

**ARTICULAÇÕES SIMBÓLICO-LITERÁRIAS DE REINALDO ARENAS. AS
BATALHAS DISCURSIVAS DE UM *NÃO AUTOR***

**SYMBOLIC-LITERARY ARTICULATIONS OF REINALDO ARENAS. THE
DISCURSIVE BATTLES OF A *NON-AUTHOR***

Antonio Martínez Nodal¹

Jorge Hernán Yerro²

RESUMO: Este artigo analisa três formas de reescrita presentes na obra do escritor cubano Reinaldo Arenas que, como uma ação imperativa de resistência, precisou adotar diferentes estratégias narrativas para salvaguardar, da censura do governo castrista, sua obra hipercrítica. Em um primeiro momento, observamos a maneira em que o escritor se apropria da tradição literária que sustenta seus textos, através de uma reescrita criativa. A continuação, apresentamos o processo de reconfiguração que Arenas precisou fazer, de sua própria obra ainda inédita, fruto do desaparecimento reiterado de rascunhos de seus textos. Finalmente, analisamos o posicionamento do autor com relação às reescritas de suas ficções, feitas através de traduções, no exterior. O estudo toma como base diversos documentos em primeira pessoa de Arenas, como entrevistas, cartas e sua autobiografia, bom como em ensaios e artigos sobre sua vida e obra, que nos possibilitaram examinar as diferentes manobras usadas pelo autor para se visibilizar narrativamente.

Palavras-chave: Reinaldo Arenas. Intertextualidades. Reescrita. Literatura como resistência.

Introdução

Este trabalho tensiona três formas de reescrita que, condicionadas pelo contexto repressivo do governo de Fidel Castro na Cuba dos anos 1960 e 1970, constituem a base da narrativa de Reinaldo Arenas. Observamos, em um primeiro momento, de que maneira a escritura deste autor se relaciona com suas influências literárias, considerando a presença, constante em sua obra, da reescrita criativa de textos clássicos da tradição hispânica. A continuação, observamos a reescrita forçada que Arenas precisou fazer de sua obra inédita, após esta ser sequestrada de seu domicílio em reiteradas ocasiões. Finalmente, analisamos a complexa relação do escritor com as traduções de sua obra que, ainda não publicada em Cuba, permitiram a divulgação de seus textos e de sua entidade autoral, no exterior.

Buscamos também examinar, através destas análises, o conceito de tradução que, ao tempo que permeia a narrativa areniana, se configura como espaço de sobrevida de sua obra, sempre

¹ Possui graduação em Português-Espanhol pela Escola Superior Madre Celeste (2014). Tem Mestrado em Literatura e Cultura na UFBA (Universidade Federal da Bahia, 2016-2018). Realizou especialização em Ensino de Língua Espanhola pela Universidade Cândido Mendes (2015). Possui o título de tradutor-intérprete de LSE (Língua de Sinais Espanhola). Formado como ator no Estudo Juan Carlos Corazza. Atualmente é professor de espanhol - PARFOR - UFPA e professor do INSTITUTO CERVANTES.

² Possui professorado em Castellano, Literatura e Latim pelo Instituto Superior Nacional Del Profesorado Mariano Acosta (2001), mestrado em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia (2006) e doutorado em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia (2012). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Bahia, onde é membro docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult).

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 180-193, jul./dez. 2018. Recebido em: 28 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

levando em conta o cenário de silenciamento artístico-ideológico em que o autor começa a produzir seus livros. Neste sentido, mesmo operando um paradoxo que evidencia algumas contradições de Arenas com relação a noções como original, fidelidade e autoria, ao mesmo tempo defendidas e derrubadas por ele na forma em que concebe sua própria obra, nos parece evidente a superação conceitual do escritor que vê, na reescrita, uma arma de resistência.

1 A reescrita dos grandes clássicos³

Após ganhar um prêmio no Concurso da Biblioteca Nacional para Narradores de Contos, Arenas passou a trabalhar nesta instituição. Segundo Diego, “[...] en un mes él devoró todos los libros que había en esa biblioteca” (2010, p. 205), acontecimento que será decisivo na reescrita posterior de algumas de suas obras, uma vez que o autor tinha acesso ilimitado, em seu local de trabalho, tanto a autores da tradição clássica hispana quanto a outros proibidos durante o regime. Como resultado destas leituras, a escrita de Reinaldo Arenas transitará, livremente, entre diferentes formas narrativas, constituindo uma obra híbrida e plural, cujo universo particular será quase em sua totalidade autobiográfico-ficcional e concerne, sobretudo, à produção literária mesma, meta-literária e dona de um espaço específico narrativo-vivencial.

O escritor cubano apresenta, sem dúvida, uma manifesta predisposição natural a fazer uma contínua reescrita original de obras emblemáticas anteriores, primordialmente de América Latina e da Espanha, caminhando em paralelo com episódios exponenciais de sua própria história particular. Esta deformação intencionalmente antropofágica consiste em fagocitar obras modelares e, assim, oferecer uma extraordinária autenticidade a muitos de seus manuscritos. Esta prática violenta de escrita, situada na fronteira da imitação desvirtuada e da desconstrução satírica, pode ser entendida, de acordo com o pensamento de Rajagopalan (2000), como um processo tradutório que nos convida a produzir novos originais a partir de um ato de suplementação textual.

Sobre esta questão, Kouht, estudioso de sua obra, identifica que

La Loma del Ángel se superpone a este clásico de la literatura cubana, *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde; *El mundo alucinante* usurpa las Memorias de Fray Servando Teresa de Mier; *El Cometa Halley* es una continuación paródica de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; su última obra de ficción, *El color del verano* o Nuevo “*Jardín de las Delicias*”, se nutre del famoso cuadro del *Bosco*, y hasta la *Pentagonía* puede considerarse como un tributo secreto a la *Triagonía* de *Enrique Labrador Ruiz*. Arenas reescribe estas obras, las parodia, las carnavaliza, pero no las mata, en contraste con los parásitos reales que matan al ser del que viven y con esto se autodestinan a la muerte (2008, p. 167).

³ Entendemos clássico, de acordo com Compagnon, como a classificação que designa “sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional” (1999, p. 244).

Ainda mais, “Arenas carnavaliza la tradición literaria de la fábula tal como la practicó el griego Esopo en la antigüedad y La Fontaine en el siglo XVII (SOTO, 1990, p. 23). Continuando com esses exercícios de reescrita, Mastache menciona o caso do romance *La Loma del Angel* (1987), realizado a partir de um dos romances de costumes mais representativos da literatura cubana do século XIX, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde (1812–1894), cuja técnica foi reveladora e profundamente transgressora:

El ejercicio de re-escritura de *Cecilia Valdés*, que emprende Reinaldo Arenas, está fundado en la intención de desacralizarla, sin por ello pretender devaluar sus reconocidos méritos [...] está recorrida por una voluntad de transgresión, en principio, del canon literario que subyace en Cecilia Valdés, pero también de la identidad cubana que de ella se desprende; es decir, Arenas busca que su escritura, en lo que hace a su capacidad transgresora, alcance no sólo al pasado, sino a su época, a sus contemporáneos (MASTACHE, 2008, p. 35).

Outro exemplo de reescrita híbrida é o do romance *El asalto* (1990), onde os títulos dos capítulos fazem referência a acontecimentos históricos, obras e personagens míticos, pensadores e autores clássicos, como Miguel de Cervantes, Friedrich Nietzsche, Francisco de Quevedo, J. M. Barrie e Charles Chaplin. Essa interconexão ideológico-literária, a médio caminho entre a irreverência e a homenagem, evidencia, de forma nítida, um embasamento histórico-criativo híbrido e absolutamente livre tanto geográfica quanto discursivamente. Assinalamos essa leitura crítica nas nomenclaturas dos capítulos do livro ao ser demarcadas passagens de obras míticas da literatura ou a história universal como *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Así habló Zaratustra*, *La Biblia*, *La divina comedia*, entre outras, intitulando e descrevendo em paralelo os episódios particulares narrados por Arenas no romance *El asalto*. Desta maneira, as variadas articulações simbólico-literárias presentes no livro desenham múltiplas possibilidades referenciais que provocam, no leitor, a desestabilização constante do inesperado. Neste sentido, concordamos com Cervantes *et al* quando afirma que, “El mero acto de proyectar introduce un elemento de desorden, pues atestigua la permanencia del poder subversivo de la imaginación. Numerosos desvíos dentro del texto indican la incapacidad del narrador para abrazar una imposible conformidad” (2008, p. 118).

A fusão de textos fundacionais na produção de Arenas é descrita por Rojas em *Un banquete canónico*. Neste livro, o autor já nos adverte dos cruzamentos e desencontros existentes entre os três cânones literários: o nacional cubano, o regional latino-americano e o universal ocidental (2000, p. 8). Mesmo amante devoto da cultura europeia, como pode ser visto na obra *Un mundo alucinante*, Arenas remete, por exemplo, “a la épica intelectual de la independencia mexicana” (Ibid., p. 67).

Desse jeito, “[...] va tejiendo una posible solidaridad, la utopía de un banquete canónico, más ligada a la herencia intelectual que al contacto afectivo” (Ibid., p. 94), como assim acontece com o legado intelectual, pessoal e as obras de Lezama Lima e Piñera, que fundamentaram essencialmente o pensamento e o exercício literário de Arenas.

Sua empatia literária faz-lhe infiel perante qualquer dogma textual e o libera, sem condições, em sua prática literária. Sendo, igualmente, reconhecível que o cânone preponderante nos romances de suas obras é, portanto, também uma fusão do latino-americano, cubano e ocidental. Para Rojas (Ibid., p. 70-71), a centralidade nacional em Arenas é o *locus* da liberdade, esboça um entorno independente para a literatura e a erótica da ilha.

Surge, deste modo, um desafio intertextual evidente, no qual o escritor, em um diálogo provocador com seus leitores, estabelece e desconstrói o sentido absoluto da obra com base nos intrincados conteúdos de sua produção literária e a partir da auto representação dramatizada. Assim, ele provoca, também, um choque direto entre o cânone europeu e a riqueza linguística, estilística e estrutural de seus textos, sempre surpreendentes.

O escritor nascido em Holguín, mediante esta prática de retroalimentação narrativa que ao mesmo tempo enfatiza os âmagos das obras de referência e os transfigura, funciona como um caleidoscópio dos textos fonte. Este traço, próprio da narrativa contemporânea, faz com que sua obra transite entre a intertextualidade referencial e a apropriação autoral. Neste sentido, Arenas afirma que

En cuanto a la literatura como reescritura o parodia, es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura [...] Baste decir que eso fue lo que hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides en la antigüedad y luego Shakespeare y Racine, para sólo mencionar a los autores más ilustres de todos los tiempos. La ostentación de tramas originales -ya lo dijo brillantemente Jorge Luis Borges- es una falacia reciente. Así lo comprendieron Alfonso Reyes con su *Ifigenia cruel*, Virgilio Piñera con su *Electra Garrigó* y hasta Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* (ARENAS, 1987, p. 10).

No obstante, a recriação referida dos textos clássicos, para Arenas, não é de forma alguma uma deslealdade ou traição pois, para ele, “ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaría de ser obra de ficción”. (Ibid., p. 10). Da mesma maneira, reescrever suas obras perdidas e arrebatadas, e consentir a publicação das traduções de obras nunca divulgadas sem uma supervisão fidedigna, foi a única forma de subverter as restrições do sistema totalitário e se confrontar com o regime Castrista, decisão que persistiu após a morte de autor dissidente.

Os temerários quebra-cabeças narrativos desenhados pelo escritor permitem, em múltiplas ocasiões, a reestruturação dos textos, sendo muitas vezes estas escolhas, pessoais, extraliterárias ou

estritamente comerciais. Por exemplo, os contos *Que trine Eva e Mona*, que num primeiro momento foram concebidos como relatos breves para ser inseridos em seus livros de relatos, finalmente conformam dois capítulos de *Viaje a la Habana (novela em tres viajes)* (1990). Numa carta, Arenas confirmava esta mudança: “[...] llego a la conclusión francesa de que *Viaje a la Habana* es una novela. Creo que desde el punto de vista comercial es mejor así” (2010, p. 256).

As fidelidades ao texto original, nestas novas construções do autor, diluem-se e expandem-se, surgindo na reformulação do livro transformado, em novos discursos, estruturas, paratextos e imaginários imprevisíveis. Como em toda tradução, aparecem, portanto, narrativas redefinidas. “O texto, como signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial.” (ARROJO, 2007, p. 23).

Esta devoração crítica do outro opera como uma tradução antropofágica que se apropria e recria a tradição à que pertence e ao mesmo tempo nega. Por conseguinte, o escritor se transforma em tradutor, crítico e poeta, no sentido descrito por Ferreira e Rossi:

[...] importa destacar a antropofagia como movimento crítico baseado nos termos de “devoração/digestão/transformação”, pois se a arte (enquanto objeto) é, ao mesmo tempo, um processo crítico-teórico e artístico-criativo do fazer, logo a tradução pode ser definida nesses mesmos termos. Isso implica resgatar uma dupla relação da tradução, situando-a entre o “fazer” tradução e o “pensar fazer” da tradução [...] A consequência é colocar o tradutor em três lugares de fala: tradutor, crítico e poesiador (2013, p. 37).

Assim, a identidade do sujeito que o traduz se manifesta, neste caso a expressão libertadora do poeta Arenas que, mediante seu particular canibalismo, reescreve e proporciona novas e inéditas leituras dos textos de partida. Nessa sobrevida, operada através da reinterpretação do passado, Arenas faz uma alteração expressa que multiplica as funcionalidades poético-narrativas dos textos. Entendemos que este modo de reescrita faz parte de seu processo criativo pessoal que, de forma intencional, precisa realizar uma atualização e assimilação temática do passado. A este respeito, Ette afirma que

[...] el pasado no es algo terminado y fijo sino que “vive” a través de su integración deformadora o de su readaptación al presente. La obra de Arenas puede comprenderse entonces como una inmensa máquina narrativa que simula el funcionamiento de la memoria humana, dirigiéndose contra su misma condición, la escritura (1996, p. 128).

Para combater o sistema editorial e ideológico revolucionário, que invisibiliza tanto sua obra como sua própria figura autoral, Arenas precisou desenvolver diferentes estratégias de escrita. Esta reescrita antropofágica foi uma delas. Na seguinte seção, trataremos da frequente reescrita e *Revista Literatura em Debate*, v. 12, n. 23, p. 180-193, jul./dez. 2018. Recebido em: 28 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

manobras de reelaboração de sua própria obra.

2 A reconstrução da memória do autor silenciado

Como mencionamos anteriormente, ainda em Cuba, Reinaldo Arenas terá os rascunhos de sua obra sequestrados, em reiteradas ocasiões, de seu próprio domicílio. Como resposta artística e ideológica, o autor insistirá em reescrevê-la e, assim, resgatará, já no exílio, sua produção textual censurada a partir de memórias que, como rascunhos invisíveis, constituirão a base de sua narrativa.

O exílio de Arenas em 1980, desde a saída pelo porto de Mariel, se constitui como seu período de produção mais fecundo. No território estrangeiro, em EUA, o autor tenta recuperar sua criação vedada e, assim, a expressão de sua identidade e de seu posicionamento como sujeito criativo-político. Nas palavras de Negrín,

Es el exilio su etapa más fructífera y también la que le permite libremente hablar sobre la desolación del ser humano abandonado a la desprotección de un gobierno que destruye todos los valores [...] Es también el desgarramiento de su condición de exiliado, lo que le hace ver cualquier posible situación desde el ángulo del terror, de la represión y de la traición. Cada acción o sentimiento extremo, en la obra areniana, lleva dentro de sí su contrario, y se caracteriza en su angustiosa ambigüedad moral y su complejidad estructural (NEGRÍN, 2000, p. 19-49).

Sua obra funcionará, resultado da diáspora, como uma janela desde a qual experimentará uma narrativa que tensione realidade e ficção, ocupando um *entre lugar*, no sentido proposto por Santiago (2000), histórico-literário. Origem e destino, a pátria perdida e a emprestada, ocuparão o centro enunciativo.

Para Gutiérrez (2005, p. 18) no “[...] mundo subterráneo de la extraterritorialidad [...] se impone el ritual de la nostalgia y no en vano es así, pues los recuerdos, único tesoro conservado tras la dispersión y el desalojo, hacen de bote salvavidas”. Neste sentido, o trajeto vital-narrativo do autor traz para suas obras um Arenas dividido, que, porém, se reencontra e se desdobra através do imaginário autêntico de sua literatura, que funciona como salvação. Sobre esta questão, Castro afirma que, no caso de Arenas, “la literatura vale como un acto de venganza que recompone imaginativamente, si no el tipo de realidad que se aspiraba a vivir en Cuba, al menos una versión de las extensiones y desbordamientos de lo cubano más allá de sus límites insulares” (2015, p. 92).

Sobre sua forma de lidar com a saudade, Arenas (2011, p. 314) afirma: “No tardé, desde luego, en sentir nostalgias de Cuba, de la Habana Vieja, pero mi memoria enfurecida fue más poderosa que cualquier nostalgia”. A cara e a coroa da nostalgia parecem reafirmar que só através da insistência da memória é possível, para o escritor/sujeito desmembrado entre dois tempos e

espaços que se negam, reconstruir uma identidade perdida e, paradoxalmente, rejeitada.

O resultado desta resistência ao silêncio forçado é o surgimento de um discurso compulsivo que se expande até alcançar um forte cunho político. Posto que a “La “lectura oficial” de un texto literario resulta ser una lectura política frente a la cual la literatura tiene que reorientarse o callarse. El silencio, entonces, significaría la derrota definitiva del autor” (ETTE, 1996, p. 133). Arenas, pelo contrário, opta por gritar⁴ através de seus manuscritos. Surge, então, uma ferocidade narrativa e crítica que opera como força motriz da luta narrativa, a carga hiperbólica que melhor define sua escrita em fusão com uma denuncia política⁵ já evidente do autor perante o sistema castrista. O tom exaltado, quase um manifesto crítico-político em muitos de seus últimos textos, é justificado por Arenas deste modo:

[...] me he convertido en un escritor político. De no hacer así, queridos amigos, sencillamente hubiese tenido que dejar de ser escritor, es decir hubiese tenido que traicionarme, hubiese tenido que dejar de ser [...] Aquí o se convierte uno en un escritor político (es decir en alguien que dice la verdad) o sencillamente deja de escribir, porque, honestamente, no hay otra cosa que decir (ARENAS, 2010, p. 50).

O compromisso político de Arenas representa o papel imperativo das interconexões histórico-pessoais e literárias que abrangem este estudo, devido a que Cuba é uns dos poucos países no mundo no qual, devido a suas políticas editoriais, o escritor resulta desterrado de sua obra, existência e pensamento, e onde qualquer leitor anônimo, destes autores eliminados dos registros literários, pode ser punido e encarcerado, acusado de “diversionismo ideológico”⁶. E, por conseguinte, também um país onde se suprimiu a propriedade intelectual, ou seja, os direitos autorais para qualquer autor cubano. Segundo Arenas, “Cuba es uno de los pocos países del mundo donde la creación artística no pertenece ya a su autor sino al Estado (Fidel Castro) a través de un organismo oficial llamado CENDA (Centro Nacional de Derechos de Autor).” (ARENAS, 2012, p. 327).

⁴ [...] si algún día me ofrecen dos lugares: uno donde puedas gritar y otro donde puedas comer, no vacilaré nunca en escoger el primer sitio. Porque, qué es en definitiva lo que justifica la existencia del hombre en el mundo sino el hecho de que pueda desarrollar un pensamiento (Ibid., p. 49).

⁵ “[...] se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma da práxis: a política” (BENJAMIN, 2000. P. 230).

⁶ Tradução nossa. Segundo Arenas (2012, p. 98): Diversionismo ideológico, seção quinta. Artículo 103. 1. Incorre em sanção de privação de liberdade de um até oito anos o que: 1) incite contra a ordem social, a solidariedade internacional ou o Estado socialista, mediante a propaganda oral ou escrita de qualquer forma; 2) confeccione, distribua ou possua propaganda do carácter mencionado no inciso anterior. 2. O que difunda notícias falsas ou predições maliciosas influentes a causar alarme ou descontento na população, ou desordem público, incorre em sanção de privação de liberdade de um até quatro anos. 3. Sim, para a execução dos fatos apontados nos apartados anteriores, utilizam-se meios de difusão massiva, a sanção de privação de liberdade será de sete até quinze anos (Gaceta Oficial de Cuba, 1974).

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 180-193, jul./dez. 2018. Recebido em: 28 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

É esta mesma ideologia imposta pelo governo castrista sobre sua literatura que impulsiona o escritor a enviar seus manuscritos de maneira oculta para o estrangeiro, com a finalidade divulgá-los em outros países como, por exemplo, França, destino principal de seus primeiros textos editados, principalmente na Europa. Como declarava o próprio autor,

En el año 70 coincide toda esa época de represión y de absolutismo estalinismo con que yo empiezo a ser un escritor conocido fuera de Cuba. Mis libros se traducen al francés, al inglés, al italiano, al japonés, al alemán. Y eso en vez de favorecerme me perjudica enormemente, puesto que ya era un escritor conocido – y en Cuba prácticamente era desconocido precisamente porque el gobierno no me publicaba (ARENAS, 1996, p. 48).

O autor, por conseguinte, deve aceitar, sem poder intermediar, algumas das traduções de seus livros, produzidas fora de Cuba, o que implica em dar a conhecer sua obra através da reescrita, feita por outro(s), o(s) tradutor(es), em língua estrangeira antes que em sua própria língua. Somente dessa forma, várias das obras do escritor, censuradas em seu país, passarão a ser divulgadas e lidas pelo público internacional. Sobre este assunto, trataremos a continuação.

3.1 Reinvenção e publicação dos textos proibidos

Uma grande quantidade de manuscritos de Reinaldo Arenas cobra vida desde então no panorama internacional das letras: *Celestino, antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), o livro de contos, *Con los ojos cerrados* (1972) e *El palácio de las blanquísimas mofetas* (1975). E, finalmente, acontece o maior desafio narrativo da sua carreira literária, a publicação de *Otra vez el mar* (1982), resultado de um perseverante exercício de reescrita.

Conforme mencionado anteriormente, parte da obra de Arenas tinha sido eliminada em reiteradas ocasiões pelo governo de Castro. Dentre estes, *Otra vez el mar* representa um caso emblemático, uma vez que, em um claro ato de resistência, o autor opta por reescrever completamente o romance três vezes. Sobre este episódio, Valero relata que,

La primera versión de esta novela se comenzó a escribir hace quince años (1966), una vez terminada fue destruida en Cuba por quien hacía de albacea literario de Reinaldo Arenas al sentirse aludido en un episodio (1971), momento en que Tedevoro es salvado por Santa Marica (Dr. Cortés). La segunda escritura volvió a desaparecer, esta vez a manos de las autoridades cubanas (más oficiales), al ser el autor arrestado (1974). Con los textos dispersos por Europa y los pasajes que habían quedado en la memoria, más los que se volvieron a memorizar, el autor reconstruyó una vez más, *Otra vez el mar* (VALERO, 1991, p. 356).

Em *Otra vez el mar*, é possível identificar a experimentação propiciada pela necessidade de

reescrita do romance. Tanto a exploração livre de diversos gêneros, quanto a estrutura circular e a presença constante do inesperado são traços próprios de uma escrita fragmentada. Ainda nesta direção, podemos afirmar que os desdobramentos narrativos (relato, conto, teatro e poesia convivem no romance) funcionam de maneira independente, alcançando múltiplas representações e personagens que compõem um mesmo discurso multifacetado. A reescrita, nesse caso, favorece uma liberdade criativa que resulta, nas palavras do autor, em sua obra “la más desenfadada, cruel, irreverente y total, hay que leerla con cuidado para comprender su estructura circular que se aclara al final de la obra” (2010, p. 298).

Numa performance narrativa constante, Arenas se descobre e nos descobre as múltiplas faces que o representam com grandiloquência e de uma forma intencionalmente teatral, quebrando todos os limites textuais presumíveis. Sobre esta questão, Souquet conclui que,

Oscilando siempre entre fascinación y crítica, aplicando varias estrategias, Arenas integra la noción de espectáculo en su escritura –inyecta cine, teatro, imágenes, cuadros famosos y auráticos– y transforma la literatura, un arte de la intimidad, en espectáculo. Arenas desarrolla esta fusión de la escritura con las artes de la representación más allá de los límites discursivos, construye su propio personaje de artista a partir del modelo del actor, haciendo su teatro mediático, transportando la obra de arte en el campo intrínsecamente postmoderno del epítexto público: entrevistas, declaraciones, documentales y discursos como «*performance*» que contribuyen a poner en escena una obra espectacular (2011, p. 14).

Retomando a publicação de *Otra vez el mar existe*, ainda, outra questão que nos interessa neste artigo: a dos numerosos desencontros de Arenas com suas traduções feitas no estrangeiro. O escritor cubano, sempre crítico e exacerbado objeto, às vezes com clara inconformidade, muitas das traduções de seus textos publicados que não conseguiram, segundo ele descreve nas *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, captar muitos de seus traços fundamentais e a riqueza linguística de seu texto. Cuba, para Arenas, “[...] es una realidad tan extremadamente particular que hasta las palabras y las imágenes adquieren otras dimensiones distintas a las acostumbradas” (Ibíd., p. 48). Este fato influi, desse modo, fazendo que os variados recursos de sua escrita se tornassem verdadeiramente intrincados na tarefa de reescrever, nas diferentes línguas de chegada, muitos de seus livros.

Além do contexto de trabalho previamente registrado, o tradutor estrangeiro de Arenas se enfrenta a uma crítica e uma denúncia política ocultas numa obra alegórica cujo subtexto oferece uma ampla margem a inúmeras leituras. Trata-se de romances incômodos para os tradutores e para os leitores da escrita areniana, o que dificulta mais ainda a interpretação de suas obras. Os problemas de compreensão aumentam ainda mais, quando considerada a pessoal, antirrealista e experimental voz narrativa do autor latino-americano.

Note-se que a atitude de Arenas diante das traduções de sua obra veicula uma contradição com relação ao exercício de reescrita. Isto porque se, por um lado, o autor entende como negativo que o novo texto, resultado da tradução, modifique o texto de partida, por outro, como mencionávamos anteriormente, foi uma prática frequente, em sua narrativa, a apropriação, através da reescrita criativa, dos textos de outros autores. Está claro que na demanda do escritor opera um posicionamento tradicional tanto com relação ao conceito de autoria como ao de linguagem que se justifica, acreditamos, na necessidade de proteger uma identidade e uma mensagem específicas e não negociáveis.

De qualquer maneira e apesar das desavenças entre o autor e seus tradutores, graças a essas traduções se produz a descoberta de *El mundo alucinante*, primeira e mais importante obra de Arenas que, traduzida para mais de dez idiomas, ganhou o prêmio *Le Monde* na França como o melhor romance estrangeiro de 1969 e se transforma em um grande sucesso de crítica e de público até hoje.

Considerações finais

Como conseguimos identificar ao longo do artigo, Reinaldo Arenas, determinado pelo contexto repressivo da Cuba dos anos 60 e 70 do século passado, fez uso de três estratégias de reescrita buscando proteger e divulgar seus textos.

Na primeira, relacionada ao estilo de sua narrativa, Arenas se apropria da tradição hispânica para, dessa forma, aproveitar tanto a voz universalmente legitimada de autores distinguidos quanto a de outros textos e/ou autores fundamentais, proibidos em Cuba. Como consequência, enquanto se inclui nesta tradição literária, com a qual dialoga através da paródia e do sarcasmo, ao mesmo tempo a discute.

Esta primeira estratégia seria resultado da impossibilidade de falar, de maneira direta, de temas contrários aos promovidos pelo ideário do projeto revolucionário vigente no país. O autor teria encontrado uma solução, portanto, inserindo suas palavras em diversas vozes emblemáticas autorais do passado.

A segunda estratégia opera, claramente, como resposta à censura que recai sobre seu projeto narrativo. Neste caso, é fundamental observar que o cerceamento atingiu textos ainda não publicados, o que levou Arenas a escrever, novamente, suas ficções sem um suporte prévio.

Este processo de reescrita deixa uma inquietação latente: estão, em algum lugar, estes rascunhos sequestrados? Para além de qualquer resposta, foi graças à obstinação de Arenas que seus textos não ocuparam, como sucede no argumento principal do célebre livro espanhol, *La sombra del viento*, de Carlos Ruíz Zafón (2002), um lugar no “cementerio de los libros olvidados”.

O último tipo de reescrita que observamos neste trabalho tem a ver com as traduções

particulares da obra do escritor cubano. Neste caso, a impossibilidade de comunicação fluida entre ele e seus tradutores é a que dispara o mal estar do escritor, que não consegue manter o controle sobre as escolhas tradutórias. Sendo assim, Arenas apresenta uma forma de entender a tradução que parece contemplar a afirmação de Ricoeur quando, em relação a este tipo de reescrita, diz que

[...] não há apenas os contextos patentes, há também os contextos escondidos e o que chamamos conotações, as quais nem sempre são intelectuais, mas afetivas, nem sempre são públicas, mas próprias a um meio, uma classe, um grupo, até mesmo um círculo secreto; há assim, toda uma margem do não dito, percorrida por todas as figuras do escondido (2011, p. 52).

Além dos questionamentos que possam despertar estas concepções do processo tradutório, já levantado antes neste artigo, entendemos que Arenas assume que a reescrita de sua obra em outras línguas constitui, naquele momento, a única maneira de publicar seus textos e, assim, divulgar sua escrita. A reescrita como forma sobrevivência e/ou de translação íntima da realidade do autor é constantemente sublinhada por Arenas de forma muito explícita. A palavra como arma interpretativa e reconstrutiva das diferentes aristas memoriais validam suas abundantes ações de reescrita. Como o próprio Arenas enfatiza:

Yo veo en la re-escritura una manifestación de las diversas realidades que hay en el mundo. Uno lee un texto pero ese mismo texto le provoca a uno una serie de ideas que tal vez no estén en el texto y por eso uno decide re-escribir ese texto para explorar aquellas ideas. A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció (ARENAS, 1990, p. 47).

Finalmente, entendemos que estudar um “não autor”, como Arenas era considerado em Cuba, faz que os dados indagados sejam ainda mais relevantes. O criador e a figura do mito fusionam-se estabelecendo uma literatura ripária, miscigenada, com grande valor crítico-social e imprescindível, principalmente para o cidadão cubano que precisa de um referente literário outro que também o represente. A proibição incita, dessa forma e com maior ênfase, a insistente recuperação de todos seus manuscritos e a extrapolação da obra maldita ou perdida do escritor.

La prohibición les confería virtudes insospechadas. Sus autores dejaban simplemente de existir: sus nombres ni siquiera eran mencionados en el Diccionario de la literatura cubana, como ocurrió en el caso de Guillermo Cabrera Infante y en el de Severo Sarduy, ni en ningún periódico, literario o no. Reinaldo Arenas, por su parte, tuvo derecho a un trato peculiar: aunque figurara en el Diccionario, para los pocos visitantes que deseaban verlo, no existía en la isla ningún autor con ese nombre. La juventud intelectual dentro de Cuba llegaba, por lo tanto, a mitificar su existencia y sus obra (MACHOVER, 2001, p. 114)

A única saída para os criadores que não aceitaram se subordinar a um domínio que os excluía foi agir livremente reproduzindo seus universos literários particulares. O paraíso imaginário dos diferentes autores cubanos, longe de Cuba, devia ser erigido, portanto, de forma precisa, para respeitar sua mitologia particular.

Por fim, estamos de acordo com Ette, quando, em relação a Arenas, afirma que

Su narración de las historias y su literatura son testimonios de su supervivencia y se transforman así en el saber sobrevivir; en el caso de Arenas en dos sentidos, ya que, por un lado, su escritura incesante y ecléctica le permitió sobrevivir en una situación que él experimentaba como amenazante para su vida; por el otro, en la relación entre la lectura, el amor y la vida, así como entre la relectura y la reescritura, creó una literatura que consigue su supervivencia aún después de la muerte física del autor (2008, p.28).

Acreditamos que, como resultado destas reflexões, é possível identificar, na relação de Arenas com as diferentes formas de reescrita, uma atitude de resistência diante de um cenário adverso, tanto a seu posicionamento ideológico, quanto a sua literatura, âmbitos sempre irmanados em sua obra.

ABSTRACT: This article analyzes three forms of rewriting present in the work of the Cuban writer Reinaldo Arenas, who, as an imperative action of resistance, had to adopt different narrative strategies to safeguard, from the censorship of the Castro government, his hypercritical work. At first, we observe the way in which the writer appropriates the literary tradition that sustains his texts, through a creative rewriting. Following, we present the process of reconfiguration that Arenas had to make, of his own work still unpublished, a product of the repeated disappearance of drafts of his texts. Finally, we analyze the position of the author in relation to the rewriting of his fictions, made through translations, abroad. The study draws on Arenas' first-person documents, such as interviews, letters, and his autobiography, as well as essays and articles on his life and work, which enabled us to examine the different maneuvers used by the author to become narratively visible.

KEYWORDS: Reinaldo Arenas. Intertextualities. Rewriting. Literature as resistance.

REFERÊNCIAS

ARENAS, R. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Point Lunettes, 2010.

_____. *La Loma del Ángel*. Málaga: DADOR/Ediciones, 1987.

_____. *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

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

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

_____. *Otra vez el mar*. Ts., Firestone Library, Princeton, NJ: 1980-82.

_____. *El mundo alucinante*. 3. ed, Madrid: Cátedra, 2014.

_____. *Sobre los astros*. Sevilla: Point de lunettes, 2006.

ARROJO, B. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T et al. *Teoria de cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

CASTRO, A. M. “Dos narrativas de *Mariel*: muestrario de perdedores y suicidas” *Mitologías hoy*, vol. 12, invierno, 2015, p. 83-100.

CERVANTES *et al*, J. C. El asalto. La agonía de un final de una persecución. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DIEGO, E. El silencio de los elogios: Eliseo Diego habla sobre Reinaldo Arenas. In: *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. Ciudad de La Habana: Unión, 2010.

ESTEBAN, A. *El escritor en su paraíso*. Treinta grandes autores que fueron bibliotecarios. Cáceres: Editorial Periférica, 2014.

ETTE, O. *La escritura de la memoria*. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. Verlag: Vervuert, 1996.

_____. La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto. In: *La escritura de la memoria*. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. Verlag: Vervuert, 1996.

_____. Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

FERREIRA, A. M; ROSSI, A. H. Antropofagia, mestiçagem e estranhamento: tradução em (dis)curso. *Cadernos de Tradução*, v. 1, 2013, p. 35-55.

GUTIÉRREZ, J. I. G. *Cartografías literarias del exilio: tres poéticas hispanoamericanas*. Lewiston (Nueva York); Queenston (Ontario) ; Lampeter (Gales) : The Edwin Mellen Press, 2005.

KOUHT, K. Epílogo. Arenas desde Sastre. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

MACHOVER, J. La memoria contra el poder: escritores cubanos del exilio. In: *Creación y exilio*. Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.

MASTACHE, E. La Loma del Ángel: el carnaval de la escritura. In: *Del Alba al anochecer. La Escritura en Reinaldo Arenas*. María Teresa Miaja de la Peña (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2008.

RAJAGOPALAN, K. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. In: Tradução, desconstrução e pós-modernidade. *Alfa*, n. 44. São Paulo: 2000, p. 123-130.

RICOEUR, P. *O paradigma da tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROJAS, R. *Un banquete canónico*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio Janeiro: Rocco, 2000.

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

SOUQUET, L. “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen « alucinante » contra la falsedad del realismo socialista” *Simposio Internacional. Imágenes Y Realismos En América Latina*. 29 de septiembre – 1 de octubre, Universidad de Leiden, 2011.

VALERO, R. *Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas. *Revista Hispanoamericana*. n. 154, enero-marzo 1991, p. 345-353.