

# NOVÍSSIMAS E RARÍSSIMAS: MELODRAMA E EXPERIMENTALISMO NA NARRATIVA CUBANA ESCRITA PELAS MULHERES

**Lídia Santos**

City University of New York

Email: lsantos@gc.cuny.edu

Para Diony Durán<sup>1</sup>

*Resumo: Temas como o exílio e a crítica aos rumos tomados pela revolução de 1959 na contemporaneidade são examinados à luz das teorias contemporâneas sobre o melodrama. A recriação deste gênero é vista como um primeiro passo em direção à radicalidade e à experimentação características da narrativa mais recente, como a de Ena Lucia Portela, cuja narrativa é comparada à de Marilyn Bobes, Zoé Valdés e Sonia Rivera-Valdés.*

Palavras-chave: literatura cubana; gênero; narrativas.

## Os novos sujeitos

Dentre os novos sujeitos atuantes na literatura cubana contemporânea, as mulheres sobressaem pelos temas que trazem à discussão. Lutando por espaço num campo dominado por seus pares masculinos e recebendo o influxo simultâneo do feminismo europeu e norte-americano, as escritoras demonstram que o sujeito monolítico desenhado pela revolução se encontra, pelo menos, em discussão.<sup>2</sup> O desmembramento do sujeito-nação lhes permite não somente tematizar a diáspora

<sup>1</sup> Este trabalho não poderia ter sido escrito sem o auxílio de minha amiga Diony Durán que, além de ter-me enviado da Alemanha seus artigos sobre a escritura das mulheres cubanas, leu com atenção e fez excelentes comentários à versão lida durante a conferência *Cuba: 100 Years of Independence, a Century of Literature*, realizada na Universidade de Yale, em 2002. Agradeço também a Nara Araújo, que teve a gentileza de me enviar seus trabalhos sobre Ena Lúcia Portela, sem os quais não poderia ter terminado esta segunda versão.

<sup>2</sup> Diony Durán lista várias denúncias, publicadas por diferentes autoras e críticas cubanas, de que as antologias dedicadas ao conto cubano, até meados dos anos 1990, excluem as mulheres, trabalho aqui com o manuscrito da tradução do espanhol, de 18 páginas, feita pela própria autora). Sobre o influxo dos feminismos na obra das cubanas, ver Araújo (2000).

cubana fora da Ilha, mas também as diásporas contidas nas diferentes identidades que emergem no bojo da crise do sujeito nacional.

No caso da diáspora cubana, uma parte representativa das mulheres opta por um tratamento melodramático. Utilizando o melodrama através da paródia, ou do pastiche, as narradoras produzem um texto “resistente” (Fetterly), derivado da mistura da tradição culta com o melodrama “popular”, ou seja, o que é veiculado pelo rádio, inclusive em forma musical, ou pela televisão. Usados como ferramenta experimental, esses gêneros contribuem para a desconstrução da tradição literária em que se inscrevem as escritoras, abrindo espaço para que nela ganhem lugar tradições de outra ordem. Através da citação da recepção e do consumo dos produtos massivos por várias espécies de mulheres, a mulher desenhada por essas narradoras deixa de ser uma entidade essencial. Tampouco se confunde sua descrição com outro essencialismo: o da classe social.

Meu longo tempo de pesquisa dedicado ao uso do melodrama por homens escritores do Caribe me autoriza a ressaltar a diferença presente na escritura das mulheres em relação ao texto narrativo masculino (Santos). A maneira de narrar é a distinção mais evidente. Os homens tendem a tratar as histórias melodramáticas extraídas do contexto popular como manifestação pública. É o caso, por exemplo, do “mito público” do cantor de boleros e guarachas Daniel Santos, no romance *La importancia de lamarse Daniel Santos* (1988), de Luis Rafael Sánchez, ou da cantora Rachel em *La canción de Rachel* (1996), de Miguel Barnet. As mulheres, por outro lado, se dedicam a fazer pastiches do enredo dos melodramas, revelando nos epílogos de suas narrativas segredos guardados nas alcovas, repetindo não só a “escuridão” do privado em oposição à transparência do público (ARENDR, 1958, p. 73-78), mas também a interferência do público no privado (SPIVAK, 1987, p. 103). Na solução das narrativas escritas por mulheres, quase sempre as famílias estão amputadas pelo exílio, sendo compostas, em sua maior parte, de mães e filhas. São raros, inclusive, os irmãos do sexo masculino. A ausência da figura emblemática do pai, entendida por alguns críticos como uma característica geracional, ou como “metáfora de la condición insular” (ARAÚJO, 2002, 213), adquire, nas produções narrativas que utilizam o melodrama, novos significados. Incluir nelas o melodrama popular significou colocar em discussão o drama do reconhecimento: do filho pelo pai, das minorias pela nação (MARTÍN BARBERO, 1987, p. 244-245). Reduzir os conflitos melodramáticos, através da paródia, às fórmulas da telenovela, como mães solteiras e filiações duvidosas, ou à separação dos amantes pelo exílio, entre outros temas, constrói, ainda, a alegoria de dramas que afligem uma nação submergida num Estado pós-revolucionário e também submetido a lógica pós-colonial.

## O exílio

A imigração e o deslocamento, com ou sem destino prefixado, consequentes da revolução de 1959 e do período especial, em meados dos anos 1990, se introduzem nesta vertente da literatura feminina através de uma técnica narrativa parodiada da cultura sentimental. Como na “estética dos sentimentos”, esses temas se constroem em torno das opções amorosas das personagens femininas.<sup>3</sup> No bem logrado conto “Pregúntaselo a Dios”, de Marylin Bobes, a epígrafe com versos do bolero do qual se emprestou o título do relato, o nome da protagonista – Iluminada Penha –, a descrição do repertório melodramático do seu consumo cultural e, ainda, a própria trajetória da personagem compõem, mais que a paródia do melodrama, a atmosfera patética do conto e da nação (BOBES, 1995, p. 61-69). Decepcionada com o tratamento recebido por parte de seu namorado cubano, Iluminada Penha aceita a corte de um francês solidário à revolução, com quem termina casada e exilada na França. Bobes parece, portanto, pretender o resgate do melodrama como gênero literário, utilizando-o para ressaltar os aspectos hiperbólicos e histriônicos do momento presente (BROOKS, 1976). O relato usa também um recurso narrativo melodramático: fragmentos das cartas enviadas por Iluminada Penha à sua melhor amiga cubana dão conta da sua desadaptação ao novo país e à nova classe social – o modelo marxista é visível na composição do conto – à qual ascende com o casamento. No entanto, a narrativa minimalista e fragmentada nega a hipérbole, alegorizando a impossibilidade de narrar a complexidade da situação presente. No epílogo, remetendo o leitor à indagação contida na letra do bolero que dá título ao conto – “Pregúntaselo a Dios” –, o narrador se alinha na concepção do melodrama de Stanley Cavell, para quem o êxito da representação melodramática reside na demonstração da “pobreza e do *pathos* de todo tipo expressão” (BROOKS, 1976, p. 40). Sua principal característica não é uma teatralidade excessiva, mas o desespero diante da incapacidade de traduzir em linguagem a vivência do banal e do ordinário da vida cotidiana. Por outro lado, na narrativa que se alterna com os fragmentos das cartas, nega-se a centralidade da cultura sentimental. Aí se descrevem os problemas econômicos de Cuba no período especial: apagões, falta de comida, tráfico de mercadorias.

O romance *Te dí a vida entera*, de Zoé Valdés, atribui um tom político aos problemas econômicos do mesmo período. Combinando a experiência das mulheres (na qual sobressai o consumo do melodrama) com uma abordagem pós-moderna dessa experiência, o romance tem no companheirismo feminino um ponto central. Em torno da protagonista Caridad Martínez, nomeada também como Niña (Menina), ou Niña Cuca (Menina Cuca), ou simplesmente com a pequena variação fonológica da palavra que designa a nação, *Cuca* (pluralidade de nomes que já demonstra a

<sup>3</sup> O que permite separar estas narrativas das narrativas sentimentais que parodiam é a presença nelas dos problemas sociais e políticos. O “amor-paixão” se desloca da centralidade que ocupa na “ficção dos sentimentos” para transformar-se em mero recurso retórico. Sobre a cultura dos sentimentos, ver Sarlo.

multiplicidade de significantes contida em sua identidade), circulam suas duas inseparáveis – e bissexuais – amigas, Mechunga e Puchunga. A família assim formada a ajuda na criação de María Regla, filha nascida no ano da revolução cubana. María Regla vem ao mundo poucos meses depois da fuga de seu pai, Juan Pérez, vulgo “Uan” (apelido derivado da espanholização do numeral inglês *one*, ou seja, relativo ao “número um” com que os americanos médios muitas vezes autodefinem sua nação, ou seus cidadãos). Filha e pai só se conhecem no fim do romance, durante um retorno de Uan a Cuba, numa missão encarregada pelo mafioso para quem trabalha em Miami, onde, a esta altura, já tem outra família. Cuca, ao contrário, recusou todas as propostas de casamento por esperar o retorno do amado, justificando, com este comportamento, o título do romance. Não é difícil para o leitor descobrir que Cuca Martínez deu a vida inteira não só a seu amante, mas também à sua nação revolucionada. A própria narradora o ressalta: “En fin, que así fue, y esa es mi vida. *Toda una vida*.... Vida que he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario [...]” (p. 107, grifos do autor).

A experiência feminina se enriquece com uma razão crítica mais recente no estudo do gênero melodramático, ou seja, com a experiência corporal das emoções, mais ainda, com a mistura destas com os sentidos *físicos* contidos nos sentimentos (NOBLE, 1997).<sup>4</sup> Refiro-me ao símbolo da extração voluntária dos dentes, por parte de Cuca: “Todos, absolutamente todos. En un día” (NOBLE, 1997, p. 99). A perda dos dentes, símbolo de frustração, de castração, de fracasso (CHEVALIER, 1969, p. 284), adquire também um tom político. Embora a trama do romance atribua a decisão de arrancar os dentes à insuportável autoagressão provocada pela ausência física do amado, o ato simbolicamente aponta para o fracasso do projeto revolucionário. Acrescido a outro significado simbólico dos dentes, o da transcendência ao tempo (CHEVALIER, 1969, p. 285) – vale lembrar que os dentes são a última possibilidade de *identificação* de um corpo –, o ato indica que a personagem abdicou de sua própria identidade em favor daquele projeto. Finalmente, o símbolo permite uma articulação retórica. A ideia de beleza contida na poesia galante ocidental (uma das ancestrais do melodrama contemporâneo) se desconstroí. Não mais “dentes como pérolas, estrelas ou granizo” (CHEVALIER, 1969, p. 285). A boca sem dentes de Cuca Martínez transforma o romance num avesso do conto de fadas. À bela jovem da primeira parte, transcorrida no período pré-revolucionário, sucede a bruxa feia em que os sofrimentos causados pela revolução a transformaram.

A história começa com a chegada de Cuca, camponesa vinda do interior, à capital da Ilha em tempos pré-revolucionários, marcados por um aproveitamento satiricônico da vida, sendo a moeda corrente o prazer e o desejo. Como a narradora

<sup>4</sup> O artigo retoma a polêmica dos anos 1980 em torno do romance *Uncle Tom's Cabin*, agora sob o signo das teorias que somam ao descentramento do sujeito a noção de uma individualidade performática, transformando o corpo feminino em *cuero político* (BUTLER, 1993).

afirma ter perdido a Havana desses tempos “por culpa de nascer tarde” (CHEVALIER, 1969, p. 31), é fácil perceber que a epígrafe do romance, de autoria de Cabrera Infante, indica que a cidade nele descrita é uma *cidade literária*, um simulacro cujo principal modelo é a obra do autor dissidente. A origem de Cuca, por sua vez, remete a Severo Sarduy: há nela ascendência chinesa, europeia e negra, graças à “madrinha de santo”, negra, que termina de criá-la (SANTOS, 2001, p. 161). No entanto, a narradora ressalta um cânon mais pedestre a ser parodiado: “éste es uno de estos folletines de guajiritas pobres que llegaron sin un centavo a La Habana, y se hicieron licenciadas. Aunque en casi todos los contos oficialistas, no entiendo el porqué, todas debieron prostituirse, y no se alfabetizaron hasta que la revolución no triunfó” (SANTOS, 2001, p. 60).

A nota marca duas opções materializadas no romance: a recusa do discurso estatal (e do realismo socialista) e a substituição da abstração contida nos heróis coletivos pela experiência concreta de personagens individuais, especialmente femininos. Neste lugar de sujeito, não mais identificado com a nação, mas desenhado em suas diferentes articulações – como mulher, como camponesa (*guajira*), como revolucionária, como pós-revolucionária –, o nível simbólico da narrativa tira a protagonista do mero melodrama (e uso o termo da maneira como foi definido pela narradora, em oposição à “heroína revolucionária”: “[...] ya que de heroínas y héroes estamos hasta a cocorocotina” (SANTOS, 2001, p. 167-168).

Portanto, os símbolos criados por Valdés são símbolos *políticos*. Através deles, a romance alcança o *pathos* que o distingue do melodrama barato. No entanto, a sátira não logra o momento-limite, característico da tragédia. O caso cubano, segundo Zoé Valdés, se posiciona mais além do melodrama, já que não prevê o reconhecimento do sujeito pela nação, como em geral se dá nos finais felizes das produções do gênero. Por outro lado, o grotesco da narração subtrai do romance a grandiosidade das tragédias gregas. Tampouco se trata, como afirmou Ortiz Cerbeiro, do estabelecimento de “um discurso coletivo alternativo” a partir da “resistência corporal” (VALDÉS, 1996, p. 212). Mais precisamente, a tragédia que sucede à épica da revolução é, na concepção de Valdés, a falência do próprio discurso da resistência:

[...] resistan, resistan. Y nosotros ahí, machitos a todo, o hembritas a todo, resistiendo, un, dos, tres y cuatro, comiendo mierda y rompiendo zapatos, marchando en as filas dos entusiastas, la generación de los felices. Jodiéndonos por tal de defender la ilusión dos otros, el sueño de los otros [...]. (VALDÉS, 1996, p. 107-108)

O ceticismo aumenta no epílogo – morrem os que ficam, inclusive os jovens, e sobrevivem os que rapinam a nação a partir do estrangeiro. María Regla, a filha de Cuca, perde a vida enterrada nos escombros da mansão *criolla* em que vive, quando esta desaba por falta de manutenção e reparos. O fracasso da tentativa de reescrever

um novo final se deve à ausência de futuro na qual, segundo a narradora, vivem os cubanos. No *rewind*, María Rega é inexoravelmente transportada ao ano zero da revolução – 1959. Esse tempo congelado é a maneira encontrada por Valdés de dar aos heróis da nação um tratamento similar ao da tragédia grega, em que a contemplação dos erros do passado conhecido permitia exorcizar as culpas do presente através da catarse.

No entanto, o sofrimento não alcança os heróis da pátria. Ao contrário, atinge apenas à gente comum. Neste sentido, a catarse do epílogo, somada ao símbolo da extração dos dentes, se encaminha à concepção universalista do melodrama. No símbolo aparece o caráter histriônico e hiperbólico do melodrama descrito por Brooks. Já a tendência expressionista do gênero, também identificada por Brooks, é conduzida ao leitor através do realismo grotesco (BAJTIN, 1990). Na concepção de Brooks também se inclui o sacrifício da inocência, encarnada na jovem María Rega. A impotência diante do cotidiano, por outro lado, melhor se explica pelo “indizível” percebido por Stanley Cavell no personagem do melodrama. O ceticismo do filósofo norte-americano faz dele o autor mais adequado para ajudar a compreender o romance *Te di a vida entera*. Embora a autora se atenha a um fato histórico e nacionalmente determinado – o futuro da revolução cubana de 1959 –, o ceticismo nela contido termina por negar qualquer possibilidade de futuro.

Considerando que os romantismos revolucionários se caracterizam pela reinvenção de valores e de tradições passadas (LÖWY; SAYRE, 2001), pode-se concluir que o romance de Valdés, por oposição, os reafirma. A ausência de futuro reforça um passado nacional anterior à revolução. Além disso, a continuidade do passado em direção ao eterno presente adquire um tom pedagógico, pelo qual os modelos identitários se mostram fixos e estáveis. No caso feminino, a oposição entre beleza e feiura na caracterização da protagonista reafirma estereótipos genéricos que outras narradoras cubanas estão ocupadas em desconstruir.

## A radicalidade

A mais radical nesse intento é Ena Lucía Portela.<sup>5</sup> O conto “Desnuda bajo la lluvia” (PORTELA, 1999, p. 50-63) termina com a citação de fotografias de Irving Penn: uma série de nus fotográficos, realizados nos anos 1940-1950, com a qual o fotógrafo norte-americano marca seu trabalho experimental no seio mesmo da indústria da moda, onde trabalhava *full time* (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2002). O conto de Portela descreve várias sessões de trabalho entre um fotógrafo – Bruno – e sua modelo E. A obsessão com os detalhes técnicos e a relação do

<sup>5</sup> Apesar de sua juventude (nasceu em 1972), Portela é uma escritora muito premiada. Em 2002, obteve seu segundo prêmio internacional: o Jaen, em Granada, que sucede o prêmio Juan Rufo, da Radio France Internationale, recebido em 1999. Em Cuba, a União Nacional de Escritores y Artistas lhe outorgou seu prêmio anual em 1997.

profissional com a modelo recriam a descrição do trabalho de Penn feita pelos autores dedicados à sua obra. Ouçamos a descrição: “La luz hace saltar implacable ante sus ojos (acostumbrados, como supondrás, a toda case de juegos y locuras) a E. tendida, completamente desnuda, con el cuerpo de frente, los brazos detrás da cabeza y una rodilla flexionada lo suficiente como para que se vea el lunar en el muslo y aún más” (PORTELA, 1999, p. 63). A cena é uma imagem ideal de uma série de fotografias de Penn, famoso por fotografar modelos sem rosto nem pés. Os torsos ou as partes do corpo nu feminino, que recordam esculturas, antigas ou clássicas, revelam mulheres com as marcas do tempo encarnadas, em posições e iluminações que transformam a fotografia em uma abstração do próprio corpo nu. Ao fim e ao cabo, as fotografias de Penn remetem a uma ideia de fertilidade e femininidade ancestral, ao mesmo tempo em que presenteiam o espectador com um erotismo da intimidade. Algumas das mais intrigantes fotos dessa série são as pertencentes a uma modelo em cujo quadril se destaca um grande sinal negro, natural, tal como citado no conto de Eba Lucía Portela (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2002, p. 52-57). Embora Irving Penn seja somente um entre os muitos artistas citados pela escritora ao largo de sua obra, o desenvolvimento da narrativa da jovem autora cubana indica a permanência dos valores nela introduzidos pela obra desse fotógrafo: seu desprezo pelo trabalho comercial com que ganhava a vida (embora nunca o tenha abandonado e com ele tenha obtido muito sucesso) e a busca de uma imagem do corpo feminino liberado do *glamour* da indústria da beleza.

Os corpos fragmentados das fotografias de Penn são visíveis, nas narrativas de Ena Lucía Portela, através de uma descrição que se desvia dos padrões com que se costumam construir literariamente as mulheres. No conto “Una extraña entre as pie-dras” (PORTELA, 1999, p. 91-122), se diz de uma personagem: “a bela Nepomorrosa era coja” (PORTELA, 1999, p. 93). No romance *El pájaro, pincel y tinta china* (PORTELA 1998), a personagem Bibiana, uma modelo fotográfica, linda como todas as modelos, tem como contraponto Camila, assim descrita: “[...] a pesar de sus piernas musculosas y sin depilar, de su cara de ratón confundido, de los trapos holgados que disimulan sospechosas e insignificantes curvas en una fisonomía más bien angulosa, a pesar de su pelo absurdamente indefinido, Camila resulta ser una muchacha” (PORTELA, 1998, p. 21). Entre Ena Lucía Portela e outra contista, Ana Lidia Vega Serova, que é também pintora, parece haver “uma biblioteca compartilhada” (DURÁN, 2001, p. 7) cuja leitura não se restringe aos livros: “cuando hablo de lecturas también me refiero, por supuesto, a la fotografía, a la música, en fin, al cine” (PORTELA, 1999, p. 98). As referências cruzadas que este repertório ampliado proporciona as leva a uma experimentação quase literal, na qual a identidade é uma permanente *performance*, isto é, está não somente materializada num corpo que se oferece ao desfrute visual – daí a constante presença de *voyeurs* entre os personagens e a importância atribuída ao

olhar por seus narradores –, mas também se abre a redefinições constantes de seus significados, inclusive sexuais (BUTLER, 1993).

O romance *El pájaro, pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela, tem como personagens um grupo de jovens amigos caracterizado por seu estranho comportamento e pelas relações que mantêm entre si: vão da amizade aos amores homossexuais (vale lembrar que, em Cuba, a palavra *pájaro* pode designar também a pessoa de opção homossexual). Mas também se relacionam como casais heterossexuais, embora, nesses casos, suas aproximações se caracterizem por coitos violentos, adultérios e *ménages à trois*. Mais além da ausência do pai, esses personagens não têm origem. Simplesmente aparecem no romance, sem apresentação do narrador, ou narradores, já que essa figura está permanentemente problematizada durante a narrativa. Sem um enredo linear, os jovens são postos a caminhar por uma cidade que recorda leituras de Walter Benjamin, com suas passagens e esconderijos que ocultam as pegadas dos criminosos (BENJAMIN, 1980) porque, adverte um dos narradores ao leitor, no princípio do romance: “el final de esta historia, es, entre otras cosas, a historia de un asesinato” (BENJAMIN, 1980, p. 25). A narração também lê essas peregrinações com a memória dos situacionistas e dos existencialistas, já que os caminhantes acreditam não ter essência, “eran pura existencia”.<sup>6</sup> Por outro lado, os espaços interiores onde se desenvolve a maior parte do romance revelam sua filiação ao conceito de heterotopia (FOUCAULT, 1986). Os apartamentos nos quais os casais se dedicam a rituais de sadomasoquismo, o hospital e o bar, em que a conversa também obedece a um ritual, indicam a intenção de reconfigurar esses espaços, transformando-os no último reduto da ideia de utopia.

Salvador Redonet ressalta a intensidade da leitura de Foucault pela geração dos “novíssimos” em Cuba, ou seja, os escritores que começam a publicar em torno dos anos 1990 (ALVAREZ, 1995). Redonet lembra-nos que “estos muchachos tienen una visión mucho más universalista”, estão “actualizados”, remetendo com o adjetivo às leituras que faziam das teorias da pós-modernidade e da filosofia que se segue à queda dos socialismos na Europa. Citando outras subdivisões, relaciona Ena Lucía Portela com o grupo dos “freakies”, isto é, com a juventude artística que, localizada principalmente nas artes plásticas, se caracterizou por uma atitude contestatária ao aspecto político-social, utilizando como ferramentas de contestação, além das citadas leituras, o *rock*, estilo musical que introduziu na Ilha uma tardia contracultura. Ao final de sua avaliação, o crítico cubano conclui haver uma mudança na relação desses escritores com o problema social e político de Cuba. No entanto, confessa, não o podia precisar naquele momento.

<sup>6</sup> Os situacionistas estão presentes na obra de Portela, sobretudo em sua permanente criação de “situaciones” do cotidiano. Noutro lugar, descrevo o situacionismo, especialmente em relação à obra de Severo Sarduy (SANTOS, 2001, p. 13, 160).

Tento uma primeira hipótese. No caso de Portela, suas leituras de Foucault não a afastam da política; fazem-na interpretá-la em outra direção. Em outras palavras, Portela se dedica a denunciar a biopolítica, ou seja, ela adota o pensamento teórico que, desde Foucault, não somente se dedica a denunciar a manipulação dos corpos pelo poder, mas também analisa a disseminação do poder na vida cotidiana, o que se explicita na estrutura rizomática do romance. A inclusão de um hospital em *Pájaro: pincel y tinta china* não é um acaso intuitivo. A presença das drogas não somente demonstra uma preocupação similar, mas também se imiscui na contracultura cubana, antes assinalada. Portanto, embora esteja afastada da militância – em favor ou contra a revolução –, a política não está excluída da narrativa de Portela.

A diferença na descrição do entorno nova-iorquino do conto “Una extrana entre las piedras”, em relação às narrativas transcorridas em Havana, se fundamenta neste desprezo à militância.<sup>7</sup> Segundo Nara Araújo, nos relatos cuja “acción ocurre en la Isla, las referencias a lugares conocidos son indicadores brumosos y los escenarios, generalmente, son espacios cerrados, en lo literal y en lo simbólico” (ARAÚJO, 2002, p. 234). Em “Una extrana entre las piedras”, ao contrário, a “voluntad descriptiva” é absolutamente visível. A narradora descreve tanto a Manhattan dos cartões-postais e das referências intelectuais – enviadas através do conto a seus leitores *habaneros* que não se podem transladar – quanto os *boroughs* da periferia da ilha norte-americana, compartilhados pelas diferentes diásporas caribenhas. Todas as personagens do conto – um grupo de lésbicas – pertencem a estas diásporas. Cubanas, porto-riquenhas e dominicanas se deslocam no espaço aberto da grande Nova Iorque – outra vez ocupando as ruas e os bairros da cidade à maneira situacionista. No entanto, simbolicamente se movem no espaço cerrado das identidades marginais e das cidadanias de segunda classe. Com este ponto de vista, a narradora desconstrói tanto a mítica promessa de felicidade subjacente no desejo de fugir da ilha de Cuba, como as lendas sobre os escombros em que La Habana se transformou depois da revolução. Em relação à decadência futura – “los escombros” – que lhe vaticinava uma amiga, a narradora de “Una extrana entre las piedras” responde: “¿Junto a los escombros de Queens o da Habana Vieja? Creo que ahora me daría lo mismo, porque los escombros – como el *land art* y las bolsitas plásticas – se parecen en todas partes” (ARAÚJO, 2002, p. 96). A citação da *land art* torna explícito o procedimento narrativo: se trata, como nos empacotamentos do artista búlgaro-americano Christo, de fazer-nos ver as paisagens conhecidas com outros olhos, renovando nossa sensibilidade em relação às racionalizações rotineiras (CHRISTO, 1990).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Segundo Salvador Redonet, Portela compartilha o desprezo pela descrição do entorno com seus companheiros de geração, já que essa é uma característica da escritura dos “novísimos” e das “novísimas”.

<sup>8</sup> A denominação deste movimento artístico deriva da instalação de suas obras – melhor definidas como interferências no meio ambiente – ao ar livre. Desde 1970, seus artistas cubriram com um véu as montanhas do Colorado e a Pont-Neuf de Paris (CHRISTO..., 1990) ou pintaram de azul profundo vastas extensões do deserto (Jean Véraime), entre outras *performances*.

Esse objetivo se revela na escritura de Portela através da

estructura zigzagueante do relato, a lenta definición de la anédocta, la alternancia de voces narrativas, la reacción entre el actuar y en pensar. En los temas, acerca lo triste y lo jovial, la intertextualidad con la alta cultura y la cultura popular, la banalización de lo escatológico y lo grotesco (ARAÚJO, 2001, p. 58).

O bolero e a telenovela também se fazem presentes, só que imiscuídos num torvelinho de citações eruditas.<sup>9</sup> Portela compartilha com as autoras antes aqui tratadas a ampliação da tradição através da citação desses gêneros. Sem embargo, o tratamento que lhes dá persegue um experimentalismo negado pela própria natureza deles. Se há na sua forma de narrar algum resquício do melodrama, este reside na técnica aprendida através da tela da televisão, multiplicando enredos muitas vezes inconclusos. Estamos assim, uma vez mais, diante de referências próprias de uma geração habituada a apreciar as narrativas não só dos livros, mas também dos *comics* e das telas – desde as do cinema até as do computador.

A afinidade intelectual desta escritora cubana, residente na Ilha, com escritoras cubanas residentes nos Estados Unidos também desconstrói estereótipos. O conto “Una extraña entre as piedras”, como se deu conta Diony Durán (2001, p. 13), dialoga com o último conto, “La más prohibida de todas”, do livro *As historias prohibidas de Marta Veneranda*, de Sonia Rivera-Valdés, escritora cubana radicada nos Estados Unidos desde 1966. Ao contrário da maioria das cubano-americanas, cuja primeira edição de um livro se faz em geral em inglês, Rivera-Valdés lançou-o em espanhol. O fato se torna mais significativo quando se sabe que este livro de Rivera-Valdés teve sua primeira edição em Cuba graças ao Prêmio Extraordinário de Literatura Hispana nos Estados Unidos, outorgado pela Casa das Américas. O volume é uma coleção de histórias eróticas, centrado num erotismo feminino homossexual. A relação entre erotismo e linguagem é o fundamento do conto “La más prohibida de todas”. Espécie de narrativa autobiográfica, o relato resume, na sua primeira parte, a infância e a adolescência da narradora em Cuba. Além dos problemas familiares que decidiram seu exílio, antes da revolução, as frases ditas por seus amantes cubanos durante o ato sexual, transcritas com humor irônico, também parecem ter contribuído para seu abandono do país. Desenhadas como machistas – se narram, neste caso, relações heterossexuais –, as frases, por outro lado, são descritas como a *diferença* do ato sexual cubano. No epílogo do conto, no entanto, são essas mesmas frases as que possibilitam uma plena comunicação amorosa com sua jovem amante cubana. A descrição de uma visita à Ilha motivada por seu amor pela moça termina com a cena do primeiro encontro sexual entre as duas. Ocupando o papel masculino, a narradora repete as frases ouvidas na juventude. O diálogo que se estabelece – a amante não fica em silêncio como na autobiografia da autora – revela um repertório erótico-linguístico compartilhado, permitindo-lhes desfrutar o ato sexual de modo superior.

<sup>9</sup> Para uma lista completa destas citações, ver o artigo de Nara Araújo (2001), citado anteriormente.

Portanto, a *network* entre Portela e Rivera-Valdés se estabelece a partir da condição lésbica das duas escritoras. A admiração do grupo por Djuna Barnes é, por exemplo, um *leitmotiv* presente nos contos citados das duas autoras. No entanto, sua obra literária não se reduz à problemática do homossexualismo. Até neste tema, Portela parece conectada com o pensamento teórico mais recente: aquele que, em lugar de dicotomias, prefere acatar gradações nos constructos sexuais. Este raciocínio antidicotômico faz com que o texto de Portela, como afirma a crítica Sandra Lys Valdés, descarte “cualquier intento de prédica sectarista sobre el género o sobre tema alguno” (LYS VALDÉS, 2000, p. 50).

O politizado tema da fuga da Ilha, por exemplo, aparece desconstruído no epílogo de *El pájaro: pincel y tinta china*. O prometido assassinato no começo do romance se transforma em desaparecimento, não sem antes ser desmitificado de qualquer conotação política:

Pienso en la gente que de pronto desaparece. No a la sombra de las dictaduras militares, las guerras, las cárceles o los manicomios, donde los perdidos, ya sean rebeldes, desertores o prisioneros, tienen motivos caros, evidentes para no estar. [...] No me refiero a éstos, sino a los otros, ignorados, creo, por a ONU y demás. Los protagonistas de las desapariciones adultas, singulares, sin razón en apariencia [...]. (LYS VALDÉS, 2000, p. 213)

O comentário alude à desaparecimento/assassinato do protagonista masculino do romance, Fabián, em torno de quem giram todos os outros – homens e mulheres. Uma vez mais descrevendo La Habana como uma cidade brumosa e atribuindo-lhe a capacidade benjamiana de ocultar o bem e o mal, o narrador continua sua digressão: “A gente se pierde entre a gente da ciudad, dentro de los ómnibus y carros que ruedan por avenidas populosas, en cines y callejuelas, en el bosque de La Habana con sus madrugadas húmedas y trituradoras” (LYS VALDÉS, 2000, p. 214). Finalmente, o narrador confessa “su envidia” do personagem, já que a ele lhe cabe permanecer, embora isto lhe custe estar “cada día más aburrido” de si mesmo:

Fabián, en cambio, parece haber desertado de su casa y de todos los lugares donde pueda ubicarlo una imaginación mesurada. Me da envidia. Y es lo que me faltaba, ponerme a envidiar a mis personajes. ¿Por qué ese gusto, romántico y trasnochado, por la fuga? Hay lugares y personas, muchos, a los que se renuncia sin que nada obligue, solo por romper ligaduras. (LYS VALDÉS, 2000, p. 215)

A tradição estética de ruptura em que se inscreve a obra de Portela se amplia até “el sistema”, sintagma com que os cubanos designam o regime político do país. Sua diferença em relação a outros narradores e narradoras de sua geração consiste em ter percebido que a crítica da revolução não pode ser feita a partir de seus mesmos parâmetros. Neste sentido, vai mais além do uso do melodrama na desconstrução literária do momento cubano contemporâneo. Vale recordar que o melodrama, em-

bora criado na Europa do século XVI, só vai conhecer seu apogeu no século XVIII, exatamente depois de uma revolução – a francesa – cuja moral era premiar os bons e castigar os maus (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992, p. 40).

Negando uma vez mais essa lógica maniqueísta, o narrador de *El pájaro, pincel y tinta china* extrai do episódio da fuga da Ilha ainda uma observação mais. O artifício literário da alternância entre assassinato/desaparição do personagem só é possível graças à atmosfera reinante na Ilha, onde o desaparecer da gente estava inscrito no cotidiano, sobretudo no “movido agosto de 1994”, referência concreta, pela primeira vez, aos acontecimentos político-nacionais.<sup>10</sup> Não obstante, como nas narrativas fantásticas, a afirmação “se hizo al mar” (LYS VALDÉS, 2000, p. 215) encerra toda e qualquer indagação, perdida, uma vez mais, na bruma da cidade.

## Conclusões

Até numa escritora que repetidamente sublinha sua intenção de não se envolver no debate político sobre a questão cubana, o tema da permanência ou não no território nacional se politiza. As narrativas aqui selecionadas nos apresentam variantes desta problemática, experimentada na própria vida das escritoras. Três delas vivem em Cuba: Marilyn Bobes, Ana Lydia Vega Serova (russa de nascimento) e Ena Lucía Portela. Zoé Valdés reside, há alguns anos, na França. Sonia Rivera-Valdés vive nos Estados Unidos há mais de trinta anos. Todas escrevem em espanhol.

Para Bobes e Zoé Valdés, o melodrama é a ferramenta que lhes permite alegorizar as famílias divididas pela decisão de um de seus componentes de deixar o país, caso em especial do romance de Zoé Valdés. A saída de Cuba por razões sentimentais, alegorizando a “solución femenina” do problema através do casamento com estrangeiros, por outro lado, ocupa o conto de Bobes. No caso de Portela e Rivera-Valdés, a *network* artística e a marginalidade das identidades sexuais de seus personagens lhes asseguram uma espécie de “entre-lugar” sem que, no entanto, seja este um lugar afirmativo (SANTIAGO, 2001).<sup>11</sup> Especialmente no caso de Ena Lucía Portela, nos vemos diante de um descentramento tão radical que não permite a opção de uma “terceira via” em substituição ao pensamento binário. O feminismo, que nas outras

<sup>10</sup> Portela faz referência aos “balseros en fuga” (ARAÚJO, 2001, p. 63), que abundavam na Ilha em 1994, ano que inaugurou o período especial, ou seja, a época em que a caída dos regimes comunistas na Europa, acrescida ao bloqueio imposto pelos Estados Unidos, produz uma escassez sem precedentes em Cuba.

<sup>11</sup> O conceito de “entre-lugar”, estabelecido por Santiago em 1972, pressupõe um lugar afirmativo da cultura latino-americana em relação aos países hegemônicos. De base derridariana, o “entre-lugar” da cultura latino-americana faz aparecer como um suplemento da cultura europeia, com a qual mantém uma relação de dependência inevitável. O “entre-lugar” seria, considerando este contexto, a afirmação da cultura latino-americana como cópia feliz e afirmativa das culturas hegemônicas. No caso de Portela, o conceito só pode ser aplicado parcialmente, já que as relações de hegemonia e subalternidade são desprezadas pela autora. Mais precisamente me refiro a um lugar que suplementa a dicotomia dentro-fora do território nacional na trajetória dos intelectuais cubanos. Embora esta posição funcione como um salvo-conduto que permite entrar e sair desse território, não garante uma afirmação de nenhum dos dois lados da dicotomia.

escritoras transparece como leitura obrigatória, é parodiado de forma irônica. O pós-modernismo, embora acatado no que concerne à morte dos metarrelatos explicativos da modernidade, também se desconstrói. Uma leitura pós-colonial tampouco se aplica aos textos de Portela, já que, como recorda Lys Valdés, a voz narrativa instaurada pela autora “no se piensa a si misma como periférica, porque es múltiple, [...] no se asume segregada, porque desconstruye las voces oficiales y aún as marginadas que intentan oficializarse” (LYS VALDÉS, 2000, p. 49).

Ao explicar sua radical diferença, Portela fala de universalidade: “No escribo para turistas, sino con un punto de vista universal” (MORET, 2000). A afirmação revela, em primeiro lugar, a percepção de um agudo problema subjacente aos debates da teoria crítica contemporânea: como pensar o direito de uma produção artística específica num mundo dominado pela homogeneização econômica (BESSIÈRE, 2001, p. 21)? Não surpreende que esta questão seja posta por uma representante da mais recente geração de escritores cubanos. Sua saída do mercado internacional do livro, motivada pela quebra do protecionismo estatal à edição, introduziu novos problemas ao escritor iniciante. “Sin ‘la seguridad’ de los discursos utópicos dos 60, de su narrativa *boomsística* ni das editoriales culturales que le sirvieron de portavoz” (DURÁN, 2001, p. 4), os novos narradores e narradoras cubanos se encontraram, em primeiro lugar, com um imaginário pós-utópico e com um repertório cheio de citações que lhes exigia uma rápida decodificação. Quanto à própria edição de suas obras, havia que “acogerse a as opciones das editoriales europeas que apuntan ganancias significativas descubriendo nuevos valores en su mayoría provenientes de Latinoamérica” (DURÁN, 2001, p. 4).

A classificação de leitores “turistas” se refere a este último tópico. Assim como a grande quantidade de turistas ávidos de finalmente poder desfrutar do exotismo de um país pós-revolucionário, o leitor “turista” é aquele que busca na leitura os estereótipos sobre Cuba alimentados pelas próprias indústrias editoriais da Europa.<sup>12</sup> Daí a recusa, por parte de Portela, de sua comparação com Zoé Valdés, ressaltada na entrevista antes citada. Contrapondo-se, ainda, à armadilha de transformar-se em escritora “étnica” nos Estados Unidos, como o conto “Una extrana entre as piedras” explicita, Portela tampouco opta por um discurso essencialista da nação. Neste relato, a tradição implícita na reivindicação da universalidade, por exemplo, resulta em render homenagem a Lourdes Casal, poeta cubana exilada por muitos anos nos Estados Unidos e lá falecida há alguns anos. Casal é a autora do poema “Para Ana Velford”, no qual Portela encontra o título e a epígrafe daquele conto, selecionando do poema exatamente os versos nos quais Casal resalta seu sentimento de marginalidade, sua sensação de “permanecer extranjera”, que a leva a se sentir como “una extrana entre as piedras” em qualquer lugar.

<sup>12</sup> Vale recordar que a Editorial Paneta promove a obra de Valdés através de uma capa colorida em que ressaltam os números que indicam a condição de *best-seller* do volume (16. ed., 169 mil exemplares).

No caso de Ena Lucía Portela, parte desse sentimento reside na “universalidade” que reivindica. Numa primeira abordagem, se poderia ler em tal concepção a crença numa homogeneização da literatura, oposta à homogeneização econômica, o que a levaria a remeter-se a um cânon nacional e universal, estabelecido a partir de uma tradição retórica que remonta à Antiguidade. Embora a citação de vários escritores canônicos confirme tal raciocínio, a mistura deles com outros, provenientes de contextos não canônicos, indica a provisionalidade do seu conceito de universalidade. Se a “tradição de ruptura”, como definida por Octavio Paz, é também um princípio reconhecível em sua defesa do experimentalismo, este não se alinha no procedimento vanguardista próprio das vanguardas históricas, que pressupunha o reconhecimento de um Estado-nação ao qual se opunha o grupo vanguardista.

O mesmo se aplica às outras escritoras aqui reunidas: não creio que se possa classificar sua obra como um conjunto de homogêneas reivindicações vanguardistas. Se todas revelam destreza no uso das técnicas literárias, reafirmando sua inserção numa “tradição de ruptura” da literatura cubana, tal inserção não significa uma mesma tradição literária contra a qual pugnar. Tampouco implica o reconhecimento de autores que tenham vivido permanentemente no território nacional. Zoé Valdés, como vimos, acata a Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, ambos voluntariamente exilados. Portela busca uma rede transnacional de referências.

No entanto, todas reivindicam, em diferentes matizes, um destino individual desvinculado dos destinos da nação. Algumas vezes isto lhes custou um exílio que, como no caso de Zoé Valdés, as remete a uma identidade nacional fixa, tipificada e permanente, que pensavam ter deixado para trás. No caso de Ena Lucía Portela, a reivindicação de uma identidade tão múltipla quantos sejam os novos sujeitos nascidos a partir da crise de seu Estado-nação lhe deixa como legado a solidão de uma proposta estética individual e provisória. Nos dois casos, o enigma de Cuba permanece.

*Abstract: In this article we examine topics such as exile and the criticism directed to the 1959 revolution. Such examination is done starting from contemporary melodrama theory. The recreation of this gender is seen as a first step towards the radicalism and experimentation that characterize more recent narratives, such as Ena Lucía Portela's, as compared to those produced by Marilyn Bobes, Zoé Valdés e Sonia Rivera-Valdés.*

Keywords: cuban literature; gender; narratives.

Recebido em janeiro de 2009 e aceito para publicação em março de 2009.

## Referências

- ALVAREZ, José B. Ruptura en la narrativa social cubana: novísimos y novísimas. *Torre de Papel*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 61-75, Spring 1995.
- ARAÚJO, Nara. El espacio otro de la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas. *Temas*, [S.l.], v. 16-17, p. 212-217, 1999.
- \_\_\_\_\_. Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela. *Cuban Studies*, [S.l.], v. 32, p. 55-73, 2001.
- \_\_\_\_\_. Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos. *Lectora: Revista de Dones I Textualitat*, [S.l.], v. 5-6, p. 55-65, 2000.
- \_\_\_\_\_. Zonas de contato: narrativa feminina de la diáspora y de la isla de Cuba. In: DUARTE, Eduardo de Assis; SCARPELLI, Marli Fantini. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2002. p. 221-244.
- ARENDRT, Hannah. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Earthly Bodies*. In: HAMBOURG, Maria Morris. *Irving Penn Nudes, 1949-50*. Boston: Bulfinch Press Book: Little, Brown and Company, 2002.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo: iluminaciones II*. Trans. Jesús Aguirre. 2. ed. Madrid: Taurus, 1980.
- BESSIÈRE, Jean. Théorie et critique Littéraires contemporaines: cultures nationales et thèses transnationales: paradoxes de la pensée de l'universel et du culturel. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 13-47.
- BOBES, Marylin. *Alguien tiene que llorar*. A Habana: Casa das Américas, 1995.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge, 1993.
- CAVELL, Stanley. *Contesting tears: the hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration de Aain Gheerbrant; dessins de BERNARD Gandet. Paris: R. Affont, 1969.
- CHRISTO: the Pont-Neuf, wrapped, Paris, 1975-85. Photographs: Wolfgang Volz; Picture commentary: David Bourdon. Paris: Bernard de Montgolfier; New York: H. N. Abrams, 1990.
- DURÁN, Diony. Kubanische Erzählerinnen auf der Auer - Erzählungen von Frauen im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. In: ETTE, Ottmar; FRANZBACH, Martin. *Kuba Heute*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2001. p. 489-521.
- FETTERLY, Judith. *The resisting reader: a feminist approach to american fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

- FOUCAULT, Michel. Of other spaces. *Diacritics*, [S.l.], p. 22-27, Spring 1986.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romanticism against the Tide of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.
- LYS VALDÉS, Sandra. ¿Género y nación en El pájaro: pincel y tinta china de Ena Lucía Portela? *Lectora: revista de dones i textualitat*, [S.l.], v. 5-6, p. 49-54, 2000.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. *Do los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1987.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús ; MUNOZ, Sonia (Ed.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas das telenovelas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- MORET, Xavier. La cubana Ena Lucía Portela defiende una literatura ajena al régimen: Abilio Estévez avala a la joven escritora. *El País*, 25 Jan. 2000. Disponível em: <<http://www.habanaelegante.com/Spring2000/Ecos.htm>>.
- NOBLE, Marianne. The ecstasies of sentimental wounding in uncle's Tom Cabin. *The Yale Journal of Criticism*, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 295-320, 1997.
- ORTIZ CEBERIO, Cristina. La narrativa de Zoé Valdés: hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana. *Chasqui*, [S.l.], v. 27, n. 2, p. 116-127, 1998.
- PORTELA, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unão, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Una extrana entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- RIVERA-VALDÉS, Sonia. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. La Habana: Fondo Editorial Casa das Américas, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Latin American discourse: the space in between. In: MIRANDA, Wander Melo; GAZZOA, Ana Lúcia (Ed.). *The space in between: essays on Latin American culture*. Durham: Duke University Press, 2001. p. 25-38.
- SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en a literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001. (Colección Nexos y Diferencias: Estudios Culturales Latinoamericanos).
- SARLO, Beatriz. *El imperio dos sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogo, 1985.
- SPIVAK, Gayatri. *In other words: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1987.
- VALDÉS, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Paneta, 1996.