

## García Lorca e Arenas: Vida, Literatura e o diálogo na cauda d' *El cometa Halley*

Prof. Doutorando Márcio Antonio de SOUZA MACIEL  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/Dourados)  
[marcio@uems.br](mailto:marcio@uems.br)

### Resumo:

*Neste trabalho, primeiramente, pretendemos discorrer sobre os pressupostos teóricos que tratam da intertextualidade, sobretudo, de modo circunscrito, na sua inserção no campo dos estudos literários. Em um segundo momento, também, é nosso objetivo apresentar nuances da literatura empenhada pelo escritor espanhol Federico García Lorca (1898-1936) bem como pelo autor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), ambos os artistas modernos. Por fim, igualmente, atando à ponta da teoria a prática sobre a matéria intertextual, passamos à leitura crítica do texto “El cometa Halley”, conto que integra o volume de narrativas curtas intitulado Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York), de 1995, de Reinaldo Arenas. Tal conto, queremos acreditar, coteja de modo intertextual (implícita e explicitamente) com o texto dramático La casa de Bernarda Alba (1936), de Federico García Lorca.*

**Palavras-chave:** intertextualidade, Reinaldo Arenas, Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*

Gostaríamos, antes, aqui, ao iniciarmos essas breves linhas, de rememorarmos, pelo menos, o início de uma canção brasileira muito conhecida: **anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar**. Os dois primeiros versos, pois, que usamos para ilustrar o tópico pertencem a Assis Valente (1911-1958), grande sambista brasileiro que compôs clássicos para voz de Carmem Miranda, Moreira da Silva, Marlene, Herivelto Martins, entre tantos outros artistas, na “época de ouro” da rádio nacional. O samba intitulado **...E o mundo não se acabou**, de 1938, conta a história de alguém que às vésperas do fim do mundo sai de uma situação de comodidade para, como despedida, fazer o que sempre, em seu íntimo, quis fazer mas que estava reprimido. Pois bem, tal legenda parece-nos muito apropriada, como um colorido a mais, para o texto “*El cometa Halley*”, de Reinaldo Arenas, que faz a releitura do texto dramático *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

A narrativa curta integra o volume de contos *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)* publicado postumamente, em 1995, mas que foi escrito em um intervalo de tempo entre 1963 a 1987. Como muito apropriadamente declara a partir do subtítulo, contos produzidos, portanto, desde a Ilha até o exílio, nos Estados Unidos. Constan da seleta de textos 11 contos e “*El cometa Halley*” é um dos últimos escritos, em 1986, por conta, claro, da passagem do astro luminoso.

Já no início da narrativa, com o apoio de Gerárd Genette e de seus palimpsestos, temos dois exemplos para o que o teórico definiu como **paratextualidade**, ou seja, a relação explícita e mais distante que se estabelece com o texto em questão: a dedicatória e a epígrafe. O conto está dedicado ao pintor cubano Miguel Ordoqui, contemporâneo de Arenas, também dissidente do regime, o artista plástico fugiu com o escritor no navio Lázaro, no famoso episódio de Mariel, em 1980. E, assim, como as protagonistas deste novo texto, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio e Adela, buscam eles, igualmente, fugir dos desvarios de um tirano. Elas, de Bernarda Alba; eles, de Fidel Castro.

Intimamente ligada à dedicatória, na seqüência, vem a epígrafe que junto daquela abre o texto: “*Nadie puede conocer su fin*”, também, da autoria de Federico García Lorca, encontrada na tragédia *La casa de Bernarda Alba*. Sabemos que epígrafe significa **escrita que está em cima, na parte superior** e que, por sua vez, serve para (ou pode), portanto, introduzir outra escrita.

Pois bem, podemos pensar que os dois paratextos aludidos anteriormente retratam, de um lado, primeiramente a sorte dos dois exilados –Ordoqui e Arenas- que ignoram, isto é, **não podem conhecer** (como todos nós, aliás) seu destino, seu fim. De outro lado, podemos pensar, também, na própria situação política de Cuba, última colônia espanhola, independente só em 1898 e que, portanto, àquela ocasião do rompimento com o império espanhol, não saberia nada de sua situação atual (e pós revolução) tão criticada por Reinaldo Arenas. Igualmente, tomando ainda a mesma data, 1898, podemos pensar no subliminar matiz dado a Federico García Lorca que, nascido na mesma data-símbolo para o mundo hispânico, tampouco imaginava, por certo, seu infausto final.

Noutro extremo em relação à dedicatória e à epígrafe mais um dado paratextual importante em relação aos dois textos e que vale anotar, lá no final, é que ambos estão datados. Federico termina seu drama em “*Día viernes 19 de junio de 1936*” (García Lorca, 1998, p.143), ou seja, dois meses antes de ser executado. Reinaldo Arenas, por sua vez, coloca ao fim de seu texto “*Miami Beach, enero de 1986*” (Arenas, 1995, p. 107), isto é, meio século depois que o espanhol findou o seu e no mesmo ano da segunda passagem do cometa Halley pela terra, no século XX.

Deixando um pouco os aspectos exteriores do texto, Arenas, diferentemente de García Lorca, rompe tanto na forma quanto no conteúdo da **continuação** da conhecida história de Bernarda Alba e de suas filhas. O cubano deixa o gênero dramático (de escritura e tom trágico) de lado e escreve uma narrativa breve, irônica, assim como, ainda segundo Genette, por meio da **transformação**, contradiz o final enlutado de García Lorca. O narrador de Arenas, pois, assevera que “*no sucedieron las cosas, sin embargo, de esa manera*” (Arenas, 1995, p.83). E mais, talvez para justificar a apropriação do texto e a conseqüente transformação de que já comentamos, matreiramente, o narrador traz o próprio autor da tragédia para dentro de seu texto dizendo que “*García Lorca dejó la historia trunca y confusa*” (op. cit. p. 83). Ora, com tal opinião, quer nos fazer crer o narrador areniano que sua **nova história** vai sanar essas **falhas, lacunas** que ele encontrou no texto do espanhol.

Outro recurso intertextual muito usado pelo narrador durante o discurso será a referência ao hipotexto lorquiano. Igualmente, de modo explícito e para dar credibilidade ao **renascimento** de Adela (que na tragédia de García Lorca se enforca sozinha no quarto), assim, nos diz o narrador:

*Mientras Bernarda Alba disponía con implacable austeridad, los funerales de su hija, las cuatro hermanas, ayudadas por la Poncia, descolgaron a Adela y entre bofetadas, gritos y reproches la resucitaron o, sencillamente, la hicieron volver de su desmayo* (op. cit. p. 84).

Dito de outro modo, para o narrador areniano, então, Adela não estava morta como no epílogo da tragédia de García Lorca mas somente desmaiada o que, evidentemente, justificaria a sua ressurreição. Nesse momento, pois, da ressurreição de Adela temos **a primeira mudança**, transformação, entre os dois textos.

Dando seqüência a essa cena, temos *incontinenti* a fuga das cinco irmãs da casa materna, ajudadas pela empregada Poncia. Mais uma vez, além de todas as referências dos nomes dos personagens que se mantêm, outro comentário intrusivo do narrador plasma a relação simbiótica dos textos. Como as cinco irmãs fogem à noite são guiadas “*bajo una luna –hay que reconocerlo-espléndidamente lorquiana*” (op. cit. p. 84) (grifo nosso). Não é demasiado lembrar que os símbolos femininos como “*plata*”, “*lámina*”, juntos a “*agua*” e “*luna*” são muito freqüentes na poética de García Lorca. E, uma vez mais, o narrador areniano deixa bem claro isso. Ainda, nesse momento da

fuga das filhas de Bernarda Alba, há uma passagem interessante e que merece destaque. A gradação do espaço (desde o menor para o maior) que usa o narrador de Arenas. Vejamos:

*Las cinco hermanas [...] no sólo juraron abandonar aquella casa y aquel pueblo, sino toda Andalucía y toda España (op. cit. p. 84).*

Ou seja, do mais restrito para o mais amplo se dá a mudança espacial das personagens e sua saída, desde a casa materna ao povoado; do povoado para região de Andaluzia e, por fim, dessa região para fora da Espanha. Tudo ficará para trás em um passado.

A **segunda transformação** no texto se realiza em uma dupla ligação. Primeiramente, a par da fuga das mulheres e logo após a **ressurreição** de Adela, o narrador nos conta da própria morte de Federico, seu personagem, em duas passagens.

*Pocas semanas después [...] el pobre Federico parecía a manos de aquel espléndido truhán [Pepe el romano], quien luego de desvalijarlo, ay, y sin siquiera primero satisfacerlo (hombre cruelísimo), le cortó la garganta (op. cit. p. 84) (grifo nosso).*

De maneira irônica, o narrador traz ao lume a orientação sexual de García Lorca na sua predileção pelo uso paradoxal do adjetivo (positivo) **espléndido**, para Pepe el romano usado, no entanto, com o substantivo (negativo) “*truhán*”, isto é, **canalha**. Contudo, o personagem viril antes que satisfazê-lo (assim como os nacionalistas do General Francisco Franco) cortou-lhe a garganta, numa referência clara à execução do próprio poeta. E, também, nesta outra passagem há referência à morte do artista. “*Mientras Federico expiraba insatisfecho*” (op. cit. p. 85) (grifo nosso).

Por fim, dentro ainda da segunda transformação de que falamos há pouco está a saída das mulheres para a América, o novo continente, e sua chegada a Cuba.

*Ellas, cantando a veces los versos del poeta moribundo, atravesaron infinitos campos de girasoles, abandonaron Córdoba y Sevilla y [...] sacaron un pasaje para La Habana (op. cit. p. 85) (grifo nosso).*

Antes que pensemos que a escolha pela capital cubana como destino final, dentre vários outros itinerários possíveis, se deveu ao fato da nacionalidade do escritor Reinaldo Arenas é bom que não nos esqueçamos que o próprio Federico, ainda na década de 1920, depois de uma estada em Nova York, na universidade, esteve em Cuba e, por fim, na Argentina para palestras e encontros com intelectuais da época. Dedicou, a partir dessa feita, à beleza negra tanto de norte-americanos como de cubanos vários poemas seus, desde então.

Finalmente, chegam à maior ilha caribenha as cinco irmãs Adela, Angustias, Magdalena, Amelia e Martirio e, animadas, alugam uma casa na rua mais importante da capital, perto do mar. Com a exceção de Adela, a mais jovem e bonita, as outras irmãs amargam e maldizem a solteirice. Se elas deixaram o claustro, por outro lado, o claustro não as deixou. Até que o inesperado as assalta: a gravidez e o nascimento do filho de Adela. Ainda que os atuais parceiros de Adela quisessem assumir a paternidade, as quatro irmãs se uniram e não aceitaram, tomando, por fim, a guarda do menino. Para elas aquilo era demais. Não bastasse a ciência de Adela ter sido a única a desfrutar de Pepe el romano em sua cama, não puderam tolerar aquela vitória, aquele triunfo, aquele filho-varão.

Nesse momento temos a **terceira mudança** no andamento da história que chamamos de **saída da vida terrena**. Após o seqüestro do sobrinho, as quatro irmãs decidem abandonar Adela e declaram-na maldita e incapaz moralmente de cuidar de uma criança. Decidem mais: abandonam a capital fugindo para o interior da Ilha e **deixam** de ser mulher uma vez que “*Nacer mujer es el mayor de los castigos*” (op. cit. p. 87).

Vão para Cárdenas, longe de Havana, e, ali, sozinhas e anônimas retrocedem, por fim. Depois de abandonarem a condição feminina, à maneira da mãe castradora vão metamorfoseando-se. “*La casa se llenó de cortinas oscuras*” (op. cit. p. 87) mas não somente a casa, elas mesmas “*se vistieron de negro*” (op. cit. p. 87); sendo conhecidas a partir desse momento como “*las monjas españolas*” (op. cit. p. 88) pelos outros do povoado. Não somente pelas vestes senão, também, pela moral e costumes rígidos que passaram a defender. E, por aí, ficarão encerradas no seu mundo ideal e europeu fugindo à selvageria americana até a véspera de outra mudança.

Se Federico García Lorca não deixa pistas quanto à passagem de tempo dentro de seu drama, o mesmo já não acontece no conto de Reinaldo Arenas. Nele, o narrador subvertendo o hipotexto lorquiano (que não menciona o tempo da fábula) afirma que a história tem início em “*aquella madrugada de verano de 1891*” (op. cit. p. 83), com a ressurreição de Adela e a subsequente fuga das filhas de Bernarda Alba, conforme já anotamos, rumo à América. Tal efeito se justifica graças à subversão cronológica empreendida por Arenas e, portanto, muito coerente com sua leitura intertextual.

A questão da marcação temporal é de suma importância na narrativa uma vez que ao se encaminhar para a parte final do texto, a história dá um salto de dezoito anos. Vejamos: “*También con el tiempo –y ya habían pasado dieciocho años de su llegada a la isla- hasta ellas mismas se olvidaron no sólo de la historia de Adela, sino de la misma Adela*” (op. cit. p. 88) (grifo nosso).

Tal dado é relevante porque a soma dessa passagem temporal, 18 anos, acrescida ao ano de sua chegada, 1891 (e início da fábula), dá o tempo do presente narrado nessa outra fase, 1909. Vale lembrar, portanto, que estamos às vésperas da passagem do cometa Halley que se deu um ano mais tarde, 1910, e que será não somente o título da narrativa como o catalisador da mudança que se empreende nas protagonistas. Tal passagem ilustra bem o **quarto momento** de mudança que se instaura na história e nos personagens.

Algo insólito tendría que ocurrir *para sacar a aquellas vidas, extasiadas en su propia renuncia, de sus sosegadas rutinas. Y así fue. Un acontecimiento fuera de lo común sucedió en aquella primavera de 1910. La tierra fue visitada por el cometa Halley* (op. cit. p. 91) (grifo nosso).

O advento desse acontecimento –a chegada do cometa- veio junto com as mais sinistras previsões de catástrofe, como geralmente acontece nesses períodos de mudança de século, de milênio. O que é novo sempre nos apavora. Nesse ínterim da fábula, o narrador além das outras **relações transtextuais** que já comentamos, quais sejam, a **intertextualidade** e a **paratextualidade**, se vale de uma terceira, (e, talvez, mais conhecida) a **metatextualidade**. Explicamos. O narrador faz menção ao escritor colombiano e prêmio Nobel Gabriel García Márquez e à sua obra. Vale acrescentar que o escritor premiado é amigo pessoal de Fidel Castro e simpatizante da revolução socialista que se operou naquele país, portanto, desde logo, também, um desafeto de Reinaldo Arenas. O narrador, assim, se refere a ele:

*Baste con decir que el más popular (y hoy justamente olvidado) de los escritores de aquel momento, el señor García Markos (quien, naturalmente, también se consideraba astrónomo) autor de libros como [...] El amor en los tiempos del vómito rojo*” (op. cit. p. 92) (grifo nosso).

Percebemos a ironia e a crítica do narrador não somente pela locução **justamente esquecido** como também, segundo o narrador, pela senilidade atribuída ao escritor que já escrevia, portanto, em 1910. Só para lembrar, García Márquez nasceu em 1928 e publicou seu primeiro livro, *Hojas de caña*, em 1955. Igualmente, o escritor é criticado pelo seu ecletismo em temas e paixões considerando-se inclusive astrônomo. Por fim, e de modo inequívoco, a relação **metatextual**, também chamada de comentário que une um texto ao outro do qual se fala, sem necessariamente

citá-lo, se estabelece na lembrança do título “*El amor en los tiempos del vómito rojo*”, referência irônica ao seu romance *El amor en los tiempos del cólera*, de 1985.

Outra passagem clara de **metatextualidade** é quando o narrador critica novamente o tal escritor García Markos/García Márquez que, por sua vez, fazia conjecturas e previsões sobre como seria o fim do mundo. Diz o narrador que o **pseudo-científico** García Markos afirma que, junto com o fim do mundo, seríamos invadidos por uma praga de seres disformes, tais como, “*centauros, hipogrifos, peces ígneos, extrañas aves viscosas, ballenas fosforescentes y ‘otros monstruos estratosféricos’*” (op. cit. p. 92). Todos, aqui, nos lembramos dos habitantes de Macondo que nasciam com rabos, do premiado livro *Cien años de soledad*, de 1967.

Por fim, temos a **quinta** –e última- **mudança** operada no texto e na vida dos personagens: a chegada repentina de Adela à casa de suas irmãs e as transformações que a partir daí ocorrem. Passados dezoito anos e diferentemente de suas irmãs, Adela “*vestía un hermosísimo traje de noche*” (op. cit. p. 96) e trazia “*un monumental baúl con excelentes vinos, copas de Baccarat, un gramófono y un óleo que era una reproducción [...] del retrato de Pepe el romano*” (op. cit. p. 96).

Às vésperas do **fim do mundo**, o narrador areniano propõe que elas se perdoem e que da mesma maneira que saíram juntas de um mundo (a casa da mãe Bernarda Alba) que vão juntas deste mesmo mundo para outro. “*¡La última noche que nos queda en el mundo! Al igual que nos escapamos juntas de aquel mundo que nos pertenecía y aborrecíamos, también, quisiera que nos fuéramos juntas de éste donde de tan diferente manera hemos vivido*” (op. cit. p. 97) (grifo nosso).

Adela, enfim, conhece seu filho, José de Alba, muito parecido com o pai e se emociona. “*Era un hombre, se dijo para sí con júbilo*” (op. cit. p. 98) e à maneira de Pandora, a heroína e protótipo feminino grego, abre seu baú/caixa com os preparativos para a **última festa**. Bebida, roupas, jóias, comida e presentes, tudo, tudo está no baú de Adela/Pandora; e as irmãs, já vencidas no orgulho, se entregam à celebração. “*Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo/ el segador pide rosas para adornar su sombrero*” (op. cit. p. 100). E cantam e declamam versos e quadras populares, como essas, de Federico García Lorca, embora o poeta não seja citado nominalmente nesse momento, lembrando-se de quando unidas fugiram do domínio materno pelos campos andaluzes. Outra demonstração da **metatextualidade** genettiana.

No entanto, Adela, motivada por um objetivo que a trouxera além da despedida e encontro com as irmãs, faz uma outra leitura para o advento do cometa e o porquê de sua raivosa cobrança. Apontando para a região celeste onde se encontrava o satélite, diz ela: “*Esa bola de fuego que ahora cruza el cielo y que dentro de pocas horas nos aniquilará, es la bola de fuego que todas ustedes llevan entre las piernas y que, por no haberla apagado en su momento oportuno, ahora se remonta y solicita justa venganza*” (op. cit. p. 101).

A partir desse momento, logo, propõe Adela que seus “*últimos minutos sean de verdadera comunión amorosa*” (op. cit. p. 102). E serão. Angustias dança com José de Alba transfigurado no pai, Pepe el romano; Magdalena faz par com Amélia; e Martirio, por sua vez, conduz Adela, seu verdadeiro amor. O narrador que no início da fábula insinua a masculinidade presente em Martirio comparando-a com um soldado, agora, no diálogo das duas, deixa claro não somente a sua homossexualidade mas como a sua atração por Adela, sua irmã. Vejamos:

—No fue por amor a Pepe el romano por lo que te delaté ante mamá, sino por ti.

—Siempre lo sospeché —le respondió Adela. Y ambas mujeres se abrazaron (op. cit. p. 103) (grifo nosso).

E mais uma vez nessa comunhão sacrílega, “*todos, ya desnudos, se entregaron al amor bajo el enorme retrato de Pepe el romano*” (op. cit. p. 104). Interessante notar que a figura pictórica de Pepe, personagem lorquiano, funciona aqui como **metonímia** para a própria obra ou mesmo a presença constante do escritor granadino. É como se o condutor do discurso, o narrador areniano,

fizesse questão de deixar claro que como em palimpsestos, plasmado ao texto de Reinaldo Arenas, lá no esboço, está o texto de Federico García Lorca, seu parceiro.

No entanto, não são somente referências intertextuais que encontramos na narrativa. Também, há uma referência **intratextual** em “*Nunca, mientras el cielo gire (y confiamos en que no cese de girar jamás), se oirán en las calles de Cárdenas alaridos tan descomunales como los que entonces se emitieron*” (op. cit. p.104) (grifo nosso). “*Mientras el cielo gire*” é o título de um poema de Reinaldo Arenas, também, que retoma de certa forma o mote do Apocalipse e está publicado no volume de poesias *Voluntad de vivir manifestándose*, de 2001.

Faltando cinco minutos apenas para a passagem do cometa e, portanto, segundo a crença, para o fim do mundo, todos já estavam nas ruas da cidade esperando o final dos tempos porém o cometa “*siguió su trayectoria. Y desapareció por el horizonte*” (op. cit. p. 105). Quando amanheceu, elas se despertaram e se surpreenderam por não estarem nem no paraíso nem no inferno mas no meio da rua mais importante da cidade completamente nuas. A única coisa que havia desaparecido era o retrato de Pepe el romano que, contudo, ninguém deu por sua falta.

Adela, mais tarde, disse “*parece que no acabó el mundo*” (op. cit. p. 106) e convenceu as irmãs a voltarem para casa. Porém, antes de todas entrarem na casa, que até aquele dia trazia uma placa “*Villalba Flores y tejidos*”, em atenção ao artesanato que as quatro irmãs faziam e José de Alba vendia, Adela arranca essa placa e a substitui por outra: “*El cometa Halley*”.

Finalmente, o narrador areniano de maneira ao mesmo tempo irônica e hiperbólica, ainda, arremata dizendo que “*El cometa Halley fue uno de los más famosos y prestigiosos prostíbulos de toda Cárdenas e incluso de toda Matanzas*” (op. cit. p.106). Para terminar a narrativa, bem ao gosto satírico de Reinaldo Arenas, assevera o narrador inclusive “*sólo podemos afirmar, y con amplio conocimiento de causa, que ninguna de ellas murió virgen*” (op.cit. p. 107).

## **Referências bibliográficas**

ARENAS, R. “El cometa Halley”. In: \_\_\_\_ *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*. Barcelona: Áltera, 1995. 83-107 p.

\_\_\_\_\_. *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. 152 p.

GENETTE, G. “Palimpsestos: a literatura de segunda mão”. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. In: *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*, Belo Horizonte: UFMG, 2005. 99 p.

LORCA, F. G. *La casa de Bernarda Alba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998. 143 p.