

06

**ENTRE RUÍNAS, AMUJERADOS E CICATRIZES,
(DES)ENTERRANDO PRETÉRITOS EM
CONTRABANDO DE SOMBRAS¹**

Marcio Markendorf
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Recebido em 21 fev 2022.

Aprovado em 01 set 2022.

Marcio Markendorf

Doutorado em Teoria da Literatura, UFSC, 2009.
Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.
Membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico e
membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do
Insólito Ficcional.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8022-1350>

Email: marciomarkendorf@gmail.com

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz)

Mestranda em Literatura, Crítica Feminista e Estudos
de Gênero, UFSC.

Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral,
UFRJ, 1999. Bacharel em Direito, UERJ.

Bolsista CNPq/UFSC.

Integrante Núcleo de pesquisa Literatual – Núcleo de
Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-
Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade do
PPGLIT/UFSC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8430334610476126>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9180-3620>

Email: diedraroz@gmail.com

1 Título em língua estrangeira: “Between ruins, *amujerados* and scars, (un)burying preterites in *Contrabando de sombra*”.

Resumo: Este artigo propõe elaborar uma leitura de uma obra gótica ibero-americana, o romance *Contrabando de sombras* (2002), assinada pelo escritor cubano Antonio José Ponte, com vista a explorar três elementos típicos do gótico – o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* – sob uma chave de leitura de gênero. No contexto de uma Cuba sob o governo ditador de Fidel Castro, os corpos homossexuais foram considerados monstruosos pela política instituída, o que favorece a imbricação ficcional do passado e da topografia do horror gótico como símbolos da opressão homofóbica.

Palavras-chave: Gótico. Fantasmagórico. Monstruoso. Havana. Homofobia. Antonio José Ponte.

Abstract: This article proposes to elaborate a reading of an Ibero-American Gothic work, the novel *Contrabando de Sombras* (2002), written by the Cuban writer Antonio José Ponte, with a view to exploring three typical Gothic elements – the ghostly past, the monstrous character and the *locus horribilis* – under a gender reading key. In the context of a Cuba under the dictator government of Fidel Castro, homosexual bodies were considered monstrous by the established policy, which favors the fictional imbrication of the past and the topography of Gothic horror as symbols of homophobic oppression.

Keywords: Gothic. Ghostly. Monstrous. Havana. Homophobia. Antonio José Ponte.

*O tempo é um redemoinho de vento maligno,
dando voltas no mesmo lugar.
Abilio Estévez²*

2 ESTÉVEZ, 2004, p. 229.

Originalmente publicado em Barcelona pela editora Mondadori e ainda sem tradução para o português³, *Contrabando de Sombras* (2002), primeiro romance do escritor cubano Antonio José Ponte⁴, não traz identificação de local e época explícitos na obra. No entanto, existem elementos que nos remetem a um contexto determinado: a cidade de Havana, em Cuba, durante o que Fidel Castro (1990) denominou “período especial em tempos de paz⁵”. De acordo com Guillermina De Ferrari: “*Contrabando de Sombras* poderia ser visto como um romance gótico pós-moderno homoerótico, ambientado na Havana pós-soviética e construída sobre uma versátil noção de permeabilidade” (DE FERRARI, 2018, p. 180, tradução nossa⁶)

O protagonista do livro é Vladimir, jovem escritor homossexual sem obras publicadas que, após a morte de seu amigo Renán num acidente de automóvel, se defrontará com uma série de episódios

3 A opção de manter os trechos do romance objeto desse trabalho em seu idioma original decorre da consideração de que a tradução de uma obra literária ficcional requer um tratamento especializado.

4 Autor também dos livros *Cuentos de todas partes del imperio* (2000), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) e *La fiesta vigilada* (2007), entre outros.

5 “Cuba se sume en una crisis apocalíptica que, bajo el nombre de Período Especial en Tiempos de Paz, supone una economía de guerra en ausencia de una guerra real. Las dificultades de esos años, producto del fin de los subsidios soviéticos y del comercio con los países de Europa del Este, dan lugar a una cultura del desastre. [...] las cambiantes reglas de juego de lo que Ariana Hernández Reguant (2009) ha llamado «socialismo tardío», ese momento en que el estado permite experimentaciones capitalistas a fin de mantener el estado socialista en pie” (DE FERRARI, 2018, p. 176). Durante o Período Especial, a ilha entrou na mais intensa crise econômica de toda a sua história, um verdadeiro colapso na economia, onde prevaleceu a escassez e o racionamento. A criação de um cenário de coexistência de dois sistemas econômicos concomitantes, um para quem tinha dólares e outro para quem tinha os talões de racionamento, estabeleceu uma economia de caráter misto que resultou em uma significativa diferenciação de consumo entre a população e transformou radicalmente a sociedade cubana.

6 Do original: “Podría verse *Contrabando de sombras* como una novela gótica posmoderna homoerótica, ambientada en La Habana postsoviética y construida sobre una versátil noción de permeabilidad” (DE FERRARI, 2018, p. 180).

insólitos. De forma inexplicável, alguém entra em seu apartamento e destrói todos os livros que possui, sem roubar nem tocar em mais nada. Entre os fragmentos de papel espalhados pelo chão, o protagonista encontra algumas páginas do livro que Renán havia levado consigo na noite anterior a sua morte, uma narrativa sobre a história de Cayo Puto, ato de fé realizado pelo Santo Ofício no final do século XVI na Cuba colonial contra um grupo de homens *amujerados*⁷. Alguns dias mais tarde, Vladimir também encontra a palavra *maricón*⁸ gravada na parede da sala de seu apartamento. E no dia do enterro de Renán, depara-se no cemitério com César, um rapaz que acredita ser Miranda, um namorado do internato, e que havia se suicidado após a relação dos dois ser descoberta. Vladimir, na ocasião, salvou-se de qualquer castigo acusando Miranda como elemento corruptor e único culpado. A aparição desse suposto duplo de Miranda e a ocorrência de estranhos episódios em seu apartamento levam Vladimir a rever e rememorar um passado esquecido e reprimido.

Sem entrar em maiores detalhes da trama, muito mais complexa que o esboçado até aqui, este trabalho pretende analisar, no romance *Contrabando de Sombras*, a expressão de três elementos que, segundo Júlio França, “se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e visão de mundo góticas” (FRANÇA, 2016, p.1): o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis*, com ênfase naquele que mais se evidencia, chegando a permear os outros dois elementos: o passado fantasmagórico. O questionamento de

7 Homens “afeminados”, “acusados” de serem homossexuais.

8 Bicha, maricas, viado. No espanhol, essa palavra é utilizada de forma pejorativa para designar homens homossexuais.

Vladimir, “¿Crees que el pasado pueda regresar? (PONTE, 2018, p. 165), parece acompanhar as personagens e tudo que as circunda. A presença fantasmagórica do passado é, inclusive, apontada por María Guadalupe Silva como fio condutor do romance:

A pergunta que volta uma e outra vez ao longo da novela, com uma insistência reveladora, é se o passado ficou efetivamente atrás, se foi realmente superado, ou se pode voltar e continua presente entre os vivos como uma demanda que pesa sobre eles. (SILVA, 2019, p. 246, tradução nossa⁹)

Ponte nos oferece dois cenários principais, passíveis de serem considerados *loci horribilis* paradigmáticos. O primeiro é a cidade dos mortos/necrópole/cemitério. Como aponta Miriam López Santos, “o leitor já sabe de antemão que certos lugares, dentro de si mesmos, não pressagiam nada de bom, porque os reconhece como cenário de seus medos noturnos, estes serão, entre outros, os subterrâneos, os quartos secretos, cemitérios e criptas” (LÓPEZ SANTOS, 2010, p. 280, tradução nossa¹⁰). O segundo é a cidade dos vivos/ruínas urbanas/edificações carentes de cuidados, em franca alusão à Havana, apresentada como cidade fora do tempo, deteriorada por anos de embargo/bloqueio econômico, possibilitando ao enredo uma renovação do uso das típicas ruínas góticas do medievo. Por terem múltiplas camadas de significação ou de utilização que conectam diferentes períodos de tempo e cuja

9 Do original: “La pregunta que vuelve una y otra vez a lo largo de la novela, con una insistencia reveladora, es si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos como una demanda que pesa sobre ellos” (SILVA, 2019, p. 246, tradução minha).

10 Do original: “el lector ya sabe de antemano que ciertos lugares, dentro de los mismos, no presagian nada bueno, porque los reconoce como escenario de sus miedos nocturnos, estos serán, entre otros, los subterráneos, las habitaciones secretas, los cementerios y las criptas” (LOPEZ SANTOS, 2010, p. 280).

complexidade não pode ser vista imediatamente, ambos cenários figuram como espaços heterotópicos.

Como aponta Júlio França (2016, p. 2492-2493), o núcleo espacial do horror – *locus horribilis* ou *locus horrendus* é um dos muitos elementos convencionais da “maquinaria gótica”¹¹ essencial para a produção do medo como efeito estético ao expressar sensações de desconforto, ansiedade, paranoia e repulsa nas personagens ante o espaço físico e social de circulação. Em uma mirada atenta para a fortuna crítica acerca da ficção gótica, teóricos concordam ser o tema da ruína um elemento com grande potencial metafórico, com capacidade de expressar tensões políticas. Por isso, no romance *Contrabando de Sombras* “A ruína é um conceito-metáfora que materializa a nostalgia e o lúgubre do desencanto da Cuba pós-soviética. A ruína se define por sua imperfeição inacabada [...] ao mesmo tempo presença e ausência” (DE FERRARI, 2018, p. 18, tradução nossa¹²). Aliás, as ruínas de Havana possuem um papel de destaque nas obras ficcionais de Ponte, a ponto de este denominar-se um “ruinólogo”, e simbolizam uma ausência de saídas nostálgica, melancólica e esmagadora, uma realidade desmoronada e desmoronando, onde o passado está sempre presente, como um fantasma preso a uma dimensão que não mais lhe pertence. “Ahora acompañaba a visitantes extranjeros

11 Designado inicialmente de “parafernália gótica” por H. P. Lovecraft (2008, p. 31-32), o conjunto de convenções góticas passou a ser denominado de “maquinaria gótica” (VASCONCELOS, 2002, p. 127).

12 Do original: “La ruina es un concepto-metáfora que materializa la nostalgia y lo lúgubre del desencanto de la Cuba postsoviética. La ruina se define por su inacabada imperfección. El aire y la materia se combinan para hacer de la ruina presencia y ausencia a la vez” (DE FERRARI, p. 181. 2018).

por derrumbes. [...] Y se había hecho a la idea de vivir sin mañana” (PONTE, 2018, p. 40). As ruínas de um passado mais recente podem ser consideradas como manifestação física da decadência das ideologias e das práticas sociais, dos espaços e dos lugares da modernidade em todo o mundo.

Para muitos turistas e estrangeiros a cidade é uma *mise en scène* de nostalgia simulada [...] as ruínas nas quais essa atuação ocorre não falam do declínio da revolução, ou da modernidade, ou da dificuldade de resolver os problemas cotidianos, mas de um ponto imaginário entre o pitoresco e o sublime, da diferença que satisfaz o próprio bem-estar dos espectadores [...] Havana de algum modo representa um passado suspenso que está disponível para ser idealizado, para ser visto como uma relíquia viva, em vez de como o espaço contemporâneo e problemático que é realmente. (FRAUNHAR, 2012, p. 342, tradução nossa¹³)

No romance de Ponte, Vladimir e Lula, uma advogada profissional também identificada como trapaceira e informante, escoltam um fotógrafo estrangeiro que, como tantos outros, veio por um curto período para documentar a beleza idiossincrática das ruínas de Havana. Para o fotógrafo estrangeiro, contratante de Vladimir para escrever versos que servirão de legenda às imagens capturadas por sua objetiva, a destruição em forma de ruínas tornou-se um fetiche. “‘Salgo al balcón de mi hotel’, confesó, ‘veo

13 Do original: “Para muchos turistas y extranjeros la ciudad es una *mise en scène* de nostalgia simulada [...] las ruinas en las que esta actuación se lleva a cabo no hablan del ocaso de la revolución, o de la modernidad, o de la dificultad de resolver los problemas cotidianos, sino de un punto imaginario entre lo pintoresco y lo sublime, de la diferencia que satisface el propio bienestar de los espectadores [...] La Habana de algún modo representa un pasado suspendido que está disponible para ser idealizado, para ser visto como una reliquia viva, en lugar de como el espacio contemporáneo y problemático que es en realidad” (FRAUNHAR, 2012, p. 342).

todos estos edificios a punto del derrumbe, la ausencia de color en todas las fachadas hasta el mar, y comprendo la belleza de esta ciudad como ustedes no pueden tener idea” (PONTE, 2018, p. 39). No caso específico de Havana, existem diversas camadas de apelo que motivam tal fascínio pelas ruínas. Dentre elas a “perversidade de sentir prazer com algo que está decaindo” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006), a atração mórbida e catártica, o *memento mori*¹⁴, o “horror que delicia”, a busca pelo passado através de um repositório da memória ou mesmo a contínua expectativa pelo final dos tempos. Adquirem, ainda, um aspecto singular se levarmos em conta o papel de destaque ocupado por Cuba no imaginário contemporâneo, na qual se pode “explorar a deterioração de uma Revolução que tinha marcado a imaginação de toda uma época” (DE FERRARI, 2018, p. 177, tradução nossa¹⁵). O prazer – perverso ao ignorar a população que vive em meio aos escombros – de ver, fotografar e documentar Havana, “A única capital do mundo que está em ruínas, sem que por ela tenha passado a guerra” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006, tradução nossa¹⁶). Nesse sentido, como argumenta María Guadalupe Silva (2019, p. 246), a ruína não pode ser vista como um mero pensamento sobre o tempo fugitivo, fatalidade ou ilusões vãs, mas o objeto ou a própria matéria do trabalho que procura salvar a singularidade esmagada. A ruína que tanto importa resgatar não é unicamente o edifício velho, impressionante lembrete de uma

14 Saudação latina utilizada por monges católicos como exercício diário de aceitação da morte, pois significa aproximadamente a “lembre-se que você também vai morrer”.

15 Do original: “explorar el deterioro de una Revolución que había marcado la imaginación de toda una época” (DE FERRARI, 2018, p. 177).

16 Do original: “La única capital del mundo que está en ruinas, sin que por ella haya pasado la guerra” (PONTE apud BORCHMEYER, 2006).

época terminada ou prova cabal do esquecimento e dos maus-tratos, mas também a presença da história emanada de seus restos e que precisa ser ouvida:

Para Ponte, a oscilante tensão entre desejo e falta, presença e ausência, memória e esquecimento, políticas oficiais e práticas informais é o que constitui a vida cotidiana em Havana contemporânea. Viver nessa estranha cidade requer uma suspensão da dúvida, um gosto pelo surrealista, pelo real maravilhoso que é uma expressão cultural fundamental na vida latino-americana. (FRAUNHAR, 2012, tradução nossa¹⁷)

Segundo Duanel Díaz Infante (2014, p. 227), existe uma relação paradoxal no fato da saída de Cuba do mercado capitalista pós-revolução de 1959: ironicamente o bloqueio econômico imposto ao país pelos Estados Unidos tornou-se exatamente o motivo propiciador da existência de ruínas, estruturas arquitetônicas, carros e móveis antigos, “objetos de melancolia” tão procurados hoje em dia pela sociedade de consumo e que, convertidos em *mirabilia*, fazem atualmente de Havana uma das cidades mais fotografadas do mundo: “¡en esta ciudad no cabe un fotógrafo extranjero más!” (PONTE, 2018, p. 47). É por meio das imagens capturadas pelo fotógrafo estrangeiro do romance que a cidade dos vivos e a Necrópole/cidade dos mortos pela primeira vez se (con)fundem:

Lo que desvelaba ahora llenaba una carpeta, eran imágenes de calles vacías, de edificios apuntalados,

17 Do original: “Para Ponte, la oscilante tensión entre deseo y falta, presencia y ausencia, memoria y olvido, políticas oficiales y prácticas informales es lo que constituye la vida cotidiana en la Habana contemporánea. Vivir en esta extraña ciudad requiere una suspensión de la duda, un gusto por lo surrealista, por lo real maravilloso que es una expresión cultural fundamental (aunque tenga sus detractores) en la vida latinoamericana” (FRAUNHAR, 2012)

o convertidos en escombros. Ruinas, en suma. Había venido de su país a retratarlas. [...] A esas ruinas seguían imágenes de sepulturas, panoramas de la ciudad de los muertos. El fotógrafo hojeó tan velozmente su trabajo que a los ojos de Vladimir sepulturas y casas se hicieron parte de lo mismo. (PONTE, 2018, p. 23)

Cenário de grande parte do romance, o Cemitério de Colón¹⁸, arquivo onde histórias pessoais e informações históricas podem ser obtidas através da análise de epitáfios, fotos tumulares, simbologias contidas nas obras funerárias e da expressão artística dos monumentos e mausoléus, traduz ausências e existências. De acordo com a história cultural, as ruínas arquitetônicas podem expressar uma ideia paradoxal de passado – isto é, de um tempo que não existe mais – ao mesmo tempo que as lápides de um cemitério apontam para a permanência vestigial de um corpo que encontrou o seu fim. Ambas as construções, necrópole e ruínas, são símbolos de uma presença do já-sido, alusivos à morte e à deterioração da existência. Quanto a isso, Aleida Assman arremata que: “Os restos de culturas e de épocas passadas encontram-se nas ruínas, tal como os das gerações passadas, nas sepulturas” (ASSMAN, 2011, p. 63).

O cemitério é presença ubíqua na narrativa e eixo onde gravitam as personagens, razão para que abra o romance – “Esa noche hablaron de lugares imposibles en la terraza que da al cementerio” (PONTE, 2018, p. 7) – e encerre-o: “y supo que esa

18 *El Cementerio de Cristóbal Colón*, também chamado de *La Necrópolis de Cristóbal Colón*, foi inaugurado em 1876 no bairro *El Vedado* em Havana. Nomeado em homenagem a Cristóvão Colombo e declarado Monumento Nacional de Cuba em 1987, o Colón é um cemitério católico que ocupa uma superfície retangular de aproximadamente 57 hectares, sendo 810 metros de Leste a Oeste por 620 metros de Norte a Sul. De inegável importância por seu valor artístico-cultural, arquitetônico e histórico, é uma das atrações turísticas da cidade de Havana.

misma mañana tendría que regresar al cementerio” (PONTE, 2018, p. 169). Em *Contrabando de Sombras*, o personagem Renán revela, poucos dias antes de sua morte, ser a necrópole o lugar mais impossível de todos, espaço onde ele mantinha encontros sexuais com outros homens. O cenário funciona, além disso, como uma espécie de gatilho mental e emocional que retira o protagonista de sua zona de segurança/conforto e, de certa forma, sobretudo quando liberta da repressão uma série de emoções, pensamentos e comportamentos conectados às experiências passadas de Vladimir.

La historia de Renán era el tipo de comentario que hace quien va a morir, el último recuerdo que deja en los demás, aun sin proponérselo. Algo que, de ser significativo en el momento en que sucede, se hacía más significativo aún debido a la muerte. (PONTE, 2018, p. 13)

No romance de Ponte, o cemitério também configura um espaço marcadamente opressor, responsável por abarcar a imagem do indizível, do omitido, de um submundo ambivalente. Nele, uma matilha de cachorros famintos e policiais caçam, vigiam e reprimem, indistintamente, contrabandistas profanadores de túmulos e homens homossexuais, personagens que encontram no cemitério um refúgio clandestino para encontros eróticos e amores considerados ilícitos pelo governo. Tais aspectos podem ser conferidos na seguinte passagem do livro:

Estabas en el cementerio y te confundieron con los otros maricones. Pero tú, a diferencia de los demás, te encontrabas allí por motivos de trabajo. No por placer, o morbo, o enfermedad, o cualquier otra razón que explique esa costumbre bárbara de meterse a singar entre los muertos. (PONTE, 2018, p. 127)

Planejada com uma disposição semelhante, a Necrópole de Colón torna-se um microcosmo-espelho da cidade: “Dentro del cementerio las calles tenían las mismas denominaciones en letras y números que en la ciudad de afuera” (PONTE, 2018, p. 43). A duplicação não ocorre somente pela simetria da estruturação espacial/ arquitetônica, mas igualmente pela organização de seus habitantes/frequentedores e pelas atividades sociais e econômicas/transações clandestinas que as personagens fazem para sobreviver, dentro e fora dos muros: “Un cementerio es el final del mundo, pero el mundo todavía” (PONTE, 2018, p. 118). Se levamos em conta o risco de desabamento como elemento inerente às ruínas habitadas, a casa em escombros, precariamente equilibrada e improvisada, caso venha a desabar com seus moradores dentro também se torna jazigo e morada derradeira.

Correndo em paralelo ao aspecto inegável de quebra-cabeças labiríntico, em *Contrabando de Sombras* a espacialidade manifesta-se como uma gigantesca Matriosca¹⁹: o nicho dentro do panteão/jazigo, o panteão dentro da necrópole, a necrópole dentro da cidade de Havana, Havana em Cuba, Cuba cercada pelo/no oceano e o próprio mar, grande necrópole de corpos desaparecidos²⁰. Locais que nos remetem aos nove círculos do

19 Matriosca ou boneca-russa constitui-se de uma série de bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor.

20 A emigração cubana em massa para os Estados Unidos ocorreu em quatro ondas. A primeira onda antes da Crise dos mísseis de Cuba (1962), a segunda onda foi a de 1965 a 1973 e o êxodo de Mariel em 1980 foi a terceira. A quarta onda foi a “crise dos *balseros* cubanos” em agosto de 1994. *Balseros* refere-se às pessoas que emigraram (ou tentaram emigrar) ilegalmente de Cuba para os países vizinhos, incluindo as Bahamas, as Ilhas Cayman e, mais comumente, os Estados Unidos, arriscando-se no mar em embarcações precárias e improvisadas. Incontáveis *balseros* morreram no mar durante essas tentativas.

inferno na Divina Comédia²¹. Coincidentemente – ou não –, no poema de Dante o sexto círculo é o “O Cemitério de Fogo”, onde os pecadores são confinados a túmulos abertos dos quais sai o fogo eterno e o terceiro Vale do sétimo círculo é o “Vale do Deserto Abominável”, no qual os violentos contra Deus²² são condenados a jazer num deserto de areia quente em que chove chamas de fogo. Ambas punições são análogas à conferida aos *amujerados* de Cayo Puto, registrada no livro rasgado que Vladimir encontra em seu apartamento e em seu sonho/pesadelo recorrente: a queima na fogueira. A imagem ganha ilustração com o excerto abaixo:

En esta tierra, que separamos, no hubo más auto de fe que uno celebrado a fines del siglo XVI”, decía al subrayado. Allí se hablaba de dieciocho hombres quemados por el cargo de amujeramiento. “Cayo Puto”, leyó el nombre del lugar donde encerraran a aquellos hombres hasta la ejecución. (PONTE, 2018, p. 57)

Se no romance *O Mundo Alucinante*²³, de Reinaldo Arenas (2000), o autor sugere ser o tratamento dado aos homossexuais no regime autoritário contemporâneo comparável às táticas da Inquisição (LOSS, 2003, p. 145), Ponte traça esse mesmo paralelo de forma explícita em *Contrabando de Sombras*. A execução

21 Poema escrito por Dante Alighieri no século XIV dividido em três partes: o inferno (que possui nove círculos), o purgatório e o paraíso.

22 Na obra de Dante, existiriam quatro tipos de violentos contra Deus: Blasfemadores (violentos contra a Palavra de Deus), Intelectuais (violentos contra o Espírito de Deus), Sodomitas (violentos contra a Natureza de Deus) e Usurários (violentos contra a Sabedoria de Deus).

23 Segundo romance do escritor cubano Reinaldo Arenas, *El mundo Alucinante* (1966) é considerado inovador e renovador devido à sua experimentação formal, posição histórica e ideológica. Crítica declarada a toda ideologia repressiva, lançou Arenas no âmbito literário internacional e, paradoxalmente, o levou à perseguição e prisão em seu próprio país.

dos *amujerados* na Cuba colonial repete-se nas perseguições homofóbicas implantadas durante o período de endurecimento da década de 1970, figurando no romance em diferentes passagens: na repressão da homossexualidade do adolescente Vladimir durante o internato (lugar para onde eram enviados estudantes para a forja de homens e mulheres), na furtividade dos encontros homossexuais no cemitério – “Lo que ocurriera entre dos muchachos, o entre un muchacho y un hombre, tenía que ser mantenido en secreto” (PONTE, 2018, p. 154) – e na eliminação de Miranda, o garoto suicida com quem Vladimir havia se relacionado. A morte do ex-amante juvenil do protagonista é, na verdade, cruelmente forçada por uma política institucionalizada de virilidade “heterossexual machista-stalinista” (PADURA FUENTES, 2000, p. 166) extremamente homofóbica.

Rueno tenía avisados a los de la cátedra militar y habían salido ya a sorprenderlos juntos. La cacería estaba comenzada. [...] se duchaba cuando oyó contar de un maricón a quien el jefe de la cátedra militar había sorprendido tirándosele a Rueno. [...] Miranda no merecía continuar allí, que nadie en el internado podría aceptarlo después de lo ocurrido. [...] considerara el suicidio como muestra de los problemas de Miranda. (PONTE, 2018, p. 150-151-153)

A criação e eliminação de corpos “indesejáveis”, algo constante na História das Sociedades, foi legitimada na Modernidade/Colonialidade por uma concepção de humanidade construída/inventada a partir de uma “hierarquização binária moderna que atribui (ou não) humanidade aos sujeitos e constitui um outro

menos ou não-humano”, (GOMES, 2018)²⁴, classificação essa que se fez (e ainda hoje se faz) por exclusão e que sustenta a atual necropolítica²⁵ dos Estados. Afinal, tudo aquilo que é considerado inconveniente, perigoso e abjeto pela cultura hegemônica, ao ser transferido para o campo do monstruoso, é desumanizado.

Os monstros nunca são criados ex nihilo, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo – na verdade, especialmente – grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo “o monstro” (GIRARD, 1986, p. 33 apud COHEN, 2000, p. 39)

Em outras palavras, vale destacar que “O corpo do monstro é um corpo cultural” (COHEN, 2000, p. 26). A questão do monstruoso, um conceito político e socialmente construído, cujas representações e interpretações podem mudar repetidamente de acordo com diversas variantes históricas, encontra-se presente no cotidiano de todas as sociedades. “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32). Tendo como uma de suas principais funções “encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos,

24 De acordo com Maria Lugones (2014), a grande dicotomia da modernidade colonial – humanos/não humanos – não se resume a diferenciar humanos de outros seres vivos, e molda critérios de definição de humanidade organizados em torno da produção do “outro” como inferior, uma forma de desumanização criadora de “menos humanos”, “humanos inferiores”, “não humanos”.

25 Conceito desenvolvido pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) questionador dos limites da soberania do Estado, sobretudo a partir do momento em que este cria políticas públicas taxativas sobre quem deve morrer e quem deve viver.

os limites entre o humano e o inumano” (FRANÇA, 2017, p. 25), o monstro torna-se a diferença materializada, logo é a sua leitura como “outro” que engendra o ser monstruoso no imaginário e torna-o alvo de abjeção²⁶.

A identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro. [...] O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas [...] o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual.” (COHEN, 2000, p. 35-44)

O governo revolucionário cubano, através de uma série de medidas e estratégias para edificar o ideal do “homem novo²⁷”, baseado em códigos de masculinidade hegemônica e da família nuclear matrimonial, heterossexual e monogâmica, adotou uma política de controle e parametração de corpos “dissidentes”, por meio da qual a homossexualidade foi abjetada. Considerada uma natureza monstruosa, desviante e danosa, deveria ser extirpada da sociedade.

A homossexualidade foi considerada incompatível com os novos códigos disciplinares sobre os papéis

26 Abjeção é aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro que provoca a exclusão/expulsão. O abjeto, segundo Butler (apud PRINS e MEIJER, 2002, p. 161), “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante”. Conceito que, de acordo com Miskolci (2017, p. 24), “se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. [...] A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça a visão homogênea e estável do que é a comunidade”.

27 “Che Guevara considerava que ‘os homossexuais são pessoas enfermas que devem abrir passagem para o novo homem, politicamente saudável, produto da Cuba comunista’” (CABRERO INFANTE, 1992, p. 61, tradução nossa). Do original: “Che Guevara opinaba que ‘los homosexuales es gente enferma que debe dejar el paso al hombre nuevo, políticamente sano, producto de la Cuba comunista’” (CABRERO INFANTE, 1992, p. 61)

de gênero. Em 1971, declarou-se nas resoluções finais do primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba, que os homossexuais deveriam ser afastados dos organismos culturais para impedir sua influência sobre a juventude. Neste momento instituiu-se a prática política de perseguição aos homossexuais, que já vinha sendo empreendida desde o início da década de 1960. (ALMENDROS; JIMÉNEZ-LEAL, 1984 apud SANTOS; ARAS, 2011)

“Imoriais”, “apolíticos”, “pervertidos sexuais”, “produtos do excesso e decadência capitalista”, “contrarrevolucionários”, “enfermos de patología social” (CABRERA INFANTE, 1992, p. 61), muitos foram os termos utilizados para desqualificar os que não se enquadravam na ética revolucionária e moralidade socialista construídas a partir de um modelo binário e heterossexual do novo Homem, da nova Mulher e da família revolucionária tradicional. Do ponto de vista do espaço social cubano, “Os homossexuais encarnavam figuras inadequadas, resquícios da sociedade burguesa e, portanto, não aptos para o movimento revolucionário.” (NOLLA, 2017, p. 272, tradução nossa²⁸). A “higiene sexual” implantada durante a reestruturação pós-revolucionária da sociedade cubana classificou a homossexualidade como um padrão inadequado, já que não atendia aos paradigmas da vida da família revolucionária e do compromisso com a reprodução do “novo cubano”. A população não heterocisnormativa cubana foi ativamente penalizada e eliminada, muitos se viram excluídos dentro de seu próprio país ou exilados, como no Êxodo de Mariel²⁹.

28 Do original: “Los homosexuales encarnaban a figuras inadecuadas, resquicios de la sociedad burguesa y, por lo tanto, no aptos para el movimiento revolucionario” (NOLLA, 2017, p. 272).

29 Em 20 de Abril de 1980, Fidel Castro anunciou que qualquer cidadão que quisesse abandonar a ilha poderia fazê-lo a partir do porto de Mariel, dando início ao que ficou

Quanto ao tema, conforme expõe Lourdes Martínez-Echazábal:

Durante as duas primeiras décadas da Revolução (as décadas de 1960 e 1970), homossexuais e pessoas de gênero variante foram ativamente perseguidas e frequentemente processadas pelo governo. Algumas pessoas foram enviadas a fazendas de trabalho forçado ou de reabilitação (conhecidas como Unidades Militares de Ajuda à Produção, ou UMAP), foram-lhe negados direitos de cidadania, e/ou transformadas em “forasteiras” dentro de seu próprio país. Nessas unidades de reabilitação ou fazendas, muitas dessas pessoas foram submetidas a métodos cruéis de tortura e tratamento psicológico, bem como abuso físico. (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2017, p. 244)

A partir disso, podemos entender que as políticas e práticas do Estado revolucionário em relação aos não heterocisnormativos, ao negarem sua condição de pessoas/cidadãs/parte da revolução, colocava-as no lugar destinado aos corpos abjetos e inadequados, aos “inumanos”, aos “outros”, aqueles que não importam, ou seja, as monstruosidades. Proposição esta que se estende à perseguição promovida aos que desejavam deixar a ilha, já que “A diferença política ou ideológica [torna-se] um catalisador para a representação monstruosa no nível micro na exata medida em que a alteridade cultural o é no nível macro.” (COHEN, 2000, p. 34) e, como afirma Claudio Zanini:

Há um caráter político subjacente à história do uso do termo “monstro” [...] Nesse sentido, “monstro” é uma palavra que pode servir para designar,

conhecido como Êxodo de Mariel, um dos grandes movimentos migratórios do século XX. Durante os sete meses seguintes, mais de 120 mil cubanos atravessaram os estreitos da Flórida, incluindo milhares de LGBTQIA+ que fugiam da perseguição do Estado, dentre eles o escritor e homossexual assumido Reinaldo Arenas.

entre tantos outros [...] um opositor político [...] ou um semelhante de essência e práticas sociais aparentemente incompatíveis com as de quem atribui tal rótulo. (ZANINI, 2019, s.p.)

Para Susan Buck-Morss (2018, p. 23-24), tanto o sistema capitalista/democrático quanto o socialista/igualitário são sistemas inscritos e erguidos sobre o projeto de modernidade/colonialidade, baseados numa utopia de massas que abriga um ponto cego, uma zona de poder selvagem na qual o poder está acima da lei e se mostra um território potencial do terror. O poder determina o que é justiça, propiciando o padrão duplo de julgamento³⁰ e a criação de inimigos externos e internos.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (COHEN, 2000, p. 41)

Em *Contrabando de Sombras*, a narrativa oficial justifica a violência contra Miranda – “Miranda es maricón” (PONTE, 2018, p. 82) – e contra a família de César – “los vecinos [...] vendrían en cualquier momento a gritarles, intentarían tumbar la puerta y atacarlos por querer marcharse. ‘Justicia del pueblo’, invocaban

30 O padrão duplo de julgamento consiste em aplicar julgamentos diferentes para situações semelhantes ou em relação a pessoas diferentes que estão na mesma situação. Pode assumir a forma de um julgamento moral que considera aceitável um determinado conceito (uma norma social ou uma regra, por exemplo) se aplicado a um grupo de pessoas, mas que é considerado inaceitável se for aplicado a outro grupo. Viola o princípio da imparcialidade da justiça, pois permite que pessoas sejam julgadas de acordo com padrões diferentes e injustos.

las autoridades. Y la policia no estaba autorizada a inmiscuirse” (PONTE, 2018, p. 100). O pai de César é condenado por ferir uma jovem integrante da turba que invade seu apartamento – violência cometida em um ato de legítima defesa mas que, apesar de inequívoco, não é reconhecido porque o crime pelo qual está sendo realmente julgado, “solicitud de emigración contrarrevolucionaria”, deixa-o sem qualquer direito. De acordo com Achille Mbembe (2018, p. 128), quando a humanidade do outro é negada, qualquer tipo de violência contra ele é possível e passa a ser justificável. Tratados de igual maneira ou até mais severamente que os violadores de sepulturas, Miranda e o pai de César, personagens que tentam ultrapassar as fronteiras do permitido e não seguem a lógica do obedecer, são castigados e eliminados. O primeiro com o afogamento/suicídio e o segundo com a pena de reclusão, os tratamentos psiquiátricos e o posterior suicídio/enforcamento. Situações como as descritas remetem imediatamente ao conceito de *homo sacer* (AGAMBEN, 2002), indivíduos passíveis de serem mortos sem que isso constituísse crime ou sacrifício:

Aquilo que Bakhtin chama de “cultura oficial” pode transferir tudo que é visto como indesejável em si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo; o monstro que funciona como bode expiatório pode, talvez, ser ritualmente destruído no curso de alguma narrativa oficial, purgando a comunidade, ao eliminar seus pecados. A erradicação do monstro funciona como um exorcismo e – quando recontada e promulgada – como um catecismo. (COHEN, 2000, p. 51)

Pode-se considerar que os verdadeiros monstros são seus criadores. Por esse viés entende-se que os Estados, ao implantarem políticas de negação e exclusão de determinados corpos, invalidando aqueles considerados sem valor pela e para a pátria, tornam-se matrizes do terror e do medo. E, talvez, da mesma forma, aqueles que legitimam essas e outras práticas de exercício do poder eugenistas e/ou higienistas ou mesmo aqueles que compactuam com a “doble moral”³¹. Nas condições adequadas, cada um de nós é capaz de transformar-se em um monstro (BAUMAN, 2008, p. 90). Arautos da crise das categorias (COHEN, 2000, p. 30), os monstros incitam-nos à uma revisão de valores e crenças sobre o outro, sobre as estruturas das sociedades, mas, principalmente, sobre nós mesmos.

Contrabando de Sombras possui um aspecto de recomposição, resgate e relembração, orientado para “desenterrar os mortos”, algo que age sob a forma do passado e das histórias que os vivos tentam inutilmente esquecer. Cada personagem do romance tem seu “esqueleto no armário”, todos possuem traumas-recalques-espectros passados, desmemórias que retornam para persegui-los, dramas pessoais e políticos exigindo resoluções e encerramentos. *Gestalts*³² a serem fechadas. Acerca do assunto, vale destacar que:

31 A ideia de dupla moral, nesse contexto, alude ao critério usado por uma pessoa ou uma entidade quando estas comportam-se de duas maneiras distintas em relação a uma mesma situação.

32 De acordo com a *Gestalt*, também conhecida como teoria da forma ou psicologia da *Gestalt*, fechamento é um dos princípios que regem nossa percepção, quando vemos uma imagem incompleta visando a boa forma nossa percepção se incube de completá-la. Da mesma forma em que tendemos a “fechar” as imagens, em nossas vidas tendemos também a fechar situações e necessidades que em algum momento foram abertas. O fechamento de *Gestalt* permite abertura a novas experiências e necessidades.

Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor. (FRANÇA, 2016, p. 2493)

As personagens do romance de Antonio José Ponte parecem interligadas por fios que, entrelaçados, formam a trama e o tecido do romance e da própria história de Cuba. Protagonistas, coadjuvantes ou cúmplices de um pretérito marcado por fatos e atos de natureza espectral e persecutória. “Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2016, p. 2492). Assim como o passado das personagens, o passado da ilha cruza-se com o presente, criando um efeito de traumas, cicatrizes e correspondências: o que ainda está por resolver-se – repressões, recalques e carências afetivas e materiais – elementos que, sem dúvida, subvertem e corrompem as condutas e as vidas das pessoas. Afinal, o corpo – individual e/ou social e político – produz, porta e é memória. E, não se pode olvidar, “As vertentes críticas psicanalíticas abordam as narrativas góticas como determinadas pelo ‘imperativo da repetição, do retorno daquilo que é, sem sucesso, reprimido’” (SAVOY, 1998, apud FRANÇA, 2016). Em *Contrabando de Sombras*, o retorno do recalco³³ orquestra

33 “Verdrängung” (recalque em alemão) está presente desde os primeiros escritos de Freud. Constitui-se como um mecanismo de defesa, em que a pessoa remete para o inconsciente aquilo que vai contra as pulsões do seu próprio “eu”. O retorno do recalco ou retorno do reprimido é o processo pelo qual elementos reprimidos, preservados no inconsciente, tendem a reaparecer, na consciência ou no comportamento. Essas memórias geralmente reaparecem de forma distorcida ou deformada e podem ser identificadas através de sonhos, atos falhos, fantasias oníricas diurnas ou sintomas psicopatológicos.

um intenso e necrofílico bailar, intercuro entre vivos e mortos, tráfego e tráfico material e abstrato, corpóreo e incorpóreo, possível e impossível que permeia passado e presente, unindo-os e tornando todas essas fronteiras permeáveis e transponíveis. Para Assmann, o “conceito de recalçamento de Freud [...] não é uma forma de esquecimento, mas, ao contrário, uma forma bastante persistente de conservação” (ASSMAN, 2011, p. 279). E Ponte apresenta-nos diversas formas de inscrições, marcas e registros de história pessoal e coletiva: rachaduras, corpos, túmulos e prédios em ruínas, livros despedaçados, páginas sublinhadas, marcas nas paredes, rasgos e remendos, fotografias. Cicatrizes corporais, cicatrizes espaciais/arquitetônicas/urbanas, cicatrizes históricas “de uma ilha que quis construir o paraíso” (VALDÉS, 1997, p. 9).

De forma irremediável, as personagens estão sempre a deparar-se com “Puertas que abren a ningún lado” (PONTE, 2018, p. 41). Na seguinte passagem o leitor encontra a compreensão de que o fotógrafo estrangeiro sublima seu passado nos registros executados: “Nunca más volvería a encontrar sabor en lo intacto. En adelante palparía la belleza en busca de sus cicatrices, desconfiaría de lo pulido, de lo sin fisuras” (PONTE, 2018, p. 39). A existência de uma correspondência entre fotografia e trauma é apontada por Assmann (2011, p. 266), ao comparar o registro fotográfico do recorte de realidade nos saís de prata da chapa química com o registro de uma experiência traumática no inconsciente. Depois da morte de seu filho mais velho, “a quién secretamente más quería” (PONTE, 2018, p. 31), Susan – amiga de Renán e Vladimir – também encontra uma maneira de manter-se materialmente conectada ao mudar-se para o apartamento cujo

terraço dá para o cemitério onde o filho perdido está enterrado e lá passear todas as tardes entre os túmulos com seu cachorro. Nesse sentido, é simbólica a afirmação da narrativa: “Todos estamos más o menos muertos, y son hermosas las más o menos muertes que llevamos” (PONTE, 2018, p. 25). Lula, a advogada que vive de trapações e golpes, retém passado e ausência de saídas inscritos em seu corpo, sob a forma da cicatriz causada sem querer pelo pai de César ao defender-se, e na melancolia do não vivido:

De la que había sido a los veintitrés años, recién graduada de la facultad de derecho, si no delgada al menos gorda, quedaba bien poco. [...] Construían el futuro, el futuro se encontraba en la punta de aquel andamio. [...] Paralizadas todas las construcciones, los andamios habían sido colocados como apuntalamientos. De un día a otro pasaban de levantar andamios a disponer con tal de que todo lo construido no se viniera abajo. Y no quedaba mañana alguno hacia el que señalar. (PONTE, 2018, p. 40)

César encontra-se igualmente estagnado, preso ao passado entre ruínas e sombras que conservam e sustentam seus traumas e rancores. Usando os sapatos de um morto – “La luna daba en los zapatos que habían sido de Renán” (PONTE, 2018, p. 159) –, vivendo em um jazigo no cemitério, não consegue nem deseja seguir em frente. Ao abandonar o desejo de sair da ilha, reproduz o suicídio do próprio pai, pois trata-se de uma renúncia que o leva a habitar a necrópole/mundo dos mortos, movimento delineador de uma vida de contornos espectrais, algo impregnado com os mortos de Vladimir:

A Vladimir le pareció contradictorio que después de haber cumplido dos condenas por salida ilegal del país, César no se hubiera largado en la época en que la frontera estuvo abierta. Preguntó por qué no intentaba marcharse ahora mismo.

“Porque no lo necesito ya”, contestó César. (PONTE, 2018, p. 71)

A cicatriz no torso de César espelha a cicatriz na perna de Lula. Apesar de antagônicas, podemos considerá-las cicatrizes-irmãs, sobretudo se levamos em conta a convergência das causalidades – quando Lula seguiu a multidão que invadiu a casa onde César, ainda criança, vivia com os pais –, origem da lesão de Lula e do estigma que César carrega, a obsessão de realizar o objetivo do pai de sair do país – que o leva à prisão, onde é ferido –, e que persegue durante anos antes de, afinal, desistir. Se “La cicatriz, lo mismo que un subrayado de libro, era una marca para la memoria. Una marca, una advertencia” (PONTE, 2018, p. 80), para Vladimir, César é a própria equivalência, misto de fantasma, pretérito reencarnado e recalcado, tão infindo quanto inalcançável, ao mesmo tempo manifesto e volátil, a possibilidade de redenção, de expurgar o passado e assumir, expressar e satisfazer sua identidade e seu desejo por outros homens sem medo nem culpa:

Tiene una cicatriz en el torso. Paso la punta de los dedos por esa cicatriz como si tratara de un mensaje en relieve que debería entender, como escritura para ciegos, un subrayado. Agarro su cabeza y quisiera apretársela hasta quebrarla y que saliera un sonido, una sílaba que me contestara sí o no. (PONTE, 2018, p. 117)

A conversa com Renán no terraço do apartamento de Susan, com “la mancha negra del cementerio a la vista” (PONTE, 2018,

p. 168) e o trabalho com o fotógrafo estrangeiro para o qual Lula indica-o, levam Vladimir a “interesarse por la frontera entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos” (PONTE, 2018, p. 30) e guiam-no para dentro da Necrópole, onde os limites entre passado/presente, mundo dos vivos/mundo dos mortos, possível/impossível parecem desfazer-se: “Me encontré en el cementerio con alguien parecido a Miranda [...] Tan parecido a Miranda que creo a veces que es Miranda mismo y otras veces no sé de dónde saco el parecido y me pongo a esperar a que le vuelva” (PONTE, 2018, p. 116)

Torna-se impraticável definir em *Contrabando de Sombras* se os elementos sobrenaturais realmente existem ou o que acontece é produto da mente e das ações do próprio Vladimir. Conforme argumenta Rosalba Campra (2016), o real é subjetivo, uma construção, assim como a verossimilhança, e o fantástico configura exatamente a transgressão entre fronteiras, entre mundos, entre o que se considera ser o real e o imaginário. Se considerarmos a segunda opção (tudo o que acontece é produto da mente e das ações do protagonista), a culpa que Vladimir sente pela morte de Miranda levaria-o a pensamentos e comportamentos obsessivos e compulsivos, já que a escolha feita para salvar-se – “Eres tú o él” (PONTE, 2018, p. 150) –, além de negar o namorado da adolescência, a relação amorosa e a própria homossexualidade, também compactuou com a perseguição empreendida pela homofobia institucionalizada: “Mientras Miranda caía en la redada, él había hecho piscinas. Había sellado su complicidad con los culpables del suicidio que iba a ocurrir en esa misma agua” (PONTE, 2018, p. 154). Como apenas Vladimir conhece Miranda,

a partir do ponto de vista do personagem o leitor acredita que César é muito parecido, idêntico a ele, contudo, nada comprova tal semelhança além da questionável percepção de Vladimir:

El que se pone sus zapatos tiene los mismos rasgos de Miranda [...] No estoy seguro de que no sea pura invención mía, alguien salido de mi propia cabeza, hecho de pedazos de gente perdida. Porque creo que yo también puse cemento flojo en la tapa de una tumba, sin acordarme luego de que el trabajo no estaba terminado y tendría que volver. (PONTE, 2018, p. 117)

O desejo de resgate do primeiro amor, perdido e destruído, e a vontade de absolvição – “sospecho que de nosotros dos eres tú el que quiere expiar alguna culpa” (PONTE, 2018, p. 148) – impulsionaria Vladimir a ver e buscar Miranda em César, fato que não seria inédito: “En ocasiones había visto reaparecer esos rasgos, había perseguido en gente desconocida fragmentos de Miranda” (PONTE, 2018, p. 42). Segundo Richard Miskolci (2017, p. 34-35), somos sociabilizados dentro de um regime de “terrorismo cultural” no qual o medo da violência é a forma mais eficiente de imposição da heterossexualidade compulsória. Nesse processo, condutas majoritárias como a heteronormatividade são introjetadas por homossexuais, muitas vezes provocando a homofobia internalizada³⁴. Em Vladimir, tal sentimento teria permanecido escondido, mas pronto a manifestar-se. Ao encontrar César, a materialização do desejo reprimido em sua juventude atuaria como fonte tanto de prazer quanto de medo e culpa:

34 Homofobia interiorizada, ou Homofobia Internalizada, é o medo ou repulsa da própria homossexualidade. Por não ser reconhecida pelo próprio indivíduo, esse medo, rejeição e desvalorização são frequentemente projetados de forma inconsciente.

El viejo miedo a cruzar cuartos oscuros no estaba perdido del todo. Regresaba con todo lo que pudiera asociársele: miedo a mirar debajo de la cama, a dejar un espejo a solas, miedo a cerrar los ojos y ver, miedo a abrir los ojos... (PONTE, 2018, p. 122)

Retornando do passado, tais sentimentos negativos seriam exteriorizados em atos de autoperseguição, autocondenação e autossabotagem. O próprio Vladimir poderia ter rasgado os próprios livros, gravado a palavra *maricón* na parede de seu apartamento e escondido o livro com o trecho sobre Cayo Puto que depois reapareceu misteriosamente. Também existe a possibilidade de que nenhum dos fatos narrados por Vladimir tenha ocorrido, já que ninguém mais os testemunhou. Talvez a busca inconsciente por punição e reparação, algo movido pelo remorso, seja o que leva Vladimir a aterrorizar a si próprio e a se expor indo até o “ministerio de la guerra después de la guerra”, ação que até o oficial que o recebe questiona: “¿Y si no hay nada de locura en él [...] qué significa que alguien haya venido?” (PONTE, 2018, p. 92). Nesse caso, o protagonista seria assombrado por seu eu reprimido. Como afirma Robert Miles, “o Gótico geralmente representa o eu achando-se desapossado em sua própria casa, em uma condição de ruptura, disjunção, fragmentação” (MILES, 2002, p. 3 apud PUNTER; BYRON, 2004, p. 40, tradução nossa³⁵).

No entanto, por mais assertiva que essa interpretação possa parecer, é insuficiente para explicar e/ou justificar alguns elementos e correlações existentes no romance que não podem

35 Do original: “the Gothic generally represents ‘the self finding itself dispossessed in its own house, in a condition of rupture, disjunction, fragmentation’” (MILES, 2002, p. 3 apud PUNTER; BYRON, 2004, p. 40).

ser explicados por uma lógica naturalista. Independentemente da interpretação a que se chegue, o fato de Vladimir viver dentro do “armário”³⁶, a violenta reação contra a homossexualidade que presenciou e vivenciou no internato e a posição que assumiu para se salvar são os fantasmas que o assombram e regulam sua identidade marginal e sem lugar:

Vladimir había sido el único amigo masculino cuyo nombre la familia autorizara a la hora de encargar las coronas mortuarias. Inscripto junto al de Susan, los dos podían pasar como un matrimonio. “Y vas a prestarse a esa farsa...”, le reprocharon los amigos desahuciados. (PONTE, 2018, p. 13)

O preço que paga pela aceitação social é um isolamento e uma solidão idênticas a de Miranda antes de suicidar-se e que o faz flunar pela cidade carregando nas costas uma mochila com todos os pertences. De certa forma, César e Miranda *são e não são* a mesma pessoa, assim como a palavra *maricón* escrita na parede do apartamento e a escrita no armário do internato não deixam de ser a mesma inscrição *para* e *em* Vladimir e a barca da Inquisição e Cayo Puto nos remetem tanto a Cayo Hueso/Key West – um dos destinos das barcas no êxodo de Mariel – quanto ao caminhão da polícia que leva os homossexuais detidos no cemitério. “Como Freud, citando Schelling, explica, inquietante/estranho/infamiliar é o nome para tudo o que [de acordo com a convenção social] deveria ter permanecido... secreto e escondido,

36 Segundo Sedwick (2007), “o ‘armário’ é um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. [...] O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays [...] em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.

mas veio à luz” (PALMER, 2016, p. 3, tradução nossa³⁷). Não é à toa que, em sua primeira incursão à necrópole, antes de se deparar com César, o que mais chama a atenção de Vladimir é:

La estatua de un ángel, uno de los muchos ángeles del cementerio, se alzaba con dificultad de la tumba que marcaba. Un viento venido de otro mundo le removía los cabellos de piedra y el ángel sellaba sus labios con un índice. Parecía tratarse del guardián de algún secreto. (PONTE, 2018, p. 30)

A figura do anjo no cemitério parece direcionar Vladimir para a quebra/destruição dos segredos e medos introjetados e reprimidos, para um exercício de lembrar (o passado). Em espanhol *revivir*, também relaciona-se com o ato de retomar a vida; a palavra em inglês *to remember*, remete-nos à membros cujos pedaços precisam ser colados/costurados/cicatrizados para voltarem a formar um corpo (individual ou político) completo/inteiro; em português, *recordar*, de acordo com a etimologia latina, significa colocar algo de volta ao coração. Paralelo ao passado fantasmagórico individual/subjetivo de Vladimir, temos a presença fantasmagórica do passado histórico/coletivo de Cuba, como evidenciado pela passagem: “Me preguntaste si el pasado puede volver [...] ¿Crees que si volviera iba a tocarse estrictamente tu cuota personal?” (PONTE, 2018, p. 167). O romance mostra-se pendular e cíclico à medida que tudo parece estar interligado e novamente disponível por meio de uma série de correspondências que o último sonho de Vladimir evidencia de maneira explícita:

37 Do original: “as Freud, citing Schelling, explains, ‘The unheimlich is the name for everything that [according to social convention] ought to have remained... secret and hidden but has come to light” (PALMER, 2016, p. 3).

Los rostos de los condenados, irreconocibles tras la brea y las plumas, cruzaban el reverso de pantalla de un cine de mala muerte. Un vehículo a ratos barca de la Inquisición y a ratos camión policial, llevaba a los condenados hasta la plaza donde arderían. Y, mientras daban lectura a los cargos (“amujerados”, alcanzó a escuchar él), uno de los verdugos no encontró mejor entretenimiento que la destrucción de algunos libros. (PONTE, 2018, p. 169)

Assim como os ladrões de túmulos, o protagonista desenterra seus mortos e, com eles, o passado e as perseguições aos homossexuais que a história oficial tenta apagar e esquecer – verdadeiro temor e assombração a ser resolvida, que povoa tanto o imaginário social quanto os sonhos/pesadelos e o inconsciente de Vladimir: “¿No encuentras ninguna relación entre tu sueño y la visita que hiciste al ministerio?¿O piensas que no llega a interceptarse lo que hacen dentro de esa villa y lo que ocurre en el cayo cada vez que alguien lo sueña?” (PONTE, 2018, p. 166). Apesar da possibilidade de ser novamente preso e levado pela polícia na “barca da inquisição contemporânea”, Vladimir termina encontrando-se, identificando-se, assumindo-se: “ese grupo al que pertenecían Renán, Criatura, él mismo [...] ese grupo compartía un mismo sueño. El objeto de sus búsquedas, Vladimir no sabría enunciarlo [...] Había sido elegido por un sueño” (PONTE, 2018, p. 168). Mais tarde resolve retornar ao cemitério, decisão análoga à que Criatura lhe solicita: “Subir o no a la barca” (PONTE, 2018, p. 167), que significa não somente a remissão de sua culpa, mas uma libertação dos fantasmas e traumas do passado e a aceitação de sua sexualidade e de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ALMENDROS, Nestor ;JIMÉNES-LEAL, Orlando. *Conducta Impropia*. Madri: Editorial Playor, 1984.
- ARENAS, Reinaldo. *O mundo alucinante*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BORCHMEYER, Florian. *Havana: arte nuevo de hacer ruinas*. Produção: Matthias Hentschler. Berlin: Raros Media, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CASTRO, Fidel. Discurso en XVI Congreso de la CTC. Havana: [S.n.], 28 feb., 1990. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html>. Acceso en: 03 ene. 2020.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Organização e Tradução). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000. [Coleção Estudos Culturais, 3].
- DE FERRARI, Guillermina. Estudio Crítico. In: PONTE, Antonio José. *Contrabando de Sombras*. Nederland: Bokeh, p. 173-198, 2018.
- DÍAZ INFANTE, Duanel. La revolución congelada. *Dialécticas del Castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

ESTÉVEZ, Abilio. *Os palácios distantes*. Tradução de Bárbara Guimarães. São Paulo: Globo, 2004.

FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais do XV Encontro da ABRALIC*, Rio de Janeiro: Dialogarts, UERJ, p.1-11, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 29 nov. 2020.

FRAUNHAR, Alison. Las ruinas de la modernidad: la Habana imaginaria. *Revista Estudios* v. 20, n. 40 jul./dic., p. 334-355. Universidad Simón Bolívar, 2012.

GIRARD, René. *The scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins. University Press, 1986.

GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. San salvador, El Salvador: Repositorio Institucional de la Universidad de El Salvador, 1965. Disponible en: http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/9704/1/Revista_La_Universidad_12bc14.pdf. Acesso en: 05 ene. 2020.

HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. Writing the Special Period: An Introduction. In: HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana (Ed.). *Cuba in the Special Period - Culture and Ideology in the 1990s*. New York: Palgrave MacMillan, p. 1-18, 2009.

LÓPEZ SANTOS, Miriam. *Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica*. [S.l]: UNED, Revista Signa, v. 19, ene. 2010. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6237>. Acesso en: 03 ene. 2020.

LOSS, Jacqueline E. Review of *Contrabando de sombras* by Antonio José Ponte. *World Literature Today*, v. 77 n. 2, p. 145-146, 2003.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. Cuba: (im)possibilidades cuir na era da tolerância. In: SPITZNER, Marcelo. *Gêneros e Sexualidades Dissidentes ou Queer/Cuir/Quir nas Américas: artes, políticas e escrituras- contextualização e apresentação*. Revista *UNI LETRAS*, v. 39 n. 2, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILES, Robert. *Gothic Writing, 1750-1820: a Genealogy*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, UFOP, 2017. [Série Cadernos da Diversidade, 6].

NOLLA, Maite Villoria. *Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de Máscaras.: Cuadernos de Literatura*, v. XXI, n. 41, p. 268-287, 2017. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439852078018>. Acesso em: 06 ene. 2020.

PADURA FUENTES, Leonardo. *Máscaras*. Tradução de Rosa Freire D'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PALMER, Paulina. *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970-2012*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

PONTE, Antonio José. *Contrabando de Sombras*. Nederland: Bokeh, 2018.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Florianópolis: Rev. Estud. Fem., v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009/8771>. Acesso em 05 jan. 2020.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. London: Blackwell, 2004.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos; ARAS, Lina Maria Brandão de. Gênero e revolução: o novo homem e a nova mulher na revolução cubana. III Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais Olhares Diversos sobre a diferença, 2011. Disponível em: <http://itaporanga.net/genero/3/01/18.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.

SAVOY, Eric. The face of the tenant; a theory of American Gothic. In: MARTIN, Robert K. *American Gothic: new interventions in a national narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 28, p. 19-54, jun., 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. Tradição Oral no Mundo Digital. In: *História falada: memória, rede e mudança social*. Coordenadores Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC SP, Museu da Pessoa, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SILVA, María Guadalupe. *El dragón en la biblioteca: Lezama Lima y la literatura cubana: 1948-2002*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

VALDÉS, Zoé. O nada cotidiano. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ZANINI, Claudio. Monstro. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Acesso em: 05 dez. 2020.