UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

PACELLI DIAS ALVES DE SOUSA

**POLÍTICAS DA ESCRITA EM *MARIEL REVISTA DE LITERATURA Y ARTE*
(1983 – 1985)**

Versão corrigida

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**POLÍTICAS DA ESCRITA EM *MARIEL REVISTA DE LITERATURA Y ARTE*
(1983 – 1985)**

Versão corrigida

Pacelli Dias Alves de Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Idalia Morejón Arnaiz

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sp Sousa, Pacelli Dias Alves de
Políticas da escrita em Mariel Revista de Literatura y
Arte (1983 - 1985) / Pacelli Dias Alves de Sousa ;
orientadora Idalia Morejón Arnaiz. - São Paulo, 2019.
143 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração:
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-
Americana.

1. Revistas culturais e literárias. 2. Geração
Mariel. 3. Exílio. 4. Reinaldo Arenas. I. Arnaiz,
Idalia Morejón, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Pacelli Dias Alves de Sousa

Data da defesa: 03/12/ 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Idalia Morejón Arnaiz

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/01/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vânia, por sempre acreditar e torcer por mim. Ao meu pai, Claudionor, pela força e pelo pé no chão. À minha avó, Aristé, pela imemorial escuta.

À Idalia Morejón Arnaiz, pela orientação, parceria, acolhimento e imensa generosidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre 2017 e 2019, sem a qual este trabalho não seria possível.

À Chayenne Mubarak, pela amizade em todas as horas – cheias de “calma, vai dar certo” – e por me lembrar do que existe fora.

À Julia Izumino, Thais Neves, Lilian Avrichir, Lucas Bento Pugliesi, Clarisse Lyra, Carolina Paes, Nicole Gama e Juliana Ueno pelos vários cafezinhos, brejinhos, bolinhos e conversas que me mantiveram são.

Aos amigos da Pós-Graduação Vitor Kawakami e Ellen Vasconcellos, pelo compartilhamento de angústias.

À equipe da Malha Fina Cartonera, por me colocar em outro mundo.

Ao João Felipe Ferreira Gonçalves e à Adriana Kanzepolsky, não só pelos comentários na banca de qualificação, mas por serem exemplos de docência e me ensinarem muito para além da sala de aula.

Ao grupo de estudos CANIBAL, pelas expansões.

Ao Néstor Díaz de Villegas e à Esther María Hernández, pela atenção e pelos relatos.

À Laura, à Gabriela e ao Gilberto, pela recepção e carinho em Cuba (e fora de lá).

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura crítica de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, uma publicação editada entre 1983 e 1985, por um grupo de intelectuais recém-saídos de Cuba pela Crise de Mariel, que se autodenominaram “*Generación Mariel*”. Nossa leitura busca recuperar a polifonia que tornou possível a formulação do discurso e da política cultural defendida pela revista, enquanto investiga a relação entre política e escritura dos enunciados que circularam na publicação, bem como de sua estrutura mais geral. Para tanto, este texto está dividido em três partes: em um primeiro momento, analisamos o surgimento de um objeto do discurso, os marielitos, e as formações discursivas que estão em confronto com a intervenção crítica da revista, a partir de seu editorial e sua sintaxe geral. Em um segundo momento, nos debruçamos sobre um conjunto de contos escritos pelos escritores e intelectuais do projeto e lançados na publicação, desde uma análise das espacialidades construídas e do tempo da “urgência”. Finalmente, indagamos os textos de crítica literária e de intervenção publicados em uma seção da revista intitulada “*Confluencias*”, observando os processos de construção de uma tradição, de legitimação no campo literário e de negociação da nacionalidade.

Palavras-chave: Geração Mariel. Revistas Culturais e Literárias. Exílio. Reinaldo Arenas.

ABSTRACT

This dissertation offers a critical reading of *Mariel Revista de Literatura y Arte*, a publication edited between 1983 and 1985, by a group of intellectuals that had just left Cuba through the Crisis of Mariel and because of that called themselves “*Generación Mariel*”. Our reading seeks to recover the polyphony that made possible the formulation of the discourse and the cultural politics defended by the magazine, while investigates the relationship between politics and literature in the texts that circulated in the publication, as well as in its more general structure. Therefore, this text is divided in three parts: at first, we analyze the emergence of an object of discourse, the marielitos, and the discursive formations that established confrontations with the critical intervention of the magazine, from its editorial and its general syntax. In a second moment, we look at a set of short stories written by the writers and intellectuals of this generation and released in the publication, we observe the construction of spatialities and the time of the “urgency”. Finally, we interrogate the texts of literary criticism and intervention published in a section from the magazine entitled “*Confluencias*”, observing the construction of a tradition as a process, the legitimation in the literary field and the negotiation of nationality.

Keywords: Mariel Generation. Cultural and literary magazines. Exile. Reinaldo Arenas.

RESUMEN

Esta disertación propone una lectura crítica de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, una publicación editada entre 1983 y 1985, por un grupo de intelectuales recién salidos de Cuba por la Crisis de Mariel, quienes se autodenominaron "Generación Mariel". Nuestra lectura busca recuperar la polifonía que hizo posible la formulación del discurso y de la política cultural defendidos por la revista, mientras investiga la relación entre la política y la escritura de los enunciados que circularon en la publicación, así como su estructura más general. Para tal, este texto se divide en tres partes: al principio, analizamos el surgimiento de un objeto discursivo, los marielitos, y las formaciones discursivas que se enfrentan a la intervención crítica de la revista, desde su editorial y su sintaxis general. En un segundo momento, observamos un conjunto de cuentos escritos por los escritores e intelectuales del proyecto y publicados en la revista, a partir de un análisis de sus espacialidades y del tiempo de la "urgencia". Finalmente, cuestionamos los textos de crítica literaria e intervención publicados en una sección de la revista titulada "Confluencias", observando los procesos de construcción de una tradición, de la legitimación en el campo literario y de negociación de la nacionalidad.

Palabras clave: Generación Mariel. Revistas literarias y culturales. Exilio. Reinaldo Arenas.

Sumário

Introdução	8
1. A construção de um discurso: a Crise de Mariel e os marielitos	14
1.1. Responder desde a escrita	23
1.2. O arquivo revolucionário e o papel dos intelectuais	32
1.3. Reinaldo Arenas, <i>la estrella más brillante</i>	40
1.4. Exílios, refúgios, diásporas	47
1.5. A revista em suas publicações	55
1.6. Mariel: objeto, posições, estratégias	61
2. Final de um conto, começo de outro: escrever a urgência	63
2.1. Condenados à geografia	64
2.2. Condenados à história	76
2.3. Escrever apesar da abjeção	84
3. Uma biblioteca de confluências: desvios nacionais em <i>Confluencias</i>	86
3.1. Guiados pela mão de Lezama Lima	89
3.2. Virgilio Piñera, leitor de Ballagas: um antecedente em <i>Ciclón</i> (1955 - 1957/1959)	97
3.3. Ler os desvios	100
3.4. Um <i>avant</i> maldito: o caso José Manuel Poveda	112
3.5. Labrador Ruiz, Baquero e Montenegro: abordar o exílio	117
3.6. Martí <i>en persona</i>	122
3.7. Uma contranarrativa da nação	129
Considerações finais	131
Referências	134

Introdução

Esta dissertação se debruça sobre a *Mariel Revista de Literatura y Arte*, publicada entre Miami e Nova Iorque por um grupo de intelectuais cubanos exilados pela Crise de Mariel (1980), autodenominados “*Generación Mariel*” e lidos pela mídia como “marielitos”. A revista concentrou suas atividades entre 1983 e 1985, quando se encerra oficialmente, período sobre o qual nos deteremos. Houve uma retomada com comitê editorial diferente e outra proposta editorial que rendeu poucas edições em anos seguintes e, por fim, uma edição comemorativa a cargo de Reinaldo García Ramos, em 2003. Ainda que a prioridade da publicação fosse a literatura (contos, ensaios, poemas, peças de teatro, capítulos de romances) e a crítica literária, trata-se de uma revista cultural porque se dedicou não somente à divulgação de obras e da estética defendida pelos escritores e intelectuais envolvidos no projeto – Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Carlos Victoria, Luis de la Paz, Roberto Valero e René Cifuentes – mas também às artes plásticas, à história, a algumas novidades de interesse e às polêmicas no campo cultural do período. A revista era confeccionada em formato tabloide, em papel gazeta, aparecia trimestralmente e custava entre US\$2,00 e US\$2,50 nos Estados Unidos, com outros valores para instituições e entregas para o exterior, e não foi custeada por nenhuma instituição. Sua estrutura interna variava, mas manteve algumas seções fixas: a seção *Confluencias*, por exemplo, apareceu nos sete primeiros números e se dedicava à publicação de textos da literatura cubana (junto com ensaios críticos escritores pelos autores da Geração Mariel). Havia ainda *Libros*, com resenhas, *Urgencias*, com polêmicas e cartas dos leitores e *Experiencias*, com testemunhos envolvendo diversas experiências vividas desde a revolução cubana de 1959.

Mariel foi a publicação mais importante dentre as revistas culturais e literárias publicadas pelo exílio cubano no período, pela proposta político cultural, pelo impacto e pela disseminação em revistas e obras futuras. Como um estudo feito no Brasil sobre uma publicação exílica cubana, é importante ter em mente que este texto é fruto de um esforço coletivo: a digitalização dos números foi feita inicialmente em 2013, por Reinaldo García Ramos e divulgada em site próprio e o acesso ao material, por sua vez, foi mediado pela Prof^a Dr^a Idalia Morejón Arnaiz, entre 2015 e 2016, quem me

apresentou a produção de Reinaldo Arenas, que encontrou eco em um profundo interesse pelo papel desses escritores-homossexuais-dissidentes para a cultura da América Latina.

Desde os estudos literários na América Latina, as revistas culturais e literárias consolidaram-se como objeto de interesse a partir dos anos 70, como fruto de um cruzamento de perspectivas: pela emergência dos estudos sobre os intelectuais e pela dessacralização da criação artística desencadeada por novas metodologias para o estudo da cultura. Antes relegadas às notas de rodapé dentro da historiografia da literatura ou a menções ocasionais enfocando-as como plataformas de movimentos estéticos, arquivos de manifestos (para o caso das revistas de vanguarda, como *Amauta* ou a *Revista de Antropofagia*, ou de grandes projetos intelectuais como *Sur* ou *Orígenes*), com certo desprestígio em relação aos livros.

A partir desse período, contudo, as revistas passam gradualmente a consolidarem-se como objetos de estudos com maior autonomia. Claudia Gilman (2003) coloca a importância que teve a “*fracción crítica*” argentina para tal, como um momento de crise dos modelos tradicionais de pensamento (também crise social, já que as novas correntes respondiam fortemente aos impactos dos golpes ditatoriais sobre o processo cultural, especificamente no Cone Sul) e de debate intenso entre as recentes correntes críticas na América latina (crítica das estruturas coloniais e do colonialismo interno, teoria da dependência e a visão sobre o imperialismo e o latinoamericanismo dos revolucionários) e as correntes estrangeiras, entre elas especialmente a Nova Esquerda e os Estudos Culturais ingleses. Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, do grupo de pesquisadores argentinos que se articularam em torno da revista *Punto de Vista* a partir de 1978, conceitualizavam à época a importância de se debater as “Revistas Intelectuais”, lidas como “*publicaciones periódicas deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias) dentro del campo intelectual*” (SARLO, ALTAMIRANO, 1983, p. 96), ou seja, desde sua importância para a história intelectual: as revistas mostravam-se como espaços alternativos para o crítico literário, no sentido de que envolviam uma lógica própria outra da retórica dos livros. Aqui pouco se fala de análise estética, senão que os actantes aparecem como intelectuais e as revistas como articulações de discursos políticos de grupos; o jogo se dá com a esfera pública e os outros intelectuais.

Os estudos sobre revistas na América Latina passam por uma revisão entre os anos 90 e os primeiros anos do novo século. Os novos caminhos e tensões podem ser vistos em algumas edições coletivas importantes da época, como a publicação em três volumes, divididos por períodos históricos, dos cadernos do *CRICCAL*, coordenados por Claude Fell, em Paris, entre 1990 e 1995, o lançamento em 1999 de *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, organizado por Saúl Sosnowski, a publicação de dossiê duplo na *Revista Iberoamericana* em 2004, organizado por Roxana Patiño e Jorge Schwartz e, finalmente, a edição de *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, organizado por Regina Crespo, em 2010. Esses últimos com a especificidade que buscavam inserir os estudos sobre revistas brasileiras junto ao corpo de textos publicados.

Nesse âmbito, em texto famoso publicado no primeiro volume do *CRICCAL*, intitulado “*Intelectuales y revistas: razones de una práctica*”, Beatriz Sarlo faz um levantamento de estudos anteriores, enquanto propõe novos direcionamentos para os estudos sobre revistas, nesse ponto categorizadas não mais “intelectuais”, mas sim como “culturais”. A crítica argentina reafirma as suas criações como impulsos dos intelectuais em direção à esfera pública: “*publiquemos esa revista quiere decir hagamos política cultural*” (SARLO, 1990, p. 9). A autora, contudo, propõe que a leitura das revistas não se baseie apenas na circulação dos intelectuais, mas que isso esteja em relação com a circulação de conceitos, de ideias, ideologias e leituras de mundo, ou seja, propõe que a revista também seja lida em seu texto (sua “sintaxe” como movimento geral das publicações), seus debates e concepções: como determinados textos (inclusive o cânone, ou a história) foram lidos em seu momento, os marcos ideológicos para as leituras e os fundamentos conjunturais dos juízos estéticos: “*Una historia que tuviera como objeto las modificaciones institucionales de los lugares que ocupa el discurso literario y, sobretudo, que focalizara en los conflictos ideológicos y estéticos, puede hacerse sobre la base de las revistas*” (Ibidem, p. 11).

A proposta abre vias para novos olhares sobre as revistas, não só como efeitos dos trabalhos dos intelectuais, mas também em relativa autonomia, como capazes de produzir novas significações em si: textos que não se restringem às “intenções” (falaciosas) dos autores, mas também têm seu distanciamento, sua posição própria no jogo: “*Las revistas tienen sus geografías y son dobles: el espacio intelectual*

concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente” (Ibidem, p. 11). A perspectiva sobre a circulação dos intelectuais não é deixada de lado, senão que se propõe que ela passe a articular-se com o texto, em suas especificidades, entre as quais está também a de ser espaço de formação e institucionalização de ideias e representações. Os estudos nessa área vão considerar, por exemplo, os desenhos das culturas nacionais e transnacionais, a representação dos novos atores sociais ou a tradução cultural como temas emergentes (MORAÑA, 2003).

Em texto mais recente, Patiño (2009, p. 457) questiona esse caminho:

“estudar as revistas como objeto tem resultado no problemático benefício da especificidade, mas também no prejuízo da falta de integração com uma complexidade discursiva, que produz os múltiplos, e às vezes contraditórios, sentidos de uma época literária e cultural, presentes nas revistas”

A autora nota que, como objetos de natureza híbrida, as revistas culturais vêm sendo interrogadas desde abordagens diversas, refletindo diversos lugares de questionamentos, e propõe que as revistas podem ser aberturas para estudos diacrônicos, na medida em que podem ser lidas simultaneamente como construtoras de genealogias (como faz-se na seção *Confluencias* de *Mariel*) e novas indagações para a cultura (como intervenção, ao cabo, perguntando sobre o espaço do exílio ou dos escritores homossexuais para as leituras da “nação”), mas também desde as ideologias de outras regras de questionamento que se cruzam com os materiais estéticos, recuperando a polifonia que deu lugar a determinado discurso, ou pelo menos uma leitura possível dessa polifonia, segundo os ideários e ideologias dos pesquisadores.

A sua maneira, Patiño parece seguir alguns caminhos propostos por Foucault, em *A arqueologia do saber*, especialmente os desdobramentos de sua concepção de discurso. Foucault, como é sabido, defende uma leitura desde a cultura e as humanidades que rompa a ideia de “unidades” de livros e obras em geral, lidas como variáveis e relativas, colocando em jogo “as condições para que apareça um objeto do discurso”, relações estabelecidas entre vários sistemas de escrita, e os “limites do discurso”, como o feixe de relações efetuado para se construir determinadas representações (FOUCAULT, 2005, p. 50-51). O filósofo argumenta que é necessário:

“substituir o tesouro enigmático das ‘coisas anteriores’ ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam; definir os objetos sem

referência ao fundo das coisas, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico” (*ibidem*, 2005, p. 53)

A proposta de Foucault dá vazão à de Patiño, na medida em que o olhar, assim concebido, detém-se tanto nos enunciados, e nesse caso também na sintaxe da revista, quanto nas discontinuidades desses textos: trazendo à luz as lógicas de emergência de lugares de enunciação, de posicionamentos e de estratégias textuais, especialmente interessantes ao se tratar de revistas culturais.

Nesse ponto, vale ter em mente que o breve caminho metodológico exposto deve servir não para esgotar o tema, e sim para esclarecer determinados caminhos tomados ao longo desta dissertação, guiados pelas leituras (avessas, por vezes) de Sarlo (1990), Foucault (2005) e Patiño (2009), o que se vê na ordem do texto, em geral. No primeiro capítulo, buscaremos compreender, por um lado, a materialidade de *Mariel Revista de Literatura y Arte* e, por outro lado, formular uma proposta de formação discursiva que teria dado vazão a esse enunciado, ou seja, o campo de presença ligado a esse enunciado, cuja função é revelar a sua especificidade. Partiremos da análise da construção de um objeto do discurso, os marielitos, pela mídia do período e pelos discursos legais sobre o exílio e o refúgio, entre Cuba e Estados Unidos, bem como do arquivo que permitiu tais leituras, com o fito de compreender uma textualidade que se propõe como oposta aos discursos unidirecionais de uma instituição autoritária, desde editoriais, resenhas e textos de crítica literária. Dentre esses, especialmente os textos de crítica como intervenção política, em contraposição ao jornalismo e à crítica universitária. Nesse sentido, ainda que a publicação das obras de artistas visuais em distintos gêneros seja parte também importante da revista, ela não será enfocada nessa dissertação.

No segundo capítulo, buscaremos nos deter sobre um conjunto de contos publicados por autores da Geração Mariel na revista. Os contos tiveram certa primazia ao longo da revista, que, ademais, por não ter volumes muito longos, deu preferência às narrativas breves (ou fragmentadas) no campo da literatura. Ademais, trata-se de uma análise com recorte específico, não objetivamos compreender a escritura da Geração como um todo, ou levantar aspectos do conjunto de suas obras: o interesse está centrado na mediação da revista como acontecimento singular e, a partir disso, em entender os textos que a constituem. Isso posto, se há alguns textos em jogo, há também uma clara

ênfase na leitura de “*Final de un cuento*”, de Reinaldo Arenas, conto que abre o primeiro número da revista e texto escolhido para preencher a seção *Confluencias* do volume comemorativo da revista lançado em 2003. As leituras seguem dois caminhos, procuramos compreender as dinâmicas espaciais desses textos, entendendo seus desenhos e geografias, enquanto discutimos a ideia de “urgência” como temporalidade de uma escritura centrada no presente, como é, afinal, aquela das revistas culturais e literárias.

Finalmente, o terceiro capítulo aborda a seção *Confluencias*, como vontade de construção de uma tradição, revisão do cânone e espaço importante de intervenção política e cultural. Para tal, nos questionaremos sobre as zonas das obras selecionadas e os ensaios e textos críticos diversos que acompanham essas escolhas, incidindo em suas leituras, procurando indagar as conexões, intertextos, os campos de presença e as estratégias textuais que dão corpo e vazão à política cultural proposta pela Geração Mariel. Nos debruçaremos, desse modo, sobre o jogo enunciativo colocado pelos textos da seção, recuperando especialmente as textualidades de duas revistas republicanas, *Orígenes* (1944 – 1956) e *Ciclón* (1955 – 1957/1959).

Enquanto revista cultural e de intervenção, *Mariel Revista de Literatura y Arte* permite compreender os debates que lançam luz sobre como se configurou essa “*pugna por un espacio de autoridad intelectual*” que parece ser o objetivo de grande parte das revistas culturais ou literárias (HERENCIA, 2002). Em *Mariel* parece se definir uma política da escrita e uma escritura da política; conformando um olhar peculiar e de interesse para pensar os limites entre literatura e projeto nacional em Cuba, assim como para iluminar a relação entre cultura e política no caso da Revolução cubana, ponto nodal da história latino-americana do século XX.

1. A construção de um discurso: a Crise de Mariel e os marielitos

Havana, Cuba, primeiros dias de abril de 1980: seis cubanos sequestraram um ônibus e invadiram a embaixada do Peru, na capital, pedindo asilo político. O ato gerou um tumulto, em meio ao qual deu-se um acidente entre dois guardas da embaixada, ocasionando a morte de um civil. Em resposta ao acidente, o governo revolucionário cubano decidiu retirar a guarda oficial do prédio. A decisão do governo teve grande repercussão e, no dia 6 de abril, acumularam-se na embaixada aproximadamente 10.000 pessoas com o mesmo objetivo daquele primeiro grupo, fora do prédio e pelas ruas de Miramar, por outro lado, instalaram-se várias pessoas com o objetivo de ofender aquelas pessoas. Nos dias seguintes, alguns dissidentes conseguiram asilo político e cerca de 1000 pessoas foram para a Costa Rica. Em meio à revolta popular, o governo, em um projeto com a administração de Jimmy Carter nos Estados Unidos, lança um “programa de reunificação de familiares”¹, que se daria através de uma recolhida dos dissidentes pelo porto de Mariel em direção à Flórida que, ao cabo, levou à saída de cerca de 124.779 cubanos da ilha, não só parentes de famílias já estabilizadas no exílio norteamericano, mas dissidentes de distintas naturezas, que aproveitaram o ensejo. O governo se aproveitou da situação para esvaziar suas prisões e hospícios, enviando os detentos e pacientes em meio aos parentes recolhidos, assim como outras pessoas não desejadas para o projeto revolucionário tal como se estabelecia, por distintas razões – desde que obtivessem suas *cartas de escoria* oficiais e assinadas pelo Comité de Defensa de la Revolución (CDR), em direção ao porto de Key West, no sul dos Estados Unidos, único caminho possível².

A abertura do porto e as primeiras saídas aconteceram entre o dia 20 e o dia 22 de abril de 1980. A revolta, a saída, o enorme contingente de pessoas, a imagem de cubanos em balsas pelo trecho do mar que separa a ilha da enorme potência norteamericana: de modo geral, o acontecimento “Crise de Mariel” causou um forte impacto

¹ A expressão foi formulada pelo Governo norte-americano e foi retirada de Cabrera e Marques (2009).

² A invasão da Embaixada e a Crise de Mariel foram objeto de diversos estudos no campo da historiografia, desde distintas vertentes. Consultar: AGUIRRE (1994), ARGÜELLES, RICH (1984/1985), CAPÓ JR (2010), FERNÁNDEZ (2009), GOTT (2006), LARZELERE (1988), MARQUES (2009) e MADERO (2006).

na mídia do período dentro e fora do país, assim como na imagem do Estado mundo afora. No caso especificamente dos Estados Unidos, a chegada dos marielitos influenciou a sua representação como nação de imigrantes e receptor de pessoas mais pobres pelo mundo, já que a imagem dos marielitos não era a mesma que a da elite cubana que havia imigrado com o começo da revolução. A presença dos cubanos, contudo, não era indesejada, já que o acontecimento confluía com a política externa do país durante a Guerra Fria, de enfraquecer o governo comunista da ilha, fortalecendo a dissidência, assim como haviam feito com as mudanças relativas à condição de refúgio de 1937 e 1957, que favoreciam a chegada de dissidentes dos países soviéticos.

Junto aos atos de repúdio, foi na mídia³ que se formulou e se difundiu com maior precisão uma imagem desses dissidentes, que respondia, por sua vez, à política cultural estabelecida pelo Estado a partir dos anos 60 e adensadas nos anos 70. Se essas políticas foram condensadas pela famosa máxima “Dentro da revolução, tudo; contra a revolução, nada”, retirada das *Palabras a los intelectuales*, discurso proferido por Fidel Castro em 1961, elas se complexificam na medida em que se leem os textos com maior precisão, percebendo neles a instituição de uma moral revolucionária e de uma imagem ideal do sujeito revolucionário – um *hombre nuevo*, segundo Ernesto Guevara – como modo de ser exigido e suporte discursivo para toda produção que estivesse no novo espaço público revolucionário. Nesse sentido, é de interesse analisar o modo como a mídia representou o acontecimento, enfocando especialmente como discursivizou os dissidentes e, ao fazê-lo, criou um sujeito grupal, os marielitos.

Tomemos como objeto a revista semanal *Bohemia*, mais longeva publicação cubana que, na seção *En Cuba*, dedicou algumas páginas à crise popular interna. Em uma das primeiras matérias sobre o caso, intitulada “El tiempo sigue mejorando y la escoria navegando”, o periódico coloca que

“tras una interrupción motivada por un mal tiempo – ni la naturaleza parece aceptar complacida a los ilustres viajeros – se reanudaban las salidas el viernes 2, cuando 1348 elementos antisociales partían rumbo al paraíso donde, según creían,

³ Não pretendemos esgotar a análise de veículos midiáticos. Para maiores informações, consultar: CABRERA, MARQUES (2009), AGUIRRE (1994), FERNÁNDEZ (2009) E PORTES, STEPICK (1993).

lograrían ese modus vivendi tan caro a los que gustan disfrutar sin humedecer la camisa.”⁴

Alguns pontos que se repetiriam nas matérias seguintes e, assim, na representação dos dissidentes pelo discurso institucional desde as revistas ligadas ao governo, já aparecem no trecho citado. Há uma forte rejeição desses sujeitos frente à enunciação coletiva da revista, que se coloca como parte e representante da comunidade nacional, às vezes de maneira explícita, às vezes implícita: não se chega a dizer “não queremos esses sujeitos”, mas a conjunção copulativa “ni”, que implica sempre um paralelismo, traz à luz um outro actante implícito que parece compartilhar de um mesmo processo, “*ni nosotros, ni la naturaleza*” parece ser o que está em jogo. A tal ponto que, em outro momento do texto, diz-se que a saída desses sujeitos vai “*sanear el ambiente nacional*”, assumindo como pressuposta uma imagem deles como sujeira, que, desta maneira, deve ser eliminada do espaço urbano, no caso, de Havana. Sobre esta estratégia, apontam Cabrera e Marques:

“A imprensa cubana também representou o êxodo do Mariel como uma questão de limpeza; as charges evidenciam como foi caracterizada a rota Mariel-Cayo Hueso. Inclusive, na própria revista *Bohemia*, no editorial intitulado *Noticias de Mariel*, há um pequeno aviso convocando para um concurso de charges: ‘*La asamblea Provincial del Poder Popular de la Habana, en coordinación con la UNEAC y la UPEC, convoca a un concurso de caricatura para la creación de un personaje que identifique y simbolice la aspiración de una ciudad limpia, bella e higienizada.*’” (CABRERA, MARQUES, 2009, s/p).

No trecho citado do periódico, são categorizados como preguiçosos, característica que, entre outras, os levaria também a serem lidos como “antisociales”, já que não teriam se adaptado àquela sociedade. Vale notar o modo com que se referem aos Estados Unidos, como “paraíso”, fazendo um uso irônico do imaginário neocolonialista do país norteamericano. Esse último ponto, ademais, foi o privilegiado por um importante veículo midiático do período, o *Noticiero ICAIC*, informativo fílmico produzido pelo Instituto de Arte e Indústria Cinematográfica: nos *noticieros* de maio de 1980, dirigidos por Santiago Álvarez, vê-se o enfoque em alguns sujeitos com imagens de bandeiras dos Estados Unidos em suas roupas, enquanto outras pessoas entrevistadas afirmam que claramente se tratava de criminosos, o que, no filme, confirma-se ademais pela análise das tatuagens dos dissidentes, lidas desde a perspectiva oficial como marcas

⁴ “El tiempo sigue mejorando y la escoria navegando”. *Bohemia*, a. 72, n. 19, 1980, p. 44.

da vida *lumpen*⁵. As três linhas adotadas – a exclusão da comunidade, a representação dos sujeitos e a referência aos Estados Unidos – são constantes no modo como a mídia construiu a crise discursivamente, em seus textos e charges, como veremos a seguir. O que aconteceu ainda em um processo de aprofundamento, ou seja, conforme mais pessoas saíam, mais aumentava o interesse pelo modo como estes sujeitos se relacionavam com a potência norteamericana.

Em outro texto, “*Cuando la política de un Estado poderoso carece de principios y sus gobiernos carecen de moral*”, o periódico sumarizou o perfil dos dissidentes da seguinte maneira:

*“Claro está que no son médicos, ingenieros, arquitectos, artistas, profesores y técnicos los que quieren emigrar a Estados Unidos. Muchos se han formado con la Revolución. Para honor de ellos y orgullo de la Patria su actitud masiva es la de luchar, firmemente, junto al pueblo. Las pocas excepciones sólo sirven para confirmar la regla. Ya apenas quedan antiguos terratenientes ni casatenientes ni burgueses refinados. Son pocos los pequeños burgueses vacilantes. Ahora le quedan al imperialismo el lumpen y los antisociales como únicos aliados en nuestro país. Incluyendo en este último concepto a los que sin ser propiamente lumpens carecen de todo sentido nacional y apego a la Patria, con relación a los cuales no tenemos ningún inconveniente en que marchen a vivir al ‘paraíso’ yanqui.”*⁶

A representação de que seriam preguiçosos se corrobora com a afirmação, construída como tácita, de que não seriam profissionais técnicos. Mais do que uma análise empírica, há um pressuposto aqui que parece reger o enunciado: as teses sobre o Homem Novo cubano. Pressupõe-se que todos os sujeitos formados na Cuba revolucionária devem ser “homens novos”, construídos pela nova sociedade, e que, por tal razão, não poderiam estar envolvidos na crise: obra de sujeitos “antisociais”, fora da máquina estatal e da nação, concepção apropriada pelo discurso institucional. Assim, o *lumpen*, como os denominam desde um discurso marxista apropriado em um novo arquivo revolucionário, seria necessariamente constituído por sujeitos apátridas, mas

⁵ Trechos de “Un Amazonas de pueblo embravecido” (n. 971 30’) e “La marcha del pueblo combatiente” (n. 953 20’) podem ser encontrados no link: https://www.youtube.com/watch?v=Fu85wIYS_e0. Pelo vídeo, ademais, pode-se perceber a construção de uma narrativa nos *noticieros* exibidos em maio de 1980, que parte das marchas do povo contra o imperialismo norteamericano à associação construída discursivamente entre os marielitos e o governo estadunidense.

⁶ “*Cuando la política de un Estado poderoso carece de principios y sus gobiernos carecen de moral.*” *Bohemia*. a. 72, n 21, 1980

especialmente sem pertencimento à nação, ou sem *cubanía*, nos termos de Fernando Ortiz; ademais, não só desejantes de um imaginário imperialista, mas agentes do próprio e, portanto, não devem estar no país. O grupo está fora da máquina também enquanto imagem, já que os marielitos ou aparecem em fotos como massa, grandes grupos com sujeitos indiscerníveis, ou através de charges, em geral a partir de desenhos de animais tidos como inferiores, especialmente insetos, pelo que se pode ler que são construídos como sujeitos abjetos.

Julia Kristeva buscou uma definição de abjeto, com base na teoria da literatura e na psicanálise, em *Poderes do horror* (1982). A semioticista búlgara lembra a etimologia da palavra abjeto, que desde o latim significaria “lançar para fora”, para afirmar que um princípio definidor do abjeto é que ele não se encaixa em um grupo pois foi rejeitado, assim, caracteriza-se pela oposição a um “eu” enunciativo⁷, radicalmente excluído. Essa comunidade é não só física, mas uma constituição sensível, de modo que o que está fora foi rejeitado não só de um grupo, mas também de uma sensibilidade que determina o tolerável, o pensável e o legível. Trata-se de uma fronteira: “podemos chamá-la de fronteira; a abjeção é sobretudo ambiguidade”⁸ e como tal, causa distúrbios para o grupo que o ejetou, desestruturando identidades, sistemas e, acima de tudo, a ordem estabelecida. A nível discursivo, aparece não só por uma exclusão definida, mas também como algo não reconhecível como “coisa”, em geral por sua sujeira, ou por formas que provoquem asco – fronteiras inclusive da própria humanidade. É algo que fascina e, portanto, pode atizar o desejo, enquanto não se deixa seduzir.

A teoria de Kristeva é de interesse na medida em que ilumina um processo de representação e, portanto, de construção de um objeto discursivo presente desde o discurso noticioso cubano durante a crise de Mariel. Como comentamos acima, o processo de abertura do porto e de negociação com o Governo de Carter nos Estados Unidos foi representado como um processo de limpeza de uma “sujeira”, algo não-humano e sujo. Se esse já é um processo que permitiria afirmar que houve o processo de construção de uma abjeção para os marielitos, que justificasse sua saída como algo necessário e não um ato político, o processo se complementa com a leitura das charges,

⁷ Nos termos da autora: “What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as a support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I”, em: Kristeva, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. United States of America: Columbia University Press, 1982. p. 1.

⁸ “We may call it a border; abjection is above all ambiguity” *Ibid, ibidem*, p. 9.

importante espaço de produção de imaginação coletiva sobre os marielitos, especialmente potente por sua visualidade. No que se refere às imagens que acompanharam notícias como aquelas expostas, utilizou-se em geral dois tipos de ilustrações: de um lado, fotos que não definiam sujeitos e sim massas em meio à rua e, de outro lado, charges nas quais os marielitos eram, em geral, representados como animais considerados asquerosos, como no caso da seguinte charge⁹:

Na charge, o presidente Carter aparece ao meio, semicoberto pelo mar, gritando “não façam ondas!”, para ratos e sujeitos híbridos, com cabeças de ratos e corpos de vermes, que dirigem balsas e outros objetos, os *gusanos*, como foram denominados¹⁰. Como foi comum segundo a análise de Cabrera e Marques em “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolución y Cultura (1980)”, na charge, os dissidentes aparecem como ratos em balsas ou nos outros meios, que evocam certo desespero pela saída a tal ponto que se partiu em uma xícara ou em uma privada. Além dos ratos, os outros sujeitos aparecem apenas como meio humanos, já que possuem tronco e um rabo. Construiu-se assim uma abjeção a partir da animalização, corroborando a exclusão de um “*nosotros*” nacionalista, bem como desde a representação em imagens e discursos dos dissidentes como animais ou animalizados e,

⁹ A charge foi publicada no periódico *Bohemia*, ano 72, n. 18, de 2 de maio de 1980. Acervo pessoal.

¹⁰ O *gusano* foi a figura discursiva mais utilizada. A origem está na linguagem do fascismo alemão. Uma análise pode ser vista em: Kemplerer, Victor. *LTI: a língua do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2019.

especialmente, os semas de sujeira e asquerosidade. Ainda, deve-se ter em conta que tal construção buscava a radical exclusão e apolitização desses sujeitos, envolvidos por sua vez em uma revolta popular.

A imagem da massa e da saída não foi o único foco da mídia: a chegada e inserção dos marielitos nos Estados Unidos também esteve no foco da revista *Bohemia*, por um lado, por afirmar que tais sujeitos não se adaptariam à realidade norte-americana, assim como ao construir um paralelo entre exílio e morte:

*“¿Y cómo andaban las cosas para los que arribaron a su querida Yunai? [...] Aislados como insectos dañinos, como lo que son. Así los tienen. Concentrados para evitar que se propague la peste. De esta historia del ‘paraíso’ nadie les había hablado. Parece que ya comienzan a comprender que los dólares no salen a patadas de las calles norteamericanas, como habían llegado a creer, Pero bueno, el que por su gusto muere...”*¹¹

Com “Yunai” recuperam a figuração do escritor costarricense Carlos Luis Fallas, em *Mamita Yunai: el infierno de las banderas* (1940), sobre o imperialismo e a ação norteamericana nas Américas, em uma primeira leitura, alegorizados na multinacional homônima, aqui representando os Estados Unidos, desde sua relação com a América Latina. Os conflitos relativos à inserção dos dissidentes na realidade norteamericana não são lidos em sua complexidade, senão desde uma afirmação essencialista e negativa desses atores, que, desde a saída do verdadeiro espaço ideal, enfrentariam a realidade capitalista: outro nível de exílio se configura, são representados também como abjetos em meio à realidade dos Estados Unidos, por parte dos nativos e dos cubanos ali residentes. Retoma-se também, desde um viés negativo, as políticas de atração norteamericanas, série de facilidades jurídicas para cubanos promovidas pelo governo, medida estratégica em meio à Guerra Fria.

Outro aspecto reiterado nas matérias, de modo mais aberto ou não, é a disputa pela representação dos marielitos:

“Vale aquí hacer un breve paréntesis. Como se observará las agencias capitalistas de información insisten en llamar ‘refugiados’ al elemento que se está marchando de Cuba. Ese término, en el caso que nos ocupa, indigna a nuestro pueblo

¹¹ “La ruta Mariel-Florida goza de buena salud”. *Bohemia*, a. 72, n. 22, 1980, p. 46.

que conoce la calaña verdadera de estos 'refugiados' y por eso les ha dado otro nombre que los retrata de cuerpo entero: escoria.”¹²

Em linhas gerais, segundo convenção da Acnur de 1951, são recebidas como refugiadas as pessoas que aleguem perseguição no país de origem por raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas¹³. Tratar da categoria refúgio, destarte, implica assumir um ferimento sistemático dos direitos humanos por parte do Estado: razão política, portanto. Cada país, contudo, adapta a categoria de acordo com sua política externa: o discurso midiático institucional cubano trouxe uma leitura das “agências capitalistas” para argumentar que tal categoria não poderia ser utilizada para este caso específico, não pelas próprias medidas do Governo, o que implicaria assumir uma perseguição aos sujeitos, mas dado o caráter dos dissidentes, sua suposta essência corrompida. Silencia-se o debate sobre as supostas perseguições anteriores e critica-se o uso do termo sobre as bases de que seria um uso desde o capitalismo com o objetivo de deslegitimar o Governo Revolucionário, ainda que, ao cabo, o projeto tenha sido estabelecido pelos dois governos.

Sobre o país receptor, por sua vez, segundo Reis (2007, p.73), em 1980, com a entrada de Reagan, os Estados Unidos viam-se em uma situação de crise e nas leis referentes ao tema, o que levou a um processo de mudança em sua políticas de imigração, buscando critérios mais universalistas de refúgio, mas ainda, ao cabo, promovendo políticas de atração para exilados de governos comunistas, como havia feito em meados do século com relação ao caso soviético, como o próprio “programa de reunificação de familiares” e facilidades jurídicas e financeiras; perceptíveis especialmente quando se comparam as condições de chegada de cubanos ou nicaraguenses e os *boat people* do governo de Duvalier no Haiti. Esse processo de mudança das leis e categorias de imigração teve impacto direto sobre as repercussões da chegada dos marielitos nos Estados Unidos (AGUIRRE, 1994), pois à parte os que foram presos, grande quantidade de pessoas foram sendo alocadas em *Tent Cities* por todo o país, sem categoria legal que os permitissem viver em qualquer país. Inclusive, Aguirre (1994, p. 159) aponta que “*The main media spread negative publicity about the marielitos throughout the country by showing pictures of marielitos in Tent City*”, ou

¹² “El tiempo sigue mejorando y la escoria navegando”. *Bohemia*, a. 72, n. 19, 1980, p. 44.

¹³ “Convenção relativa ao estatuto dos refugiados (1951)”. Disponível em: acnur.org. Acesso em 03/07/2018.

seja, que grande parte das imagens utilizadas por grandes meios midiáticos foi feita a partir de cenas desses espaços restritivos.

Finalmente, vale notar que um processo semelhante de construção da imagem dos marielitos pelo discurso midiático norte-americano, o que foi lido pela crítica como uma apropriação da perspectiva cubana, dada por sua vez também pelas crises internas do país receptor:

“The uncritical, naive acceptance in the U.S.A of the deviant definition of the Marielitos initially advanced by Castro’s government was facilitated by the absence of a legitimate U.S. Immigration refugee identity for them. The image of Marielito degeneracy created by the Cuban government was never consistently and effectively challenged in USA because it coincided with internal political events in the country, especially with the weakened presidency of Jimmy Carter and the resulting ineffective handling the crisis. The Marielito affair was the last of a series of misfortunes for the Carter Presidency” (AGUIRRE, 1994, p. 165)

Se, nesse caso, não houve uma construção desde a abjeção como analisado, sim houve um processo de estigma (FERNÁNDEZ, 2007) e de construção social dos desviantes (AGUIRRE, 1994), tal como apontado acima. O primeiro autor defende que o grupo passou por um processo discursivo de marcação de diferenças¹⁴ com relação aos outros cubanos estabelecidos e aos estadunidenses, acompanhado por uma ideologia que explicaria a diferença por questões de raça e de sexualidade, ademais dos históricos penais daqueles que foram postos em meio ao grupo de dissidentes. Fernández coloca que o objetivo seria criar um medo público, como parte das campanhas anticomunismo do país, o que é interessante na medida em que revela o papel dos Estados Unidos no processo de forma menos passiva do que a análise que Aguirre defende, enquanto abre caminho para se entender o jogo de poder envolvido no processo histórico da Crise de Mariel.

¹⁴ Fernández (2007, p. 609) diz que “The Mariel stigma was based on social prejudices about the physical attributes and character traits of the group, which were associated with a ‘bundle’ of unconnected and discredited categories in Cuba and the U.S.: criminality, mental and physical handicaps and other disabilities, homosexuality, prostitution, drug addiction and radical political behavior. The ideological rationalization of Marielitos as pathological in Cuba was deliberately amplified”.

1.1. Responder desde a escrita

Três anos separam a crise de Mariel, e o começo da construção discursiva da “escória” – que extrapolou o meio discursivo para os atos físicos de repúdio pelas ruas de Havana – da publicação do primeiro volume de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, dirigida por Reinaldo Arenas, Juan Abreu e Reinaldo García Ramos, aos quais somam-se como editores René Cifuentes, Luis de la Paz, Roberto Valero e Carlos Victoria, para além da assessoria de Lydia Cabrera e de Marcia Morgado, responsável também pelo desenho gráfico.

Ainda que, segundo Juan Abreu, a revista já existisse *in germen* com o título de “*Ah, la marea*”, organizada entre amigos em reuniões informais no Parque Lenin¹⁵, nos anos 1970, o marco temporal estabelecido na revista em questão é o da Crise de Mariel, algo que, inclusive, aparece estampado na capa da primeira edição, pois logo acima do título escolhido, que assume o nome do porto, aparece escrito “*tres años después...*”, colocando em princípio o enunciado como resposta à história. Na capa do primeiro volume, ademais, está uma grande foto de Lezama Lima, estampada no centro. Autor que, por sua vez, já aparecia como central para o incipiente grupo ainda em Havana, desde onde Reinaldo Arenas já assumia também um papel tutelar frente aos outros: “*Dos escritores representaban la dignidad y la integridad intelectual: José Lezama Lima y Virgilio Piñera*”¹⁶.

¹⁵ Segundo o testemunho do autor: “Nos reuníamos en el Parque Lenin donde leíamos la producción de la semana. Creamos una rudimentaria revista literaria, *Ah, la marea*, que distribuíamos entre nosotros mismos [...] Reinaldo era allí un dios tutelar.” In Abreu, Juan. *A la sombra del mar*. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas. Barcelona: Casiopea, 1998. P. 21.

¹⁶ *Ibid, Ibidem*, p. 21

(imagem retirada de americalee.cedinci.org)

Se temos em vista que “*las revistas y sus títulos casi siempre demarcan espacialidades, anuncian pertenencias institucionales o insinúan poéticas específicas*” (QUINTERO-HERENCIA, 2002, p. 22-23), é importante focar como a revista demarca um espaço preciso, não só geográfico, mas também temático: a publicação assume como base para o projeto e também espaço de movimentação a topografia *Mariel*, como metáfora para o deslocamento forçado, mas também como limite temático para o projeto, com marcada circunscrição de autores e questões abordadas, inclusive como marca de seu posicionamento político e como arquivo com a memória histórica.

Nesse sentido, vale notar que apesar de aparecer no diretório fixo da revista que “*La selección de los materiales publicados en esta revista es realizada por el Consejo de Dirección, siguiendo el principio democrático de la simple votación en favor o en contra*”, os editores deixam claro no editorial do primeiro volume que a revista está aberta aos escritores e artistas cubanos exilados que mantenham acima de tudo em suas obras níveis altos de qualidade estética, ainda que não se defina sob quais parâmetros, ou escritores latino-americanos, norte-americanos ou europeus desde que “*se acerquen*

a nuestro esfuerzo com um común rechazo a cualquier sistema totalitario”¹⁷, que parece ser efetivamente o critério e ponto de coalizão entre os intelectuais envolvidos.

A Crise de Mariel aparece não só no título, mas também como primeira referência do Editorial: para o grupo, que assina o texto, a abertura do porto foi fruto da “*dictadura de Fidel Castro*” e esteve envolvida em “*gruesas sumas de dinero y más demagogia que la habitual*”, com o objetivo de “*deformar tanto el contenido social como la significación política del éxodo*”¹⁸. Há um giro conceitual em jogo: em disputa com o discurso institucional, constrói-se o marco histórico desde outras bases. Reinvidica-se a saída não como uma expulsão, mas como um êxodo político, silenciado institucionalmente, o que implica, de certa forma, dar voz ao grupo, tirá-lo da categoria de objeto para a de enunciador. Para o grupo, a acumulação frente à Embaixada do Peru foi uma contestação a uma estrutura, apropriada por um “diabólico engendro” estatal. Nesse âmbito, precisamente a construção discursiva deste novo objeto, o marielito, parece ser questionada:

*“El diabólico engendro no sólo tomó desprevenidos a los gobiernos de varios países democráticos, sino que fue golosamente consumido por la prensa mundial, parte de la cual no hizo sino explotar los aspectos más sensacionales o irrelevantes de los hechos. Durante meses, no pocos reporteros y comentaristas de las naciones occidentales le dieron a Mariel interpretaciones muy similares a la que Fidel Castro había concebido para el ingenuo raciocinio de ciertos medios masivos de comunicación”*¹⁹

Critica-se não só a leitura institucional, estrategicamente personalizada em Fidel Castro, mas também que tal leitura tenha sido tomada por outros discursos midiáticos. A denúncia da crise como estratégica para o Governo cubano passa ademais pela afirmação de que o comandante havia incluído criminosos, pessoas com deficiências e agentes do governo em meio àqueles que saíam, para não só livrar-se, mas também para dar mais veracidade ao discurso construído de abjeção, antissociabilidade e de *lúmpen*. Assim, não se nega a existência de uma marginalidade em meio aos exilados, mas a ligam ao próprio Governo e não exclusivamente aos sujeitos.

¹⁷ Editorial. *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Ano 1, Nº 1, 1983, p. 2

¹⁸ *Ibid, ibidem, p. 2.*

¹⁹ *ibid., ibidem, p. 2.*

Com isso, aquele objeto do discurso institucional parece ter gerado uma identidade, já que se autodenominam “*Generación Mariel*”, grupo de escritores e artistas perseguidos em Cuba. A autoafirmação responde, além disso, às características antes ligadas a estes sujeitos, como a preguiça, ou a falta de profissão: “*No hemos venido al exilio con esquemas de bienestar, o a detenernos en anécdotas pueriles o en chismorreos de salón; hemos venido a realizar nuestra obra*”. As obras e, por conseguinte, a arte são vistas como “*canto de libertad*”, no qual se vê um pressuposto liberal de expressão, assim como uma recusa de “*cualquier teoría política o literaria que pueda coartar la libre expresión*” e, ao cabo como “*experimentos profundos y no meros engendros académicos atestados de la jerga en boga y de teorías preconcebidas*”. Defende-se como política cultural uma (re)afirmação de uma autonomia da arte como um tipo de resistência, não em revolta a um regime artístico, mas sim à política cultural estatal construída em Cuba e seu arquivo como regra de formação discursiva para os enunciados nela engendrados:

“*En los países totalitarios perfectos, el arte público (el único autorizado) se limita a desarrollar una tesis partidista, la tesis del estado, que culmina en un final esperado, impuesto y sobrentendido. Eso significa la muerte del arte como tal. Los ejemplos son evidentes. Países de vastas y ricas tradiciones culturales como Rusia o China sólo producen hoy lamentables engendros, pródigos en esterilidad y aburrimiento*”²⁰

A política cultural cubana é vista como parte de um discurso mais amplo, aquele dos países comunistas, cuja literatura foi largamente publicada nas revistas literárias e culturais cubanas entre os anos 60 e 70, ao mesmo tempo em que as ações são especificadas na figura de Fidel Castro: “*que sepan los voceros del castrismo, ocasionales o persistentes, que cada una de sus infamias, por elaboradas o disimuladas que sean, hallarán en nuestras obras la respuesta mejor y más perdurable de todas: la del artista*”²¹, o que configura um cruzamento político e estético que funciona como presença fantasmagórica nos diversos discursos produzidos pelos marielitos ao longo da revista. Por outro lado, a crítica também se volta para o exílio e a escrita no meio capitalista norteamericano:

“*También bajo el capitalismo muchos escritores caen en la trampa, o en la tentación, de convertir su obra en una*

²⁰ *Ibid, ibidem*, p. 2.

²¹ *Ibid, ibidem*, p. 2.

mercancía que les permita vivir holgadamente. De creadores pasan al plano de productores. De ahí los peligros muy evidentes que conspiran en la actualidad contra la verdadera obra de arte: el mercantilismo de la creación en Occidente, y el burocratismo de la llamada cultura en los países comunistas donde el artista o es un funcionario del sistema, o un delincuente al cual se silencia, encarcela, fusila o expulsa.”²²

Desde o editorial, procura-se localizar a revista como outro espaço, autônomo frente a ambos os sistemas, tanto no que se refere ao ambiente cultural cubano, quanto ao ambiente norte-americano²³, e em se tratando do exílio, especialmente o cubano, mas também o exílio latinoamericano em geral. Algo que se pode ver nas diversas disputas encaradas pelos marielitos: na entrada de Arenas no debate intelectual sobre o exílio protagonizado por Octavio Armand e Ángel Rama, por exemplo, e nas disputas pela presença da obra de cubanos exilados em notas oficiais divulgadas em Cuba, em livros sobre cultura cubana, em festivais de arte e cinema nos Estados Unidos ou em exposições de arte.

Sobre o último caso, por exemplo, vale mencionar um debate ocorrido em 1984: entre os volumes seis e sete, os marielitos entraram em uma polêmica com Joseph Papp, codinome de Joseph Papirovsky (1921 – 1991), diretor e produtor teatral novaiorquino, encarregado em 1994 da curadoria do Festival Latino de Nova Iorque. No sexto volume, lançado no verão de 1984, publicou-se uma carta aberta ao curador, assinada por marielitos e diversos intelectuais e instituições norte-americanas, que problematizava a falta de produções do exílio cubano no evento. A carta apontava uma discriminação do evento contra o terceiro maior grupo de hispanos no país (à época), bem como uma censura ideológica:

“¿Cómo es posible que un Festival que invita a un grupo de teatro uruguayo exilado en México, a otro de chilenos exilados en Francia, a dos grupos de Nicaragua a incluso a un grupo de música, una película y una exposición de pintura patrocinados por el gobierno de Cuba ignore totalmente a los innumerables pintores, escultores, cineastas, escritores, poetas, dramaturgos y teatristas cubanos exilados

²² *Ibid, ibidem*, p. 2.

²³ A questão ecoa ainda na afirmação de que a revista teria sido totalmente financiada pelos próprios autores, sendo assim independente e auto-sustentada: “La Revista Mariel, que en este primer número ha sido financiada por quienes llegamos hace tres años a Norteamérica sin un centavo, tendrá en primer lugar la finalidad de servir de vehículo a los escritores y artistas de la Generación Mariel”.

que están aquí a sus puertas? Tal parece que los únicos cubanos invitados a este festival son aquellos oficialmente patrocinados por el gobierno cubano o partidarios del mismo. ¿Acaso tenemos los cubano-americanos que pasar una prueba de pureza ideológica a fin de ser admitidos a este festival?”²⁴

Na carta, retoma-se o argumento da dupla exclusão do exílio marielito, tanto dos discursos institucionais do período, como especificamente dos discursos sobre os exílios da América Latina, além de colocar em questão o suposto critério ideológico e antidemocrático que poderia estar em jogo na seleção. Chama atenção, ademais, o estratégico posicionamento como “cubano-americanos”, usado apenas em alguns contos, como modo de negociar com a “latinidade” proposta do evento. A discussão segue com a publicação de “*El festival discriminador de New York*”, por Edmundo López, no sétimo volume da revista, em que o autor reitera a discriminação colocando-a em termos de etnia: “*nos sentíamos discriminados como grupo étnico exiliado y como comunidade hispana com vida cultural própria*”²⁵. Em ambos os casos, argumentou-se desde a censura ideológica e desde a discriminação a uma comunidade própria como modo de rebater ao duplo exílio.

Tal como no editorial e nos textos críticos publicados ao longo da revista, as polêmicas intelectuais também foram espaços de negociação com as leituras e conceitos em voga no momento. Vale trazer à luz, *exempli gratia*, o caso de “*Los narradores perseguidos*”, escrito por Reinado García Ramos e publicado no segundo volume da revista. O texto se alinha com outras publicações da revista que pretendiam analisar leituras consideradas erradas ou imprecisas do fenômeno Mariel e da literatura cubana, assim como “*La pasión de Ruby Rich*”, publicado por Juan Abreu no sétimo volume da revista²⁶, ou “*La media vuelta, la vuelta entera*”, de Roberto Valero²⁷, publicado no primeiro volume de *Mariel*. O texto de Ramos, por sua vez, procura criticar uma reedição mexicana, feita em 1982, do livro *Narrativa de la revolución cubana*, do professor norte-americano Seymour Menton. O livro foi publicado por primeira vez em 1972 e a nova edição à época não teve uma mudança estrutural, senão que a inclusão de

²⁴ “Carta aberta a Joseph Papp”. *Mariel Revista de literatura y arte*. a. 2, n. 6, 1984, p. 35.

²⁵ “El festival discriminador de New York”. *Mariel Revista de Literatura y Arte*. a. 2, n. 7, 1984, p. 39.

²⁶ O texto respondia ao artigo “Bay of Pix”, publicado pela professora e conhecida crítica de cinema queer B. Ruby Rich., publicado no nono volume da revista *American Film*, em 1984. Tanto o artigo da autora quanto o texto de Abreu analisam o documentário *Conducta Impropia*, de Néstor Almendros e Orlando Jiménez-Leal.

²⁷ O texto de Valero busca criticar as leituras sobre os escritores do exílio cubano presentes em duas obras, no *Diccionario de la Cultura Cubana* e em *Los dispositivos en la flor*, de Edmundo Desnoes.

um apêndice com “conclusões” sobre a literatura cubana da década seguinte, a qual inclui o período que abarca *Mariel*. Ramos abre sua argumentação apontando que haveria uma manipulação da história e da história literária já pela exclusão dos anos de “institucionalização do aparato totalitário” e da dissidência que culminaria na Crise de Mariel (haja visto o objetivo de construir a crise como um êxodo político de dissenso). O marielito critica ainda uma suposta “harmonia” dos escritores apontada por Menton, ao evitarem abordar aspectos controversos da política, colocando-a como fruto da censura. O ponto principal, contudo, parece ser a disputa sobre a imagem dos escritores exilados: se Menton parte de um recorte enviesado baseado em obras de advogados, professores e jornalistas para concluir que se tratam de diatribes anticomunistas com escasso mérito literário, Ramos questiona o *corpus* que, segundo o autor, não incluiria autores importantes com Guillermo Cabrera Infante ou Nivaria Tejera e aponta finalmente que toda literatura cubana é anticastrista. O texto parte (e reinstaura o) do arquivo marielito, ao personalizar a disputa na imagem do presidente, alvo da crítica da revista. A partir desse ponto, diz que:

*“el último paso que Menton da para deformar totalmente el concepto de exilio cubano es ese horripilante adjetivo que él emplea para designar a los escritores que no viven en Cuba: los llama ‘antirrevolucionarios’ [...] Si fuese así, tengo la obligación de aclararle que ese vocablo hace caer sobre los escritores cubanos del exilio una especie de aversión o alergia al concepto de **revolución** en todas sus amplísimas aplicaciones, que pueden ser artísticas, científicas, personales, metafísicas, tanto como históricas y políticas. Y los escritores cubanos del exilio, por la sencilla razón de que muchos, muchísimos de ellos son verdaderos creadores de una alta sensibilidad, serán siempre partidarios de los cambios, de las renovaciones, de las **revoluciones** verdaderas y enriquecedoras del ser humano en su definición más universal. ¿Por qué no decir, sencillamente, que estos escritores son ‘no castristas’, o si se quiere, ‘anticastristas’? Me niego a aceptar que Fidel castro posea los derechos exclusivos sobre la palabra revolución”.* (RAMOS, 1983, p. 27)

A crítica às leituras do exílio cubano e a não inclusão das obras da Geração Mariel se reverberam, assim, em um processo de disputa dentro da linguagem pelo significado dos termos em voga no período: ao disputar o significado de revolução e reivindicar o de anticastrista, há uma afirmação política que não os exclui de outras comunidades (aquelas que também dialogariam com leituras de revolução, segundo a citação), mas reafirma o fundamento político de base da enunciação da revista, a crítica ao governo de Fidel Castro. Parece estar em jogo não só uma política do dissenso, tal

como conceituada por Rancière²⁸, ou seja, a própria representação da tensão dialógica entre o que é consensual e aquilo que o nega, lido pelo filósofo como o político: na medida em que, como se vê no trecho, há a presença não só de diversas visões, como a disputa explícita por outra leitura delas. Ademais, há uma negociação: os autores se colocam contra a suposta apropriação do conceito por Castro, a partir do qual negociam uma leitura de revolução a qual pertenceriam.

Segundo o próprio editorial, o objetivo da revista era ser um espaço teoricamente livre de autoritarismos para a publicação de obras artísticas dos marielitos e de outros escritores que apoiassem o grupo. Como projeto de intervenção, por outro lado, não se resumiu a este papel, foi um espaço de respostas e contestações de diversas polêmicas que os tocavam. Um espaço de legitimação do próprio grupo frente à tradição literária cubana e à comunidade cubana nos Estados Unidos, de divulgação de informações para a comunidade dos marielitos, especificamente, e de disputa no próprio seio da linguagem sobre os significados de determinados conceitos e leituras em jogo no período: o que é revolução? O que é literatura? O que é o exílio cubano? O que é o ser cubano? Esse conjunto de reflexões, junto à amplitude de publicações, que envolviam além dos gêneros relacionados à literatura, também obras de arte, testemunhos e entrevistas, o que configura *Mariel* como uma revista cultural, mais que propriamente literária. Ademais, trata-se de um documento essencial para a compreensão do lugar político e estético da Geração Mariel que compartilhavam ideais e concepções sobre literatura e a experiência de viver sob o regime de Castro durante o mesmo período.

Ainda que existam pistas para tal caminho, não propomos uma leitura causal da revista, que trabalhe com um acontecimento político determinando a forma de um novo enunciado. Entendendo a revista como um novo enunciado, com sintaxe própria, buscamos compreendê-la em relação a um conjunto de regras mais amplo que permitiria a formação de um objeto do discurso. Tendo em vista, assim, as condições para aparecimento histórico de tal objeto, em seus contatos e disrupções com as instituições, bem como em seus usos e estratégias textuais. Essa leitura permitiria olhar o enunciado não só como documento para o acontecimento histórico – como um produtor de sentidos para a releitura do arquivo e das instituições anteriores, mas também para a sua

²⁸ Rancière, Jacques. “O dissenso”. In Novaes, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367 – 382.

dispersão futura, ou seja, os ecos produzidos e especialmente presentes nas políticas culturais propostas por outras enunciações exílicas cubanas posteriores, como aquelas da *Encuentro de la Cultura Cubana* ou da *Revista Hispano-Cubana*. Buscamos, desse modo, entender o papel que *Mariel* exerceu em meio ao discurso, tanto nacional, quanto do exílio.

Se no começo do texto, introduzimos a revista desde sua relação com o discurso revolucionário tal como diluído na mídia cubana, faz-se importante compreender as bases de constituição de tal discurso, seu arquivo e regras de formação, tendo em vista seu papel no enunciado marielito. Seguindo a leitura foucauldiana, trata-se de “mostrar como se formaram uma prática discursiva e um saber revolucionário que estão envolvidos em comportamentos e estratégias” (*ibid, ibidem*, p. 218), ou seja, o conjunto de conhecimentos e regras que conformam a episteme e os regimes de escrita em determinado momento. Pensamos que o discurso marielito tal como foi formulado, não teria sido possível (e por isso responde diretamente) sem o pensamento estruturado, conformado e legitimado pela revolução, por isso o chamaremos de “arquivo revolucionário”. Em sua *Arqueologia do Saber*, Foucault coloca que “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2005, p. 147), ou seja, ao falar de arquivo, o autor parece apontar não às arqueologias extremas ou ao peso de largas bibliotecas, mas a um sistema-marco de formação e de transformação de enunciados em determinado momento. Se nenhum discurso é adâmico, falar em arquivo parece se tratar do campo de presença imediato de um enunciado, que, inclusive o especifica. No caso de *Mariel*, implica não só analisar a formação de um objeto discursivo, o marielito, mas os marcos epistêmicos e ideológicos que lhe dão legitimidade, os quais entraram em conflito com as políticas culturais propostas pelo grupo.

Isso será feito através da análise especialmente de *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado por Fidel Castro em 1961 e de *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto “Che” Guevara (1965), ambos textos fundacionais da política cultural do governo, bem como da *Declaración del Primer Congreso Internacional de Educación y Cultura*, de 1971, texto que, de certo modo, abre o *quinquenio gris* e a parametrização da cultura e dos costumes. Ademais, vamos nos valer de outros significativos ensaios cubanos cuja criação posterior a 1959 tenha sido decisiva.

1.2. O arquivo revolucionário e o papel dos intelectuais

Da vitória do Movimento 26 de julho, em 1959, ao ano de 1961, Cuba passou por um período de reflexão sobre o futuro da Revolução recém-ocorrida²⁹. Durante esse período, de 1959 a 1961, no campo da cultura, manteve-se o suplemento *Lunes de Revolución*, associado ao periódico *Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante e Pablo Armando Fernández. O suplemento era marcado, entre outras coisas, pela presença de autores estrangeiros, dentre os quais esteve Jean Paul Sartre, entusiasta da Revolução. Nesse periódico mais cosmopolita, construiu-se um desdém pela obra de Lezama Lima e da concepção de *Orígenes*, em geral³⁰. É interessante ter em mente este ponto, pela forte presença conceitual e física, já que leva em conta textos publicados, em *Mariel*. Por ora, vale apontar que *Lunes* era marcado ainda pela pluralidade de temas e pela sua posição “nem comunista nem anticomunista” – como se afirmava ser o próprio Governo durante o período, mas em busca da construção de uma nova cultura cubana. Os intelectuais em torno a *Lunes* se envolveram em uma grande polêmica ao defender o documentário P.M, dirigido por Sabá Cabrera Infante frente à censura pelo ICAIC, Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos, centro fundado pelo Governo Revolucionário em 1959.

É neste contexto que se insere o discurso “Palabra a los intelectuales”, de Fidel Castro, inicialmente discurso de encerramento de três reuniões consecutivas entre o comandante e intelectuais cubanos. Trata-se de um discurso fundacional: nele se desenha um esquema da posição esperada dos intelectuais e da produção artística em geral. Basicamente, há três argumentos no discurso que devem ser lembrados: a proposição de que a Revolução deve ser o centro de toda a produção intelectual: “*Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones [...] nuestra preocupación fundamental ha de ser la Revolución*”³¹. A ideia de que o conteúdo das obras artísticas deve ser a construção da Revolução, o que é expresso através de um manejo argumentativo que propõe de maneira maniqueísta a divisão entre os escritores revolucionários e os

²⁹ Esta é a visão de Miskulin (2003). Carmelo Mesa-Lago chama a esses anos de “sem ideologia”. *Apud* Marques (2009). *A condição Mariel*. pp 63.

³⁰ Para maiores detalhes, consultar Morejón Arnaiz (2000) e Mirabal, Velazco (2011).

³¹ Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. II Congreso del Partido Comunista de Cuba. *Revolución, Letras, Artes*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

contrarrevolucionários, de acordo com a sua adoção ou não à máxima apontada. No texto, a argumentação se baseia em afirmar que a liberdade formal é permitida, entretanto, o conteúdo não, e que isso nem chega a ser uma questão, já que um escritor revolucionário necessariamente escreverá sobre a revolução. Desse modo, passa a questão da escritura para o intelectual, o cidadão. E, por fim, a famosa sentença “*Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada*”³², que determina não só um certo e errado em termos de produção estética, mas também um espaço para cada ação, ou seja, o que fazer dentro e o que se pode fazer fora. Segundo Quintero-Herencia (2002, p. 51):

“Palabras a los intelectuales puede ser leído como una poética de la representación del ‘buen terreno’ institucional para la producción intelectual, este texto producirá un interior y una imagen de la institucionalidad que marcará decisivamente la actividad pública del intelectual cubano en la Revolución”

O texto teve como função criar um consenso acerca de como devem ser compreendidos determinados conceitos e ideias dentro do novo sistema: a forma, o conteúdo, o escritor e o intelectual. Instalou uma nova sensibilidade (no sentido mais fenomenológico do termo: instalar um modo de contato e percepção com o/ do mundo, o todo ao redor) que devia ser consensual a uma comunidade, que se inicialmente é aquela de “nós, os revolucionários” se estende a um “nós, os cidadãos”, aqueles que pertencemos a esta nação³³, que temos esta cidadania, igualando ambos os termos: o que, implicitamente, instaura a categoria oposta, daqueles que não se adaptando a essa leitura, não são lidos como cidadãos, com pertença e direito ao território, que devem portanto locomover-se para um “fora”, que se não aparece textualmente, está implícito na máxima de Castro.

Outro texto fundacional veio à luz em 1965, ano da publicação de *El socialismo y el hombre en Cuba*, escrito por Ernesto Guevara. O ensaio tem um forte impacto nas lideranças cubanas, especialmente porque aparece em um momento de crise com o modelo soviético devido à crise dos mísseis de 1962³⁴. O guevarismo se propunha como um modelo alternativo para Cuba e, com suas variações, teve muita influência até 1970,

³² *Idem, Ibidem.* p. 91

³³ Esta cooptação dos signos é feita também com as ideias de revolução e liberdade. Romper este consenso será um dos objetivos da Revista Mariel, como veremos adiante.

³⁴ Mesa-Lago *apud* Marques (2009). *A condição Mariel.* p. 63.

ano em que a ilha caribenha adere ao bloco comunista³⁵. No texto, Che Guevara defende que a meta do regime cubano deve ser o progresso da técnica e a formação de um Homem Novo, de uma nova consciência e com ela determinadas performances sociais, pois só assim se chegaria a uma nova sociedade ideal. Para isto seria necessário, primeiramente, acabar com os traços do passado, posto que burguês e capitalista, e investir na moralização do povo a partir de uma educação ideológica e de uma formação técnica. A partir delas, chegaria-se a uma nova consciência quanto ao papel na construção da nova sociedade comunista e de suas formas de inserção. Para o orgânico homem novo, as discussões intelectuais do período (sobre as possibilidades e espaços do intelectual, a liberdade de criação artística, a instauração de uma estética revolucionária) não existiriam.

O autor responde a ideias como a defendida pela crítica e professora Mirta Aguirre em “*Apuntes sobre la literatura y el arte*” (1963) ao ser contra a adoção de estéticas oficiais para a produção artística cubana. O debate gira em torno à adoção ou não do realismo socialista como estética oficial para a ilha caribenha em sua fase revolucionária. Se a autora defende a adoção da estética soviética, por suas possibilidades de acabar com o que lê como idealismo das correntes em voga antes de 1959 (especialmente o origenismo); Ernesto Guevara é contra a adoção de correntes forâneas, colocando que deve-se dar mais importância à formação de uma nova consciência, que viria somente no futuro, que consequentemente produziria algo revolucionário e novo. No processo de conscientização, contudo, entram valores que são de ordem moral: o discurso, sempre voltado para o masculino, coloca a importância do sacrifício pessoal e coletivo para se chegar ao nível esperado, e a adoção dos valores revolucionários como o heroísmo, da dedicação necessária ao trabalho manual no campo e, por fim, constrói o intelectual como um sujeito com um “pecado original” frente aos outros trabalhadores. Essas características seriam decisivas para os anos posteriores no campo cultural cubano. Segundo Hernández Salván, o processo definido por Guevara e suas consequências são do seguinte tipo:

“Intellectuals must negate their own egos to be independent and become the New Man. Their ego simultaneously becomes an object of desire they will be unable to reach and the hated object they want to negate. The tropology of the New man haunts all future cultural

³⁵ *Ibid. ibidem.* p. 63

production, especially for intellectuals who, as Guevara observes, were born and formed within the Revolution” (HERNÁNDEZ SALVÁN, 2015, p. 68)

Guevara, em concomitância, propõe um modelo de governo que seja extremamente rígido no cumprimento de suas leis e em suas punições. Para exemplificar o porquê dessa posição, o autor se vale da imagem do pai que deve antes ver-se como revolucionário e não amolecer frente a pouca comida ou as más condições em que seus filhos estejam vivendo. Sobre esta rigidez, diz ainda: “*Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible*”. (GUEVARA, 1980).

Às políticas de controle da escrita e do pensamento, se uniram as políticas de controle/ cura/ eliminação dos homossexuais da ilha, algo importante de se ter em mente quando se trata da Crise de Mariel: não somente porque muitos marielitos eram homossexuais, mas porque o signo da homossexualidade ficou muito associado à crise na medida em que definia a maneira mais imediata de ser lido como antissocial e, portanto, de sair do país. Vale ter em mente que a homofobia não é característica própria desses anos, nem nasce junto com o regime então vigente. Contudo, ele radicalizou esse sentimento de ódio ao unir políticas de biopoder, como o eram o guevarismo e as correntes psicanalíticas em voga na época³⁶ às políticas repressoras do Estado. A união entre o discurso jurídico, o discurso médico, o discurso socialista-revolucionário e os velhos clichês machistas levou a:

“vigilancia directa en escuelas e internados, y la orquestación de campañas de opinión hasta llegar, por último a las purgas en la universidad y en varias instituciones culturales (las llamadas “depuraciones”) y a la reclusión forzosa de miles de homosexuales en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP).” (MARQUÉS DE ARMAS, 2014)

Como método associado ao projeto de criação do homem novo, em 1965, até 1968, foram criadas as UMAPs (*Unidades Militares de Apoyo a la Producción*), centros de trabalho rural onde deveriam ser recolhidos os homossexuais e os “vagabundos”, entre outros, “*todos parientes*” segundo as palavras de Fidel Castro, posto que

³⁶ Como analisou Marqués de Armas (2014).

compartilhavam o mesmo status de “*debilidades de la Revolución*”³⁷. Se nos campos de trabalho, foram recolhidos testemunhas de jeová e sujeitos considerados por diversas razões contrarrevolucionários, segundo Marqués de Armas, “*los homosexuales ocuparon basicamente la escena y fueron ellos los que más padecieron este problema, sin duda alguna*”³⁸. A crença com a criação das unidades era a de que o trabalho rural curaria a homossexualidade dos internos, já que, segundo Castro “*el campo no daba ese subproducto*”³⁹ da homossexualidade, enquanto se dispunha de trabalho gratuito nos campos.

Poucos anos depois do fim das UMAP's, o regime deu mais passos decisivos no seu processo de recrudescimento: um ponto chave para se compreender este movimento é o caso do poeta Heberto Padilla. Logo após seu retorno a Havana, em 1966, depois de estudos feitos no estrangeiro, o poeta se envolveu em uma polêmica decisiva dentro do campo cultural da ilha caribenha, polêmica essa envolvendo primeiramente seus livros *Fuera de juego* (1968) e *Provocaciones* (1971). *Fuera de juego* foi considerado um livro ambíguo, de conteúdo contrarrevolucionário, o que pôs em risco a sua possibilidade de ganhar o prêmio Julián del Casal, outorgado pela União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba, a UNEAC, pelo qual competia. Ainda assim, a obra ganhou o prêmio, por insistência dos jurados. A reação do governo foi publicá-lo junto a uma nota expondo tratar-se de uma obra com desacordo ideológico. Com isto, ainda que não o tenha censurado, ao impedir que o próprio da leitura literária (as várias interpretações, a ambiguidade, a necessidade de entrada com corpo no texto) se efetivasse, atentou contra a possibilidade da própria política, do dissenso, da leitura democrática. Em 1971, ao ler poemas de seu livro *Provocaciones*, o autor é detido e levado à prisão por contrarrevolucionário. Sua prisão causou furor entre os intelectuais estrangeiros, especialmente entre aqueles que apoiavam a revolução cubana. Com este ato, o Governo deu um passo decisivo dentro do caminho que vinha tomando, quanto à forma que lidaria com o dissenso e acerca de, sob a conjuntura, a quem era permitido viver em sociedade e em que condições, bem como quem seria tido como perigoso à ordem social, e que futuramente perderia a cidadania e com tal o direito ao território nacional. Enquanto a poeta Belkis Cuza Malé, sua esposa, consegue sair do país,

³⁷ In Armas. *Ciencia y poder en Cuba*. Madrid: Verbum, 2014. p. 191.

³⁸ Depoimento de Heberto Padilla. In Almendros et Jiménez Leal. *Conducta Impropia*. Madrid: Playor, 1984.

³⁹ In Marqués de Armas. *Ciencia y poder en Cuba*. Madrid: Verbum, 2014. p 191.

levando seus filhos, Padilha só consegue sair em 1980. Já nos Estados Unidos, ambos fundam a *Linden Lane Magazine*, na qual também contribuiria Reinaldo Arenas, editor de *Mariel*.

O ano da prisão de Padilla, 1971, é também o ano do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura. Na declaração oficial deste congresso, é imposto um conjunto de regras para o âmbito da cultura, que definiriam o período que ficou conhecido como *quinquenio gris*, que teria durado até 1976, de forte dirigismo cultural e de aniquilamento do espaço civil (FORNET, 2007). O objetivo da declaração é estruturar um consenso a partir da lei, do poder policial do Estado. O tom geral é assertivo e ameaçante, permeado por sentenças como “*En el campo de la lucha ideológica no caben los paliativos ni las medias tintas*” ou contínuas reafirmações do objetivo de “*mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo y el combate a cualquier forma de desviación entre los jóvenes*”. Sobre a literatura, a declaração do congresso define tanto o conteúdo quanto o viés permitido:

“El congreso estima necesario que intelectuales revolucionarios escriban sobre temas de literatura infantil y de la Revolución Cubana en su lucha contra el subdesarrollo, como lectura para jóvenes y adultos”

“Solo nos es dable la coexistencia ideológica con la creación espiritual de los pueblos revolucionarios, con la cultura socialista, con las formas de expresión de la ideología marxista-leninista”

A declaração é a culminação de um pensamento e uma postura que começaram a ser delineadas em 1961, como mostrei acima. É o ponto, contudo, em que se torna lei, cujo descumprimento pode ser punido, e cujo poder, portanto, se sobressai. A partir deste ponto a *communitas*, e a *immunitas* (aquilo que não é legível, que deve estar fora) são definidas pela polícia, pelo governo. É sob esta tensão que ocorre o fenômeno Mariel. É o dilema daqueles que não podem pertencer a esta comunidade, que neste ponto já se associou à própria ideia do Estado-nação. Os marielitos são aqueles aos quais não é permitido o direito à nação, aqueles que devem ser higienizados dela, segundo a linguagem oficial: o outro dessa comunidade consensual que se estabelece e ramifica poder, portanto, o não cidadão e, inclusive, construído por esse olhar hegemônico como o não humano: a “escória”, como revela o termo utilizado no período. Ademais, é no Congresso de 1971 que se estabelece que os homossexuais não

devem estar em determinadas funções, dado que influenciariam a formação de um *hombre nuevo* ideal. Assim, trata-se de um ano assim em que muitos homossexuais perdem seus empregos, portanto a possibilidade de expressão no espaço público – condição influenciadora para o futuro êxodo.

Na declaração do Congresso, constrói-se a partir do aparato judicial, uma estrutura de exclusão dos homossexuais à vida social, ou seja, trata-se de um documento legitimador do poder do Estado, que teve como consequência a saída de escritores e artistas homossexuais pelo porto de Mariel. Define-se neste momento, por exemplo, que não podem exercer atividades no campo artístico ou cultural. O texto é claro quanto à forma como pretende lidar com os homossexuais de 1971 em diante: “*Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones*”. A lei *predelictiva* de 1979, por sua vez, aparece junto com várias leis de teor bastante repressivo e dispõe que se pode prender supostos faltosos, ainda que não tenham cometido nenhuma falha. Lei de fim dos anos 1970, ainda que segundo Lumsden (1996: 77) de fato a repressão aos homossexuais tivesse acabado com o fim do quinquênio gris e a entrada de Armando Hart no Ministério da Cultura em 1976. A lei *predelictiva* parece indicar o contrário. O fenômeno Mariel ocorre em um cruzamento entre estas políticas repressivas, uma crise econômica que afeta a ilha e um governo conservador nos Estados Unidos.

Nos depoimentos de diversas pessoas sobre estes anos de perseguição em Cuba e sobre a saída pelo porto de Mariel, chama a atenção a reiteração de um topos: para comprovar a homossexualidade e assim poder sair da ilha, muitos comentam que se pedia que caminhassem em frente aos policiais e psicólogos: Jose Mario diz “*Entonces el militar me dijo que caminase, que diera a vuelta al salón y que caminase*”⁴⁰ e também Reinaldo Arenas “*A mí me hicieron caminar delante de ellos para comprobar si era loca o no*”. As prisões e as detenções nas UMAPs se davam de acordo não só com o ser homossexual, mas especialmente com uma performance feminina nas pessoas do sexo masculino. Daí que também fossem levadas pessoas que tingiam o cabelo, ou que usassem calças apertadas. Quiçá isto ocorreu desta forma porque não se acreditou em uma identidade homossexual estável, já que o discurso oficial pregava a possível

⁴⁰ *Idem, Ibidem.* p. 33

conversão/cura sempre⁴¹ desde determinadas leituras psicologizantes. Isto era o que se queria que fosse acreditado, o que impediria a constituição de uma identidade/comunidade homossexual. Pode se ver este objetivo também através do único livro sobre sexualidade não censurado no período “*El hombre y la mujer en la intimidad*”, de Schnabl (1979), seguido futuramente por “*¿Piensas ya en el amor?*”, de Brückner (1982). Ambos os livros foram “violados” em seus capítulos sobre o tema, segundo entrevista à coordenadora na época do recentemente criado Programa Nacional de Educación Sexual, Monica Krause⁴². O primeiro livro defendia que não há um comportamento homossexual, apenas masculino/feminino, não há um homossexual, mas seres com gêneros errados⁴³. O que parece que esteve em jogo foi uma tentativa de binarizar estes corpos que flertavam entre os gêneros.

Ademais, o êxodo entrou em confronto direto também com a visão vigente sobre a homossexualidade nos Estados Unidos. É importante ter em conta que de 1917 a 1990 foi legalmente proibido dar asilo político a gays nos EUA⁴⁴. Segundo Eithne Luibheid (2015), o sistema de imigração era parte fundamental para a manutenção do sistema hétero-patriarcal da nação estadunidense, de modo que garantia cidadania apenas a pessoas brancas e “reprodutivas”. Randazzo (2015:79) narra a história de um marielito chamado Armando Toboso-Alfonso que, ao pedir refúgio político teria sofrido diversas

⁴¹ É de notar-se ainda que segundo o dossier da Mariel N° 5 sobre “Los cubanos y el homosexualismo”, o único livro sobre sexualidade cuja circulação foi permitida neste período foi *O homem e a mulher na intimidade* de Schnabl, livro que defendia a cura homossexual.

⁴² “Por órdenes superiores —a la cabeza estaba Vilma Espín—, el capítulo fue reescrito, se le cambió gran parte, al final quedaba poco de lo escrito por Schnabl. Este tipo de ‘violaciones’ de obras con contenidos inaceptables para ‘la cúspide’ las he conocido una y otra vez en el decursar del período de preparación de literatura científica y científica-popular a mi cargo [...] El libro *¿Piensas ya en el amor?*, de H. Brückner, fue igualmente ‘violado’. Sobre todo, el capítulo referente a la homosexualidad fue modificado tanto que apenas quedaba algo del autor [...] En la página de los créditos dice: ‘(...) para la versión cubana se ha reelaborado el capítulo 12 y se han hecho cambios y adaptaciones a otros capítulos, atendiendo a sugerencias y consideraciones de representantes del Grupo Nacional de Trabajo de Educación Sexual ... y a la especial revisión de una comisión del Ministerio de Educación” In “En el punto G de la Revolución Cubana”. Disponível em: “<https://manuelzayas.wordpress.com/2016/01/27/entrevista-monika-krause-2/>” Acesso em: 18/10/2019.

⁴³ Futuramente, a partir de 1976, surgiria o Programa Nacional de Educación Sexual, como parceria entre Vilma Espín e Monica Krause, começo de um debate a favor de rever a situação da homossexualidade na ilha. Krause, por sua vez, em entrevista ao Gay Community News de Boston, em 1984, reconheceu a existência das UMAPs em Cuba. Maiores informações podem ser encontradas em Gay-Sylvestre, Dominique. *Navegaciones y borrascas: Monika Krause y la educación sexual en Cuba (1979 – 1990)*. Eichstätt: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2003.

⁴⁴ Eithne Luibheid. In *Queer migrations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. p 13.

humilhações até receber o veredicto de que deveria ou passar quatro anos na cadeia ou deixar o país⁴⁵.

A chegada a Miami teve conturbações ainda devido às visões sobre os marielitos por parte da comunidade cubana na Flórida e dos norteamericanos. Rich e Arguelles apontam que para os Estados Unidos nesse período de Guerra fria era favorável construir uma imagem negativa destes imigrantes, expô-los de maneira pejorativa, enquadrá-los como o abjeto, pois tal atitude ajudaria a desconstruir a visão paradisíaca sobre a ilha (ARGUELLES, RICH, 1995). Por outro lado, também foi mal recebida pela comunidade cubana local. De fato, os marielitos causaram um grande impacto pela quantidade de gente, pela heterogeneidade do grupo, pela visibilidade de homossexuais⁴⁶ e pela voz que adquiriram neste novo ambiente: uma voz do dissenso.

1.3. Reinaldo Arenas, *la estrella más brillante*

Victoria Ocampo em *Sur*, Lezama Lima em *Orígenes*, Mariátegui em *Amauta*, Fernández Retamar em *Casa de las Américas*, Ángel Rama em *Marcha*, Octavio Paz em *Vuelta*: os estudos que tomam as revistas culturais como objeto, em grande parte, vêm enfocando-as desde um questionamento pelas movimentações na esfera pública dos intelectuais envolvidos nos projetos. Nos estudos, aparece um interesse nesse grupo difuso, entre outras razões, por seu papel estruturante no processo de construção de representações, ideários e ideologias – isto é, a prática constitutiva do trabalho intelectual.

Se falar especificamente em “intelectual” é referir-se a um conceito que surge no final do século XIX, falar sobre pensadores e posições frente ao povo ou ao Estado é tema antigo. Edward Said aponta que durante o século XX, reiteraram-se duas leituras sobre os intelectuais: uma perspectiva é a desenvolvida por Benda (1946), para quem os

⁴⁵ “In 1985, a gay man from Cuba named Armando Toboso-Alfonso petitioned for asylum and a second form of relief called withholding of deportation. Toboso-Alfonso's attorney argued before an immigration judge that his client was harassed and assaulted by government officials because of his membership in a particular social group—in this case homosexual men in Cuba. The Cuban government, according to Toboso-Alfonso, kept a register of homosexuals and required him to submit to detention and interrogation every few months. During these periods of detention, which would last for several days, police authorities would harass and assault him. During the 1980 Mariel boatlift, Cuban authorities ordered Toboso-Alfonso to leave the country or spend four years in prison for being gay.” In Randazzo. “Social and legal barriers”. *Ibid.* p 79.

⁴⁶ “These visible Mariel gay men had an impact at the street level, on daily life” In Peña. “Visibility and silence”. *Ibid.* p 180

intelectuais são um grupo muito reduzido, caracterizados pelo acesso ao mundo letrado e pela clara oposição ao *status quo*; outra perspectiva pode ser vista no discurso de Norberto Bobbio, para quem “o que caracteriza o intelectual não é tanto o tipo de trabalho, mas sua função” (BOBBIO, 2003, p. 435). Com uma leitura pressuposta das ideias de Gramsci, o filósofo italiano coloca que é intelectual qualquer sujeito que trabalhe com a incidência de ideias sobre ações humanas, com essa lógica, diz que “um trabalhador que realiza uma obra de propaganda sindical ou política pode ser considerado um intelectual” (*ibid, ibidem*, p. 435). Essa função implicaria um poder, que por sua vez, é de natureza distinta ao poder estatal, atuando ao seu redor, seja em propaganda, ou em dissenso. Desde o século XIX, associava-se a intelectualidade como função das pessoas de letras, precisamente por dominarem os imaginários e as representações do poder. A questão já se anunciava quando do surgimento do conceito: o termo teria sido utilizado por primeira vez no século XIX pelo romancista russo Boborykin e “indicava o conjunto dos livre-pensadores [...] que fizeram explodir o processo de crítica à autocracia czarista e, em geral, às condições de atraso da sociedade russa [...] até eclodir a revolução” (BOBBIO, 2003, p. 442). Vê-se que o termo surge pressupondo uma autonomia (que, contudo, pode ser porosa) desse grupo frente ao poder estatal. Assim também foi empregado no caso Dreyfus, possivelmente o momento que trouxe o conceito para o discurso tal como é utilizado hoje; como se sabe, trata-se da acusação e prisão por espionagem de Alfred Dreyfus em 1894. Injusta e motivada por antissemitismo e xenofobia estatais, a acusação levou à revolta de vários artistas e pensadores da época. Em 1898, foi publicado no periódico *L'Aurore* o “Manifesto dos Intelectuais”, escrito e assinado por personalidades da cultura como Zola, Anatole France e Proust. Sobre o período, afirma Bobbio:

“nessa época, o novo termo já era tomado e aceito (inclusive polemicamente) na acepção que prevalece até hoje: trata-se, justamente, de um grupo de homens não políticos, conhecidos por sua atividade predominantemente literária, que, como homens de letras, tomam posição perante uma prevaricação do poder político e combatem a razão de Estado em nome da razão, sem outras especificações, defendendo a verdade” (BOBBIO, 2003, p. 443)

Se a questão em si é antiga e o conceito moderno, o estudo dos intelectuais é recente. Em texto publicado originalmente em 1988, intitulado “Os intelectuais”, Jean François Sirinelli comenta um certo descaso com a história dos intelectuais em seu contexto, a academia francesa, com esporádicos estudos. Corroborando as teses

fundadoras de Julien Benda em *La trahison des clercs*, de 1946, o autor elenca algumas características para tal situação, esboçando um panorama dos limites da história política e a perda de seu estatuto em meio aos estudos histórico-culturais: o “forte teor ideológico, n[on] qual o pesquisador, mal ou bem um intelectual ele próprio, está imerso”; e a dificuldade em demarcar o objeto, “Antes de mais nada, os intelectuais constituem um grupo social de contornos vagos que durante muito tempo foi pouco significativo em termos de tamanho” (SIRINELLI, 2003, p. 234). Lia-se o intelectual como um grupo com formação e trabalho específico, em oposição à visão de Gramsci e de Bobbio, que abrem as possibilidades de construção do intelectual, lido basicamente como qualquer sujeito que produz e distribui conhecimento. Sirinelli via, contudo, em seu momento de enunciação, o começo de uma mudança na escassez de estudos, atribuído às questões históricas, especialmente às dissidências intelectuais frente às revoluções russa e chinesa, “foi quando começou a ser dessacralizado que o intelectual pôde se tornar um objeto da história sobre a qual o historiador não mais hesitou em lançar sua rede” (*Ibid, Ibidem*, p. 240).

No que concerne à América Latina, Cláudia Gilman (2003) aponta que os intelectuais surgem como tema de interesse a partir dos anos 60, com a “fracción crítica” argentina, em meio a um momento de crise dos modelos tradicionais de pensamento (também crise social, já que as novas correntes respondiam fortemente aos impactos dos golpes ditatoriais sobre o processo cultural, especificamente no Cone Sul) e o debate intenso entre as recentes correntes críticas na América latina e as correntes estrangeiras. Não somente, a autora analisa como central para esse estudo na América Latina, o enfoque sobre o caso cubano, que teria não só definido a passagem de “escritor” ao “intelectual” nos anos 60, atualizando a discussão sobre o compromisso dos escritores, como teria a redefinido especialmente com o caso Padilla e a discussão em nível internacional sobre o papel do escritor latinoamericano frente ao socialismo real e aos caminhos do compromisso da escritura.

Tais análises são de interesse para compreender a centralidade da figura de Reinaldo Arenas, escritor e intelectual que não só encabeçou a *Mariel Revista de Literatura y Arte*, o que contribuiu à sua difusão posto que Arenas já era uma figura conhecida e com publicações no exterior, mas também serviu como um mestre para os outros intelectuais marielitos que estavam no projeto editorial da revista, desde antes do

exílio. Juan Abreu (1998), por exemplo, em *A la sombra del mar*, expõe como *Mariel* seria a continuação de um projeto de revista intitulado *Ah la marea* e projetado especialmente por ele, Reinaldo Arenas, e José Abreu Felipe, com participações de outros novos escritores do período. *Ah la marea* teria surgido a partir de leituras compartilhadas e discussões promovidas pelos autores no Parque Lênin, onde Arenas viveu escondido durante parte dos anos 70, depois de uma tentativa de fuga da ilha, segundo depoimento de Arenas, teriam sido editados seis números⁴⁷. Segundo Juan Abreu

“Éramos jóvenes y creíamos que el arte era una fuerza sagrada por la que valía la pena arriesgarlo todo. Teníamos miedo y nunca creímos en la cultura oficial de nuestro país. [...] Éramos pocos (nunca llegamos a diez, incluyendo a Luis de la Paz, Marcos Martínez y José Díaz, que eran aún más jóvenes y empezaban a producir sus primeros poemas y relatos) y nuestra experiencia cultural se manifestaba en torno a dos figuras formadoras, Reinaldo Arenas y mi hermano José. Rendíamos culto a los libros y a los autores rebeldes, o que percibíamos como tales. Organizábamos maratones de lecturas y tertulias, escribíamos incansablemente y estábamos convencidos de que en esas actividades radicaba el único sentido que podían tener nuestras experiencias. En esos libros, que todavía me acompañan, que siguen siendo parte fundamental de mi vida, aprendí todo lo que sé. Esa etapa que abarcó más o menos de 1970 a 1974 estuvo vivamente dividida en dos fases. La primera, que se extiende hasta la detención de Reinaldo, fue dominada por un gran impulso creativo [...] Nos reuníamos en el Parque Lenin donde leíamos la ‘producción de la semana’. Creamos una rudimentaria revista literaria, Ah la marea, que distribuíamos entre nosotros mismos. [...] Reinaldo reinaba allí como un dios tutelar, pero un dios cercano que leía fragmentos de Otra vez el mar o Leprosorio [...]. La segunda etapa comienza con la fuga de Arenas, su refugio en el Parque Lenin y su posterior encarcelamiento.” (ABREU, 1998, p. 20, 21).

É interessante perceber no relato como apesar de não se tratar de uma revista que reivindicava uma política cultural no espaço público, posto que não circulava fora do grupo, *Ah la marea* ainda assim se caracterizava como um projeto intelectual no campo da literatura, na medida em que exercia um traço típico da função do intelectual em sociedade: a de reivindicar a autonomia de uma produção cultural em relação ao poder⁴⁸. É frente a essa reivindicação que a escritura aparece como uma “força sagrada” em contraposição à “cultura oficial” de Cuba, ancorada por sua vez em uma tradição de “livros e autores rebeldes”, que seriam o arquivo lido. Nesse sentido, as tertúlias

⁴⁷ In Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point des lunettes, 2012, p. 21.

⁴⁸ Bourdieu, por exemplo, caracteriza o intelectual da seguinte maneira: “O intelectual constitui-se como tal intervindo no campo político em nome da autonomia e dos valores específicos de um campo de produção cultural que chegou a um alto grau de independência em relação aos poderes (e não, com o político com forte capital cultural, com base em uma autoridade proponente política, adquirida à custa de uma renúncia à carreira e aos atores intelectuais)” (BORDIEU, 1996, p. 150)

literárias organizadas em torno da figura de Arenas durante o duro *quinquenio gris* constituíram o período de formação para alguns escritores que saíam pelo porto de Mariel em 1980, como Luis de la Paz e o próprio Juan Abreu. Nesse contexto, Arenas atuava não só como um mestre, mas também era a figura que definia a própria temporalidade da lembrança e dos processos de escrita, ajustados aos eventos históricos de sua vida.

Se nestes anos os futuros marielitos começavam a escrever, Arenas, por sua vez, já tinha uma história e uma função no campo intelectual do período. O filho de camponeses nasceu em 16 de julho de 1943, em Perronales, vila próxima a Holguín, no oriente cubano. Ainda jovem se envolveu na luta contra Batista com um grupo insurgente e sua primeira formação se dá com o novo projeto de reforma agrária do país, pelo qual ganha uma bolsa para estudar contabilidade. Chega a Havana em 1962 para uma segunda formação em planificação e acaba se envolvendo com o campo intelectual do período, através de um concurso de narração de contos infantis que participa, o que o leva a trabalhar na Biblioteca Nacional, na Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) e futuramente na *Gaceta de Cuba*, lugar em que chega a publicar alguns artigos e resenhas⁴⁹. Em Entrevista a Liliane Hasson, o autor confessa que neste período já escrevia e tinha dois livros prontos e nunca publicados: “¡Adiós, mundo cruel!” e “¡Qué dura es la vida!”, ambos influenciados pela estrutura melodramática das radionovelas. Contudo, suas primeiras publicações aparecem na revista *Unión* em 1965⁵⁰, ano em que ganha menção no prêmio da UNEAC pelo seu primeiro livro, *Celestino antes del alba*, que seria publicado em 1967. Dentre os intelectuais da época, é importante destacar o papel de Cintio Vitier e Eliseo Diego para a formação de Arenas: ambos também trabalhavam na Biblioteca Nacional e exerciam a função de indicar leituras e comentar obras de Arenas. O autor chega a mencioná-los como “tutores literários”⁵¹ e aqueles que o teriam apresentado aos nomes de Lezama Lima e Virgilio Piñera, o último mal-visto por Vitier e Diego. É com a chegada à Havana e a

⁴⁹ Reinaldo Arenas publicou os seguintes textos: “Bajo el signo de enero” (*Gaceta de Cuba*, vol. 57, p. 20), “Magia y persecución em José Martí” (*Gaceta de Cuba*, vol. 66, pgs 13 – 16) , “Tres mujeres y el amor” (*Gaceta de Cuba*, vol. 71, pgs. 26 – 28), “Con los ojos bien abiertos” (*Gaceta de Cuba*, vol. 81, pgs 10 – 11), “Mariana entre los hombres” (*Gaceta de Cuba*, vol. 86, p. 30), “El reino de la imagen” (*Gaceta de Cuba*, vol. 88, pgs 23 – 26).

⁵⁰ O autor publica os seguintes contos: “La punta del arcoíris”, “Soledad”, “La puesta del sol” (*Unión*, vol. 4, pgs 113 -119), “Con los ojos cerrados” (*Unión*, vol. 5, pgs 12 -15) e “El hijo y la madre” (*Unión*, vol. 6, pgs 222 - 226).

⁵¹ In Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point des lunettes, 2012, p. 292.

mudança de trabalho, que Arenas começa a se envolver com o campo intelectual do período⁵². Se o autor publicou diversos textos nesse momento, especialmente contos, crítica literária e resenhas, os textos e documentos de teor político frente ao Estado só seriam publicados com a saída do país, em *Mariel*, e no livro *Necesidad de libertad*, coletânea de textos escritos no exílio sobre literatura e a política cultural em Cuba. A exceção talvez esteja no seu último texto publicado no país, “*El reino de la imagen*”, na *Gaceta de Cuba*, em 1970, não por acaso o primeiro texto de crítica literária a ser publicado em *Mariel Revista de Literatura y Arte*, projeto que parece dar continuidade a algumas vozes silenciadas a partir dos anos 70.

Nesse sentido, vale lembrar que já no final dos anos 60, proíbe-se a publicação de *El mundo alucinante*, que sai no México em 1969, graças a Emmanuel Carballo que leva o manuscrito⁵³ para o seu país. A proibição foi controversa: Enrico Mario Santí (2002) aponta que a razão levantada teria sido a existência de passagens eróticas na obra, enquanto Seymour Menton (1982) coloca que se teria compreendido o livro como uma paródia da relação entre os intelectuais e o Governo Cubano. O autor se envolve em uma polêmica também, depois que é publicado um texto seu em *Mundo Nuevo*, revista editada por Emir Rodríguez Monegal e da qual se dizia que era financiada pela CIA, o que o obriga a escrever uma retratação oficial. Vale lembrar ainda que, em paralelo, acontecia o “Caso Padilla”, que explodiu em 1968 e a institucionalização do Governo em 1970, que levou à consequente demissão de Arenas e ao seu ostracismo, culminante com a sua prisão em 1974, por “escândalo público”, e que durou até 1976. Como parte da sentença, nos anos seguintes, o escritor trabalhou como carpinteiro no campo de reabilitação do Reparto Flores, até a sua saída em 6 de maio de 1980, pelo porto de Mariel. Durante os anos 70, o autor escreveu diversos textos que foram reiteradamente confiscados. Conseguiu, no entanto, enviar alguns para fora do país, especialmente para o casal Jorge e Margarita Camacho, que faziam a ponte com Claude Durand, editor da Editions du Seuil, que publicaria parte da obra areniana em francês, e

⁵² Sobre o período, comenta o autor: “En aquella época, empiezo a descubrir lo que es el mundo de La Habana. De los intelectuales, empiezo a leer libros, ya dejo en el pasado la radionovela, y empiezo a escribir otras cosas que por lo menos estaban ya dentro de una línea no tan mala ni tan ridícula y cursi como lo que hacía en Holguín” (ARENAS in ETTE, 1996, p. 41)

⁵³ Carballo defendia a abertura às possibilidades artísticas: “Luego de su paso por la Habana, Emmanuel Carballo envió a Casa de las Américas un artículo en el que señalaba las deficiencias de la vieja izquierda para considerar, con una perspectiva actual, a apertura de las posibilidades artísticas (1963)” In Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. p. 200

com Severo Sarduy, que colaborou não só com as edições francesas, mas também com as edições latinoamericanas.

Sobre o final dos anos 70, a saída pelo porto de Mariel e a chegada a Cayo Hueso/ Key West, o autor comenta:

“Ya llegar a Cayo Hueso me pareció insólito. Lo insólito fue que después de sufrir la cárcel, todas aquellas cosas, yo les dije a mis amigos íntimos, a los Abreu – que les decíamos las hermanas Bronte porque escribían, así como condenados – dije: ‘Viene una etapa muy difícil, todos estamos fichados por la seguridad del Estado, lo mejor que podemos hacer es no vernos más hasta ver lo que pasa en el futuro’. Y efectivamente nos veíamos muy poco, de forma muy clandestina. Y cuando llego a Cayo Hueso, lo primero que me encuentro eran ellos que ya estaban allí, que habían salido, cosa que ni siquiera nos avisábamos porque avisar significaba ya descubrir la conexión. Desde Cayo Hueso, como fuimos los primeros, pasamos a un campo donde nos concentraban en Miami que era un estadio gigantesco, y de allí, ya el día 10 de mayo, yo estaba en la ciudad de Miami. Pero no me gustó aquella ciudad de ninguna manera, porque me parecía que tenía todas las taras de la reacción cubana, y me fui.”
(ARENAS In ETTE, 1996, p. 57)

Desde sua chegada aos Estados Unidos, Arenas começou a publicar textos críticos na esfera pública, especialmente nas revistas que circulavam na época. Em 1981, por exemplo é publicado o texto *“La represión (intelectual) en Cuba”* na revista *Escandalar*, editada pelo também escritor exilado cubano Octavio Armand. Originalmente, o texto havia sido uma conferência pronunciada em 3 de agosto de 1980, na Universidade de Columbia. Não somente, entre 1981 e 1982, Arenas foi um dos editores da *Linden Lane Magazine*, editada por Heberto Padilla e Belkis Cuza Malé⁵⁴. *Mariel Revista de Literatura y Arte* surge nesse ambiente como uma expressão intelectual do grupo de escritores em seu reencontro, uma tentativa não só de publicar textos escondidos, e a escritura do momento, como também a de interferir no espaço público com uma visão estética e política característica e dissidente não só ao discurso oficial do governo revolucionário, mas aos discursos do exílio sobre os marielitos.

⁵⁴ Sobre a saída do projeto de Padilla e Cuza Malé, Arenas comenta: “Tuve que irme por problemas personales, porque ellos publicaban a la gente que ellos querían, ya los que no querían, no. Textos rechazados porque no eran amigos de él, porque no les convenía.” A informação, no entanto, é contraditória, na medida em que *Mariel Revista de Literatura y Arte* deixava claro em seu editorial que se destinava a publicar apenas os textos que se coordenassem ao projeto da revista. Ademais, de fato, as revistas culturais costumam associar-se aos projetos ideológicos de seus fundadores, buscando dar a eles visibilidade, o que implica uma seleção.

Ainda que a primeira edição tenha saído apenas em 1983, Arenas já menciona a revista em suas cartas em 1981. Em carta datada de 2 de novembro de 1981, dirigida ao casal Jorge e Margarita Camacho, o escritor diz que “*Les envío dos ejemplares de la revista Mariel que acabo de hacer. Espero que les guste. Hemos hecho el número nosotros mismos y lo hemos pagado entre todos. Dolores⁵⁵ también ha ayudado*”⁵⁶, pelo qual se entende que a versão que sairia oficialmente em 1983 teria sido formulada em 1981. Antes, em carta de 7 de Abril de 1981, Arenas havia mencionado outro projeto de revista, que se chamaria “*Confluencias*”, nome posteriormente dado a uma seção da revista: segundo o autor a edição seria custeada por um cubano filantropo, e a primeira edição contaria com textos de Virgilio Piñera, Lezama Lima e Octavio Paz. Não por acaso os dois primeiros estampariam futuramente as edições de Mariel. De todos modos, vale notar que o projeto de Mariel foi concebido logo da chegada dos marielitos aos Estados Unidos, especialmente com o reencontro entre os irmãos Abreu e Reinaldo Arenas. Juan Abreu também narra a fundação da revista:

“Al regresar a Miami [...] fundamos la Revista Mariel de Arte y Literatura. La concebimos pensando en nuestra Ah, la marea, del parque Lenin. Sentados junto a un turbio canal, en un pequeño parque de la ciudad de Hialeah, retomamos el sueño. Le pusimos Mariel porque nos pareció un nombre hermoso, redondo y sonoro, y porque para nosotros simbolizaba la puerta por la que escapamos a la libertad. También porque llamándola así tal vez ayudáramos a cambiar algo la temible imagen de los marielitos. [...] Los primeros números [...] fueron costeados de nuestros bolsillos. Todos los directores poníamos cien dólares o lo que tuviésemos. Demás está decir que resultaba una cantidad considerable para cualquiera de nosotros. [...] Muchos publicábamos por primera vez y la revista constituyó una oportunidad extraordinaria y una aventura estimulante”. (ABREU, 1998, pgs 26 – 27)

1.4. Exílios, refúgios, diásporas

Em um artigo intitulado “*La riesgosa navegación del escritor exiliado*” publicado por primeira vez em 1978, o conhecido crítico literário Ángel Rama, aventurando-se por primeira vez no tema do exílio, apontava que a história literária e intelectual da América Latina estava marcada há muito por deslocamentos regionais – especialmente no século XIX com Martí, Hostos, Sarmiento e Montalvo, seguido pelos diversos deslocamentos

⁵⁵ Segundo nota de Jorge e Margarita Camacho, Arenas menciona Dolores Smithies, cubana exilada que acompanharia a produção literária do escritor desde Cuba e que trabalharia na associação “*Hermanos al Rescate*”, fundada com o objetivo de recolher *balseros* que tentassem chegar à Flórida.

⁵⁶ In Arenas, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967 a 1990)*. Sevilha: Point des lunettes, 1990. P. 136.

do século XX. Entre outras ideias, o autor propôs uma diferença entre o que chama de “migrações econômicas” e os exílios políticos: entre emigrantes e exilados. Os exilados teriam compartilhado não só uma situação comum de “*opresión política y rigidez de las estructuras sociales*” (RAMA, 1978, p. 5), mas também compartilhariam de um mesmo regime discursivo de contestação. Ambos os domínios se confundem no século XX, contudo, no qual muitas migrações aparentemente econômicas desvelam razões políticas, assim como muitos exílios se transformam e perdem sua perenidade. Se outras questões foram discutidas nos estudos sobre exílio, com o maior interesse e produção sobre o tema em anos posteriores, na época de sua escrita, o texto de Rama teve repercussão. De tal forma, que o crítico uruguaio se encontrou envolto em polêmicas, especialmente com intelectuais cubanos.

Parte da discussão foi publicada entre 1980 e 1981 por uma revista editada por cubanos exilados entre Nova York e Caracas, e coordenada por Octavio Armand, chamada *Escandalar*, nas páginas da seção “*notas/reseñas*”. Em uma das respostas, “*Minicurso para borrar al escritor cubano del exilio*”, o poeta Octavio Armand criticou a ausência da discussão sobre o caso cubano no texto de Rama, parte de uma omissão sistemática que se via em outros textos publicados sobre o tema. O escritor reclamava da falta de comentários sobre os exílios de escritores depois da Revolução, assim como da menção apenas aos escritores que se exilaram em Cuba como estratégias para o silenciamento dos exílios que aconteceram depois da Revolução. Em uma referência obtusa ao caso Mariel e ao texto de Rama, ironicamente diz que “*Quienes arriesgando la vida logran fugarse en una barcaza o asilarse en una embajada no son exiliados ni asilados, sino gusanos, criminales [...] tratándose de cubanos, dicen algunos, no se debe hablar de un exilio sino de una e.m.i.g.r.a.c.i.ó.n*” (ARMAND, 1980, p. 88). O autor defende que os cubanos de sua geração estariam não só fora de sua terra, mas também do discurso sobre os exílios latinoamericanos, o que constituiria uma situação específica de um exílio duplo que levaria o exilado cubano à falta não só da história de sua nação, mas também da história dos exílios.

Há uma diferença anterior e pressuposta que, contudo, não emerge discursivamente entre os dois: desde uma perspectiva determinada, a questão vai ser exposta em “*La represión (intelectual) en Cuba*”, texto publicado por Reinaldo Arenas na mesma revista em 1981, pouco depois de sua saída de Cuba, em 1980. O escritor

polemiza com a discussão como um todo ao tocar no que parecia ser a nervura da questão: a leitura dos intelectuais acerca do dirigismo cultural da revolução cubana, considerada por Armand autoritária e ditatorial, e não considerada ditadura como tal para Rama, que tinha como base os regimes militares do Cone-Sul ao propor sua leitura.

Em outra resposta de Rama, *“Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos”*, diplomaticamente o crítico aponta que os intelectuais cubanos expunham uma visão homogeneizadora dos deslocamentos regionais de intelectuais cubanos pós 1959, afirmando que seria necessário entender inicialmente que *“el ‘exilio’ es, básicamente, un fenómeno político”* mais que situacional, assim o componente político do discurso deve estar presente na análise dos grupos e intelectuais, para analisar certa heterogeneidade do caso cubano, enquanto compara o caso da ilha com o da URSS:

“una situación similar se puede observar en el caso cubano, entre la primera emigración de 1959 – 60 [...], la segunda de 1965 – 70 que corresponde a la asunción socialista [...] (iniciada por Guillermo Cabrera Infante, tardíamente la cierra Heberto Padilla) y la tercera que acaba de producirse diez años después contra el burocratismo y la escasez (de Desnoes a Reinaldo Arenas)” (RAMA, 1980, p. 79)

Para o crítico, os últimos dois casos seriam considerados exílio, ainda que mais heterogêneos que outras situações latinoamericanas, e estariam distantes daquele primeiro movimento, o de Octavio Armand, seu enunciatório. A discussão, parcialmente comentada, interessa não só porque introduz o teor dos debates do período de interesse (a leitura do exílio, os posicionamentos em relação aos rumos do governo revolucionário), mas também pelo quanto revela do modo enunciativo dos actantes, especialmente o de Arenas, em seu primeiro texto publicado no exílio, inicialmente uma fala, que irrompe na discussão com um tom irônico, iconoclasta e memorialístico, propondo em primeira pessoa uma releitura da história recente:

“Por primera vez soy un hombre libre, por lo tanto, por primera vez existo. Mi vida hasta ahora ha transcurrido entre dos dictaduras: primero la de Batista; luego, a la dictadura comunista. Precisamente, por estar en un país libre, puedo hablar. Y, como puedo hablar, puedo decir cosas que seguramente no les gustarán a muchos ciudadanos de este país libre, y mucho menos a sus gobernantes. Este es un congreso que tiene como tema central la represión en Cuba. Yo podría empezar a hablar ahora sobre ese tópico y no terminar hasta dentro de treinta y siete años.” (ARENAS, 1980, p. 90 -91)

Faz-se interessante notar que aparecem no texto a especificidade da discussão sobre o papel dos dissidentes cubanos na época, sua reivindicação desde o exílio como lócus enunciativo, as leituras sobre seu silenciamento e a associação comum ao caso soviético mais do que ao caso de outros exílios latinoamericanos. Nesse sentido, as próprias ideias de exílio ou de refúgio eram contestadas como chaves de leitura para os cubanos, ainda que a última fosse a categoria legal de muitos daqueles que haviam saído, e a primeira fosse a maneira cultural com que se identificavam.

A leitura do exílio é uma das questões candentes em *Mariel* e será retomada ao longo dessa dissertação, como lugar de enunciação mobilizado, como representação e como base para a construção de uma “tradição”, da qual fariam parte, como modo de legitimação da própria literatura e como inserção de si na história da ilha, contra o apagamento característico das expulsões dos espaços nacionais.

De fato, com aproximadamente 20% da população em condição de diáspora (lendo diáspora de maneira mais diacrônica que o exílio, levando em consideração os distintos grupos que por anos se estabeleceram em outros países, com filhos e netos, constituindo comunidade), a cultura cubana, desde o fim dos anos 60, se constrói em face à questão da transterritorialidade. Pode se dizer que os deslocamentos regionais são fenômenos intrínsecos à história de Cuba (e do Caribe como um todo): já no século XIX, José Martí viveu exilado em diversos locais dos Estados Unidos, bem como Fidel Castro teve seus anos de exílio no México. O século XX é permeado por ondas sucessivas de imigração e exílio de Cuba especialmente para os Estados Unidos (notadamente na Flórida), mas também para a Europa e a América do Sul.

Neste sentido, e mantendo o enfoque no período que vai do começo da revolução cubana ao caso *Mariel*, a partir da leitura de Rojas (2013), De la Nuez (1998) e Álvarez (2010), é possível apontar três grandes movimentos migratórios. O primeiro foi um movimento de pessoas de classe mais alta ou de pessoas ligadas ao regime de Batista, logo no começo da Revolução, esquematicamente posto, entre 1959 e a Crise dos Mísseis de 1962, quando também cessa o tráfego aéreo comercial regular entre os dois países. Como resposta a isto, desde o Governo Cubano, surge a lei número 2 de 1959, com dois objetivos: de um lado, barrar a saída de pessoas que teriam dívidas a

pagar com o movimento revolucionário e, de outro lado, para impedir a saída de capital humano da ilha⁵⁷.

No caso dos Estados Unidos, a legislação promulgada em 1961 durante o governo Kennedy buscava não só facilitar a entrada dos cubanos no país, como também a inserção dos migrantes no mercado de trabalho, estratégia política que o Governo vinha adotando há alguns anos, baseada na cooptação de dissidentes dos países comunistas, com o objetivo de reafirmar o modelo capitalista e desmoralizar a imagem dos países dos blocos soviéticos – a ferramenta foi parte da política externa norteamericana pelo menos desde a crise da Hungria em 1956 e a posterior assistência aos seus refugiados. Segundo dados recolhidos por María Cristina García (2007), entre os anos 60 e 70, o Governo norteamericano investiu mais de 950 milhões de dólares nos refugiados soviéticos (e cubanos), com treinos vocacionais, cuidado médico, projetos de moradia e educação. Se havia também a ideia de que esses migrantes se estabelesem por vários pontos do país, de fato muitos optaram por se acomodar na Flórida, ponto mais próximo à ilha, e lugar com a maior população de cubanos fora da ilha. Segundo Álvarez (2010), é já a partir de este êxodo que se começa a construir a imagem de Miami como um espaço de contrarrevolucionários e anticomunistas, baseado em notícias que circulavam na mídia, que os enquadrava como “*vendepatrias*” e “*gusanos*”, assim como por parte dos exilados que se encontraram em meio à Guerra Fria e decididamente optaram por alinhar-se à posição norteamericana. Estes primeiros imigrantes foram pessoas bastante endinheiradas que investiram muito na Flórida, foram essenciais para o chamado milagre cubano dos anos 70, assim como para a construção do espaço, cuja territorialização reproduziu paisagens e patrimônios do período republicano da ilha, tornando-as cidades-espelho. Antes desse momento, contudo, embora o trânsito deste grupo para Miami para o lazer fosse comum, eles não eram o principal grupo que se mantinha ali, mas uma burguesia menos endinheirada (ÁLVAREZ, 2010).

O segundo ato dessa narrativa se dá com a saída de vários intelectuais nos anos 60, após o fechamento do *Lunes de Revolución*, a parametrização da sociedade e da vida intelectual e, de modo geral, o gradual recrudescimento do regime. Álvarez afirma que “*Entre 1962 y 1965 entraron ilegalmente a Estados Unidos unos 30000 inmigrantes*

⁵⁷ Álvarez, Joney. “Crisis migratorias en la Cuba Revolucionaria”. *Revista Calibán*, 2010. s/p

cubanos”⁵⁸. Estes exilados se identificavam com a esquerda, mas não com o regime do modo como se estabelecia. Segundo García (2007, p. 78), diferentemente da primeira onda migratória, “*this second migration [...] was distinct from the first in significant ways. These refugees were much more representative of Cuba’s working class*”. Rojas aponta ainda que entre os escritores do período estavam aqueles ligados aos movimentos de vanguarda estética do período, como Guillermo Cabrera Infante ou Severo Sarduy (ROJAS, 2010)⁵⁹. Vale notar que enquanto o crítico afirma que estes escritores não ficaram conhecidos como “contrarrevolucionários”, Jorge Edwards descreve o oposto em seu testemunho *Persona Non Grata*⁶⁰.

O terceiro grande movimento imigratório foi Mariel, em 1980, que além das suas próprias características migratórias, carregou os estigmas das imigrações anteriores. Sobre Mariel, aponta Álvarez (2010, s/p):

"Como resultado de la crisis económica que vive el país en la década del 70, los acontecimientos del Mariel ocurren en un momento de auge de los sentimientos antiinmigrantes en Estados Unidos; situación que se refleja en el carácter de la Ley para los Refugiados de 1980, la cual venía discutiéndose antes de estos hechos. De cualquier manera, aumentó el temor a la inmigración masiva e incontrolada de cubanos y alteró los patrones a partir de los cuales la opinión pública norteamericana había aceptado la supuesta excepcionalidad de estos inmigrantes"

O historiador cubano menciona a importância da mudança nas leis de refúgio assinadas pelo presidente Carter em 17 de março de 1980, pouco antes de Mariel. A lei respondia à ideia que circulou nos anos 70 nos Estados Unidos de que o país não estava em total controle de suas fronteiras e que era muito permissivo à entrada de estrangeiros ilegais. As mudanças buscavam assim restringir as regras de entrada e o sistema de facilidades concedidos aos refugiados, os quais tinham sido ofertados aos cubanos anteriormente. García aponta, por exemplo, que essa a Crise de Mariel levou à primeira onda migratória de Cuba não patrocinada pelo Governo dos Estados Unidos (GARCÍA, 2007, p. 79), assim como que os exilados por Mariel não eram facilmente identificados

⁵⁸ *Ibid, Ibidem.*

⁵⁹ Guillermo Cabrera Infante é exilado em 1967 e a partir daí se converte no primeiro escritor dissidente da Revolução vinculado de alguma maneira ao Boom.

⁶⁰ Vale notar o seguinte trecho de seu livro autobiográfico “Alguien en aquella reunión, preguntó opiniones sobre las obras de Severo Sarduy y de Guillermo Cabrera Infante. Intervención de Jesús Díaz: ‘¿A que hemos venido aquí: a hablar de literatura o de gusanos?’” In Edwards, Jorge. *Persona non grata*. Santiago: Alfaguara, 2006, pp. 286. De modo geral, todos os escritores exilados do período eram lidos como contrarrevolucionários.

como refugiados legítimos, de modo que seria a primeira vez que exilados de países comunistas não teriam recebido as facilidades da política norte-americana. A restrição, contudo, era porosa, pois ainda havia uma política externa norte-americana menos explícita de dismantelamento dos países comunistas, o que se daria nesse caso através do fortalecimento da presença da dissidência no país e da propagação de uma imagem despectiva desses países no campo da opinião pública (REIS, 2007). Assim, os marielitos inicialmente foram categorizados como “*entrant: status pending*”, categoria ambivalente que mantinha a abertura, porém não com a mesma política de cooptação anterior. De todos modos, a legislação de 1980 dispensou a cota de 6% do total de refúgios aos dissidentes de países comunistas e passa a adotar a concepção mais universalista de refúgio tal como previa a ONU. A lei também foi retificada em nada mais do que uma mudança retórica para que o primeiro critério não fosse o “interesse especial para os Estados Unidos da América” e sim o “interesse humanitário especial para os Estados Unidos da América”. Ainda assim, segundo Reis (2007), os anos seguintes, já no governo de Ronald Reagan, assistiram a um número bastante elevado de concessões de refúgio: na primeira metade dos anos 80 foram concedidas 90.000 entradas, das quais 90% estavam destinadas à exilados de países comunistas orientais. A mudança parece ter restringido a entrada especialmente aos países da América, mesmo para aqueles que chegavam ao país. De modo geral, assim, a lei não barrou o discurso antiimigrante, senão que o adaptou ao momento: “A estratégia das organizações antiimigração não questiona o mito dos Estados Unidos como terra de asilo, mas tentará convencer a opinião pública de que tais refugiados podem ser perigosos” (REIS, 2007, p. 77), o que Álvarez menciona como aumento do temor à imigração e alteração dos padrões da opinião pública, e que correspondeu a uma construção negativa e abjeta dos marielitos, processo discursivo de estigmatização que foi chamado de “Condição Mariel”⁶¹ por Rickley Marques e mencionado por diversos críticos⁶².

⁶¹ Segundo Marques (2009, p. 169): “O que chamamos como condição Mariel é o processo de estigmatização ao qual os dissidentes cubanos exilados e 1980 foram submetidos; tanto em Havana quanto em Miami, seja pelo governo cubano ou norte-mericano, pela comunidade cubana de Miami, ou pela população de Havana”

⁶² Alejandro Portes (1993, p. 22), por exemplo, diz que “The Mariel refugees who came to the United States in search of political freedom and a better life found their path blocked at every turn by growing discrimination. The labels affixed to the exodus by the Cuban government “scum” and “lumpen” were picked up by the U.S. media and beamed nationwide”.

É válido notar que os marielitos se diferenciavam das ondas migratórias anteriores por sua composição. García (2007, p. 80) aponta que cerca de 1600 migrantes tinham graves doenças crônicas e 26.000 tinham registro de prisão, dos quais 2000 eram graves, dado que, associado ao grande número de homossexuais, levou à leitura de que a abertura do porto de Mariel por Fidel Castro na verdade teria sido aproveitada para esvaziar os hospitais e prisões do país, bem como livrar-se dos homossexuais de modo geral, e enviar esses “indesejados” do Governo para o estrangeiro. De todos modos, a autora afirma que

“demographically the Cubans of Mariel were different from the Cubans who arrived during the 1960’s [...] The Mariel population was younger by about ten years (averaging thirty years of age), contained a higher percentage of blacks and people of mixed race (roughly 20 percent), and reflected a wider geographic distribution” (GARCÍA, 2007, P. 80)

Ademais, Susana Peña (2005 p. 126), assim como Julio Capó Jr, apontam a importância que a homossexualidade e as performances de gênero não normativas pelas ruas da Flórida tiveram na estigmatização dos marielitos, apontando inclusive que homossexuais efeminados, drag queens e transexuais tornaram-se presença comum em Miami. A autora levanta que, de fato, os marielitos mudaram a paisagem dos “guetos” cubanos: *“I argue that the gender transgressions of a portion of Mariel gay men were a way of claiming public space, revaluing identity, and challenging dominant discourses of Cubanidad in Miami”*. Lourdes Argüelles e Ruby Rich (1984), inclusive já apontavam a importância de se ter a homossexualidade de parte do grupo como perspectiva para se compreender a entrada dos marielitos nos Estados Unidos e no exílio como comunidade, já que isso teria sido uma questão candente, na medida em que os marielitos colocaram em confronto a política norteamericana em relação aos dissidentes e a forte homofobia estrutural não só visível no Governo, mas também na comunidade cubana estabelecida no exílio. O estatuto da homossexualidade, como questão inerente aos cubanos ou aos Estados Unidos vai ser tema de uma entrevista publicada na quinta edição da revista.

Desse modo, diferentemente dos migrantes anteriores, os marielitos que chegaram aos Estados Unidos mostraram zonas distintas da nação: uma ilha negra, homossexual e de menores posses financeiras. É importante ter em mente que, desse modo, a Crise de

Mariel revelou uma imagem distinta da população cubana para o exterior, o que poderia ser lido como uma camada a mais de exílio ou de “estrangeiridade” para o grupo.

1.5. A revista em suas publicações

Mariel revista de Literatura y Arte era dividida basicamente em quatro seções (depois se somou uma de tradução que só durou uma edição): uma destinada à publicação de textos literários dos marielitos, no qual foram publicados textos de diversos gêneros, mas especialmente contos e poemas (não se trata de uma seção especificamente, já que os textos vem espalhados ao longo da revista), uma seção chamada “*Confluencias*” destinada a textos raros ou pouco lidos de autores cubanos, as “*Experiencias*” ou testemunhos da experiência castrista em Cuba, a seção “*Urgencias*” para debates, cartas e textos de opinião, “*Libros*”, com resenhas e, por fim, durante uma edição houve também uma seção de traduções. Ademais, em alguns volumes abrem-se seções especiais de acordo com o tema. O projeto inicial era que fosse uma revista trimestral. Do primeiro ao quarto volume, a revista foi editada em Nova Iorque e impressa em Miami, do quarto em diante, a edição e a impressão passam a ser em Nova Iorque.

Esta não foi a única revista feita por exilados da Crise de Mariel, muito menos a única feita por exilados cubanos⁶³; nos primeiros anos da década de 1980, outros marielitos dispersos pelos Estados Unidos lançaram também a revista *Término*, organizada por Manuel Ballagas, em Cincinnatti, e a revista *Unveiling Cuba*, de Ismael Lorenzo, editada em Nova York. Nesse contexto, vale mencionar a importância da *Linden Lane Magazine*, fundada por Belkis Cuza Malé e Heberto Padilla, logo após a sua saída do país, que teve a coordenação de Reinaldo Arenas, um dos organizadores de *Mariel*, por um ano, entre 1980 e 1981. A primeira publicação cultural exílica pós-revolução possivelmente foi *Cuadernos desterrados*, organizada por Mauricio Fernández a partir de 1964, a qual seguiram o *Resumen bimestral de arte y cultura*, *Nueva Generación*, *Punto cardinal*, *El Alacrán Azul*, *Areíto*, *Enlace*, *Guánguara*

⁶³ Leyva Martínez (2005) fez um inventário das revistas publicadas no exílio em “Revistas literárias: definiendo los rigores del páramo”. Outro inventário foi feito por Espinosa Domínguez (2006) em “Un proceso activo e imparable”. Aquele de Martínez, contudo, está mais completo. Finalmente, um estudo mais analítico da proliferação das revistas culturais cubanas no exílio norte-americano pode ser encontrado em “De Alacrán Azul a Apuntes Posmodernos: exilio, etnicidad y diáspora cubana”, de Iraida H. López (2004).

Libertaria, a própria *Mariel Revista de Literatura y Arte, Apuntes Posmodernos, Yules e Catálogo de Letras*, entre outras. Se muitas revistas tinham propostas e ideologias diversas, basta comparar a católica *Nueva Generación* à anarquista *Guáguara Libertaria*, havia também uma vasta circulação dos intelectuais entre as revistas, por exemplo, Labrador Ruiz (tema de dossiê do terceiro volume de *Mariel*) escreveu diversos textos para a última revista, na qual também foram publicados artigos sobre sua obra. Foram colaboradores da *Guáguara*, ademais, os marielitos Roberto Valero e Miguel Correa.

Mariel, contudo, se sobressai pela prioridade que oferece à literatura (dos próprios autores, da tradição literária cubana e de escritores que os apoiassem), especialmente pela publicação de contos de escritores da geração, analisados no segundo capítulo da dissertação, e ensaios de crítica e interpretação da literatura, tal como estudados no terceiro capítulo. Assim como pela atenção a outras formas de arte (artes plásticas e cinema), pela recepção que teve, que não se restringiu à comunidade cubana (o poeta e antropólogo Néstor Perlongher, por exemplo, à época exilado em São Paulo, chegou a publicar nas cartas dos leitores da revista), e pelo tom com que enfrentou os discursos que silenciavam ou deslegitimavam os marielitos, desde a mídia cubana, outras revistas de cubanos nos Estados Unidos (como a revista *Areíto*), de intelectuais a favor do regime cubano (Rich, Argüelles) e de diversas instâncias do âmbito cultural norteamericano do período, como mostras de cinema ou livros acadêmicos de autores prestigiados.

Desde o começo, como já está presente no título, a revista também teve como objetivo a publicação de artistas cubanos do exílio, além de ter, de modo geral, o universo das artes como temas de textos ao longo das edições. Muitos marielitos tiveram seus desenhos, ilustrações e pinturas divulgados, como Carlos José Alfonso, pintor conhecido quando ocorreu a Crise de Mariel, Juan Boza, Juan Abreu Felipe, Hector Nieblas, Ernesto Briel e Jesús Selgas. Apareceram também Jorge Camacho, Maria Elena Badías, Gilberto Ruiz, Gustavo Ojeda, Zilia Sánchez, Gladys Triana e Luis Cruz-Azaceta. Ademais, no sexto volume, a seção *Experiencias* é dedicada ao tema “*El pintor en el exilio*”, com entrevistas feitas por Marcia Morgado aos artistas marielitos Mario Bencomo, César Trasobares, Fernando García, Carlos José Alfonso e Juan Abreu Felipe.

O primeiro número de *Mariel Revista de Literatura y Arte* é publicado na primavera de 1983, tendo como diretores Juan Abreu, Reinaldo Arenas e Reinaldo García Ramos, que também constam como editores, além de René Cifuentes, Luis de la Paz, Roberto Valero e Carlos Victoria. Marcia Morgado, por sua vez, aparece como editora administrativa e responsável pelo desenho gráfico, junto a Abreu Felipe. Consta ainda entre os responsáveis o nome de Lydia Cabrera, como assessora. Os diretores, os editores e a assessora permanecem os mesmos durante todo o primeiro período de publicação da revista (1983 – 1985). A revista é editada e projetada em Nova Iorque e impressa em Miami (a partir de 1984 passa a ser editada e impressa em Nova Iorque)

A referência histórica que marca a revista aparece não só no próprio título escolhido, na capa, acima do título, aparece “*tres años después...*”, o que conecta explicitamente o projeto ao exílio de 1980. Abaixo do título, uma foto de Lezama Lima. O autor de *Paradiso* é presença marcante no projeto: não só pela foto, mas pela referência a um famoso ensaio seu, que dá título à seção de homenagens de *Mariel*, *Confluencias*⁶⁴, também é o ensaio escolhido do autor para o dossiê, seguido de *El reino de la imagen*, de Reinaldo Arenas. Na seção *Experiencias*, são publicados textos de Alexandra Exter, de Reinaldo García Ramos e de Delfín Prats, além de um comunicado dos editores. A seção *Urgencias* conta com um texto de Juan Abreu, importante para a definição da poética do grupo – junto ao editorial da primeira edição – um texto de René Cifuentes e um alerta aos exilados, feito pelos editores. Ao longo da revista, são publicados contos e poemas especialmente dos escritores do grupo; de fora, são publicados o *Teatro brevíssimo* de René Ariza, e na primavera de 1983, uma coletânea de *Sonetos* de Severo Sarduy⁶⁵.

A segunda edição também marca de antemão sua relação com a crise de *Mariel* de 1980, acima do título, lembra-se o terceiro aniversário do acontecimento, tema do *Festival de las Artes* de Miami, no ano de lançamento da revista, no verão de 1983. Abaixo, em edição bastante simples, uma singela foto do homenageado, Virgilio Piñera,

⁶⁴ O ensaio homônimo de Lezama Lima foi publicado por primeira vez em 1968, como parte do livro *La cantidad hechizada*.

⁶⁵ Reinaldo Arenas mantém contato com Severo Sarduy logo da sua saída de Cuba. As razões eram várias: para além do exílio compartilhado e do já reconhecimento de ambos no campo literário, Sarduy à época era editor da coleção latinoamericana da *Éditions Seuil* e foi colaborador da produção *Conducta Imprópria* (1984), de Néstor Almendros e Orlando Jiménez-Leal.

entre os nomes dos autores publicados pela revista. O número passa a dar mais destaque aos ilustradores, cujos nomes aparecem abaixo do sumário. Na seção *Confluencias*, é publicado o poema *La isla en peso*, de Piñera, além do ensaio *La isla en peso con todas sus cucarachas*, de Reinaldo Arenas. Em *Experiencias*, publica-se “*Matriusca Cubensis*”, de Carlos Franqui, sobre sua experiência entre os anos 60 e 70 na ilha. Já em *Urgencias*, aparecem dois textos, um de Reinaldo García Ramos e outro de Reinaldo Arenas. Aparecem não só textos literários dos editores da revista, mas também textos de Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, José Kozar, Isel Rivero, Miguel Correa, Esteban Luis Cárdenas, David Lago, Enrico Mario Santí e Carlos Ripoll.

A terceira edição está dedicada à obra de Enrique Labrador Ruiz e saiu no outono de 1983. Na seção *Confluencias*, foram publicados os textos *Laberinto* e o ensaio *La narrativa de Labrador Ruiz*, de Elio Alba Buffill. Nesta edição, não há a seção *Experiencias*. Além dos marielitos, publicam-se obras de Roberto Valero, Gustavo Pérez Firmat, Miguel Correa, Nicolás Abreu, José Balza, Eugenio Florit e Evelyn Cole Falto. Na edição, abre-se uma nova seção intitulada *Libros*, dedicada à publicação de resenhas, são publicados os textos *La alegría en la ironía*, de Isel Rivero (resenha de *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales*, de Lydia Cabrera), *La enfermedad y sus metáforas* (de livro homônimo, de Susan Sontag) e *Fantasías del tercer mundo* (de *El regreso de Eva Perón* de V. S. Naipaul), de Álvaro Vargas Llosa e *Dictadores y caudillos*, de Ana María Simo (de uma exposição de pintura homônima, exposta no Jamaica Arts Center e no INTAR Latin American Gallery). Consta também uma entrevista com o músico Paquito D’Rivera.

A quarta edição foi em homenagem a Carlos Montenegro; publicam-se dois contos do autor que aparecem como inéditos: *La sortija de los Dioses Naguales* e *El regreso*, além dos ensaios *No muy lejos del mar* de Marcia Morgado e três comentários sobre sua obra, escritos por Emma Piniella, Enrique Labrador Ruiz e Lydia Cabrera. Na seção *Libros*, publicam-se os textos *Un Lezama inventado por el horno*, de Jesús J. Barquet (resenha de *Imagen y posibilidad* de Lezama Lima) e *Realidad con disfraz de quimera* de Carlos Victoria (resenha de *Carne de quimera*, de Enrique Labrador Ruiz). Aparece ainda, pela revista, uma resenha intitulada *Montaner describe la asfixia*, de Reinaldo García Ramos, sobre *Fidel Castro y la revolución cubana*, de Carlos Alberto Montaner. Na seção *Experiencias*, aparece texto intitulado *Diario de una becada*, de

Migdalia Riverol. A seção *Urgencias*, por sua vez, conta com um informe da Anístia Internacional. Na revista, é publicado uma entrevista com Reinaldo Arenas sobre uma visita recente à Europa. Aparecem textos de Severo Sarduy, José Abreu Felipe, Carlos A. Díaz, Natalio Galán, Roberto Valero, Mauricio Fernández, Enrique Guillermo Morató, Jorge Oliva, Juan Abreu, Enrique Labrador Ruiz e Giulio V. Blanc. A publicação se deu no inverno de 1984.

A quinta edição tem não só um desenho gráfico distinto – assinado por Ernesto Briel e Jesús Selgas – como também uma divisão interna levemente diferente: inclui-se uma seção de homenagem a Nelson Rodríguez (poeta que havia publicado um livro de contos por *Ediciones R*, é enviado a UMAP e morto ainda jovem), com contos do autor e um poema de Reinaldo Arenas intitulado *Si te llamas Nelson*. A seção *Experiencias* é expandida e, em edição especial, dedica-se à relação entre “*Los cubanos y el homosexualismo*”, contando com uma seleção das leis cubanas contra a homossexualidade e aprovadas pelo governo revolucionário, dois textos assinados pela equipe editorial e testemunhos de Scott Tucker, Juan Goytisolo, René Cifuentes, Haidy G. Muller e Ana María Simo. A seção *Confluencias* está dedicada a José Manuel Poveda. São publicados os contos *Crepúsculos deformes*, *La tragedia de los hermanos siameses* e alguns poemas. Ademais, é publicada uma coletânea de apreciações críticas de sua época sobre o autor, assim como o ensaio *Poveda, nuestro aspirante a maldito*, de Reinaldo García Ramos. Aparecem ainda textos de Guillermo Cabrera Infante, Miguel Correa, Rosario Hiriart, Esteban Luis Cárdenas, Affonso Ávila, Natalio Galán, Roberto Valero, Antonio Benítez Rojo, Manuel F. Ballagas e Giulio V. Blanc. A seção *Urgencias* conta com um texto sobre uma premiação recente ao filme *Conducta Impropia* e outro sobre a premiação, intitulado *La batalla de Gainesville y el caballo de Troya*. Foi publicada na primavera de 1984.

A sexta edição conta com uma antologia intitulada *Permanencia de la poesía*, com quarenta poetas contemporâneos de língua espanhola, incluindo uma sub-seção com dez poetas cubanos exilados na Espanha. Foi publicada no verão de 1984. A seção *Confluencias* é temática, e não dedicada a um autor específico. Traz uma seleção de poemas com o tema *Desgarramiento y fatalidad en la poesía contemporánea*, com poemas de José María Heredia, Juan Clemente Zenea, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, José Martí, Virgilio Piñera, Julián del Casal e José Lezama

Lima. Inicia-se uma seção que não continua nas edições seguintes, chamada *El escritor como traductor*, conta com a tradução de *Lluvias*, de Saint John-Perse, feita por Lezama Lima. A seção *Experiencias* é composta por uma série de entrevistas, chamadas *El pintor en el exilio*, feitas por Marcia Morgado a diversos poetas cubanos exilados: Mario Bencomo, César Trasobares, Fernando García, Carlos José Alfonso e Juan Abreu Felipe. A seção *Urgencias* se dedica a uma polêmica entre os escritores de Mariel e a crítica Ruby Rich. Ademais, há uma seção de carta de leitores e a seção *Libros* conta com duas resenhas sobre o papel de Cuba e de artistas cubanos na Bienal de Veneza e no Museo de Arte Moderno, além de uma resenha de Ángela Aguirre sobre *Teatro cubano: tres obras dramáticas de José Antonio Ramos*, de Esther Sánchez-Grey Alba.

A sétima edição, com desenho gráfico assinado por Alberto Lastretto, conta com uma antologia de quinze contistas contemporâneos e foi publicada no outono de 1984. A seção *Confluencias* está dedicada à Gastón Baquero. Nela são publicados os poemas *Epicedio por Lezamai*, *Soneto a las palomas de mi madre*, *Palabras escritas en la arena por um inocente* e *El verso debe caer del ojo como uma gota de resina*. São publicados também os ensaios *Notas para una posible lectura de Gastón Baquero*, de Pío Serrano, *El príncipe de La Habana*, Edith Llerena e *Mi encuentro español con Gastón Baquero*, de Francisco Brines. A seção *Experiencias* é composta por *Diecinueve años en el paraíso*, de Lázara Ana Rodríguez. A seção *Libros* conta com uma resenha sobre *Nobles Memorias*, de Manuel Sanguilly, escrita por Elio Alba Buffill, um ensaio intitulado *Ernesto Sábato en Miami*, de Orlando Alomá e com *Cinco notas em busca de um prólogo*, de Eugenio Florit. Conta ainda com uma parte dedicada à cartas de leitores, uma seleção de sonetos de Severo Sarduy chamados *Doce Daiquirís* e textos de Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jorge Oliva, Natalio Galán, Rafael Bordao e Néstor Almendros.

A última edição é dedicada à figura de José Martí e foi publicada no inverno de 1985. Começa com uma seleção de textos críticos sobre o autor, assinados por Armando Valladares, Reinaldo Arenas, Reinaldo Sánchez, Carlos Victoria, Víctor Batista, Florencio García Cisneros, Luis Felipe Roca, Enrico Mario Santí, Jesús J. Barquet, César Leante, Carlos Ripoll e Oscar Fernández de la Vega. Há ainda uma seleção de textos do autor, poemas e trechos de *El presidio político en Cuba*, *De cabo haitiano a Dos Ríos* e *La libertad política*. A seção *Libros* conta com três textos sobre livros

específicos de/ sobre José Martí, escritos por Carlos Victoria, Rosie M. Henken e Peter Bloch. Há textos literários ainda de Marcia Morgado, Andrés Reynaldo, Miguel Correa, Isel Rivero, René Cifuentes, Emilio Jiménez Díaz, Roberto Valero, Perla Rozencvaig, Mercedes Ares, Alberto Baeza Flores, Reinaldo García Ramos, Eduardo Zepeda Henríquez e José Abreu Felipe. A revista finaliza com um texto de despedida, assinado pelos editores, anunciando o fim da publicação já que:

“Consideramos que gran parte de los objetivos iniciales de nuestra publicación han sido cumplidos, y ha quedado demostrado que se puede hacer una revista literaria y dinámica en el exilio”⁶⁶

1.6. Mariel: objeto, posições, estratégias

Ao longo do capítulo, tivemos como objetivo reconstruir a formação discursiva de *Mariel Revista de Literatura y Arte*, como um objeto de discurso, com sintaxe e leis de construção próprias. De certo modo, buscamos definir esse objeto relacionando-o ao conjunto de regras que constituíram as condições de seu aparecimento histórico, bem como da ordem desse enunciado, enfocando assim seus posicionamentos enunciativos e as suas escolhas estratégicas, com o fito de compreender as políticas da escrita propostas.

Para tal, partimos do modo como os “marielitos” foram primeiramente representados na mídia cubana em 1980, tendo em vista que nesse período todas as mídias estavam sob o controle do governo, e que houve uma discursivização desses dissidentes desde a abjeção e a sua suposta antissociabilidade, o que, ao cabo, foi uma ferramenta para sustentar a exclusão desses sujeitos da nação. Se acreditamos que não existe, em geral, enunciado livre, neutro e independente, tal formação discursiva foi importante para se abrir o jogo enunciativo que, junto a outras peças, deu vazão à enunciação marielita. Junto a esse ponto, buscamos compreender o arquivo, mais que a *episteme*, que permitiu que esse tipo de leitura fosse legível e sensível, para o qual voltamos a uma análise do arquivo revolucionário cubano, sob o viés do papel do intelectual. A análise da política da escrita proposta pela revista foi se esboçando nesses entremeios, desde dissensos, negociações ou distinções.

⁶⁶ “La última página”. *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Ano 2. Vol. 8. 1985. p. 40.

Ademais, como uma revista produzida no exílio, foi importante trazer à luz a dispersão dessa formação discursiva no país receptor, pontos desse outro arquivo e polêmicas engendradas nesse contexto. Com esse caminho, procuramos expor a materialidade da revista, bem como a estrutura de sentimentos e redes de sociabilidade que estiveram envolvidos em sua criação e manutenção, para o qual foi importante entender a Crise de Mariel e o contexto do exílio cubano nos Estados Unidos.

Finalmente, destacamos o papel tutelar de Reinaldo Arenas – já aparente na vida cubana dos anos 1970 – intelectual chave para a publicação, até o encerramento de *Mariel*, em 1985. Desde os textos analisados nesse capítulo, pudemos ver como a revista respondeu às formações discursivas em voga, questionando os significados consensuais de termos como revolução e exílio, bem como do próprio termo, topografia e título histórico que os nomeou (marielitos, porto de Mariel, Crise de Mariel), rearticulando-os para colocar como dissenso uma outra leitura da história recente (ou das suas histórias).

2. Final de um conto, começo de outro: escrever a urgência

Um mesmo conto abre e encerra *Mariel Revista de literatura y arte*: “*Final de un cuento*”, de Reinaldo Arenas. Trata-se do texto que encabeça a primeira publicação da revista e o escolhido para preencher a seção *Confluencias* da publicação de 2003, edição feita pelo aniversário de 30 anos do projeto. Se, como no famoso relato de Borges, Pierre Menard não pode escrever o mesmo Dom Quixote séculos depois, assim mesmo, a publicação de um texto três décadas depois desloca os caminhos já estabelecidos de leitura. Em um primeiro momento, durante a primeira fase da revista, o conto se encaixava no projeto de divulgar a produção de um grupo silenciado pelas primeiras décadas de atuação do Governo Revolucionário. Nesse âmbito, Arenas já era um autor central para o grupo, por sua relativa fama e dois livros publicados. Por outro lado, trinta anos depois, aparecendo como tema de uma seção dedicada às (re)leituras de autores da tradição, atua-se diretamente com a política cultural, no sentido de ler um autor já como parte de uma tradição literária nacional (tal como se trabalhou na revista) e propor a contestação de seu espaço no cânone, com tudo o que essa política acompanharia, já que sua enunciação coletiva trazia também a voz do exílio marielito e dos homossexuais no campo literário.

Deve-se lembrar que, entre ambos momentos, Reinaldo Arenas publicou o grosso volume de suas obras e, especialmente, *Antes que anochezca*, sua autobiografia, que foi adaptada para o cinema em 2000, com direção de Julian Schnabel e a participação de nomes conhecidos do cinema, como Javier Bardem (que concorreu ao Oscar por melhor atuação no papel do escritor), Sean Penn e Johnny Depp. Ademais, ocorreu a crise dos balseiros em 1994 que trouxe o caso cubano de novo à mídia. Nesse sentido, como argumentou Loss (2005), a obra e a figura de Arenas passaram a ser cosmopolitas, contra o destino projetado em seus começos. Assim, recuperando seus respectivos espaços de publicação, é possível apontar a importância de “*Final de un cuento*” especialmente para se compreender os caminhos da obra de e da crítica sobre Reinaldo Arenas, bem como, em alguma medida, da escrita dos marielitos. Por tal razão, esse capítulo dá voltas em torno do conto, buscando compreender através dele algumas características da contística desenvolvida pelos marielitos na revista, enquanto revisita outros textos publicados por escritores do comitê editorial, a saber: “*Ana vuelve a*

Concordia”, de Carlos Victoria, “*Luciano suspira*”, de Reinaldo García Ramos, e “*Todo un verano*”, de Luis de la Paz. O marco do *corpus*, assim, é importante: os escritores apontados, como outros da Geração Mariel, têm diversas publicações, em outros gêneros e meios, e o nosso objetivo não é definir as características de suas obras, senão entender questões estruturais de um conjunto de contos publicados especificamente em *Mariel*, visando analisar as políticas da escrita desdobradas ao longo de sua edição.

Em linhas gerais, duas questões servem de eixo para as leituras seguintes e, em breves citações são apresentadas como epígrafes. De um lado, buscamos analisar a construção dos espaços nos contos, a partir do conceito de fronteira. De outro lado, e tendo em vista que se trata de uma revista cultural produzida no exílio, buscamos analisar a composição das temporalidades nessas escrituras, partindo da leitura de “urgência”, defendida por Juan Abreu em “*los artistas*”, publicado no primeiro volume da revista.

2.1. Condenados à geografia

“A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe”

Julia Kristeva

Depois de uma foto grande de Lezama Lima que estampa a capa da primeira edição de *Mariel Revista de Literatura y Arte* e do editorial, na terceira página da revista, é publicado “*Final de un cuento*”, de Reinaldo Arenas. Junto ao conto, aparece uma obra de Jorge Camacho, na qual aparece desenhado um sujeito cheio de braços, sem rosto discernível, em frente a uma tela de arame farpado cortada, indicando de certo modo o rompimento dos limites e a sobrevivência após essa passagem. A imagem, de fato, parece antecipar a posição do narrador no conto de Arenas, um sujeito que transpôs barreiras que delimitam os países: contra os arames rígidos e firmes do território, aparecem os arames quebrados e transpostos em direção às fronteiras. Dedicado aos marielitos Juan Abreu e Carlos Victoria, o texto é escrito em primeira pessoa e direcionado a um “amigo” que teria sido levado pelo narrador até Nova York e, depois, ao lugar em que se abre o conto:

“*The Southernmost Point in the USA* así dice el cartel. Qué horror. ¿Y cómo podría decirse eso en español? Claro, *El Punto más al sur de los*

*Estados Unidos. Pero no es lo mismo. La frase se alarga demasiado, pierde exactitud, eficacia. En español no da la impresión de que se esté en el sitio más al sur de los Estados Unidos, sino en un punto al sur. Sin embargo, en inglés, esa rapidez, ese **Southernmost Point** con esas **T** levantándose al final nos indica que aquí mismo termina el mundo, que una vez que uno se desprenda de ese 'point' y cruce el horizonte no encontrará otra cosa que el mar de los sargazos, el oceano tenebroso” (ARENAS, 1983, p.3)⁶⁷*

É interessante perceber como o texto se abre demarcando topograficamente o local em que a voz narrativa se encontra, não somente, o narrador está em frente à placa com a marca topográfica. Frente a ela, o primeiro questionamento surge desde a linguagem, sobre como a língua materna poderia traduzir o local, o que já havia sido percebido por Matute Castro (2015). A resposta parece ser a impossibilidade da tradução e a produção de uma diferença: chegar a este outro local é também chegar a esta nova língua, a saber, o exílio e o inglês. O narrador, contudo, não se coloca além da placa, senão que entre ela e o mar, e tampouco se expõe em inglês, mas em espanhol, desse modo, a língua inglesa entra em sua diferença, como demarcação de território, não como pertencimento. Desde o exílio, o local de enunciação desse narrador parece ser a fronteira, espaço de diferença entre as identidades nacionais. Nogueira (2007, p. 28-29) nos lembra, de antemão, que as fronteiras são normalmente associadas à bandidagem ou à ilegalidade:

“Resultado de sua construção histórica como divisor de soberanias; de disputa de poder; defesa do território do Estado-nacional, limite das leis do Estado para proteção/punição de seus cidadãos e até mesmo de sua ‘produção’, a fronteira não poderia ter outra imagem senão a de lugar em que vicejam as contravenções, o contrabando, a rota de fuga, a saída ou entrada daqueles que infringem a lei e a ordem em seus respectivos Estados”

Por tal conotação, trata-se de um lugar de enunciação estratégico para os marelitos, na medida em que se aproxima do limite das nações e, assim, das identidades nacionais, sendo frutífero para a interação entre as culturas, os deslocamentos e o pensamento sobre a identidade de modo geral. Nesse sentido, ao confrontar as possibilidades de nomeação do local desde as duas línguas, o narrador também coloca em jogo duas visões sobre um mesmo espaço. Em sua outredade, lê-se no texto em inglês a representação daquele local como o fim, depois do qual não haveria nada, senão o “mar tenebroso”. Projeta-se, assim, um vetor que parte do norte e termina com o

⁶⁷ Os grifos estão presentes no texto original.

limite do território. Esse vetor, por sua vez, está em tensão com a visão do narrador, que traz uma temporalidade de chegada desde o sul: “*En fin, me habría gustado que te quedaras aquí, en este cayo único, a 157 millas de Miami y a sólo 90 de Cuba, en el mismo centro del mar, con la misma brisa de allá abajo*”. Na voz do narrador, instala-se pela memória outro espaço, o do sul, em tensão com o espaço-língua do inglês, ainda que haja por recursos geográficos a afirmação da maior proximidade do local em que se encontram com Cuba. São marcas dessa tensão também as leituras opostas sobre o mar: se, desde o norte, o mar é “tenebroso” e espécie de “fim”, para o narrador e seu amigo se trata de “*nuestro mar [...] cerca de la Habana*”. Confrontando as duas vozes, o narrador parece estabelecer uma quebra com o espaço social, superpondo outro imaginário.

Nesse ponto, podemos perceber algo que será marca do texto, do começo ao final: a mescla entre os espaços. Se o conto se abre com uma tensão entre Cuba e o território norte-americano, ambos se misturam ao longo do texto, a tal ponto que chega a ser indiscernível a localização do narrador entre um e outro. Tendo isso em vista, é interessante perceber a abertura do conto como um ancoramento para o leitor, desde onde se enuncia. Esse espaço, contudo, mistura-se com outros espaços vários.

Michel Foucault em uma conferência intitulada “*Des espaces autres*”, em 1967, posteriormente reescrita como “As heterotopias”, perguntava-se sobre alguns pontos que também nos interessam para a leitura do conto: o filósofo argumentava que se, por um lado, é parte da cultura ocidental a criação de utopias como não-lugares de ficcionalização de outro espaço e outra vida, havia também a produção de espaços complexos e distintos dentro do espaço social localizável, “utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa” (FOUCAULT, 2013, p. 19), aos quais chamou heterotopias. São lugares encontráveis, mas que se irrompem para outras experiências, contra-espaços que contestam o mundo social e “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (*ibid, ibidem*, p. 24). O conceito de Foucault parece iluminar uma estratégia textual do conto: o texto recorre a várias referências geográficas, entre Havana, Nova Iorque e o Key West/ Cayo Hueso, e talvez seja interessante lê-las desde a forma como são dispostas pelo narrador, como justaposições e espelhos, como heterotopias do espaço exílico. Essas marcas localizáveis são não só

geográficas (como o “*mirar hacia el sur*”, a “Cuba” mencionada acima ou “*hasta las furias más fieles se van amortiguando ante la impresión ineludible de los supermercados y de la calle 42*”, trechos do primeiro parágrafo do conto), mas são também localizáveis historicamente, como as referências à parametrização ou aos primeiros anos do Governo Revolucionário cubano:

“Mirar hacia el sur [...] percibiendo casi, de allá abajo, del otro lado del mar, los gritos desesperados y mudos de todos los que quisieran estar como yo aquí: maldiciendo, gritando, odiando y solo de verdad; no como allá, donde hasta la misma soledad se persigue y te puede llevar a la cárcel por ‘antisocial’”

“me oyes? Esos veinte años de taimada hipocresía, ese terror contenido, no permitieron que yo pereziera. Por eso (también) te he arrastrado hasta aquí, para dejarte definitivamente derrotado y en paz”
(ARENAS, 1983, p. 3)

Trata-se do conjunto de referências que o projeto político da revista pretende trazer à luz, mas também da temporalidade e do espaço que constituem a narrativa marielita, na medida em que estruturam a própria força temporal memorialística que desloca a leitura do espaço e, desde seu desvio, forma a heterotopia. Se é verdade a máxima de Edward Said de que “o exílio é insuportavelmente histórico”, também parece adequado afirmar que o exílio é insuportavelmente geográfico. Ao longo do texto, o narrador vai levar o enunciatário por uma viagem à Nova Iorque e à Flórida (ao mesmo tempo que à Havana), em um cruzamento entre imagens que desbordam o real e as marcas geográficas e históricas detectáveis, que encaminham o viés político explícito da escritura do grupo.

Como dito, no decurso do texto, parece haver uma mescla dos espaços. Se isso já era anunciado no segundo parágrafo do texto, em “*Como ves, este lugar se parece bastante a Cuba; mejor dicho a algunos lugares de allá*”, a relação vai se intensificando e modificando ao longo do texto. Em determinado momento, o enunciatário parece atuar como um personagem conceito, como uma memória contra a qual o narrador deseja se posicionar:

*“Quieres estar apoyado a uno de esos balcones, mirando, allá abajo, la gente que te mira y te saluda, reconociéndote. **Una ciudad de balcones abiertos con ropas tendida, una ciudad de brisa y sol con edificio que se inflan y parecen navegar...** ¡Si!, ¡Si!, te interrumpía yo, una ciudad de balcones apuntalados y un millón de ojos que te vigilan, una ciudad*

de árboles talados, de palmares exportados, de tuberías sin agua [...] de leyes que reducen la vida a un crimen, una ciudad ¿me oyes?, de policías y consignas.” (ibid, ibidem, p. 4)

Há uma tensão e uma disputa pela memória do local de onde se partiu. Estabelece-se uma relação de semelhança entre ambos os espaços, há entre eles uma brisa, varandas e uma paisagem em geral parecida. No entanto, a voz do narrador parece dedicar-se a mostrar detalhes e aspectos que marcam a diferença, sem negar contudo as semelhanças, atuando, desse modo, como um espelho deformador, que mostra o semelhante e, ao mesmo tempo o transforma, deixando claro nesse retorno as diferenças, dadas majoritariamente pelo viés político, que vêm através da memória e atuam como denúncia, assim seguirá grande parte do conto, em que o narrador e seu amigo estão entre Nova Iorque, Cayo Hueso e Havana, entre as sorveterias, a Broadway, cafés, bares, e entre sujeitos homossexuais, flertando pelas ruas. As contraposições, como aquela explicitada acima, dão-se por semelhança e deformação, a partir da qual se inserem as referências políticas, históricas e, basicamente, as denúncias levantadas pelo projeto político e cultural da revista.

É interessante, no entanto, o momento em que esses espaços passam não só a diferenciar-se, mas a misturar-se, por exemplo:

“En el cine Payret parece que esta noche se estrena una película norteamericana: la cola es imponente; desde el Paseo del Prado hasta San Rafael seguía afluyendo el público, formando ya un tumulto... Tú estabas extasiado contemplando. Te vi deslizarte por sobre la alta baranda y descender a la segunda plataforma que ostenta un cartel que dice: NO TRESPASSING, o algo por el estilo. No creo que haya intentado detenerte; además – estoy seguro – nada ibas a permitir que yo hiciera. ¿No es verdad? ¡Dímelo!... de todos modos te llamé/ pero ni siquiera me oíste. Volviste a asomarte al vacío. Usurpando el sitio donde estaba el oscuro y malemoliente Hudson, el mar se elevaba hasta el cielo donde no podían fulgurar más estrellas. Sobre el oleaje llegaban ahora los palmares; batiendo sus pencas irrumpieron por todo el West Side que al momento desapareció convirtiéndose en el Paseo del Prado. Cocoteros, laureles, malangas, platanales, almácigos y yagrumas arribaron navegando, borrando casi toda la isla y Manhattan con sus imponentes torres y sus túneles infinitos.” (ibid, ibidem, 1983, p.5)

A tensão inicial se transforma em uma mescla de espaços, de modo que não é possível afirmar uma localização precisa para a ação. As referências se misturam e Havana parece se sobrepor à paisagem norte-americana. Ademais, trata-se de um

momento crucial do enredo. Como aponta um dos sentidos possíveis do título, o final do conto é revelador das estruturas e, não só, é o momento em que acontece a ação principal: se estávamos em frente ao fluxo de pensamento de um narrador – entre memórias, descrições e afirmações de posicionamento – quando os locais se confundem, é o momento em que ocorre o suicídio do amigo, que se joga de um prédio, não em direção ao chão, mas em direção à Havana que via justaposta abaixo, pelas ruas de Nova Iorque: “*Saltaste. Esta vez – lo vi en tu rostro – estabas seguro de que ibas a llegar, que lograrías mezclarte en el tumulto de tu gente, ser tú otra vez*” (ibid, ibídem, p. 5).

Na narração, o clímax está em paralelo à mescla dos espaços (em que predomina a ilusão ou a memória de Havana) e, também, à consumação identitária, na medida em que se fala em “*ser tú otra vez*”. Nesses termos, a morte do amigo parece ter acontecido como uma ancoragem identitária, refletida textualmente através do espaço, frente à errância que configurava o enredo até então. Errância que aparece, por sua vez, em termos espaciais – pelas andanças – mas também entre a representação do espaço social e as linhas de fuga pela memória: “esses outros espaços”, nos dizeres de Foucault.

Nesse caminho, a cena final é tão paradigmática quanto a abertura:

“*Y aquí estamos, otra vez en el Southernmost Point in the USA. [...] Abro la maleta. Destapo la caja donde tú estás: un poco de ceniza parda, casi azulosa. Por última vez te toco [...] Por última vez, esto que somos se habrá de confundir, mezclándonos uno en el otro... Ahora, ¡Adiós! A volar, a navegar. Así. Que las aguas te tomen, te impulsen y te lleven de regreso... Mar de los sargazos, mar tenebroso, divino mar, acepta mi tesoro; no rechaces las cenizas de mi amigo; así como tantas veces allá abajo te rogamos los dos, que nos trajeses a este sitio, y lo hiciste, llévatelo ahora a él a la otra orilla, deposítalo suavemente en el lugar que tanto odió, donde tanto lo jodieron, de donde salió huyendo y lejos del cual no pudo seguir viviendo*” (ibid, ibídem, p. 5)

Volta-se à ancoragem que abre o conto, dessa vez com uma ação estabelecida, a errância leva à despedida das cinzas do amigo, que devem ser levadas ao mar. Nesse sentido, a própria representação do mar é interessante, pois aparece no texto como um caminho único – de mão dupla, mas único. O mar não é o vazio, como é trazido através da visão norte-americana representada no texto, senão que aparece como uma via, um caminho de mão dupla que leva diretamente à Havana ou a Flórida. A fronteira não está

no mar, estrada entre os continentes, mas na posição do enunciador que se põe em um ponto de conexão com Cuba, mas ainda em frente ao limite, que aparece, como vimos, como estrangeiridade.

Sobre esse posicionamento, em um texto intitulado “Considerações sobre a fronteira”, Claudio Magris levanta que:

“Todo confín tiene algo que ver con la inseguridad y con la necesidad de una seguridad. La frontera es una necesidad, porque sin ella – sin una distinción – no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad [...]. La frontera constituye una realidad, establece contornos y demarcaciones, construye la individualidad personal y colectiva, existencial y cultural: frontera es forma, y por tanto es también arte.”
(MAGRIS, 2006, p. 32)

Em outro momento, ainda confirma “*el escritor parece conocer bien cuál es su lugar, detrás de cuál frontera se siente en casa*” (*ibid, ibidem*, p. 27). Não é estranho, assim, pensar que a fronteira seja também um espaço de reafirmação da identidade, desde suas leis e tradições, na medida em que a fronteira é um espaço duplo e a enunciação pode partir de ambos os lados frente ao limite. O narrador do conto parece assim mapear e dar contorno ao espaço, situar-se, estabelecendo desde qual lado da fronteira se localiza e levando-a adiante pelas andanças, como uma *frontera que se repite*.

Isso posto, quando o amigo se joga do alto do prédio, ele busca “*mezclarse em el tumulto de gente, ser tú outra vez*”, mas aparece a pulsão de realidade e o espaço se separa de novo: “*esa gente que, allá abajo, como hormiguero multicolor se amontona a tu alrededor no te identifica*” Desse modo, a paisagem nacional parece conformar o sentimento de pertença do amigo, que não fala desde o espaço social, ou tem aí a sua comunidade. Em paralelo, é interessante que, ao final, o narrador ritualize uma mescla com as cinzas “*esto que somos se habrá de confundir, mezclándonos*” (*ibid, ibidem*, p. 5). A justaposição é não só dos espaços, mas também das memórias e dos sujeitos, o narrador e o amigo, levando à intensidade da separação final. O amigo, ademais, em grande parte do conto, parece atuar como própria metáfora da memória carregada consigo no exílio e com a qual o narrador mantém uma relação de amor e de constante produção de diferenças, definindo-se pelo rompimento, como o faz ao final: “*yo soy quien he triunfado, porque he sobrevivido y sobreviviré. Porque mi odio es mayor que*

mi nostalgia”, no qual irrompe um “yo” próprio frente à morte do amigo imaginariamente em Havana e para onde se destina, enquanto o narrador reiteradamente afirma que não voltaria à sua terra natal, aquela que “*yo jamás volveré a visitar*”. Não à toa, o narrador é quem se ancora em uma topografia do espaço bem marcada, em contraposição à errância decorrente da mescla com o amigo.

A fronteira navegante desenhada por Arenas, assim, parece ser uma heterotopia, retomando o conceito de Foucault, de certa maneira, também no que se refere a atuar como uma contestação do espaço social⁶⁸. Como apontamos, um dos recursos textuais para a inserção do espaço cubano é uma espécie de deformação da imagem idílica trazida pelo amigo, deformação essa baseada em uma denúncia política. Nesse sentido, a justaposição de espaços se dá como estratégia textual para performar as diretrizes de política cultural da revista. Não somente, mas a própria errância, que levava a imagem de Havana pelos Estados Unidos, nas pessoas, nas árvores e nas ruas, atua como uma heterotopia, na medida em que desloca a narrativa mitológica de sucesso do exílio especialmente para o caso das narrativas de escritores cubanos, como entrada em um sistema distinto – uma nova nacionalidade ou a participação em um “*American way of life*”, que não é dramatizado na textualidade de Arenas, atuando mais apropriadamente como uma contranarrativa navegante da história oficial da ilha, de suas apropriações idílicas, sendo que já é um traço reiterado da crítica literária sobre o grupo o de ler as suas obras como representações de “perdedores” e, como tal, desde perspectivas que vão contra uma imagem positiva especificamente do exílio para os Estados Unidos, tal perspectiva aparece, por exemplo, na análise de Iván de la Nuez (1999-2000) sobre as pinturas de Luis Cruz Azaceta, e na leitura de Arturo Matute Castro (2015) sobre *Boarding Home*, de Guillermo Rosales.

Reinaldo Arenas formulou em seu conto, destarte, uma série de lugares-comuns para a produção contística dos marielitos publicada ao longo da revista, tópicos que foram, contudo, reutilizados desde as distintas perspectivas dos outros escritores da Geração Mariel. Muitas estratégias aparecem, por exemplo, nos contos de Carlos Victoria, autor que tentou trabalhar com a representação dos exilados cubanos como

⁶⁸ Sobre o tema, Foucault (2013, p.28) afirma que “[as heterotopias] são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: ou como nas casas de tolerância de que Aragon falava, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado”.

matéria literária em seus contos publicados em *Mariel. Revista de Literatura y Arte*. No primeiro volume, o autor publica “*Ana vuelve a Concordia*”, em que narra um retorno a Cuba para uma breve viagem, por parte de uma personagem que esteve há treze anos no exílio nos Estados Unidos. Ana, uma clássica *self made woman*, é caracterizada por suas posses, as quais ostenta em seu retorno à ilha, em contraposição a uma representação de sua família em Camagüey construída desde a falta de recursos financeiros. Ao longo do conto, a personagem é a todo o tempo deslocada dos contextos e das situações em que se encontra em sua terra natal, de modo que o texto parece querer simbolizar uma falta de encaixe do sujeito exilado, especialmente tendo em vista que, ao final do conto, já de volta aos Estados Unidos, a personagem também enfrenta um estranhamento em relação aos seus filhos, cubano-americanos. Se falta tensão em um conto repetitivo e de matéria crítica muitas vezes superficial, é interessante perceber como há, desde outro viés, alguns aspectos que também estão no conto de Arenas, como o uso de marcas topográficas como estratégia textual e a tensão entre as línguas espanhola e inglesa. Nesse sentido, assim abre-se “*Ana vuelve a Concordia*”:

“¡Viajar de nuevo a Cuba! Han pasado ya trece años de exilio, trece largos años, nieve en New York, polvo, montañas de polvo en Arizona, sequía en California, hambre en Puerto Rico, viento en Chicago, estrechez en New Jersey, y por último sudor, pero también relativo bienestar en Miami. Y ahora un giro inesperado de la política ha permitido lo que jamás pareció posible en todo ese tiempo: los desertores de la Revolución, **los apátridas**, pueden viajar de nuevo a Cuba a ver la familia, las viejas amistades [...] o a quien le sirva” (VICTORIA, 1983, P.11)

Se há também a necessidade de uma marcação topográfica dos territórios, sua relevância para a estrutura textual parece estar no que a enumeração simboliza em termos de errância. Não se trata de narrar a chegada de uma elite cubana estabilizada, senão de um sujeito que perdeu a estabilidade em sua terra natal e que, como tal, não se fixou em outro lugar. O conto de Victoria, ao cabo, parece simbolizar um deslocamento característico do sujeito exilado: a situação de Ana, desde a abertura, é a da errância, o que se corrobora com a sua ida a Cuba e a série de desfortunas que acompanham a estadia, dadas por uma constante diferenciação entre ela e seus familiares, vizinhos e cubanos residentes do país em geral. Não somente, no final, há uma diferenciação entre Ana e seus filhos, cubano-americanos, cuja língua é mesclada entre o espanhol e o inglês, o que também é um estranhamento para a personagem: “*El español y el inglés se*

mezclaban en el aire, y los sonidos de ambos idiomas combinados al azar le daban un aspecto de estúpida comedia a todo el aspaviento” (ibid, ibidem, p. 13). Sobre tal enredo, vale trazer à luz um comentário de Arenas sobre a narrativa de sua geração, feito em uma conferência dada em 1987 na Sorbonne:

“Surge [...] una literatura de transmutación y hasta de la transmigración. Tocados por una suerte de ubicuidad trágica estamos en dos sitios a la vez. Y por lo mismo no estamos en ninguno. ‘Un pequeño hotel en Miami Beach’ puede estar situado en un extraño paraje donde el personaje al doblar Collins Avenue entra en las calles Galiano y San Rafael, en La Habana. También surge así una literatura del regreso. Regreso que sólo sirve para demostrarnos la dimensión de nuestro desarraigo y la imposibilidad de adaptarnos a la sociedad represiva que abandonamos” (ARENAS, 1995, p. 111)

Desde uma enunciação coletiva própria do autor, ele levanta características comuns aos autores da geração Mariel. É interessante, no entanto, a partir dos pontos comuns, deter-se por sua vez nas diferenciações. Em Arenas, Havana “regressa” ao imaginário em primeiro lugar a partir da memória, mas especialmente a partir de uma localização fronteira e deslizante. Em Victoria, por sua vez, o regresso é literalmente descrito como tal (desde o modo como aparece nas publicações da revista, ou seja, antes de *Viaje a la Habana*, de Arenas, publicado em 1990) e o movimento de diferenciação constante, à primeira vista, parece ser menos existencial do que entendia Arenas.

Talvez seja interessante trazer um terceiro conto à discussão, de modo a verificar a frutibilidade dos temas levantados na contística dos marielitos. No terceiro volume de *Mariel*, é publicado o breve conto “*Luciano suspira*”, de Reinaldo García Ramos. O texto narra um pequeno espaço de tempo habitual na vida de um personagem chamado Luciano, um cubano que vive em Nova Iorque e vai à rua comprar um volume do *Times* e, depois, volta para casa. Trata-se de um conto mais psicológico, no qual é mais importante o aprofundamento na caracterização psicológica do personagem e sua revelação do que a ação. De começo, interessa perceber como o conto se abre da mesma maneira que os anteriores, com uma marcação topográfica:

*“En la esquina de la 57 con la Octava, Luciano supuso que había unos ochenticinco grados por lo menos. [...] Luciano se volvió a alegrar de que ya no calculaba la temperatura en grados viejos, sino en los nuevos, y compró el **Times** con un suspiro de satisfacción*” (RAMOS, 1983, p. 14)

Assim como nos contos de Victoria e Arenas, há a representação de um marielito e do contato com a língua inglesa. A perspectiva, contudo, é bastante distinta. No conto de Ramos, o narrador tem uma revelação ao perceber que compreende com naturalidade o idioma: “*Y no era porque descifrara las palabras una a una, sino porque las oía de golpe [...] y sólo después se daba cuenta de que sencillamente las había entendido*” (ibid, ibidem, p. 14). Se o tema da relação entre os marielitos e a língua inglesa reaparece, em um marco semelhante, Ramos o coloca desde uma perspectiva da inserção no *american way*, retirando do jogo o deslocamento ou a reflexão sobre as diferenças, por sua vez, tematizando abertamente e com pouco trabalho estético a entrada desse sujeito no mundo norte-americano, a tal ponto que o conto termina com a seguinte cena de sua volta à casa: “*al llegar a la azotea, mientras se quedaba en trusa para echarse al sol com su walkman, le preguntó a Mike, que parecía haber estado esperándolo: - Isn't it nice up here?*” (ibid, ibidem, p. 14). Nesse sentido, ainda que Ramos levante os mesmos *tópos* do conto de Arenas, ao cabo, característicos da escrita da geração Mariel, fá-lo não desde a fronteira ou o conflito espacial, senão que desde o pertencimento à língua e ao espaço social, e não desde a heterotopia ou a justaposição de espaços.

Ânsia topográfica, fronteira, entre-línguas, pertencimento: são muitos os termos utilizados na análise que se referem às dinâmicas entre o espaço e a literatura, especificamente em se tratando da contística dos marielitos. A cartografia da escrita dos marielitos envolve o espaço em que os personagens se encontram, mas não somente: aparecem também a memória, as origens e outros mapas, seja nos personagens exilados – territorialmente e em si mesmos – de Victoria, seja nas heterotopias de Arenas, cujos mapas se desdobram, desviam e se justapõem, conformando um intricado cronotopo do exílio de Mariel. Dentro dos limites de uma revista que tinha como objetivo, segundo seu editorial enviar uma mensagem ao “castrismo”: “*que sepan los voceros del castrismo, ocasionales o persistentes, que cada una de sus infamias, por elaboradas o disimuladas que sean, hallarán en nuestras obras la respuesta mejor y más perdurable de todas: la del artista*”, os contos, desde suas estratégias textuais, parecem construir um mapa de locais e experiências desses sujeitos, como também sujeitos literários, buscando, assim, desconstruir a imagem abjeta a partir da qual os marielitos surgem como sujeitos do discurso e à qual foram expostos, pelas camadas de exclusão social impostas.

Com relação a isso, vale trazer à luz um trecho interessante de *Poderes do horror: um ensaio sobre a abjeção*, no qual Julia Kristeva associa a necessidade de espacialização à figura do exilado, que mantém fortes relações com a abjeção, o que é particularmente interessante para a nossa análise, tendo em vista que defendemos que o sujeito marielito surge da abjeção. Segundo a semioticista búlgara:

“Instead of sounding himself as to his ‘being’, he does so concerning his place: ‘Where am I?’ instead of ‘Who am I?’. For the space that engrosses the deject, the excluded, is never one, nor homogeneous, nor totalizable, but essentially divisible, foldable and catastrophic. A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe, whose fluid confines – for they are constituted of a non-object, the abject – constantly question his solidity” (KRISTEVA, 1982, p. 8)

A citação parece iluminar uma relação entre a topografia e a condição do exílio/ abjeção, especialmente interessante para pensar a produção escrita de um grupo que está em camadas diversas de exílio, de seu país, da comunidade cubana nos Estados Unidos e da sexualidade dominante, no caso de alguns escritores –de Reinaldo Arenas com especial ênfase. Escrever, especialmente desde uma revista cultural ou literária, é fazer política cultural e, como tal, reivindicar uma partilha do sensível, nos termos de Rancière: sobretudo desde o exílio político, que pressupõe a exclusão da história e da geografia de um país, inserir os sujeitos marielitos como matéria, assim como os dilemas com o espaço exílico e as ruínas da História, foi uma estratégia de resposta política a uma exclusão dada também a partir de uma construção discursiva da abjeção, além da exclusão efetiva dos corpos. Se a perda do direito a um espaço leva consequentemente a um questionamento sobre a pertença à comunidade política da nação ou à esfera pública⁶⁹, é interessante perceber como houve uma tomada do sujeito político “marielito”, construído nos primeiros anos do Governo Revolucionário como uma oposição a um *Nosotros* (coeso da comunidade nacional), dada ou em primeira pessoa ou como personagem, e uma reestruturação de sua caracterização, mas que de todos modos, sempre aparece em relação a uma tradição, seja através da memória e do espaço, do laço com o país, ou da própria vontade de rompimento absoluto com essa tradição, como vimos nos contos analisados.

⁶⁹ Esses argumentos estão levantados com maior precisão em: Sznajder, Mario et Rodrigues, Luis. *The politics of exile in Latin-America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

2.2. Condenados à história

“o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico”

Edward Said

Se Reinaldo Arenas começou a se envolver com o campo intelectual do exílio cubano nos Estados Unidos assim que chegou ao país, em 1980, haja vista o seu papel como editor da longeva *Linden Lane Magazine*, em 1981, junto com Heberto Padilla e Belkis Cuza Malé, ou a resposta à polêmica entre Ángel Rama e Octavio Armand, publicada nas páginas da revista *Escandalar*, a enunciação em 1983 de uma “geração literária” organizada como grupo com um veículo de divulgação específico – a *Mariel Revista de literatura y arte* – foi uma afirmação fundacional não só para a territorialização do grupo em meio à produção literária do período, mas também foi um ponto basilar para a crítica literária voltar seus olhos para essa geração e sua escritura, assim como, de antemão, vê-los como grupo, ou seja, em suas conexões internas. No editorial que abre a publicação do primeiro volume da revista, depois de um levantamento das repressões e silenciamentos promovidos pelo governo em direção ao grupo, o comitê editorial afirma que:

“La revista *Mariel*, que en este primer número ha sido totalmente financiada por quienes llegamos hace tres años a Norteamérica sin un centavo, tendrá en primer lugar la finalidad de servir de vehículo a los escritores y artistas de la generación de *Mariel*”

A frase institui as fronteiras de um grupo artístico que teve sua obra silenciada durante a década de 70 e no período buscava sua inserção e legitimidade no campo literário, bem como as fronteiras das publicações no veículo de divulgação. O marco, portanto, é histórico, claro pelo título da revista e pela nomenclatura oficial do grupo. A questão apontada foi importante para a crítica literária que se debruçou sobre a produção artística marielita. Em artigo chamado “La generación del Mariel”, publicado em um dossier sobre o grupo organizado pela equipe editorial da revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, Jesús Barquet (1998, p. 110) sumariza as posições levantadas até o momento sobre o tema, enquanto as reafirma:

“En términos estrictamente literarios, la propia denominación de ‘generación del Mariel’ resulta problemática y dudosa para muchos, por cuanto no responde a factores propiamente intraliterarios sino más bien a factores extraliterarios. En lo intraliterario, no creo posible detectar ninguna orientación estilística que sea común a todos: los caracteriza ‘la diferenciación’, afirma Valero. Si bien en el terreno semántico son detectables las huellas, más o menos evidentes, de un abordaje crítico a veces altisonante y abiertamente antioficialista de la realidad cubana posterior a 1959 (abordaje que hacía a muchos de estos autores impublicables dentro de la Isla), las formas literarias escogidas por cada autor para expresar ese descontento e irreverencia ante cualquier autoridad se caracterizan por su eclecticismo y carácter antiprogramático. [...] Es en lo extraliterario, por otra parte, donde se encuentran múltiples elementos de cohesión del grupo; el más importante lo constituye la común experiencia histórica del gobierno de Fidel Castro por más de veinte años.”

A citação defende, basicamente, que se trataria de um grupo por uma estrutura de sentimentos compartilhada, mais do que por uma proposta estética, o que se vê inclusive em algumas marcas levantadas como traços da escritura dos marielitos. Com “estrutura de sentimentos” nos referimos ao conceito de Raymond Williams e que trata não só da cultura compartilhada em um período determinado, mas especialmente da forma como a cultura foi vivida por um grupo de produtores artísticos, assim, aborda a experiência social no campo da cultura que compreende determinadas produções. Ao afirmar que a coesão do grupo está em uma vivência comum, – como o fizeram também Carlos Victoria e Vicente Echerri, além de Barquet – reafirma-se algo da ordem da estrutura de formação de qualquer campo intelectual mais do que especificamente compreender os caminhos do imaginário e da escritura literária de um grupo especificamente.

Nesse sentido, vale notar que as revistas culturais ou literárias são propriamente formações intelectuais e, como tais, têm nas redes e na sociabilidade intelectual o seu fator estruturante. Sirinelli (1996) defende, por exemplo, que as revistas atam os laços entre os intelectuais, e dão as estruturas do campo, desde as adesões (dadas por vezes não por uma vivência comum e específica, mas por uma estrutura de sentimentos mais ampla), pelas posições e pelas exclusões. Em suma, as marcas levantadas por Barquet na citação acima são mais apropriadamente as características da estrutura de sentimentos que conectou a Geração Mariel: a resposta às políticas culturais do Governo Revolucionário durante o fim dos anos 60 e, especialmente, os anos 70.

Há um gesto semelhante em Iván de la Nuez (2004, p. 13), que parece levantar como mais importante a posição enunciativa do grupo do que precisamente as características de sua escritura:

“La singularidad de Mariel en la cultura cubana está, muy probablemente, más en su no lugar que en su vanguardismo, y su discurso se sitúa exactamente en la frontera entre la etapa stalinista de los 70 y la relativa apertura producida en los 80, que trajo una radical negación de las poéticas anteriores”

De la Nuez busca compreender a enunciação marielita desde os marcos históricos do fenômeno da Crise de Mariel, compreendendo-os também desde o discurso, especialmente levantando a formação intelectual do grupo em meio a uma episteme stalinista e a vivência do começo da decadência desse sistema. Tendo em vista as mudanças na produção literária cubana a partir dos anos 80, com a entrada de outras lógicas discursivas e o Período Especial, o crítico defende a ideia de que na geração de Mariel haveria uma escritura do “extremo”, não só em termos estéticos, referindo-se à culminação de determinadas formas e posições discursivas dos anos 60 e 70 (como o testemunho), mas como extremo da cultura em direção à política, o que serve de chave para compreender o forte anticomunismo e a simultânea forte reação à burguesia de Miami presentes na literatura, nas outras produções artísticas e na crítica dos marielitos. A leitura do crítico parece reafirmar a ideia de que se trata de uma fronteira, desde a lógica dos primeiros anos do governo e anterior às mudanças dos anos 80 e, como tal, teria seu valor no que é próprio das fronteiras: desestabilizar as concepções de limites fixos. O autor chega a mencionar que o “gueto” cubano em Miami viveria uma “relação contínua de fronteiras” (NUEZ, 1993, p. 95), dada pela própria “guetificação” da cidade pelos movimentos neoconservadores norte-americanos dos anos 80 e 90, como estratégia para promover separações sociais.

Por sua vez, houve também uma busca por deter-se no que uniria o grupo desde o discurso: o próprio Barquet comenta a constante presença de imagens de liberdade e de opressão, o que se relaciona a uma tese de Iván de la Nuez sobre uma tensão na escritura dos autores entre conteúdos iconoclastas e formas clássicas, à medida que em ambas aparece uma tensão dialética entre liberdade e opressão, por um lado apenas no campo do conteúdo (como representação) e, por outro lado, entre os campos do conteúdo e da expressão (ou forma). Carlos Espinosa Domínguez (2001, p. 19), depois

de apontar que “*no puede señalarse una orientación estilística que sea común a todos*”, afirma que se trata de uma escritura “sem futuro”, sem utopia, tomada pelo tema da Revolução e pelo desengano. Já Lilian Bertot (1999) levanta que o grupo pertence a uma tradição literária cubana que a autora chama de “contestatária” e, assim, não analisa também aspectos em comum, enquanto também não enfoca o próprio processo de construção de uma tradição pelo grupo. Nos estudos apontados, é reiterado um enfoque que oblitera o fato literário, voltando os olhos para as estruturas sociais e políticas subjacentes. Nesse sentido, esses sujeitos aparecem e são construídos desde suas posições como intelectuais e as consequentes representações desse perfil. Se, de fato, trata-se de intelectuais, é interessante ler essa posição à revelia e como tensão, entendendo-a também como uma construção parcial, que obnubila parte da produção literária, enquanto também é uma leitura interessante, pois se trata de uma escritura que se vê a todo momento permeada e constituinte da política.

Em contrapartida, ao longo da primeira parte do capítulo, buscamos trabalhar em conjunto uma série de contos de escritores marielitos desde a visão da fronteira, marcada por estratégias textuais distintas que envolviam a relação com o espaço exílico, o limite, os confrontos entre as línguas, o pertencimento e a topografia. Talvez seja interessante, por outro lado, pensar a temporalidade envolvida nesses espaços e nessas produções. Em um texto fundador do grupo, publicado no primeiro volume da revista, Juan Abreu (1983, p. 31) defende o tempo da urgência: em “*los artistas*”, o escritor se detém na imagem dos escritores e artistas de renome, pertencentes aos circuitos e ao campo literário e artístico, criticando-a, para ao final propor que

“el arte es URGENCIA, a ella nos atendremos sin traicionarla, ni por fama (¿a quién le interesa esa comida de idiotas?) ni por dinero, (tenemos una escuela que nos permite sobrevivir en pleno desierto), ni por cosa alguna”.

É interessante perceber que ainda que se trate de um texto propositivo sobre uma visão da arte, em direção a uma relação de não autonomia com a história e a política, encontra-se em uma seção cujo nome também é *Urgencias* e que se dedica à publicação de cartas dos leitores e dos autores e de notícias que interessam ao mundo cubano do exílio. Nas palavras dos editores:

“En esta sección damos cabida a los comentarios, críticas, ironías o coleras que los acontecimientos más recientes y heterodoxos

despierten en nuestros editores. Aquí está lo que no podemos dejar de decir, de la manera que nos dé la gana de decirlo”

A ideia de urgência, assim, relaciona-se ao comentário, à notícia e à reação ao presente, ao mesmo tempo que é associada ao modo de expressão dos escritores da geração. Se tomamos a primeira leitura do termo e a aplicamos à segunda leitura do termo, percebemos que também se lê a escritura como resposta aos acontecimentos do presente. A resposta, por sua vez, pressupõe uma temporalidade, que se não é imediata, tampouco é de largo prazo. Ora, se havíamos defendido que há uma forte relação entre a escritura dos marielitos e o espaço da fronteira, e o espaço está sempre relacionado a um tempo, esse é o da resposta, o que por sua vez, parece conformar o cronotopo da contística em *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Com cronotopo, nos referimos explicitamente ao conceito de Bakhtin: o pensador russo, partindo de um estranhamento frente às possibilidades de relação entre a linguagem e a realidade⁷⁰, propôs que essa conexão se estabelecia na literatura não de forma ingênua, mas através de complexos espaço-temporais, ligados fortemente aos marcos dos gêneros e a esse cruzamento denominou cronotopo.

Seguindo o conceito, a fronteira-resposta parece ser a marca estruturante dos contos publicados na revista. Fazemos questão de enfocar o limite da revista por duas razões: primeiramente, porque os marielitos seguiram publicando depois em vários outros meios, distintas produções com outras características; em segundo lugar, porque acreditamos ser importante ter em mente as características dos meios pelos quais deram-se as publicações, na medida em que também produzem significados. Há também um tempo próprio das revistas culturais e literárias, e esse é um marco que circunscreve os textos publicados. As revistas estão conectadas irremediavelmente ao presente e esse é o seu tema. Seja para propor estéticas, reivindicar perspectivas ou unir grupos, as revistas propõem uma política cultural frente a um sensível sincrônico. No entanto, como apontou a pesquisadora Regina Crespo (2011, p. 99), trata-se de uma temporalidade intermediária entre a perenidade e imediatez dos jornais e a transcendência dos livros.

⁷⁰ Diz o autor: “Na literatura, o processo de assimilação do tempo e do espaço históricos reais, e do homem histórico e real que neles se revela, transcorreu de forma complexa e descontínua. Assimilaram-se aspectos isolados do tempo e do espaço acessíveis apenas em dada fase histórica do desenvolvimento da humanidade, elaboraram-se nos gêneros os respectivos métodos de representação e formulação artística dos aspectos assimilados da realidade. Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura.” In Bakhtin, Mikhail. “As formas do tempo e do cronotopo no romance. Um ensaio de poética histórica”. *Teoria do romance II*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 11.

Se ambos, jornal e livro, por sua vez, são meios de publicação de literatura, é interessante verificar também os gêneros associados comumente aos meios de publicação. A perenidade do jornal, por exemplo, é relevante para se compreender as características das crônicas, assim como a transcendência dos livros pode ser interessante para se entender os romances como “gêneros maiores” e canônicos da literatura. Aqui, no entanto, viemos tratando da publicação de contos em revistas. Se, por um lado, já há um interesse pelo gênero por sua narrativa breve, adequados aos volumes de em média 40 páginas da revista em estudo, por outro lado, interessa também porque o conto clássico (como em Poe ou Quiroga, por exemplo) é, por excelência, o gênero do efeito preciso sobre o leitor, e, como todo relato breve, da rapidez e da concisão. Assim, a contística publicada na revista parece articular-se ao seu projeto político: o de atuar como resposta de efeito à história a qual os marielitos foram condenados. A conexão tão intrínseca das temporalidades, no entanto, parece ser também o que leva a produção a não se distanciar o suficiente para a construção estética dos efeitos desde a construção formal dos contos (com exceção de Arenas), senão que os efeitos são dados pelas respostas políticas marcadamente históricas.

Tomemos um exemplo: no primeiro volume da revista, é publicado o conto “*Todo un verano*”, escrito por Luis de la Paz. O conto está estruturado sobre a voz de um narrador, direcionada ao seu avô morto, em uma “conversa” baseada em um compartilhamento de memórias, que é cortado por frases em negrito, em um discurso direto, que rompe ademais a temporalidade da memória, introduzindo um presente. A seguinte situação, como modelo, é narrada no começo do conto:

*“[...] todo se realizaría a las nueve de la mañana, para ello cambié el turno de trabajo, pero no pude dormir. Me levanté temprano y vi como la claridad del día, nuevo día, se impulsaba sobre la noche sin ser alcanzada. Estaba tembloroso por el miedo que casi siempre produce el saber que se ha de llegar a un panteón en el cementerio, que lo abrirán y que detrás de la madera rota y mugrienta te encontraré, ya no sin vida, sino sin tiempo. **Te vendo la máquina de escribir de tu abuelo que en paz descanse, está trabada, pero figúrate, desde que enfermó no pudo escribir más en ella [...]**” (PAZ, 1983, p. 14)*

Grande parte do conto se detém entre a narração da ida do narrador ao enterro do seu avô e a reflexão sobre a morte e o tempo, figuradas na própria imagem do avô (como “sem tempo”) em contraposição às pessoas no trajeto de ônibus, portando periódicos e lendo-os, como imagem do consumo do tempo presente. Há também um

metarrelato, na medida em que se narra de certo modo o começo de sua escritura, dada não necessariamente pela morte do parente, mas em continuação à sua escritura. Ambos os caminhos estruturantes do conto, no entanto, são rompidos em determinado momento por essa voz em negrito:

“Sí, he venido por tres meses, fué (sic) un papeleo tremendo y pensar que yo antes venía todos los años a pasear con tu abuelo y gastábamos grandes cantidades de dinero, compraba cuantas cosas se me antojaran; pero el comunismo acabó con todo eso, y ahora que vengo me encuentro todo cambiado, irreconocible, verdad que este país es grande. Allá nosotros pasando hambre y calamidades; pero ese hombre se cae, algún día se cae y entonces sí podré vivir como antes. Suerte que tu pudiste venir con eso de Mariel, - aquello daba grima, golpes contra la gente, atropellos, qué horror.” (PAZ, *ibid.*, *ibidem*, p. 15)

A entrada desloca o tempo da memória que havia sido instalado pelo narrador e parece tentar instaurar a textualidade no presente da narração em seu contexto histórico, como um texto advindo de um exílio específico, o de Mariel, ademais, dentro dos marcos de denúncia política do grupo e, conseqüentemente, da revista (“*Allá nosotros pasando hambre y calamidades; pero ese hombre se cae, algún día se cae y entonces sí podré vivir como antes*”). O contexto histórico, assim, parece aturar como uma linha de fuga que rompe o funcionamento da estetização. Sobre essa relação, Monica Simal, em tese defendida em 2015 – na qual dedicou-se ao estudo de livros de *Necesidad de libertad*, de Reinaldo Arenas, *La travesía secreta*, de Carlos Victoria e *Boarding home*, de Guillermo Rosales – defende que os três autores se ligam pelo uso comum de técnicas do gênero testemunho, que seria uma marca dos escritos da Geração Mariel. Se essa proximidade estre escrita e história, em forma de denúncia política, poderia ser lida como uma marca do gênero testemunho em contos híbridos, como uma reiterada narração do que passou historicamente com os sujeitos em questão, talvez também seja importante ter em mente a tensão entre as estruturas dos contos e seus rompimentos em direção à urgência da denúncia histórica. Nesse sentido, parece estar em jogo algo levantado por Edward Said (2003, p. 46) em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio”:

“Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem a sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as

antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par”

Em seu texto, Said critica o que chama de “humanismo” das leituras sobre o exílio, que apagariam sua realidade histórica. Se o ensaio enfoca mais a representação do intelectual, daí o aposto que desloca o espaço da poesia do exílio, é interessante tomar duas características que parecem iluminar alguns entraves da escrita marielita: desde as várias camadas exílicas que constituem a estrutura de sentimentos do grupo, a escrita parece encarnar essas “antinomias” em sua forma, através de, como no caso do conto de Luis de la Paz, ancoramentos “insuportavelmente históricos”.

Essa característica também encontra paralelo, a seu modo, no já mencionado “*Final de un cuento*”, de Reinaldo Arenas, no entanto, nesse conto, como vimos, as referências históricas não rompem os contos, senão que são partes constitutivas das heterotopias e deformações construídas desde estruturas narrativas cujo efeito também é a denúncia política, mas desde uma escritura literária que não perde seu espaço próprio de figuração. Não obstante, outro aspecto em comum pode ser levantado entre ambos: os dois relatos tratam daquilo que os narradores levaram de Cuba para os Estados Unidos. No caso de “*Todo un verano*”, trata-se da máquina de escrever do avô do narrador, como possível metáfora para a própria escritura, a qual – como antinomia do exílio nos termos de Said – responde tanto à nação deixada quanto à própria condição em outra geografia. No texto de Arenas, por sua vez, pouco depois da abertura, aparece

“*Al fin logré traerte. Me hubiera gustado que hubieses venido por tu propia cuenta; que te hubieras tirado una foto junto a ese cartel, riéndote; y que hubieses mandado esa foto para allá, hacia el mar de los sargazos*” (ARENAS, 1983, p. 3)

O narrador “traz” um amigo com o qual compartilhou momentos de perseguição, segundo a narração, à fronteira para jogar as suas cinzas no mar que, como vimos, é representado como caminho direto à ilha. Vale notar, no entanto, o papel conceitual do personagem como memória ambulante, como ligação a uma tradição e pertencimento à Cuba: “*Tu alma. ¿Porque no la dejastes (sic) allá junto con la libreta de racionamiento, el carné de identidad y el periódico Granma?*” (*ibid.*, *ibidem*, p. 3). Desse modo, o suicídio narrado desse personagem parece dramatizar a tensão entre o sujeito exilado – o narrador – e as memórias que traz consigo, que se mesclam a todo tempo, memórias

lidas como pertença nacional, e que, se embora são mortas ficcionalmente, não retiram o narrador do local ao qual foi posto, a fronteira: condenação geográfica e histórica.

2.3. Escrever apesar da abjeção

Ao longo dos oito volumes que compõem a *Mariel Revista de Literatura y Arte*, é notável o espaço concebido à publicação de contos. Com volumes não muito longos, como em outras revistas culturais e literárias, houve uma preferência pelos gêneros breves da escrita, como os contos e os poemas. Inclusive, o comitê editorial dedicou dois volumes à antologias de poesia e contos de autores contemporâneos, a saber, o volume seis contém uma seleção de quarenta poetas em atuação e o volume sete apresenta a antologia “*Quince cuentistas contemporáneos*”. De nossa parte, ao longo do capítulo, buscamos analisar características presentes em alguns contos publicados em *Mariel Revista de Literatura y Arte*, concentrando-nos em textos de membros do corpo editorial da revista e, portanto, intelectuais da Geração Mariel, com especial ênfase em Reinaldo Arenas. Buscamos enfocar, de um lado, as relações entre a escritura e o espaço e, de outro, entre a escritura e o tempo, tendo como eixo um conto de Arenas.

Em um primeiro momento, enfocamos os contos “*Final de un cuento*”, de Reinaldo Arenas, “*Ana vuelve a Concordia*”, de Carlos Victoria e “*Luciano suspira*”, de Reinaldo García Ramos. Analisamos o modo como se construíram as espacializações em três textos que tem sujeitos marielitos, em exílio nos Estados Unidos, como personagens principais, desde conceitos como ânsia topográfica, fronteira, entre-línguas e pertencimento. Detivemo-nos sobre a reiteração das marcações topográficas em relação aos personagens, como um modo de mapeamento de distintas experiências exílicas, não só para demonstrar a heterogeneidade constituinte de uma migração massiva, mas como exposição de uma contranarrativa às leituras mitológicas do exílio. Na análise, sobressai a posição do conto de Arenas, lido como modelo de escritura da geração, configurando-se como um cronotopo da prosa marielita, dada pela constante ancoragem fronteira e pelo tempo da urgência e da resposta.

Em um segundo momento, nos concentramos sobre a ideia de urgência como temporalidade da escrita, partindo da leitura de “los artistas” de Juan Abreu. Para tal, trouxemos à argumentação algumas leituras críticas sobre o grupo, defendendo que há a reiteração de uma perspectiva que não se centra nos aspectos constituintes dos textos.

Assim, desde a leitura de “*Todo un verano*”, de Luis de la Paz, e da retomada de “*Final de un cuento*”, analisamos dois efeitos da temporalidade da urgência, como resposta da literatura à história. Se ambos se relacionam desde a construção de metarrelato de origem da escritura, ou do contar, vimos como em um caso vale-se do rompimento da forma para a denúncia política e, no caso de Arenas, da formulação de complexas heterotopias que trazem a história ao fluxo narrativo.

Em ambos os casos, foi importante ter em mente, de um lado, o projeto político do grupo tal como desenvolvido no Editorial e em outros textos basilares e, de outro lado, o meio de publicação, uma revista cultural organizada por sujeitos históricos em um período específico. Nesse âmbito, de modo geral, buscamos enfocar os textos do grupo como respostas à lógica de abjeção que conformou a sua entrada no discurso, durante a Crise de Mariel, tal como desenvolvida no primeiro capítulo. Respostas, por sua vez, que não se deram somente em um discurso abertamente político, mas também e especialmente desde gêneros da literatura, como o conto e a crítica literária, com suas convenções e especificidades de gênero.

3. Uma biblioteca de confluências: desvios nacionais em *Confluencias*

“Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca,
una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria”

Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*

Se, como aponta Beatriz Sarlo, “dizer ‘publiquemos uma revista’ quer dizer ‘façamos política cultural’”⁷¹, o discurso crítico veiculado na seção *Confluencias* pretende entrar como “partilha do sensível” do processo de canonização e, como consequência, no nacionalismo costumeiramente imbrincado nesse processo. Entender a canonização como processo implica focar nas leituras no campo literário, tanto sincrônicas quanto diacrônicas, através das quais se reconhece ou atribui-se um valor exemplar, como modelo aos demais. Nesse processo, as seleções e antologias tomam posição central, seja uma obra, ou uma seção de uma revista dedicada à publicação de autores selecionados:

“lo fundamental es que una antología crea⁷² una tradición, la define y conserva, pero al mismo tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon”. (SULLÀ, 1998).

Sullà relê as análises de Hobsbawm em *A invenção das tradições* (2008)⁷³ para apontar como as tradições, mais do que blocos edificantes em si, são construções enunciativas, partindo assim de um tempo-espço definido, o da enunciação, o aqui-agora. Em paralelo, vale apontar que, como já explorava Borges⁷⁴ no começo dos anos 50, cada autor/ texto cria sua tradição, seus precursores, nesse sentido, a questão é

⁷¹ Tradução minha. “decir ‘publiquemos una revista’ quiere decir ‘hagamos política cultural’”. In Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*. Nº 9-10, 1992.

⁷² O grifo foi feito pelo autor da citação.

⁷³ Na introdução ao livro, diz Hobsbawm: “Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (HOBBSAWM, 2008, p. 9)

⁷⁴ In Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

analisar como esse processo se insere no campo literário: como as (re) leituras dos autores em revistas literárias e antologias, muitas vezes em seu processo de legitimação frente ao campo literário sincrônico, implicam de distintas maneiras na formação de um cânone, seja para repensar as exclusões históricas ou para questionar o *status quo*, em sua contemporaneidade.

Publicada nos sete primeiros volumes da revista – e também na edição posterior de 2003, *Confluencias* é um espaço interessante para entender a disputa pela tradição literária cubana e, em consequência, a busca pela legitimação da escrita dos marielitos no campo literário, isto é, como inclusão da própria geração em relação à linhagem por eles construída, aqui entendida também como pertença à nação, ainda que em seus desvios. Se o espaço de circulação intelectual da revista esteve nos Estados Unidos, entre Nova Iorque e Miami, o espaço imaginário que ela desenha é referente a uma zona da nação cubana, explicitada tanto nas leituras de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, José Manuel Poveda, Gastón Baquero e José Martí, quanto em uma seleção de poemas e ensaio com o tema “*Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana*”. As propostas para a seção eram, por um lado, comprovar como na escrita do grupo, em seus temas abordados e modos de narrar, confluem imagens e marcas de estilo enraizadas na cultura cubana e, por outro lado, “*rescatar obras poco conocidas de nuestra cultura o que hayan sido deformadas o silenciadas por la burocracia del castrismo*”, segundo a voz dos editores, algo que se materializa não só na publicação dos textos em si, mas especialmente nos ensaios que os acompanham.

Vale lembrar que em *Mariel* os textos dos autores vêm acompanhados de ensaios críticos escritos por marielitos que, segundo os editores, tentam contribuir à correta apreciação dos autores, em tom também normativo, como aquele com o qual polemizam. O uso do adjetivo “*correcta*” é marca do tom polêmico que caracteriza muitos dos textos publicados: o correto, sempre em relação com o implícito falso e errado, traz à luz a cena intelectual (em seus enunciadores e enunciatários) em que se inserem os textos e com os quais discutem e com os quais podem ser lidos em perspectiva. Ademais, responde à “vontade de verdade” como maquinaria estruturante dos textos veiculados na revista. Talvez seja interessante, nesse ponto, retomar um trecho do editorial (e, a cabo, texto de apresentação das políticas de escrita do grupo) publicado no primeiro volume da revista:

“No han sido suficientes tres años para que toda la verdad de Mariel salga a la luz, pero han bastado para permitir que un grupo de creadores que abandonamos Cuba en aquella ocasión hayamos consagrado nuestros esfuerzos y escasos ahorros a la creación de esta revista. Si toda la verdad de Mariel, como parte de la más minuciosa y mutilante pesadilla del castrismo, tomará largo tiempo en hacerse palpable en todos sus detalles, ya es hora de que comencemos a lanzar sobre la inteligencia y la sensibilidad de los hombres libres las piezas más abrumadoras de esta verdad”⁷⁵

Desde os textos “oficiais” dos editores, que marcam os limites da escrita nas seções e na revista de modo geral, parece construir-se algo da ordem do que Foucault chamou de “vontade de verdade”⁷⁶. O filósofo levanta que há, no Ocidente, três grandes sistemas de exclusão do discurso dos outros: as palavras proibidas (impedimentos de determinados períodos ou dados por determinadas instituições), a segregação da loucura e, por fim, a vontade de verdade acima referida. Com essa, o autor se refere a um conjunto de peças que dão corpo a um discurso que busca interditar os outros com os quais dialoga, colocando-os como “falsos”. Esse modo é usualmente relacionado à palavra da justiça e procura gerar respeito e submissão dos actantes. Aqui, há a elaboração de uma maquinaria da verdade, ancorada na experiência e no olho testemunhal (bem como em textos oficiais, como a Constituição, quando no quinto volume dedicam um espaço à denúncia da homofobia em Cuba), como modo dessa escritura menor disputar o consenso a partir do qual foram lidos e que levou a sua expulsão do espaço nacional. O “verdadeiro” e o “correto” são partes, assim, do jogo discursivo no qual está inserido o enunciado marielito.

Tendo isso em vista e em se tratando dos ensaios escritos pelos marielitos em *Confluencias*, é importante ainda lembrar a tese defendida por Frank Kermode em “*The institutional control of interpretation*” (1998): o crítico norteamericano coloca em jogo a importância do espaço da crítica no processo de canonização, defende que não se trata só de uma lista de nomes e obras que devem ser lidas ou não, mas que está em questão também, e é parte do monumento edificador do cânone, o modo como esses autores representativos devem ser lidos. Kermode trata o cânone desde o conceito de Instituição, com sua natureza foucaultiana, como corporação que se perpetua a si mesma através de distintos atores, e que, para que tal ação aconteça, vale-se não só de determinados nomes, mas de um controle da interpretação, perpetuado e atualizado

⁷⁵ In Editorial. *Mariel Revista de literatura y arte*. a. 1, v.1, 1983, p. 2.

⁷⁶ In Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

tanto pela crítica quanto pela academia, ambos têm grande influência e, de certo modo, autorizam os modos de se ler um texto, desde argumentos como a qualidade de determinado autor ou sua relevância. Assim, sua “institucionalidade” ou força está em si e na atualização enunciativa que se faz do cânone.

Se *Confluencias* se insere no debate já pela seleção de autores e sus respectivas obras “fundacionais” – assim também é importante verificar quais zonas dessas são selecionadas – o faz também pelos ensaios que os acompanham, a partir dos quais os autores criticam outras leituras, releem os autores selecionados (por vezes, inclusive, desde uma reafirmação de leituras consagradas) e propõem novos caminhos e imagens para as suas interpretações. Defendemos que, além desses gestos costumeiros da esfera pública, articulam-se leituras que, em seus entremeios, pretendem legitimar marcas da escrita do grupo, o que se faz em paralelo a uma afirmação de *cubanía*⁷⁷, ainda que em seus desvios e releituras desde temas e características que se propõem distintas às instituições, e ao mesmo tempo, por tal, são classificadas como as “verdadeiras”.

Tendo em conta o exposto, o capítulo tem quatro objetivos: em um primeiro momento, analisar o título da seção em sua apropriação marielita de Lezama Lima, em um segundo momento, levantar as influências em Mariel da revista *Ciclón*, dirigida nos anos cinquenta por Virgilio Piñera, em um terceiro momento, analisar os textos críticos da seção, enfocando o papel dos textos em relação a outras leituras da tradição, ou do cânone literário cubano e, finalmente, seguir com a análise do último volume da revista, dedicado à José Martí pois, ainda que não seja parte da seção *Confluencias*, o volume mantém o gesto crítico da seção, em uma edição separada.

3.1. Guiados pela mão de Lezama Lima

Além de título da seção, retirado de texto homônimo de José Lezama Lima, *Confluencias* é o ensaio que inaugura essa zona da revista, seguido de *El reino de la imagen*, texto crítico escrito por Reinaldo Arenas, também de título tipicamente

⁷⁷ O conceito é formulado por Fernando Ortiz em 1940 e tem repercussões em diversas áreas, principalmente naquelas que envolvem o nacionalismo. Em “Los factores básicos de la Cubanidad”, Ortiz (1940, p. 166) diz: “Pienso que para nosotros los cubanos nos habría de convenir la distinción de la cubanidad, condición genérica de cubano, y la cubanía, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor”. Trata-se, portanto, de um sentimento de pertença imaginado superior à condição legal do nascimento na ilha.

lezamiano. Se a seção pretendia publicar textos que se tivessem perdido no tempo, talvez não seja esse o caso do ensaio de Lezama Lima: o texto havia sido publicado inicialmente em 1968 na revista *Unión*⁷⁸, que também publicou textos de Arenas no mesmo período, incluindo contos, trechos de novelas e resenhas, bem como na edição de *La cantidad hechizada*, publicado em 1970. É o período também em que Arenas está envolvido no campo literário habanero da época e tem acesso às diversas revistas institucionais. Em “*El reino de la imagen*”, por sua vez, Reinaldo Arenas advoga pela posição basilar do ensaio em meio à obra de Lezama Lima, enquanto defende um método crítico a partir dele. Arenas defende que a melhor maneira de se acercar à obra do autor é desde os textos escritos pelo mestre origenista sobre si mesmo, razão pela qual *Confluencias*, por seus traços autobiográficos, sobressairia em meio aos outros ensaios do autor.

A apreciação da centralidade do ensaio no cânone lezamiano, em 1981, se adianta à posição oficial que o autor origenista vai adquirir a partir da publicação da antologia *Confluencias*, que inclusive também toma o mesmo título, publicada pela editora Letras Cubanas em 1988, com prólogo de Abel Prieto, especialista na obra do origenista, diretor da editora *Letras Cubanas* e futuro Ministro da Cultura da ilha. A própria estrutura dessa edição pode ser vista como uma leitura sobre a obra de Lezama: parte-se dos textos sobre poetas franceses (de interesse para “*un académico pedante y esquemático*”, segundo Prieto), seguidos dos textos sobre o barroco espanhol, depois é publicado *La expresión americana* integralmente e, finalmente, aparecem os ensaios sobre sua poética e a poesia em Cuba, que culminam com a publicação de *Confluencias*. Segundo Prieto, trata-se de uma “*trayectoria que va desde los estudios literarios hasta el vislumbre de la Utopía*”⁷⁹: desse modo, o ensaio adquire posição central dentro da ensaística lezamiana. Vale notar, ademais, que Prieto associa o ensaio de Lezama à Utopia e escreve o termo com letras maiúsculas, em sua importante conceitualização dentro do contexto do arquivo revolucionário, ao qual tenta ligar o último pensamento de Lezama, ainda que sua raiz seja mais bem religiosa. Antonio José Ponte aponta que essa prática, nos anos 80, foi comum aos escritores que estiveram envolvidos em *Orígenes*, o que chamou de um “perdão governamental” baseado em estabelecer relações entre o grupo e a revolução de 1959, especialmente no caso de Lezama,

⁷⁸ O texto aparece em *Unión*. La Habana, 1968, nº 3.

⁷⁹ Prieto, Abel E. “Sobre la presente antología”. Lezama Lima. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

principal nome do grupo, ainda que desde relações inóspitas: “*causalidades fantásticas colocan vida y obra de José Lezama Lima a disposición de los inquisidores*” (PONTE, 2004, p.11).

Por sua vez, o ensaio se abre com a cena do adormecimento e sonho do autor: um sujeito, em espaço reservado, vê a noite aproximar-se de forma bastante material: no começo, seu movimento é como o mar, imagem com a qual se confunde, até que toma o sujeito, tornando-se então pele, sensível. Ao tomá-lo instaura uma tentação e um novo olhar sobre as coisas ao redor, dá-lhe um novo olhar marcado pela “*fijeza*”⁸⁰, importante para vivenciar as imagens como “fragmentos incomunicados” que surgem. O ápice está no surgimento de uma mão, que parece desestruturar o espaço-tempo vivido, tanto pela materialidade, quando pela questão performática que se anuncia com sua aparição: tocá-la e assumir um risco, já que se trata da entrada de algo desconhecido, ou ignorá-la?

A cena, uma aparente lembrança autobiográfica, leva o autor a uma reflexão sobre a escritura: “*ahí estaba ya el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura*”. A materialidade da mão surgida e experienciada levou o autor a refletir sobre a corporeidade possível das letras, mas especialmente das metáforas e das imagens. Não só, mas também suas interrelações, ou a relação entre a mão e a pele da noite, segundo o esquema lezamiano. A força com que teria vivido o sonho lhe teria ensinado a possibilidade de “*fijeza*” que pode emergir de uma palavra vista como corpo. Ademais, abre-se um novo caminho em seu pensamento: o autor lê as imagens (as mãos, as noites) como uma ligação entre o campo da experiência (ou do sujeito) e um campo outrem, metafísico e “*estelar*”, em cuja relação com o humano, ou o “*entrañable*”, encontraria-se a “*verdadera sabiduría*”, derivada, portanto, de um aprendizado sobre um mistério existencial e metafísico, a partir de uma experiência de imagens.

Confluencias é também um ensaio sobre a natureza da *imago*. Partindo da máxima pascalina, “*como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza*” – analisado com mais profundidade em *Pascal y la poesía*, de 1956, o autor coloca em questão a arbitrariedade da natureza em jogo no discurso, que passa a ser

⁸⁰ A “*fijeza*” é um *tópos* da escritura de Lezama Lima, especialmente de sua poesia, sendo inclusive título de um livro publicado em 1947, como parte das *Ediciones Orígenes*. Refere-se à permanência e fixidez, mas também a um modo de reafirmar o Ser cubano. Há uma análise sobre os caminhos da “*fijeza*” em sua obra em: Roa, Ana Carolina. “La fijeza: the hope of the temporary progression through the image of temporary location”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. a. 3, n. 5, 2005.

vista desde sua construção textual. Nesse sentido, o autor propõe o conceito de *sobrenaturalidade*, como entrada da imagem poética (em suas metáforas, símiles e construções) no lugar da natureza, contudo, materializando-se, criando substância (ou hipótese – no léxico lezamiano) no próprio correr da história, como base para leituras futuras. Mais do que a ação dos sujeitos sobre a natureza (o que em outro ensaio chama *paisagem*), a *sobrenaturalidade* é uma relação entre textos e, especificamente, entre imagens da realidade. O ato poético se entrelaça a germens e potencialidades ao adentrar o campo do discurso. Potência que, em seu devir, surge no discurso como *imago*, imagem poderosa, fixa, como a mão no sonho narrado no começo do ensaio, lida como cruzamento entre o próximo e o além (que, no caso de Lezama, em geral, relaciona-se à metafísica cristã). A potência (ou o devir) é um contínuo do discurso que pode existir também sem a *imago*. A postulação da imagem em relação à potência e à história é o que configura certa política da escrita de Lezama Lima, da crença na poesia, lida como campo das imagens, como espaço importante de conhecimento, de ação e de projeção sobre a história: “*Toda poiesis es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal*” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 421).

A cena inicial do ensaio levanta outra questão ao autor, relativa à originalidade das imagens vividas. Segundo o autor, a cena experienciada da mão em meio à noite já estava em outros escritos da tradição ocidental e, além disso, fazia parte de um senso comum da psicologia: “*Después supe que en los Cuadernos de Rilke estaba también la mano, y después supe que estaba en casi todos los niños, en casi todos los manuales de psicología infantil*” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 416). A lição aprendida, de que “*el convencimiento de que lo que nos sucede, les sucede a todos*” traz como pressuposta a crença lezamiana na entrada da estética na história e na experiência das imagens, mas especialmente questiona a relação entre os textos e a tradição, a validade de escrever frente a tudo o que já foi escrito, em diversos campos. O argumento defendido é o da validade da escrita da imagem, bem como da intertextualidade, já que existir em outros textos não desvalidaria a experiência que uma escrita dessa experiência poderia proporcionar⁸¹.

⁸¹ Nesse sentido, o ensaio parece responder à “Tradição e talento individual”, de Eliot, publicado pela primeira vez em 1919. Se Eliot, em linhas gerais, defendia uma extrema despersonalização do escritor em

O tema é caro ao autor, e já tinha sido abordado em ensaios anteriores: Lezama Lima começa “Julián del Casal” (1941), ensaio publicado em *Analecta del reloj* (1953), com uma crítica às epistemologias e metodologias de leitura da crítica literária de seu período, especialmente às duas falhas – categorizadas como “*enemigos de nuestra historia poética*” – que lhe pareciam especialmente problemáticas: uma relativa à falta de um conhecimento necessário para a leitura de poesia, este conhecimento posto como essencial, verdadeiro. Outro erro estaria em um menosprezo da tradição poética cubana quando de sua leitura, apelando-se, por outra via, a “grandes teorías” e “vastos puntos de vista” críticos e poéticos que não ajudariam a leitura dos textos, senão que estariam em função de uma redução do valor da literatura nacional, em relação a outras literaturas. Sobre o segundo ponto, no qual se detém com maior atenção, o autor exemplifica que não importa que os méritos e ganhos de Mallarmé não tenham surgido na ilha caribenha, “*eso no puede otorgarnos un regalado desdén*”⁸².

A crítica de Lezama Lima, já em um dos seus primeiros livros de ensaio, procurava desconstruir a “influência” como critério de leitura da literatura, desde a qual, seria impossível ler o objeto em suas características:

“*Así, por ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales*”. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 184-185)

Entre a influência e o objeto lido, entra em jogo um surco: ao ler o barroco latino-americano, por exemplo, o autor originista reflete que não há por que buscar nele traços da expressão jesuítica tal como formulada na Europa, ou sua relação com o rococó europeu, já que isso não “fala” do barroco instalado nas Américas. Assim também, ler a Julián del Casal como cópia dos parnasianos franceses tem “*mudez y escaso valor simbólico*”. Para Lezama Lima, os críticos literários devem reincorporar o “acidente” histórico que levou a língua e a escrita às Américas como questão, de modo que a literatura (também um “acidente”, ao cabo) seja lida em um contraponto entre

direção à consciência e sentido histórico, Lezama Lima já parte de um estágio de sonho e tem em vista não a tradição “europeia” (lida como “nacional” por Eliot), mas certa anarquia crítica, se possível, desde uma perspectiva americana.

⁸² As citações foram retiradas de Lezama Lima. “Julián del Casal”. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. p. 181.

“aislamiento” e “salvación”⁸³, frente a uma dor anterior, entre idiossincracias e permanências, mas não desde o terreno das influências, que estabelece uma relação não só hierárquica entre as culturas em jogo⁸⁴, mas que ignora a presença do colonialismo, ademais de ignorar a leitura dos textos como estruturas mais complexas e significantes. Lezama propõe uma aproximação aos textos literários “*en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación*”: o surco de uma diferença, anterior àquela produzida nos contrapontos do texto. Ao qual se chegaria, não a partir de um olhar expandido e dividido, senão com o “*absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica*”.

O argumento de Lezama Lima se adianta às discussões que se instaurariam com a publicação de “A crise da literatura comparada” de René Wellek, professor e crítico literário estadunidense, considerado fundador dos estudos de literatura comparada. O texto mencionado, foi inicialmente uma fala pronunciada no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada de Chapel Hill, em 1958, sendo publicada apenas em 1963, em *Concepts of criticism*. O texto, à época causou polêmicas e abriu novos caminhos na literatura comparada. Nele, o autor tece uma crítica aos estudos de literatura comparada até então, especialmente os de Van Tieghem e sua defesa de dois caminhos para os estudos literários: um que seria propriamente denominado “literatura comparada” e que necessariamente teria que ver com a análise das fontes e influências de uma nação sobre outra, com vistas a abolir o “falso isolamento das literaturas nacionais”; e outro caminho chamado “literatura geral”, ligado às relações mais esparsas entre diversas literaturas de dado momento. Wellek vê no autor anterior, e alguns de seus seguidores, um “factualismo positivista do século XIX”⁸⁵, apegado a uma noção de “influências” incoerente com a visão de literatura contemporânea, já bastante influenciada pelo estruturalismo⁸⁶:

⁸³ *Ibid, ibidem*, p. 182.

⁸⁴ “En otro tipo de cultura ese razonamiento reminisciente, puede evitarnos que la crítica se acoja a un destenido complejo inferior, que se derivaría de meras comprobaciones, influencias o prioridades, convirtiendo miserablemente a los epígonos americanos, en meros testimonios de ajenos nascimientos.” *In ibid, ibidem*, p. 184.

⁸⁵ Wellek, René. “A crise da literatura comparada”. In Carvalhal, Tania et Coutinho, Eduardo (orgs). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 109.

⁸⁶ “Tenho afirmado que a obra de arte pode ser vista como uma estrutura estratificada de signos e significados que é totalmente distinta dos processos mentais do autor no momento da criação e, portanto, das influências que se podem ter formado em sua mente”. *Ibid, ibidem*, p. 118.

“Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (WELLEK, 1994, p. 111)

Wellek traz parte do argumento lezamiano. Há, contudo, uma diferença – *un dolor, un accidente* – que está em jogo para o autor origenista e que, ainda que anterior, ultrapassa as suas concepções. Se o crítico estadounidense parece apontar à defesa de uma espécie de aculturação na recepção da literatura, Lezama parece advertir nesse processo um movimento mais perto da transculturação, como agudamente argumentou Margarita Mateo Palmer⁸⁷, inclusive com certa dor que também está presente na transculturação de Fernando Ortiz:

“hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado.” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 182)

Lidando com uma escrita e uma paisagem sempre relacionada a uma anterior, lida como fundadora, Lezama viu-se reestruturando os atores, em busca de revalorizar os textos latino-americanos, os termos normalmente associados a esses escritos e também à própria condição do escrever no continente. Em seu ensaio sobre Julián del Casal, busca reconstruir sua imagem e sua obra diante da crítica do período: lê-lo não como um afrancesado, um estranho à sua paisagem, senão inclui-lo não só no campo literário, mas também no cânone nacional. Interessa não o que possa ter de Baudelaire, por exemplo, mas a diferença estrutural frente ao poeta da modernidade francesa. O enfoque sobre Casal se dá sobre como trabalha o sexo, a voluptuosidade (o que não encontra com a mesma força no poeta d’*As flores do mal*), assim como sua relação esquiva com o mar como tema romântico, através das imagens da Vênus Anadyomena. Vê influências, mas também complementos e ressonâncias que deslocam a hierarquia de poder das leituras que critica, assim como revela uma concepção de texto em que se valoriza o intertexto, as relações, choques e suplementos: abertura das obras.

⁸⁷ “No es difícil advertir cómo, al situar el énfasis en la función creadora del sujeto receptor, Lezama se mueve en una dirección similar a la de Fernando Ortiz, cuando en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, el cual, según Bronislaw Malinowski, se opone a la idea de la ‘pasiva adaptación a un standard de cultura’” MATEO PALMER, Margarita. “Donde se mencionan algunos ilustres antecedentes postmodernistas en la literatura cubana o ¿Vale la pena mirar hacia atrás?”. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2005. p. 139.

Em *Confluencias*, a mão que apareceu no sonho do ensaísta (como imagem fixa, mas também como convite), em seu processo memorialista, entrou em conflito com a biblioteca adquirida nos anos posteriores, e o levou a questionar-se sobre a potência possível dessa *imago*, sobre a qual diz: “*Esa experiencia de la mano sobre la mano seguirá siendo en extremo valiosa, aunque todas las manos extendidas se encontrasen con todas las manos de lo invisible*” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 416). Há uma defesa da escritura, em uma crença pelos *aislamientos* e *salvaciones* que estando em jogo, podem levar a experiências distintas. A ideia de “confluência”, nesse caso, ainda que não seja analisada ao longo do ensaio, pode ser lida como uma releitura da influência, tanto no que implica para a escritura, mais abordada no ensaio, como no caso da crítica – lido com mais atenção no ensaio “*Julián Casal*”. A mudança no prefixo traz à luz uma mudança de leitura do movimento, na medida em que desestabiliza a estrutura hierárquica da influência em direção a uma leitura que atente mais às simultaneidades e conversas mútuas, confluências.

Se temos como pressuposto o argumento aqui defendido, de que a seção, em seu arquivo e crítica, é de importância para o processo de legitimação da escrita dos marielitos, há uma centralidade do ensaio, na medida que ancora um modo de ler a tradição que, em relação ao presente. Assim como analisava (e almejava) Lezama Lima em seu ensaio, na seção *Confluencias* os autores parecem querer instaurar um novo campo no visível, inserir-se na história como era imaginária, a partir de imagens que são, ao mesmo tempo próprias e compartilhadas por uma tradição cubana. O ideário lezamiano é fantasmagoria em diversos ensaios e textos de crítica literária publicados ao longo da seção, como será analisado adiante, seja em debates sobre a posição de Lezama, como aparece no primeiro volume, ou em um debate com Jesús J. Barquet, por exemplo, seja na apropriação estilística e imagética que está presente na língua de Reinaldo Arenas. A produção de Lezama Lima, contudo, não é o único conjunto lido, marcado e tatuado na pele da revista: faz-se importante mencionar também a obra *del flaco*, Virgilio Piñera.

3.2. Virgilio Piñera, leitor de Ballagas: um antecedente em *Ciclón* (1955 - 1957/1959)

Em um artigo intitulado “*Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón*”, Adriana Kanzepolsky (2004) se detém na análise das capas dos primeiros volumes de ambas as revistas para compreender as diferenças e semelhanças entre seus projetos editoriais, ambos financiados por José Rodríguez Feo e dirigidos por dois grandes nomes da literatura cubana do século XX, José Lezama Lima, em *Orígenes*, e Virgilio Piñera, em *Ciclón*. A autora se centra em que *Ciclón* adota um desenho do artista plástico origenista Mariano Rodríguez como parte de sua estética visual, especificamente um desenho do deus grego Éolo. Na gravura, o sopro de Éolo adquire bastante visualidade a partir de vários traços circulares, como espirais, que induzem a forma de um ciclone, como aponta o título escolhido pela revista. Como é sabido, por si, os títulos das revistas são importantes para entender, por um lado, o projeto editorial e, por outro lado, o tom de voz e a zona na qual pretendem inserir-se. Especialmente simbólica para os caribenhos por sua presença constante, no que conota de destruição do que está posto e de abertura para a reconstrução, a imagem do ciclone pretende impor-se sobre a firmeza e o tradicionalismo de *Orígenes*, revista-irmã. Kanzepolsky argumenta, por sua vez, que mais do que o estabelecimento de um dissenso, *Ciclón* teria na verdade estabelecido um movimento de torção em relação ao universo fundado pela revista de José Lezama Lima, em que não haveria uma destruição total dos valores desta senão que uma amarração que levaria a uma nova perspectiva, o que se veria, por exemplo, na escolha de um desenho (e portanto de um traço conhecido e associável à estética de uma revista) de um artista origenista para as capas de *Ciclón*, por sua vez, com um conteúdo que apresenta um rompimento e o devir de outro universo sensível.

De todos modos, *Ciclón* teve em sua proposta inicial ser uma resposta aos valores de *Orígenes*, o que já estava marcado desde a sua fundação, dada a partir de um desentendimento entre José Rodríguez Feo e Lezama Lima, devido à publicação não consentida de um texto de Juan Ramón Jiménez; e ainda vale atentar à conturbada relação entre Piñera e a revista *del maestro*, que teve ponto culminante na publicação de uma resenha de Cintio Vitier (1945) sobre *Poesía y prosa* (1944) em que define a poesia

de Piñera como vazia, “*reverso humano de la nada*”⁸⁸, reflexo da realidade do momento, de “*superficie siniestra de trivialidad*” e do “*vacuo disparate que lo absorbe todo*”⁸⁹. As respostas ao pensamento de Vitier apareceriam em diversos ensaios de Piñera, e fortemente seriam expostas em “*Ballagas en Persona*”, ensaio publicado em *Ciclón*.

O principal rompimento que protagonizou a revista de Piñera, e é importante tê-lo em mente em relação a *Mariel*, deu-se ao trazer à luz em textos críticos e literários a relação entre sexualidade e literatura, explícita por Virgilio Piñera já no primeiro volume, em texto crítico sobre Marquês de Sade que acompanha a tradução de trechos de *120 dias de sodoma*: “ [trata-se de] *escritos sobre la vida sexual de un hombre: vida sexual que, para decirlo de una vez, es una de las cuatro patas sobre las que descansa la gran mesa humana*”⁹⁰. Essa relação se mostrou presente na seleção de autores contemporâneos ao longo da revista, na tradução de autores do cânone ocidental, mas especialmente em alguns textos críticos publicados na seção *Revaluaciones*. Seção inconstante, publicada apenas em alguns números, trouxe à luz textos de crítica literária que colocassem novas perspectivas para determinados autores, a saber: Oscar Wilde, Walt Whitman, Emilio Ballagas, Macedonio Fernández e Rubén Martínez Villena. A relação entre sexualidade e literatura aparece como tema principal nos textos sobre os três primeiros escritores. Publica-se um texto intitulado “*Oscar Wilde en prisión*”, de Robert Merle (no terceiro volume, de 1955), trecho originalmente tirado de *Oscar Wilde ou la destinée de l’homosexuel* no qual se analisa o texto *De Profundis*, desde a homossexualidade do autor, que o levou à prisão. Também, o texto “Walt Whitman”, de Leslie Fielder (publicado no quarto volume, de 1955), no qual o autor levanta e analisa lugares-comuns sobre a relação entre sexualidade e literatura na obra do poeta norte-americano. Finalmente, aparece o texto “*Ballagas en Persona*”, no quinto volume da revista (1955), do próprio Virgilio Piñera, no qual o autor revê a obra do poeta cubano Emilio Ballagas desde a homossexualidade do autor e as representações e indícios da sexualidade e do pecado em sua obra.

⁸⁸ Vitier, Cintio. “Virgilio Piñera. Poesía y prosa. La Habana, 1944”. *Orígenes*. La Habana, vol. 5, 1945, pps. 47-50.

⁸⁹ A relação entre Vitier e Piñera foi analisada com maior detalhamento em Jambrina, Jesús. “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: Vol. LXXV, n. 226, 2009, pps. 95 – 105.

⁹⁰ Piñera, Virgilio. “120 días de Sodoma”. *Ciclón*. Vol. 1. La Habana, 1955, p. 35.

“*Ballagas en persona*” é publicado pouco depois da morte de Ballagas e critica o que Piñera chama de “procedimientos provincianos”, referindo-se à construção póstuma da imagem do poeta negrista como um cidadão heterossexual, com sua família heteronormativa e profundamente católico. O poeta de *Ciclón*, por sua vez, argumenta pela imagem de um poeta atormentado entre a vida que era obrigado a viver e a sua homossexualidade, complexo que se veria em sua poesia, através de representações conflitantes com o pecado e a culpa cristãs: “*La lucha de Ballagas no era con la sociedad sino consigo mismo [...] Ballagas no podía dormir el sueño del justo en tanto que pecador. Su inversión sexual se le presentaba siempre a título de pecado*”⁹¹. A tal ponto a sexualidade passa a ser sua perspectiva que chega a afirmar que “*Si los franceses escriben sobre Gide, tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor, si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podamos hablar de Ballagas en tanto que homosexual*”⁹². A inovadora crítica de Piñera tem um forte tom de polêmica, especialmente se lida em resposta à versão oficialista de Cintio Vitier sobre Ballagas publicada como prólogo à publicação da sua obra poética completa, em 1955. Ainda, vale notar que Piñera não nega os signos heteronormativos levantados pelo crítico origenista, mas busca enfocá-los desde seus reversos: “*Me adelanto a las objeciones: y la esposa, el hijo, ¿no son otras realidades? Sí, es cierto, pero en tanto que resultados formales; esas realidades no lograron suprimir lo que él consideraba su dolencia*”⁹³. “*Ballagas en persona*”, como já aponta o título, propõe uma leitura desmistificadora e ao rés do corpo do autor, não necessariamente de forma biográfica, já que não se trata de uma “vida & obra”, mas levando em consideração intrincamentos complexos de uma vida em relação à determinados símbolos e temas de sua poética. Em amplitude, Francy Moreno Herrera (2017, p. 349-350) coloca que falar abertamente sobre a homossexualidade teria sido uma maneira de defender de forma mais ampla a função crítica do escritor:

“la homosexualidad resultó un asunto de primer orden y se conectó con una apuesta con repercusiones aún más amplias; esto es, la intención de legitimar un tipo de escritor literario distinto al que hasta los años cincuenta gozó de gran aceptación entre los círculos letrados latinoamericanos. Se trataba de cuestionar una figura que es posible asociar a la del

⁹¹ Anibal Alonso, Carlos; Arguelles Acosta, Pablo (org); Piñera, Virgilio. “Ballagas en persona”. *Virgilio Piñera al borde de la ficción*. La Habana: Editorial UH, 2015. p. 204.

⁹² *Ibid*, *Ibidem*. p. 204.

⁹³ *Ibid*, *Ibidem*, p. 210.

intelectual-maestro con una misión mesiánica, fuente de ejemplaridad y modelo de perfección moral”

Em um contexto em que o tema era ignorado por grande parte dos intelectuais, o gesto foi importante não só em relação à própria abertura para o tema, mas também para a defesa de um tipo de escritor em meio à cidade letrada, diferente da representação do intelectual que circulava no período: anunciar a homossexualidade de escritores representativos do cânone, e isso como um fator importante na base de textos reconhecidos por seu valor estético, era também um modo de autolegitimar a própria escritura e, além disso, inovar o campo literário através de novas estéticas, também objetivo de *Ciclón*. Nesse sentido, concordamos com um ponto articulado por Víctor Fowler, em texto crítico de fins dos anos 90⁹⁴, para quem o enfrentamento de *Ciclón* desborda os limites da disputa estética no período republicano em direção à luta pela liberdade de uma parte da população, no período, frente à ditadura de Batista.

O gesto crítico de Piñera é retomado fortemente em *Mariel*, que tem uma zona importante dedicada às relações entre homossexualidade, cultura e política, chegando a dedicar grande parte de um volume à textos que analisem a relação entre homossexualidade e cultura nos anos recentes. Especialmente, o modelo piñeriano, que passa pela representação do intelectual e símbolos articulados na obra, está presente na leitura crítica de Reinaldo Arenas de Lezama, do próprio Piñera e de Poveda.

3.3. Ler os desvios

Em *Un banquete canónico*, Rafael Rojas defende como o processo de estabelecimento do cânone literário pela crítica cubana sempre esteve associado a um forte sentimento nacionalista, bem como valorizou a construção de metarrelatos identificatórios, exercendo papel importante no processo de imaginação dessa comunidade, segundo os termos de Benedict Anderson. O autor analisa como a questão nacional aparece muitas vezes como deslinde de dois grandes metarrelatos identificatórios, o latino-americano e o caribenho. Este último, na maioria das vezes como contraposto: Rojas aborda que as comparações com as demais ilhas do Caribe alimentaram o nacionalismo no século XIX, o que atribui a uma fobia cultural do negro e da Revolução Negra (Haiti, 1804) desde uma mentalidade *criolla*, branca e católica,

⁹⁴ Fowler, Victor. “El siglo XIX de Casey y el proyecto de Ciclón”. *Unión*. La Habana, n. 25, 1996. p. 10.

como seria aquela da elite letrada cubana. Por outro lado, o historiador diz que a questão nacional, desde o campo da literatura, teria surgido como deslinde das discussões sobre o significado de “hispano-americano”: “*Las primeras historias de la literatura cubana, a mediados del siglo XIX, deslizan de la idea de una genealogia espiritual de la nación dentro del discurso colonial de la identidad hispánica*” (ROJAS, 2000, p. 42), nesse caso, não como um contraposto, mas em coexistência, sem tensão. A discussão se expandiu ao longo dos séculos XIX e XX, em ensaios famosos como *Nuestra América*, de José Martí, *La expresión americana* e o *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* de José Lezama Lima, *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, e também em alguns romances de Alejo Carpentier, como *Los pasos perdidos*, ou *El arpa y la sombra*, e de Severo Sarduy, especialmente “*De donde son los cantantes*”, autores de textos reconhecidos que debatem a identidade nacional cubana.

Desde a crítica, Rojas destaca as obras de Bachiller y Morales e de Aurélio Mitjans, durante o século XIX, como construtoras do cânone e lidas como buscas por uma especificidade nacional frente à Espanha (e de antemão, a afirmação de sua existência). Por exemplo, Bachiller y Morales o faz em *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba* (1861), possivelmente a primeira historiografía das letras cubanas. O livro foi dividido em quatro tomos: os dois primeiros dedicados à história do ensino primário e secundário em Cuba, o terceiro dedicado à história da imprensa e sua relação com a literatura e, finalmente, o quarto, um conjunto de biografias de autores selecionados⁹⁵ junto com “documentos justificativos” de sua escolha. O livro tem no último tomo um momento ápice, já que é uma seleção de nomes e figuras que devem ficar para a história: “*Cuba debe ser agradecida conservando los nombres de aquellos de quienes han recibido los beneficios de la enseñanza y que debe su actual estado*”⁹⁶. A leitura, que tem seu modelo em *On the heroes*, de Carlyle, busca edificar as figuras representativas, modelos de homens para o país, e o faz a partir de uma neutralização política de suas vidas e uma forte nacionalização de seus atos e obras. A questão se estende até os estudos produzidos

⁹⁵ Os nomes selecionados por Bachiller y Morales para sua *Galería de hombres útiles* são: Luis de las Casas, Francisco de Arango y Parreño, Juan Díaz de Espada y Landa, Luis Peñalves y Cárdenas, Rafael del Castillo y Suárez, Alejandro Ramírez, Félix Varela, José Heredia, Pablo Veglia, José de Arango y Castillo, Anastasio de Castillo y Arango, Pedro A. Auber, José del Castillo e José de la Luz y Caballero.

⁹⁶ Bachiller y Morales, Antonio. “Advertencia”. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba*. 1 vol. [S.l.]: Habana Imp. del Tiempo, s/d.

durante a primeira metade do século XX, quando a visão passa a ser mais analítica na indagação pelo tipo de escritura da ilha, naquilo que a caracterizaria e unificaria.

Um ponto importante da discussão sobre nacionalismo e cânone literário está em *Lo cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier. No livro, o poeta e ensaísta analisa diversas obras de poesia, encadeadas historicamente, com o objetivo de mostrar o processo de cubanização da escrita, o deslocamento teleológico do espanhol em direção ao cubano, processo que o autor já entrevê anacronicamente em *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa, e que teria alcançado seus cumes em José Martí e José Lezama Lima.

O livro de Vitier parece ser o contraponto constante da crítica literária exercida por Reinaldo Arenas em *Mariel*, e em sua produção crítica em geral, tal como recolhida em *Necesidad de libertad*, em um gesto semelhante àquele de Virgilio Piñera em relação ao mesmo escritor. Em texto intitulado “*Hágase también usted un hombre nuevo*”, de 1969, Arenas arranca com uma crítica ao livro de Vitier por não ter catalogado os autores pelo mérito de suas obras, mas por suas “*limitaciones*” e “*renunciamento a la vida*” (ARENAS, 2012), categorias de uma ética cristã, que pouco teria que ver com o mundo da estética. No texto, não obstante, não analisa tal argumento, perde-se em direção à crítica pessoal a um discurso de Vitier pronunciado em 1966, no qual teria exposto publicamente sua posição favorável ao Governo Revolucionário, ponto que passa a ser o centro do texto, de crítica literária à crítica pessoal. Em ensaio posterior, publicado nos anos 80, denominado “*De la ‘conversación’ de Cintio Vitier*”, por sua vez, Arenas menciona o autor, junto a Eliseo Diego, como seus grandes mentores literários nos anos sessenta, ou seja, durante os anos em que trabalhou na Biblioteca Nacional. O debate com a crítica de Vitier se deu a partir de apropriações e críticas pelos desvios: de modo geral, Arenas não se contrapõe ao nacionalismo do argumento vitieriano, confirmando-o. A base de seu dissenso está em determinadas leituras, silêncios e características apontadas sobre alguns autores, que aparecem, por exemplo, nas leituras de Lezama Lima e Virgilio Piñera, respectivamente em “*El reino de la imagen*”, publicado no primeiro número de *Mariel*, e “*La isla en peso con todas sus cucarachas*”, que saiu no número seguinte; ou, ainda, em “*Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana*”.

“*El reino de la imagen*” é o ensaio escrito por Reinaldo Arenas que acompanha a publicação de *Confluencias*, de Lezama Lima. Arenas abre seu ensaio marcando o exílio como lugar de enunciação de seu texto, representado como um espaço democrático: “*Ahora que la claridad no resulta dolorosa; y los árboles y el mar gimen sin querer destacarse, sin egoísmo, respetando a los otros que también quieren gemir sin ser molestados*” (ARENAS, 2012, p. 138). Afirma que só nesse espaço alguém pode começar a interpretar e a amar, a partir do qual traz para o jogo discursivo o outro espaço possível da crítica – a ilha, assim como outro marcador sempre presente em sua escrita: “amar”, que no texto aparece de forma intransitiva, tornando-se ambíguo: pode se referir tanto a amar aquilo que se pode então interpretar (amar Lezama), amor e leitura se aproximando, como pode referir-se a amar em relação aos sujeitos, pela referência histórica à perseguição aos homossexuais vivida por Arenas nos primeiros anos do Governo Revolucionário, e porque a homossexualidade também é um tema importante do texto, da leitura de Lezama e da própria escritura de Arenas.

Arenas se detém na defesa de *Paradiso* como obra máxima do mestre, pois nela convergiria em um mesmo universo tudo aquilo que havia sido trabalhado em seus ensaios e poemas. Sua leitura é marcada por um tique: “*forma un conjunto indisoluble*”, “*su configuración total*”, “*esta novela es una totalidad*”, “*unifica los libros anteriores*”, “*la configura totalmente [a la obra]*”, há uma clara afirmação de *Paradiso* como representação de um todo-lezama, no qual Lezama aparece como personificação de seu sistema poético – fundidos em imagem, como critério de seleção frente a outras leituras que recortariam partes de suas obras como representativas, e que entende-se que não seriam assim, na visão de Arenas. Se temos em vista o eixo proposto, vê-se que um dos aspectos para a defesa da totalidade Lezama está na inclusão da representação (ou discursivização) da homossexualidade como constitutiva de sua obra, como imagem constituinte de seu universo:

“*Siendo, pues, Paradiso, una reconstrucción minuciosa y grandiosa de toda una vida, en la cual, desde luego, participan los demás [...] La infancia, la vida familiar, los juegos de la juventud, las variadas relaciones sexuales aparecen aquí no con la intención de criticar a un tipo de sociedad determinada, ni de exaltar, ni tampoco con la intención de moralizar, de ‘señalar el pecado’[...] Lo que aparece en Paradiso aparece sencillamente porque también está en la vida. No hay una intención moralizante a través de un pensamiento religioso; no hay una crítica deliberada a la*

corrupción de una época. La corrupción o la moral, para un poeta, no creo que tengan mucha relación con la cópula establecida entre dos cuerpos que se desean. [...] Pienso que si Paradiso nos ofrece la visión, todas las dimensiones del poeta y del ensayista” (ARENAS, 2012, p.148 -149)

Há mais por detrás: em *Lo cubano en la poesía*, Vitier havia defendido a centralidade dos ensaios na obra lezamiana. No já citado, “*De la conversación [...]*” Arenas aponta que em conversa com Vitier, quando *Paradiso* é publicado em 1966, o originista havia dito que a publicação do livro havia sido um erro⁹⁷ e que “*si la madre del poeta aún hubiese vivido, ese libro no se habría publicado*”; ademais, em sua fofoca intelectual, comenta que “*Fina García Marruz me dijo que no podía opinar sobre el libro ya que su esposo [Vitier] le había aconsejado que no lo leyera, debido a los pasajes eróticos que en el mismo aparecen*” (Arenas, 2012, p. 213). Assim, a defesa do romance parece atuar como uma metáfora para uma defesa da representação da homossexualidade e sua posição de importância dentro da obra de Lezama Lima, já que este parece ser o ponto moralista que subjaz o argumento de Vitier.

A disputa pela imagem de Lezama está em jogo também com a publicação de “*Un Lezama inventado por el horno*”, de Jesús J. Barquet⁹⁸. Publicado no número 4, na seção *Libros*, Barquet resenha a recente publicação de *Imagen y posibilidad*, de Lezama Lima, publicado postumamente em 1981 pela editora Letras Cubanas, com edição de Virgilio López Lemus. A Introdução à obra, assinada por Ciro Bianchi Ross, arranca com um questionamento: “*¿José Lezama Lima habría estado de acuerdo con la publicación de este libro? La respuesta quedará ya para siempre en el campo de las suposiciones*”⁹⁹. O texto começa com a construção de um Lezama não somente crítico dos anos republicanos (traço comum na bibliografia sobre o autor), mas ativo em propostas de mudanças sobre o período, “*Será testigo del derrumbe e intentará remediarlo*”¹⁰⁰, o que serve como entrada para a proposição de ler os conceitos lezamianos de Imagem e de Era Imaginária em relação estreita com os acontecimentos da Revolução Cubana: Lezama como um escritor atuante na esfera pública da história

⁹⁷ O romance de Lezama Lima causou rebuliço pela representação de cenas homoeróticas, especialmente no oitavo capítulo do livro. Vale notar que, ainda assim, vários capítulos já haviam sido publicados a partir de 1944 e nos anos 1950 em *Orígenes*.

⁹⁸ Barquet, Jesús J. “Un Lezama inventado por el horno”. *Mariel Revista de Literatura y Arte*. New York, 1984, nº 4.

⁹⁹ *Ibid*, *ibidem*, p. 5.

¹⁰⁰ *Ibid*, *ibidem*, p. 7.

revolucionária. A citação *del maestro* sobre Martí, “*Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes.*” (LEZAMA LIMA, 1981, p. 8), é tomada como profecia dos acontecimentos contemporâneos, colaborando, como argumento de autoridade, à leitura vigente nos discursos oficiais de Fidel Castro que anunciavam Martí como mentor e primeiro pensador da revolução então em curso, o que revelaria um “*matiz político*” ainda não lido na obra do originista: “*Estas palabras fueron escritas en enero de 1953. En julio de ese mismo año se verifica el ‘asalto de la fortaleza maldita’. ¿Eran hechos como ése los nuevos actos nacientes que avizoraba Lezama?*” (LEZAMA LIMA, 1981, p. 8).

No texto publicado em *Mariel*, por sua vez, Barquet mobiliza uma estratégia retórica de aproximar-se à voz própria do autor ou tomá-la para si, buscando uma maior legitimidade e densidade em sua crítica à edição, em contraponto com a pergunta de Ciro Bianchi Ross exposta no começo de sua introdução:

“*Con lo que Lezama sí estaría en desacuerdo es con la imagen que el libro y su ‘Introducción’ quieren dar de él, al punto de hacerlo un portavoz (y hasta profeta exaltado y partidista) de la Revolución Cubana. Veamos cómo se proyecta esta imagen deformada. Ni el título del libro ni el orden de los artículos revelan imparcialidad por parte del recopilador, sino la más evidente (mal) intencionalidad. Es el ‘horno’ quien realmente demanda esa imagen demagógica (sic) de Lezama, partidista o al menos simpatizante de la Revolución. Un Lezama congelado en los principios de la década del 60, cuando aún la esperanza abierta por la Revolución era una oscura fe (o certeza) en muchos, de ahí esos artículos a favor de la misma escritos por Lezama.*” (BARQUET, 1984, p. 28)

Barquet critica duramente a publicação e a leitura de Ciro Bianchi Ross, ao ver nelas tentativas de sequestro de um autor canônico e então basilar para a *Generación Mariel* (de fato, esse tipo de crítica foi comum entre os anos 70 e 80), que também propõe uma leitura do autor, como analisada com “*El reino de la imagen*”, de Reinaldo Arenas. O autor de “*Un Lezama inventado por el horno*” argumenta que a mobilização seletiva de textos de Lezama publicados nos anos 60 não revelam o real pensamento do autor sobre a Revolução. O que se entenderia, por sua vez, em parte pela falta de

publicações¹⁰¹ do autor de fins dos anos 60 e durante os anos 70 até a sua morte, mas também pela leitura do epistolário deixado pelo poeta.

Vale apontar ainda uma questão: no último número de *Mariel*, publicado em 1985 e dedicado à José Martí, Jesús Barquet instauraria uma inflexão frente às relações dos escritores da revista com a crítica exercida na ilha. Barquet, em texto curto e intitulado “*Cintio, Fina, Martí y la cultura cubana*”, faz uma defesa de Cintio Vitier, baseada em uma recuperação das leituras de Vitier sobre Martí, assim como pela dedicação geral à publicação crítica de suas obras, levantando ainda que essa leitura não teria um papel oficial em Cuba, o qual seria ocupado por Roberto Fernández Retamar e os seminários martianos que teria oferecido em Cuba anos antes, enquanto o crítico marielito estudava na Universidade de Havana. O comentário de Barquet também confronta os comentários de Arenas sobre Piñera e sua relação com o Estado.

Desvio à parte, no segundo volume de *Mariel*, é publicado o ensaio “*La isla en peso con todas sus cucarachas*”, de Reinaldo Arenas, acompanhado de *La isla en peso*, o famoso poema piñeriano. Ao longo do texto, Arenas elabora uma leitura alegórica sobre o medo nas obras de Piñera, relacionando-o aos dilemas vividos pelo autor devido a sua orientação sexual (Virgilio Piñera era abertamente homossexual, e assim o anunciava em seus textos autobiográficos, publicados em *Lunes de revolución* e *Unión*¹⁰²) por um lado, em relação à sua família e, por outro lado, aos rumos da política cubana pós-revolução. Já pode-se ver nessa estratégia uma retomada do modelo crítico elaborado por Piñera em “*Ballagas en Persona*”, no qual, como já foi mencionado, o autor elabora uma leitura da relação entre a homossexualidade e os diversos símbolos de flagelos, culpa e autopunição que permeiam a poesia do autor, assim como de sua representação intelectual pela crítica literária do período.

¹⁰¹ Segundo a leitura de Barquet, haveria um silêncio fruto do Governo que teria barrado as publicações de Lezama nas revistas oficiais, em desacordo e polêmica com o argumento de Ross: “Lezama preferió callar. Condenado al silencio, respondió con el silencio que, como em Martí, significaba una forma de censurar” (BARQUET, 1984. p. 28). Silêncio ou censura que se veria na escassa produção publicada por Lezama em Revistas, em claro desacordo com Ross, que chega a mencionar uma forte presença em revistas oficiais, das quais, inclusive, foram retirados os textos. De fato, até 1971, pelo menos, há uma grande presença dos origenistas de modo geral nos meios culturais, o que é rompido com o *quinquenio gris*.

¹⁰² É conhecido o trecho de Piñera em um texto autobiográfico, originalmente publicado em *Unión*: “No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo que más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el arte”. In “La vida tal cual”. Alonso, Carlos Aníbal; Acosta, Pablo Argüelles (Org.), Piñera, Virgilio. “La vida tal cual”. *Virgilio Piñera al borde la ficción*. La Habana: Letras Cubanas, 2015, p. 705.

Outra chave possível de leitura do texto, contudo, é a argumentação pela inserção de Piñera no mapa literário da ilha, graças a sua *cubanía*. Em *Lo cubano en la poesía*, Vitier havia defendido que o famoso poema de Piñera “convertiría a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera” e ainda que “el tono y la tesis de este poema [...] de ningún modo y en ningún sentido puede correspondernos” (VITIER, 1998, p. 338). Por sua vez, ainda que não aborde especificamente a questão nacional como tema do ensaio, Arenas anota reiteradamente como as características do poema seriam propriamente cubanas, assim, diz que:

“El drama de Piñera es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas son el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta chatadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas. Ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando sólo con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y se debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal. Nuestro héroe (o antihéroe) contemporáneo, al asumir la tragicidad, resplandor y verdad insular-antillana, y **muy específicamente cubana**¹⁰³, se contempla bañado (o anegado) por una claridad que lo refleja y obsede, condenándolo a perecer si se rebela y a desaparecer si acepta” (ARENAS, 1983, p. 20)

Pelos trechos expostos, percebe-se como a crítica de Arenas recupera o núcleo do argumento de Vitier: contra a suposta inespecificidade de *La isla en peso*, poema no qual se associaria uma representação de Cuba a um metarrelato identificatório do Caribe, o que é visto de maneira despectiva por Vitier¹⁰⁴, o marielito dá precisão à cubanidade de Piñera por falar de uma verdade antilhana, da qual Cuba participaria, assim associando-a de maneira positiva àquele metarrelato desprezado por Vitier. Arenas, com “*La isla en peso con todas sus cucarachas*” caminha em direção a uma afirmação da escritura de Virgílio como “fundacional”, em uma tomada da ideia de Vitier, importante em sua argumentação para a centralização de Martí e Lezama no cânone literário da ilha.

¹⁰³ O grifo é de Arenas. Respeitamos a edição original.

¹⁰⁴ Em *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier, de maneira bastante reacionária, tece duras críticas à poesia negrista produzida em Cuba, especialmente pela aproximação identitária com as literaturas antilhanas a que leva. Ao comentar a “poesía negra”, diz que “en general esta poesía produce el efecto de que nos antillaniza, en el peor sentido de la palabra. Lo cubano aquí pierde su individualidad, su perfil, para sumergirnos en una especie de difuso pintorequismo antillano, que lo falsea todo.” (VITIER, 1998, p. 297).

Ademais, chama a atenção na argumentação de Arenas o uso de uma enunciação não só coletiva, mas que também engloba a voz de Piñera. Em determinado momento, por exemplo, analisando a imagem da barata nas obras de Piñera, diz “*Sobrevivir es para nosotros – cucarachas – esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar) implacable que ilumina el reflector al caer sobre la explanada o sobre el mar*” (ibid, ibidem, p. 20), ou ainda, “*esa sublevación contra todo aquello que nos reduce encuentra en La isla en peso (1943) de Virgilio Piñera una culminación; culminación que es a la vez cimienta y justificación para toda su obra futura*” (ibid, ibídem, p. 22). Em ambos os casos, o enunciador parece escrever circunscrito: há a construção de uma comunidade na enunciação, que engloba também os enunciatários leitores da revista – marielitos e cubanos exilados (em sua maioria), elaborada enquanto se constrói uma tradição, que tem nas imagens de Piñera (com as quais compartilha o espaço) suas raízes e colaborações, bem como uma história comum, enquadrada por uma vivência compartilhada (a vida desviante dentro do Governo Revolucionário), a qual teria representação e representatividade na obra do autor:

“*es el drama de la intemperie y de la persecución, la desesperación, el vacío y las asfixias de todo un pueblo. Inspiración y documento, imagen y ritmo, furor y lucidez; se trata de una suerte de frenética espiral donde entre vertiginosas dentelladas se habla a la vez de nuestra tradición y de nuestra historia, se explica y se replica, se maldice y se invoca. Obra totalizadora, resume a través de la indignada, amorosa y conmovida memoria del poeta la historia de nuestro país.*” (ARENAS, 1983, p. 22).

Se temos em vista o argumento anterior sobre a afirmação de um nacionalismo em Piñera, pode-se ver como, com o texto, parece se buscar uma legitimidade de escrita também na enunciação presente (compartilhada textualmente, afinal). O que parece estar em jogo é uma entrada pelo desvio: nacional, ainda que desviante. Não se busca uma outredade ou uma opacidade no autor, senão uma diferença que, assim se defende, seria parte do ser cubano, de Piñera até o presente, como imagem vivente e inscrita na história.

No ensaio “*Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana*”, também escrito por Reinaldo Arenas em 1980 (mesmo ano em que sai da ilha), e publicado na sexta

edição de *Mariel*, em 1984¹⁰⁵, o autor termina sua análise de vários poetas canônicos cubanos com *La isla en peso* de Piñera, considerando-o fundador de uma poética que ecoaria especialmente na poesia do ensaísta:

“la voz desesperada del poeta no cayó, no podía caer, en el vacío, y cuarenta años después, en el mismo paisaje, un pueblo entero, bajo la noche, bajo el terror, conminado por el absoluto desgarramiento, por la absoluta fatalidad insular, supo llegar hasta el mar. El mar... Y una vez más descubrir (intuir) que a su amada tierra, su maldita roca a la intemperie, otra vez había que abandonarla para sostenerla en peso contra su corazón [...]” (ARENAS, 1984, p. 24)

Seguindo à sua maneira as teses lezamianas sobre a imagem e suas relações com a história, Arenas projeta o recente acontecimento da crise de Mariel desde uma imagem do poema comentado de Piñera: *“Un pueblo que aún no se ha lanzado a sus playas para gritar:/ El mar, el mar!”*. O grito desesperado passa a ser lido como um chamado pelo mar e a possibilidade de escape, sob uma noite e um terror distintos, dados por uma *“fatalidad”* histórica, como imagina a Revolução Cubana. O *“desgarramiento”* aparece como um impulso frente à *“fatalidad”*, que, no entanto, não parece tão absoluta, já que sair da ilha aparece associado a levar sua imagem: há um apego à nação e suas imagens, que aqui é visto como intrínseco ao exílio, em contraposição aquela leitura veiculada na mídia que associava o exílio à morte. No começo do ensaio, a nação aparece como comunidade à qual pertence não só o narrador, mas também a poesia, na medida em que a *“imagina”*, ou a constrói necessariamente em suas representações, conseqüentemente em deriva constante de seus discursos:

“Poesía es lo que trasciende, lo que nos agrupa, identifica y señala en forma permanente. Más que en los voluminosos libros de texto, la verdadera historia del hombre, de los pueblos de la humanidad, la recoge y la resume en forma escrita el poema. Un pueblo, un país, no existe como tal en cuanto que carezca de poetas que lo definan. La poesía es la profundidad, la secreta conciencia, el alma de un pueblo” (ibid, ibidem, p. 22)

¹⁰⁵ Com o texto, publicou-se uma antologia de poemas composta por: *“Niágara”* de José María Heredia, *“En días de esclavitud”* de Juan Clemente Zenea, *“La pesca en el mar”* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *“La vuelta al bosque”* de Luisa Pérez de Zambrana, *“¡No, música tenaz, me hables del cielo!”* de José Martí, *“Pax animae”* Julián del Casal, *“Solicitud de canonización de Rosa Cagf”* de Virgilio Piñera e *“Una oscura pradera me convida”*, de Lezama Lima.

Tendo como intertexto as ações do Governo Revolucionário, o argumento de Arenas segue com a afirmação de que se a poesia alcança um certo nível, um “*sentido de nacionalidad*”, ela supera os caminhos históricos do povo em direção a um porvir diferente. Enredando-se nessa comunidade de antemão, desde a qual fala o enunciador, o poeta passa a uma análise de diversos poetas da tradição, buscando ver neles os tópicos *desgarramiento* e *fatalidad*, de modo a comprovar que esse binômio é constitutivo da tradição cubana, do “verdadeiro” sentido nacional. O binômio não é estanque e a-histórico, há, segundo se defende, distintas corporeidades para o *desgarramiento* e a *fatalidad*. Esta mais reiteradamente lida como o fundo histórico, seja em um nível mais privado ou mais público, aquele lê-se de distintas maneiras: Heredia e Gertrudis Gómez de Avellaneda e o *desgarramiento* proposto em sua proximidade com imagens tipicamente românticas de sublime (lido como “transcendente” por Arenas), o Niágara e o mar; em Luisa Pérez de Zambrana, o *desgarramiento* como o próprio ato de escrever frente às contingências de sua vida pessoal; a versão existencial e crepuscular, justa à época, de Casal e Zenea; uma relação entre desterro e escrita tal qual em Martí (que será mais analisado adiante); como desmedida da palavra em Lezama Lima e, finalmente, como exílio político frente à condição da vida pós-Revolução, ao tratar da leitura marielita de Piñera, apontada acima.

A leitura da tradição, tal como analisado em “*La isla en peso con todas sus cucarachas*”, de modo geral, não nega o nacionalismo, muito menos o cânone, como vimos tanto no argumento quanto nos autores escolhidos, senão que pretende relê-lo desde um desvio, um caminho que ainda não se teria analisado. Que o último poeta seja Piñera não é algo vão: lido como fundador de uma poética, constrói-se uma relação entre uma situação histórica contemporânea e uma imagem do poema, que por sua vez seria culminação de uma tradição propriamente nacional. Arenas parece defender que o exílio político que viveu, entre história e imagem – como marco da revista, seria assim parte de uma tradição que remontaria diretamente a Piñera e, em perspectiva, aos outros autores antologados. Entre as várias possibilidades de *desgarramiento*, assim, a sua e de seu grupo parece ser a da escrita desde a *fatalidad* de Mariel, do exílio político, escrita que pertenceria à própria história da ilha e, por sua vez, se projetaria a um futuro que se espera distinto.

Ao longo da nossa análise das leituras marielitas de Lezama Lima, Virgilio Piñera, Martí e da edição “*Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana*”, além dos textos de Jesús J. Barquet, falamos reiteradamente sobre os desvios como estratégias retóricas, com isso referindo-nos à constante de não criticar certas bases de argumentação de outros autores com os quais dialogam, senão que rearticulando suas leituras desde determinados deslizamentos, como a sexualidade, especialmente em se tratando das respostas ao nacionalismo de Cintio Vitier. Antes de analisar esse ponto, vale mencionar que partimos de uma oposição à certeza indiscutível e fixa do conceito de nação, por isso, enfatizamos suas construções pelo discurso. A perspectiva não se desvincula, todavia, de ver os conceitos de nação e nacionalismo desde seu poder simbólico em sociedade, basta ter em mente o modo como foram articulados pela imprensa quando ocorreu a Crise do Mariel. Nesse sentido, é importante ver a nação, não só como uma “comunidade imaginada”, segundo termo de Anderson, e assim, desde sua representação (como uma construção abstrata, ideal e vazia), mas também como um “território conceitualmente disputado”, como afirma Bhabha, ou seja, como um conceito cujas fronteiras e limites estão a todo tempo em discussão, o que também colabora à sua manutenção como instituição. Essa deve ser a órbita conceitual em volta da leitura sobre os desvios marielitos. Se temos em consideração as teses de Bhabha (2014), podemos lê-los como estratégias de construção performática da nação. O crítico indiano defende, em “DissemiNação: o tempo, as narrativas e as margens da nação moderna”, que há uma ambivalência constitutiva dos enunciados sobre a nação, pois instauram um tempo duplo: por um lado, essa enunciação é “pedagógica”, termo com o qual se refere à construção das edificantes origens ou tradições históricas e, por outro lado, a enunciação é “performática”, na medida em que de alguma maneira indica uma repetição dessa história até o presente da enunciação.

Em suas eleições, exclusões e leituras em *Confluencias*, a Geração Mariel tanto criou borgeanamente sua tradição quanto defendeu em sua enunciação performática uma contranarrativa da nação. A escrita dupla da geração articulou a construção de uma tradição baseada em alguns tópicos de escrita, como a representação da sexualidade e o exílio, com o qual debateu com as leituras dentro da ilha sobre a cultura, enquanto performaticamente negociou sua pertença a essa nação. Os desvios, assim, podem ser lidos como estratégias retóricas dessa negociação. Mais do que abdicar do nacionalismo cubano, os marielitos buscaram dividir seu interior, rasurar sua totalidade desde a

inclusão de características heterogêneas à construção homogênea que levou às suas exclusões.

Talvez seja interessante nos deter uma vez mais no título da revista: já no exílio nos Estados Unidos, os autores escolheram o nome de um fato histórico ocorrido na ilha e também de um porto em Cuba: não se trata de uma fronteira exterior, e sim de debater os limites no interior da nação, ou como descreve Bhabha, da “ameaça da diferença cultural como questão da alteridade do povo-como-um” (Bhabha, 2014, p. 244), assim da divisão a partir de uma história heterogênea. A própria eleição de Martí como fechamento da revista já deve ser um argumento para se ver o quanto se negocia a nacionalidade. A questão se adensa, no entanto, quando Arenas apesar de apontar o papel do símbolo Martí para a cultura em Cuba não se desvincula do mesmo processo de construção de uma apropriação sua do autor de *Nuestra América*, assim desvia de seu ponto inicial em direção à articulação da reiteração da mesma ação que outros projetos socio-culturais (de *Orígenes* ao Governo Revolucionário) haviam proposto – repetição que dá base a auto-legitimação do grupo, culminada simbolicamente com a edição posterior da revista, publicada em 2013, e que tem a Reinaldo Arenas como autor homenageado em *Confluencias*. Isso está em jogo ao longo da sintaxe da revista e se torna mais claro no último volume, dedicado a José Martí, quando Arenas defende que “*estamos aún allá en alma e imagen*”, ou “*alguien que quedó allá y somos nosotros mismos*” (ARENAS, 2012, P. 74). Há uma divisão interna do sujeito representado: vê-se a si como outro, semelhante àquele processo que Freud denominou *Unheimlich* e com o qual se referia, em termos muito gerais, aquilo que era “não-familiar”, um surco que gera um estranhamento dentro de uma casa: no qual tanto a casa quanto a família seguem em jogo, para falar do conhecido e do já dado, porém desde uma nova visão. O estranhamento nesse caso – como rasura que separa o outro do si – se dá pela diferença entre o exílio e a terra de onde saíram, e pode ser lido, portanto, como alegoria da divisão interna da nação proposta pelas contranarrativas dos escritos marielitos.

3.4. Um *avant maldito*: o caso José Manuel Poveda

Outro autor que *Mariel* deseja recuperar é José Manuel Poveda (1888-1926), selecionado para estampar a seção *Confluencias* do quinto número da revista. Publicam-se alguns poemas em prosa do autor, “*poemetos*”, tanto assinados pelo autor como pelo

seu pseudônimo Alma Rubens¹⁰⁶. Além de trechos de textos críticos, publicados em revistas cubanas entre 1914 e 1919, há uma breve biografia do autor, desde datas importantes para a sua trajetória, organizada por Reinaldo García Ramos. O ensaio crítico que acompanha a seção, por sua vez, é intitulado “*Poveda, nuestro aspirante a maldito*” e é assinado por García Ramos. Trata-se de um ensaio analítico que, segundo afirma a breve biografia do crítico ao final do texto, é uma reescrita e atualização de um ensaio que havia publicado em 1971, enquanto ainda vivia em Cuba. Vale notar que o ensaio é dedicado a Reinaldo Arenas, que o teria animado a reescrever o texto. Desde o título, vê-se que o autor também se vale de uma enunciação coletiva, como aquela que apontamos em Arenas, na qual, ademais, o possessivo parece marcar uma aposta do grupo em meio ao campo literário e o cânone: diante da releitura da tradição proposta pela seção, aposta-se na figura do autor de entresséculos como o escritor maldito por excelência, imagem do intelectual que por consequência confluiria até a escrita e representação do grupo.

Se este era o maldito escolhido pelos marielitos, Lezama Lima havia defendido outra posição: em 1965, no prefácio à sua *Antología de la poesía cubana*, afirmava que:

“Podemos considerar a Tristán de Jesús Medina como la única figura de maldito que ofrece nuestro siglo XIX. [...] este juramentado de los dogmas se muestra inclinado a una aventura de la conducta a quemar la pólvora en las profundidades. La carne y los temas prohibidos lo tientan, así como todos los manjares demoníacos. Pero lo que hay en él de maldito, de oculto y secreto, de huidizo, son signos de enriquecimiento de nuestra sensibilidad. Con él aparecen en nuestra literatura esas personalidades ocultas, resguardadas que se escapan de la tópica de su momento [...] para ir irrumpiendo en el simpatos de la otra historia.” (LEZAMA LIMA, 1970, p. 249-250)

Em sua leitura da tradição, Lezama elege Tristán de Jesús Medina como maldito, visto que desde uma visão hegemônica católica, da época em que Tristán escrevia até a perspectiva de Lezama Lima, o autor traria à luz um imaginário demoníaco e maldito. Poveda, embora não pertença totalmente ao século XIX (nasce em 1888 e morre em 1926), não aparece na perspectiva de Lezama. Ambos os autores, Poveda e Lezama,

¹⁰⁶ A saber: “*Crepúsculos deformes*”, “*La tragedia de los hermanos siameses*”, “*El fantasma*”, “*Sufrimiento*”, “*Indolencia*”, “*Ensueño*”, “*El deseo*”, “*Los cuerpos*”, “*Mercancías raras*” e “*La estatua*”. Os poemets foram tirados de diferentes fontes, entre revistas e libros, e foram publicados entre 1914 e 1920.

aparentemente só se cruzaram no número 16 da revista *Orígenes*, publicada em 1947. Na edição, é publicada uma seleção de curtas crônicas de Poveda, em grande parte escritos teóricos sobre o papel da arte e da literatura na sociedade do período, retirados todos do livro *Crónicas transcendentales*, de 1914. Rafael Esténger, o compilador, assina um texto de apresentação no qual afirma que a publicação foi feita a pedido de Lezama Lima, que via nesses textos um caráter inovador em relação ao seu período. Esténger coloca que Poveda “*fue más bien un hombre de ágora*”, rebasando leituras mais estetizantes do autor, focadas especialmente no trabalho métrico de *Versos precursores*. O crítico, em *Orígenes*, ainda enfoca sua morte, vista como prematura e lamenta que sua esposa tenha queimado todos os textos ainda não publicados do autor, que teriam ficado sob sua responsabilidade. Há assim uma representação romântica de Poveda, como um escritor vanguardista, “*misionero de la renovación literaria*”, morto jovem e deixando um mistério indecifrável: o que haveria escrito?

Ainda no universo origenista, Cintio Vitier, em seu já citado *Lo cubano en la poesía*, dedica algumas páginas controversas a Poveda em um capítulo dedicado ao autor, analisado em comparação com Regino E. Boti, os quais pretende ler em relação desde o pano de fundo comum, o ambiente republicano. Para Vitier, ambos responderam ao seu momento de maneira próxima: “*Su punto de esencial coincidencia es el esteticismo absoluto, fundado en la originalidad de las imágenes y en el prurito de la selección verbal.*”¹⁰⁷ Enfocando Poveda, especialmente naquilo que retoma de Nietzsche, e se afirmando desde o catolicismo, diz que sua fala responde a uma filosofia “complicada”, que são “*insensateces*” e que sua representação da cidade costuma ser mais argentina que cubana, de uma “*actitud amarga ante el destino nacional*”¹⁰⁸. Por trás da atitude, estaria

“*la tutela política y sobre todo económica de los Estados Unidos; al iniciarse la rutina de los cambiazos y los alzamientos; al comenzar la corrupción administrativa y el descreimiento civil, el fondo intranscedente, incrédulo y burlón del cubano, aflora a la superficie. [...] La patria, la bandera y el himno rápidamente degeneran en vacío decorado.*” (VITIER, 1998, p. 247)

¹⁰⁷ VITIER, Cintio. “Novena lección”. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998, p. 239

¹⁰⁸ *Ibid.* *Ibidem*, pps 240, 244 – 245.

Se o autor começa o texto com tom negativo sobre o poeta, inclusive questionando sua entrada no cânone nacional, de forma semelhante àqueles argumentos sobre Virgilio Piñera, em determinado momento há uma mudança na linha de pensamento: Vitier defende que dado o momento “*era preciso conquistar o plano autónomo de la poesía*” e que a Pátria então estaria metaforizada em um purismo estético, “*un rescate de la nación a través de la poesía*” (VITIER, 1998, p. 248-249). Passa-se a defesa do pensamento estético de Poveda, inclusive com tons dramáticos de martirização, já que frente às condições já comentadas, teria se esforçado por salvar a continuidade da expressão cubana, pelo que “*merecerá siempre nuestra gratitud*”. Se na defesa, o argumento parece se assemelhar àquele que havia aparecido em *Orígenes*, o crítico não consegue conter as críticas e afirma que havia a falta de uma “visão da realidade e uma incorporação da cultura”, o que faria com que fosse uma “*poesía sin futuro*”. Finalmente, o crítico também menciona a morte prematura de Poveda, mas diferente de Esténger, faz uma crítica no mínimo moralista ao uso de drogas pelo poeta, cópia de “*pautas exquisitas*” de poetas franceses, especialmente de Jean Lorrain.

García Ramos parece retomar Vitier: em um subcapítulo intitulado “*Restablecer una continuidad literaria*”, atualiza o argumento do origenista, como já se vê pelo título, buscando, por sua vez, requalificar o jogo. Retomando a famigerada cópia dos hábitos franceses, diz que

“*hay que decir que la decisión de Poveda de poner en práctica los preceptos ‘maléficos’ de Lorrain, del propio Baudelaire y de los decadentes franceses en general no sólo contaba en nuestra cultura insular con antecedentes válidos, sino que además le permitió escribir los textos suyos que hoy tienen mayor permanencia y universalidad*” (RAMOS, 1984, p. 21)

O crítico marielito não só não analisa de forma despectiva a suposta apropriação de costumes forâneos, como defende-a como parte de uma tradição nacional. Enquanto não critica as bases do cânone nacionalista, nem o argumento de autoridade de Vitier, o que busca é um desvio da estrutura que permita reler Poveda. Além disso, há outro desvio: argumenta que tanto o comportamento de Poveda, como seu uso dos recursos formais da poesia tem suas raízes na etnia do poeta, que era lido como mulato, e em sua origem, já que era de Santiago de Cuba, sendo assim estratégias para lidar e se estabelecer em meio à cidade letrada, uma Havana branca. Nessa linha, advoga que as obras mais importantes do poeta não seriam as obras normalmente lidas, aquelas em que

apresenta poéticas mais reglementadas, ou o que foi lido como purismo poético, mas sim os poemetos, tais como os selecionados para a revista.

Em contraposição ao texto de Esténger em *Orígenes*, García Ramos afirma que “*Poveda siempre tuvo el escrúpulo de negarse como hombre de acción*” (*Ibidem*, 1984, p. 22), mas como alguém que escreve sobre “*la marcha solemne de las ideologías*” a partir da poesia e, portanto, como um poeta. A defesa deste marco enunciativo, contudo, parece ser uma defesa para o próprio grupo que enuncia do que especialmente para o poeta do começo do século, a tal ponto que, por exemplo, quando vai citar os comentários de Poveda sobre o apadrinhamento estadunidense, acaba voltando a análise para o presente da enunciação, deixando subentendida uma equalização entre os distintos contextos históricos: “*En aquellos días, por fortuna, este tema no había sido aún capitalizado por la propaganda comunista internacional, y surgía con naturalidad en cualquier tertulia*”, ou um pouco a frente, “*la situación actual de Cuba, totalmente sometida al poderío soviético, parece darle una confirmación locuaz a sus palabras*” (*ibid, ibidem*, p. 22). É precisamente por essa enunciação que o crítico defende que os textos de Poveda são premonitórios sobre a condição de Cuba, o que agudiza a polêmica com a leitura de Vitier. Polêmica que se instaura também na leitura que faz sobre a morte do poeta: contra uma morte romântica origenista e uma morte imoral e falsa vitieriana, Ramos argumenta por um “*grotesco suicidio mental*”, um estancamento premeditado como resposta aos dilemas de seu tempo, conforme a performance de escritor maldito que lhe cabia.

Assim, anacronicamente, Reinaldo García Ramos termina construindo um Poveda que parece responder às questões contemporâneas de sua escritura, “*poeta que primero llega a nuestro siglo*”. Ramos parece trazer à luz um argumento que seria analisado mais detidamente na década seguinte. Em um ensaio de Víctor Fowler (1996, p. 12), criticando a leitura de Vitier sobre Poveda e Boti, o crítico coloca que o origenista perdeu de vista “*el modo en el que a través del relato del cuerpo estructuraron la salida del sujeto de la Colonia al sujeto de la Modernidad*”. Com “relato do corpo”, Fowler comenta especificamente os textos que representam sexualidades desviantes, como aqueles seleccionados pelo conselho editorial de *Mariel* para integrar a edição. Se temos em vista o comentário de Alberto Rocasolano, prologuista da *Obra poética* do autor, que saiu em 1988 por Letras Cubanas, “[o autor]

formulaba una ética que la humanidad ha rechazado a través de todos los tiempos, y que ha considerado siempre una aberración: el homosexualismo. Si bien es legítima toda emancipación [...], en cambio resulta deplorable conquistarla violentando las leyes naturales”¹⁰⁹, pode-se perceber que, nos anos oitenta, a homossexualidade nos textos de Poveda não era necessariamente um tabu também na crítica oficial, mas ainda era lida com bases moralistas.

3.5. Labrador Ruiz, Baquero e Montenegro: abordar o exílio

A terceira edição de *Mariel* conta com “*La narrativa de Labrador Ruiz*”, de Elio Alba Buffill¹¹⁰, que acompanha a publicação de “*Laberinto*”, de Enrique Labrador Ruiz, primeiro capítulo de sua primeira novela, *El laberinto de sí mismo*, publicada em Cuba, em 1933. Vale notar que o autor já tinha publicado “*Torre de Babel*” no segundo volume da revista. No texto, curto em comparação com outros textos críticos publicados, Alba-Buffill apresenta panoramicamente a obra de Labrador Ruiz e defende sua importância pelas inovações vanguardistas que teria trazido para a prosa, não só cubana, mas latino-americana, especialmente com a publicação dos romances gaseiformes, *El laberinto de sí mismo*, *Cresival* e *Anteo*. O crítico cubano aponta a importância do procedimento de composição destes romances para a história da literatura, romances que à frente de seu tempo teriam mudado estruturas da leitura, obras abertas a diferentes entradas, cujo significado não é fechado, mas vai se construindo junto com o leitor de acordo com as circunstâncias¹¹¹. Para o analista, o efeito acontece devido a três características composicionais dos romances: a pluralidade de perspectivas (ou de pontos de vista), a polivalência de significados de seus personagens e a presença de traços neobarrocos (ALBA-BUFFILL, 1983, p. 20). Em termos estéticos, o texto de Alba-Buffill não acrescenta à bibliografia crítica de Labrador Ruiz, como faria futuramente em outros textos como “*Anteo. Mito y*

¹⁰⁹ Apud Fowler, 1996, p. 12.

¹¹⁰ Elio Alba-Buffill (1930 – 2017) foi crítico literário e professor emérito da Universidade da Cidade de Nova York, Kingsborough College. Saiu de Cuba para os Estados Unidos em 1961, fundou o Círculo Pan-Americano de Cultura e foi diretor da revista *Círculo*.

¹¹¹ No prólogo ao romance *Cresival*, Labrador Ruiz definiu o modelo de seus romances gaseiformes: “Así mi libro no es nada en mis manos mientras yo lo estoy escribiendo, mientras lo ejecuto y verifico de mil modos diferentes, mientras es un cadáver que trato de mondar y reconstruir, mientras es “El laberinto de sí mismo”; y sólo es ya esta identidad, este cuerpo, esta cosa objetiva, esta novela gaseiforme – un esqueleto: Laberinto –, al contacto con la inteligencia y la sagacidad de mi lector”. (LABRADOR RUIZ, 1936, s/p)

ambigüedad” (1992)¹¹² ou em “*Significación de Labrador Ruiz en las letras de Hispanoamérica*” (1993)¹¹³. Ou ainda como vinha fazendo Gastón Baquero que tinha como um de seus projetos a recuperação da imagem do autor, esquecida no exílio, ao qual colabora *Mariel*. Seu mérito, para além de texto de divulgação para a comunidade exilada – já importante, parece estar no questionamento pelo papel do autor cubano no cânone não só nacional, mas também latino-americano já que, como argumenta, trata-se de um “*precursor marginado*”.

Labrador estava vivo enquanto se editava a revista e foi um colaborador ativo de *Mariel*, ademais, trata-se de um escritor que publicava em diversas revistas exílicas do período. Caso semelhante ao do autor temático de *Confluencias* do sétimo volume da revista, Gastón Baquero (1914 – 1997), no qual há a publicação dos poemas “*Epicedio por Lezama*”, “*Soneto a las palomas de mi madre*” e “*Palabras escritas en la arena por un inocente*”, junto aos quais, aparece “*El verso debe caer del ojo como una gota de resina*”, do próprio Baquero, especialmente escrito para *Mariel*, “*Notas para una posible lectura de Gastón Baquero*”, de Pío Serrano¹¹⁴, “*El príncipe de La Habana*”, de Edith Llerena¹¹⁵ e “*Mi encuentro español con Gastón Baquero*”, de Francisco Brines¹¹⁶.

Os curtos textos de Llerena e Brines trazem uma proposta comum: o esquecimento da obra de Baquero produzida no exílio e a necessidade de sua recuperação. O texto de Llerena tem um tom memorialístico e traz cenas de cruzamentos entre a poeta e Baquero, enquanto ambos ainda viviam em Havana. Cenas que aparecem mescladas às imagens contemporâneas de Baquero por Madrid. Juntas desenhando um perfil semelhante, antes e depois do exílio “*tembloroso de estupor*”,

¹¹² Alba-Buffill, Elio. “Anteo. Mito y ambigüedad”. *Linden Lane Magazine*. Princeton, vol. XI, nº4, 1992.

¹¹³ _____, _____. “Significación de Labrador Ruiz en las letras de Hispanoamérica”. *Círculo*. New Jersey, nº 22, 1993.

¹¹⁴ Pío Serrano é poeta, ensaísta e editor. Nasceu em San Luís, Cuba, em 1941 e passou a viver na Espanha a partir de 1974. Foi professor de Filosofia na Universidade de Havana, diretor da editora Verbum e um dos fundadores de *Encuentro de la Cultura Cubana*. Publicou *A propia sombra* (Barcelona, 1978), *Cuaderno de viaje* (Madrid, 1981), *Segundo cuaderno de viaje* (Madrid, 1987) e *Habitación de Olvidos* (Salamanca, 2007). Em 1998, publicou a *Poesía completa* de Gastón Baquero, pela Verbum.

¹¹⁵ Edith Llerena nasceu em 1936 em Havana, Cuba e faleceu em Madrid, em 2006, estabeleceu-se na Espanha a partir de 1974, junto com Pío Serrano. Além de poeta, foi dançarina e professora. Publicou diversos livros, entre eles *La piel de la memoria* (Madrid, 1977), *Canciones para la muerte* (Madrid, 1983) e *El placer de la palabra* (Madrid, 1986). Foi editora da *Ediciones de la Gota de Agua* e da segunda versão da revista *El Puente*, projetos feitos junto com José Mario.

¹¹⁶ Francisco Brines é um reconhecido poeta espanhol, ganhador do *Premio Nacional de las Letras Españolas* (1999) e do *Premio Reina Sofía* (2010), entre outros.

segundo suas palavras (LLERENA, 1984, p. 29). Há, em linhas gerais, um caminho semelhante na crônica de Brines: o poeta comenta seu primeiro contato com a poesia do poeta cubano, a partir da publicação de *Diez poetas cubanos* (1948), de Cintio Vitier, e posteriormente o contato com o poeta e sua poesia na Espanha. O autor critica de forma mais aberta o silenciamento da produção poética de Baquero produzida no exílio por parte da crítica literária, apontando uma raiz política para tal menosprezo:

“Pienso que en tan fría recepción pudo también influir fuertemente esa otra mezquindad, que en el campo estricto del enjuiciamiento literario, merece el nombre de aberración, de que prevaleciesen torpes consideraciones de orden político en el tejido de ese envoltorio de silencio” (BRINES, 1984, p.30)

Serrano dedica boa parte de seu texto para a análise dos poemas de Baquero, produzidos em Cuba e no exílio. Para além dos comentários quase metafísicos sobre a poesia do autor, exacerbados pelo desejo da valorização e recuperação a que se propõe, um argumento do texto parece ser defender que haveria um estilo próprio de Baquero frente aos poetas de *Orígenes*, mas especialmente frente à fantasmagórica presença de Lezama Lima, frente à qual entra em negativo, como no seguinte trecho:

“A diferencia de Lezama, el gran animador generacional, el poema no es para Baquero un cuerpo de severa resistencia al lector; ni el violento hipérbaton, ni la oclusiva elipsis, ni el impenetrable sistema de encadenamiento metafórico nublan su objeto poético [...]” (SERRANO, 1984, p. 25)

A recuperação de Baquero se argumenta, por um lado, através da análise e leitura de poemas tanto produzidos em Cuba quanto na Espanha, “provando” certa integridade de sua poética. Por outro lado, também pela afirmação de uma poética própria e interessante do poeta, de modo que não seja lido como “mais um poeta de *Orígenes*”, ou uma estrela menor na constelação-Lezama, mas desde um espaço próprio. Que Lezama apareça como fantasmagoria e tradição não é próprio só dos textos críticos, mas está também no texto de Gastón Baquero. Em primeiro lugar, chama a atenção na leitura de *“El verso debe caer del ojo como una gota de resina”*, o tom professoral que assume Baquero; considerando *Mariel* uma revista juvenil, diz ser importante *“hablarles del pasado”*. O passado construído é o do contato com a poesia do mestre origenista, que argumenta ter sido o ponto basilar para a afirmação de uma identidade nacional:

“De lo que quiero hablar – ya he hablado – es del encuentro, del choque o colisión con la poesía de Lezama, y de cómo me sentí, descubrí como en un relámpago, que me hallaba ante un hecho capital de la realidad cultural cubana, que es la savia y la sangre de nuestra isla, en lo histórico, en lo existencial. [...] poner ante nuestros ojos los componentes, la esencia, el *ser*¹¹⁷ de nuestra manera de estar en el mundo.” (BAQUERO, 1984, P. 24).

Teríamos que levar em consideração ainda que os poemas escolhidos para a seção não foram escritos no exílio e seriam, assim, parte da recuperação da escritura do autor proposta pelos críticos, senão que se trata de poemas da primeira fase de sua escrita, antes da pausa e do exílio. Na leitura marielita de Baquero, vem à luz a crítica da escrita contemporânea do autor, da circulação de seu texto e, assim, do contato com um poeta canônico das letras cubanas, dentro de um projeto de estabelecimento de uma comunidade cubana do exílio. Mas também, e de forma importante, sua leitura insere-se em uma recuperação mais ampla da poética e crítica de *Orígenes*, parte crucial do arquivo de *Mariel*.

Finalmente, vale ter em conta que Gastón Baquero não constava no *Diccionario de la literatura cubana* de 1982, assim como não constava o próximo escritor que comentaremos, Carlos Montenegro: o que foi lido como um apagamento institucional dessas figuras. O Dicionário já havia sido criticado no primeiro volume de *Mariel*, em um texto intitulado “*La media vuelta, la vuelta entera*”, de Roberto Valero, para quem:

“Este supuesto “Diccionario de la literatura cubana” es realmente un diccionario de bajezas y astutas maquinaciones y manipulaciones, una media vuelta a la cultura cubana. El mismo peca por omisiones, peca por inclusiones, peca por medias verdades y por mentiras y medias” (VALERO, 1983, p. 23)

A crítica se dá à exclusão institucional dos escritores dissidentes e, especialmente, exilados, como é o caso apontado depois do trecho citado de Valero, em que se detém sobre a exclusão de Guillermo Cabrera Infante. A crítica de *Mariel*, assim, parece objetivar também escrever essas entradas vazias do dicionário, como modo, ao cabo, de negociar à pertença à nação e uma releitura da História.

O exílio e o apagamento institucional também estão presentes em outro autor lido em *Confluencias*, Carlos Montenegro. A quarta edição de *Mariel* conta com a

¹¹⁷ O grifo foi reproduzido assim como aparece na revista.

publicação de dois contos inéditos do autor, “*La sortija*” e “*El regreso*”. Os contos estão acompanhados de “*No muy lejos del mar*”, de Marcia Morgado e de três citações sobre o autor, separados em caixa de texto: opiniões de Emma Piniella, filha de Montenegro, Enrique Labrador Ruiz e Lydia Cabrera.

Grande parte do breve texto de Marcia Morgado está dedicado ao levantamento da biografia de Montenegro: memorial. Desde o conflito entre a “*pasión mambisa*” da mãe cubana e o fervor ibérico do pai espanhol, constrói-se a imagem de um escritor-mártir, não só por estar supostamente sempre preocupado com os outros, mas especialmente por ser alguém que sempre teria defendido com intensidade a liberdade (figurada na imagem do mar, que está no título), frente às distintas prisões pelas quais passou, metafóricas ou reais, em diversas figurações: fala-se em um jovem que não se adaptava ao “*encierro escolar*”, do qual fugia para ver o mar, já que “*amaba los espacios abiertos, el aire golpeándole el rostro*”, de alguém que se vê obrigado a escapar através da imaginação de um momento precário da vida econômica, que começa a viajar o mundo cedo até que é preso no porto de Tampico, da defesa pela liberdade dos trabalhos das embarcações, da prisão nas mãos de um advogado, de sua prisão no Castillo del Príncipe, sua “prisão” durante o Governo Revolucionário e sua saída para os Estados Unidos ou sua prisão final, doente em um hospital, mas ainda assim quase que idilicamente olhando o mar pela janela.

A recuperação da obra e da figura de Montenegro, ambos presentes nesse caso, tem seu centro mobilizador na relação entre a(s) experiência(s) prisionais do autor, ponto de intensidade no texto e dos contos escolhidos para a seção, e a argumentação de um desejo de liberdade idiossincrático a este escritor. “Liberdade” como tema abordado na apresentação da revista e na leitura de José Martí, como aspecto defendido entre literatura e política, no primeiro caso em sua saída das redes do Estado e, no segundo caso, indicando o exílio da ilha. A recuperação da prisão como locus enunciativo e representação textual é importante também para o projeto de escrita dos marielitos. Vale notar ainda que a obra mais conhecida de Carlos Montenegro é *Hombres sin mujer* (1939), romance que foi criticado (e valorizado, em outro momento, pelo mesmo motivo) pela representação crua da homossexualidade em um prisão cubana, texto que se não foi recuperado abertamente, já que se publicaram os contos – por possível

influência de Labrador Ruiz¹¹⁸, é um dado que parece um pressuposto importante, ainda que reptício, para a leitura marielita do autor.

3.6. Martí *en persona*

O conselho editorial, com a assessoria de Carlos Ripoll, dedica o último volume da revista à obra e análise da figura intelectual de José Martí. Se Pampín (2018) defende que o volume teria começado um processo de dessacralização da figura do canônico escritor cubano desde a crítica cubana no exílio, pode-se afirmar que esse processo já teria começado em um ensaio de Reinaldo Arenas publicado pela primeira vez em 1980, e publicado de novo na revista *Mariel* do verão de 1984, um ano antes da edição dedicada a Martí. Em determinado momento de “*Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana*”, o autor analisa a *figura excepcional de José Martí*:

“Los cubanos, en nuestro quisquilloso afán contradictorio, nos hemos inventado toda una galería de innumerables Martíes (¿o Martíís?). Así, contamos naturalmente con un Martí apóstol, con un Martí romántico, con un Martí modernista, con un Martí idealista, con un Martí realista, con un Martí antiimperialista, con un Martí casto y con un Martí erótico, con un Martí ateo, con un Martí católico, con un Martí masón y, ya en los últimos años, tenemos hasta un Martí ‘autor intelectual del asalto al Cuartel Moncada’, y hasta un Martí marxista, precursor nada menos que del Partido Comunista de Cuba... Ante tal variedad, casi se siente deseos de rogar al público que pase y escoja el ejemplar que mejor le convenga. Y de esta manera todos quedaríamos satisfechos...” (ARENAS, 2012, p. 125)

De certa maneira, Arenas traz a representação à cena. O autor descola as leituras críticas da obra plural de Martí e coloca em jogo a mediação da representação. Se o processo de sacralização do escritor de *Nuestra América* começa já pouco depois de sua morte no fim do século XIX, o século XX, desde os olhos de Arenas, apresenta-se como uma constante disputa não só pela autoridade sobre as leituras do poeta, mas também sobre a representação do intelectual, o que é importante para compreender sua “sacralidade”, já que se trataria de uma autoridade profética sobre distintos temas e perspectivas, de maneira muitas vezes a-histórica. Nessa argumentação, Arenas se descola da leitura oficialista de Martí, tal como levada a cabo pelo Centro de Estudos

¹¹⁸ Labrador Ruiz comenta sobre Carlos Montenegro: “*No hay reproches al novelista ni al biógrafo, pero me quedo siempre con el cuentista*” (1984, p. 21), depois de defender a importância de ler a obra de Montenegro, dado o esquecimento que o exílio impõe aos escritores que o vivem.

Martianos e por diversos intelectuais da ilha, desarticulando a lente da crítica que em diversos momentos teria determinado a visão do objeto, sem atenção à sua própria materialidade.

A perspectiva de Arenas apareceria disseminada em diversos textos posteriores, por exemplo, em um ensaio de Antonio José Ponte chamado “*Historia de una bofetada*” (2008), no qual diz que Martí

“Es la más alta orden gubernamental y una radio que ataca al gobierno que entrega esa orden. Es un aeropuerto y un montón de avenidas. Es el centro del parque en pueblos y ciudades. Es la dispersión de frases suyas que se repiten incesantemente. Es el dinero que circula con su efigie. Es el primer nombre propio que se menciona en la actual Constitución de la República Cubana [...] ha sido llamado ‘Nuestro Apóstol’, ‘Héroe Nacional’, ‘Pater Patriae’, ‘Nuestro Recetario Político’, ‘Padre Santo’, ‘Nuestro Botiquín de Moral Pública’ ‘Nuestra Biblia de Vida’.” (PONTE, 2008, p. 21)

Ponte reafirma o argumento principal de Arenas, inclusive também desde um tom humorístico e corrosivo semelhante. Não obstante, vinte e oito anos depois, leva o argumento a outro caminho, colocando o esgotamento da imagem de Martí também em suas recuperações desde o exílio e defendendo uma saída do que chama de “autoritarismo de Martí”. O autor responde abertamente à ideia do pensador cubano exilado Carlos Alberto Montaner, citado no ensaio, que também no começo dos anos 80 afirmava que “*la veneración a Martí es una de las fuerzas centrípetas de la nacionalidad cubana*” e que, como Arenas, dizia que “*los cubanos pueden ser liberales o conservadores, derechistas o izquierdistas, radicales o moderados, pero, en cualquier caso, tienen, insoslayablemente, que mostrar su adhesión a Martí*”, de tal modo que isso se teria convertido em uma espécie de ritual, a “Martí-nacionalidad” (MONTANER, 1982, p. 74 – 75), do qual, ao cabo, a Geração Mariel não se desvencilharia de todo. Se o texto de Montaner buscava polemizar com as leituras de Martí no exílio e em Cuba, também defendia uma leitura do pensamento do autor, de acordo com sua visão política e a ideologia defendida, caindo no mesmo jogo da polêmica.

Arenas, ainda que se atente à arbitrariedade do signo crítico, também constrói e defende uma versão de Martí: “[...] *no muchos se han detenido a estudiar (comprender)*

el Martí desgarrado. El Martí hombre solitario y escéptico, espiritualmente desesperado, a un paso del suicidio [...] Su vida es soledad, destierro y lucha” (ARENAS, 2012, p. 126). A reivindicação se dá pelas características psicológicas ou emocionais do exílio, mais do que por suas condições políticas mais superficiais, por isso se fala em “*desgarramiento*”, para enfocar a separação, o rompimento, e sua consequente solidão, desde os efeitos na subjetividade. Em paralelo, há a representação do intelectual Martí segundo um topos do romantismo, como um escritor perturbado e melancólico em contraposição a uma produção sublime e grandiosa, como se o texto se fizesse desde uma entrega vital do escritor. O diretor de *Mariel* chega a mencionar a “*crisis depresiva profunda del autor*” e uma “*angustiosa vida*”, em contraposição aos seus “*extraordinarios*” poemas de “*sublimación grandiosa*”. Sobre a tradição do tópico da solidão na escritura em língua espanhola, Queiroz (1998 p. 308) levanta que “A poesia da *soledad* [...] não poderia, é claro, vincular-se ao heroísmo nem ao triunfalismo [...] Privilegia as meias tintas ou os tons carregados da bile negra, os sentimentos de renúncia, de abdicação e retiro do mundo”, a leitura de Arenas privilegia o Martí alijado do mundo à visão do leitor como herói revolucionário envolvido na política da época, notando que ela também aparece, o que de certo modo implica ressaltar o Martí-escritor, abdicado do mundo e dedicado à literatura.

Reinaldo Arenas escreveu outro ensaio sobre José Martí em 1983, “Martí ante el bosque encantado”, que depois foi publicado como abertura do dossiê dedicado ao autor por *Mariel*, em 1985. No texto, Arenas seguirá a defesa de um Martí desterrado e desejante de sua terra, o que será um tópico repetido por outros autores da coletânea. Em paralelo a isso, trata-se de levar a cabo mais uma leitura profética que superponha as ideias de Martí às ideologias correntes, colocando-o como o inevitável mestre, nesse caso, do pensamento dos marielitos. Em determinado momento do texto, chega a afirmar que “*él es nosotros mismos*”, enquanto ao longo do ensaio *él* (Martí) e *nosotros* (marielitos) se cruzam, se invertem e se justapõem de modo a apresentar ambos como dividindo uma mesma posição enunciativa: “*a partir del destierro, Martí deja – dejamos – lo que nos (le) es más imprescindible y jamás podremos trasladar, la complicidad de una circunstancia que es nuestra propia vida*” (ARENAS, 2012, p. 73).

Ambos se unem também porque, ao compartilhar de uma mesma condição, dividiriam também uma imagem: o “bosque encantado”. Arenas se refere a uma

imagem potente do fim do *Diário de Cabo Haitiano a Dos Ríos* (1895), último texto do autor homenageado, um diário que escreveu em seus últimos dias de vida, durante a Guerra de Independência – no qual, pouco antes de morrer, o autor põe sua atenção sobre a natureza ao redor, a partir de um novo olhar, e a constrói de uma maneira vivaz e simbólica, dando luz ao contato com a terra e a nação desejadas. Na abertura ao dossiê dedicado ao autor, em 1953, pela revista *Orígenes*, Lezama Lima comentaria a obra, a única que menciona, e especialmente o trecho: “*Las palabras finales de su Diario, uno de los más misteriosos sonidos de palabras que está en nuestro idioma, bastan para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tempo*”¹¹⁹. Arenas, leitor de Lezama, parece retomar a nota ao escrever um ensaio sobre a sobrevivência da imagem não somente em sua obra, mas também na enunciação coletiva dos marielitos. Nos dois casos, a nostalgia é a mediação entre o olhar e a natureza, dada por sua vez pela condição do desterro. Inclusive, se o bosque para Martí era também iluminado porque representava olhar *in loco* – algo que não podia ver no exílio, para Arenas, o bosque também está em Cuba, “*porque estando aquí, en el destierro, estamos aún allá en alma e imagen*”, e representa ademais “*alguien que quedó allá y somos nosotros mismos*” (ARENAS, 2012, P. 74). Assim, Arenas parece estruturar uma leitura da fronteira entre a imagem no texto decimonônico de Martí e uma apropriação dela para o grupo, confundindo-se a tal ponto que o marielito se põe nas posições de Martí:

“A estas alturas, el bosque, evidentemente, nos (lo) han contaminado completamente. Su llamada es por lo tanto avasalladora, ineludible y, si se quiere interpretar de otra manera, irracional. Sí, pero aunque sea irracional, inexistente, simple alucinación o locura, esa llamada, de cualquier modo, hay que atenderla. Secretamente intuimos (él intuye) que obedecer a la llamada del bosque es perecer, que ese regreso es un suicidio. Pero aun ante esa perspectiva, la respuesta de Martí no se hace esperar y en el mismo poema ofrece: ‘Grato es morir, horrible vivir muerto’” (ARENAS, 2012, p. 75)

Segue uma leitura especulativa do texto original até o momento final, da morte, na qual se alcançaria a “necessidade de liberdade” que o teria levado até a ilha, o mesmo que ademais seria nome do livro proximamente publicado por Arenas em 1986. A fronteira se vê ainda discursivamente através das trocas constantes de pronomes, de tal modo que se confundem Arenas, Martí e os marielitos, a ilha e seu exílio.

¹¹⁹ Consejo editorial. “Secularidad de José Martí”. *Orígenes*. La Habana: v. 33, 1953.

Além disso, compõe o dossiê uma seleção de textos de José Martí composta por trechos de *El presidio político en Cuba*, do *Diario* referido, uma carta ao diretor do Partido Liberal intitulada *La libertad política*, e os poemas “*Copa con alas*”, “*Mis versos van revueltos*”, “*No música tenaz*”, “*Árbol de mi vida*” e três *Versos sencillos*. Além de textos de Reinaldo Sánchez, Carlos Victoria, Florencio García Cisneros, Luis Felipe Roca, Enrico Mario Santí, Jesús J. Barquet, César Leante, Carlos Ripoll e Oscar Fernández de la Vega (dentre os quais “*Cintio, Fina, Martí y la cultura cubana*”, de Jesús J. Barquet, já foi comentado em outro momento, porque objetiva reler a figura de Cintio Vitier; e está também “*Siempre Martí*”, de Oscar Fernández de la Vega, texto curto e de polêmica que defende uma diferença entre ser “martiano” e ser “marxista”). Muitos desses autores, e outros colaboradores de outras edições, haviam sido convidados pouco antes, em 1983, por Carlos Ripoll y Enrique Labrador Ruiz, entre outros, para o II Congreso Cultural de Verano del CCP y la Universidad de Miami¹²⁰, evento dedicado à Martí, pelo centenário da obra *Ismaelillo*, e que teve como *leitmotif* de diversas falas a argumentação pela falta de relações entre o pensamento de Martí e o de Marx, com o objetivo de descolar o autor das leituras oficialistas cubanas, especialmente aquelas empreendidas pelo equipamento institucional Centro de Estudios Martianos, fundado em 1977, que buscava centralizar as leituras do autor, não só na ilha, como também no exterior, articulando importantes leituras sobre o pensamento político do autor em relação aos interesses da América Latina e o anti-imperialismo. É interessante ter essa rede de textos em conta para perceber não só como alguns textos de Mariel respondem às polêmicas do período, como também para perceber as especificidades e inflexões de outros textos, como é o caso dos ensaios de Arenas ou do texto crítico de Enrico Mario Santí.

De maneira geral, o exílio é o tema recorrente em vários desses textos: “*Nota sobre una estrella que ilumina y mata*”, de Carlos Victoria, é um ensaio que versa sobre o contraste entre duas leituras de Martí, uma feita durante o ensino regular, e outra após o exílio. Deve-se notar que o período do ensino regular de Victoria é inicialmente aquele da ditadura de Batista e segue com a Revolução Cubana, na qual

“*Los viernes por la mañana se llevaba a cabo una extraña
ceremonia en el patio de la casucha de guano que fue mi escuela. Bajo*

¹²⁰ Labrador Ruiz et al. *José Martí ante la crítica actual (En el centenario del Ismaelillo)*. Miami: Circulo de Cultura Panamericano, 1983.

una ceiba se colocaban unas piedras, y se sacaba al sol una mesa cubierta por un mantel. Entre la mesa y las piedras, la cabeza de un hombre bigotudo se erguía sobre un tosco pedestal. Sus ojos entornados examinaban el grupo de chiquillos que trataban en vano de permanecer quietos bajo aquella mirada vigilante [...] A los siete años de edad me tocó subir a esas piedras y con orgullo nervioso recité el primer poema que aprendí de memoria. Se llamaba ‘Yugo y estrella’. El que lo había escrito era el hombre del bigote y la mirada fija.”
(VICTORIA, 1985, p.7)

Nesse contexto, o autor de *Nuestra América* aparece não só como patrimônio, estátua antes que um nome, mas também como instituição: no espaço escolar, diante da professora, os alunos aprendiam um poema clássico de atos cívicos cubanos. Contudo, como patrimônio, o sagrado de sua aura parece ser mais presente do que o significado da obra memorizado y declamado reiteradamente pelas crianças. O Martí-patrimônio é parte da história que permanece no contexto revolucionário, mas com uma diferença “*sólo que ya yo no balbuceaba versos en los actos cívicos de los viernes*”. O argumento segue com a análise do momento em que dessacraliza o poeta, ao perceber, segundo sua visão, a outra leitura que começou a ser feita e oficializada, o que lhe causou um estranhamento frente aos discursos de veracidade sobre um autor. O que vem à luz no ensaio é que sem a autoridade sobre o texto, começa a surgir outra leitura. Nesse caso a leitura que se dá é a de um suposto “Martí-humanizado”, que, ao cabo, passa a ser um Martí desenraizado, que teria vivido um duplo exílio (ao sair de sua terra e ao buscar a ordem em um mundo caótico) e essencialmente solitário. A leitura é próxima daquela de Arenas, de ver o exílio em Martí, não desde o âmbito político diretamente, senão desde a solidão e o tom poético com que lida com ela.

A leitura se repete ainda em “*La incomprensida soledad de Martí*”, do cubano exilado na Espanha Víctor Batista, que retoma a polêmica da leitura do autor (e assim da disputa pela nacionalidade) entre os autores revolucionários e os exilados, e defende a leitura de um Martí abertamente romântico, desde a visão da solidão e do desterro. O exílio, desde outra perspectiva, também pode ser lido como o tema de “*José Martí y la pintura norteamericana del Siglo XIX*”, de Florencio García Cisneros, na medida em que trata da importância para a sua crítica do contato do autor com as artes plásticas norte-americanas do período; assim como de uma contraparte desse texto, “*Martí en España*”, de César Leante, que advoga por sua vez pela relevância da leitura dos autores espanhóis do período, que o teriam influenciado. Em ambos os casos, busca-se ler a obra do autor não em seu enraizamento nacionalista, senão que em sua constituição

diversa e marcada pela leitura do estrangeiro. De todos modos, pela presença e tom que aparecem, pode-se afirmar não só que há uma defesa de um Martí-desterrado, mas que com isso se enxerga uma versão específica do exílio, centrada nos efeitos sobre o indivíduo, próxima do topos romântico. A leitura é utilizada como processo de autolegitimação frente ao campo letrado, algo mais claro no ensaio de Arenas (no qual isso vem à luz na estrutura, a partir de um jogo com os enunciadores), mas também em outros textos do dossiê. Percebe-se também que, se há a abertura para uma dessacralização do autor ou para uma crítica descolada da polêmica que leva à disputa pelo legado do Martí, isso de fato não ocorre, senão que o grupo se insere na negociação articulando uma leitura própria do autor, em uma tradição que também tem tronco na leitura origenista (retomada por Arenas) e que reverbera até o grupo.

Entretanto, vale apontar que há dois textos do dossiê que fogem a essa regra, na medida em que articulam leituras críticas distintas do autor: “*Ismaelillo, Martí y el modernismo*”, de Enrico Mario Santí, e “*Martí y las drogas*”, de Carlos Ripoll. O texto de Santí busca uma releitura do *Ismaelillo* (1882), defendendo que já se encontram na obra diversas características do modernismo literário, comumente analisado em obras posteriores do autor, de tal modo que pode ser considerado um precursor da estética, contrariando argumentos canônicos sobre a obra, como a leitura de Pedro Henríquez Ureña, para quem o livro é abertamente romântico. Pampín (2018, p. 251) aponta que “*a partir de este ensayo, Santí, desde la academia norte americana, fue el primero que se propuso deconstruir el mito martiano fundamentado en el discurso nacionalista*”. A crítica, especialista na obra de José Martí, aponta a importância da argumentação de Santí no campo da crítica literária para a despetrificação das leituras sobre o autor, possivelmente pelo destaque às questões formais e estéticas, articuladas em pesquisas acadêmicas. Vale mencionar ainda o texto de Carlos Ripoll, assessor da seção: o ensaio explora a relação do autor canônico com as drogas, especificamente com o café, a cocaína e o haxixe. Nesse sentido trata-se de analisá-lo desde o corpo e os vícios, leitura por si profana de autor tão canônico, especialmente fazendo frente às leituras moralistas levadas a cabo em Cuba.

3.7. Uma contranarrativa da nação

Ao longo do capítulo, buscamos analisar as políticas da escrita envolvidas dentro de uma seção de *Mariel Revista de Literatura y Arte* chamada *Confluencias*, para tal nos valem também de textos publicados em uma seção chamada *Libros*, inconstante e de publicação esporádica, assim como de *Necesidad de libertad*, conjunto de ensaios críticos de Reinaldo Arenas, publicados por primeira vez em 1986. Localizamos a seção em relação aos arquivos que a articulam, especialmente foi importante ter em mente os gestos críticos de dois projetos republicanos: as revistas *Orígenes* (com Lezama Lima, Cintio Vitier, Virgilio Piñera e Gastón Baquero) e *Ciclón* (especialmente pela escritura de Virgilio Piñera), bem como com a crítica literária pós-Revolução, desde o debate com o campo literário dos anos 60 e 70. Enfocamos os textos críticos dos autores da Geração Mariel, assim como de críticos convidados para os dossiês, na medida em que se aparecem ali é porque estão em concordância em alguma medida com as leituras dos editores. Apontamos que tão importante como analisar os autores trazidos pela revista e as zonas de suas escrituras escolhidas, é crucial ter em conta as leituras propostas sobre os escritores e suas obras.

Nesse sentido, seguimos a tese de Kermode (1998), buscando atentar para a crítica literária do grupo, já que, se alguns dos autores selecionados são canônicos, a diferença da enunciação marielita estaria no modo de lê-los, caminho pelo qual entrariam no debate sobre o cânone. Tendo isso em vista, trabalhamos a ideia de “crítica do desvio”, como modo de analisar a negociação com o cânone, o nacionalismo e, ao cabo, a memória. Com tal, referimo-nos aos procedimentos que não necessariamente negam os argumentos criticados, mas procuram recolocar o “nacional” em alguns desvios, que legitimariam a própria escrita dos marielitos. Um critério de leitura que está no nervo da questão, por exemplo, é a releitura da história literária cubana desde o enfoque do exílio, seja a partir de um recorte como tema literário, daí também uma constante visão romântica sobre o tema no caso de Martí, seja a partir da reivindicação das “entradas no dicionário” de escritores exilados, muitos dos quais estavam ativos nos Estados Unidos. Outro caso ainda é o da relação entre a homossexualidade e a literatura, espécie de palavra proibida, que é trazida à luz nos textos marielitos, através de análises de sua representação (como em Lezama Lima e em Poveda) e da defesa de um tipo de

intelectual abertamente homossexual como parte de uma tradição literária propriamente cubana, como é o caso de Virgilio Piñera.

Ao cabo, buscamos compreender as estratégias textuais de legitimação da escrita dos marielitos, tal como formulados nesta seção da revista. Em *Mariel Revista de Literatura y Arte*, o exílio não foi apenas tema, mas o próprio *locus* de enunciação: especialmente, buscou-se defender o exílio recentemente vivido como parte da História, como imagem (registro sensível frente ao consensual) e como parte de uma tradição, desde a formulação de contranarrativas da nação. Vale apontar com especial enfoque o papel central dos ensaios de Reinaldo Arenas, nos quais a enunciação coletiva (incluindo até os escritores canônicos analisados) reivindicou esses aspectos até o limite, levando o leitor a uma fronteira marielita, em que ecos e vozes se confundiam.

Considerações finais

“Había marcado pautas al gusto, canon al atrevimiento,
Pegaso a la tradición. Después, con exquisitez se había
retirado al silencio y a no molestar la fluencia del río
heraclitano.”

José Lezama Lima, *Paradiso*

Na primavera de 1984, em Nova Iorque, é publicado o quinto número de *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Na capa, já não aparece só o homenageado da seção *Confluencias* (ao cabo o carro chefe da revista): a imagem de Poveda, no canto direito, disputa a centralidade com um desenho feito por Jaime Bellechasse, artista cubano que emigrou pouco antes da Crise de Mariel e, com tal, compartilhou o sentimento de época. A primeira publicação é de um texto de Guillermo Cabrera Infante, “*Include me out*”, acompanhado por textos das escritoras e intelectuais de *El Puente* Isel Rivero e Ana María Simo, de texto do escritor espanhol Juan Goytisolo ou do professor e escritor cubano Antonio Benítez-Rojo: conexões entre intelectuais de distintos grupos, gerações e campos que parecem revelar a amplitude da influência e da circulação do projeto marielito à época. O editorial é intitulado “*Más que un episodio*”, expandindo aquela condenação histórica marcada pelo primeiro número nos “*treinta años después... Mariel Revista de Literatura y Arte*”, enquanto caracteriza a enunciação da revista como “*una voz que estorba*”. A seção *Experiencias* contém um dossier com o tema “*Los cubanos y el homosexualismo*”, que inclui trechos de documentos oficiais, uma entrevista com um cubano-americano sobre a homofobia em Miami e, com especial ênfase, um texto escrito por Reinaldo Arenas e Ana María Simo sobre a homofobia em Cuba entre os anos 60 e 70, desde uma crítica a um artigo publicado por Ruby Rich e Lourdes Argüelles. Ademais, a revista é permeada por textos literários dos próprios marielitos: Carlos Victoria, Miguel Correa, Esteban Luis Cárdenas e Arenas.

O número marca a coerência com o projeto e, ao mesmo tempo, a sua progressão. *Mariel* propôs uma revisão do modo como vinha se construindo a história recente, desde a voz intelectual (espaço próprio das revistas culturais e literárias) e, com tal, abre caminhos para ser lida em seu jogo enunciativo com diversos discursos do

período, aproximando-se de alguns e distanciando-se de outros: desde as formações discursivas, os arquivos e seus dissensos.

Nesse processo, *Mariel* trouxe “palavras proibidas” à cena e disputou o significado de conceitos-chave do período, desde a polêmica e os sistemas discursivos de exclusão. No número mencionado, a repressão e a sexualidade vêm à cena de forma explícita, em debate também com o campo intelectual norte-americano. Conjuntamente, esse gesto aparece ao longo da seção *Confluencias*, especialmente com as releituras de Lezama Lima e Virgilio Piñera. De modo geral, *Orígenes*, ao qual pertenceram os dois autores, também pode ser lido como um arquivo de *Mariel*, na medida em que aparece como marco de vários discursos (temos em mente a crítica e historiografia da literatura de Cintio Vitier, ou as retomadas de Lezama Lima ao se falar em Poveda ou Martí, e na própria concepção geral da seção), mas também parece ser retomado especialmente o marco de seu rompimento e o gesto crítico fundacional de *Ciclón*, nucleada pela leitura de Piñera de Ballagas. Por sua vez, essas palavras proibidas passam a ser compartilhadas por intelectuais de fora do grupo, o que deve ser lido como ressonância dessa voz – ou grito – que foi *Mariel*.

Entre *Confluencias*, os contos publicados pelos autores e os textos de crítica literária e intervenção, viu-se desenhar também uma leitura do exílio. No número cinco, por exemplo, o exílio é chave para se entender a entrevista de Ana Maria Simo a um jovem cubano-americano homossexual, buscando dimensionar as diferenças entre as experiências e, assim, suas especificidades; ainda, é importante na polêmica e crítica com outras intelectuais norte-americanas e na disputa pelas leituras da história e dos poderes de fala. No caso de *Confluencias*, em uma perspectiva mais ampla, procurou-se inseri-lo como parte de uma tradição nacional, assim como os escritores que o viveram ou construíram representação do “*desgarramiento*” e da “*fatalidad*” supostamente característicos dessa experiência. Ademais, o exílio político foi uma chave de leitura do tempo da urgência, defendido pela revista, estruturante na forma dos contos. Não somente, o exílio foi lido em relação às espacialidades construídas pelo discurso do grupo: argumentamos desde fronteiras, desvios, pertencimentos e topografias. Ao cabo, tratou-se de levar ao limite a conceitualização das “geografias imaginárias” das revistas, mencionadas por Beatriz Sarlo, e pensá-las em relação à literatura.

Assim, essa voz que “*estorba*” partiu também da escrita literária dos autores do grupo. A revista anunciava como projeto principal a divulgação de suas obras, enquanto esse próprio ato parece ser performativo e político, na medida em que os coloca no sensível como escritores e artistas, com um projeto contra uma situação de dirigismo cultural, e não desde as construções discursivas hegemônicas do período. Leituras que permaneceram, inclusive, como consensuais, por exemplo, em 2011, a Revista *Temas*, importante publicação cultural cubana, publicou as falas de um debate chamado “*El Mariel treinta años después*”, que havia acontecido no Centro Cultural Cinematográfico (ICAIC), em 2010: há uma revisão interessante de vários aspectos da crise, incluindo o autoritarismo e a perseguição aos homossexuais, contudo, em momento algum se menciona algo sobre intelectuais que saíram pelo porto ou de sua produção no exterior, muito menos o caso de escritores. A intervenção intelectual, estética e política proposta por *Mariel* parece responder, desse modo, não só àqueles anos 1960 e 1970, mas à construção desde a abjeção ou o silenciamento. A partir da qual, também houve uma dispersão, entre alguns grupos do período, na diáspora cubana de maneira mais ampla, basta ter em vista a dispersão do discurso em projetos posteriores como a *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* ou a *Revista Hispano-Cubana*, e, inclusive, nas próprias publicações futuras dos autores envolvidos no projeto: ao cabo, como bem apontou Edgardo Dobry, as revistas também parecem funcionar como incubadoras para a cultura.

Referências

Revistas Consultadas

Ciclón, ano 1-3, n. 1-15, 1955-1957/1959

Escandalar, ano 1-7, n. 1 – 35, 1978 - 1984

Mariel Revista de Literatura y Arte, ano 1-2, n. 1-8, 1983-1985.

Orígenes, ano 1-12, n. 1-36, 1944-56

Bibliografia

II Congreso del Partido Comunista de Cuba. *Revolución, Letras, Arte*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

ABREU, Juan. *A la sombra del mar. Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Barcelona: Casiopea, 1998.

AGUIRRE, B. E. “Cuban Mass Migration and the Social Construction of Deviants.” *Bulletin of Latin American Research*, vol. 13, n. 2, 1994, pp. 155–183.

AJA, Antonio; DÍAZ, Ana. *En la alteridad del mainstream americano*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

_____, _____, *et al.* “El Mariel treinta años después”. *Temas*. a. 26, n. 68, 2011, p. 80 – 94.

ALMENDROS, Néstor; JIMÉNEZ-LEAL, Orlando. *Conducta Impropia*. Madrid: Playor, 1984.

ÁLVAREZ, Joney. “Crisis migratórias en la Cuba revolucionaria”. *Revista Calibán*, nº 8, 2010. S/P. Disponível em:

http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=8&article_id=90. Acessado em 19/01/2016.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ALONSO, Carlos A.; ACOSTA, Pablo A. (Org); PIÑERA, Virgilio. *Virgilio Piñera al borde de la ficción*. La Habana: Letras Cubanas, 2015.

ALVAREZ IV, José. *Contestatory cuban short story of the revolution*. Boston: University Press of America, 2002.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1995.

_____, _____. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967 a 1990)*. Sevilla: Point des lunettes, 1990

_____, _____. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de lunettes, 2012.

ARGUELLES, Lourdes; RUBY RICH, B. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part I”. *Signs*, n. 9, 1984. p. 683-699

_____, _____; _____, _____. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part II”. *Signs*, n. 11, 1985. p. 120-136.

ARMAS, Pedro M. *Ciencia y poder en Cuba*. Madrid: Verbum, 2014.

BACHILLER Y MORALES, Antonio. “Advertencia”. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba*. 1 vol. [S.l]: Habana Imp. del Tiempo, s/d

BAKHTIN, Mikhail. “As formas do tempo e do cronotopo no romance. Um ensaio de poética histórica”. *Teoria do romance II*. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARQUET, Jesús. “La generación del Mariel”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, a. 3, n. 8-9, 1998. p. 110 -125.

BARRIO, Adis. *Labrador Ruiz en su laberinto*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.

BERTOT, Lilian. “Aproximaciones a la literatura contestataria”. In Sanchez, Reinaldo; Cruz, Humberto (org). *Ideologia y subversión: Otra vez Arenas*. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999.

BHABHA, Homi K. “DissemiNação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

BOBBIO, Norberto. “Intelectuais”, “Os intelectuais e o poder”. *O filósofo e a política*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____, _____. “Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe”. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974

CABRERA, Isabel Ibarra; MARQUES, Rickley. “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolución y Cultura (1980)”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*. n. 8, 2009. s/p.

CAMPA, Román de la. “Norteamérica y sus mundos latinos: ontologias, globalizaciones, diásporas”. In *Revista Iberoamericana*. A. LXVI, n. 193, 2000. p. 753-769.

CAPÓ JR., Julio. “Queering Mariel: Mediating cold war foreign policy and U.S citizenship among Cuba’s Exile community, 1978 – 1994”. *Journal of American Ethnic History*. n. 4, 2010. p. 78 – 106.

CASTRO, Arturo M. “Dos narrativas de Mariel: muestrario de perdedores y suicidas”. *Mitologías hoy*. a. 5, n. 12, 2015, p. 83 – 100.

CELLA, Susana. *Dominios de la literatura. Acerca del Canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.

COSER, Stelamaris. “Fronteira”. In COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, Deslocamentos, Espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016.

COSTA, Adriane Vidal. “Literatura e exílio nas páginas da *Revista Hispano-Cubana*”. *Diálogos*. a 20, n. 1, 2016 p. 28 – 35.

CRESPO, Regina A. “Revistas culturais e literárias latino-americanas: objetos de pesquisa, fontes de conhecimento histórico e cultural”. In JUNQUEIRA, Mary Anne, FRANCO, Stella Maris (Org). *Cadernos de Seminários de Pesquisa vol. II*. São Paulo: Editora Humanitas, 2011.

_____, _____. “Introducción”. In CRESPO, Regina (Org.). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México, D.F: Ediciones Eón, 2010.

Cuando la política de un Estado poderoso carece de principios y sus gobiernos carecen de moral. *Bohemia*. ano 72, n. 21, 1980

DOMÍNGUEZ, Carlos Espinosa. *El peregrino en comarca ajena*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001.

_____, _____. “Un proceso activo e imparable”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, a. 10, n. 40, 2006. p. 109 – 116.

_____, _____. *Tres revistas cubanas. Índice de Mariel, Término y Unveiling Cuba*. Cincinnati: Los libros de las cuatro estaciones, 2010.

EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2006.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. *Ensaíos*. São Paulo: Art Editora, 1989.

El tiempo sigue mejorando y la escoria navegando. *Bohemia*, a. 72, n. 19, 1980, p. 44.

ETTE, Ottmar. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Madrid, Iberoamericana, 1996.

_____, _____. “La Revista Mariel (1983 – 1985): acerca del campo literario y político cubano”. In BRENNER, Thomas, RIVERO, Julio P. (Org). *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*. Giessen, Neuchâtel: AELSAL, Actas, 1986.

FERNÁNDEZ, Gastón A. "Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba." *The International Migration Review*, a. 41, n. 3, 2007, pp. 602–622.

FORNET, Ambrosio. "El quinquenio gris: revisitando el término". *Casa de las Américas*, a. 47, n. 246, 247, p. 3 – 16.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996

_____, _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____, _____. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOWLER, Victor. "El siglo XIX de Casey y el proyecto de Ciclón". *Unión*. La Habana, a. VIII, n. 25, 1996.

GAY-SYLVESTRE, Dominique. *Navegaciones y borrascas: Monika Krause y la educación sexual en Cuba (1979 – 1990)*. Eichstätt: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2003.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003

HASSON, Liliane. "La generation des Cubains de Mariel et leur presse littéraire aux Etats-Unis". *América: Cahiers du Criccal*, a. 1, n. 1, 1986 p. 117 – 135.

HERENCIA, Juan Carlos Quintero. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

HERRERA, Andrea O'Reilly (Org). *Cuba. Idea of a nation displaced*. New York: State University of New York, 2007.

HERRERA, Francy L. M. "Ciclón y decir lo innombrable. De la homosexualidad a la función crítica del escritor". *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*. Colombia: Fondo Editorial Universidad Del Atlántico, 2017, p.347 – 356.

LUMSDEN, Ian. *Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

JAMBRINA, Jesús. “Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: A. LXXV, n. 226, 2009

KANZEPOLSKY, Adriana. “Acerca de algunos extranjeros. De *Orígenes* a *Ciclón*”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: A. LXX, n. 208-209, 2004.

_____, _____. *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

KERMODE, FRANK. “The institutional control of interpretation”. In: SULLÀ, Enric (Org.). *El canon literario*. Madrid: ARCO, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

La ruta Mariel-Florida goza de buena salud. *Bohemia*, a. 72, n. 22, 1980, p. 46.

LABRADOR RUIZ, Enrique. *et al. José Martí ante la crítica actual (En el centenario del Ismaelillo)*. Miami: Circulo de Cultura Panamericano, 1983

LANGMANOVICH, David. “Canon y vanguardia: una perspectiva sudamericana”. In Wentzlaff-Eggebert, Christian; Traine, Martin. *Canon y poder en América Latina*. Koln: Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000.

LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

LÓPEZ, Iraida. “De Alacrán azul a Apuntes posmodernos: exilio, etnicidad y diáspora cubana”. *Revista Iberoamericana*, a. LXX, n. 207, 2004, p. 455 – 471.

LUIBHÉID, Eithne; CANTÚ JR., Lionel (Org). *Queer Migrations: Sexuality, U.S Citizenship and Border Crossings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

MADERO, Abel Sierra. *La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.

MAGRIS, Claudio. “De la otra parte. Consideraciones sobre la frontera”. *Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)*. Cienfuegos: Reina del mar editores, 2006.

MARTÍNEZ, Ivette Leyva. “Revistas literarias: desafiando los rigores del páramo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, a. 5, n. 18, 2000. p. 155-162.

MARQUES, Rickley Leandro. *A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana*. Brasília: UNB, 2009, 277 p. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários. Teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MATEO PALMER, Margarita. “Dónde se mencionan algunos ilustres antecedentes postmodernistas en la literatura cubana o ¿Vale la pena mirar hacia atrás?”. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2005

MIRABAL, Elizabeth; VELASCO, Carlos. “Lezama en Lunes, Lunes en Lezama.” *Revista Surco Sur*, a. 2, nº 4, 2011. P. 36 - 44.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961 – 1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

_____, _____. *Cultura Ilhada: Imprensa e a revolução cubana (1959 – 1961)*. São Paulo: Xamã Editora, 2003.

MOLLOY, Sylvia. “Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. a. 9, n. 17, 2001, p. 93 – 107.

MONTANER, Carlos Alberto. *Cuba: claves para una conciencia en crisis*. Madrid: Playor, 1982.

MORAÑA, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Otra travessia*. a. 40, n.1, 2003.

MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. “Lunes de Orígenes. Notas sobre la reacción antiorigenista en Lunes de Revolución”. *El Caimán Barbudo*. a. XXX, n. 283, 1996, p 26 – 28

_____, _____. *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. México, D.F: Educación y Cultura, 2010.

_____, _____, SOUSA, Pacelli D. A. “Conversación con Edgardo Dobry”. *Mula blanca*. Disponível em: <http://mulablanca.com/conversacion-con-edgardo-dobry/>. Acessado em 24/10/2019.

NUEZ, Iván de la. *La balsa perpetua*. Barcelona: Casiopea, 1998.

_____, _____. “Mariel en el extremo de la cultura”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, a. 3, n. 8-9, 1998. p. 105-109.

ORTIZ, Fernando. “Los factores humanos de la cubanidad”. *Revista Bimestre Cubana*. a. XLV, 1940, p. 161 – 186.

PAMPÍN, María Fernanda. “El final de Mariel como punto de partida. La disputa por José Martí desde el exilio cubano”. *Caracol*, a. 9, n. 16, 2018, p. 240 - 255

PATÍÑO, Roxana. “América Latina: literatura e crítica em revista(s)”. In: SOUZA, Eneida, MARQUES, Reinaldo. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PONTE, Antonio José. “José Martí: historia de una bofetada”. *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, 2008, s/p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/30622>. Acessado em 23/10/2019.

PORTES, Alejandro; STEPICK, Alex. *City on the edge*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

_____, _____. “O dissenso”. In Novaes, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

ROA, Ana Carolina. "La fijeza: the hope of the temporary progression through the image of temporary location". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. a. 3, n. 5, 2005, p. 118 -129.

ROJAS, Rafael. "Huir de la espiral". In *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: FCE, 2013.

_____, _____. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____, _____. *Un banquete canónico*. México: FCE, 2000.

REIS, Rossana R. *Políticas de imigração na França e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALVÁN, Marta H. *Minima Cuba: Heretical poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. Nova Iorque: SUNY Press, 2016.

SANTÍ, Enrico Mario. *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.

SARLO, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL*. a. 7, n. 9-10, 1992, p. 9 -16.

_____, _____, ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

SIMAL, Monica. "Necesidad de libertad: Reinaldo Arenas y la Generación Mariel frente a la tradición literaria cubana". *The latin americanist*. a. 59, n. 3, 2015, p. 67 – 87.

_____, _____. "Em defensa del intelectual homosexual disidente: la revista Mariel frente al discurso homofóbico de la revolución cubana". In CUESTA, Mabel. *Nuestro Caribe. Poder, Raza y Postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2016.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. São Paulo: FGV Editora, 1988.

SOUSA, Pacelli D. A. “Desvíos nacionales en *Mariel*. *Revista de Literatura y Arte* (1983 – 1985). In CALOMARDE, Nancy, SALTO, Graciela (Org.). *El caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba/ Facultad de filosofía y Humanidades, 2019.

SZNAJDER, Mario et RODRIGUES, Luis. *The politics of exile in Latin-America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

VICTORIA, Carlos. “De Mariel a los balseros”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 15, 1999-2000. P. 70-73.

VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

WELLEK, René. “A crise da literatura comparada”. In Carvalhal, Tania et Coutinho, Eduardo (Orgs). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2012.

YUDICE, George. A globalização da América Latina: Miami. In *A conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.