



A *PERSECUÇÃO* DE REINALDO ARENAS. TEATRO DE RESISTÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DO POETA

Antonio Martínez Nodal¹

Carla Dameane Pereira de Souza²

RESUMO: *Persecución* (1986) é um texto teatral dramático, dividido em cinco atos independentes que oscilam entre a realidade e a alucinação e que apresentam em suas díspares passagens, tanto oníricas como dolorosamente reconhecíveis, diversos acontecimentos histórico-políticos vividos por Cuba. O artigo tem como hipótese a luta do escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990) perante o regime castrista, através do experimento dramático que conforma a referida obra. Mediante um formato insólito do registro documental tragicômico, fundamental no presente texto, Arenas apresenta ao público as várias narrações de opressão de forma direta, embora faça uso de uma linguagem desmesurada e surreal em várias passagens, como um projeto literário de representação da contemporaneidade. Pretende-se, através deste artigo, revelar um testemunho com foco na mimese, no poeta e na relação mundo-escrita, a partir desta insólita e única peça teatral concebida pelo escritor cubano no exílio.

PALAVRAS-CHAVE: Reinaldo Arenas; *Persecución*; teatro-documento; mimese; poeta.

ABSTRACT: *Persecución* (1986) is a dramatic text, divided into five independent acts that waver between reality and hallucination, representing in their uneven passages, both dream like and painfully recognizable, political and historical events experienced by Cuba. This article takes as hypothesis the fight of Cuban writer Reinaldo Arenas (1943-1990) against Cuban's Castrist regime through the dramatic experiment that makes up the referred play. Using an unusual layout of tragicomic documental register, fundamental in this text, Arenas shows the public to multiple narratives of oppression directly, although with excessive and surreal language in some passages, as a literary project of contemporaneity representation. It is intended, through this article, to unveil a testimony, focusing in mimesis, the poet and the relationship world-writing, departing from this unique and unusual theater play conceived by the Cuban writer in exile.

KEY-WORDS: Reinaldo Arenas; *Persecución*; theater-document; mimesis; poet.

INTRODUÇÃO

Reinaldo Arenas (1943-1990) é umas das vozes cubanas mais originais e ecléticas das letras hispano-americanas do século XX. Narrador e poeta inclassificável, foi nomeado por muitos intelectuais como um dos líderes da oposição e/ou denúncia da revolução cubana (1959), no referente à privação das liberdades individuais na ilha. O motivo de seu posicionamento foi a perseguição que sofreram inúmeros escritores cubanos dissidentes ou contrários às ideias do governo de Fidel Castro. Para o autor nascido em Holguín, nas palavras de um grande amigo, Juan Abreu, “[...] solo es posible ser un mundo imaginario [...] todo es admisible, todo será perdonado, excepto traicionar nuestro destino creador” (ABREU, 1994, p. 15). E foi o seu irrefreável impulso criador, o desejo de viver intensamente e fisicamente através de sua escrita o que cimentou uma extensa obra hiperbólica e crítica, cujo núcleo narrativo está constituído pela denominada pentagonia, composta por cinco obras escritas em uma ordem cronológica definida: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1982) e *El asalto* (1990), que tem como raiz comum a situação agônica de seus personagens em reconhecível interseção com a evolução da história e política cubana, pois a voz autobiográfica de Arenas aparece nítida nos citados romances.

Nesse contexto literário, paralelamente, o cotidiano e o excesso, o diário de vida e o surrealismo formam parte da memória do escritor, estabelecendo a fórmula complexa da obra de estudo, *Persecución* (1986).

I REPRESENTAÇÃO DA VIDA E A LUTA PELA LIBERDADEEM *PERSECUCIÓN*

A obra de Arenas, assim como a sua vida, nos desorienta e atrai, devido às múltiplas vertentes expressivas, oferecendo ricas leituras memoriais, detonadas irremediavelmente em sua palavra inconfundível. Mas, neste artigo, na linha do pensamento da obra citada, trataremos de questionar e reconhecer os testemunhos teatrais nos quais personagem e escritor se confundem e se transmutam, em uma retrospectiva histórico-narrativa. É quando “emerge um personagem atormentado e sozinho, em meio a um deterioro superior ao de sua própria humanidade; para ele, a liberdade é o único bem por cuja defesa vale a pena lutar e sofrer” (BELLINI, 2008, p. 143), sendo, sem dúvida, *o poeta* o personagem constitucional, representação aberta do próprio autor e de sua batalha pessoal perante o governo revolucionário e a perseguição ao autor dissidente. Em vários momentos da obra, o escritor aparece como a figura dramática e o protagonista de sua própria obra ficcional, partícipe

ativo de uma narrativa de experiência.

A manifesta declaração de “guerra das ideias” que Arenas propõe mediante a execução dos “cinco gritos de protesto” que integram *Persecución* (1986) oferece ao leitor e ao público piruetas dramáticas e transgressoras, que funcionam como um instrumento ou um jogo teatral anticastrista e exacerbadamente crítico. Essa peculiar fórmula experimental de teatro, impregnada de um discurso excessivo e demente, transforma-se numa arriscada aposta no âmbito da dramaturgia contemporânea. Por isso, possivelmente, encontramos com uma das obras menos analisadas e multiformes do escritor, sendo, portanto, esse o objeto principal do atual artigo: a valorização de um texto único no marco histórico-literário presente, como um instrumento fundamental de denúncia da política cubana fidelista, com ênfase na representação literária do personagem principal e na importância da mimese e do poeta como elemento de subversão narrativa e registro do período mais relevante da política cubana.

Este único compêndio teatral, inserido na obra do escritor, justifica de forma clara a investigação empreendida, ainda que não possamos esquecer das numerosas incursões e/ou experimentações no gênero teatral inseridas em muitos dos romances de Arenas. Da mesma forma que em *Persecución*, no final de *Celestino antes del Alba* (2009) encontra-se uma simbólica peça fundamentada na tragédia grega e de onde emergem coros reveladores (bruxas, tias, duendes, primos mortos etc.), como também sucede em *El palacio de las blanquíssimas mofetas* (2001, p. 323), no terceiro ato do livro, *La Función*, e onde

[...] el espectáculo parece comenzar siempre de nuevo [...] a través del influjo carnavalesco y de estos usos cotidianos, la tragedia resulta rebajada, ofreciéndose una especie de parodia burlesca de la misma. El texto de la *La Función*, a través del lenguaje y de las indicaciones escénicas, discierne entre fantasía y realidad [...] todo el mundo configurado asume el carácter de una representación [...] La “representación” sería, entonces, una construcción del enunciado y operaría como connotador de escrituralidad (SOLOTOREVSKY, 1993, p. 111-115).

E, finalmente, no romance *El color del verano* (1999), no qual Arenas inclui um texto dramático que faz parte do gênero dramático que o próprio autor batiza como *La fuga de Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)* confluem desiguais influências, além de escritores venerados pelo escritor cubano, como José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Nicolás Guillén (1902-1989) e Marcel Proust (1871-1922).

Persecución (1986) foi a única obra dramática escrita de forma específica

por Reinaldo Arenas, sendo atuada e dirigida numa primeira ocasião por estudantes hispanos, o que provocou o deleite do autor exilado.³ Levando em conta também esse contexto, o sentido da análise deste trabalho encontra-se no fato de que o teatro cubano da segunda metade do século XX pode ser considerado como um dos gêneros mais castigados pelo regime de Fidel, já que era extremamente perigoso representar diante de um público e do governo pós-Baptista uma declarada insubmissão ou acusação direta das vítimas acoçadas pelo novo poder revolucionário. Uma maneira de construir essa dramatização, elaborada por Arenas, será a partir de diversas representações simbólicas explícitas e de um discurso poético que retroalimenta de forma constante o mundo externo e interno dos personagens.

Quando sua voz é silenciada, o poeta perde o contato entre a realidade e o objeto da sua representação. Arenas deve, portanto, apagar-se como escritor e narrador da própria história, sendo a essência, na criação da sua obra, reproduzir o não vivido para não esquecer o passado. Como escritor e homem, tem o direito e comprometimento de escrevê-lo em um sentido existencial e artístico. Essa cópia da realidade foi, no pensamento de Platão e Aristóteles, a mimese, que, como aponta Costa Lima (2000, p. 34), “supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior — em Platão, anterior e superior — que a guia”. O escritor cubano precisa espelhar aquelas partes de sua vida estigmatizadas e não registradas, sendo assim o intérprete principal e o centro da mesma reprodução. Por outro lado, é fundamental assinalar no contexto de *Persecución* (1986) a superação do conceito de mimese antiga, que foi, para Platão, sinônimo de imitação, embora, para ele, só se encontre inserida no diálogo dos personagens.

Diante dessa indagação sobre a dramaturgia breve de Arenas, o conceito de mimese não deve ser entendida como cópia simples, mas como uma reprodução criadora. A mimese “parece connotar una interacción productiva de algo, pero con alguna adición específica que distingue la segunda producción de la primitiva— la imitada —”(SAMARANCH, 1991, p. 23). O teatro poderia, desse modo, ser a plataforma perfeita de imitação na visão platônica, representando fatos exemplares que instigam e movimentam o leitor ou espectador nessa representação da realidade, mas, da mesma forma, “el teatro imita las cosas del mundo, pero el mundo no es más que una simple imitación de las ideas—así, el teatro viene a ser una imitación de una imitación” (BOAL, 1989, p. 108). A originalidade deste *puzzle* hiper-realista faz-lhe partícipe de diversas vozes dramáticas, permitindo-nos descobrir a fórmula perpetrada por Arenas, que balança entre a experimentação e um registro explícito da cruenta opressão vivida pelo povo cubano sob o poder e o domínio militar, no contexto pós-revolucionário.

2 O TEATRO EXPERIMENTAL E *PERSECUCIÓN*

O livre-arbítrio na escrita de Arenas, em *Persecución* (1986), traslada-nos a espaços imprevisíveis, cores e matizes díspares, formas da linguagem e numerosos referentes e autores do teatro do início do século XX, como Antonin Artaud (1896-1948), Eugène Ionesco (1909-1994) e Fernando Arrabal (1932), entre outros, cujo discurso exponencial é fundado a partir da perspectiva de vanguarda em que o artista não representa o mundo, mas o revela desde sua própria perspectiva, confluindo, por esse motivo, a pessoa, o autor e o mundo que pretende representar e levar à cena.

O denominado “teatro novo”⁴, que surge em Cuba em 1977, caracteriza-se por seu caráter aberto, de trabalho em processo, como um espaço insólito e em construção para os artistas do teatro cubano, ao propor “camino propios para nuestra escena, la voluntad de participar de manera activa en el proceso social del país” (DOMÍNGUEZ, 1992, p. 49). Esse novo teatro apresentava uma inovadora linguagem estética como parte das peças do teatro latino-americano atual, mas, ao mesmo tempo, evidenciava um processo de transição evidente de reelaboração de uma dramaturgia crítica, sem estrutura fixa, que trata de assuntos novos, de posturas cênicas radicais que provocam o ator que a interpreta, assim como o espectador da peça teatral, que assiste a um espetáculo imprevisível e participa de forma ativa da terrível realidade exposta. No teatro novo, oferecem-se temáticas arriscadas com ricos apontamentos, onde se reivindica o elemento marginal, mas também banalizam-se ou esquematizam-se os conteúdos com formas expressivas, às vezes ingênuas, vulgares ou “populares”, ao tentar chegar a um público mais numeroso.

O máximo desafio para Arenas e outros autores cubanos dissidentes no exílio consiste em afrontar o discurso político e literário no governo de Fidel Castro e revelar o desterro, a barbárie e a perseguição à que foram submetidos tantos cidadãos e artistas da ilha. O teatro, que já não devia ser mais um pretexto de entretenimento, almejava o doutrinamento das massas. Como resposta a esse teatro, surge outro, contraoficial e contrarrevolucionário dentro e fora da nação cubana:

El teatro cubano al final de la década del 70 vivió un proceso de ruptura y cambio protagonizado por la posibilidad real de un teatro alternativo nacido al margen de las instituciones oficiales. El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada son posturas disímiles que parecen marcar la dramaturgia cubana de los 80 [...] (CORREA, 1992, p. 67-68).

Conseqüentemente, a dramaturgia transforma-se em um veículo de denúncia explícito, próximo à realidade cubana durante o governo de Castro, através de fórmulas documentais, recursos expressivos ou visuais que evidenciam as políticas restritivas, a censura do pensamento e da ação na qual vivia um grande número de intelectuais e cidadãos cubanos.

2. I TEATRO-DOCUMENTO

Um dos aspectos mais relevantes dessa nova corrente teatral consiste na verossimilitude, no agressivo de suas mensagens contidas nas peças e, como consequência, na conotação documental de várias obras dramáticas no final de 1970 e na década de 1980, criadas por alguns autores cubanos. Seu teatro apoia-se numa crônica do enfrentamento ao sistema opressor, também, mediante apoio audiovisual e, inclusive, inserindo nesse teatro a projeção de imagens históricas autênticas, fotogramas, manifestos, acontecimentos, discursos multitudinários de Fidel, manifestações, proibições etc., como acontece na obra do atual estudo, *Persecución* (1986), na qual estão fundamentados, de forma legítima, os fatos apresentados, baseados na realidade e representados perante o público:

El teatro documento se basa fundamentalmente en traer a escena un hecho real y concreto que ya es conocido del auditorio y presentárselo de una manera lo más objetiva posible, usando para ello los recursos visuales, auditivos o sensoriales que sean oportunos [...] el documento o reportaje periodístico, conllevan la idea de informar, de denunciar hechos, de buscar una reacción, lo que implica comunicación, que es el punto esencial de toda forma de arte en términos generales y muy particularmente del teatro (SÁNCHEZ-GREY ALBA, 2010, p. 1-2).

O contexto documental acusatório será evidente no primeiro ato de *Persecución* (1986), pois se trata de uma reportagem, o depoimento direto de uma vítima da revolução que transcreve e constata os fatos vivenciados, os sinais da memória em sua pele, e narra, por outro lado, a história do suposto *Traidor*, que dá título ao primeiro ato.⁵

Reinaldo Arenas tenta enriquecer e transgredir o panorama teatral oficial com *Persecución* (1986), que começa a escreverem Havana, em 1973, e finaliza em Nova York, doze anos depois— em 1985. O conjunto teatral está formado por cinco cenas (*El traidor*, *El paraíso*, *Ella y yo*, *El reprimero* e *El poeta*), que podem funcionar como quadros independentes ou configurar um texto único, com o tema da perseguição sendo o nexos comum entre eles.

3 A REPRESENTAÇÃO NO EXÍLIO E O POETA EM *PERSECUCIÓN*

O êxodo massivo de Mariel⁶ (emigração em massa de cubanos entre 15 de abril e 31 de outubro de 1980) e a recém-conquistada liberdade de ação e de palavra por parte dos poetas exilados determinaram as características desse experimento teatral tão radical e a agressividade da proposta dramática, realizada por Arenas nos Estados Unidos. *Persecución* (1986) converte-se em um texto de sublevação e crítica ao governo de Fidel, tanto ideologicamente quanto literariamente.⁷

O texto da primeira peça, *El traidor*, já existia, com o mesmo nome na obra de Arenas. Este foi escrito na Havana, em 1974, formando parte de um livro de contos publicado em 1995 com o título de *Adios a mamá (de La Habana a Nueva York)*. O autor realizou uma versão dramatizada quase mimética do citado relato escrito anteriormente, acrescentando dois personagens, além da velha protagonista e seu discurso ou monólogo principal. O jornalista e o ajudante, esses dois figurantes que acompanham a velha no drama, são meros comparsas do discurso trágico da mulher. A senhora, protagonista do ato, narra a sua vida e a de alguém próximo, o anônimo, protagonista do relato, é considerado como traidor, após o derrocamento do governo de Fidel. A denúncia cristalina de numerosos acontecimentos silenciados do regime revolucionário acompanham a ambiguidade do relato da entrevistada, pois nunca sabemos de maneira fidedigna a quem se refere quando descreve a vida do "traidor". Sendo a representação do sujeito contrarrevolucionário extinta pelo poder militar, podemos supor que "o traidor" é alguém próximo a esta mulher hasteada após uma vida de constantes frustrações. A velha informa sobre a história de um homem submetido ao sistema castrista, que em seu interior odeia e despreza o governo que o explora, mas cujo terror de se rebelar perante essa força governamental pesa mais que seu desprezo. Quanto maior é a sua repulsa, melhor representa seu papel de marionete governamental, convertendo-se, inclusive, em porta-voz e biógrafo do sistema revolucionário. Emergem, então, esse poeta constante e a alegoria da representação mais radical. O poeta, neste caso, Arenas, encontra signos universais em suas similitudes e nas palavras que refletem a semelhança universal das coisas e dos afetos, neste caso, para representar o contexto de enunciação dos personagens e seus afetos (gostos e recursos). Arenas dramaturgo, assim como o poeta "sustenta o papel alegórico; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põem-se à escuta de "outra linguagem", aquela, sem palavras, nem discursos, da semelhança" (FOUCAULT, 2000, p. 68). O traidor sente-se um animal torturado, domesticado e oprimido, um poeta vazio e sem alma, até o limite de impedir-lhe ser quem é. Destaca-se o uso da representação e imitação como forma de

sobrevivência:

[...] ¿Es que crees que puedo pasarme la vida representando? ¿Es que no te das cuenta que a fuerza de tanto traicionarme voy a dejar de ser yo mismo? ¿Es que no ves que ya soy una sombra, un fantoche, un actor que no desciende nunca del escenario donde representa además un papel sucio? (ARENAS, 1986, p. 28).

Quando, segundo a protagonista, o governo castrista é supostamente derrubado no relato, frente ao pelotão de fuzilamento, o traidor, pela primeira vez em toda sua vida, expressou-se de forma legítima e livre: “Abaixo Castro! Viva a liberdade!”.

Na segunda cena deste experimento teatral, *El paraíso*, após a reveladora confissão prévia da mulher no ato prévio, “Eu sei. Eu vi”, este nos desloca à representação do castigo que Arenas sofreu como escritor e como ser humano com ideias próprias (além do ideário revolucionário), através do personagem do “poeta”⁸, expulso paradoxalmente a um destino chamado “paraíso”.

Diante da pureza inata do personagem poeta, do impulso primário e da inocência de seu caráter, portanto, o pior cárcere para esse escritor será a sentença demorar eternamente nesse hipotético “Éden”, onde pretende-se que o poeta exista numa esterilidade expressiva e lírica permanente. O artista, nesse território do silêncio, não pode criar nem levar a cabo seu objeto principal ou sentido da vida: escrever. Escrever para poder ser e ser para poder escrever. A representação do historicismo não oficial emerge na imagem do poeta, criando-se um sujeito metafórico⁹ que, entre a realidade e a ficção, emerge como personagem difuso, sem voz própria, quase um simulacro do objeto que representa nesse espaço transgressor, no qual a história e a poesia convergem de maneira radical:

Si el sujeto metafórico solo puede producir simulacros, ideaciones, ¿cómo puede aspirar a la verdad? [...] todo discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética [...] Así, si la historia y la poesía se confunden en la misma “mentira poética”, ¿qué puede restar verdad a la operación de loges poéticos? (CHIAMPI, 1993, p. 16-17).

O poeta cativo numa jaula, a caminho desse purgatório de silêncio (qual *Quixote*, de Cervantes), simboliza o poeta sem verbo, o papel sem letra, a morte absoluta da poesia. A ironia, o desprezo e a crítica ficam patentes com a paulatina eliminação que os oficiais fazem da legitimidade destes e na triste definição que os soldados fazem das figuras dos escritores: “Ellos insisten en ejercer un oficio decadente y arcaico ¡Aunque ya eso se acabó! [...] seres extraños; disconformes, anormales o

algo por el estilo. Por eso se les da lo mejor [...] (ARENAS, 1986, p. 36-37).

O terceiro ato, *Ella y yo*, representa as vítimas sem voz (sendo outra vez deslocamentos do sofrimento do escritor cubano). É notória esta agonia pessoal nos gritos silenciosos dos manequins e coros que participam dessa cena. Ela pode ser considerada o núcleo da obra e o ponto culminante inserido no universo absurdo do drama, onde os personagens explorados são tratados como animais domesticados de um rebanho. O autor descreve o processo de desumanização que sofrem aqueles que vivem sob o poder totalitário e policial. *Ella y yo* são sujeitos primitivos, anulados nos campos de trabalho e de reeducação governamentais, dominados e aniquilados. Como proclama o personagem de *Ella*, em fusão reveladora com o ideário do escritor cubano:

En esta isla ya no hay mar [...] En la prisión ningún gesto es auténtico. Todo obedece a un reglamento. Aun la violencia, el delirio, la remota esperanza y la muerte [...] En la prisión toda intención es anulada [...] Si un preso habla, no es el preso el que habla, sino el carcelero a través del preso. Cuando alguien muere nunca es el carcelero, sino el preso. Y fuera de la prisión nadie quiere creer que exista la prisión. Nadie quiere ensuciar sus bellas y libres conciencias (Ibid, 1986, p. 61-62).

O quarto ato, *El reprimero*, representa exemplos de ações despóticas do governo na desumana perseguição dos dissidentes, iniciada em Cuba, onde qualquer indivíduo que fosse divergente em relação ao pensamento castrista seria culpável de um delito de alta traição, contra os poderes do Estado, a pátria e o povo. A política e a justiça estão representadas aqui como um circo libertino, enlouquecido, surrealista e torturador, em todos os níveis:

[...] es una burla y parodia de los juicios que se dieron en Cuba contra muchos de los disidentes. Entre ellos, el estado es a la vez abogado, juez, fiscal y jurado. Este acto se mofa además de la figura de Fidel Castro representada en *el reprimero* y expone las contradicciones en el discurso de éste (J. VEGA, 2014, p. 26).

O clímax do discurso do mandatário nessa cena lembra a figura histriônica de Chaplin em sua representação deformante ou caricata no cinema, em *O grande ditador* (1940). O personagem, neste mesmo filme, declama “Os ditadores se fazem livres a eles mesmos, mas escravizam o povo!”, discurso rotundo que nos leva a outros discursos enérgicos, ferozes e tão ostentosos do líder cubano. Arenas, de forma satírica, mostra a posição contraditória ou paradoxal de Fidel Castro, ao reproduzir no texto um discurso verdadeiro pronunciado pelo comandante em 30 de abril de 1971, com motivo da clausura do denominado “Congresso de Educação e Cultura”, no qual indica que “a arte é uma arma da revolução”. Assim, percebemos

que é esse efeito paródico da representação que atribui o caráter fundamental da obra do presente estudo, em convergência clara com o pensamento e a palavra do escritor, no qual sujeito real e sujeito representado fusionam-se num discurso histórico e exagerado. Já que, segundo Arenas, o caráter de pantomima teatral e de outra realidade mais profunda,

[...] en Cuba se desarrolla por los menos a dos niveles: uno, el oficial, se limita a una representación incesante, en esa representación entran las asambleas, el trabajo voluntario, los círculos políticos, los incesantes discursos y sus consabidos aplausos, los desfiles y la lectura (siempre comentada elogiosamente) de la prensa estatal, la única allí publicada; de otra parte está la verdadera vida, con nuestros secretos resentimientos, nuestros sueños, nuestras aspiraciones, nuestro anhelo de venganza, nuestros rencores, nuestros amores y nuestras furias más sublimes (ARENAS, 2012, p. 23-24).

No projeto dramaturgico de Arenas, em *Persecución*, a imagem da mimese platônica, portanto, transfigura-se numa imitação com um explosivo sentido crítico. O autor constata “la grandilocuencia y teatralidad, tan características de Fidel Castro, en medio del juicio. Aquellos juicios donde se condenaba a muerte a una persona eran, realmente, espectáculos teatrales” (ARENAS, 2011, p. 85). Esse efeito parecido ao da carnavalização exposto previamente aparece de forma explícita neste ato entre as múltiplas danças grotescas dos personagens. Esse ponto de vista é defendido por Karl Kohut, 2008, p. 168:

Arenas carnavaaliza la carnavaalización. Este concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín [...] se invierten las jerarquías; el señor se convierte en sirviente, y el sirviente, en señor [...] La sociedad, el gobierno, el partido político y la persona carnavaalizados siguen siéndolo en tanto que existe la obra. La única solución para los parodiados es su aniquilación, su quema, practicadas por la Inquisición y diversos regímenes totalitarios del siglo pasado. La reacción del gobierno de Cuba a la obra de Arenas (y de tantos otros) continúa esta tradición nefasta al encarcelar al carnavaizador y, más tarde, expulsarlo, tratando de aniquilar de ese modo su persona y su obra.

O carnavaizador, desta maneira, foi silenciado, mas não foi possível para o governo emudecer o poeta expatriado, não conseguiu evitar a representação de outra realidade cubana e não impediu o sucesso como escritor de Reinaldo Arenas, reconhecido universalmente pelo valor estético de sua escritura e de seu projeto literário, que representa a dissidência. No último ato, o poeta-autor, o poeta-personagem e o louco conformam os rostos principais da modernidade híbrida na

qual vivemos, confundem-se entre eles, deste modo, oferecendo registros díspares de uma existência fragmentada a partir da experiência do exílio, sua dissidência política e de gênero.

Mas já não se trata do velho tema platônico do delírio inspirado. Trata-se da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para que para limitar seu poder, o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar [...] O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los [...] estão ambos nessa situação de limite (FOUCAULT, 2000, p. 68).

O poeta no exílio — “O exílio não é exílio: é o regresso ao tempo sem tempo” (PAZ, 2013, p. 135)— parte também de uma representação da loucura que precisa da poesia para sobreviver nesse universo de imperativo silêncio do indivíduo criador. Portanto, a demência converte-se em uma arma de resistência e, ao mesmo tempo, da trágica irredutibilidade da voz do próprio poeta exilado¹⁰.

Nesse sentido, Arenas, através do protagonista, em primeira pessoa, entre versos, delírios e uma elucubração que fere o leitor, denuncia o sistema opressor de Fidel Castro, sendo o máximo expoente da representação crítica sociopolítica, levada a cabo em *Persecución*. Na acusação última, a palavra rotunda de Arenas como sujeito da experiência, conseqüentemente, evidencia vários fatos reconhecíveis de sua terrível história pessoal:

[...] el hambre obligatoria y exaltada en rípios gloriosos [...] la soledad sin subterfugios ni consuelos, la humillación del tirano, la repetida traición de nuestros amigos, la asamblea semanal, la comida sin sal, la camisa sucia, la guagua repleta, la pila sin agua, las películas búlgaras, la pérdida de casi todos nuestros odios y pasiones, la vida reducida a una sola dimensión en el estupor, la persecución sexual, el ostracismo sin apelaciones, la expropiación de nuestros sueños más minúsculos [...] (Ibid, 1986, p. 103).

O escritor precisa sobreviver à memória e, ao representar, o poeta não pode rejeitar a sua outra metade: a fantasia, a magia, o mundo onírico que o envolve e o protege dessa tortura. Neste sentido, recordamos Paz, quando afirma que “[...] Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia e se transforma num funcionário ou num propagandista” (PAZ, 2013, p. 113).

Cabe destacar ainda o simbolismo primordial da peça, representado na

imagem da força, sendo este o elemento predominante e manifesto da asfixia vital em que vivem os personagens dessa ficção teatral e, ao mesmo tempo, a recreação da anulação dessa Cuba imaginária e tão dolorosamente real. A força representa a dádiva do poder estatal e, graças a essa condenação como presente, os cidadãos dissidentes, os intelectuais, assim como os cidadãos comuns contrários ao regime, são, portanto, lapidados em vida. Mostra-se a força como elemento de opressão e morte que persegue todos os personagens e todos os cubanos que se recusaram a simular o papel que Fidel impôs. O destino de todo cubano não doutrinado ou não submetido ao seu requerimento será a censura do sujeito total, a negação de seus ideais, quando não o exílio ou, em alguns casos, a morte. Por isso, finalmente, o poeta, no quinto ato, leva a força, o instrumento de morte na sua mão aberta, como símbolo da liberdade. Agora será, por fim, o poeta, como clara reconstrução da figura de Arenas, que dirige o seu destino até o final.

A CRITÉRIO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caça do homem livre-pensador em *Persecución* (1986), entre o “docudrama”¹¹ e o experimento, como apontamos anteriormente, está impregnada de humor, ironia e burla, algo fundamental para o escritor, já que, descrevendo uma realidade de forma irrespeitável, aproxima-nos mais dela, a fim de romper com esse distanciamento literário: “Toda retórica implica um formulismo mientras que el sentido del humor irrumpe contra el formalismo y nos da una realidad más humana” (SOTO, 1989, p. 57). E, da mesma forma que o componente absurdo e o delírio apoderam-se de muitas das passagens da peça teatral, a poesia ou o grito poético, profundamente pessoais, nesse caso, tomam partido de vários momentos pautados em fatos reais nessa representação.

O sujeito, portanto, deve estar e ser inteiramente livre, e, para que isto aconteça, é necessário que as suas ações e decisões não tenham limites nem imposições. Desse espírito libertador, vai nascer a poesia, extrema e dolorosa na peça teatral de Arenas. Segundo Boal (1989), o sujeito oprimido no passado deve ser violentado novamente para que acorde e se revele. A loucura, conseqüentemente, emerge, mas o importante é que, nesse delírio provocado, “el objetivo último es la transformación de la sociedad, no la cura de una persona” (BOAL, 1989, p. 233).

Na obra de estudo, desmitificam-se os supostos benefícios e avanços do processo revolucionário cubano. Os personagens habitam um mundo onde predominam o isolamento, os abusos e, sobretudo, o medo de ser um indivíduo livre-pensador, de ser diferente. Na última peça, na pretensão de Arenas de abrir os olhos ao espectador

a outra realidade cubana,

[...] el público presencia el rejuvenecimiento del poeta a medida que articula su poesía de denuncia. Las últimas palabras del poeta, "Mi triunfo", palabras que grita al terminar la pieza, señalan que el triunfo del escritor está en su ferviente necesidad de querer "decir", de querer subvertir todo sistema que limite las infinitas posibilidades de expresión del ser humano (SOTO, 1989, p. 32).

A ambiguidade e o jogo de máscaras, por isso, predominam na obra, sendo essa fantasia múltipla uma representação do poder totalitário, evidenciado na história oficial como a força liberadora do povo cubano. No ato IV, por exemplo, *El reprimero* (provavelmente, inspirado em Fidel Castro), o personagem realiza também o papel de fiscal, acusador e defensor, torturador e justiceiro. Ele representa, portanto, todos os poderes e arguições possíveis. Menciona-se também o jornal nacional do partido, *Granma*, que faz leitura da nação cubana mediante uma informação partidária que emana diretamente da voz e política castrista e da revolução, à qual faz referência em repetidas ocasiões, até referindo-se às perseguições de todo tipo: ideológica (como o denominado "diversionismo ideológico"¹²) sexual e existencial, em todos seus aspectos. Nesse contexto alarmante, de qualquer forma, na opinião de Sánchez Alba (2010, p. 2) "la poesía trasciende lo político a través de los símbolos, lo plástico o la expresión verbal".

Persecución, deste modo, contém elementos de resistência, cujas armas fundamentais de combate serão as leituras dramáticas variadas que oferece, onde emergem tradição, ruptura, crueldade, documentação fiel e absurdo, e onde o artista

[...] tiene la capacidad para elevarse hacia otro tiempo, el de la autenticidad, donde se detiene para crear. Este tiempo no tiene medida porque es el tiempo de la poesía y de la memoria que transcurre en un presente eterno [...] El poema tiene que desvelar la historia, ese tiempo que es a la vez pasado y presente, la historia de un prolongado sufrimiento, de una larga opresión [...] La poesía adquiere un sentido de divinidad redentora que le insta a la lucha, a la vez que le permite volver a ser el niño que se baña, que se funde con el aguacero. La poesía le permite salvar el tiempo histórico, le permite ir hacia el tiempo eterno y auténtico (NEGRÍN, 2000, p. 11 - 13).

O poeta e a representação moderna desse sujeito constatarem as contradições e lutas da literatura e da narração moderna. Esse caráter de oposições entre o antigo e o contemporâneo; entre a tradição e a vanguarda; a fantasia e a política; o humor e a tragédia confluem nessa representação arrebatada do oprimido¹³ em *Persecución*.

Concluindo, essa original peça teatral, como a maioria das obras de Arenas,

é um texto plurissignificativo, convertendo-se num veículo de protesto e de luta pela liberdade. Arenas é testemunha de fatos terríveis, e, no exílio, os converte em estandarte da memória não pronunciada pelo regime castrista.

NOTAS

- ¹ Licenciado no curso de Letras Português - Espanhol na Escola Madre Celeste, ESMAC, 2014. Cursa, atualmente, Mestrado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2016. Possui Especialização em Ensino de Língua Espanhola pela Universidade Cândido Mendes, 2015. Atua como professor de Literaturas Hispanófonas e Espanhol do PARFOR na Universidade Federal do Pará, UFPA, e trabalha como Instrutor de Espanhol no Instituto Cervantes-Salvador.
- ² É Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas (2013) e Mestre em Teoria da Literatura (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e Coordenadora Adjunta do Núcleo de Extensão Permanente em Letras (NUPEL) do ILUFBA. É Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, atuando nas linhas de pesquisa Documentos da memória cultural e Estudos da tradução cultural e intersemiótica. Atua nas áreas de Ensino de Espanhol como Língua Estrangeira (E/LE) e Formação de Professor de E/LE. É coordenadora do Coletivo Pixote.
- ³ A obra foi encenada na sala Prometeo, em outubro de 1985 (Miami, Estados Unidos), dirigida por Nilo Cruz, havendo uma reapresentação da peça anos depois, não avaliada de forma muito positiva pela diretora da representação, a aclamada atriz e diretora teatral Teresa María Rojas.
- ⁴ A partir de um encontro organizado em 1977 pela Direção de Teatro e Dança, alguns funcionários proclamaram a existência de um movimento, ao que batizaram como teatro novo [...] com essas obras chegaram aos cenários personagens novos: obreiros, estudantes, camponeses, protagonistas de uma sociedade em processo de cambio, e, ademais, contribuíram a estimular o espírito crítico que alenta a muitas das peças cubanas mais recentes (DOMÍNGUEZ, 1992, p. 49-50).
- ⁵ “[...] se pretende que los espectadores asistan a la filmación de un reportaje, en el transcurso del cual el peso del lenguaje recae sobre la anciana, ya que los otros personajes jamás hablarán en público, sólo se ocuparán de hacer fotografías, anotaciones y manipular la cámara o la grabadora, pues se trata de “representar” una entrevista [...]” (MATEO DEL PINO, 2009, p. 282).
- ⁶ O porto de Havana, com o mesmo nome (Mariel), foi o local do êxodo massivo cubano, entre 15 de abril e 31 de outubro de 1980, de onde fugiram mais de 125.000 cubanos da ilha.
- ⁷ “La acción se desarrolla dentro del marco total de persecución castrista, donde si por un lado hay humor y parodia, por el otro hay un desgarramiento individual y colectivo, expresado escénicamente con técnicas de vanguardia” (HUIDOBRO, 204, p. 783).
- ⁸ A função do poeta, segundo Lezama Lima (1981, p. 393-394): [...] todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre él con procedimientos aún no cabaes para llevarlos a una forma viviente. No ese diletantismo de las viejas culturas, que es una forma de la ornamentación doméstica, sino una sana pasión de aficionado, una

curiosidad complaciente por el terror [...] Pero es lo cierto que con sus deficiencias de ejercicio y en su soporte elemental y difuso, no hay antes ni después de ese poema, en lo que se refiere al sueño, al sujeto del poema, en nuestra literatura, una intención que lo iguale ni una forma adquirida que lo supere.

⁹ Neste artigo, optamos por não trabalhar diretamente com teorias que pensam a biografia em cena ou a autoficção, uma vez que, neste momento, um dos autores, Antonio, se dedica a investigar outras obras de Arenas, com um projeto mais amplo, e já se dedica a pesquisar esses conceitos. E, pelo menos para os objetivos que desejamos alcançar neste artigo, a abordagem de tais conceitos restringiria bastante aquela que escolhemos para pensar o projeto de escrita de artigo sobre a obra *Persecución* (1986) e sua relação com a representação do poeta.

¹⁰ “Ese desdoblamiento del exiliado enajenado de su yo, que vive dos vidas paralelas, comparando siempre, incapaz de sentirse completamente aquí, añorando un ser que ya no es, le impide vivir en completa libertad porque sigue “allá en alma e imagen” en patética escisión” (NEGRÍN, 2000, p. 5).

¹¹ Quando o real se transforma em ficcional, o que é muito presente sobretudo no cinema. O docudrama—termo que foi utilizado pela primeira vez na década de 1930 — se enquadra nessa ideia de Nichols de que o documentário não é meramente reprodução fiel da realidade, mas uma forma de representação, na qual o cineasta assume o papel de mediador. Para Rosenthal (1999), o docudrama é um híbrido resultante da fusão entre documentário e drama, que busca reconstruir ou retratar fatos históricos (RICKLI, 2011, p. 2).

No âmbito teatral, se entende “el docudrama o teatro documental como una forma poética de amplia tradición latinoamericana que, entre otras características, predica o de-nuncia una tesis estructural y objetiva sobre lo histórico-contemporáneo, a través de núcleos referenciales fácilmente reconocibles por el lector/ espectador” (TOSSI, 2015, p. 92).

¹² Segundo Arenas (2012, p. 98): *Diversionismo ideológico, sección quinta. Artículo 103. 1. Incurre en sanción de privación de libertad de uno a ocho años el que: 1) incite contra el orden social, la solidaridad internacional o el Estado socialista, mediante la propaganda oral o escrita de cualquier forma; 2) confeccione, distribuya o posea propaganda del carácter mencionado en el inciso anterior. 2. El que difunda noticias falsas o predicciones maliciosas tendentes a causar alarma o descontento en la población, o desorden público, incurre en sanción de privación de libertad de uno a cuatro años. 3. Si, para la ejecución de los hechos previstos en os apartados anteriores, se utilizan medios de difusión masiva, la sanción de privación de libertad será de siete a quince años (Gaceta Oficial de Cuba, 1974).*

¹³ Amor/humor e magia/política são formas assumidas pela oposição central: arte/vida [...] A dualidade assume outras formas: antagonismo entre o absoluto e o relativo ou entre a palavra e a história [...] A poesia é a ponte entre o pensamento utópico e a realidade, o momento de encarnação da ideia. A poesia é a verdadeira revolução, aquela que acabará com a discórdia entre a história e a ideia [...] E o lugar em que se desenvolve o ato-poema é um não lugar: circunstâncias eternas, ou seja, não circunstâncias (PAZ, 2013, p. 117).

REFERÊNCIAS

ABREU, J. Presencia de Arenas. In: SÁNCHEZ, R (ed). *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1994.

ARENAS, R. *Persecución*. Miami: Ediciones Universal, 1986.

_____. *Antes que anochezca*. 8. ed. Barcelona: Tusquets, 2011.

_____. *Adiós Mamá (de La Habana a Nueva York)*. Barcelona: Altera, 1995.

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

BOAL, A. *Teatro del oprimido 1. Teoría y Práctica*. 4. ed. México: Nueva Imagen, 1989.

BELLINI, G. *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico. (Siglo XX)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa-del-mundo-hispanico—siglo-xx-0/html> Acesso em 06. 02. 2017.

CHAMPI, I. La historia tejida por la imagen. In: LEZAMA LIMA, J. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura económica, 1993.

CORREA, A. El teatro cubano de los 80: Creación versus oficialidad. *Spring. Latin American theatre review*. Miami: 1992, p. 67-77.

COSTA LIMA, L. *Mimese: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DOMÍNGUEZ, C. E (coord.). *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

HUIDOBRO, M. M. El teatro cubano. *Society of Spanish and Spanish-American Studies*. Boulder, Colorado: 2004, p. 805-815.

KOHUT, K. Epílogo. Arenas desde Sastre. In: PEÑA, M. T. M (org). *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*. México: Iberoamericana, 2008, p. 165-170.

LEZAMA LIMA, J. *El reino de la imagen*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981.

MATEO DEL PINO, A. De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas. *I Encuentro Con Cuba en la distancia*. 2009, p. 279-287.

NEGRÍN, M. L. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. Hispanic Literature. vol 50. United Kingdom: The Edwin Mellen Press, 2000.

PAZ, O. *Os filhos do Barro*. São Paulo: Cosacnaify. Fondo de Cultura Económica, 2013.

PLATÃO. *A República*. Tradução e Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RICKLI, A. D. *Docudrama: quando o real se transforma em ficcional*. Guarapuaba-PR: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011.

SAMARANCH, F. *Cuatro ensayos sobre Aristóteles*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.

SÁNCHEZ-GREY ALBA, E. El teatro documento de Reinaldo Arenas. *Estudios Historicos – Cdhp*. Año II – Marzo, n. 4. Uruguay: 2010.

SOLOTOREVSKY, M. *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg: Hispamérica, 1993.

SOTO, F. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania, 1990.

TOSSI, M. El docudrama y la autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. vol. III, n. 1 (invierno 2015), p. 91-108.

VEGA, P. J. *La Escritura Subversiva de Reinaldo Arenas por Medio de la Conformación de la Masculinidad Trágica, la Masculinidad Disidente y la Masculinidad Homo*. Master's Theses. Chicago: Loyola University Chicago, 2014.