

82.091

J 582
C 92474479

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGEM
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

ALTAIR GOMES DE JESUS

**LITERARIEDADE E REALISMO SUJO EM TRILOGIA SUJA DE
HAVANA: A ARTE COMO REVOLVEDORA DE “MERDA”**



PONTES E LACERDA/MT

JUN/2013

ALTAIR GOMES DE JESUS

**LITERARIEDADE E REALISMO SUJO EM TRILOGIA SUJA DE
HAVANA: A ARTE COMO REVOLVEDORA DE “MERDA”**

**Monografia apresenta ao Departamento de
Letras – Campus de Pontes e Lacerda –
UNEMAT, como requisito parcial para a
obtenção do título de graduado em
licenciatura plena em Letras.**

Orientador: Prof. Me. José Pereira da Silva Neto

PONTES E LACERDA/MT

JUN/2013

Esta monografia foi apresentada e defendida perante a seguinte banca examinadora:

ORIENTADOR: Prof. Me. José Pereira da Silva Neto
(UNEMAT/Pontes e Lacerda)

Profª. Drª. Madalena Aparecida Machado
(UNEMAT/Pontes e Lacerda PPGEL/UNEMAT)

Prof. Me. Ricardo Marques Macedo
(UNEMAT/Pontes e Lacerda)

Pontes e Lacerda, 15 de julho de 2013.

DEDICATÓRIA
DEDICO ESSE TRABALHO ÀS MULHERES...

GEUZA, LEILA E TAINÁ.

AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO AOS COLEGAS DE LETRAS QUE, INDEPENDENTE DO CURSO, FIZERAM COM QUE EU CONSTRUÍSSE UM MUNDO NOVO. UM MUNDO QUE AS CERTEZAS TORNARAM-SE DÚVIDAS, QUE AS VERDADES ABSOLUTAS DEIXAREM DE EXISTIR, QUE AS PERGUNTAS TORNARAM-SE MAIS IMPORTANTES QUE AS RESPOSTAS, QUE AS RESPOSTAS "CERTAS" NÃO ME SATISFAZEM COMPLETAMENTE. CITO, COMO PARTE DESSA CONSTRUÇÃO, MEUS PROFESSORES, ZÉ PEREIRA PELA PACIÊNCIA (RISOS), POR SEMPRE ESTAR DISPOSTO A FAZER UM TRABALHO QUE NUNCA LA PARA O PAPEL, ÀS PROFESSORAS DO PROJETO TOPOGRAFIA DISCURSIVA, INÊS, ELIANA, SILVIA, ROSELI, PELA BOLSA DE PESQUISA QUE ENRIQUECEU SOBREMANEIRA MINHA TRAJETÓRIA ACADÊMICA, ESTUDANTES DE LETRAS, ALUNOS AOS QUAIS LECIONEI NO ESTÁGIO. À LEILA E A TAINÁ PELO MUNDO NOVO QUE DESCOBRI. AOS MEUS FAMILIARES: JOSÉ PELO APOIO EM SILÊNCIO; GEUZA PELA INCONDICIONALIDADE NO APOIO; ALCIENE E ALCILEIA PRIMEIROS EXEMPLOS DUM CAMINHO, ADRIANA PELO DESBRAVAMENTO DESSE CAMINHO A NÍVEL ACADÊMICO, ALESSANDRA PELA TRAJETÓRIA COMPARTILHADA, ALMIR PELO ORGULHO EM ACOMPANHAR SEU BRILHANTISMO NESSE CAMINHO, ADEMIR PELOS PROJETOS NESSA SEARA QUE MUITO ME ALEGRA. MATEUS, POR AQUELAS CONVERSAS REGADAS A EMBRIAGUEZ DE ALMA, AMIZADE... E, LÓGICO, ETÍLICAS. AGRADEÇO AOS AMIGOS PELA FORÇA, MARI VOCÊ VAI REPRESENTÁ-LOS NESSA SINGELA HOMENAGEM.

Mas é claro que o sol vai voltar amanhã
mais uma vez, eu sei
escuridão já vi pior, de endoidecer gente sã
espera que o sol já vem
tem gente que está do mesmo lado que você
mas deveria estar do lado de lá
tem gente que machuca os outros
tem gente que não sabe amar
tem gente enganando a gente
veja a nossa vida como está
mas eu sei que um dia a gente aprende
se você quiser alguém em quem confiar
confie em si mesmo
quem acredita sempre alcança

mas é claro que o sol vai voltar amanhã
mais uma vez, eu sei
escuridão já vi pior, de endoidecer gente sã
espera que o sol já vem
nunca deixe que lhe digam que não vale a pena
acreditar nos sonhos que se tem
ou que seus planos nunca vão dar certo
ou que você nunca vai ser alguém
tem gente que machuca os outros
tem gente que não sabe amar

mas eu sei que um dia a gente aprende
se você quiser alguém em quem confiar
confie em si mesmo
quem acredita sempre alcança...
quem acredita sempre alcança...
quem acredita sempre alcança...
quem acredita sempre alcança...

(MAIS UMA VEZ) RENATO RUSSO

Resumo

Neste trabalho o conceito de literariedade será discutido previamente, para então caracterizarmos o que traz literariedade à *Trilogia suja de Havana*, do escritor cubano Pedro Juan Gutierrez. Abordaremos a biografia do autor, devido ao seu pouco conhecimento no meio acadêmico e as intersecções entre sua vida e sua obra. Mostraremos, mesmo que superficialmente, a vertente literária na qual a obra é enquadrada, o Realismo sujo, e a Cuba dos anos 90, onde sua obra é ambientada, para entendermos melhor a afirmação de Candido, quando defende que cada época e lugar tem uma literatura que depende sobremaneira de condições extraliterárias. Ainda analisaremos a obra em seus aspectos constitutivos mais destacados que a enquadram dentro daquela vertente de realismo, como a abjeção, a perda de fé nas utopias, o sexo a violência, a concisão na escrita, a linguagem chula, entre outros, tentando abstrair daí características, que para nós, traz literariedade ao texto. Para tanto nos apoiaremos em Eagleton (2004) e Lajolo (1990) para discutirmos literariedade, em Compagnon (2010), para tratamos conceitos literários e Santos (2007) para caracterizar o realismo sujo dentro da obra.

Palavras-chave: literariedade; Realismo sujo; *Trilogia suja de Havana*.

Abstract

In this paper the concept of literariness discussed previously, then to characterize what brings the literariness Dirty Havana Trilogy, the Cuban writer Pedro Juan Gutierrez. Discuss the author's biography, due to their lack of knowledge in academia and the intersections between his life and his work. Show, even superficially, the part in which the literary work is framed, dirty realism, and 90s Cuba, where his work is acclimated to better understands the statement Candido, when he says that every time and place has literature it deserves. Further analyze the work in its most prominent constituent aspects that fall within that strand of realism, as abjection, the loss of faith in utopias, gender violence, concise writing, foul language, among others, hence trying to abstract characteristics, which for us, literariness brings to the text. Therefore we will support in Eagleton (2004) and Lajolo (1990) to discuss literariness in Compagnon (2010), to treat literary concepts and Santos (2007) to characterize the dirty realism within the work.

Keywords: literariness; dirty Realism; *Dirty Havana Trilogy*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 LITERARIEDADE EM TRILOGIA SUJA DE HAVANA.....	13
1.1 O QUE É LITERATURA?	14
1.2 ISSO É LITERATURA?	19
2 GUTIERREZ E O REALISMO SUJO	22
2.1 O PROJETO DE GUTIERREZ PARA SE TORNAR ESCRITOR	23
2.2 REALISMO SUJO.....	28
2.3 CUBA E O “PERÍODO ESPECIAL”	34
3 TRILOGIA E SUA REALIDADE SUJA	44
3.1 A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS EM TRILOGIA	49
3.2 O POLÍTICO EM TRILOGIA	51
4 A ARTE COMO REVOLVEDORA DE MERDA	56
CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Este estudo objetiva, num primeiro momento, e quase como apêndice deste trabalho, uma discussão sobre literariedade, pois a questão da literariedade tem chamado a atenção de muitos estudiosos em literatura. Isso se justifica devido a grande discussão que há sobre o assunto sem um consenso, não que esse trabalho se preste ao consensual, muito pelo contrário, busca, antes de tudo, um olhar singular sobre o assunto, e também por ser uma pergunta que nos inquieta ao longo de nosso percurso acadêmico. Além do mais, faz-se necessário suscitar discussão sobre o assunto num mundo cada vez mais utilitarista, pois ao falar de literariedade consequentemente se abordará outros aspectos constitutivos da literatura e sua importância para a “humanização” de uma sociedade.

A ideia inicial desse trabalho nos veio na ocasião da leitura da primeira narrativa de *Trilogia suja de Havana* (1999), livro do cubano Pedro Juan Gutiérrez. Inicialmente não concebia “aquilo” como literatura, pois eram relatos “pobres” sobre uma realidade empírica, simplesmente, cheios de preconceitos, escatologias, pornografia, sem me parecer ter um trabalho apurado com a língua, entretanto, essa última afirmação contrastava cabalmente com o que afirmava seu autor. Pois ponderava que teve um grande esmero para escrever aquelas narrativas. Daí veio muitos questionamentos do tipo, isso é literatura, se é, quais os traços de literariedade contidos no texto? Lajolo (1990, p. 15) refletindo sobre literatura chega a conclusão que “depende do ponto de vista, do sentido que a palavra tem para cada um, da situação na qual se discute o que é literatura”, reflexão que será útil em nosso trabalho, pois não concebemos uma hipótese cabal sobre o que é literatura, e sim, um perene construto.

A fim de entender a noção de literário segundo o que está cristalizado pela crítica e teoria literária historicamente, tentaremos à medida do possível, buscar elementos novos que contribuam para o enriquecimento desse assunto, para tanto estudaremos alguns autores que se debruçaram sobre o tema. Dentre eles destacamos Terry Eagleton (2001) em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*, no qual investiga o objeto de estudo da Teoria literária desconstruindo algumas linhas teóricas que tendem a tornar hermética a conceituação sobre o tema. Eagleton por sua vez, vai além das definições e conceitos estudados mostrando suas fragilidades, seus limites de interpretações devido a estarem presas em uma época e lugar,

entretanto também ele está preso à mesma armadilha, porém sua força reside num não dogmatismo intelectual.

Ato contínuo, mostraremos o que, em nossa opinião, traz literariedade aos relatos crus de *Trilogia suja de Havana*. Neste pretendemos com o trabalho de interpretação de aspectos constitutivos da obra, conceituar literário, ou seja, um estudo indutivo, no qual partiremos do particular para o geral. Buscando revelar quais elementos em *Trilogia* e, nesse tipo de literatura em geral, tendo em vista que a literatura de Gutiérrez se enquadra numa vertente bem específica de realismo, tornam o texto literário. Para tanto, trarei à luz o que versaram sobre o tema alguns estudiosos, por exemplo, Compagnon (2010) em *O demônio da teoria* quando reabilita alguns pressupostos da teoria literária, como a noção de estilo, autor, mimese, que foram relegadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo, além de discutir a noção de valor e a própria literariedade, pois quando falamos no projeto de autor, no estilo, no mundo como sujeito e matéria que serviu para o autor apropriar-se e transformar em literatura, pensaremos essas noções com base em Compagnon.

O trabalho também pretende contribuir para o conhecimento de Pedro Juan Gutiérrez¹, no meio acadêmico, já que é sucesso editorial em países como Brasil, Espanha, Portugal, e desse tipo de literatura nomeada por alguns estudiosos de Realismo sujo, movimento literário que segundo Birkenmaier², tem como estandartes na América latina além do próprio Gutiérrez, Fernando Vallejo, los del Crack mexicano, grupo de escritores compilado por Alberto Fuguet na antologia *MacOndo* (1996) e, mais recentemente, o colombiano Efraím Medina Reyes, que por sua vez, são comparados aos norte-americanos Charles Bukowski, Henry Miller.

No *Google Scholar*, ferramenta de busca da internet, não foi encontrado nenhum trabalho de conclusão de curso sobre a obra em questão. O que reforça o interesse em dar visibilidade a textos comparados aos de Rubem Fonseca, por exemplo, que é para muitos o precursor e maior representante de um segmento literário brasileiro, fato que não passará incólume a esse trabalho e, num exercício de lógica acaba validando esse estudo.

¹ No Brasil o autor tem os seguintes livros publicados: *Trilogia suja de Havana* (1999), *O Rey de Havana* (2001), *Animal tropical* (2002), *O insaciável home-aranha* (2004), *O ninho da serpente: memórias do filho do sorveteiro* (2005), *Nosso GG em Havana* (2008).

² BIRKENMAIER, Anke. El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez *Miradas*, revista del audiovisual, número 6, 2004, Cuba. Disponível em: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm>. Acesso em: 11 jun. 2013.

Faremos ainda um estudo parcial³ do Realismo Sujo, movimento literário ao qual se enquadra a escrita de Gutiérrez⁴, tentando identificar nesta escrita elementos consagrados pela crítica como constitutivo desse tipo de realismo. Também faremos uma breve retrospectiva desde o surgimento do naturalismo, mostrando algumas vertentes de realismo para acentuarmos melhor as características dessa vertente literária.

A literatura não se estrutura apenas em conceitos de literariedade intrínseca aos textos ficcionais. Por isso incursionaremos na Cuba dos anos 90 descrita por autores brasileiros para localizar melhor a literatura de Gutiérrez no tempo e espaço e identificar nesse período elementos que contribuam para o entendimento da obra de Gutiérrez. Aliás, a influência do meio na escrita será pensada, visto que existe uma curiosidade enorme sobre a vida da população em Cuba, muito pelo fato desse país ter restrições a visitantes, além de ter uma política de Estado, no que tange à liberdade individual e política, bem diferente dos países consumidores dos livros de Gutiérrez. Tanto que a questão da leitura política de seus textos será tratada num dos subcapítulos.

Outro fator de análise é a atualidade dos textos de Gutiérrez e as discussões que eles suscitam. Entre elas, a impossibilidade de se definir, com clareza, a que gênero a obra se encaixa, pois gêneros literários estão em constante mutação e pensamos que essa narrativa traz indícios dessa mudança. Dentre elas, a busca pela simplificação da linguagem; em uma entrevista Gutiérrez afirma que não desejava usar mais que cinquenta palavras em sua literatura e que fossem as mais simples e usuais possíveis. Também a escatologia, o abjeto, o feio, o politicamente incorreto, a pobreza física e moral das personagens, despertam interesse nesse trabalho enquanto contraste de uma concepção de literatura, já em desuso, que preconiza a beleza da forma e do conteúdo. Pois pretendemos mostrar que essa escolha é tão, ou mais literária que qualquer outra, pois desnuda o humano no que ele tem de mais primitivo, que são os instintos de reprodução e sobrevivência, que se dá pela busca por proteção e alimentos.

Embasará esse trabalho todo um cabedal de estudo sobre *Trilogia suja de Havana*, ou que a ela retorne diretamente em português numa ferramenta de busca do *Google*. O que não

³ Visto que é quase impossível delimitar de forma satisfatória um movimento literário, ainda mais com essa proximidade histórica.

⁴ A partir desse ponto quando nos referirmos a Gutiérrez estaremos falando do autor, e quando nos referirmos a Pedro Juan estaremos falando do protagonista da narrativa, visto que é homônimo do autor.

passa de uma dezena de artigos, resenhas e alguns trabalhos de conclusão de programas de pós-graduação. As abordagens feitas nos darão alguma luz, entretanto não servirão para um embasamento maior por que estuda as obras do autor por outros focos, além do que algumas nem trabalham especificamente com *Trilogia*. Dentre as que destacamos está a tese de Santos (2007), *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*, na qual a autora faz uma análise comparativa entre a obra dos autores através das diferentes noções de realismo, as estratégias usadas para lidar com suas respectivas ditaduras e ainda discute o abjeto, o choque, o trauma provocado por esse tipo de literatura, além da perda da fé nas utopias presente nas obras.

Com uma leitura crítica do livro, comparando às leituras feitas pelos estudiosos citados acima, identificaremos nestes textos elementos que expliquem como os aspectos do Realismo sujo se realizam na obra. O estudo englobará parte do referencial teórico/crítico sobre a obra de Gutiérrez, mais especificamente os que disserem respeito ao *Ciclo do centro de Havana*, que é formada por cinco livros que são ambientados em Havana Velha, um bairro da capital cubana. Contudo, se aprofundará naqueles que dizem respeito à *Trilogia suja de Havana*, que é o primeiro livro do ciclo, deste, recortaremos a narrativa *Eu, revolvedor de merda* para análise, que entre outras coisas, terá o intuito de exemplificar, o que para nós confere literariedade a *Trilogia*. Assim como uma leitura literária não só a fim de perceber relações sociais, psicológicas, ideológicas entre os elementos constitutivos do texto e a realidade, mas a beleza estética desse tipo de texto, que parte de premissas distintas para alcançar seu valor literário, como o abjeto, a violência, o pornográfico, retratados de modo cru, direto, em suma, uma “estética de la ‘basura’”⁵.

⁵ Birkenmaier, Op. Cit.

1 LITERARIEDADE EM TRILOGIA SUJA DE HAVANA

Condenados a uma existência que nunca está à altura de seus sonhos, os seres humanos tiveram que inventar um subterfúgio para escapar de seu confinamento dentro dos limites do possível: a ficção. Ela lhes permite viver mais e melhor, ser outros sem deixar de ser o que já são, deslocar-se no espaço e no tempo sem sair de seu lugar, nem de sua hora e viver as mais ousadas aventuras do corpo, da mente e das paixões, sem perder o juízo ou trair o coração.

A ficção é compensação e consolo pelas muitas limitações e frustrações que fazem parte de todo destino individual e fonte perpétua de insatisfação, pois nada mostra de forma tão clara o quão minguada e inconsistente é a vida real quanto retornar a ela, depois de haver vivido, nem que seja de modo fugaz, a outra vida - a fictícia, criada pela imaginação à medida de nossos desejos.

Mario Vargas Llosa

1.1 O QUE É LITERATURA?

O estudo proposto nesse capítulo objetiva contribuir para o entendimento do que torna um texto literário. A questão da literariedade tem chamado à atenção de muitos estudiosos em literatura. Não é para menos, tendo em vista que todos os que conhecem minimamente o assunto, algum dia, já se perguntaram por que isso é literatura e isso não? Comungo do pensamento de Candido (1990) segundo o qual a literatura vai depender acima de tudo do tempo e espaço no qual circula, ou seja, cada época tem uma literatura que depende sobremaneira de condições extraliterárias. Mas para chegarmos a alguma conclusão precisamos percorrer um percurso longo e, deveras, árduo. Começando pela elucidação da escolha de *Trilogia suja de Havana* como obra a ser estudada.

Para chegarmos a qualquer entendimento do que proporciona, ou não, literariedade ao texto a ser trabalhado, percorreremos um caminho que vai refletir o papel do autor e, como e de que maneira este organiza a matéria prima da vida nessa obra? Qual o limite entre realidade e ficção, e, como isso é exposto nesses textos? Até que ponto “belas letras”, como aponta Zilberman (2001), é sinal de literariedade ou de pedantismo? Como se dá a recepção e interpretação do leitor em lugar e época diferente influi na questão da literariedade? Afinal, quem decide o que é literário? A partir dessas, e muitas outras perguntas existentes e que surgirão ao longo do percurso, que propomos analisar a narrativa *Eu, revolvedor de merda*, e de forma mais geral a obra *Trilogia suja de Havana*, no que diz respeito a sua literariedade e seus aspectos constitutivos, seja eles literários ou extraliterários.

Também Compagnon (2010) se envereda por essa seara em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, obra que discute, além do que é literatura, também sua relação com o autor, a realidade, o leitor e com a linguagem e ainda investiga o papel da história e do valor em literatura, temas que serão úteis ao nosso trabalho. Pois não há como discutir literatura sem pensar assuntos que, à primeira vista, seriam extraliterários, e a obra de Gutiérrez é muita rica nesse sentido, pois é escrita em tempo de crise econômica, social, discussão fervorosa sobre direitos civis em Cuba, onde é ambientada toda sua trilogia.

Segundo Lajolo (1990, p. 54) “foi, portanto, na Grécia antiga, de mármore brancos e deuses olímpicos, que começou a tomar forma um conceito e uma prática de literatura cujas metamorfoses últimas são as que se conhecem hoje.” Para Aristóteles literatura é mimese, arte

que imita pela palavra. Mas assim, praticamente tudo é literatura. Ao longo do tempo já foi considerada como expressão da sociedade. Como modelo para esta, época vitoriana. Diderot afirmava que o texto literário tinha que ter beleza, mas beleza não está nos olhos de quem vê, pois a “informação estética é intraduzível, exceto de forma aproximada, dirige-se mais ao imaginário, à subjetividade, que à percepção e não se esgota, portanto, com um só olhar”.

Segundo José Veríssimo, crítico e historiador literário, várias são as acepções do termo literatura: Conjunto da produção intelectual humana escrita; Conjunto de obras especialmente literárias; Boas letras; e, além de outros derivados secundários um ramo especial daquela produção, uma variedade de Arte, a arte literária. Definições vagas que nem de longe dão conta da nossa pergunta inicial.

O dicionário também não nos elucida o caso. Dentre as acepções que mais fazem sentido, encontramos: Arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso; Qualquer dos usos estéticos da linguagem: literatura oral; Irrealidade, ficção. (2004, p. 1220). Quem decide o que é artístico? O uso puramente estético da linguagem não se configura literatura. Como nos alerta Lajolo: “não é, portanto, o uso deste ou daquele tipo de linguagem que vai configurar a literatura. [...] É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção e leitura que instaura a natureza literária de um texto”. (1990, p.38).

Literatura é a expressão dos conteúdos ficcionais por meio da escrita. Muitos de nós já ouvimos essa definição para literatura, que está de acordo com uma das acepções que encontramos dicionarizada. Porém, “fato ou ficção não responde o que é literatura, pois muitas coisas ficcionais não são consideradas literárias, por outro lado muitas coisas não ficcionais o são”. (EAGLETON, 2003).

Durante a graduação, uma colega e eu, perguntamos a alguns professores: o que é literatura? Foram entrevistados cinco professores de área de Literatura e três de outras áreas do conhecimento lotados no Departamento de Letras, reportando a pergunta, acima, feita à minha colega pelos alunos do Laboratório Vivencial do Estágio Curricular Supervisionado II. Todos os professores entrevistados, num primeiro momento, emudeceram. Informados que serviria de base para um trabalho acadêmico, a priori, houve até quem dissesse não saber devido à complexidade do objeto. Sabemos que as respostas mudam conforme o tempo e o

espaço e, que em literatura nenhuma resposta pode ser considerada pronta e acabada, principalmente se for para tentar definir o próprio objeto. Reproduzo abaixo algumas impressões e reflexões da época.

“Literatura é poder viver várias vezes o que você não vive no dia a dia. É conceber a literatura como Antonio Candido a concebe: ‘um fator de humanização’” (informação verbal)⁶, foi a resposta de um dos entrevistados. Assim, entendemos que literatura transgride o real, dando-nos liberdade de fazer, ser e viver como desejamos, ela teria uma papel libertador do caos em que vivemos. Conforme Lajolo,

É a literatura porta de um mundo autônomo que, nascendo com ela, não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporando como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um. (1990, p. 43).

Entretanto podemos chegar a esse grau de abstração com textos não literários, por exemplo, quando lemos um livro de História podemos nos imaginar outras vidas em épocas e espaços diferentes do nosso.

Partindo de uma concepção um pouco diferente, outra resposta: “literatura é uma arte que trata de representar o mundo com as palavras” (informação verbal)⁷. Sendo assim, a literatura parece já não ter o seu papel libertador da rotina do mundo, como vimos antes, sendo considerada uma forma de representar o já vivido e não o que se deseja viver.

A próxima resposta, de certa forma, está em conformidade com a anterior: “literatura é uma forma de expressão artística de retratar o mundo através da linguagem. É claro que essa retratação vai passar por um processo sociológico, ideológico e filosófico” (informação verbal)⁸. Ele acredita ainda que é a partir desses campos que cada pessoa vai dizer ou fazer literatura. Da mesma opinião, Lajolo (idem) afirma que “Os mundos fantásticos criados pelo texto não caem do céu, nem tem gênese na inspiração das musas. O mundo representado na literatura, simbólica ou realisticamente, nasce da experiência que o escritor tem de uma realidade histórica e social muito bem delimitada”.

⁶ Informação prestada por professores do Departamento de Letras – Campus de Pontes e Lacerda – UNEMAT, no mês de maio de 2009.

⁷ Idem

⁸ Idem

Literatura é a arte que se manifesta pela palavra, mais vai muito além disso. São produções artísticas num determinado tempo e espaço. [E assim conclui:] Daí que, por serem produções artísticas num determinado tempo e espaço, que as concepções variam de ano para ano e de autor para autor. (informação verbal)⁹.

Nessa visão não é o mundo que é representado pela palavra, e sim a própria arte. Numa resposta, literatura é a arte de representar o mundo com as palavras; noutra, literatura também é a arte de representar o mundo com as palavras, mas de forma artística; numa terceira, literatura é a própria arte que se manifesta pela palavra.

“Literatura é aquilo que tem literariedade. Que são as características que transformam a obra em literária” (informação verbal) ¹⁰. Nada mais vago poderíamos esperar de um professor universitário da área de literatura. Mais compreensível diante da quase impossibilidade de definição desse objeto.

Outras respostas, mais definições, menos convergência por parte do corpo docente entrevistado à época da minipesquisa: “literatura é construção de conhecimento, é crítica da sociedade” (informação verbal) ¹¹. E também: “literatura é encontro com todas as áreas de conhecimento, é a oportunidade de refletir a vida através da arte da palavra. É estar em contato com todo tipo de relação humana” (informação verbal) ¹². Podemos perceber na primeira resposta um ranço da época em que se buscava um sentido pragmático para a literatura, assim como em ambas as respostas temos uma relação direta entre literatura e conhecimento, erudição, o que sabemos, principalmente após as formulações teóricas dos formalistas russos, não ser tão pacífico assim.

Segundo Pound (2007), “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. E por isso “é novidade que permanece novidade”. Mas há pessoas que sempre encontram significados diferentes em outros tipos de leituras, que não em leitura literária, então estas também são carregadas de significados em grau máximo? O critério da literatura como uma leitura polissêmica ajuda, mas fica longe de fechar a questão.

⁹ Idem

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

¹² Idem

Anatol Rosenfeld, em “Literatura e personagem” (1976) escreve que a literatura tem seu traço mais característico na estética, mas não define quais são os critérios estéticos que dão a uma obra o caráter de literária.

Seu traço mais distintivo parece ser menos a beleza das letras do que seu caráter fictício ou imaginário [...] Contudo, o critério do caráter ficcional ou imaginário não satisfaz inteiramente o propósito de delimitar o campo da literatura no sentido restrito [...] Parece portanto impossível renunciar por inteiro a critérios de valorização, principalmente estética, que como tais não atingem objetividade científica embora se possa ao menos postular certo consenso universal na maioria dos casos. (1976, p.12).

Trouxemos essa profusão de definições e garantimos que por elas ninguém se arriscaria a conceituar literário. Pois a literariedade não está só no texto, nem depende exclusivamente do leitor e sua recepção, nem nas intenções do autor, é algo que congrega e transcende esses aspectos que a constituem, é algo que vive no reino da fantasia, da imaginação do humano, e em muitos casos, serve como uma tábua de salvação o que denota a incapacidade de explicar categoricamente o que é literatura. Segundo Lajolo, desconfia, e seus botões concordam, que literatura é, e continuará a ser, o que é para cada um, independente do que os outros digam que ela é. É difícil aceitar um relativismo como esse da autora, mas o que é ou não considerado literário sempre passa pelas instâncias de legitimação como sugere Abreu:

[...] Assim, o que torna um texto *literário* não são suas características internas, e sim o espaço que lhe é destinado pela crítica e, sobretudo, pela escola no conjunto dos bens simbólicos. [...] Ler um livro não é apenas decifrar letra após letra, palavra após palavra. Ler um livro é cotejá-lo com nossas convicções sobre tendências literárias, sobre paradigmas estéticos e sobre valores culturais. (2004, p. 40).

Talvez por ter consciência disso que Lajolo tenha usado de ironia para definir literatura. Não entraremos na discussão do valor, “posto que não existe, em minha opinião, uma maneira ‘neutra’, não valorativa, de expor tal questão”. (EAGLETON, 2003). Além disso para o autor “não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si. [...] valor é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados

objetivos”. Por exemplo, Voltaire já distinguia alta literatura de outras formas, mas sabemos, de acordo com o que foi pesquisado, que a literariedade é um fato arbitrário que depende de tempo e espaço.

Tudo isso nos dá pista sobre a pergunta que inicialmente motivou esse trabalho, pois antes de conceituar ou definir a literatura é preciso senti-la, vivê-la. Pois como disse Santo Agostinho, ao estudar o tempo, se é para mim eu sei, se é para explicar aos outros não sei mais. Mas disso se apreende é que literatura não está só na forma, nem só no conteúdo, e que basicamente o importante da literatura é inexplicável.

1.2 ISSO É LITERATURA?

Abaixo reproduzirei fragmentos do livro *Trilogia suja de Havana* que me induziram a pergunta título desse subcapítulo:

Tomei uma xícara de chá como café da manhã, **caguei**, li uns poemas homossexuais de Allen Ginsberg [...]. (GUTIÉRREZ, 1999, p. 9) [grifo nosso].

Gosto de me masturbar cheirando minhas axilas. O cheiro de suor me excita. (idem, p. 131).

Havia dias que eu estava soltando uns **peidos** muito fedidos. Só comia feijão preto. E rapidamente se transformava em **peidos** hediondos. A toda hora. Eu mesmo ficava com nojo daquele cheiro de merda podre”. (idem, p. 159) [grifo nosso].

Segundo Eagleton (2010) “de um modo geral as pessoas consideram literatura a escrita que lhe parece bonita”. E uma escrita cheia de plebeísmo, de gírias, salpicada de sexismo, escatologia, palavras de baixo calão, preconceitos, pornografia, pobreza vocabular, vulgaridade de toda ordem, como vemos em obras dos escritores Rubem Fonseca, Charles Bukowski, João Gilberto Noll, Hilda Hilst, Reinaldo Moraes, Pedro Juan Gutiérrez, entre outros, não nos parece muito bonita à primeira vista. Mas o que nos faz considerar, por exemplo, *Trilogia suja de Havana* literatura?

Uma analogia usada por Eagleton para tratar da linguagem literária, na qual o autor afirma que sempre respiramos sem nos dar conta, mas se somos obrigados, pela falta de ar,

por exemplo, a nos dar conta disso saímos da normalidade. E a linguagem literária, “não pragmática”, nos faz sair da normalidade, porque à maneira da falta de ar, ela nos causa estranhamento, nos faz sentir falta de algo, causa uma ruptura na completude de nosso mundo. Revela sentidos novos a situações e palavras que estão sedimentadas em nosso imaginário. A analogia, e a reflexão advinda desta, se aplica à literatura de Gutiérrez, pois, inconscientemente, ainda concebemos literatura como beletrismo, tanto que a definição dicionarizada de beletista diz respeito a uma pessoa que cultiva as belas letras, que cria obras literárias. Então, quando nos damos conta de uma linguagem brutal, uma violência da representação¹³, isso nos tira o “chão”, pois aquela linguagem é carregada de uma oralidade grosseira, chula, e direta demais para ser literária, é agressiva, obscena, despojada de adornos e seu conteúdo fala do mais baixo do ser humano. O fato de ser na primeira pessoa dá mais força a essa violência verbal e psicológica. Contudo, é no fato de usar esse tipo de linguagem e nos fazer enxergar algo que não queremos ver, mas que sabemos que existe, reside, para nós, a força literária dessa obra. Conforme Castro, “a ficção, para ser purificador precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de todos nós”. (1992, p.273).

Compagnon afirma que a literariedade se dá por meio de formas que desarranjam as formas habituais e automáticas de nossa percepção, parafraseando Ludwig Wittgenstein diria que dessa forma a literariedade amplia os limites de nossa linguagem e, conseqüentemente de nosso mundo. Assim como para Hans Robert Jauss (1994), uma obra terá mais valor literário quando quebra com nossos horizontes de expectativas. Nesse sentido a obra nos choca e quebra com nossas expectativas, quando despoja de toda nobreza seus personagens, quando simplifica ao máximo a linguagem, quando nos coloca em contato com coisas que não queremos ver, quando nos mostra o politicamente incorreto num mundo que a moda, o bonito é ser politicamente correto, mesmo que saibamos que esse termo seja um eufemismo para hipocrisia. Em consonância ao dito anteriormente, traremos à baila o pensamento Jacques Derrida (apud ESQUEDA, 2009) quando afirma que o conteúdo da literatura aponta a possibilidade de um estudo não do texto propriamente dito, mas da fruição do imaginário que nos permite dizer tudo, rompendo proibições.

¹³ No sentido dado por Schollhammer em que a representação da violência se converte na violência da representação.

Em complemento ao que vimos discutindo, recorremos uma vez mais a Compagnon (2010) para quem “a literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não pode ser dito. Inventar em literatura é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual”. Portanto, ao romper essas proibições, ao falar de coisas que preferimos esquecer, a literatura nos faz enxergar e sentir coisas novas, entrarmos em contato e compreender melhor nós mesmos e o mundo ao redor.

Logo, pensamos em consonância a Lajolo, que não há como chegar a uma verdade absoluta sobre o que é literatura como qualquer pergunta bem feita na área humana. Mas o enfoque que a literariedade terá nesse trabalho “pelo menos tem a vantagem de sugerir que a ‘literatura’ pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas” (EAGLETON, 2003, p. 9), ou seja, pela intraduzibilidade da informação estética não nos focaremos tanto na “beleza” da forma, nem no que transmite o conteúdo, mas o que isso provoca em nós.

2 GUTIÉRREZ E O REALISMO SUJO

Em tempos tão dilacerados não se pode escrever com suavidade. Sem delicadezas a nossa volta, impossível fabricar textos refinados. Escrevo para cutucar um pouco e obrigar os outros a cheirar merda. É preciso baixar o focinho até o chão e cheirar merda. Assim aterrorizo os covardes e fodo com todos os que gostam de amordaçar a nós, que podemos falar.

Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogia suja de Havana*.

2.1 O PROJETO DE GUTIÉRREZ PARA SE TORNAR ESCRITOR

Nascido a 27 de setembro de 1950, a vida de Pedro Juan Gutiérrez se confunde com sua literatura. Viveu desde a infância num país dominado por regimes políticos totalitários, outrora sob a ditadura de Fulgêncio Batista, agora sob o regime autoritário dos irmãos Castros. Trabalhou em várias atividades durante sua infância, adolescência e começo da vida adulta. Vendedor de picolés, de jornais, instrutor de caiaque, professor de filosofia marxista, cortador de cana, soldado do regime de Fidel.

A partir dos 22 anos começa a trabalhar com comunicação, primeiro como locutor de rádio, depois como jornalista, profissão que ocupou durante 26 anos, até ter cassado sua licença de jornalista. Como afirma numa entrevista concedida a revista *Playboy*, além de falar um pouco sobre o regime político de seu país: “Cuba não é uma ditadura policial, onde vão te dar um tiro se você criticar o governo. Mas podem tornar as coisas difíceis para você. Eu, por exemplo, fui banido da profissão de jornalista”¹⁴.

Em 1978 se forma em Jornalismo pela Universidad de la Habana, num curso especial para trabalhadores. Depois de formado exerce a profissão até ser dispensado da revista *Bohemia*, uma revista oficial do governo, por supostamente ausentar-se do país sem permissão. Ausência provocada pela divulgação, na Europa, de *Trilogia suja de Havana*.

Em *Trilogia*, Pedro Juan, o narrador das histórias, decide largar a profissão devido às imposições que cerceavam sua liberdade de expressão. E, assim se expressa:

Em mais de 20 anos como jornalista, nunca me deixaram escrever respeitando os leitores. Ao menos um mínimo de respeito pela inteligência dos outros. Não. Sempre tive que escrever como se quem me lesse fosse um imbecil, gente que precisasse que lhe injetassem ideias sistematicamente no cérebro. E estava abandonando tudo aquilo. Mandando à merda a prosa elegante, fugindo de tudo o que pudesse parecer ofensivo à moral e aos bons costumes. Não podia mais continuar respeitando. Nem tendo compostura. Sorridente e agradável. Bem vestido, barba feita, água-de-colônia, relógio com a hora exata. E pensando que tudo é imutável. Que tudo é para sempre. Não. Estava aprendendo que nada é para sempre. (TSH¹⁵, 1999, p. 46).

¹⁴ GUTIÉRREZ, P. J. Entrevista concedida a Kiko Nogueira e Helena Fruet. *Playboy*, ago. 2001. Disponível em: <http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_PT_Playboy.htm>. Acesso em: 11 jun. 2013.

¹⁵ Utilizaremos essa sigla para nos referirmos à obra em citações diretas.

Em outro trecho da trilogia o narrador explica porque começa a escrever ficção. “Por isso eu estava tão desiludido com o jornalismo e comecei a escrever uns relatos muito crus.” (idem, p. 82). Reafirmando assim, a máxima preconizada por Henry Miller que a prisão dos escritores é o jornalismo.

Porém na vida real, Gutiérrez diz que começou a pensar em escrever muito jovem por influência de autores norte-americanos, como Hemingway, William Faulkner e Truman Capote. Este foi decisivo para seu projeto de se tornar escritor, pois aos 16 anos quando se deparou com o livro Breakfast at Tiffany's, disse: “gostaria de escrever assim algum dia”. Não parecia literatura. Ali se contava uma história de uma maneira tão natural, parecia algo meio sem-querer”¹⁶.

Antes disso, na infância, seu contato com a literatura se deu a partir da leitura, principalmente de *comics*, nas bibliotecas públicas de Matanzas, sua cidade natal. Aos treze anos escreve seu primeiro poema. Atividade que mantém até hoje, junto com a pintura e a escultura. Por isso podemos perceber uma grande influência no seu modo de escrever, proveniente dos quadrinhos, da poesia e do jornalismo.

Numa entrevista concedida a revista Bravo, Gutiérrez diz que aos 20 anos decidiu que para ser escritor, tinha de ler muito, viver intensamente, sobretudo, afastar-se dos demais filósofos, artistas e pedantes que pululam pelas faculdades de Artes e Letras. Em outra entrevista, concedida a um jornal colombiano, afirma que quando decidiu ser escritor, pensou: “Si yo quiero ser escritor lo que tengo que hacer es templar todas las mujeres que pueda, viajar todo lo que pueda, conocer a muchísima gente de todo tipo.”¹⁷ Isso lembra-nos, um dos dois grupos de narradores citados por Walter Benjamim (1994), em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que é aquele que viaja e tem muito que contar. Diferente do narrador que sem sair de seu país tem muitas histórias para contar, pois as ouviu ao longo da vida e, portanto conhece muito da cultura e da tradição.

O autor logrou êxito em seu projeto para se tornar um escritor, pois nos anos 80, Gutiérrez viajou por muitos países como repórter. Isso nos permite apreender que tenha

¹⁶ GUTIÉRREZ, P. J. Entrevista concedida a Pedro Burgos. Jornal do Brasil, 07, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.pedrojuangutierrez.com>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

¹⁷ _____. Entrevista concedida a Antonio Costa Gómez. El Sol Cartagena de Indias, Colômbia, 15, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.pedrojuangutierrez.com>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

adquirido um bom conhecimento sociológico, psicológico, cultural, sobre pessoas e povos ao redor do mundo. Interessante que seu alter-ego, Pedro Juan, tem uma cultura acima da média nas narrativas de *Trilogia*. Podemos vê-lo, em alguns momentos, comparando as pessoas, ao seu redor, com povos de outros lugares, mostrando que estes são mais embrutecidos, ignorantes, que vivem sem divagações filosóficas, buscando apenas a sobrevivência.

Ainda nos anos 80, Gutiérrez publica um livro sobre astronáutica. E começa a escrever *Melancolia dos leões*, livro que demorou treze anos para ficar pronto e homenageia seus escritores prediletos, Franz Kafka e Julio Cortazar. Mas é a partir de meados da década de 90 que sua produção bibliográfica se avoluma e torna-se impressionante, pelo menos no que diz respeito à quantidade, com quase duas dezenas de livros escritos e publicados, entre poesia e prosa. Ao menos seis desses livros ganharam edições brasileiras, além dos quatro primeiros que compõe o *Ciclo do centro de Havana*, foram publicados no Brasil *O ninho da serpente: memórias do filho do sorveteiro* (2005), e *O nosso GG em Havana* (2008).

Gutiérrez, ao que sabemos, seguiu à risca essa fórmula bem peculiar para se tornar um escritor, pois vivendo num bairro paupérrimo do centro de Havana tornou-se um voyeur da vida cotidiana desses personagens periféricos da sociedade. Mas não só isso, em uma entrevista ele afirma ter passado por um período muito promíscuo de sua vida, chegando a fazer sexo com dezenas de mulheres num curto espaço de tempo. E que tudo isso serve de matéria prima para sua literatura.

Daí o caráter autobiográfico de sua obra. Em entrevista a Santos o autor fala sobre isso:

Sí, autobiografía casi total y al mismo tiempo despiste al lector. Me gusta confundir y enredar las pistas. También hay que ver que los personajes a veces se independizan de uno y empiezan a actuar por su cuenta. Eso es muy extraño, pero totalmente cierto e le sucede a casi todos los escritores. Mezclo ficción e realidad. Lo que sucede a mi alrededor, las historias que me cuentan, todo lo mezclo. (SANTOS, 2007, p. 88,89).

A incessante busca dos leitores por algo que desvende mais da vida pessoal do autor, é alimentada por Gutiérrez, com afirmações como a de que faz sempre um grande *strip-tease* ao escrever. Numa passagem de *Trilogia* o narrador se dirige ao leitor da seguinte maneira:

“olhem atentamente e tapem o nariz. Vou furar as tripas. Aviso que sairá muita merda. E fede. Para quem não sabe: merda fede”. (2000, p.207).

Mas ao contrário do que imagina boa parte dos leitores, o desnudamento não se dá nas ações praticadas pelas personagens e, sim, nas ideias apresentadas ou insinuadas por elas. Uma orgia relatada não é de fato um desnudamento, mas sim, a ideia apresentada sobre isso. Pois esse tipo de prática poderia estar na história para ser condenada, mesmo que o autor aprovasse-a. “Mas, por ser linguagem, a literatura nunca pode ser realista. O chamado realismo nada mais é do que um conjunto de efeitos, baseados em convenções que variam historicamente”. (PERRONE-MOISÉS, 1990).

Mesmo tentando fazer uma “literatura com no máximo 50 palavras” seu projeto literário tem um fim também pragmático para o autor. Pois afirma que quando o leitor termina de ler seus livros espera que este tenha ideias novas. O que vai ao encontro do pensamento de J. P. Sartre, quando escreve sobre o escritor engajado em seu livro *Que é literatura*.

[...] ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar (...) podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade... a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 1993, p. 20,21)

Uma característica que qualquer autor busca para seu projeto literário é a pretensa originalidade. Interessante Gutiérrez afirmar em entrevista à Bravo, que não conhecia Charles Bukowski, que é um dos autores a quem é comparado, uma prática comum quando um autor pouco conhecido surge no cenário, a melhor abordagem imediata é buscar seus pares. Porém num de seus contos o personagem Pedro Juan ao citar autores lidos por seu filho revela não

ser verdadeira sua afirmação: “o caderno estava cheio de citações extraídas, suponho, de todos esses livros de Hermann Hesse, García Marquez, Grace Paley, Saint-Exupéry, **Bukowski** e Thor Heyerdhal”. (TSH, 1999, p36) [grifo nosso].

Nesse outro excerto de entrevista concedida ao Jornal do Brasil, podemos vislumbrar um pouco de como o autor enxerga e teoriza sua escrita:

Sim, eu penso isso. Faço algo totalmente diferente. O idioma castelhano se presta muito à retórica, ao barroquismo. Escrever muito e dizer pouco. E a minha filosofia é totalmente o contrário. Dizer o máximo que posso, no menor espaço possível. Frases afirmativas e períodos curtos. Não utilizar orações subordinadas, usar muito o ponto final. Pratiquei isso durante anos e anos, e acredito que me afastei muito, por causa disso, da literatura hispano-americana. Em relação ao uso do idioma, ao ponto de vista, ao enfoque. Talvez tenha mais a ver com os narradores norte-americanos. Truman Capote, Hemingway, William Faulkner¹⁸.

Gutiérrez afirma que “un escritor lo único que puede hacer es coser una gran pieza con trozos de realidad y trozos de ficción. La gracia consiste en que no se vean las costuras¹⁹.” O autor sabe que a escrita não apreende o real, mesmo que escreva sobre pessoas, lugares, sentimentos que lhe são familiares, situações vividas, ainda que a literatura tenha suas raízes afixadas na realidade, como afirma Bosi, no momento que se organiza isso num papel, instaura-se outra realidade, fundam-se outros sentidos, em suma, transforma-se em ficção.

Como nos mostra Lajolo, quando afirma que “a linguagem de que se tece a literatura é instauradora de realidades e fundante de sentidos”(1990, p.37), ou seja, nada na literatura é “real”, visto que é arranjo de palavras. Sendo assim, não é possível misturar realidade com ficção à maneira que afirma Gutiérrez, mas ele faz essa afirmação como um despiste ao leitor ingênuo. Dito isso, o que podemos apreender daí é que seu projeto literário tem mais força à medida que as pessoas creiam que há uma realidade empírica representada diretamente, sem mediação da linguagem, ou acreditando na transparência desta. Prática que é recorrente no realismo literário, conforme vemos em Birkenmaier (2004):

Si aceptamos el naturalismo como otro predecesor lejano, resulta que el término “realismo sucio” no recoge, por lo tanto, una tendencia

¹⁸ Entrevista concedida a Pedro Burgos, op. cit.

¹⁹ Trecho dum trabalho apresentado porna Northern Arizona University, Estados Unidos, 11 de outubro de 2001.

particularmente novedosa que, sin embargo, vuelve a surgir periódicamente, anunciándose como más realista que la literatura establecida.²⁰

Essas intersecções entre vida e obra sempre despertaram curiosidade na literatura. E, por algum tempo, foi usado como valor máximo para discutir um texto literário. Como se todos os sentidos emanassem do autor. Esse “efeito do real” tão característico do realismo, no caso de Gutiérrez “realismo sujo”, é usado pelo autor como propaganda editorial e disfarce para a ingenuidade de muitos leitores.

2.2 REALISMO SUJO

Este termo cunhado por Bill Buford diz respeito a uma literatura sem meias tintas, ambientada na “boca do lixo” dos espaços urbanos, onde não existe herói, almas altruístas, menos ainda causas nobres, o que impera é a lei do mais forte, sem utopia, ideologia, o único pensamento utópico, ideológico é o de sobreviver. Por sua vez, os personagens, quase que invariavelmente, fazem parte da escória da sociedade, e são descritos muito mais exteriormente do que psicologicamente. Mas isso não torna essa literatura rasa, pois como escreveu o poeta Paulo Leminski viver é difícil o mais fundo sempre está na superfície. Tudo que é exteriorizado pelo ser humano é o que de mais profundo que ele tem, portanto os atos praticados por seus personagens dizem mais de sua psique do que uma divagação filosófica, do que um fluxo de consciência, ou outros meios de caracterizar um em outras vertentes literárias.

Para tratarmos de Realismo sujo e conseqüentemente da escrita de Gutiérrez, devemos fazer uma retrospectiva, mesmo que superficial, buscando enquadrar essa vertente e seus representantes dentro de uma tradição maior, que começa no século XIX com o Naturalismo.

O Naturalismo surge em contraposição a uma visão de mundo idealizada e espiritualizada, com o olhar científico e materialista sobre o mundo. “Ao homem sentimento-e-emoção seguiu-se o homem-instinto, o homem-corpo, o homem-orgânico” (1990, p. 80), assim se deu, para Lajolo, a passagem do romantismo para o Naturalismo/Realismo. Para ter uma ideia da atmosfera dominante, atentemos para as palavras do filósofo francês Hyppolite

²⁰ BIRKENMAIER, op., cit.

Taine que afirmava pouco importar que os fatos sejam físicos ou morais; eles sempre têm as suas causas. Tanto causas para a ambição, a coragem, a veracidade, como para a digestão, o movimento muscular e o calor animal. O vício e a virtude são produtos químicos como o açúcar e o vitríolo, ou seja, uma visão de mundo totalmente determinista.

Durante o século XX vários movimentos literários tenderam a esse viés, um sempre se dizendo ser mais “realista” que seus antecessores. Cada vez que ressurge é para mostrar uma realidade mais cruel, sempre retratando a miséria física e mental de seus personagens. Mesmo após o pós-estruturalismo reformular a questão do real na escrita, afirmando a não transparência da linguagem e, conseqüentemente, a impossibilidade de apreensão do real.

Podemos, assim, associar o Realismo sujo de Gutiérrez ao escatológico, ao abjeto, ao pornográfico, à violência, com uma forte tendência ao politicamente incorreto, ao machismo e ao sexismo. Percebemos que essas características fazem parte de um projeto estético do escritor que, assim como seus antecessores, busca retratar a “realidade” da maneira mais crua e direta possível e, para tanto, utiliza os recursos estéticos citados acima.

A linguagem escatológica sempre foi associada às camadas mais baixas da sociedade. Gil Vicente, no *Auto da barca do inferno* (1997), cria uma linguagem para o personagem Joane, o parvo, que diz respeito à função excretora do corpo, ao baixo ventre, uma linguagem grosseira, uma linguagem popular. A morte de Joane, também está ligada ao sujo, aos excrementos. Pois para que alguém morra de “cagamerdeira” é imperativo que, essa morte esteja relacionada diretamente a falta de condições de higiene, principalmente pessoal, que era generalizada na época da peça. Mas posteriormente temos a impressão que essa condição está diretamente ligada aos pobres, estrato social ao qual o parvo pertencia. Daí a afirmação do narrador que escreve “para cutucar um pouco e obrigar os outros a cheirar merda”, é também, além do sentido de vislumbrarmos a parte obscura do nosso inconsciente, um recurso para que vejamos uma classe e condições de vida que desejaríamos fingir que não existe, principalmente num país que prega o bem estar social acima de tudo e, por isso tenta esconder o lado pobre e sujo.

A banalidade da linguagem reflete a banalidade dos fatos narrados, como também dos personagens envolvidos nestes. Há um paralelo entre o uso do lixo verbal e visual entre pintura Pop e realismo sujo. E como nos lembra Costa Lima (apud SANTOS, 2007, p. 46),

“não se sai do banal através de algum dos modos literários valorizados na modernidade, mas, ao contrário, pela própria ampliação da linguagem banalizada”.

Nesse tipo de realismo o pedantismo das regras sociais está sempre contrastando com os impulsos de prazer. Por isso as descrições do ato sexual são apresentadas de maneira muito explícita, enquanto no romantismo o sexo foi sublimado. Em *Trilogia* o narrador vai aos poucos abandonando os bons costumes e a forma de vida que praticou sempre, por um modo mais “animalesco” e menos civilizado, no qual quem impera é o *Id*²¹, os impulsos de sobrevivência, orientado por uma ética toda particular. Fontes (2011) nos fala que para Freud a cultura foi conquistada a partir da renúncia dos nossos impulsos primitivos, o realismo sujo exacerba-os talvez para mostrar nosso fracasso enquanto civilização.

Segundo Santos (2007), a literatura e a arte teve um antes no qual tratavam o mundo e o corpo como santuários, nunca se referindo a partes genitais²², por exemplo. O Realismo sujo de Gutiérrez é extremamente visual, influência das artes plásticas e dos *comics*, e as imagens suscitadas são construídas para chocar, para “aterrorizar os covardes”, não tendo nenhum tipo de reverência, ou atribuição de santidade ao corpo humano. Como percebemos nesse fragmento: “Os primeiros que se aproximaram do cadáver esmagado contra o asfalto foram os cachorros vira-latas. Comeram um bom pedaço de cérebro sangrento e quente. Acharam um belo pitêu para o desjejum”. (TSH, 1999, p.110).

Coisas sem valor estético tornam-se material para esse tipo de literatura e assim como na Arte Pop, cria uma nova maneira de lidarmos com a realidade, entretanto o Realismo sujo, segundo Gutiérrez indaga as zonas mais baixas e sujas da realidade. Em sua obra o abjeto não passa pela tentativa de purificação, purgação, sublimação, e cada vez mais o tormento aumenta e os limites vão se alargando em direção ao obscuro, ao impuro, ao choque, ao trauma, e às zonas intranquilas de consciência. Como podemos constatar em Santos (2007), esse tipo de literatura nos põe em contato com sentimentos que queremos sublimar.

Se pensarmos na afirmação de Santos (idem, p. 68) que o “realismo sujo se refere a uma literatura que explora o lado negro da vida, que desce aos buracos mais escuros da

²¹ Segundo Chauí o *id* é formado por instintos, impulsos orgânicos e desejos inconscientes, ou seja, pelo que Freud designa como **pulsões**. Estas são regidas pelo **princípio do prazer**, que exige satisfação imediata. O *id* é a energia dos instintos e dos desejos em busca da realização desse princípio do prazer. É a **libido**. Instintos, impulsos e desejos, em suma, as pulsões, são de natureza sexual e a sexualidade não se reduz ao ato sexual genital, mas a todos os desejos que pedem e encontram satisfação na totalidade de nosso corpo.

²² Carnavalização bakhtiniana.

sociedade” e acreditarmos que essa atividade artística que, sob multiformes modulações, tem exprimido e continua a exprimir, de modo inconfundível, a alegria e a angústia, as certezas e os enigmas do homem, apenas variando o tempo e o modo, como vimos em Lajolo (apud AGUIAR E SILVA). Presumiremos que a literatura feita num tempo tão dilacerado vai exprimir muito mais as angústias, e, portanto seria quase imperativo que a literatura de Gutiérrez fosse assim, nada concessiva, forte, de resistência, um grito de sobrevivência, uma literatura quase animalesca. No sentido que o que importa para o ser humano, em situações extremas, é sobreviver, e para isso é preciso comer e trepar, busca recorrente dos personagens nessa narrativa. Muito próximo de um naturalismo primitivo, no qual o ser humano é só estômago e sexo. Como vemos na arte que retrata a pós-modernidade desde o oprimido, dos que estão à margem da sociedade.

Para Birkemaier o cinema tem grande influência nesse movimento literário surgido a partir dos anos 80 na América latina, por exemplo, o cinema brasileiro do “lixo”. Filmes como *Amarelo manga*, de Claudio Assis, que numa das falas mais intrigantes da película afirma que o ser humano é só “estômago e sexo”, *Amores brutos*, de Alejandro Gonzalez Inarritu, são exemplos recentes dessa estética.

Outrora o Naturalismo e, em certa medida, o realismo tendiam ao cientificismo, mas *Trilogia Suja de Havana* é extremamente espiritualizada, ou seja, o Realismo sujo perdeu a fé que a ciência explique tudo como na época de seu surgimento. Reside aí também uma diferença fundamental do realismo sujo do autor cubano em relação ao *Dirty realism* dos autores norte-americanos, pois estes tinham uma visão mais pessimista da vida, que beirava o niilismo, enquanto em Gutiérrez percebemos certa fé, esperança no futuro.

Outra diferença básica entre o Naturalismo e o Realismo sujo é apontada por Fontes:

Se o naturalismo pode ser caracterizado pela distância que toma daquilo que conta, com suas narrações sempre em terceira pessoa e realizadas por um narrador onisciente que tem controle total sobre a estrutura do romance, o realismo sujo é narrado por alguém que está dentro daquilo que narra. (2011, [online]).

E, portanto, não tem distanciamento suficiente para analisar a matéria narrada, e, é justamente a última coisa que o autor deseja, pois a força dessa literatura é mostrar, fazer ver, chocar com as imagens, não ser didática.

Para José Ramón Vilahomat²³, essa vertente tem substituído sistematicamente os temas tratados. Os temas marginais, a oralidade, o cotidiano e as estruturas ecléticas começaram a ganhar espaço na América latina, de tal forma, que tem se assentado como literatura canônica, em detrimento de assuntos sérios relacionados com a contaminação ambiental, a decadência do Ocidente, a corrupção administrativa, a repressão política e ideológica, o neoliberalismo, a imigração, o tráfico de drogas, a violência doméstica e a desilusão ante os perigos que ameaçam a civilização atual. O que começou, então, como carnavalização com os novíssimos, tornou-se uma atitude distópica. Convencido da ineficácia das metateorias e metaliteraturas e frustrado pelos falidos intentos modernizadores da região, o escritor *post-boom* se armou de sentido comum para observar a realidade com outros olhos e enfocar os temas desde uma axiologia individual.

De acordo com Salvador Redonet, nos anos 80 e em parte dos 90, era possível se observar temas constantes, como a deterioração e a reificação das relações humanas; as difíceis relações com as instituições públicas; o predomínio do periférico em detrimento do central; a sexualidade e o erotismo; o questionamento das utopias e dos mitos; a abordagem à violência etc., entretanto, o crítico considera que, aos poucos, os autores passam a se preocupar mais com a questão discursiva do texto, que apresenta como marcas a fragmentação, a indeterminação, a dúvida, a incerteza, o ceticismo, o cinismo, a paródia e a pluralidade. (apud SANTOS, 2007, p.85).

O Realismo já teve um papel social destacado, mas o realismo de Gutiérrez é muito mais estético que social, pois o que pensa Candido (apud SANTOS) do Realismo de Rubem Fonseca pode ser aplicado a Gutiérrez, “notícia da vida” não há mais distanciamento entre o narrador e a matéria narrada não se deseja emaciar nem suscitar a contemplação, mas causar

²³ VILAHOMAT, José Ramón. *Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual*. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>. Acesso em: 11 de Jun. 2013.

choque no leitor. Podemos perceber esse projeto estético na fala do próprio Gutiérrez, pois ao refletir sobre o Realismo sujo afirma que este:

[...] es una manera de llegar siempre al límite de la literatura, al límite de los personajes, de no esconder nada de los personajes. [...] Hay quien cree que el realismo sucio es hablar de la suciedad material que puede haber en Centro Habana o describir escenas sexuales. Pero para mí, escribir de esta manera es llegar al límite de cada personaje, no esconder. [...] Para mí hay una cosa esencial en la literatura. Yo entiendo la literatura como un acto de reflexión, de análisis, de exploración en la vida y de sinceridad. Estoy haciendo literatura, no periodismo ni testimonio, pero con mucha sinceridad, tratando de decir lo que nadie se atreve a decir. (GUTIÉRREZ apud FONTES, 2011).

Segundo Schollhammer (apud SANTOS, 2007) nesse tipo de literatura “a linguagem parece conter a vivência direta do fato - um afeto real - em que a representação da violência se converte na violência da representação.” (p. 28).

Nessa literatura não existe heróis. Existe apenas o ente humano tentando sobreviver ante o caos do cotidiano. Os personagens têm fortes traços de niilismo, não acreditam em ideologias, de certa forma decreta a morte do humanismo em prol da sobrevivência do animal. No realismo sujo os personagens vivem presos no presente e estão muito mais interessados em saciar seus desejos imediatos do que em feitos históricos, o em pensamentos transcendentais.

Quanto à constituição identitária dos personagens no realismo sujo poderíamos situá-la na pós-modernidade. Para tanto é só vermos o que nos mostra Stuart Hall (1997) na introdução a um artigo, quando cita três concepções de identidades como sendo ligadas às diferentes teorias contemporâneas. Assim, para ele, a identidade iluminista está concebida como sendo centrada, unificada, dotada de capacidades de razão com um núcleo interior; a identidade sociológica é concebida refletindo a complexidade do mundo moderno no qual o sujeito se forma ao redor de uma gama de representações e na interação com a sociedade; por fim a identidade pós-moderna que ele cita como não sendo fixa, centrada, e em constante mudança, em transformação, ou seja, as identidades pós-modernas são múltiplas, isto é, contraditórias umas às outras e estão em constante construção. Argumentara a falta de esperança quanto a um sistema ou discurso conceptual único, através do qual o ser humano ambiciona compreender o mundo na sua totalidade.

Somos um “construto”. Nossa personalidade é constituída historicamente e não biologicamente. Por isso, o narrador da obra afirma ter sofrido uma grande mudança. Passando a não acreditar em ideologia, sistemas políticos. Mas associa a degradação humana diretamente à degradação político-econômica.

2.3 CUBA E O “PERÍODO ESPECIAL”

A história de Cuba é lugar-comum em se tratando de América. Assim como outros países do continente, os primeiros quatro séculos de “civilização” têm muito em comum. Diminuição drástica da população nativa, mão de obra escrava vindo da África, colonização baseada na exploração, tanto dos recursos naturais quanto das populações indígenas e negras.

Cuba nunca foi uma ilha abundante em recursos naturais e sua exploração se deu através de produtos como o açúcar e o fumo. E quando se lê sobre o “período especial” (que enfocaremos a seguir), em pleno final do século XX, e percebemos que a sobrevivência econômica de um povo está vinculada aos mesmos produtos, quase cinco séculos depois, é imperativo concluirmos que há algo de errado no reino de Fidel, como pensa Klueger:

Creio que o maior erro de Fidel Castro foi não ter se preocupado em plantar alimentos. Cuba estava acostumada a mandar o açúcar e o fumo para a União Soviética, e receber de lá praticamente toda a alimentação. Com a queda da União Soviética, onde buscar alimentos? Eles ainda não têm a tecnologia suficiente para o plantio de alimentos, e, quando a conseguem, as sementes não chegam até lá. E quando há sementes, não há combustível para os tratores da sua agricultura toda mecanizada. (apud CAMINHA, 2006,p.123).

Os espanhóis, que detiveram o poder econômico e político da ilha até 1898, perderam o controle da colônia para os Estados Unidos, por sua vez, concederam, três anos depois, independência ao país. Entretanto, mantiveram uma cláusula de intervenção militar, antecedente histórico que explica a base de Guantánamo ainda hoje no país caribenho.

Durante o século XX o povo cubano esteve, quase sempre, sob o julgo de algum Estado totalitário. Em 1933, Fulgêncio Batista, apoiado pelos EUA, instaura um regime de exceção, reconhecidamente corrupto, capacho do imperialismo norte-americano. Este é

sucedido, em 1959, pelos guerrilheiros de Sierra Maestra, que traz Cuba aos holofotes do mundo, pois muda um pouco a geografia da Guerra fria.

Durante algum tempo, o governo de Fidel Castro é considerado como modelo de reforma agrária, de educação, esporte e saúde. Mas, apesar da busca pelo bem estar social, nunca foi um governo democrático. Até por uma questão ideológica o Estado sobrepõe-se às liberdades individuais.

Entretanto, com a queda do muro de Berlim, e consequentemente fim da Guerra fria, e a dissolução do bloco socialista (URSS) que era, basicamente, o único parceiro comercial, desde o embargo econômico sofrido pelo país em 1960 por parte dos EUA, a situação econômica de Cuba se agravou a ponto do padre Roque Scheneider afirmar que “a rigor, a utopia não resistiu à economia”. (SCHENEIDER, apud CAMINHA, 2006, p.108).

É nesse momento de extrema crise econômica, mais conhecido como “período especial”, que está ambientada todo o “ciclo do centro de Havana”, que é composta por cinco livros, entre eles *Trilogia suja de Havana*. As narrativas atravessam, cronologicamente, todo esse período. O narrador da trilogia se refere a esse período da seguinte forma:

A crise era violenta e penetrava até o menor cantinho da alma da gente. A fome e a miséria são como um iceberg: a parte mais importante não se vê a olho nu. “Mas é preciso ir aos poucos, companheiro, sem perder o controle. Pouco a pouco nos inserimos nesse mundo complexo e na economia de mercado, mas sem abandonar os princípios, etc.” Ah, caralho! Os inesquecíveis anos 90! [...] (TSH, 1999, p. 115).

Vejamos o que o Pe. Roque Scheneider, escreve sobre essa mesma época em 1998, na ocasião de sua segunda visita a Cuba:

Em 1992, quando visitei Cuba pela primeira vez, senti a ilha parada, com fome. Sem pique. Mais de 20 mil tratores desativados, por falta de combustível. As frotas de ônibus da capital circulando em regime reduzido, precário. Energia elétrica racionada ao extremo, durante o dia, à noite. Automóveis dormindo nas garagens, ao longo das calçadas, porque a cota de 20 litros mensais de gasolina não dava para mais de uma semana. O povo triste, abatido, com rugas de medo na testa, no rosto. (SCHENEIDER, apud CAMINHA, 2006, p. 118).

Diante de todo esse cenário, que se configurou como um dos momentos mais dramáticos vividos pelo povo cubano, mostraremos as diferenças e semelhanças retratadas na ficção e nas entrevistas de Gutiérrez, em contraste com trechos de livros escritos sobre Cuba por autores brasileiros, reunidos por Caminha no livro *Brasil e Cuba: modos de ver, maneiras de sentir* (2006), e que se refiram àquele período. Abordaremos, de forma marginal, basicamente ilustrativa, a relação entre realidade e literatura, quer dizer, de que forma o autor organiza o real e, até que ponto o real empírico e o real da escrita têm correspondência. Pois como nos diz Costa Lima em *Vida e Mimesis* (1995), a contextualização da leitura é condição prévia para que se entenda a verossimilhança. Ainda segundo o autor, a ficção perspectiva a verdade, o que torna possível discutir essa verdade, ela é crítica sem ser didática, e mesmo a ficção não representando a verdade tem como ponto de partida o que criadores e receptores têm por verdade para então experimentar/criar algo diferente, algo que quase nunca é igual para o criador e seus receptores, pois a obra não é recebida a partir da refeitura do quadro de verossimilhança que existiu para o autor mas sim na medida em que permite a alocação doutra verossimilhança. Portanto não estaremos buscando verdade na ficção, mas contextualizando-a para tentarmos ilustrar que época foi essa que possibilitou uma literatura tão chocante, tão catártica. Também evidenciaremos, por contraste, as diferenças do quadro pintado pela ficção e pelo depoimento de autores brasileiros que visitaram a Ilha no “período especial” com o universo de recepção nosso, leitores brasileiros.

Começaremos pelo hábito da leitura, prática tão cultivada na ilha de Fidel, assim como a falência editorial nos anos 90, veremos fragmentos do livro *Cuba: casa de boleros*, de Hilda Simões Lopes, contidos no livro de Caminha (2006). E contrastaremos com a ficção de Gutiérrez:

Eu lera sobre os 50 milhões de livros que se imprimiam em Cuba, para uma população de dez milhões de habitantes. Mas isso fora antes de começar a crise. Agora faltava papel, faltava tinta, faltava tudo. (...) sobre o balcão algumas caixas de papelão contendo livros usados, que era o que se comercializava em Cuba. Aquele povo ávido de leitura estava trocando seus livros usados nas livrarias, fazendo a coisas do jeito que dava. (ibidem, p.124).

Em *Trilogia* vemos Cholo, personagem comum em Cuba à época, pois com a crise sobreviviam de pequenos negócios proibidos pelo governo. Vendia e comprava de tudo, “quando começou a fome séria, em 1990”. “Até que percebeu que os livros e revista vendiam muito mais”. Perambulava pelas ruas com uma placa escrita por alguém, que dizia “compro livro e revista velhos. Busco em casa.” (TSH, 1999, p.352). Nesses excertos podemos vislumbrar o que nos afirma Simões sobre o mercado editorial nos tempos de crise, além de percebermos que os cubanos mesmo com toda miséria continuam comprando livros.

Ainda sobre o hábito de leitura, em *Trilogia* sempre vemos o personagem central das narrativas às voltas com livros, apesar da fome e de toda confusão. Em outro fragmento de Simões, a autora adentra a casa de um cubano e nos transmite a seguinte impressão:

[...] Ele é médico e pesquisador, dos mais respeitados em cuba. Com o salário, quase igual ao dos faxineiros do hospital, comprava carne uma vez por mês, um pão e um ovo por dia, além da ração básica. Está feliz porque poderá me oferecer um café; ainda tem pó e açúcar da quota mensal. (...) Mora sozinho em um antigo hotel que foi dividido em apartamentos. (...) **Quando chega do trabalho, como todos os cubanos, lê.** (ibidem, p. 132) [Grifo nosso].

Essa descrição do ambiente interno da casa do médico cubano difere em muito das descrições das moradias ficcionais do centro de Havana e seus moradores:

[...] Os edifícios se arruinaram por falta de cuidados e pouco a pouco se transformaram em cortiços com milhares de pessoas amontoadas feito baratas. Gente magra, mal alimentada, suja, sem emprego, tomando rum a toda hora, fumando maconha, tocando tambor, se reproduzindo como coelhos. Gente sem perspectivas, com um horizonte curto demais. (TSH, 1999, p. 296, 297).

Sobre a liberdade de imprensa, encontramos em Scheneider, citado por Caminha, a seguinte informação:

Granma e *Trabajadores* são os dois jornais do país (...) para quem gosta de notícias curtas, sintéticas, ambos são razoáveis. (...) A mídia local só publica o que Fidel permite e autoriza. Não existe imprensa alternativa, de oposição. (2006, p. 118).

Em *Trilogia*, mesmo com todas as mazelas sociais daquele período, não se pode publicá-las na imprensa. Pedro Juan, que na trama tinha abandonado o jornalismo, lembrando a profissão afirma que:

[ganhava] a vida fazendo um jornalismo malsão e covarde, cheio de concessões, em que tudo o que eu escrevia era censurado, e aquilo me angustiava porque eu me sentia cada vez mais um mercenário miserável, com minha razão diária de chutes na bunda. (TSH, 1999, p. 12).

Sabemos que, historicamente, durante o regime castrista a mídia sempre foi controlada pelo Estado. Sobre isso fala Gutiérrez numa entrevista concedida a Pedro Burgos, do Jornal de Brasil:

Faz trinta e cinco anos que não convém falar nada de desagradável nem preocupante nos jornais. Tudo tem de estar bem. Uma sociedade-modelo não pode ter crimes nem coisas feias. Mas a verdade é que é preciso saber. Se não tem toda a informação não se pode pensar, nem decidir, nem opinar. A gente se transforma num tonto, capaz de acreditar em qualquer coisa.

O que impressiona é o paradoxo que suscita a comparação entre o jornalismo praticado em sistemas políticos-ideológicos distintos, pois em tempos de extrema crise os jornalistas cubanos tinham de continuar escrevendo sobre coisas “boas”, enquanto no sistema capitalista, onde a imprensa tem “liberdade de expressão”, e vive-se, via de regra, numa situação econômico-social melhor, publica-se cada vez mais “desgraças”.

No livro *A ilha*, de Fernando Morais, encontramos uma passagem que nos traz reflexões profundas sobre a “liberdade de imprensa”. Indagado por Morais sobre o assunto um jornalista cubano responde: “Claro que não. Liberdade de imprensa é apenas um eufemismo burguês. Só um idiota não é capaz de ver que a imprensa está sempre a serviço de quem detém o poder”. (2001, p. 73).

No terreno social, saúde e educação: os pilares máximos do socialismo cubano, tem bastante divergência entre o relato de Schneider e a ficção de Gutiérrez.

Saúde e educação: os dois grandes e **justos** orgulhos do povo cubano, trunfos sagrados que Fidel exhibe constantemente ao mundo inteiro. (...) para

cada três milhões de jovens estudantes no país, um batalhão de 30 mil professores. (...) Mais de 40 mil médicos formados para atender a população urbana e rural, nas casas de saúde, nas policlínicas, a domicílio. Nos hospitais, acima de tudo: ótimos, numerosos, bem aparelhados. (apud CAMINHA, 2006, p. 109) [Grifo nosso].

Já quando o personagem Pedro Juan é mordido por um rato e procura atendimento médico o que vemos é isso:

[...] Fui para a policlínica. [...] expliquei aos velhos que não podia esperar aquela fila toda. [...] Diziam que o caso deles também era urgente e que eu tinha de esperar a minha vez. Havia só uma enfermeira trabalhando, lenta e desaminada. (TSH, 1999, p. 246).

Além disso, há corrupção praticada por agentes do Estado, pois a enfermeira, representante do Estado na narrativa, só consegue uma injeção antirrábica mediante a pagamento de propina. Ao longo da narrativa vemos poucas referências diretas ao sistema educacional, mas abundam as alusões à ignorância, ao embrutecimento dos personagens. “Não havia gente inteligente para roubar numa loja tão protegida. Eu estava rodeado só de gente embrutecida”. (idem, p. 50).

Sobre a prostituição em Havana à época da crise, vemos em Klueger, o seguinte:

Na mesa ao nosso lado havia um negro lindíssimo, muito bem vestido para os padrões de Cuba [...] Ele também era formado em engenharia, mas em poucos instantes acabei descobrindo sua atividade atual: era um autêntico “prostituto” cubano. (apud CAMINHA, 2006, p. 126).

A prostituição feminina aparece de modo mais generalizado e mais dramático:

O que espantou foi a interminável fileira de prostitutas dos dois lados da avenida dos palacetes, enquanto voltava, moças lindas e lindíssimas, charmosas, todas paradas na beira da rua [...] são prostitutas da crise, e elas estão ali se vendendo por alguns dólares, ou por comida, ou por sabonete, por aquilo que o turista tiver [...] elas são altaneiras e bem vestidas [...] formadas em curso superior, todas falando duas ou três línguas [...] (idem, p. 127).

Já em *Trilogia* esse é um dos elementos mais recorrentes da narrativa. A parceira com a qual o personagem central do livro se relaciona por mais tempo é uma *jinetera*²⁴. No

²⁴ Gíria que se refere às mulheres que se prostituem com estrangeiros.

fragmento abaixo, vemos como foi tomada a decisão, unilateral, diga-se de passagem, de Luisa “fazer a vida”:

[...] A crise arrasava com tudo. Durante algum tempo passamos fome, muito fodidos, até que cansei de tanta miséria e tomei uma decisão. Uma tarde, peguei Luisa de jeito e disse: ‘Olhe, já chega de ficar de braços cruzados, passando fome. Pro Malecón, fazer a vida!’. E foi uma boa decisão. Essa mulata tem semana que tira até trezentos dólares. Pronto. Foda-se a miséria. (TSH, 1999, p. 199).

Na ficção vemos a prostituição masculina praticada pelo próprio narrador:

Então me dediquei a algo mais fácil e que dá mais dinheiro. Fui ser puto. Mas com as velhas. Com as turistas. [...] Às vezes, há velhas interessantes. O negócio é fácil. Basta botar uma camiseta sem manga. Para exibir os músculos. É só encostar num muro, perto de um hotel, e pronto. As velhas com dinheiro vêm sozinhas, gulosas como mosca atrás de doce. [...] Não vivem na realidade. Aham que todo mundo tem telefone e automóvel e come filé no almoço. Imbecis. Ingênuas, não sei. Mas eu me divertia e vivia bem, que é o importante. (idem, p. 224).

Vejamos o que o autor da trilogia fala sobre o assunto em entrevista à Playboy. O trecho é um pouco longo, mas traz bastantes elementos sobre essa atividade nos anos de crise e, uma similaridade incrível com a ficção citada acima:

PLAYBOY — Você transou com muitas prostitutas?

Gutiérrez — Jamais paguei para trepar. Nunca precisei disso. Pelo contrário.

PLAYBOY — Como assim? Te pagaram, então?

Gutiérrez — Não, não é isso. Mas sei o que é viver assim. Morei com uma mulatinha chamada Luisa, que tinha de trabalhar na rua para podermos sobreviver. Não tínhamos um centavo. Luisa saía à tarde e voltava às 3, 4 da manhã com dinheiro, muito calma. Nossa relação durou uns 9 meses. Ainda nos falamos por telefone. Virou manicure.

PLAYBOY — Conte melhor essa história.

Gutiérrez — Luisa trabalhava no Correio e ganhava ainda menos que eu — o equivalente a 1 dólar e meio por mês. Era catorze anos mais nova. Eu

estava perto dos 44, ela devia ter uns 30. Muito bonita, uma boca maravilhosa. Um dia me disse: “Pedro, vou ter que ir ao Malecón e ver se encontro um gringo”. [*Malecón é o calçadão de sete quilômetros, à beira-mar de Havana, onde se concentra a barra-pesada da capital — traficantes, prostitutas, bêbados. É o coração do turismo sexual do país*] E eu disse: “Pois vá, então”. E ela fazia isso para sobreviver.

PLAYBOY — Dava um bom dinheiro?

Gutiérrez — Luisa não agia como uma prostituta e nem saía todos os dias. Fazia para sobreviver, como falei. Isso em Cuba tem outro nome: *jinetera*. São mulheres comuns, geralmente formadas, trabalhadoras, que em determinado momento são obrigadas a encarar essa saída. Imagine uma mulher que ganha 1 dólar e meio e que não pode deixar esse trabalho porque não há outro. E o que ela tem? Um corpo bonito, jovem. Ela saía uma noite e voltava com 50 dólares. Por uma noite! Além disso, era fácil. Os europeus não trepam como nós, cubanos. Nós, sim, trepamos muito, a noite inteira, até a exaustão. Os gringos só precisam de uns minutos e pronto. Às vezes, não precisam nem meter: só de olhar já gozam. E tudo com preservativo, claro.

PLAYBOY — Você não ficava com ciúme?

Gutiérrez — Olha, em absoluto. Era um trabalho como outro qualquer. Quando alguém está numa situação dessas, sua moral e sua ética mudam. Essa é a moral e a ética da sobrevivência. Você pode morrer de fome ou mudar os conceitos éticos e tocar para frente. Hoje posso dizer sem medo ou vergonha: a questão era sobreviver, fosse como fosse. [*Enfático.*] So-bre-vi-ver. O resto era resto. Há um belo romance chamado *A Pele* [*de Curzio Malaparte*], um clássico da literatura italiana. É ambientado em Nápoles, no fim da 2ª Guerra Mundial, quando a Itália estava destruída. E as italianas faziam o mesmo que as cubanas. Quando acabou a guerra, não havia nada: nem comida, nem roupas. E elas tinham fome. As italianas se deitavam com negros americanos, soldados de outros países por uma meia, uma lata de sardinha, um pedaço de pão, uma barra de chocolate ²⁵.

Nessa transcrição, vemos que ficção e realidade têm muitos pontos de aproximação, quase se tocam. *Jineteria* pressupõe turismo, que, por sua vez, pressupõe dólares. Isso nos faz lembrar a afirmação de um religioso cubano, encontrada em Schneider (apud, CAMINHA, 2006): “Nosso santo milagreiro, Pe. Roque, é o dólar”. Parafraseando o que disse o Padre Roque sobre utopia e economia, mas usando a própria religião como equivalente à utopia poderíamos dizer que, a rigor, a religião não resistiu à economia. Além de perceber que a salvação para o cubano é o turista. Isso fica mais evidente na fala de Klueger, quando altera a noção de classe

²⁵ Entrevista concedida a Kiko Nogueira e Helena Fruet, op. cit.

cristalizada pelo marxismo: “creio que na realidade há duas classes sociais em Cuba: os que trabalham com turismo e os que não trabalham”. (idem, p. 123).

Nos anos 90 com o desabastecimento, a fome e o patriarcalismo historicamente arraigado na sociedade cubana, não é para menos que as mulheres tenham sofrido de forma mais opressora do que os homens e, por isso que qualquer mudança política drástica no país passará por suas mãos. Lopes assim nos relata:

Exauridas pelas jornadas triplas, não suportavam mais as bebedeiras dos maridos, nem de correr furiosamente para as farmácias quando estas recebiam, de vez em quando, pacotes de algodão: usavam essa preciosidade para engendrar absorventes, produto que o governo cubano declarara dispensável. (ibidem, p. 130).

A condição feminina não difere muito na ficção. Hayda faz um relato desesperado a Pedro Juan:

[...] só tenho duas calcinhas, mais nada, e as duas rasgadas. Um lixo. Estou sem sabão, sem comida, sem nada. Continuo trabalhando na policlínica por inércia. [...] e o imbecil do meu marido [...] Fica aí sentado no pátio. Sem fazer nada. Fumando, bebendo rum, quando tem. Se embebedando feito um cachorro. Depois não consegue nem trepar comigo. (TSH, 199, p. 24).

As pessoas com que os autores dos textos não ficcionais travam conhecimento são, via de regra, mais dignas e cultas do que as da ficção de Gutiérrez. Entretanto, o autor afirma conseguir a matéria prima de seu trabalho com as pessoas que moram em seu bairro que, segundo ele, é um dos mais decadentes de uma Havana decadente. Alguns personagens, sobretudo os mais velhos que pertenciam às classes mais abastadas antes da revolução, se lembram do passado de um modo romantizado, quase idílico. Berta, um desses personagens, tem muita semelhança, em sua construção, com *La condessa en tamancas* descrita por Lopes:

Alta, magra e pálida. Nela, tudo desbotara: beleza, voz, juventude, roupa, vida. Menos a dignidade. [...] devia ter uns setenta anos. [...] Veio perguntando se eu usava *los pequeños jabones* que davam no hotel. Continuou explicando que, se eu os usasse, não teria problema. Avançou dizendo, novamente em tom de pecador em confessional, que adorava tomar banho com sabonete. (apud, CAMINHA, 2006, p. 131).

Berta, a personagem de Gutiérrez, tem certo saudosismo, não se conforma em como as coisas estão no presente, mas se resigna. Vejamos sua construção e percebemos os pontos de contato entre ficção e realidade:

[...] tem setenta e seis anos. [...] Cada dia se refugia mais nas recordações que guarda na cristaleira e nas gavetas da cômoda. Vestidos, luvas, chapéu de flores, convite para bailes, frascos vazios de perfumes franceses, roupa de baixo de renda holandesa [...] Vive no silêncio e na recordação. Passando muita fome. A pensão de viúva não lhe basta. (TSH, 199, p. 296, 297).

A morte de Berta e a ocupação pelos mulatos, que se dá nesse conto, é uma metáfora que simboliza, respectivamente, os velhos e glamourosos tempos em Cuba e os novos tempos de gente vulgar e que pensa em sobreviver a qualquer custo.

[...] no meio da derrocada, as pessoas riem, sobrevivem, tentam viver o melhor possível, e aguçam seus sentidos e seu olfato, como fazem os animais mais frágeis e diminutos, que aprendem a concentrar energia e desenvolvem diversas habilidades porque sabem que nunca serão grandes, fortes e vencedores. Já que nasceram nas ruínas, trata-se, então, de nunca se abandonar, nem permitir que batam tanto nelas que enfim tenham de jogar a toalha e levantar os braços. Tudo é possível, tudo é válido, menos a derrota. (idem, p. 297).

Qualquer escritor seja ele mais ou menos realista só pode escrever sobre o que conhece. Há muito que a arte deixou de ser inspiração das musas para ser construção humana. Portanto, a matriz sobre a qual Gutiérrez recolhe sua matéria prima fica bem explícita nessa comparação entre o relato de autores brasileiros sobre Cuba, e a Cuba ficcional do autor cubano. Como nos explica o autor nessa entrevista:

Un escritor lo único que hace es reflexionar sobre lo que más conoce: la gente, los vecinos, los amigos, las mujeres, el barrio o la ciudad en que vive. Me tocó una etapa muy grave en mi país en los años 90, a la caída del Muro de Berlín, con mucha hambre y miseria. Y ahí, en esa situación, escribí casi todos mis libros. (2001, [online]).

Sobre a questão do realismo na literatura, Luiz Costa Lima afirma que o debate esvazia-se, pois o “ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (2006, p. 282), sem que se defina o grau em que o faz.

3 TRILOGIA E SUA REALIDADE SUJA

Trilogia suja de Havana é um livro catarse. A obra é ambientada em cuba no início dos anos 90, em plena crise. Os primeiros relatos são de 91 e os últimos de 97. O personagem Pedro Juan vive, como boa parte da população da Ilha nessa época, sem muitas expectativas de mudança no cenário econômico, social, em curto prazo. Sofre de privações de toda ordem, desde racionamento elétrico até alimentar. Perambula pelo centro da cidade de Havana, mais especificamente em Havana velha, um bairro decrépito, decadente, com prédios antigos, alguns de requinte e luxo, construídos, em sua maioria, na primeira metade do século XX, quando a ilha era um *resort* para famílias abastadas da Flórida e turistas ricos em geral. Mas no presente narrativo, os prédios estão corroídos pelo salitre e umidade do mar caribenho e, principalmente, pela falta de manutenção, ocasionada pela escassez de materiais e dinheiro para conservá-los no auge da crise econômica.

É o primeiro de cinco livros que dialogam entre si, chamados pelo autor de “Ciclo do centro Havana”, composto, além de *Trilogia suja de Havana* (1999), por *O Rey de Havana* (2001), este é uma novela e é narrador em terceira pessoa, *Animal tropical* (2002), *O insaciável home-aranha* (2004) e *Carne de perro*, único do ciclo que não foi publicado no Brasil. Nesses livros, exceto no segundo, obviamente, podemos ver a evolução do personagem Pedro Juan, alter ego de Gutiérrez, em busca de paz interior e a tentativa de se afastar do sofrimento.

Sua escrita mescla fatos históricos, autobiografia, com reflexão sobre a arte, a estética. Tudo, sob uma insuspeita banalidade na forma e no conteúdo, pois seus textos não versam sobre temas nobres ou prima pela prosa elegante. Ao invés disso, mostra personagens marginais, relatos banais, com uma linguagem direta, sem eufemismos.

O estilo de escrita de Gutiérrez é o minimalista. Tendo como característica a economia de palavras, a sugestão de conceitos, imagens, ideias, deixando lacunas para o leitor participar do processo de construção da história, não explicitando muito as coisas, uma maneira de se fazer isso é evitar o uso de adjetivos. Uma linguagem que busca uma maior aproximação do real, portanto mais substantivada (advérbio e substantivo). Períodos curtos e simples, herdados do jornalismo e dos HQs. Uma escrita rápida, concisa, própria de nosso tempo.

A obra é composta por três livros. O primeiro, *Ancorado em terra de ninguém* é de cunho mais autobiográfico, composto, essencialmente, por crônicas todas em primeira pessoa, nas quais o narrador é sempre quem pratica a ação. O narrador vive uma espécie de inferno astral, continuamente revoltado e até com tendências suicidas. No segundo, *Nada a fazer*, Pedro Juan parece mais um cronista da vida alheia, a participação na vida dos outros personagens, às vezes, é bem pontual. Transitando entre o narrador-protagonista e narrador-personagem secundário. O terceiro, *sabor a mi* como sugere o próprio título, copiado de um bolero famoso, é mais ficcional, alguns contos são narrados na terceira pessoa. Estes têm mais a estrutura de contos, sem relação com os outros textos, exceto pelo narrador e pelo tempo e espaço, mas sem o personagem central da narrativa. No caso um narrador onisciente.

No livro o narrador-personagem é um repórter das mazelas alheias. Gutiérrez, de certa forma, segue a fórmula de Miller “muita miséria, muito sexo”. Em toda a narrativa esses dois elementos estão presente. Com o seu realismo quase fotográfico, Gutiérrez opera através de uma espécie de estética da subversão que, ao banalizar as situações de miséria, luxúria, extremo preconceito e estereótipos, ao exacerbá-los, faz-nos atingir os pensamentos e sentimentos mais obscuros e profundos que queremos sublimar. Põe-nos em contato com um eu recôndito, nos fazendo refletir sobre nossos preconceitos, sobre nossa “miséria”, nossa condição humana.

O antagonismo entre a busca por paz interior e a revolta com sua condição e a situação de seu país é o que alimenta os conflitos do narrador-personagem. As circunstâncias o levam a se posicionar de forma diferente às coisas, pois deixa de fazer concessão, e aos poucos vai abandonando os “bons costumes”. Pois antes era repórter de uma revista oficial, e agora vive num submundo, onde a lei é a sobrevivência. Entra num estado de revolta constante, e busca o estoicismo, mas a única coisa que consegue é aumentar gradualmente seu cinismo, que se situa entre o conformismo e a ironia, além da total descrença em valores, pois o próprio narrador-personagem afirma que com fome não é possível nenhum ser humano conseguir estados elevados de consciência, o que conseguimos é só o caos.

A literatura no realismo sujo perdeu a fé nos sistemas, no homem, em Deus, nas ideologias, ela reflete o homem de nossa época que é, cada vez mais, niilista. Contudo, diferente dos personagens dos autores norte-americanos, os personagens de Gutiérrez tem fé

no transcendental, um pouco pela formação histórico-cultural-religiosa do povo cubano, e também porque quando o ser humano não tem mais nada para se apegar, ele apega-se ao transcendente como única salvação. Como podemos ver nesse excerto:

[...] Tivemos uma grande fé. Depois nos disseram: 'Ah, isso é merda, e quem disser o contrário a gente põe de lado, e talvez receba umas porradas'. [...] Pois bem, passei anos assim. Triunfalmente. Com toda a verdade em uma mão e a bandeira vermelha na outra. Depois veio o crash e, em dois anos tudo se transformou em sal e água. [...] E o cúmulo é que agora se descobre que até o chefe do governo tem os seus santos protetores e os seus colares e dez babalaôs cuidando dele. Ah, caralho. Bom, mais ou menos nessa época começou a dar tudo errado para mim. Fiquei tempo demais sem apoio, resistindo ao vendaval. (TSH, 1999, p. 96).

Os personagens, em alguns momentos e guardadas as diferenças de tempo e espaço, lembram os personagens de *Os sertões* (2005) de Euclides da Cunha, no aforismo mais conhecido da obra, que afirma que os sertanejos acima de tudo são uns fortes, pois durante quase toda trilogia os personagens estão tentando sobreviver, de uma forma bem grosseira, beirando ao animalesco. Como podemos perceber nessa passagem do livro: "Não havia gente inteligente para roubar numa loja tão protegida. Eu estava rodeado só de gente embrutecida. Bom, por isso estavam tão fodidos: por serem tão brutalizados. E por isso eram tão brutalizados: porque estavam fodidos". (TSH, 1999, p. 50). O narrador coloca essa gente em um círculo vicioso, donde não há muitas possibilidades de escapar. Assim como os personagens dos sertões estavam condenados àquela vida, pois o meio onde viviam moldava-os de uma maneira tão hermética que era impossível sair. Obviamente, isso visto por uma perspectiva naturalista.

Com o advento da pós-modernidade, situada por volta do início dos anos 70, constata-se uma pluralidade de mundos que oferecem discursos indeterminados, provisórios e inapreensíveis. Os personagens que rodeiam Pedro Juan sempre vêm e vão, todos fugazes, mostrando uma vida instável e caótica do narrador que denota uma identidade pós-moderna, citada por Stuart Hall (1997) como não sendo fixa, centrada, e em constante mudança, em transformação, ou seja, as identidades pós-modernas são múltiplas, isto é, contraditórias umas as outras e estão em constante construção.

Por isso a literatura no Realismo sujo deixou de ser maniqueísta, não existem mais heróis nem vilões o que existe é homem humano, travessia²⁶. Busca-se a sobrevivência, tanto física quanto psicológica, não se tem tempo para transcender, tem “muito ruído ao redor” (TSH, 1999, p. 180), vivendo num mundo em que as regras sociais fazem pouco ou nenhum sentido, pois o imperativo é a sobrevivência. Como afirma Ortiz (2010, p. 225), “[Gutiérrez] escrevera sobre a miséria humana, um mergulho para descobrir até onde as pessoas vão a luta para cumprir a lei número um da natureza: sobreviver”.

Mesmo colocando seus personagens em situações extremas, para o escritor a realidade é muito mais absurda, incompreensível e complexa que a ficção, porém menos intensa. Em *Trilogia* encontramos “e ainda tem gente que se surpreende com o absurdo, com a arte abstrata, com o surrealismo. Basta viver um pouco e olhar em volta. Ou não.” (TSH, 1999, p. 35). Como lembra-nos Pucheu, “a literatura é uma serva das intensidades da vida, tornando-se, assim, um caminho vital intensivo”. (2013, [online]).

O abjeto na linguagem tem o papel de mostrar nossa insignificância, nossa brevidade no mundo, com o choque que nos causa, como em *uma carniça* de Baudelaire, mas sem a essência divina e menos ainda a reverência à figura feminina, pois no realismo sujo não há idealização feminina e, algumas vezes, aparecem reificadas, como objetos sexuais, ou diminuídas como seres humanos. Conforme Santos (2007) “o abjeto é aquilo que é desprezível, baixo, ignóbil e repulsivo, mas que também é capaz de causar um estranho fascínio. [...] É uma parte sombria, é o vislumbre do nosso lado animal [...]”. (p. 47).

Aí me ocorreu fazer aquilo de que eu gosto sempre: entrar nela por trás e, de pé, fazer com que ela se dobrasse da cintura para cima. Isso me deixa louco. Mas quando ela fez o que eu pedi, suas nádegas se abriram e do cu saiu um grande fedor de merda fresca. Tinha cagado. Sou porco, mas nem tanto. Aquilo me baixou o pau e me deu uma fúria terrível (TSH, 1999, p. 223).

O corpo perde sua santidade. E cenas de violência e sexo são mostradas à exaustão, com o intuito de chocar. O sujo, o nojento, é evitado desde a mais tenra infância, por isso o narrador argumenta que só faz “como as crianças, que cagam e depois brincam com a própria merda, cheiram, comem e se divertem até que chega a mamãe, tira elas da merda, dá banho,

²⁶ ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2001.

perfuma e ralha com eles, dizendo que não podem fazer aquilo”. (idem, p. 102). Essa analogia serve para nós leitores que sentimos alívio de não estarmos nas situações narradas, queremos ser a criança limpa e perfumada. Também mostra a força literária que tem um texto que proporciona desespero à consciência.

O princípio do prazer suplanta as convenções, a moral, os bons costumes. Nesse sentido, *Trilogia Suja de Havana* é um culto a Baco, tamanho a recorrência de passagens que cultuam o sexo livre de culpa, catártico, elevado ao Olimpo da existência, não como opção consciente, mas porque na situação em que se encontram, dentre o pouco que resta para os personagens, o sexo funciona como fuga da realidade, uma catarse. Pensamos, em consonância com boa parte da crítica, que um texto literário autoriza muitas leituras, mas não todas. A leitura erotizada, pornográfica, feita de *Trilogia Suja de Havana*, acusando-a de propagar estereótipos, como a de que o Caribe é um paraíso sexual com um povo pobre que vende o corpo em troca do “vil metal”, não se sustenta. Pois, entendemos que a obra não faz apologia à prostituição, e sim, mostra, escancara os meandros em que acontece, justamente para desmascarar uma realidade social, para denunciar, tendo em vista que durante toda a obra abundam relatos sobre mulheres que vão para a prostituição como o único meio de sobrevivência.

Por outro lado há uma apologia ao sexo, como parte importante da vida, não como exploração do ser humano, mas como parte constitutiva da vida. Que se segue a uma crítica ao comportamento hipócrita do ser humano de sublimar, ao menos socialmente, a sexualidade latente humana.

[...] É que o sexo não é para gente escrupulosa. Sexo é um intercâmbio de líquidos, de fluidos, de saliva, hálito e cheiros fortes, urina, sêmen, merda, suor, micróbios, bactérias. Ou não é? Se é só ternura e espiritualidade etérea, reduz-se a uma paródia estéril do que poderia ser. Nada. (idem, p. 10).

Uma história hollywoodiana ilustra esse falso “puritanismo” que o narrador tenta desconstruir, segundo comenta-se um cineasta norte-americano ao criticar a censura indicativa de seu país disse, certa vez, que se numa cena aparece alguém acariciando um seio a classificação será dezoito anos, entretanto se aparecer mutilando-o a classificação será doze anos.

Em um dos contos o narrador-personagem reflete um pouco sobre isso e conclui que estão circunstancialmente presos a esse tipo de comportamento.

Acho que ninguém tem necessidade de pornografia. Precisamos de amor verdadeiro. E precisamos também de um pouco de espírito e religião e felicidade. Mas tudo isso exige tempo e silêncio e reflexão. Por isso nos perdemos. Porque vamos depressa demais, com muito ruído ao redor. O ruído entra na gente e agimos compulsivamente, sem refletir. (idem, p. 183).

A escolha do conteúdo que é visceral, escatológico, politicamente incorreto, com temas e personagens que passariam ao largo da “alta literatura”, serve para pensarmos a vida sem ilusões desnecessárias, perceber o dia-a-dia no seu mais alto senso de realidade. Principalmente quando vemos a reificação de certos personagens, o que os faz suscetíveis aos seus instintos, pois vivem presos ao presente e aos desejos mais primitivos. Personagens não fazem questão de domar seus instintos. Deixa-os ao sabor das paixões, à flor da pele, o Id sem nenhum controle. Daí, percebemos com espanto o nosso lado primitivo, pois

Selvagens ou civilizados não poderemos deixar de ser animal pelo sangue que corre nas veias e abre apetites. Moldados pela cultura, somos natureza nessas experiências e vivências carnavais, inegáveis, fundamentais para a vida, mesmo se aparecem como simbolismo, imaginário, recriando memórias de tempos em que homens e animais conviviam em outros patamares e que nos comíamos, sem hesitação. Por mais que a higienização tire o gosto do sangue e da vida, o canibal vive, pulsando, minúsculo e incomensurável. (PASSETTI, [online])²⁷.

3.1 A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS EM TRILOGIA

A questão de situar essa narrativa dentro de um gênero literário específico é complexa, e como este não é o foco de nossa pesquisa, não nos deteremos muito nisso. Entretanto, pensamos que ela se presta a vários gêneros sem se enquadrar em nenhum. A narrativa é uma mistura de conto, romance, autobiografia, crônica, diário íntimo, jornalismo gonzo²⁸,

²⁷ PASSETTI, Dorothea Voegeli. **Canibal**. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/5007/3549>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

²⁸ Termo popularizado pelo jornalista norte-americano Hunter S. Thompson que segundo ele é um estilo de *reportagem* baseada na ideia de William Faulkner de que a melhor ficção é muito mais *verdadeira* que qualquer tipo de jornalismo. Para Pena (apud RITTER) diz respeito a um estilo de reportagem, caracterizado por um envolvimento pessoal com a ação que estava descrevendo, sem medir consequências, por mais perigosas que

autoficção²⁹. É rizomática, mas ao mesmo tempo tem certa sequência cronológica, funcionando como unidade. Há um movimento de vai e vem nas narrativas, pois não são totalmente lineares nem seguem uma ordem cronológica exata. O narrador é onisciente e vê de fora em alguns casos, em outros, ele é personagem. Um exemplo é Luisa que mora com Pedro Juan e se prostitui, mas só bem à frente sabemos como ela entra para a prostituição, e pelas marcas textuais percebemos não ser nenhum tipo de *flashback*, fluxo de consciência, ou qualquer tempo psicológico, e sim, o tempo presente da narrativa. Alguns personagens, que ora aparecem num conto depois em outro, mas neste outro está mais jovem, mesmo a narrativa sendo posterior à primeira aparição,

[...] Dessa maneira, o conjunto acaba ganhando uma forma um tanto indefinida, como se o protagonista desses relatos vivesse uma vida que segue em forma de um espiral, ou mais precisamente, de um furacão, onde as coisas acontecem em círculos, parecem progredir, mas acabam voltando sempre para o mesmo lugar, rodando furiosas sobre um eixo incerto. (FONTES, 2011[ONLINE]).

Há algumas narrativas incompletas sob alguns aspectos, ou seja, começa contar uma história e não chega a sua resolução, sendo resolvido em outro momento, ou é simplesmente prescindido, mas diferente de folhetins não tenta criar nenhum tipo de clímax para que queiramos ver a resolução do caso, pelo contrário, quando acontece é praticamente acidental.

O protagonista, Pedro Juan, contraria sobremaneira o que argumenta Moisés (2006) sobre a constituição dos personagens do gênero Conto, que geralmente são planas, não crescem durante a trama, mostram apenas um recorte de sua personalidade.

O pré-romantismo rasgou novos horizontes para a prosa literária, com o romance, a novela, as memórias, a biografia e a autobiografia, gêneros literários que adquiriram então estatuto estético e sociocultural de que não usufruíam nos séculos anteriores, nas palavras de Aguiar e Silva (1976), e, com o tempo esses gêneros ganharam status de canônicos.

fossem. O interessante é que alguns relacionam essa prática aos *muckrakers*, jornalistas populares de revistas norte-americanas que no início do século passado realizavam denúncias ao governo Theodore Roosevelt e foram por ele assim nomeados. *Muckraker* conforme Emery (1965) significa “escarafunchador de lama, ou seja, o sujeito que fica revolvendo a sujeira”, o que se aplicaria perfeitamente ao tipo de narrativa praticada por Gutiérrez.

²⁹ Autoficção é um neologismo criado por Doubrovsky pressupõe uma mistura entre os gêneros autobiográfico e ficcional, apagando as fronteiras entre ambos ao afirmar que o primeiro só existe a partir do segundo, sendo toda construção textual de si ficcionalizante. Não defendemos esse conceito nesse trabalho por falta de aprofundamento, apesar de pensarmos que seja profícuo.

Entretanto segundo Boris Tomashevsky algumas vezes os gêneros hegemônicos entram numa fase de obsolescência, outras vezes em períodos de profundas modificações, são extintas em detrimento de outras formas de manifestação artística. O que denota que podemos estar diante de um colapso dos gêneros atuais, principalmente o romance, em detrimento de outras formas que se encaixam mais com o tipo de leitura rápida que é feita atualmente com o advento da internet. É só lembrarmos a proliferação de minicontos ou microcontos nos últimos anos. Sobre isso escreve Frazão:

A discussão sobre a literariedade presente nas crônicas, e também nas cartas e alguns outros tipos de texto é cada vez mais presente e necessária. A própria desconstrução do que previamente seria elencado nos trâmites literários torna-se importante, já que a matéria literária também tem uma natureza metamorfósica e polissêmica. O salto qualitativo da obra literária, na contemporaneidade, situa-se no campo da desconstrução das grandes narrativas. Desde os primeiros modernistas, a literatura assumiu o compromisso com as experimentações e subversões. Com o desenvolvimento dos estudos de Jacques Derrida, dentre outros autores, a desconstrução, a revisão dos cânones, em vários aspectos, tornou-se muito relevante. Não se trata de destruir a tradição, mas quando possível, recriá-la, dotá-la, de novos viços. É assim que as epístolas, as crônicas e outras espécies de texto vêm recebendo atenção menos preconceituosa por parte dos estudiosos da literatura. E isso se dá em um momento em que as novas mídias aumentam sua influência nessa era da globalização e da informática. (FRAZÃO, [ONLINE]).

3.2 O POLÍTICO EM TRILOGIA

Cuba em plena construção do socialismo era de uma pureza virginal, de um delicioso estilo Inquisição.
Pedro Juan Gutiérrez

Sobre a leitura política de sua obra, leitura essa que é a mais feita pela imprensa brasileira, tanto que é a pergunta mais recorrente nas entrevistas que consultamos, concedidas por Gutiérrez. O autor sempre fez questão de ressaltar que política é circunstancial, portanto não fala sobre política. Menos ainda que façam uma leitura política de sua obra. Como é tão comum entre os autores cubanos exilados. Por isso, alguns o acusam de fazer vistas grossas ao que acontece na Ilha, outros, por sua vez, afirmam que sua literatura é uma crítica aberta ao governo. Entendemos aqui que a boa literatura tem de falar do homem, de seus conflitos, pois

o coração do homem é o mesmo em todo tempo e espaço, e, em certa medida, essa literatura tem que ser apolítica e atemporal no sentido de não estar presa a política partidária e nem ao tempo e espaço que é escrita. Deve refletir sobre um estado geral das coisas. Portanto, toda obra que trata a condição do homem é política, pois diz respeito à sua existência, aos seus conflitos e ao passar pelo crivo da linguagem exacerba essa condição política, tendo em vista que a linguagem é iminentemente política, contudo fazer somente uma leitura política partidária da obra a empobrece, a descaracteriza.

Também não sejamos ingênuos de acreditar que um governo autoritário aceitará de bom grado que se fale dos anseios de um povo, que se veiculem outros discursos que não o oficial, mesmo que na ficção. Um recurso utilizado para mascarar esse tipo de leitura, iminentemente política de sua obra, é colocar os discursos políticos na boca de personagens secundários. Entretanto, podemos aprender uma crítica social ao poder, em relação à situação de Cuba no chamado “período especial”. Como nesta analogia:

Saíamos todos das jaulas e começávamos lutar na selva. Esse era o assunto. Saíamos atrofiados das jaulas. Entediados e temerosos. Não tínhamos nem ideia de como era a batalha na selva. Mas era preciso enfrentá-la. Ficamos trancados trinta e cinco anos nas jaulas do zoo. Nos davam alguma comidinha e algum remédio, mas nem ideia de como era todo o resto fora das grades. E de repente é preciso saltar para a selva. Com o cérebro adormecido e os músculos frouxos e débeis. Só os melhores podiam competir pela vida na selva. Eu estava tentando. Fazendo força. Muita força. (TSH, 1999, p.137).

O trecho evidencia um antagonismo entre sistemas ideológicos, econômicos, sem apiedar-se de nenhum. De um lado, o capitalismo como uma selva feroz, no qual o espírito de competição, o individualismo atroz, suplanta o bem comum, a colaboração entre iguais. De outro, o socialismo como uma jaula, na qual a falta de liberdade individual tolhe a iniciativa, a criatividade, deixa-o dependente do sistema de tal forma que debilita, te apaga enquanto indivíduo, tornando-o um animal amestrado.

O interessante é que se refletirmos sobre esse trecho, chegaremos à conclusão que não é, nem de perto, circunstancial. Pois, tanto um quanto outro sistema mostra suas desvantagens. Em ambos, o homem adquire traços zoomórficos, num dos sistemas (capitalismo), so-

mos um animal feroz e temos de sobressair sobre os demais para sobreviver, noutro (socialismo) somos um animal domesticado e enjaulado. Neste outro trecho, aparece uma paráfrase do anterior, de forma mais evidente. “Era a etapa do salve-se-quem-puder, depois daquela outra do socialismo e do não morda a mão de quem lhe dá comidinha”. (TSH, 1999, p. 170).

Trilogia suja de Havana é um livro, numa leitura política, mais do não dito do que propriamente do dito. Pois as situações aludidas no livro estão lá para terem os sentidos completados, o narrador dá pistas, mas não se presta ao didatismo, apresenta a situação e ponto, cada um que complete os sentidos. A despeito do que se argumente Cuba vive numa ditadura, um exemplo é a proibição feita a alguns livros de serem publicados no país, inclusive livros de Gutiérrez, como *O Rey de Havana*, *O insaciável homem-aranha*, e o próprio livro em análise. Sobre essa questão política e sua relação com a leitura, citamos Manguel (apud ROCHA, 2007, p. 148), quando afirma que,

Com os séculos os ditadores souberam, uma multidão analfabeta é mais fácil de dominar; uma vez que a arte da leitura não pode ser desaprendida, o segundo melhor recurso é limitar o seu alcance. Portanto, como nenhuma outra criação humana, os livros têm sido a maldição das ditaduras. Os poderes absolutos exigem que todas as leituras sejam leituras oficiais; em vez de bibliotecas inteiras de opiniões, a palavra do governante deve bastar.

Os discursos políticos buscam a unidade. Sempre quando aparece um agente do Estado seu discurso coaduna-se com o oficial, mesmo que seja um discurso esvaziado de sentido prático, meramente ideológico. Já o discurso dos personagens, por um ato de libertação de uma situação imposta representa o individualismo, à fuga ao controle do Estado.

Se pensarmos que a arte é apreciada de forma distinta em cada época e lugar, podemos vislumbrar essa informação na obra estudada através das diferentes leituras feitas deste texto por pessoas de lugares diferentes, pois o enorme número de publicações das narrativas de Gutiérrez na Europa se dá muita mais em função de uma leitura mitificada e estereotipada, na qual o Caribe transborda imagens de sexo, alegria regada à bebida e drogas, de um povo que aceita estoicamente seu destino de pobreza e miséria, tanto física quanto intelectual. Diferente do enfoque dado aos mesmos textos nos países da América latina, onde se faz muito mais uma leitura política, sociológica e ideológica do autor.

O que precipita as diferentes leituras feitas por europeus e latino-americanos, não que essa característica de leitura que apontaram as pesquisas de nicho editorial desse autor seja regra geral, obviamente nem todo europeu busca erotismo e nem latino-americano busca crítica ao regime Castrista, diz respeito às decisões literárias que dependem de normas extraliterárias – éticas, existenciais, que regem outros aspectos de nossa vida, como faz ver Compagnon (2010). Então para nós que vivemos às voltas com a ditadura há pouco tempo, lemos numa perspectiva mais social, política, para os europeus, que sempre tiveram o Caribe como um local de sexo fácil e barato, leem em busca do prazer, e não falamos somente do prazer proporcionado pela fruição literária.

Apesar de todas as questões políticas e sociais vividas em Cuba à época da facção do livro, não é uma obra pessimista. Diferente dos personagens de Miller e Bukowski, a quem Gutiérrez é comparado frequentemente, seu alter ego, assim como boa parte de seus personagens, tem fé num futuro melhor, mesmo que seja distante; “a longo prazo, sempre há expectativas, esperança, futuro, tudo será melhor, Deus nos ajudará. Mas tudo isso é a longo prazo. Por enquanto, de momento, nada.” (TSH, 1999, p.98). Podemos apreender desse sintagma o nível de estoicismo de seus personagens, mas um estoicismo inconformado de que não tem expectativas em curto prazo para evitar sofrimentos desnecessários.

Agora estava treinando para não levar nada a sério. O homem pode cometer muitos erros pequenos, e não tem importância. Mas se os erros são grandes e pesam em sua vida, a única coisa que ele pode fazer é não se levar a sério. Só assim evita sofrer. O sofrimento prolongado pode ser mortal. (idem, p.9).

Entretanto, pensamos que criar, é por si só, uma atividade política. Em alguns mais, em outros menos. Criamos para comunicar com alguém, para mostrar algo³⁰. A linguagem é iminentemente política. Para Sartre, o poeta sente as palavras ou frases como coisas e não como sinais, e a sua obra como um fim e não como um meio; como uma arma de combate. Então, ao mesmo tempo em que é impossível escrever sem ser político, pensamos que essa não é a leitura mais frutífera do livro, se escrever é uma “arma de combate”, aqui o combate se dá, ao nosso entender, não num ataque direto ao poder instituído, mas sim, mostrando que a

³⁰ LATTANZIO, Felipe. Por que criamos? Reflexões psicanalíticas sobre a gênese da arte. *Mosaico*. Vol. III, nº 1, 1-11, 2008.

política oficial é retroalimentada pela sociedade. Portanto, não se trata de uma literatura panfletária a favor ou contra, este ou aquele sistema político, e sim, mostra a relação do homem com o que o cerca. Lógico que daí surgirão discursos contrários ou favoráveis ao poder instituído.

4 A ARTE COMO REVOLVEDORA DE MERDA

*Cagando estava a dama mais formosa,
E nunca se viu cu de tanta alvura;
Porém o ver cagar a formosura
Metete nojo à vontade mais gulosa!*

*Ela a massa expulsou fedentinosa
Com algum custo, porque estava dura;
Uma carta d'amores de alimpadura
Serviu àquela parte mal cheirosa:*

*Ora mandem à moça mais bonita
Um escrito d'amor que lisonjeiro
Afetos move, corações incita:*

*Para o ir ver servir de reposteiro
À porta, onde o fedor, e a trampa habita,
Do sombrio palácio do alcatreiro!*

Bocage, Poesias eróticas, burlescas e satíricas

*"Cagando estava a dama mais formosa..."
Assim falou Bocage num soneto
do mesmo naipe deste que cometo
sobre a reputação que a merda goza.*

*A crítica a compara à rara rosa
se obrada na miséria dalgum gueto.
Políticos proferem-na: "Eu prometo..."
e a mídia a tematiza em verso e prosa.*

*É tanto incompetente apadrinhado
fazendo merda e sendo promovido
que, quando comecei o aprendizado.*

*Pensei: "Que seja próprio o seu sentido,
porque já me enojei do figurado!"
E então fui rei da merda com que agrido.*

Glauco Mattoso

Leremos a narrativa “Eu, revolvedor de merda” (1999, p. 98 – 102), contida na primeira parte da trilogia, no intuito de ilustrar os procedimentos de escritura, as recorrências da obra. Além de duas teses bem fundamentais, a nosso ver, nessa obra; a de que o ser humano, a depender de condições bem específicas, age como qualquer outro animal, ou seja, busca sobreviver acima de tudo; e a de que literatura não pode ser lugar comum, longe de ser só o arranjo linguístico que se diferencie da linguagem do dia-a-dia, tem de partir de um ponto de reflexão distinto do habitual, no caso dessa narrativa parte do princípio que a arte tem de ser atormentada, tem de chocar o leitor, e trazer desespero à consciência do leitor, e o autor defende isso através de uma metalinguagem literária.

Nessa narrativa ao caminhar pelas ruas do centro de Havana o narrador encontra e nos descreve um de seus personagens típicos em sua fauna de seres humanos que agem instintivamente. Este, um homem negro, drogado, exibicionista. É tudo que sabemos dele. Não há aprofundamento psicológico, nem uma descrição mais completa de sua aparência física, exceto seu pênis, que é descrito como “um treco grande e musculoso” (idem, p. 98) e é exibido aos passantes. O símbolo fálico no centro das ações, dominando, hipnotizando as pessoas. Mas não há gratuidade nisso. Pois o narrador chega à conclusão que o exibicionista cumpre uma função social, “recordando-[nos] que apesar de tudo somos apenas uns animaizinhos primários, simples e frágeis [...]”. (idem, p. 99). Dessa afirmação podemos apreender um sentido naturalista. Que, dependendo da situação, agimos por impulsos orgânicos, instintos primitivos que buscam o princípio do prazer, da satisfação imediata. Instância em que estão presos quase todos os personagens deste livro.

O narrador está em tensão constante tentando equilibrar o “peso” da existência. Ao caminhar pelo Malecón³¹, avenida à beira mar, no centro de Havana, onde se ambienta boa parte do enredo, ele busca não pensar. À maneira de um jornalista gonzo, ele descreve o ciclone Gordon que, no início dos anos 90, deixara um rastro de mais de dois mil mortos no Caribe, e os frequentadores desse lugar. Segundo ele, “o mar estava furioso e saltava sobre o Malecón” e a tarde é “cinzenta, fria e úmida. Coisa rara, nesta ilha de luz agressiva e crua”. (idem, 98). A paisagem exterior pode ser entendida aqui como uma metáfora do interior do

³¹ Calçadão a beira-mar famoso por sua beleza, mas também pela prostituição, trágico de drogas, por ser frequentado à noite por turistas e pela “escória” da sociedade cubana.

personagem. Pois o narrador alterna estado de fúria intensa, com “crises intermitentes de melancolia e tristeza”. Vejamos como se dá a reflexão existencial do narrador:

É como viver com um velho ferimento de bala, que dói quando o tempo está úmido. Talvez eu tenha alguns motivos para esse peso. Mas não está certo. A vida pode ser uma festa ou um velório. A gente é que decide. Por isso a angústia é um merda em minha vida. E a espanto. Estou sempre assim: espantando a angústia, o peso e isso tudo. (idem, p. 99).

Essa tentativa do personagem-narrador de se ver livre do peso da existência se dá ao longo de toda a narrativa. Mas é justamente isso que alimenta a existência, o que é e o que poderia ser, o que está “certo” (positivo), e o que está errado (negativo). Milan Kundera, no romance *A insustentável leveza do ser* (1985), subverte a ideia de peso e leveza de Parmênides, em que a leveza é positiva e o peso é negativo, pois afirma que a contradição pesado-leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições.

Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza?

O mais pesado fardo nos esmaga, nos faz dobrar sob ele, nos esmaga contra o chão. Na poesia amorosa de todos os séculos, porém, a mulher deseja receber o peso do corpo masculino. O fardo mais pesado é, portanto, ao mesmo tempo a imagem da mais intensa realização vital. Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais ela é real e verdadeira.

Por outro lado, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semirreal, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes. (p. 11).

Pensamos que a arte se materializa mediante conflitos humanos e, estes são o que nos faz sentir nossa existência com mais intensidade. Numa das narrativas do livro o narrador afirma que os mexicanos são bons escritores, pois têm muita matéria-prima de qualidade, advinda do processo histórico de formação cultural e porque sempre foram os vencidos. Se a história é escrita pelos vencedores, a lógica da afirmação acima é a de que a história não oficial, dos marginalizados e derrotados é mais intensa, pois lida com o desespero, a frustração, mais diretamente com o peso da existência, isso podemos ver nos personagens dessa obra, além da história oficial tender a unidade, buscar a verdade absoluta, já a história contada pelos derrotados é fragmentada, é múltipla, de certo ponto de vista é mais rica. Nessa

perspectiva uma frase que enfatiza o que pensamos sobre arte: “[...] Nada de paz e tranquilidade. Quem atinge o repouso em equilíbrio está perto demais de Deus para ser artista”. (TSH, 199, p.102).

Podemos apreender um sentido alegórico da paisagem chuvosa, escura às cinco da tarde, para um povo que a alegria de viver se relaciona diretamente com a luz solar como os cubanos, como o narrador faz questão de enfatizar em vários pontos da narrativa, justificando a alegria do povo apesar de tudo, pela sua mestiçagem e pelo clima e beleza da Ilha, em contraposição aos europeus que são austeros, frios e melancólicos. Vemos em toda obra que a construção de um espaço subjetivo, psíquico dos personagens está diretamente ligada ao espaço físico, externo e vice-versa. A confusão nas ruas, as ruínas na paisagem da narrativa é um espelho que reflete a psique dos personagens, o epicentro de toda essa confusão é o próprio Pedro Juan.

Na narrativa em questão, há uma descrição mais elaborada da paisagem, e que suscita certa beleza estética, coisa rara nessa narrativa pouco descritiva e sucinta. Em alguns contos³², por exemplo, de *Nada a fazer*, segunda parte da trilogia, lemos algumas narrativas sem pretensão, quase restrita a enumeração de fatos cotidianos, mas por trás dessa insuspeita banalidade, há um jogo linguístico próprio do Realismo, no qual o leitor preenche os espaços vazios.

O narrador em sua caminhada encontra uma multidão rodeando dois policiais que seguravam um mulato jovem, de uns dezesseis anos, que tentara roubar uma bicicleta. Uma cena banal se levamos em consideração as grandes cidades brasileiras, mas a narração desse fato não é tão insignificante se pensarmos na realidade política de Cuba. Pois não podia falar em crimes, como podemos constatar nesse trecho abaixo:

Era mero crime passional. Como em qualquer lugar. Mas aqui isso não é publicado na imprensa porque faz trinta e cinco anos que não convém falar nada de desagradável nem preocupante nos jornais. Tudo tem de estar bem. Uma sociedade-modelo não pode ter crimes nem coisas feias. (ibidem, p. 82).

³² Uso esse termo por falta de outro, pois, como vimos anteriormente, as narrativas contidas nesse livro não são fáceis de classificar em nenhum dos gêneros literários tradicionalmente aceitos. Segundo Moisés (2006, p.41), um conto exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama. E isso nem sempre acontece nas narrativas dessa obra.

Num episódio na embaixada brasileira em Cuba, em março de 1960, o líder revolucionário Fidel Castro teve sua pistola furtada. O objeto de estimação era “Chapeado a ouro na culatra, com seu nome gravado” (CAMINHA, 2006, P. 12), presente de Che Guevara. Segundo Sabino, Fidel volta à embaixada pouco depois e profere a seguinte frase: “Detesto ladrões. Preferia levar um tiro” (ibidem), isso dá a dimensão do retrato dum sistema político-ideológico que começa a ruir por dentro, uma das maiores, senão a maior utopia do século XX, um sistema que se diz igualitário, socialista, não precisaria haver roubo porque propriedade privada, em tese, não existiria.

Nessa “fauna” urbana que povoa as ruas e os cortiços da ficção, os personagens que rodeiam Pedro Juan são efêmeros, difíceis de imaginar fora daquele espaço, daquela ficção, diferentemente do personagem principal. Pois Gutiérrez pinta personagens, secundários, bem delineados, com presença, mas que servem, em muitos casos, mais para ressaltar a figura do protagonista, evidenciar sua “performance”³³.

Como percebemos em parágrafos Pedro Juan está sempre perambulando nos meandros de uma cidade em ruínas, se configurando em uma espécie de *flâneur* às avessas, pois se na concepção de Baudelaire o *flâneur* é uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la. E, na teorização de Walter Benjamin a *flanierie* é vista como uma resistência à vida moderna da Paris do fim do século XIX, o que denota certa condição burguesa, certa reflexão. Em Gutiérrez a errância de seu protagonista tem um pouco da figura concebida por Baudelaire e muito de vira-lata que anda em busca de alimentos e oportunidade de se dar bem, mas sem saber se alcançará o que busca nessa fauna que convulsiona, onde todos buscam as mesmas coisas numa competição brutal beirando a selvageria. A reflexão é buscada, mas a urgência da fome e o caos externo e interno do personagem não o deixam ter pensamentos elevados.

Por isso o protagonista busca não pensar, percebe “a falta de sentido em que está imerso, decidindo então mudar de vida, se endurecer, esquecer as emoções e adotar o cinismo como guia fundamental”³⁴. Essa busca é recorrente para alguns personagens dessa trilogia. Cholo, personagem de “Tem sempre uma filho da puta por perto” (TSH, 1999, p. 348-358), conto da parte final da trilogia narrado em terceira pessoa, é um personagem endurecido,

³³ Para Fontes (2011) exposição radical de si mesmo na autoficção de Gutiérrez.

³⁴ Fontes, idem

forte, que passou a vida inteira criando uma carapaça impenetrável para evitar o sofrimento, um senhor, sem memória e sem “futuro”, que dizia sempre, “vive-se dia a dia. Ontem já passou e o amanhã ainda não chegou” (idem, p. 351), evitando qualquer tipo de projeção de futuro, fantasia, imaginação, vive o tempo presente e está por opção condenado a ele para evitar sofrimento. Disso abstraímos que Cholo é uma projeção idealizada do narrador, no que tange o cinismo, a resignação e o estoicismo. Se pensarmos que esse personagem está no conto de fechamento da obra, e que Pedro Juan busca durante toda a narrativa o “endurecimento”, significa dizer, que o ideal eudemonista do personagem coaduna-se em Cholo. O que faz todo sentido para uma época tão dilacerada.

O narrador comunica-nos que está pensando em refazer um conto. Este não foi publicado por ser “muito pesado”, pois tinha “caralho” na primeira linha. Nisso aparece outro desses personagens “relâmpagos” que como vêm, vão. O narrador então começa a divagar sobre o fazer literário, sobre o real na literatura e chega a uma conclusão consonante com o pensamento de Bukowski ao afirmar que “a diferença entre a Arte e a Vida é que a Arte é mais suportável”.

[...] Não é um bom conto. A realidade é melhor. No duro. A gente a aceita como está na rua. Agarra-a com as duas mãos e, se a força dá, ergue-a e a deixa cair sobre a página em branco. Pronto. É fácil. Sem retoques. Às vezes é tão dura a realidade que as pessoas não acreditam. Leem o conto e dizem para você: “Não, não, Pedro Juan, tem coisa aqui que não funciona. Você forçou a mão inventando”. E não. Não é nada inventado. Só que tive força para agarrar toda maçaroca da realidade e deixá-la cair de um só golpe em cima da página em branco. (idem, p. 100).

O “real” é inapreensível pela linguagem. Isso é fato. Se Deus escrevesse a história do Universo, esta seria uma ficção. O autor é só mais um leitor de seu próprio texto, ou seja, é mais um a inferir sentido diverso, até porque, uma leitura posterior de seu texto suscita sentidos antes não revelados para o próprio autor, o que denota a escrita como uma tentativa de explicar e entender o mundo. Entretanto, muitos têm defendido que a fantasia não é um escape da realidade, mas um modo de interrogar o real. Isso quer dizer que o escritor tenta e não consegue açambarcar os sentidos que lhe atravessam. O narrador tenta capturar o real que

lhe escapa, pois é incomensurável, é existência. Literatura é linguagem arranjada, é criação da memória e da imaginação que não podem totalizar o “real”. Como nos mostra Lopes:

A literatura, no entanto, não é o vivido, nem o vivível; passa, atravessa a vida, fabula-a sorvendo a proximidade de alguns de seus objetos, gostos, porém não lhe reconhece o rigor e nem lhe imprime uma forma em que todo o vivível opera. Aqui, o escrito não retém uma matéria vivida. Conhece-a pela proximidade, pela aventura a que se entregou de passagem. [Gutiérrez] escreve sobre o que viveu? Serão os seus contos uma autobiografia? Exercícios de memória? Verdade, ou mentira? A memória como máquina seletiva abrevia tempos, deforma espaços; não se escreve sobre o que viveu. A memória é desproporcional, vem à tona em súbitos descompassos, quase desobedecendo a vontade. Retém uma parte ínfima da vida vivível. O tempo da vida vivida e o tempo de vida armazenado na memória, mantêm-se sob relação desproporcional. A restituição de uma realidade, tal como ela existiu é impossível. O livro é uma ficção, escrever é autorizar um conflito desproporcional entre a fabulação e o seu confuso convívio com a matéria vivida. O que pode a memória? Pode com toda certeza manter constante o esquecimento, como máquina singular que se lhe associa sem contradizer. A vida seria impossível com uma memória intensa e completa, como também seria impossível vivê-la³⁵.

A teoria literária, atualmente, tem ressuscitado a mimese. No conto, o narrador nos mostra que as peripécias que se abatem sobre seu personagem na “vida real” são tão trágicas que até os gregos do teatro clássico da Antiguidade teriam dificuldade de engendrar, isso para provar seu argumento anterior. Portanto, como assevera Candido, “as personagens são inventadas, mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz”. (1976, p. 69).

Mais à frente o narrador compara o ofício de escrever a alguém que constantemente mexe em algo que as pessoas não querem ver. De certa maneira essa é vocação do realismo sujo.

Este é meu ofício: revolvedor de merda. Não tapam o nariz quando passa o caminhão do lixo? Não escondem as latas de lixo nos fundos das casas? Não ignoram os varredores de rua, os coveiros, os limpadores de fossa? Não sentem nojo quando ouvem a palavra *carniça*? Por isso tampouco sorriem para mim, e olham para o outro lado quando me veem. Sou um revolvedor de merda. E não é que eu esteja procurando alguma coisa

³⁵ Lopes, Edson. Escrita encharcada pelo mar; obscena ao sol. *Verve*, 2: 296-299, 2002. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4630/3220>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

na merda. Geralmente não encontro nada. Não posso dizer-lhes: “Oh, olhem só, encontrei um brilhante no meio da merda, ou encontrei uma coisa bonita”. Não é assim. Não procuro nada e não encontro nada. Portanto, não posso demonstrar que sou um tipo pragmático e socialmente útil. (idem, p.101).

A obra foge a convencionalismos literários. Cria com base no abjeto, do que não tem valor social, desvia das fórmulas prontas dos *best-sellers*, foge às padronizações. Por exemplo, a palavra “merda” é recorrente, é um dos leitmotiven da narrativa, tanto que assume vários sentidos durante a narrativa. Repetir, repetir, até criar o novo. Como ensina o poeta Manoel de Barros. Criar da Merda, fazer arte com o que é expelido, com o que vem do baixo ventre. A literatura deve nos inquietar, nos tirar da nossa zona tranquila de consciência, deve nos permitir dizer tudo: “fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de saúde, ou essa invenção de povo, isto é, uma possibilidade de vida.” (DELEUZE, 1997). Uma vida que não nos conformamos com o que está posto, uma vida que nos tira dos “limites do nosso mundo, pela linguagem”. E para isso,

[...] Não me interessa o decorativo, nem o bonito nem o doce, nem o delicioso. [...] A arte só serve para alguma coisa se é irreverente, atormentada, cheia de pesadelos e desespero. Só uma arte irritada, indecente, violenta, grosseira, pode nos mostrar a outra face do mundo, a que nunca vemos ou nunca queremos ver, para evitar incômodos à nossa consciência. (ibidem, p. 102).

CONCLUSÃO

Para Victor Hugo (2007) o feio é que apresenta elementos novos, é o que nos inquieta, que nos faz buscar a completude. Segundo o autor,

[...] o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação é por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (2007, p. 17).

Nesse sentido a literatura que trabalha diretamente com o feio, o disforme, com o que foge ao esteticamente aceitável, principalmente a literatura que apresenta o que não gostamos de ver, mesmo sabendo que isso faz parte do ser humano, mas queremos esconder, e quando vemos representado na literatura dá uma sensação de liberdade e de conformidade com o mundo. Pois todos nós temos desejos, perversões ou pobreza que não temos coragem de revelar. Mas queremos continuar na busca do belo, do socialmente aceito, para não inquietar nossa consciência. Entretanto é preciso “acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é”. (PERRONE-MOISÉS, 1990,104)

Sendo assim a literatura de Gutiérrez é uma contribuição ao pensamento livre, pois ao repetir insistentemente o mesmo, por uma espécie de estética de subversão, conseguimos ver o outro; além de contribuir para uma reflexão frutífera em relação ao que pode ser mudado, principalmente no âmbito das ideias. A dor e o amor devem ser vividos por todos nós; então, isso significa que o material do artista não é inspirado pela musa, mas sim, a matéria prima é sua realidade que é transformada, arranjada pelo discurso. Se pensarmos sobre o que diz Nietzsche que nenhum artista tolera o real veremos que uma obra que mostra a crueza da existência não está mais que querendo mudá-la.

Para o escritor francês André Gide é com bons sentimentos que se faz literatura ruim. Não que o contrário dessa afirmação seja sempre verdadeiro, mas no caso de *Trilogia suja de Havana* podemos dizer que a obra se configura numa vingança contra os bons costumes, ao

socialmente imposto, é escrita com ódio que afronta o leitor pela linguagem, conteúdo, que transgride as normas. Gutiérrez assevera que “no fundo na [sua] literatura talvez exista uma necessidade de mostrar para as pessoas que este é o mundo em que estamos vivendo. E ele é terrível”. (2001 [online]).

Em *Trilogia* o ponto de partida é o pior do ser humano, o mais sujo, vil, e nos inquieta as imagens escatológicas, violentas, viscerais, abjetas, “veiculadas por uma *linguagem dêitica*, que, em vez de dizer, mostra, faz ver. Uma linguagem cênica. Isso quer dizer que seu texto é bem visual, imagético”. Pois se só descrevesse sem suscitar no leitor essa imagem não teria a mesma força. Pois “o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo, o mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem”. (DELEUZE, 1997). Ela trabalha com a matéria da vida que é composta de desilusão, frustração, o que somos e o que poderíamos ser. “Criando, no nosso, outros corpos, a literatura torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a literatura torna vida real”. (PUCHEU, 2013).

Por não se prestar ao barroquismo, ou seja, falar muito e dizer pouco; por nos mostrar uma face do humano que não queremos ver. Por ser um grito de liberdade num mundo tão plastificado. Pois vivemos numa época em que o politicamente correto impera na superfície dos discursos, comportamentos, mesmo que não acreditemos em algumas faces dessas práticas, uma obra como a de Gutiérrez, ao mesmo tempo em que nos choca nos faz pensar. Essa obra nos faz enxergar nossa “pobreza”, manda à “merda” valores sociais e literários, traz caos à ordem vigente, e como disse Nietzsche, é preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante, podemos pensar que algo que nos faz duvidar do dogma cristão que somos feitos à semelhança de Deus e, portanto, somos melhores que os outros seres, mas não, nessa trama os personagens agem, em muitos casos, como qualquer animal em busca de comida e sexo. *Trilogia suja de Havana* nos faz ver “beleza” onde achamos que nunca encontraríamos, por isso tem seu brilho, sua qualidade, ou na proposta do trabalho, sua literariedade.

Referências

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. [s.l.]: UNESP, 2004.
- ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. **Corpos andarilhos nos espaços das cidades**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/5115>>. Acesso em: 11 jun. 2013.
- BATISTA, Mariana Barbosa. **Trilogia suja de havana: verdades desmascaradas**. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/anais-eletronicos/arquivos/20%20-%20TRILOGIA%20SUJA%20DE%20HAVANA%20VERDADES%20DESMASCARADAS.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2013.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BUKOWSKI, Charles. Trad. Alberto Alexandre Martins e Marilene Felinto. **Cartas na rua**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1971.
- _____. **Factótum**. Trad. Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem da ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMINHA, Edmilson. **Brasil e Cuba: modos de ver, maneiras de sentir: uma leitura comparada de obras sobre Cuba publicadas no Brasil**. Brasília: Thesaurus, 2006.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2005.
- DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida" in **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. - Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ESQUEDA, Marileide Dias. Jacques Derrida e esta estranha instituição chamada literatura. **Tradução e comunicação** – Revista brasileira de tradutores, nº 18, p. 177-182, ano 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONTES, Izabel Santa Cruz. **Escrita como itinerário existencial: autoficção e subjetividade do realismo sujo de Pedro Juan Gutiérrez**. Disponível em: <http://www.pglettras.com.br/2011/dissertacoes/diss-izabel-santa-cruz-fontes.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2013.

FRAZÃO, Idemburgo. **O bruxo e o louco: a sátira e a chalaça nas crônicas de Machado de Assis e Lima Barreto**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/IDEMBURGO_FRAZAO.pdf. Acesso em: 11 jun. 2013.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas e técnicas para o trabalho científico: explicitação das normas da ABNT**. 15. ed. Porto Alegre: s.n., 2011.

GUTIÉRREZ, P. J. **Trilogia suja de Havana**. Trad. José Rubens Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O rei de Havana**. Trad. José Rubens Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Animal tropical**. Trad. José Rubens Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O insaciável Homem-aranha**. Trad. José Rubens Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O ninho da serpente: memórias do filho do sorveteiro**. Trad. José Rubens Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Nosso GG em Havana**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUGO, Victor. **Do sublime e do grotesco**. Trad. e notas de Célia Berrettini. - São Paulo: Perspectiva, 2007.

ISKANDAR, Jamil Ibrahim. **Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos**. 2. ed. Curitiba: Juruá, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36)

JOBIM, José Luiz. (Org.) **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Trad. Teresa B. Carvalho da Fonseca. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAIS, Fernando. **A ilha: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIENOV, Christian Otto Muniz. **Da visceralidade: sobre a primazia do olfato**. Disponível em: <<http://201.86.212.89/seer/index.php/filosofazer/article/viewArticle/49>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

PALLOTTINI, Renata. **Havana por lentes sujas**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37020>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A criação do texto literário". In: _____. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

PUCHEU, Alberto. **Literatura, para que serve?** Disponível em: <http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/literatura_serve.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2013.

ROCHA, Marcelo da Silva. **No reino da serpente: ideologia, transgressão e leitura em Pedro Juan Gutiérrez**. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1126>. Acesso em: 11 jun. 2013.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem". In: _____. **A personagem da ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTOS, Daniele Ribeiro dos. **Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez**. Disponível em:

<http://www.bdt.d.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-05-16T091501Z_107/Publico/Daniele%20Ribeiro%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2013

SARTRE, Jean-Paul. – **Que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. - São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Luciano Danilo. **Marginalidade literária: um olhar sobre a escrita de dois autores latino-americanos**. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7CTFLL>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SOUZA, Antonio Carlos de. **TCC: métodos e técnicas**. Florianópolis: Visual Books, 2007.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. [s.l.] : Klick, 1997.

ZANINI, Rejane. **A possível representação de Cuba em “O Rei de Havana”**. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/view/8727>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

ZILBERMAN, R. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora do SENAC, 2001.