

A ESCRITA ERRANTE: SUBJETIVAÇÃO E VIVÊNCIA URBANA EM PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Izabel Santa Cruz Fontes¹

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir a representação e evolução dos espaços urbanos no ciclo de Havana de Pedro Juan Gutiérrez. Composto por um romance e três livros de contos publicados entre os anos de 1998 e 2003, o conjunto que analisaremos aqui pode ser visto como uma saga autoficcional, onde o personagem principal, que recebe o mesmo nome de seu autor, tenta sobreviver nos anos de crise em Cuba. Através da errância pelas ruas da capital, Pedro Juan adota como estratégia de sobrevivência o abandono de toda ética. Nesse processo, a cidade pode ser vista como um dos personagens principais, assumindo diferentes facetas à medida que o narrador avança em sua jornada existencial.

PALAVRAS-CHAVE: Vivência urbana, literatura cubana, autoficção, subjetividade

1. A construção e destruição da utopia urbana

“Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, no obstante el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, las prospectivas engañosas y cada cosa esconda otra.”

(Ítalo Calvino, *Ciudades Invisibles*, prólogo de *Trilogía sucia de La Habana*)

É com essa citação que Pedro Juan Gutiérrez abre a terceira parte de sua *Trilogía sucia de la Habana* (1998) em um aviso de que pretende desvendar o segredo, desconstruir o discurso, pôr em evidência as regras absurdas que regem a deteriorada capital cubana a partir da grande crise da década de 90. É um aviso também de que a base da nova cidade, construída através de relatos crus e autobiográficos, são as pessoas que ali vivem, os tipos urbanos marginais com quem o narrador-personagem se encontra e desencontra em uma vida também essencialmente marginal. A cada relato, as ruínas de Cuba vão sendo povoadas por prostitutas, bêbados, mendigos, aproveitadores, famintos. E o próprio Pedro Juan, narrador-personagem, faz parte da fauna urbana que descreve, assumindo mais de uma dessas posições. Com a demolição da Cuba monumental e possuidora de uma natureza exótica, último refúgio do que talvez tenha sido a maior utopia política do século XX, Gutiérrez propõe a construção de uma nova cidade, guiado por uma vivência subjetiva do espaço urbano.

Mais do que um conjunto de construções, ruas e avenidas, a cidade precisa ser vista como um corpo de costumes, formado por hierarquias e relações sociais, ou, em outras palavras, pela organização de seus habitantes. Ángel Rama (2009), ao analisar as

¹ Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco – fontesizabel@gmail.com



origens da vida urbana na América Latina e suas relações com a formação de uma intelectualidade, afirma que a leitura do plano de uma cidade possibilita imediatamente a leitura também de sua sociedade, sendo a própria organização social vigente assegurada através da distribuição e delimitação desse espaço. Segundo o pensador uruguaio, as urbes no recém-“descoberto” continente foram construídas baseadas em projetos racionais idealizados de modelos de organização e não em cópias de modelos já existentes e problemáticos. Era a utopia da tabula rasa: a possibilidade de começar algo do zero ou a transposição da ordem social à realidade física. Assim, o desenho urbanístico era construído mediante as linguagens simbólicas da cultura sujeitas à concepção racional, mas sempre tendo em vista o futuro: o planejamento era orientado sempre visando aos objetivos a serem alcançados.

O resultado foi o planejamento das cidades através do que Rama chamou de desenho em tabuleiro, onde o poder era situado no centro (materializado na forma de uma igreja ou dos prédios administrativos) e ao seu redor, em diversos círculos concêntricos, eram organizados os diversos estratos sociais restantes, em ordem decrescente de importância. Como guia dessa organização temos um princípio que assegura o regime de transmissões vertical: sempre de cima para baixo. A ordem era estabelecida antes que cidade chegasse mesmo a existir, através de mecanismos de abstração possíveis somente pela e dentro da escritura. Os documentos, símbolos maior da abstração, têm a virtude de permanecerem inalteráveis dentro do tempo e podem servir de ponto fixo em uma vida móvel e assim a futura desordem era evitada. Mas se os símbolos permanecem inalterados, a sociedade está em constante mudança e como resultado disso temos o fenômeno observado por Rama da divisão da cidade, da criação de uma vida-dupla, que abriga, por um lado, a construção e destruição de espaços físicos, enquanto no outro lado estão as invenções imateriais e circunstanciais de indivíduos e grupos. Nesse sentido, a cidade “antes de ser una realidad de calles, casas y plazas, (...) a lo largo del tiempo histórico, emergía ya completa por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban (...) La mecanicidad de los sueños de la razón queda aquí consignada.” (Rama, 2009: 43-44).

Essa hierarquia como base da organização espacial é observada em outro nível por Foucault (1992) dentro da sociedade medieval, que é caracterizada pelo filósofo francês em termos espaciais por possuir para cada coisa um espaço único e intransponível, possível somente através da lógica da disposição. Em primeiro lugar estavam os lugares diretamente ligados à vida cotidiana: lugares protegidos ou expostos, cidade e campo, sagrados e profanos. Em seguida, aqueles que abrigavam os objetos

que foram descartados ou afastados, violenta ou naturalmente. Tratava-se, em resumo, de uma hierarquia fechada, composta por mecanismos claros de classificação e oposição onde tudo era abrangido e nada ficava de fora do planejamento urbano. Esse espaço-dispositivo, no entanto, vai sendo progressivamente aberto e expandido. Segundo Foucault, essa expansão tem início com a afirmação de Galileu de que a terra gira em torno do sol e a consequente construção do conceito de infinito e de um espaço também infinitamente aberto. Essa substituição significa dizer que o lugar passa a ser definido através de uma rede de conexões e aproximações entre certos pontos e elementos, ou seja, relaciona-se diretamente à apropriação do espaço, à sua delimitação e formalização. Apesar disso, de as cidades ainda serem regidas por dicotomias intransponíveis, a apropriação desses espaços vai ganhando importância e as cidades passam a estar intimamente ligadas aos seus habitantes. Nesse contexto, a cidade acaba surgindo como um símbolo do discurso transcendental sobre a identidade nacional, com seus signos visíveis de identificação e sua distribuição precisa das funções urbanas.

Dentro deste trabalho, para a análise da construção de uma Havana utópica, vamos analisar a representação do espaço urbano em dois autores, Alejo Carpentier e José Lezama Lima, cujas narrativas possuem ação que se passa majoritariamente dentro de uma cidade tradicional, ou dentro da parte colonial de Havana:

“Implícito parecerá el común acuerdo en reconocer que estas áreas urbanas se adaptan mejor que ninguna otra a sus respectivas cosmologías. Como si solo las viejas casonas Del Paseo del Prado o los palacetes semiderruidos de La Plaza Vieja, los comercios de la calle Obispo, los teatros de Centro Habana, conservasen aún la medida del verdadero habenero. (...)Y es que para ambos autores las ‘nuevas Habanas’ representan el caos republicano, la ‘desintegración’ cultural, el olvido de las tradiciones cubanas, negligencia del pensamiento martiano y e de los ideales independentistas y la creciente influencia –absolutamente nefasta desde su punto de vista- del modo de vida norteamericano.”
(Casamayor 2004)

Para Carpentier enquanto os europeus já nasceram entre as pedras seculares das edificações do passado, os latinos teriam crescido no meio do concreto armado, no início de tudo, e por isso têm forte participação na construção da realidade em que vivem e de sua cidade. Carpentier ressalta que, por ser construída por um povo grandioso e uniforme, Havana acaba sendo uma cidade monumental, homogênea e legível, onde os símbolos são descortinados e decifrados com vista à legitimação da presença humana, suas atividades e crenças coletivas. Nesse cenário, as ruínas, o sujo e a indolência não têm lugar, e o real maravilhoso acaba sendo usado como uma estratégia para dar sentido a qualquer caos urbanístico que possa ainda existir dentro de

suas narrativas. A Havana de Carpentier é um mundo pela metade, renascendo constantemente, e em cada ruína se esconde as sementes de uma cidade futura.

O mesmo cenário percorre José Lezama Lima buscando o que significaria pertencer à capital cubana, ou a verdadeira identidade do havanês típico. Entretanto, o seu olhar não se detém nas fachadas das construções ou no exotismo da natureza, mas penetra nos quartos e salas à procura daquilo que estaria na base da família e do lar: “cubanidad no es cosa externa, los cocoteros, las bandurias o el bailongo, sino tratar de sorprender ese inefable cubano, un airecillo, una ternura, un estar y no estar” (Lezama apud Casamayor 2004). Como aponta Odette Casamayor em sua análise do romance *Paradiso* (1966), dentro da obra de Lezama a utopia ocupa um lugar central através do enaltecimento da morada colonial, ou a sua eleição como repouso da eternidade de uma nação ideal. Por isso, têm papel fundamental as extensas descrições das tradições e das liturgias familiares, sempre ao redor de uma mesa bem posta com culinária crioula localizada em uma cozinha ampla e bem iluminada.

As escritas de Carpentier e Lezama Lima, através de suas defesas da soberania do povo cubano, se aproximam cada vez mais ao regime de Fidel Castro e começam a ser cada vez mais questionadas, sobretudo quando esse regime entra em crise. Surge uma geração de intelectuais e ficcionistas com forte posicionamento contra o sistema político e contra a imagem colonial de Cuba. Tem início, então, a procura por maneiras de fazer desmoronar a imagem da cidade, colocando em evidência os aspectos que foram deixados de lado pelos registros oficiais. Começam a aparecer, então, os ambientes marcados pela desintegração e deterioração dos espaços e da sociedade. É desenhada, dessa maneira, uma Cuba composta por ruelas imundas, edifícios superpovoados, escândalos e violência. A população que habita essa cidade arruinada cede também pouco a pouco à condição de ruína e, muito distante da integridade e força que enxerga Lezama Lima, passa a ser marcada por uma condição de promiscuidade e abandono da ética comum.

Nesse cenário, têm fundamental importância Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas e Severo Sarduy. Juntos, os três escritores dão início ao processo de demolição de Havana, colocando em evidência uma série de signos superpostos que tem como característica comum a vontade de desmistificar essa cidade monumental. A trama urbana uniforme é dissolvida e, em seu lugar, surge um espaço composto por diversas versões e também por tipos urbanos obscuros, perseguidos pelo sistema castrista e que até então não eram representados. Dessa maneira, como aponta Alexis

Candía Cáceres (2007), Cabrera Infante toma como objetivo pessoal a restauração da memória urbana, mas realiza seu empreendimento contrariando qualquer ordem totalizadora e acaba lançando uma operação de fragmentação da cidade, incorporando à geografia da cidade vários elementos difusos, produzindo uma série de signos díspares e muitas vezes contraditórios, dissolvendo a trama urbana. Esse processo de dissolução simbólica é levado ao extremo na produção de Severo Sarduy, que cria um espaço onde se superpõem diversas versões da capital cubana, mas também surgem o que pode ser considerado como outras cidades que existem sobre a Havana que já existe:

“La Habana de Sarduy se compone de diversos 'estratos' que, aparentemente, no se mezclan. [...] Pero pronto se descubre que estos 'estratos' tampoco tienen límites definidos y estables, sino que están sometidos a constantes transformaciones que impiden reconocerlos e identificar a sus habitantes, ellos mismos sujetos de incesantes metamorfosis que, al igual que la ciudad, transitan fluidamente entre cualesquiera de las épocas o espacios que el lector cree identificar en sus novelas.”
(Álvarez-Tabío apud Cáceres, 2007: 55)

Assim, Sarduy e Cabrera Infante inauguram uma geografia do prazer, onde cabarés, clubes noturnos e bares aparecem como os novos monumentos, assim como os bêbados, prostitutas e drogados aparecem como os novos heróis. Reinaldo Arenas, por outro lado, converte a cidade em uma zona de guerra, onde a destruição e a decadência são as características mais fortes da metrópole. Assim, aqui o cenário é formado por casas caindo aos pedaços, água podre, edifícios reduzidos a escombros, lixo acumulado em todas as esquinas.

2. A cidade subjetiva

Entretanto, por mais que desempenhe papel importante dentro do universo narrativo e tenha servido como forte influência para a nova geração de escritores cubanos dentro da qual se insere Pedro Juan Gutiérrez, a Havana de Cabrerias, Sarduy e Arenas é a cidade que foi abandonada nas décadas de setenta e oitenta, espaço estancado dentro de limites espaciais. A vivência urbana dos três escritores é marcada pela vivência do exílio, por uma nostalgia de uma cidade perdida, por mais destruída que ela seja dentro do material de que se constituem as lembranças. A matéria-prima da saga autoficcional de Gutiérrez, por outro lado, é a cidade recente, vivida diariamente e em eterna transformação, é a cidade de alguém que está impossibilitado de se refugiar em imagens do passado, tecidas pela nostalgia. A vivência de Pedro Juan com a cidade tem forte relação com o seu estado de espírito, com a busca pela paz e com as suas angústias. Os percursos pelas ruas de Havana acabam formando uma espécie de busca espiritual, acabam se transformando em um itinerário espiritual tão forte que alcançar

alguma tranquilidade só se torna possível à medida que o protagonista se afasta progressivamente do caos que representa Centro Havana, processo que vai se intensificando ao passar do tempo, registrado nos quatro livros que compõem o ciclo de Havana. O que já está presente no primeiro livro e é mantido até o final da saga, é a ambiguidade da relação do protagonista com o seu país natal. É, sem sombras de dúvida, uma relação de amor e ódio, que varia, titubeia, se modifica:

“Los boleros siguen a fondo. Estamos en un séptimo piso. Frente a nosotros La Habana mojadita, soportando viento y salitre. La Habana arruinada, cayéndose a pedazos. Se ama una ciudad si allí has sido feliz y has sufrido. Si has amado y odiado. Y has estado sin un centavo en el bolsillo, luchando por las calles, y después te recuperas y le agradeces a Dios que todo no es mierda. Si no tienes historia donde vives eres como un grano de polvo volando al viento.”
(Gutiérrez, 2000: 37)

O amor, como afirma Gutiérrez, surge aos poucos à medida que as ruas deixam de ser simples ruas e os prédios ganham significações inéditas, guiadas pelas vivências pessoais e pelos afetos criados. O lugar onde a história pessoal é construída, o espaço que é contraditório como as situações cotidianas e a própria vida. O espaço urbano, dentro dessa visão reivindicada por Guattari, é uma rede de subjetivações. Em Caosmose (1992) o filósofo francês defende a existência de cidades subjetivas, como locais onde o interior aparece na exterioridade. Assim, as construções constituem tipos de objetos que trazem igualmente na sua constituição uma função subjetiva, podendo ser consideradas “objetividades” ou “subjetividades” parciais:

"O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o companheiro anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva."
(Guattari, 1992: 158)

A cidade subjetiva pode ser, portanto, definida como a interioridade materializada no exterior, ao mesmo tempo em que é agenciada por ele na forma de uma subjetividade social e acaba por desmanchar os antigos espaços de referências. A construção desse novo modelo de cidade proposto por Guattari só é possível através da vivência real da cidade ou uma luta constante contra os usos oficiais propostos pelo urbanismo tradicional. A urbanista Paola Berenstein coloca que essa guerra cotidiana contra o controle total dos planos urbanísticos se dá principalmente sob a forma de errâncias ou o percorrer intensivo e sem método do espaço urbano. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1998), coloca aqueles que experimentam o espaço urbano

como praticantes ordinários das cidades. Essa prática ordinária da cidade geraria um conhecimento espacial próprio relacionado com um saber subjetivo, lúdico ou amoroso. A visão viria sempre de baixo, ao contrário da visão aérea dos mapas, e seria geradora de uma espécie de cegueira, garantindo outra experiência.

O foco do caminhar está agora no percorrer, no caminho, e não mais no destino a ser alcançado. É através desse estado nômade que os espaços são apropriados, ressignificados e reinventados à medida que são percorridos e improvisados no dia a dia, constituindo um dos primeiros mecanismos de microrresistência, à medida que empreende uma subversão da ordem, ainda que em pequena escala e maneira quase inofensiva. Em Gutiérrez a resistência é evidente e aparece dentro dos espaços comuns, em meio aos carros e aos perigos de uma cidade que carrega as contradições da pobreza. A experiência urbana aparece sempre em forma de vertigem, irregular e guiada por um estado de incerteza quanto ao dia de amanhã. O ócio aparece como falta de opção, como algo a ser combatido dia a dia. Ao refletir sobre como a sua escrita é fundamentada em sua vivência de Cuba e dos problemas ali existentes, Pedro Juan argumenta:

„Se escribe como se vive. Es inevitable. Un *tempo* lento y reposado es el ideal para la percepción de un escritor europeo sobre su material. Vive al extremo de algo. (...) Es la percepción de quién ha llegado al final de un camino y se sienta al borde a pensar tranquilamente en su largo y azaroso trayecto.

En cambio yo pertenezco a una sociedad efervescente, que convulsiona, con un futuro absolutamente incierto e impredecible. En un sitio donde hace sólo quinientos años vivían hombres en cuevas, desnudos, que cazaban y pescaban y apenas conocían el fuego. Por si fuera poco, vivo en un barrio de negros. Negros que cien años atrás todavía eran esclavos. (...)

El resultado es que mi vida es un experimento perpetuo entre la nada y la nada. A veces el experimento se torna vertiginoso y brutal. No puedo separar artificialmente lo que hago y lo que escribo. Si viviera en Estocolmo mi vida quizás sería lenta, monótona, gris. Los alrededores son decisivos“
(Gutiérrez, 2000: 18)

A criação de um novo espaço urbano, a cidade subjetiva, pede também a criação de uma nova cartografia, de mapas onde elementos deixados de fora do urbanismo tradicional são resgatados e novos referenciais são criados de acordo com relações subjetivas com o espaço. Paola Berenstein (2008), ao analisar formas de resistência à diminuição da participação cidadã nas cidades enquanto prática cotidiana, dá destaque ao papel do corpo como local de escrita de novas possibilidades de vivência e defende a existência e importância de uma *corpografia*, termo usado inicial e comumente dentro da teoria da dança. Para a teórica, entretanto, a terminologia significa “a memória urbana inscrita no corpo, o registro da experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida que fica inscrita, mas também configura o corpo de

quem a experimenta” (Berenstein, 2008). Por essa perspectiva, mesmo que involuntariamente, aquele que experimenta a cidade acabaria sendo também definido por ela através do próprio corpo e em diversas escalas de temporalidade.

Dentro dos textos de Gutiérrez, a presença do corpo como testemunha da vivência urbana é ainda maior, sobretudo por se tratarem de relatos autobiográficos. Em histórias essencialmente de experiências próprias, a presença física é fundamental. É preciso estar claro que o lugar de quem narra é o mesmo de quem esteve presente, daquele que foi atingindo, daquele que sentiu fisicamente o que está sendo narrado e cujo corpo existe como uma prova material. A escrita acaba por se aproximar da ação de desnudamento, de se mostrar cada vez mais materializado para o leitor. Nesse ponto a interioridade aparece no exterior, e as duas se misturam, se representam mutuamente: se a cidade queima de calor, o corpo também arde, sua, derrete; se a cidade se destrói perdida na miséria, o corpo padece, o emagrecimento é visível. Em *Animal Tropical*, ao ser questionado pela sua amante da época, Glória, sobre os motivos que teria para escrever com uma autoexposição que poderia ser considerada nociva, Pedro Juan responde que é um ato de exibicionismo do qual não consegue fugir, trata-se de um prazer em se exhibir que existe também naquele que faz um strip-tease: a consciência da sedução através da exposição levada ao extremo.

Entretanto, é preciso ainda ressaltar que por se tratarem de relatos autoficcionalis, onde a performance tem papel central e a figura pública do escritor é construída em conjunto com a imagem do personagem que protagoniza os relatos, o corpo assume importância ainda maior. As marcas corporais, tais como tatuagens e cicatrizes, aparecem como pontos de contato entre a realidade e um mundo ficcional, marcando inquestionavelmente a intersecção entre os dois universos. Se a veracidade das narrações é colocada repetidamente em questão, a visibilidade de um corpo marcado serve como prova material e irrefutável. As imagens de autor e personagem se cruzam.

Um exemplo muito claro disso está em possíveis significações de uma das características físicas que Pedro Juan personagem comparte com Pedro Juan autor, a tatuagem de uma cobra enroscada em um punhal. Dentro do mundo narrativo, o símbolo aparece sempre como uma alegoria à dureza, à força, à resistência, mas também uma lembrança de suas origens, do que é preciso para sobreviver dia após dia na capital cubana. Dentro do único momento narrado por Gutiérrez que acontece fora de Cuba, o período de três meses passados em uma universidade sueca relatado em *Animal Tropical*, a tatuagem aparece como um vínculo forte com Havana, uma marca que está

presente para lembrar que ele não pertence àquele lugar. É, também, junto com as inúmeras cicatrizes, um elemento de fascínio para a mulher com quem viveu durante a temporada relatada, Agnes, que vê o desenho como marca impossível de ser apagada da origem e do que representa Pedro Juan. Essa mesma cobra enroscada em um punhal, por outro lado, assume uma significação muito semelhante também fora do universo textual na medida em que é sempre mostrada em fotos e citada em entrevistas. Uma das imagens de Gutiérrez mais usadas em materiais de divulgação dos livros é uma fotografia em preto em branco em que ele aparece de perfil, acendendo um típico charuto cubano e com as mangas da camiseta levantadas. A tatuagem, junto o charuto e as expressões faciais, são uma reafirmação simbólica de sua identidade e sua origem.

Por outro lado, essas marcas, por serem eternas e impossíveis de apagar, representam também um ponto fixo, uma espécie de apoio em uma realidade marcada pelo imediatismo e pela mudança. Se o interior se apresenta bagunçado, em constante metamorfose, o apoio na materialidade consola: “Pero hoy no estoy muy ordenado por dentro. No puedo escribir. Sólo repito una frase: amo las cicatrices, no las heridas. ¿Por qué repito eso como un paranoico? Amo las cicatrices, no las heridas” (Gutiérrez, 1998: 160). Dentro de uma vivência caracterizada em essência pela crise, pela luta, o corpo persiste e é transformado a dia, se adapta, é marcado. A violência, elemento que transpassa todas as experiências narradas nos quatro livros de Gutiérrez, aparece também em vestígios corporais e cada cicatriz aparece como um troféu de participações em pequenas brigas, em temporadas passadas na prisão, em quedas mal sucedidas. Os becos, ruelas, celas, bares e qualquer outro lugar que foram cenários dos eventos narrados aparecem assim na pele e, em conjunto, configuram roteiros que foram percorridos e ganharam significados.

3. A cidade como itinerário existencial

O ciclo de Havana, quando visto a partir do itinerário seguido, pode ser interpretado como uma epopeia de amadurecimento e autoconhecimento. Dentro dessa saga, o espaço urbano acompanha esse projeto, sendo transformado em cada livro, conforme as transformações do próprio Pedro Juan. Inicialmente, temos *La trilogía sucia de la Habana*, onde o protagonista enfrenta o momento de crise que o levou a começar a escrever o seu diário. Pedro Juan não vê escapatória, está absolutamente submerso no caos: foi abandonado pela mulher, passa fome, o seu trabalho como jornalista está cada vez mais impraticável, entra em um círculo vicioso e cada vez mais fechado de álcool e sexo, está imerso em sujeita. A cidade, apocalíptica, parece

acompanhar a sua trajetória e se apresenta mais e mais caótica, incompreensível e, sobretudo, muito próxima. Pedro Juan, por não ter esperança, parece se apropriar e se inserir no caos que o circunda, adotando o caos como uma espécie de religião, de inclinação filosófica, de estratégia de sobrevivência. A estratégia, nesse caso, pode ser resumida a um eterno perambular pelas ruas, sem outro motivo além de simplesmente passar o tempo e tentar sobreviver por mais um dia:

“Estuve muchos años intentando desprenderme de tanta mierda que había acumulado sobre mí. Y no era fácil. Si te pasas los primeros años de tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado, creyendo en todo lo que te dicen, después es casi imposible aprender a decir 'no', 'váyanse al carajo', 'déjenme tranquilo'. (...) Pero en aquel momento todavía no sabía bien cómo me podía sacar de arriba toda la mierda. Sólo andaba por la isla, conociendo gente, enamorándome y templando. Templaba mucho: el sexo desenfrenado me ayudaba a escapar de mí mismo. Fue la época de la claustrofobia. Cualquier lugar un poquito encerrado y ya me asfixiaba y me disparaba allando como un loco . (...) Pues bien, yo estaba en ese punto, con la claustrofobia, agobiado. Aplastado como una cucaracha. Y caminaba mucho por todas partes. Por ahí. Siempre estaba huyendo.” (Gutiérrez, 1998: 30-31)

Dentro dessa fuga e da exploração das ruas dos bairros mais pobres de Cuba, no entanto, o seu pequeno apartamento no Malecón também tem grande importância e é o cenário de muitas das histórias narradas por Pedro Juan. Localizado em uma das muitas áreas deterioradas de Centro Havana, a Rua San Lázaro, o apartamento possui um terraço com vista ao Malecón e acaba funcionando não só como um ponto de observação do que acontece na rua, mas como uma pequena miniatura da própria sociedade cubana: deteriorado, sujo, superpovado. Além disso, o prédio representa uma constante em todos os livros, com a varanda compartilhada com uma vizinha velha e decrépita, com o elevador sujo, velho e quase sem funcionar, com suas escadas sujas, com as relações conturbadas entre os moradores. O próprio prédio, com seu estilo grandioso da época em que Cuba foi infestada com apartamentos de luxos construídos para os norte-americanos que passavam ali as suas férias, gastando milhares de dólares.

É também do edifício em que vive que saem muitos dos personagens retratados e muitas das histórias contadas. É bastante comum a referência vizinhos ou personagens que circulam pelo prédio. Entretanto, mesmo que as referências espaciais apareçam sempre de maneira muito clara dentro do texto (em nomes de bairros, ruas ou lugares mais específicos, como hospitais e bares), esses elementos aparecem desconectados de um contexto maior, sendo apenas nomes que poderiam pertencer a qualquer cidade do mundo. Lugares característicos da zona retratada e pontos de referência famosos – Museu Nacional de Belas Artes, o Capitólio, Parque da Fraternidade, etc – não aparecem em momento nenhum. Gutiérrez tampouco faz uso de descrições grandiosas

dos lugares onde se passa a ação e muito dificilmente se pode formar uma imagem mental dos cenários descritos. Como resultado, temos uma cidade cada vez mais fragmentada, um mosaico composto de pequenos pedaços que, apesar de se juntarem para formar uma figura maior, não formam um quadro cujo sentido possa ser apreendido de maneira objetiva. Os possíveis sentidos da cidade vão, dessa maneira, sendo desvendados durante a construção de relações de afeto e torna-se impossível separar as visões dos espaços físicos das experiências pessoais. A Havana de Pedro Juan acaba sendo parte dele próprio, de sua vida:

“Me gusta este lugar. El mar se ve plateado hasta el horizonte. Cuando ya no soporto más el humo y el gas, entro al cuarto y cierro la puerta. (...) Desde allí se ve toda la ciudad, plateada entre el humo, la ciudad oscura y silenciosa, asfixiándote. Semeja una ciudad bombardeada y deshabitada. Se cae a pedazos, pero es hermosa esta cabrona ciudad donde he amado y odiado tanto. No necesito más. Tengo que evitar a los demonios y ser fuerte. En definitiva, sin fe cualquier sitio es otro infierno”
(Gutiérrez, 1998: 206)

Entretanto, a quebra da domesticação que busca Pedro Juan nunca acontece completamente e, dia a dia, o protagonista vai descobrindo que o abandono de toda ética é uma tarefa muito mais difícil de cumprir do que imaginou. É um protagonista que acabou de fazer essa descoberta que encontramos no segundo livro da série, *Animal Tropical*, que acaba representando um livro de transição dentro do ciclo. Agora com cinquenta anos, o narrador se depara com um novo cansaço. Reconhecido no exterior pelo sucesso de seu primeiro romance, Pedro Juan agora não precisa mais procurar comida a cada novo dia. A venda de seus livros ao redor do mundo agora lhe dão um pouco de dinheiro para comer e beber o rum barato de todos os dias. Se nos dias da *Trilogia* a guerra diária não lhe deixava nenhum tempo para reflexão, este agora existe sobrando e o que salta aos olhos é que a degradação moral que buscou com tanto empenho não lhe trouxe a calma que necessita: já se passaram seis anos de crise sobre a cidade e a situação não muda, não evolui: ele ainda vive no mesmo prédio em ruínas, o sexo ainda é o mesmo e começa a ser entediante, o rum continua intragável, ainda falta algo. Pedro Juan começa então a transitar fora de seu bairro, circulando pelas partes mais ricas e turísticas de Havana. Entretanto, esses deslocamentos espaciais acabam por demonstrar e ressaltar o sentimento de não-pertencimento do personagens:

“Un sitio arbolado, tranquilo, silencioso. Bastante limpio. Pasan mujeres obesas, con aspecto de ejecutivas, usaban chaquetas, pañuelos de colores pálidos al cuello y portafolios negros. Muchos vecinos tenían autos, entraban y salían de sus garajes. (...) La gente caminaba tranquilamente a sus graciosos perros, un poco aburridos. (...) Seguí allí tranquilamente. Observando la paz en aquel territorio de tregua. Al parecer mi barrio era zona de conflicto. Guerra de baja intensidad. Por suerte yo me sentía muy bien en cochambre y con mis amigos de la negritud.”

(Gutiérrez, 2000: 49-50)

A constatação de que estava mesmo melhor junto à multidão e à pobreza de seu bairro é constatada também através de um diálogo que trava com uma mulata que passava na rua enquanto ele esperava uma reunião de trabalho sentado calmamente em uma calçada. A moça, ao avistar Pedro Juan, detém o passo e puxa assunto, dizendo que procura um apartamento naquela área e perguntando em seguida se ele conhece alguém que esteja se mudando. Em uma tentativa de dar início a um jogo de sedução, o narrador resolve mentir e dizer que ele mora no bairro, mas não conhece ninguém que vai se mudar, atestando que dali ninguém quer sair. Entretanto, em poucos minutos de conversa, a estratégia de sedução logo dá errado e a mentira é revelada, Pedro Juan pergunta então se a moça estaria interessada em alugar um apartamento em seu bairro, que fica a poucos quilômetros de distância. Muito ofendida, a mulher responde que não e justifica dizendo que ali só moram negros desprezíveis. A conversa deságua, então, em uma série de ofensas pessoais e acusações. Ao que o personagem reage lembrando-se de seu bairro e de como ali imperam outras regras de sociabilidade. Mesmo que a excursão do protagonista por outros bairros tenha acabado de forma desastrosa, há pela primeira vez no universo narrativo de Gutiérrez o apontamento de que talvez existam outros mundos dentro de Havana. Mundos onde existe uma elite que já não tem problemas para conseguir dólares, onde a fome não passa de um fantasma distante e a vida segue em ritmo diferente. A visita de Gutiérrez à região rica de Cuba exemplifica, dessa forma, o grande momento de transição que representa *Animal Tropical* dentro do quadro geral formado pelo ciclo de Havana. Pela primeira vez, o espaço urbano é expandido, aparecem outras possibilidades, mesmo que para o narrador o universo dessas pessoas que isolam tão perfeitamente do mundo semidestruído que está ao redor seja ainda mais inquietante que o seu próprio bairro degradado.

Entretanto, o desvio de itinerário marcado pela passagem citada é apenas um preâmbulo para a grande mudança de rota que acontecem no romance. A segunda parte do livro, como já citado, narra a estadia de três meses de Pedro Juan em Estocolmo. A fuga para Suécia, além de uma oportunidade para ganhar dinheiro, é uma tentativa de ter algum descanso em meio ao caos, uma pausa em meio à sua vida sem freios, necessidade que está escrita nas entrelinhas da narração. O inverno nevado sueco, no entanto, acaba tendo o efeito contrário sobre o protagonista, que se vê à beira da loucura em meio a tanto tempo livre para reflexões. O choque cultural, desse modo, é quase fatal. Ao longo das descrições da passagem de tempo na Suécia, vemos cada vez mais a

tranquilidade dos dias e a descomplicação da existência se transformarem em tédio absoluto, em acomodação e perda progressiva daquilo que pode ser visto como a vitalidade de Pedro Juan. Em pouco tempo, o protagonista vai perdendo pouco a pouco o interesse em tudo que antes o interessava. O sexo com sua companheira sueca, Agnes, se torna cada vez mais desinteressante e até as bebidas vão perdendo o gosto. A calma dos curtos dias de inverno da Suécia acaba comparada à calma que existe nos cemitérios. Ao final, o protagonista chega à conclusão de que necessita da rotina cubana para se sentir vivo e descobre que se precisa encontrar alguma calma, é em Cuba que deve procurar. A mudança de ambiente acaba despertando a constatação de que o caos não é resultado do estilo de vida de Centro Havana, mas vive dentro dele, os demônios que carrega e que se debatem em seu interior, carregará no final aonde quer que vá. Decide, por fim, regressar a Cuba, à sua antiga vida e à sua antiga amante, Glória, e termina o seu livro no mesmo lugar e sob as mesmas condições que o começou.

Após as mudanças que sofre em *Animal Tropical*, no entanto, Pedro Juan nunca mais poderá ser o mesmo. No fundo, a maior mudança sofrida pelo personagem é o reconhecimento de que o estilo de vida cínico, o abandono da ética convencional, não é possível de ser suportado por muito tempo. No final, surge a necessidade de se acalmar um pouco. Em *El insaciable hombre araña*, desse modo, temos um protagonista diferente, muito mais amadurecido e estabilizado. Em um casamento frustrado e de certa forma tedioso, Pedro Juan agora circula pela cidade, observando e registrando aquilo que vê, muito mais do que realmente protagoniza as suas cenas. Ao mesmo tempo em que sente falta dos tempos descritos na sua trilogia suja, reconhece que a volta para eles é impossível, que já não tem mais idade ou vontade de viver os excessos que caracterizavam a sua vida no final dos anos 90. As narrativas agora são muito mais de possibilidades frustradas, de desejos deixados de lado, de puro e simples voyeurismo. Em *El tesoro de la república*, Pedro Juan está tentando esquecer uma briga grande com Júlia em de seus bares preferidos bebendo sozinho quando entra um casal de um jovem e uma velha. Ao observar a relação entre eles, o domínio da mulher sobre seu homem, o protagonista começa a fantasiar um ménage a trois com os dois e acaba os segundo até em casa. Depois de observar pela janela e ponderar entrar várias vezes, ele acaba desistindo e voltando ao tédio de seu apartamento.

Essa mudança de atitude, o caminho progressivo até a maturidade leva o protagonista também a circular por outros lugares, a se afastar cada vez mais do epicentro da desordem que regia a sua vida. Assim, os espaços descritos se afastam

progressivamente de Centro Havana e do Malecón, aparecem bairros mais calmos da capital cubana, bares e restaurantes menos extremos. Da mesma maneira, ganham grande destaque praias próximas à Cuba e bairros rurais. No entanto, ao final do dia, o personagem sempre volta ao seu pequeno apartamento na Rua San Lázaro e continua a observar os tumultos de cima. Esse processo de distanciamento, no entanto, se completa e chega ao seu auge no livro que encerra o ciclo de Havana, *Carne de Perro*. Agora surge a consciência de que é realmente preciso se afastar de Centro Havana para alcançar paz. O tédio e a incongruência da vida que leva no pequeno apartamento na San Lázaro são já definitivos. Aqui o narrador está novamente sozinho, após de se divorciar de Júlia, e as suas experiências, o seu vaguear para fora de Havana é sempre solitário. Os novos itinerários realizados por Pedro Juan acompanham a geografia de lugares também esquecidos pelo governo, onde não há muita coisa acontecendo. Embora não falem oportunidades para o sexo, Pedro Juan agora as evita. Também tenta progressivamente parar de beber. Suas atividades agora são tipicamente solitárias e de reflexão: pesca, passeia de bicicleta, nada em praias desertas, lê, pinta, visita a sua mãe. A busca pelo endurecimento, pela adoção do cinismo como ética, é abandonada.

A cidade, o seu antigo bairro com todo o caos que abriga parece não servir mais para Pedro Juan e a sua nova busca. Como metáfora, ganha cada vez mais destaque o mar, o infinito e a calma, em contraposição à desordem da cidade. Até mesmo escrever passa a ser uma tortura, o processo de transformar a degradação e a miséria em literatura já não lhe serve mais, causa dor, desconforto. A catarse que o levou a começar a sua saga biográfica falha em *Carne de Perro*, chega a seus limites. A salvação, dessa maneira, parece estar escondida em lugares abandonados pelo homem, um retorno à sua infância, a uma origem perdida:

“Retirarme de ahí, a un campo, con dos o tres vacas. Oderñarlas al amanecer y atender una huerta. Sólo eso. Lo mismo que hacía en la finca de mi abuela cuando niño. Recuerdo muy bien los detalles de aquellos anos, en los cicuenta, antes de que comenzara el caos y la diáspora. Había silencio, soledad, árboles, pájaros. Era un mundo muy pequeño. [...] Eso simplificaba las cosas. Ahora todo es vertiginoso. El mundo es gigantesco y caótico. Inabarcable.”
(Gutiérrez, 2003: 46)

E é justamente com o desejo de abandonar Havana que a saga biográfica de Gutiérrez é encerrada. Pedro Juan, o homem que narra suas desventuras em busca do cinismo, não existe em outro lugar. É somente nos bairros degradados, no muro semidestruído do Malecón que a existência do protagonista do ciclo de Havana é possível. Nesse sentido, muito mais do que o cenário da narrativa, a capital cubana com

as imagens criadas por Gutiérrez é também personagem e o único, além do narrador, que persiste à passagem dos anos relatadas no ciclo de quatro livros que analisamos aqui. A vivência intensa e absurda nas ruas, se primeiro representou uma tentativa de fuga de si mesmo e de toda reflexão, acabou sendo exatamente o oposto. É perambulando pelas ruas dos bairros mais pobres e marginais de Cuba que Pedro Juan acaba se encontrando, tomando como objetivo assumir o caos que o circunda, se incorporar lentamente a ele e só assim passar bem pelos dias. O que os dias trazem, no entanto, é a descoberta de que o caos que parecia ser externo na verdade habita dentro e que pode também não ser tão atraente quanto aparenta à primeira vista. A aceitação dessa desordem interior acaba levando também à aceitação de que é preciso alguma forma de resistência e essa resistência é colocada em prática através do afastamento progressivo daquele espaço que despertou o caos inicialmente.

Bibliografia

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Corpografias urbanas**. Salvador: Enecult, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>, acesso em 13 de junho de 2011.

CASAMAYOR, Odette. ¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela. In: **Caribbean Studies vol. 32**. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2004. Disponível em: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor%20\(ruinas\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Odette%20Casamayor%20(ruinas).htm)

CÁCERES, Alexis Candía. Trilogía sucia de la Habana: descarnado viaje por el anteparaíso. In: **Revista Iberoamericana vol. LXXIII, 2007**. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5363/5519> acesso em 10 de outubro de 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. Andere Räume. In: BARCK, Karlheinz (org). **Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik**. Leipzig: Reclam, 1992.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogía Sucia de la habana**. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. **Animal tropical**. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. **El Insaciable Hombre Araña**. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. **Carne de Perro**. Barcelona: Anagrama, 2003.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Madrid: FINEO, 2009.