

**GABRIELA FIGUEIREDO AZEVEDO**

**ENTRE LUGARES, ENTRE OLHARES:  
AS PERFORMANCES DA ESCRITA DE PEDRO JUAN  
GUTIÉRREZ**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**FACULDADE DE LETRAS**

**2016**

**GABRIELA FIGUEIREDO AZEVEDO**

**ENTRE LUGARES, ENTRE OLHARES:  
AS PERFORMANCES DA ESCRITA DE PEDRO JUAN  
GUTIÉRREZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural –  
LHMC

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G984t.Ya-e Azevedo, Gabriela Figueiredo.  
Entre lugares, entre olhares [manuscrito] : as performances da escrita de Pedro Juan Gutiérrez / Gabriela Figueiredo Azevedo. – 2016.  
106 f., enc.: il.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 102-106.

1. Gutiérrez, Pedro Juan, 1950- – Trilogia suja de Havana – Crítica e interpretação – Teses. 2. Gutiérrez, Pedro Juan, 1950- – Rei de Havana – Crítica e interpretação – Teses. 3. Gutiérrez, Pedro Juan, 1950- – Diálogo con mi sombra – Crítica e interpretação – Teses. 4. Política e literatura – América Latina – Teses. 5. Literatura – Estética – Teses. 6. Literatura cubana – História e crítica – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Cb863.44



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Entre Lugares, Entre Olhares: as performances da escrita de Pedro Juan Gutiérrez*, de autoria da Mestranda GABRIELA FIGUEIREDO AZEVEDO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 1º de março de 2016.

*Aos pobres da terra e aos que vivem e morrem em  
silêncio*

## RESUMO

Nesta dissertação, partindo da intrínseca relação entre estética e política, conforme postulada pelo filósofo Jacques Rancière, buscamos pensar as obras *A Trilogia Suja de Havana*, *O Rei de Havana* e *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio del escritor*, do autor cubano Pedro Juan Gutiérrez, como práticas estéticas engajadas, que tensionam e questionam o universo sensível definido por nosso regime policial do sensível. Utilizando das teorias que tratam da escrita performática, conforme proposto por Graciela Ravetti, pensamos nas estratégias utilizadas pelo autor para compor esses novos regimes de visibilidade. Discutimos, também, como o autor, passando por um reposicionamento socioespacial, passa também por transições de seu fazer literário. Nesse sentido, pensamos as duas primeiras obras, *A Trilogia Suja de Havana* e *O Rei de Havana* – que o fizeram nascer como autor latino-americano – como representantes de uma primeira fase da escrita de Gutiérrez, na qual reconhecemos uma performance de escrita catártica, que projeta vozes e imagens que atuam como testemunho de sujeitos que, pelo nosso regime sensível, não foram convidados a existir. A obra *Diálogo con mi sombra*, por sua vez, marca uma nova fase da escrita do autor, na qual ele, afastado dos universos em crise que o levaram a escrever suas primeira obras, produz uma performance de escrita metaliterária e autobiográfica que joga com os limites dos gêneros, do universo ficcional e do próprio autor.

**Palavras-chave:** Escrita performática, estética, Pedro Juan Gutiérrez, política, América Latina.

# ABSTRACT

In this dissertation, regarding the intrinsic relationship between esthetic and politic, as postulated by the philosopher Jacques Rancière, we try to reflect on *Havana's Dirty Trilogy*, *The King of Havana* and *Dialogue with my Shadow: about the writer's work*, from the Cuban author Pedro Juan Gutiérrez, as engaged esthetic practice, which causes tensions and makes questions for the sensible universe defined by our police regime of the sensible. Using the performative writing's theories, as proposed by Graciela Ravetti, we think about the strategies that the author uses to compose these new regimes of visibility. We also discuss how the author, through a socio-spatial repositioning, changed his writer style. In this sense, we reflect on these first two works, *Havana's Dirty Trilogy* and *The King of Havana* – that gave him birth as a Latin American author – as representatives of a first phase of Gutiérrez's writing, in which we recognize a cathartic writing performance, designing voices and images that serves like testimonies of individuals who, by our sensitive regime, were not invited to exist. *Dialogue with my Shadow* in turn, marks a new phase of the author's writing, in which he, away from the universes in crisis that led him to write his first works, produces an autobiographical and meta literary writing performance, which plays with limits of genres, of the fictional universe and the author himself.

**Keywords:** performative writing, esthetic, Pedro Juan Gutiérrez, politics, Latin America.

## RESUMEN

En este trabajo, partiendo de la relación entre estética y política, como lo propone el filósofo Jacques Rancière, intentamos pensar las obras *La Trilogía Sucia de la Habana*, *El Rey de la Habana* y *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio del escritor*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez, como prácticas estéticas comprometidas, que tensan y cuestionan el universo sensible definido por nuestro régimen policiaco de lo sensible. Basándonos en las teorías acerca de la escrita performática, según propone Graciela Ravetti, pensamos en las estrategias que el autor utiliza para componer esos nuevos regímenes de visibilidad. Hemos discutido también cómo el autor al vivir un traslado socioespacial, pasa por transformaciones en su quehacer literario. Así que pensamos las dos primeras obras, *La Trilogía Sucia de la Habana* y *El Rey de la Habana* –que le hicieron nacer como escritor latinoamericano– como representantes de una primera fase de la escritura del autor, en la que reconocemos una performance de escritura catártica que crea voces e imágenes que, a su vez, actúan como testimonios de sujetos que nuestro reparto de lo sensible no ha invitado a existir. La obra *Diálogo con mi sombra*, a su vez, marca una nueva fase de la escritura del autor en la que, alejado de los universos en crisis que le hicieron escribir sus primeras obras, produce una performance de escritura metaliteraria y autobiográfica que juega con los límites de los géneros, del universo ficcional y del propio autor.

**Palabras clave:** Escritura performática, estética, Pedro Juan Gutiérrez, política, América Latina.



# AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às utopias e às formas de pensar que me fazem ter vontade de seguir em frente. Agradeço também às palavras, formas que escolhi para ser e estar no mundo.

Se, aqui, devem estar todas as pessoas que marcaram a minha trajetória, as possibilidades da memória já antecipam o esquecimento. No entanto, não poderia deixar de destacar alguns amores, sem os quais meu *eu* nunca seria.

Agradeço:

- à minha mamita Cláudia, meu grande exemplo e amor maior, por me ensinar a ser e a seguir sendo;
- ao meu pai Jairo, por ser quem é e por me mostrar como é sempre melhor amar;
- ao meu irmão Thiago, pelo amor e por me ensinar como o diferente é maravilhoso;
- aos meus familiares, principalmente à minha avó Lilian – que me ensina a lidar com o tempo;
- ao meu tio Calé, pela atenta leitura.
- à Clarinha, nome que falo antes de escrever o meu, pelos tragos de sobriedade;
- ao meu professor de história do ensino médio, Cláudio Nésio, por me apresentar a Pedro Juan e me mostrar outros mundos possíveis. Aos outros, porém poucos, professores da escola que me inspiraram na escolha por essa profissão;
- Aos amigos da República Zona e a todos que me marcaram e me fizeram crescer naqueles espaços sem tempo. O melhor de mim veio da terra do nunca;
- Ao Rodrigo e à Alice, por seguirmos caminhando juntxs. Que nenhum longe exista para nós;
- Aos amigos de Belo Horizonte... impossível nomear a todos nesses 10 anos de capital!;
- Aos irmãos do 1906, meu povo de Barbacena que, em qualquer parte do mundo, me faz estar em casa: ao Thiago e ao Henrique, pela troca de farpas, ideias, sonhos, cervejas e chás; ao Rafitos, mais que pela amizade e pelo amor, pela força intelectual nos momentos finais e mais angustiantes da escrita deste trabalho; à Sarota, minha mãe, minha filha, minha irmã, minha amiga; à Carlota, que foi, mas sempre está; à

Fernandete, que veio para ficar; ao Guiga e ao seu eterno sorriso e otimismo: que venha o carnaval!;

- à Tati e ao Gael, por me mostrarem uma beleza que não cabe na linguagem;

- À Cristina, por me ensinar a doçura do presente. Pelo companheirismo, pelos cuidados, pela interlocução, pelas horas de escuta, pelas lindas falas. Por me fazer querer ser sempre melhor, meu eterno obrigada!;

- à Mari di Salvio, à Raquela, à Maria Fernanda, ao Quito e à força da amizade!;

- Ao coletivo Mulheres Míticas: Felipe, Fabrício, Jéssica, Luisa e Sara, pela esperança e por me fazer acreditar em vaga-lumes;

- a todxs professorxs da FALE, que me ensinaram as dores e as delícias da vida intelectual;

- à professora Sara Rojo, pela inspiração – é bom saber aonde se quer chegar;

- ao professor Marcos Antonio Alexandre, por, em meio à minha loucura, sempre me orientar. Agradeço pelas palavras acertadas e por me fazer acreditar. Nada disso existiria sem ele;

- aos amigos da pracinha e à equipe do SPLIT;

- principalmente, aos deuses, deusas e forças da natureza, que me permitem a existência.

Muito obrigada!

# SUMÁRIO

Introdução .....	11
<b>1 – Letras e estranhas performances .....</b>	<b>18</b>
1.1 – A performance de um <i>estranho</i> leitor .....	19
1.2 – A performance do invisível: uma política de resistência .....	24
1.3 – A voz na letra: eu sou uma multidão .....	29
1.4 – Imagens que se posicionam .....	37
<b>2 – <i>O Rei de Havana</i> e <i>A Trilogia</i>: vozes e imagens que incomodam .....</b>	<b>42</b>
2.1 – A Trilogia suja de Havana: metade vítimas, metade cúmplices, como <b>todos .....</b>	<b>43</b>
2.1.1 – O regime das vozes: a autoconsciência de um fracassado .....	43
2.1.2 – O Regime das imagens: no meio dos escombros, nada é em grande <b>estilo .....</b>	<b>51</b>
2.2 – O Rei de Havana e da terra de ninguém .....	59
2.2.1 – Regime de vozes: “eu prefiro não pensar” .....	59
2.2.2 – O regime de imagens: heterotopias em cena .....	68
2.2.2.1 – Digressão sobre a natureza das imagens literárias .....	68
2.2.2.2 – O Rei de Havana: Uma imersão heterotópica .....	70
<b>3 – Diálogo con mi sombra: entre o eu e o outro .....</b>	<b>77</b>
3.1 – Para cada centro, uma margem .....	78
3.2 – Sombras e traços biográficos .....	84
3.3 – O Regime de vozes-imagens .....	89
<b>Considerações finais .....</b>	<b>98</b>
<b>Referências .....</b>	<b>102</b>

# INTRODUÇÃO

Como se lançar ao desafio de ler uma obra a partir da ideia de escrita performática? Existiria uma forma especial de se dedicar a tal tipo de leitura? Como se dá a relação entre estética e política nessas obras? O que nos faz dizer que uma escrita é performática: um *modo de fazer* ou um *modo de ler*? Existe leitura que não seja performática? O que isso tudo tem haver conosco – eu, vocês, ele, os outros? Na presente dissertação, dedicamo-nos a pensar essas e outras perguntas partindo da performatividade das obras *A Trilogia Suja de Havana*, *O Rei de Havana* e *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio de escritor*, de Pedro Juan Gutiérrez. Avisamos de antemão que, talvez, para nenhuma delas haja uma resposta objetiva e que o texto que se segue constrói-se pelo simples desejo de presença da reflexão.

Às vezes, cruelmente, imagino o tombamento de Cuba. Toda a ilha deveria ser declarada patrimônio cultural da humanidade. Nesses dias, maníaca e caprichosa como um deus, construo minha versão para o país e nela tudo é antigo, inclusive os sonhos. Assim, talvez, conseguiríamos salvá-lo e manteríamos acesas as luzes da resistência que cada dia são mais fracas, quase engolidas pelos holofotes e pelos *outdoors* que juram vender uma vida melhor. Depois, vejo-me desviando o olhar dos corpos imundos jogados no centro da cidade e penso que, talvez, seja eu a que precise ser salva.

A verdade é que quase ninguém gosta de se deparar com sujeitos degenerados, vivendo em outro tempo, incomodando o seu caminho e mostrando o quão desprezível/desprezada pode ser a existência humana. Sobre os poucos que possuem o altruísmo necessário para se deter nesse encontro, paira algo entre o extremo da compaixão e da morbidez humana. Se devemos amar ao próximo como a nós mesmos, quando se trata do *outro* a história é bem diferente: como coloca Hugo Achugar, em um universo de planetas sem boca, o Outro visto como uma ameaça. Talvez por isso os carros andem no Centro – ao menos nos das grandes cidades latino-americanas – sempre com as janelas fechadas e as “pessoas de bem” se iludem em Shoppings Center, *resorts* e condomínios fechados. Talvez também seja por isso que a obra do autor cubano Pedro Juan Gutiérrez provoque em mim tanta inquietude: por promover encontros inusitados, fazendo-me pensar em coisas para as quais eu preferiria não olhar.

Começemos: Gutiérrez é um autor cubano, nascido em 1950, em Matanzas, que, por consequência histórico-temporal, é um dos tantos sujeitos que presenciaram a ascensão e o lento e doloroso naufrágio das grandes utopias modernas. Com suas

primeiras obras o autor, não estudado e pouco publicado<sup>1</sup> em seu país, foi reconhecido internacionalmente como um dos escritores mais talentosos da nova narrativa latino-americana. Entre as muitas atividades que exerceu, pode ser destacado que começou a trabalhar aos onze anos, como vendedor de sorvete e de jornal. Além disso, foi soldado sapador durante quase cinco anos, instrutor de natação e caiaque, cortador de cana-de-açúcar e trabalhador agrícola de 1966 a 1970, técnico em construção, desenhista técnico, locutor de rádio e, durante 26 anos, jornalista. Também é pintor, escultor e autor de vários livros de poesia. Atualmente, dedica-se exclusivamente à literatura e à pintura; entre autor-personagem e personagem-autor<sup>2</sup>, constrói-se Pedro Juan Gutiérrez, cuja obra narrativa já foi publicada em mais de 20 países e em vários idiomas.

“Estou marcado desde a infância pelo fracasso econômico da minha família (e de meu país)<sup>3</sup>” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 234), afirma o autor, declarando sua obseção patológica fundamental: o medo da pobreza total. “Essa fuga constante da pobreza me marca e se expressa tanto em meus livros que às vezes até eu me perco no labirinto.”<sup>4</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 234). Permitamo-nos, então, como mais um dos enviados para perder-se no sacrifício, a adentramos nesse labirinto, sabendo que não haverá um Teseu para salvar-nos – heróis não combinam com o espírito de nossa época. Nas páginas que seguem, partindo das obras *A Trilogia suja de Havana* (2008), *O Rei de Havana* (1999) e *Diálogo com minha sombra: sobre o ofício do escritor* (2013), imergiremos no universo de Gutiérrez, permitindo-nos experimentar alguns dos sintomas revelados pela doença do autor.

Ainda que muitas vezes a literatura do autor seja pensada à partir do viés do realismo sujo, como uma crítica mordaz ao Regime de Fidel Castro<sup>5</sup>, nesta pesquisa, pretende-se afastar a análise desse lugar a fim de encontrar, nas palavras de Gutiérrez, algo que saia do plano local e se direcione a um estado comum que é do mundo e a um olhar que é meu. Aproveito esse momento, também, para fazer um adendo: o uso da 1ª pessoa do plural é apenas uma formalidade que será quebrada nos momentos da dissertação onde meu *eu* se faz mais forte e acaba tomando posição no discurso. Espero

---

<sup>1</sup> Vale destaque que *La Trilogia Sucia de La Habana*, sua obra de maior êxito internacional, figura entre as obras não publicadas na ilha.

<sup>2</sup> Em sua grande maioria, os livros do autor trazem à cena a voz do personagem homônimo Pedro Juan.

<sup>3</sup> “Estoy marcado desde la infancia por el fracaso económico de mi familia (y de mi país)”. (Todas as traduções, se não sinalizadas, referentes às citações deste trabalho são de minha responsabilidade.)

<sup>4</sup> “Esa huida constante de la pobreza me marca y se expresa en tantos caminos dentro de mis libros que a veces hasta yo me pierdo en el laberinto.”

<sup>5</sup> Cf. a tese *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*, de Daniele Ribeiro dos Santos, que será abordada nesse trabalho.

que essa alternância, mais que inconsistência, subentenda a presença performativa de uma leitora que, diante da obra de Gutiérrez, perde-se entre sussurros, imagens e sombras.

Seria fácil cair nessa tentação: os corpos apresentados pelo autor cubano são imagens que recolhem e expõem as ruínas de um passado utópico e de um paraíso perdido: Cuba, um ideal de revolução. Para onde foram os sonhos dos esquerdistas latino-americanos dos anos 70? O que deixamos para os sujeitos que vivem nesse espaço fora do mundo do “novo” e do “progresso”? Em entrevista à pesquisadora Daniele Ribeiro dos Santos, quando indagado sobre sua estética, o autor afirma fazer realismo, mas não crê que seja ‘sujo’ ou ‘limpo’, ponderando em seguida que, às vezes, tampouco acredita que sua obra seja realista<sup>6</sup>. Já em conversa com Guillermo Arraiga – publicada em seu livro de 2013, o qual pensaremos no terceiro capítulo – o autor comenta sobre a crítica que lê sua obra a partir de um ponto de vista exclusivamente erótico ou político.

Eu fico puto com os leitores que só enxergam sexo em meus livros porque eles não os entendem. Leem o que querem ler e não o que eu quero que leiam, os filhos da mãe. Estou falando sobre o horror da pobreza, de como é humilhante a miséria total, e os safados gozam somente com os personagens trepando e bebendo rum e não compreendem mais nada. E pior são os outros, que somente enxergam política e pensam que estou contra fulaninho ou beltraninho. Não estou contra nem a favor de ninguém. Estou contra o processo civilizatório depredador da humanidade, que é uma merda. (GUTIÉRREZ, 2013, p. 234)<sup>7</sup>

“Meus livros não contêm política, mas estão repletos de matéria humana, de sentimentos”<sup>8</sup>, afirma Gutiérrez sobre sua obra em entrevista com a revista Playboy no Brasil. Na presente dissertação, optamos por dar voz e vazão para essas matérias e formas de sentir. Falaremos de política, mas tentaremos fugir dos discursos ideológicos que, cheios de verdades, impossibilitam a construção mesma do diálogo. Aqui, falaremos de política, mas não de instituições: deter-nos-emos basicamente nas políticas

---

<sup>6</sup> Trecho de entrevista concedida por e-mail a Daniele Ribeiro dos Santos, presente na tese acima citada.

<sup>7</sup> “Me joden mucho los lectores que sólo ven sexo en mis libros porque no entienden. Leen lo que quieren leer y no lo que yo quiero que lean, los muy cabrones. Les estoy hablando del horror de la pobreza, de lo humillante que es la miseria total, y los muy cabrones se regodean solo con los personajes quimbando y bebiendo ron. Y peor son los otros, los que sólo ven política y creen que yo estoy en contra fulanito y menganito. No estoy en contra de nadie ni a favor de nadie. Estoy en contra el proceso civilizatorio depredador de la humanidad, que es una mierda.”

<sup>8</sup> Disponível em: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_PT\\_Playboy.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_PT_Playboy.htm).

de distribuição dos corpos. Por suposto, não estamos a favor dos que pensam que o autor pode controlar sua crítica, conduzindo o que se pode/deve dizer sobre sua obra; tampouco acreditamos em verdades e mentiras envolvidas em processos de crítica e construção de pensamento. No entanto, na presente dissertação, optamos por tentar conduzir o olhar a partir de uma perspectiva performática, que, por assim o ser, evoca meu corpo enquanto leitora. Ler a obra de Gutiérrez sempre me inquietou.

Também poderíamos, aqui, isolar esse encontro incômodo, pensando-o como algo como “a desventura do *outro*”. Nesse sentido, veríamos suas primeiras obras como as ruínas do projeto do *homem novo*<sup>9</sup>; ou como a imagem do fracasso das ideologias comunistas. Também poderíamos ser mais utópicos e pensar em como o autor – vendido pelas tentadoras editoras capitalistas que se excitam diante de imagens de sexo e violência nos trópicos – fetichiza e constrói uma imagem escandalosa e distorcida de Cuba. Outras tantas leituras poderiam – e foram – feitas; no entanto, talvez por culpa, vergonha, raiva, ou simplesmente pela impossibilidade de se fazer de outra forma; aqui resolvemos, diante do descalabro, escolher como chave de leitura a “tomada de posição”.

Apresentamos, assim, a estrutura da dissertação: no primeiro capítulo, traremos nossos principais referenciais teóricos e nos posicionaremos em relação a eles. O capítulo está dividido em quatro partes, na primeira delas, “A performance de um *estranho* leitor”, faremos uma breve apresentação dessa trajetória investigativa. Colocamo-la no primeiro capítulo, pois a entendemos como, mais que como parte introdutória, partícipe fundamental para a leitura performática que aqui tentamos empreender. Apresentaremos uma tentativa de organização da trajetória da presente leitura entendendo que esse movimento crítico performático não é nada além de mais uma tomada de posição.

Na segunda parte, “A performance do invisível: uma política de resistência”, partiremos para uma breve reflexão sobre a intrínseca relação entre estética e política para pensar em como, as práticas estéticas – ou seja, as formas artísticas – podem interferir e tensionar o mundo sensível. Buscamos pensar também em como esse tensionamento se estabelece como política de resistência e nas estratégias narrativas que

---

<sup>9</sup> Segundo Guevara, para se construir o comunismo, juntamente à base material, se fazia necessária a construção de um *homem novo*, por meio de uma educação social na qual o indivíduo compreenderia a necessidade de sua incorporação à sociedade simultaneamente à compreensão de sua importância para os motores da mesma.



podem ser utilizadas para esse fim. Nas partes 3 e 4; “A voz na letra: eu sou uma multidão” e “Imagens que se posicionam”, respectivamente; adentraremos nas questões tangentes à escrita performática. Nesse momento, pensaremos em como essas escritas constroem um regime de vozes e de imagens que tendem a corporificar, por meio da literatura, sujeitos e ações que se situam em zonas limítrofes e de difícil acesso da experiência humana.

Esses dois grandes eixos temáticos, ou seja, o regime de vozes e o regime de imagens serão nossos norteadores na vertiginosa tarefa de conceber e pensar as duas primeiras obras do autor. A elas dedicamos nosso segundo capítulo: “*A Trilogia e O Rei de Havana: vozes e imagens que incomodam*”. Dividido em duas partes, sendo elas também divididas em outras duas, o capítulo traz para reflexão o momento no qual o escritor deixa sua patologia mais explícita. Imersas em ambientes de extrema pobreza, violência e degradação, as obras se constroem como janelas abertas que explicitam a miséria humana. Em “*A Trilogia suja de Havana: metade vítimas, metade cúmplices, como todos*”, discutimos a conformação da voz e da imagem de um *eu* ciente de sua realidade desgarrada. A obra marca o nascimento de Pedro Juan, personagem que, escrevendo em primeira pessoa, expõe a autoconsciência de um sujeito que, imergindo nas zonas de profunda miséria e exclusão social, tensiona as culpas e os valores de sujeitos que se dispõem a tudo pela sobrevivência.

Na segunda parte, “O Rei de Havana e da terra de ninguém”, buscamos entender como o autor constrói uma narrativa para a vida de um sujeito *outro* que é incômodo e, por consequência, silenciado pela sociedade contemporânea. Para isso, o autor constrói imagens e personagens viscerais e desumanizados, cujos objetivos são comer, transar e continuar vivo. Assim, por meio de um discurso curto, grosso e direto o autor nos aponta para esses sujeitos-excesso, dando voz a personagens que, se dependesse da íntima e secreta vontade da sociedade contemporânea, seriam para sempre silenciados.

No terceiro capítulo, pensaremos no trânsito performático da escrita do autor. O que fazer diante da imagem de sujeitos desprovidos de tudo? Como lidar com o fardo de havê-las produzindo? Mais de 15 anos após sua publicação, Gutiérrez não se identifica mais com suas primeiras obras e se expõe em uma nova forma de escrita literária. A obra *Diálogo con mi sombra* se apresenta totalmente deslocada do caótico universo das duas primeiras que consagraram o autor. Como uma conversa entre cavalheiros em uma sala de estar, sem uma proposta narrativa, ela se desenrola como um bate papo entre o

personagem Pedro Juan e seu criador. Como seria a partilha do comum definida pelo autor nessa nova forma de escrita literária? Teria ele perdido seu engajamento político? Nesse momento, pensamos em como um reposicionamento socioespacial desloca o olhar do autor e em como esse deslocamento se reflete inelutavelmente em sua escrita.

Ou seja, nas duas primeiras obras destacamos como – por meio de uma performance de escrita catártica, feita por um eu periférico e silenciado dentro um espaço outro – Gutiérrez reconfigura e subverte a partilha do comum, impondo a voz e construindo imagens de sujeitos invisibilizados e silenciados. Na última, destacamos uma performance metaliterária e autobiográfica, na qual o vemos como um sujeito escritor que, embora faça parte de um “espaço de dentro” – afinal, ele é um dos grandes nomes da literatura cubana contemporânea – se vê silenciado, e performa, não para inverter os lugares dos sujeitos, mas para pensar e discutir esses lugares, reivindicando novos espaços dentro da partilha do comum.

O que se segue, então, é uma proposta. Trata-se do real e do imaginado, da circunstância e do desejo. É um fragmento, um balbúcio. Outra coisa não podem elaborar aqueles que falam da periferia ou desse lugar que alguns entendem como espaço de carência. (ACHUGAR, 2006, p. 14)

Por fim, pensando nas vozes e nos corpos que se dão a ver nas três obras trabalhadas, buscamos pensar em como, por meio da escrita performática, o autor se posiciona, transformando o leitor em partícipe da construção de seus regimes de visibilidade. Mais que tudo, pensamos aqui um Gutiérrez latino-americano que, como nós, Hugo Achugar e, talvez, vocês, convive com a inquietude de perceber-se nascido em um lugar “sem prestígio, intercambiável, prescindível” (ACHUGAR, 2006, p. 13).

# **CAPÍTULO 1**

## **Letras e estranhas performances**

## 1.1 – A performance de um *estranho* leitor

*Vocês que vivem seguros/ em suas cálidas casas,/ vocês que, voltando à noite,/ encontram comida quente e rostos amigos,// pensem bem se isto é um homem/ que trabalha no meio do barro,/ que não conhece a paz,/ que luta por um pedaço de pão, que morre por um sim ou por um não.* (LEVI, 2013, p. 9)

Como reconhecer o estranho no familiar? Se este capítulo propôs-se a apresentar o suporte teórico com o qual se pretende discutir duas obras já pensadas ao longo dessa trajetória intelectual, a ilusão de controle se ofereceu como um novo desafio: a partir de qual viés direcionar uma pesquisa sobre *A trilogia suja de Havana* e *O Rei de Havana* sem que se caia na repetição do já dito, no incessante ciclo do mais do mesmo?

Freud, em *O Estranho*, apresenta o pensamento de Schelling, segundo o qual o estranho seria “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (SCHELLING *apud* FREUD, 1980, p. 4). Assim, destacando a necessidade de uma estética que se preocupe com o estranho – ou seja, o assustador, que provoca medo e horror –, em seu artigo, o psicanalista busca apresentar exemplos nos quais a maioria das pessoas reconheceria a qualidade do estranhamento. Corroborando a ideia de Schelling, afinal, o que é secreto e oculto possui um inquestionável valor de íntimo e familiar, Freud apresenta como resultado a ideia de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1980, p. 2).

Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (2007), pensando o “leitor lendo” e seu protagonismo na percepção da “poeticidade” de um texto, questiona-se sobre o papel do corpo do leitor na percepção de um texto literário e coloca que “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). Ainda segundo o ensaísta, a competência de “saber ser”, implicada e exigida pela performance, estaria relacionada a “uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 31), corpo esse que sempre “permanece estranho a minha consciência de viver” (ZUMTHOR, 2007, p. 80).

Assim, nesse jogo entre corpo e consciência, o leitor saboreia o estranhamento e se joga no “lado selvagem da leitura, o lado da descoberta, da aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer” (ZUMTHOR, 2007, p. 80).

Em o *Espectador emancipado* (2010), Jacques Rancière propõe que, com a *emancipação intelectual*, “o espectador também atua, como o aluno e como o mestre. Observa, seleciona, compara, interpreta (...) participa da performance, refazendo-a a sua maneira” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Portanto, o espectador – permito-me a extensão da proposta ao leitor – no ato presente e corporificado de compor, é visto como ativo e performático, o que permite vislumbrar na emancipação intelectual uma oportunidade de ampliação dos estudos performáticos. A afirmação de que “os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2010, p. 19), permite-nos conjecturar que os espectadores no ato de compor, determinem a ação da obra, performando e a fazendo performar diante de seus olhos.

No presente da escrita desta dissertação, este é o meu corpo: hérnias e pedras nos rins exibem o ruir de uma estrutura num profundo estranhamento de si. Se, anos atrás, esta pesquisa nasceu de um evento, hoje ela somente existe por insistência, pelas necessidades de racionalizar a subjetivação e de domesticar o estranhamento, fazendo do com que o fardo seja menos pesado para mim.

Segundo Alfredo Bosi, citando Carlo Diano, o fato de algo simplesmente acontecer não configura um evento. O evento, mais do que aquilo que acontece, é um aquilo que acontece para alguém e para que ele exista, faz-se necessário um “acontecer para mim”. “Entende-se por evento todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade.” (BOSI, 1988, p. 274). Ainda segundo o autor, não apenas os acontecimentos podem transformar-se em eventos, como também as coisas, quando sua existência as extrapola e as transforma em “algo para alguém”.

Nesse momento, faz-se necessário um pequeno resgate do percurso investigativo que culmina na escrita desta dissertação, pois se entende que ele exemplifica como o estranhamento foi elemento constitutivo da performance da leitura das obras do autor cubano.

Seria ousado, mas não equivocadamente, afirmar que muitos dos viventes no século XXI já presenciaram acontecimentos como este. Em um dia qualquer, no portão de acesso a uma casa ou um apartamento, coberto por escoriações e vestindo uma segunda pele de sangue e sujeira, vê-se estirado um morador de rua, de modo que se faz necessário saltá-lo para se ter acesso à paz e à tranquilidade de um doce lar. Alguns pediriam auxílio ao corpo de bombeiros e descobririam que o serviço de emergência municipal não atende a sujeitos com ferimentos resultantes da vida nas ruas. Seriam dadas instruções sobre como ajudar e tratar tais ferimentos. Quase ninguém se mostraria disposto a responder aos comandos e estas seriam as palavras que o fariam desligar assustado: “Você deseja ajudá-lo ou removê-lo?” Essa foi a pergunta que transformou um acontecimento em evento.

Esse estranho evento foi responsável pela reabertura de um olhar e pela escrita do artigo “As vidas desperdiçadas de Pedro Juan Gutiérrez” (2012), escrito e publicado como resultado da investigação de uma iniciação científica por mim realizada em 2011. Neste trabalho, buscava-se ler a obra do autor cubano à luz das teorias sociológicas apresentadas por Zigmund Bauman, em *Vidas Desperdiçadas* (2005), entendendo a obra de Gutiérrez como uma possível representação, no universo literário, do universo “descartável” dos sujeitos sem voz, chamados por Bauman de “refugos humanos”. Posteriormente, na minha monografia de conclusão de curso de bacharelado, intitulada *O Refugio na teoria: possibilidades de leitura de El Rey de La Habana de Pedro Juan* (2013), buscou-se pensar nas estratégias utilizadas por Gutiérrez para construir, no universo literário, uma ambientação e uma voz que permitisse ler sua obra como a representação de tal experiência. Assim, por meio da investigação científica, uma provinciana garota do interior, que aos 15 anos experimentou o assombro ante sua leitura da obra *A Trilogia suja de Havana*, abriu seu olhar para um mundo desconhecido, acreditando, por meio da pesquisa, revelar, apreender e lidar com o estranhamento do encontro com aqueles corpos imundos, que, ainda que distópicos, lhe eram tão familiares.

*Heterotopias instáveis: o espaço do refugio na obra O Rei de Havana, de Pedro Juan Gutiérrez.* Esse era o título imaginado para esta dissertação, quando, partindo dessa espécie de *lugar outro* apresentada por Foucault, pretendia-se fazer uma análise da estrutura narrativa e da construção espacial na obra de Gutiérrez, cruzando-a com o pensamento de Bauman e de outros sociólogos que se dedicam a pensar esse sujeito

*outro*, refugado, entendendo que a construção espacial da narrativa seria uma das grandes responsáveis por provocar o efeito de realidade na obra ficcional do autor cubano.

Porém, como não poderia deixar de ser, o assombroso, o assustador, ou seja, o estranho vem de onde menos se espera. Meu corpo mudou, assim como a forma como experimento o presente instante da leitura. Essas mudanças foram responsáveis por inúmeras crises intelectuais e deram forma à performance de um leitor (uma leitora, no caso), que, lendo, depara-se com o peso de uma experiência que por vezes lhe turva o olhar. Uma pergunta um tanto quanto inocente: “você não está determinista demais?” seria o estopim para um questionamento que, somado a dois anos de leituras e reflexões, obrigaram o projeto pré-aprovado no exame de seleção de mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas a algumas reconfigurações.

Passados anos de pesquisa, e uns tantos eventos e estranhamentos, reconheceu-se, assim, que a dissertação proposta anteriormente seria cúmplice de uma construção excludente da linguagem, que permite, sem questionar, o oxímoro incômodo lixo-humano. Essa cumplicidade era assustadora. Se, anos atrás, o estranho saltava aos olhos da menina assustada pelo reconhecimento do *outro* em vivências tão invisibilizadas como as de Gutiérrez, anos depois, ele saltou aos olhos mais maduros a partir do reconhecimento de si e da inércia de um corpo que não só aceitava a naturalização da exclusão, como emudecia a voz de alteridades que gritavam palavras mudas na obra do autor. Essas vozes eram plurais, polifônicas, e não poderiam mais ser homogeneizadas como “a representação da experiência do refugio”.

Por fim, para que chegássemos a presente leitura performática, fez-se necessário questionar também a ideia de *representação*. Rancière reconhece que vivenciamos hoje um regime das artes pós-revolução estética, que começou a funcionar a partir das vanguardas do século XIX e XX. Segundo o filósofo, “a noção de modernidade estética recobre, (...) a singularidade de um regime particular das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Estaríamos saindo do regime representativo, cujas origens remetem à ideia da arte como uma imitação do mundo, postulada já desde Aristóteles; para chegar à ideia de um regime estético, no qual as artes, mais que tudo, seriam produtoras de novas possibilidades para o mundo sensível.

O regime estético “faz da arte uma *forma autônoma da vida* e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de

autoformação da vida.” (RANCIÈRE, 2009, p. 38). Tal regime teria, como seu principal fundamento, a intrínseca relação entre arte, estética e política. Nesse enfoque, a arte passa a ser vista em seu potencial revolucionário, o qual pode ser bem exemplificado pelo intento do teatro épico brechtiano. O teatrólogo, suprimindo a catarse aristotélica, teve como principal objetivo fazer o espectador despertar-se como um ser social, corroborando, assim, o intento de uma educação estética postulada anos mais tarde por Rancière, segundo a qual as artes seriam um meio de “formar homens capazes de viver numa comunidade política livre” (RANCIÈRE, 2009, p. 39).

No entanto, se em um primeiro momento o regime estético das artes abarcava as utópicas propostas políticas e sociais do seu tempo, no pós-guerra, o “pós-modernismo tornou-se então a grande nênia do irrepresentável/ intratável/ irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de autoemancipação da humanidade do homem e a sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio” (RANCIÈRE, 2009, p. 43). A arte pós-moderna, assim, segundo Rancière, “entrou no grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário<sup>10</sup>” (RANCIÈRE, 2009, p. 42)

Se por um lado, a arte se deslocou do campo da representatividade, alcançando sua independência em relação a toda e qualquer regra externa; por outro, deixaram também de existir “temas para a arte”, o que fez com que a ilusão do irrepresentável se transformasse mais em uma limitação ética/ estética pessoal do que em uma limitação para/do fazer artístico. A estética passa a ser vista como indissociável da política e as obras de arte não seriam vistas como uma representação, e sim como “apresentação”, ou seja, como formas de “dar a ver” e “conferir visibilidade”. Agora, não existem temas irrepresentáveis, e sim os temas irrepresentados, pouco, ou nada apresentados.

Voltando-nos a Gutiérrez, as obras aqui pensadas, incômodas e viscerais, apresentam uma matéria e sentimentos que atuam e interagem em esferas, muitas vezes, ignoradas pelo fazer literário e artístico. Imersas no luto pós-pós-moderno, as obras do autor passaram a ser vistas, pois, em seu potencial de testemunho, como corpos performáticos que inscrevem e evocavam memórias do passado no presente.

Assim, com o olhar mais maduro e em meio a inúmeros estranhamentos a performance desse estranho leitor desloca o interesse da representação dos sujeitos *outros* para a performance das obras enquanto corpos poéticos performáticos. Se

---

<sup>10</sup> Entende-se como pensamento modernitário aquele que, segundo Rancière, opera a “identificação das formas do regime estético das artes às formas de execução de uma tarefa ou de um destino próprio da modernidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 38)



reconhecemos que as práticas estéticas de Gutiérrez constroem regimes de visibilidade subversores, elas o fazem a partir da construção de imagens críticas que só existem na relação dialética entre o que vemos e o que nos olha. O leitor seria, portanto, não apenas um contemplador de experiências outras, ele seria o agente performador que faria com que a performance das obras pudesse ser lida e construída enquanto repertório. Ele seria, obrigatoriamente, mais um performer do assombro.

## 1.2 – A performance do invisível: uma política de resistência

(...)

*Los nadies: los hijos de los nadies, los dueños de nada.*

*Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, murriendo la vida, jodidos, rejodidos:*

*Que no son, aunque sean.*

(...)

*Que no figuran en la historia oficial, sino en la crónica roja de la prensa local.*

*Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.<sup>11</sup>*

(GALEANO, 2000, p. 52)

Charlotte Beradt foi uma das artistas resgatadas por Georges Didi-Huberman para pensar as imagens e os saberes vaga-lumes em seu livro *A sobrevivência dos vagalumes* (2011). Segundo o teórico, a busca de Beradt por registrar uma *experiência interior* – por meio da coleta de um corpus de sonhos de cerca de 300 pessoas, momentos anteriores ao chamado *Terceiro Reich* – constrói, na realidade, um saber heterotópico, “um saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136). Vistas pelo autor em seu valor de testemunho, essas ditas imagens e saberes vagalumes fazem emergir latências ou efemeridades luminosas em meio à escuridão – ou, à exagerada luminescência da sociedade do espetáculo, na incomensurável e sufocante luz dos holofotes dos saberes oficiais. Elas também seriam as responsáveis pela construção do “saber de uma humanidade descartável” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136).

---

<sup>11</sup> “Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada./ Os ninguéns: os nenhuns, que são feitos nada, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos/ Que não são, ainda que sejam./ (...)/ Que não aparecem na história oficial, mas sim nas páginas sangrentas da imprensa local./ Os ninguéns, que custam menos que as balas que os matam”

Didi-Huberman afirma ainda que a fugacidade e a fragilidade dessas luminescências resistentes, ativa ou passivamente, emitem discretamente seus sinais em uma “*dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25). O registro de sonhos diante do auge da censura e da violência da Alemanha nazista, segundo Didi-Huberman, transforma imagens produzidas sob o terror em imagens sobre o terror, responsáveis por lançar uma luz particular em meio aos holofotes da campanha nazista.

Didi-Huberman é filósofo, historiador da arte, professor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris. Também é francês e estudou em Roma, Florência e na Inglaterra. “Suas obras abordam, sob perspectivas teóricas contemporâneas, a história e a crítica da arte e da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, orelha). Didi-Huberman nega o desaparecimento dos vagalumes e acredita em sua sobrevivência. Georges Didi-Huberman olha para o outro lado do oceano Atlântico e enxerga vaga-lumes na Serra da Canastra.

Outro francês, também contemporâneo e com um currículo tão admirável quanto o do primeiro, Jacques Rancière, em suas reflexões sobre estética e política, postula também o conceito de *partilha do sensível* (2009), como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). O autor ainda afirma o papel da política ao ocupar-se “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Grosso modo, a partilha do sensível seria, assim, a política de demarcação dos lugares dos sujeitos, dos tempos e dos espaços dentro de um regime de visibilidade específico. É ela que determina os espaços visíveis e os invisíveis, os tempos históricos e os tempos descartáveis, é ela que separa os sujeitos com, dos sujeitos sem voz.

Essa dissertação se enuncia desde um lugar específico dentro dessa partilha e das reflexões contemporâneas sobre imagem, estética e política. Reconhece-se, assim como o fez o cubano Pedro Juan Gutiérrez em *Diálogo con mi sombra* (2013)<sup>12</sup>, que “acostumamo-nos – inconscientemente – a ver o mundo a partir do ponto de vista do

---

<sup>12</sup> Entrevista ficcional entre o autor Pedro Juan Gutiérrez e seu personagem autoficcional Pedro Juan, com a qual se pretende trabalhar no capítulo posterior. Nela, Gutiérrez propõe-se a discutir sobre o ofício do escritor.

européu e norte-americano. O cinema, a pintura, a literatura, toda a cultura emana dos grandes centros de poder.” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 118).

Esse reconhecimento aparece, assim, como o despertar da consciência em relação a uma demarcação de lugares dentro de uma partilha do comum e se manifesta como uma tábula rasa, a partir da qual deveria se enunciar qualquer posicionamento político que compartilhe conosco desse mesmo lugar de enunciação, ou qualquer um que trabalhe sobre ele.

Exibindo a fotografia *Lucioles* de Renata Siqueira Bueno – ainda que sem dedicar-lhe nenhum comentário específico – Didi-Huberman afirma a sobrevivência dos vaga-lumes reconhecendo que “é preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50). Assim, o filósofo parte de um olhar otimista sobre tais comunidades luminosas, ampliando o foco para uma possível mirada para o outro lado do oceano. Logo em seguida, apoiando-se nas reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobre a obra de Kafka em *Por uma literatura menor*, Didi-Huberman reconhece a existência de uma literatura e de uma luz menor, na qual mereceriam destaque ““um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” imanentes a sua própria condição de marginalização” (DELEUZE, GUATTARI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

Didi-Huberman corrobora a ideia de uma literatura menor, que se erige com seu alto grau de politicidade e resistência às chamadas grandes literaturas, vendo-a enquanto uma possível sobrevivência dos vaga-lumes. Pensa, por exemplo, na literatura judia em Varsóvia e confirma o que dizem Deleuze e Guattari, quando comentam que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 35). Olhando para o outro lado do oceano, no entanto, enxerga apenas a foto dos vaga-lumes reais na Serra da Canastra.

Seriam esses, portanto, os ditos vaga-lumes que temos a oferecer? Carregando os holofotes opressores do poder, um patriarca de uma tradicional família mineira também poderia, facilmente, desde a janela de sua propriedade, encantar-se com o incessante brilhar desses vaga-lumes. Na sua casa não existem janelas que deem de frente para alojamento dos empregados. Eles permanecem ocultados pelo escuro. Os holofotes estão voltados para a casa grande, enquanto no alojamento dos funcionários os pobres-

coitados bebem, cantam e brigam por um pedaço de pão. Mais vale olhar para as montanhas, deparando-se com o brilho incandescente dos pequenos insetos. E tudo seguiria em ordem. Sem resistência, sem subversão.

Desse modo – mantendo vivo o princípio esperança que se nega a vislumbrar o desaparecimento dos vagalumes –, resta-nos pensar: onde estariam essas latências luminosas resistentes tanto à escuridão, como à claridade total, num espaço historicamente silenciado por uma determinada partilha do sensível? Rapidamente se pode pensar que nossos vaga-lumes não dançam nas imagens utópicas de um paraíso perdido, muito menos nas maravilhas do exótico e desconhecido que aguardam em um novo mundo. Não precisamos mais de imagens oníricas. Nossos vaga-lumes não estão no alto de serras desconhecidas, latejando em mares de montanhas esburacadas pela mineração. O fato é que fazemos parte de um *espaço outro* dentro da partilha que institui o eixo central do pensamento e do conhecimento ocidental, de modo que não nos resta outra opção senão falarmos a partir desse espaço. Essa é a nossa resistência: intervir na partilha reivindicando uma nova política que nos dê voz e visibilidade. Subverter essa estética primeira, iluminada pelas luzes do poder, segundo a qual “ter esta ou aquela ocupação define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Já não estamos mais em tempos de papéis e ocupações únicos e definidos. Provoca calafrios o pensamento de que muitas das vítimas do passado transformaram-se em algozes no presente. Também é assustador pensar nos lugares que assumimos dentro de *outras partilhas* de *outros sensíveis* desses *comuns outros*. De qualquer maneira, vítimas, ou algozes, reivindicamos nosso lugar. São esses os nossos vaga-lumes.

Retomando Rancière, para afinal adentrar na escrita de Gutiérrez neste primeiro momento, vale destacar que segundo o teórico é no nível “do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação entre estética/política” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). O filósofo segue afirmando que por meio de práticas artísticas, chamadas por ele de práticas estéticas, é possível intervir na distribuição geral das partes de determinada partilha, o que permitiria a existência de outras maneiras de fazer, de ser e outras formas de visibilidade. Por isso, seriam a partilha sensível do comum e suas consequentes formas

de visibilidade que construiriam na contemporaneidade a relação entre estética e política.

Qual seria, portanto, o regime de visibilidade da política por trás da estética exibida no recorte do comum institucionalizado pela performance da escrita de Gutiérrez nas obras *A Trilogia Suja de Havana* (2008) e *O Rei de Havana* (1999)?

Ainda em *Dialogo con mi sobra* (2013), apontando o início de sua carreira de escritor como resultado de uma *catarse* em meio à loucura e ao desespero dos primeiros anos da crise cubana dos anos 90, Gutiérrez confessa haver utilizado a escrita como uma válvula de escape para a fome, as privações e o desespero vivido naqueles tempos. Começando a escrever contos sobre si, sobre aquela atmosfera e aquela gente, declara haver escrito sua *Trilogia suja de Havana* (publicada pela primeira vez em 1999, pela editora espanhola Anagrama), sem projetá-la, sem intenção, por sorte do azar, entre setembro de 1994 e finais de 1997. O autor ainda afirma que, por meio de sua escrita, busca, “observar, em profundidade, as zonas mais escuras da cidade para me apropriar de todo esse material e escrever meus livros. Roubar essas experiências de tanta gente vivendo no limite” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 29)

Portanto, esse seria o recorte da partilha do comum assumido por ele nesse primeiro momento de sua escrita. “A voz dos vencidos, dos anti-heróis. Os pobres da terra, os que vivem e morrem em silêncio.” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 134). Reconhecendo o silenciamento dos invisibilizados em uma determinada partilha, o autor posiciona-se enquanto subversor da mesma, intervindo, por meio de sua prática estética literária em uma determinada política de visibilidade. A politicidade da prática estética das obras destacadas de Gutiérrez reside, assim, no modo como o autor se ocupa do que não se vê e sobre o que não se fala, dos que não têm qualidade de dizer e dos que não são vistos, dos espaços *outros* e de tempos que não existem na história oficial.

Desse modo, por meio de seu *Ciclo de Centro Havana* – conjunto das cinco primeiras obras do autor, ao qual pertencem as duas aqui analisadas – Gutiérrez constrói uma imagem seca, “suja” e visceral, que busca “expor, dizer o que todos sabemos, mas que nos incomoda ou desagrade” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 60). “Como dizia Foucault, não é que a literatura nos deixe ver o que é invisível, mas sim que a literatura faz evidente a radical invisibilidade do invisível”. (RAVETTI, 2011, p. 42) Olhar para os personagens de Gutiérrez seria, assim, encarar, página por página, olhares que, na vida cotidiana, estão ocultados por uma invisibilidade radical. Ouvir suas vozes obriga o

leitor a inverter a lógica da naturalização do silêncio para experimentar seu mundo vertiginoso e invisibilizado: um mundo que normalmente não é convidado a existir.

E assim, o autor produz uma obra na qual, como Deleuze e Guattari afirmam sobre a obra de Kafka, tudo adquire um valor coletivo, tudo é político, tudo evoca a voz de um povo e de suas condições de marginalização. Talvez, também esteja aí o brilho de algum vagalume.

### **1.3 – A voz na letra: eu sou uma multidão**

Ampliando tal reflexão, a pensar nas formas e estratégias utilizadas pela escrita do autor cubano para intervir em um determinado recorte do comum, chega-se a Graciela Ravetti e sua teorização sobre a escrita performática, segundo a qual

Entrariam nessa nova acomodação da literatura livros narrados em primeira, em segunda ou em terceira pessoa, mas que procuram e obtêm um efeito confessional e autobiográfico, ainda que ficcional, na projeção de efeitos comoventes; os compostos com base em uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita, tomando diversos perfis poéticos, (...) que guardam, como em um arquivo, repertórios performáticos que podem vir a ser ativados novamente, atualizados (...). (RAVETTI, 2011, p. 46)

Segundo a autora, na escrita performática o fazer do narrador seria o “ato performático por excelência” (RAVETTI, 2009, p. 74), uma vez que seria ele o responsável por fazer emergir seres literários em meio a um cenário social. A autora argumenta que as performances da escrita “estão intimamente relacionadas com a escolha e a determinação retórica do narrador” (RAVETTI, 2009, p. 75) que, por sua vez, se fariam ver a partir de sua construção estética. Assim, seria por meio da performance do narrador que teríamos acesso ao recorte do comum estabelecido pela prática estética literária, uma vez que é ele quem desenha um recorte de realidade (ainda que ficcional) e que silencia, ou dá voz a sujeitos e contextos, criando para si e para o leitor um regime de visibilidade.

Beatriz Sarlo em *Tempo Passado* afirma que “a linguagem libera o mudo da experiência, o redime de sua imediatez ou de seu esquecimento, convertendo-o em algo

comunicável, ou seja, comum<sup>13</sup>” (SARLO, 2005B, p. 29). Ravetti, por sua vez, defende que “a performance, como expressão de uma experiência, ocupa e cria espaços e ajuda a vislumbrar a grandeza dos corpos no lugar” (RAVETTI, 2011, p. 29). Assim, a linguagem da escrita performática seria aquela que, ao apresentar vozes de *eus* levá-los para além de si mesmos, transformando suas experiências em algo comunicável, livrando-os da mudez ou do esquecimento. Para citar Ravetti, o diferencial da performance em relação a outros movimentos, seria a “sua interação entre o individual e o coletivo, com clara tendência a mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis” (RAVETTI, 2011, p. 17)

Voltemo-nos a Cuba, década de 90. Após a queda do muro de Berlim, sem a parceria comercial com o bloco soviético, a pequena ilha caribenha entra em uma histórica crise de abastecimento. “O cotidiano dos cubanos passou a ter os rigores das economias de guerra” (VILLAS BÔAS, 1991, p. 20), anunciavam as páginas do *Jornal do Brasil*, em 1991.

“A crise econômica era total, a fome, a miséria, a desesperança, a frustração, o desengano. Era isso que marcava a vida. Era como uma guerra.” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 104)<sup>14</sup>. É esse o cenário que recebe as histórias dos personagens degenerados das obras *Trilogia suja de Havana* (2008) e *O Rei de Havana* (1999), primeiros livros do *Ciclo de Centro Havana*, que lançou Gutiérrez em sua carreira de escritor. É em Centro Havana, definido pelo autor como um bairro de gente pobre, em que vivem esses sujeitos entregues ao tempo, cuja única preocupação é sobreviver.

Na bibliografia crítica dedicada a sua obra, é constante sua apresentação como um dos grandes nomes do realismo sujo latino-americano, o que muitas vezes é destacado como um posicionamento político contrário ao regime de Castro<sup>15</sup>. Nesta pesquisa, pretende-se afastar desse tipo de análise tendo em vista a controvérsia de tal classificação, uma vez que o próprio autor se posiciona contrário à rotulação de seu trabalho e sua literatura. Em entrevista à pesquisadora Daniele Ribeiro dos Santos, quando indagado, Gutiérrez afirma fazer realismo, mas não crê que seja ‘sujo’ ou

---

<sup>13</sup> “El lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.”

<sup>14</sup> “La crisis económica total, el hambre, la miseria, la desesperanza, la frustración, el desengaño. Eso era lo que marcaba la vida. Era como una guerra. Estás ahí y no sabes cuándo va a terminar o si no terminará nunca”.

<sup>15</sup> Cf. a tese *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre a ficção de Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*, de Daniele Ribeiro dos Santos, que será abordada nesse trabalho.

‘limpo’, ponderando, em seguida, que às vezes tampouco acredita que sua obra seja realista<sup>16</sup>.

Aqui, escolhemos dar foco a uma pluralidade de vozes e imagens que, na maioria das vezes, revelam existências cujo único objetivo é sobreviver de qualquer maneira, buscando a comida de cada dia, sem que nem mesmo eles saibam o porquê (GUTIÉRREZ, 1999, contracapa). Em sua obra o autor cria uma espécie de biografia ficcional de personagens por meio de um vocabulário sujo e visceral e traz à cena experiências que, por condenáveis, vergonhosas ou simplesmente irrecuperáveis, ocupam a lacuna entre o vivido e o dito e, principalmente, entre o vivido que não pode ser dito.

Leonor Arfuch, destacando a reconfiguração da subjetividade contemporânea como um contexto fundamental para o surgimento das “narrativas vivenciais”, postula a existência do que ela chamou de *O espaço biográfico*. Segundo a teórica, estaríamos vivendo “uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (ARFUCH, 2010, p. 37), o que a levaria a pensar nesse espaço biográfico como a “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (ARFUCH, 2010, p. 58).

Pensando na consolidação do individualismo e na cisão dualista público/privado da construção do capitalismo e do mundo burguês, Arfuch traça uma genealogia da escrita autobiográfica na modernidade, apresentando-nos a conformação do espaço da interioridade desde uma perspectiva histórica. Assim, partindo das práticas da “escrita autógrafa” (aquela que apresentava a relação incipiente entre leitura, escrita e conhecimento de si) das *Confissões* de Santo Agostinho e do diário de Samuel Pepys, passando pelo surgimento da voz autorreferencial (e suas problemáticas) nas *Confissões* de Rousseau, Arfuch nos leva às configurações do espaço biográfico contemporâneo, onde vemos uma “exposição e um consumo quase viciante da vida dos outros” (ARFUCH, 2010, p. 60). Estamos diante de um espaço de interioridade que nos leva para o “além de si mesmo” de cada vida em particular e que coloca à tona uma inquietude existencial na qual cada vivência “representa a forma essencial da vivência em geral” (GADAMER *apud* ARFUCH, 2010, p. 39).

---

<sup>16</sup> Trecho de entrevista concedida por e-mail a Daniele Ribeiro dos Santos, presente na tese acima citada.



Ainda pensando a multiplicidade de escritas inseridas no espaço biográfico, Arfuch levanta a hipótese de que, para pensar em tais narrativas, não seria o conteúdo do relato o que importaria e sim, as estratégias de autorrepresentação. Seguindo tal pensamento, ela ainda reflete que o que importa

não [é] tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto de olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*” (ARFUCH, 2010, p. 73, grifos da autora).

“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 costuras.” (GUTIÉRREZ, 2001, s/p.), afirma Gutiérrez no ensaio *Verdad y mentira en la literatura* (2001), respondendo à constante pergunta sobre os limites da verdade em sua narrativa. Corroborando o tal pensamento, Iser, em *O fictício e o imaginário* (1996), nos apresenta à teoria dos atos de fingir, segundo a qual – representados pela seleção, combinação e autoindicação – os atos de fingir funcionariam como mediadores entre o real e o imaginário, sendo transgressões do real da realidade e do espontâneo e incontrolável do imaginário, por meio das quais se produziriam tanto as ficções como as “narrativas do real”, ou seja, segundo o teórico “quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre, forçosamente uma transgressão em sua determinação” (ISER, 1996, p. 14). Apenas o ato da “autoindicação” diferenciaria o caráter de “real” ou de “ficcional” das narrativas, uma vez que seria ele o que definiria como tais narrativas seriam dadas a ler ao leitor.

Continuando sua construção de pensamento, seria então na esfera da autoindicação que se estabeleceria o contrato entre o autor e o leitor, uma vez que é por meio desse ato de fingir que ocorre o desnudamento da ficcionalidade dos textos que se apresentam como ficcionais. Faz-se importante demarcar que, segundo Iser, as ficções não estão presentes apenas nos textos tidos como ficcionais, uma vez que toda construção textual seria feita a partir da seleção e combinação, que nada mais são que outros atos de fingir. Seria, assim, na esfera do desnudamento (como uma das possibilidades do ato de fingir chamado por ele de autoindicação) que se estabeleceria o critério do *como se*, ou seja, a construção de uma realidade reconhecível, porém irreal,

em comparação com o real do mundo apresentado pela obra. Seria a partir do *como se* que se entenderia uma narrativa como fingimento.

Na obra *A trilogia Suja de Havana*, por exemplo, Gutiérrez inscreve um Pedro Juan *como se* esse fosse um cubano, nascido na década de 50, escritor, ex-jornalista, filho de sorveteiro, que experimenta as zonas mais marginais e obscuras de uma Havana em crise, ou seja, *como se* fosse o próprio autor. Tal efeito do *como se*, faz com que o leitor possa ler o mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, com a consciência de que “o mundo representado não é propriamente o mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse.” (ISER, 1996, p. 25). “A realidade pode ser incrível. De todo modo é realidade. Mas a literatura é outra coisa. A literatura está obrigada a ser total e absolutamente crível.”<sup>17</sup> (GUTIÉRREZ, 2001. s/p), afirma o autor sobre a realidade da violência de sua narrativa. Colocando em cena as vozes de personagens vivendo no limite, seus atos de fingir acomodam experiências vivências que, ainda que reais, nos pareceriam incríveis. Elas, remontadas como uma totalidade artística, se vêm possíveis de comunicadas.

Mais de uma vez, Gutiérrez declara escrever sobre sua gente, sobre o que ama e sobre o que conhece. Em sua prática estética ele opera os atos de fingir reconhecendo o silenciamento de invisibilizados em uma determinada partilha, posiciona-se enquanto subversor da mesma, intervindo, por meio de sua prática estética literária, em uma determinada política de visibilidade. Com os atos de seleção e combinação, o autor transforma o universo marginal de Centro Havana em signo, transgredindo a realidade do silenciamento das vozes de sujeitos esquecidos pelo tempo e pelas práticas oficiais. Assim, entre o testemunho e a autoficção, o autor cria uma narrativa do submundo e permitindo a “irrupção de um ser literário no cenário social” (RAVETTI, 2009, p. 74), interfere diretamente em suas vias de significação e em seu posicionamento sensível.

Diana Taylor (2013), pensando a memória e os estudos da performance, destaca a necessidade da revalorização da cultura expressiva e incorporada, e da mudança do foco do discursivo para o performático. Segundo a teórica, “é imperativo – apesar de estarmos atrasados – prestar atenção no repertório.” (TAYLOR, 2013, p. 59). E o que seria o tal repertório? Taylor afirma a existência do par arquivo/repertório na sua ideia de construção da memória. Para ela, o arquivo estaria veiculado ao passado, como um

---

<sup>17</sup> “La realidad puede ser increíble. De todos modos es realidad. Pero la literatura es otra cosa. La literatura está obligada a ser total y absolutamente creíble.”

vestígio, ou um traço de outro tempo/espço deixado por meio de objetos materiais (documentos, fotografias, desenhos etc.) – sendo os grandes agentes da história e da cultura oficial ocidental, até então pautada na *memória arquivada*. Por outro lado, o repertório, efêmero e não reproduzível, encena a *memória incorporada*, estando intimamente ligado ao presente, representado por ações corporais presentificadas, ou seja, performances, gestos, oralidade, movimento, dança etc.

Trazendo a discussão para os estudos literários, pensando em uma assinatura estilística que poderia unir os textos lidos desde a perspectiva do transgênero performático, Ravetti ressalta que eles possuem em comum “o caráter de certa inscrição de oralidade(s) com o qual revelam parentesco com o texto antropológico que trabalha com performances e com processos de tradução de manifestações culturais” (RAVETTI, 2011, p. 38). Esse olhar para a literatura seria, portanto, um olhar que excede o valor arquivado presente no texto literário, deslocando-o para a valorização do seu potencial enquanto repertório. Se “a inscrição da oralidade encena a autoridade testemunhal do texto” (*Ibid*), seria ela também uma das grandes responsáveis por levar-nos a pensar o texto literário como um repertório de manifestações culturais.

Em *Diálogo con mi sombra*, pensando na recepção de sua obra em relação ao emprego da linguagem, afirma que “muitos têm dificuldade em ler meus livros. Os consideram exageradamente grosseiros” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 179). E a verdade é que o são. *A Trilogia Suja* e *O Rei de Havana* são livros grosseiros, violentos, rudes e exibem uma imagem que muitas vezes chega a ofender um leitor despreparado para lidar com a diferença. Gutiérrez dá voz a um submundo violento, regado a rum, maconha e cenas de sexo por meio de um vocabulário excessivamente vulgar. Esse submundo ofende e agride, mas não podemos incorrer no erro de negar-lhe a existência. É o que parece justificar o autor na passagem seguinte:

A pobreza não é bonita. É grosseira e gera violência. Não produz serenidade, nem sossego, nem paz interior e espiritualidade, muito pelo contrário. Gera uma linguagem agressiva e ao mesmo tempo lúdica e em constante mudança. Uma linguagem de códigos, fechada, para produzir a privacidade, como em uma confraria. É sobre isso que escrevo. Tenho voz e conheço os códigos porque vivo aí. Às vezes penso que sou a voz dos que não têm voz. Da minha gente. De uma imensa maioria que não pode escrever. Falo sobre eles, dentro deles e em seu nome. As pessoas do meu bairro se reconhecem em meus livros. (GUTIÉRREZ, 2013, p. 152)

“Acredito que em *Trilogia Suja de Havana* aparece pela primeira vez na literatura cubana um uso intenso e extenso do argot de centro-havana, utilizado de um modo absolutamente coerente e livre”<sup>18</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 178), afirma Gutiérrez pensando a forte presença da oralidade em suas obras. “Nunca um escritor havia ousado utilizar essa linguagem popular e vulgar em um livro. Sem concessões” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 178), segue afirmando o autor. Posteriormente, quando nos detivermos na reflexão sobre cada obra de Gutiérrez em separado, faremos uma breve análise de como a *polifonia* marca e determina o discurso do autor, sendo responsável por expor o choque e o contraste entre alteridades. Agora basta-nos pensar em como esse acesso ao “código da pobreza” conforma a relação do autor com a noção de repertório, uma vez que, tendo acesso a essa linguagem fechada e restrita aos sujeitos da confraria dos invisíveis, ele toma para si a responsabilidade de comunicá-la. Falando sobre, de dentro e em nome dos sujeitos sem voz de Centro Havana, ele atua como tradutor do repertório de ações e oralidades desses sujeitos que, por não saberem escrever e ocuparem uma de nossas tantas zonas de silenciamento, estariam para sempre esquecidos pela memória oficial.

Retomando Ravetti, o testemunho narrativo seria, para a teórica, um exemplo inquestionável da escrita performática, uma vez que “conjura o encanto de falar por si e por outros, de encenar a própria vida e a de uma comunidade” (RAVETTI, 2003B, p. 57). Assim, a partir do testemunho escrito, essa comunidade assumiria novas vias de significação, tanto interna, quanto externamente. Para ela, “o testemunho pretende dar voz, dar corpo e movimento aos que, por definição, são considerados (auto)irrepresentáveis por serem seus territórios simbólicos praticamente inescrutáveis para o olho não preparado para captar a diferença cultural” (RAVETTI, 2003B, p. 58).

Shoshana Feldman destaca ainda que

A noção de testemunho termina, precisamente, por ser vinculada à noção de submundo. (...) O testemunho do submundo (...) inclui, igualmente, ainda que de forma imprevisível, não somente o motivo subterrâneo do acontecimento clínico aparente, mas ainda a dimensão política da opressão e a dimensão ética da resistência que procedem da ocorrência histórica e a inscreve no testemunho. (FELDMAN, 2000, p. 24)

---

<sup>18</sup> “Creo que en *Trilogía Sucia de La Habana* aparece por primera vez en la literatura cubana un uso intenso y extenso del argot centrohabanero, empleado de un modo absolutamente coerente y libre.”

Onde estariam, portanto, essas vozes (auto)irrepresentáveis na obra de Gutiérrez nesse primeiro momento? Imerso em um ambiente marginal e hostil, circulando pelos bairros e ambientes mais devastados e convivendo com os sujeitos mais pobres e esquecidos de uma Cuba em crise, o personagem/autor Pedro Juan, no conto “Dúvidas, muitas dúvidas” reflete sobre a ética da pobreza:

(...) a ética do pobre é amar quem tem mais dinheiro e oferece alguma migalha. A ética do escravo é amar e admirar o amo. Simples assim. O pobre, ou o escravo, dá no mesmo, não pode complicar demais sua moral nem ser muito exigente com sua dignidade, sob pena de morrer de fome (GUTIÉRREZ, 2008, p. 144).

Ele revela, assim, uma política de opressão, desvelando vivências marcadas pela pobreza que, pelo instinto de preservação e pela necessidade de sobrevivência, não podem reivindicar sua dignidade ou moral. O autor inscreve em seu testemunho uma resistência desses sujeitos que, por sua condição de pobres – ou de escravizados, ficam sempre à mercê de migalhas, que lhes garantam uma sobrevivência.

Já em “Um dia eu estava esgotado”, o narrador personagem afirma: “Eu escrevo para provocar um pouco e obrigar outros a cheirar merda. É preciso baixar as fuças até o chão e sentir o cheiro da merda. Assim aterrorizo os covardes e chateio os que gostam de amordaçar aqueles que podem falar” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 80). Desse modo, a partir da escrita performática de suas primeiras obras, o autor testemunha experiências em espaços outros, produzindo a subversão do regime de visibilidade no qual um sujeito, que é invisibilizado na sociedade contemporânea, recebe na vivência literária um papel protagonista.

Beatriz Sarlo, em *Tempo Presente*, destaca a “dívida social que feriu os corpos” de sujeitos mutilados em seus direitos básicos e deixou “marcas das condições indignas de vida gravadas nos corpos dos excluídos” (SARLO, 2005A, p. 15). Pode-se pensá-la como dívida social, pois se constrói também a partir da naturalidade com que se aceita a exclusão e a presença inquestionável desse “outro indesejável”. Já em *Tempo Passado*, ela afirma que “a literatura constrói as imagens mais precisas do passado, das ideias e das experiências” (SARLO, 2005B, p. 163). Se são ou não as mais precisas é uma resposta tão idealista quanto a ideia de passado que perpassa o livro da autora, mas, no que tange aos sujeitos discutidos aqui, provavelmente, é através da literatura que eles têm uma grande oportunidade de performar em uma experiência visível, ou melhor, legível.

#### 1.4 – Imagens que se posicionam

*Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umaz vezes reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco.* (STENDHAL, 2004, p.256)

Corroborando a ideia de Didi-Huberman, de que “só existe história anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 56), permitamo-nos aqui incorrer também no anacronismo para pensar a metáfora realista de Stendhal, presente na epígrafe deste subcapítulo, ao lado de outra, feita mais de um século mais tarde, por Michael Foucault.

Em *Outros espaços*, pensando a espacialidade a partir dos *espaços de fora*, o filósofo utiliza a metáfora do espelho para exemplificar a ideia de um espaço de experiência mista entre as noções de *utopias* e *heterotopias*, como segue abaixo:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2009, p. 415)

Assim, o espelho seria uma espécie de *espaço outro*, que se situa entre um espaço real e um virtual – ficcional, talvez? – no qual eu me vejo (ao mesmo tempo) como *eu* e como *outro*, e que, no entanto, depende da minha presença para se construir enquanto um *espaço para mim*. Ele é um espaço outro que, assim como a performance,

para se dar a ver exige presença. Se Ravetti afirma que “o performático é visível ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência.” (RAVETTI, 2011, p. 39), posicionar-se diante das imagens projetadas pela obra de Gutiérrez, passar as páginas e dedicar instantes de presença diante de sua obra, transforma a projeção do real contida nas mesmas em um espaço para mim.

Não nos interessa, agora, adentrarmos na querela realista que discute as possibilidades da arte como busca de representação direta do real. Entendemos que todas as narrativas, inclusive as que se leem como realistas e especulares, participam do mesmo jogo entre os mencionados *atos de fingir*. Já assumimos a crença no regime estético das artes e nesse regime tudo é político. Importa-nos pensar a imagem do espelho em seu potencial crítico/performático e esperamos que isso justifique o uso anacrônico da metáfora. Aqui, importa apenas que no “espelho” de Gutiérrez “eu me vejo lá onde não estou” e ao mesmo tempo “me descubro ausente no lugar em que estou”.

Diante dele o leitor se vê obrigado a tomar uma posição, afinal, ele agora também constitui esse *espaço outro* e, retomando Foucault, se vê obrigado a dirigir seus olhos para si mesmo e a se constituir ali onde está. Se Stendhal utiliza dessa metáfora para defender “o homem que carrega o espelho nas costas” da acusação de imoral, aqui, a utilizamos para posicionar-nos diante da imagem da sujeira e da sordidez refletida pelas obras do autor cubano. O “espelho” de Gutiérrez reflete o que é invisível, e ao fazê-lo, como foi apontado em momentos anteriores, inverte o regime de visibilidade instituído pela chamada *estética primeira*<sup>19</sup>, que nega a inúmeros sujeitos uma parte do comum da comunidade. O espelho de Gutiérrez é um espelho crítico.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), chama de imagem crítica, aquela que “critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo” (DIDI HUBERMAN, 1998, p. 172). Como a imagem dialética de Benjamin, ela é comparada a uma turbulência em um rio, aquela

---

<sup>19</sup> Segundo Rancière, é na esfera da estética primeira que se dá a política que determina os “pedaços” dos sujeitos na partilha de um determinado comum. Vale lembrar que, para o filósofo, a estética é sempre política. Seria, assim, a partilha do sensível o espaço onde se explicita tal ideia uma vez que é ela quem “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Se pensarmos em termos humanos, aos sujeitos como os que são retratados nas obras de Gutiérrez, lhes é negada uma parte desse comum, uma vez que, ocupantes de espaços outros e vistos como sujeitos sem função, lhes é conferido um lugar de completa invisibilidade.

que perturbaria o curso normal das águas, fazendo – nesse movimento vertiginoso – ressurgir corpos que foram esquecidos por esse rio, “corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). Porém, para além desse turbilhão e sua dimensão de sintoma, latências e crises, a imagem crítica possuiria também uma dimensão de análise crítica, uma vez que ela também “revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). Ela seria, assim, “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

Sartre, em 1947, pensando *Que é a literatura?*, questiona o que é escrever?, apresentando uma discussão sobre o engajamento do prosador, onde afirma que “o escritor engajado sabe que palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.” (SARTRE, 2004, p. 20). Para ele, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21). O engajamento se veria então por meio da escolha temática sobre o que se quer escrever, uma vez que o homem sabe que “não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou, como faz a eternidade, transforma o objeto em si mesmo.” (SARTRE, 2004, p. 21). Pensado à luz das teorias contemporâneas anteriormente apresentadas, o escritor engajado seria, então, aquele que provoca tensionamentos entre o que vemos e o que nos olha e que escolhe, em sua prática estética, construir um regime de visibilidade que subverta, tencione ou critique aquilo que é definido pela estética primeira da partilha do sensível. Ele reconheceria a diferença entre falar sobre constelações de vaga-lumes ou sobre a condição dos corpos abandonados em uma Cuba na década de 90.

Olhar verdadeiramente para a imagem dos sujeitos instituídos pelas obras destacadas de Gutiérrez faria com que se voltassem contra o leitor os inúmeros olhares de todos os sujeitos refugados e silenciados por uma determinada partilha do sensível. Elas seriam, assim, imagens críticas e performáticas, que se manifestariam nesses momentos de crise estabelecidos pelo choque produzido pela imagem que acusa uma determinada partilha e pela presença performática de vozes e imagens de sujeitos escondidos no fundo do rio da história e da memória oficial/arquival. O silêncio naturalizado desses sujeitos, quando subvertido pela experiência literária, cria uma tensão imagética que faz com que o leitor possa criticar o seu desconhecimento e sua passividade em relação a esses sujeitos outros. Constituem-se, assim, corpos e vozes de



sujeitos que, se não fosse pelas práticas estéticas da arte, seriam tão esquecidos quanto nossos depósitos de lixo.

Assim, como a imagem dialética de Benjamin, que, segundo Didi-Huberman é aquilo que produz história (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 177), a imagem crítica da obra de Pedro Juan constrói histórias de silêncios e inscreve forçosamente na literatura um posicionamento a partir de um espaço ao qual é negado um “pedaço” na partilha do comum.

No relato de viagens *Corazón Mestizo* – um dos poucos livros do autor autodeclarado como autobiográfico – Gutiérrez revela sua ambição de, por meio da escrita, “desentranhar o que todos ocultamos, o que nos incomoda ou entristece, o que escondemos, a intimidade privada”<sup>20</sup> (GUTIÉRREZ, 2007, p. 7). O autor ainda afirma que “os gays conquistaram um pouco de respeito. Lutando arduamente em um país machista, racista, verticalista e autoritário”<sup>21</sup> (GUTIÉRREZ, 2007, p. 94) e apresenta uma citação de Abel Sierra para corroborar a ideia de que “muito se escreveu sobre a história de Cuba..., mas dentro dessa vastíssima produção existem numerosas zonas de silêncio”<sup>22</sup> (GUTIÉRREZ, 2007, p. 94). Seguindo a argumentação e ainda citando Sierra, Gutiérrez afirma a possibilidade de construir a história a partir de uma perspectiva diferente, uma contra-história traçada a partir de silêncios e decifrações, de verdades cuidadosamente guardadas durante muitíssimo tempo (GUTIÉRREZ, 2007, p. 94).

Ainda sobre a imagem crítica e o reconhecimento do anacronismo como via de estabelecer uma história com modelos de tempos complexos, Didi Huberman, em *Ante el tiempo*, destaca a necessidade de se “atravessar a espessura de memórias múltiplas, tecer de novo as fibras de tempos heterogêneos, recompor os ritmos aos *tempi* deslocados” (DIDI-HUBERAN, 2006, p. 62). As imagens, vistas como anacrônicas, carregariam em si outros tempos, que, muitas vezes, se manifestam pelo choque, pela fusão, pela bifurcação, ou pelo emaranhamento com o presente. Essa multiplicidade de tempos nas imagens constrói uma teia que poderia ser lida, segundo Didi-Huberman, a partir da ideia de sintoma, ou seja, “um jogo não cronológico de latências e crises”

---

<sup>20</sup> “(...) desentrañar lo que todos ocultamos; lo que nos molesta o apena; lo que escondemos; la intimidad privada.”

<sup>21</sup> “Es cierto. Los gays se han ganado un poco de respeto. Luchando a brazo partido en un país machista, racista, verticalista y autoritario.”

<sup>22</sup> “Mucho se ha escrito sobre la historia de Cuba..., pero dentro de esa vastísima producción existen numerosas zonas de silencio.”

(DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 66), uma conjunção da diferença e da repetição, “o embate entre o olhante e o olhado entremeado por diferentes historicidades que compõem a memória” (COSTA, 2009, p. 91). Olhar para os sintomas seria, assim, olhar para esses momentos de choque, para essa crise que se estabelece entre *o que vemos e o que nos olha* e que cria, no movimento de latências, condições que permitem a construção de uma versão de história. Nas obras aqui pensadas, um sintoma *outro* é atirado contra a cara do leitor.

“Só existe a história dos sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 63), afirma Didi-Huberman em sua teoria da história e o sintoma “jamais emerge em um momento correto, aparece em contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 64). Os sintomas, esses *inconscientes da história*, surgem e performam, permitindo a construção de uma contra-história, ou uma história de outros sintomas, resultantes de imagens outras. Eles revelariam a possibilidade de se olhar e ser olhado por histórias que, como a de Reinaldo e de tantos outros, “nunca ninguém conheceu” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 218).

Não julguemos, portanto, o espelho. Posicionemo-nos verdadeiramente diante dele para que possamos (ao menos no instante de presença da leitura) vislumbrar criticamente a existência do lamaçal. Revelemos o leito do rio. Critiquemos a imagem, permitindo que ela revele e acuse a estrutura. Quem sabe, cobrindo-nos de lama, deixaremos de ignorar o mundo e de nos sentirmos inocentes diante dele.

## **CAPÍTULO 2**

### ***O Rei de Havana e A Trilogia: vozes e imagens que incomodam***

## 2.1 – A Trilogia suja de Havana: metade vítimas, metade cúmplices, como todos

*Ninguém se pergunta para onde os lixeiros levam os seus carregamentos: para fora da cidade, sem dúvida; mas todos os anos a cidade se expande e os depósitos de lixo devem recuar para mais longe (CALVINO, 2002, p. 115)*

### 2.1.1 – O regime das vozes: a autoconsciência de um fracassado

*Agora desejo lhes contar, queiram ou não ouvir, por que não consegui me tornar nem ao menos um inseto. Afirmando-lhes solenemente que muitas vezes quis tornar-me um inseto. Mas nem isso mereci. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 11)*

Mikhail Bakhtin, pensando o surgimento do romance polifônico em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), coloca que

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade. (...) A alta apreciação do indivíduo não aparece, pela primeira vez, na cosmovisão de Dostoiévski, mas a imagem artística da individualidade do outro e muitas unidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento espiritual, foram realizadas pela primeira vez em seus romances. (BAKHTIN, 1997, p. 11).

Para o teórico, o autor russo teria inaugurado uma escrita na qual coexistiam uma multiplicidade de vozes, que não eram mais dominadas pelo autor e que podiam inclusive entrar em choque com o seu posicionamento. “Dostoiévski não cria escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.” (BAKHTIN, 1997, p. 4). Essa independência de vozes entre personagens, heróis e autor, cria no romance polifônico uma “multiplicidade de consciências iguais, com seus mundos” (BAKHTIN, 1997, p. 5), fazendo dos personagens não apenas “objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 1997, p. 4)

Não cabe aqui incorrer radicalmente na discussão se a construção artística da individualidade do outro é realmente uma “originalidade” de Dostoiévski. Sabe-se, por exemplo, que, embora muitas vezes desvinculadas de noções de autoria, diversas

práticas performáticas da América colonial, já traziam para o campo estético a concretização da imagem tanto da individualidade do outro, como de muitas unidades em torno de um acontecimento espiritual. Graciela Ravetti já colocou que o que costumamos chamar de literatura latino-americana tem suas origens na ordem performática<sup>23</sup> e, por isso, também polifônica, no entanto, conforme anunciado por Ana Pizarro,

a estrita perspectiva histórico-literária tradicional, assentada na sequência da contingência e no relato particularizado, não parece entregar os instrumentos necessários para dar conta de uma realidade múltipla em manifestações e plural em linhas de mundo simbólico (PIZARRO, 1993, p. 19)

Faz-se assim necessário reconhecer que, ainda que ela não nos dê recursos necessários para pensar nossas realidades múltiplas, aqui, estamos fundados por essa perspectiva, o que faz com que nos construamos a partir de vozes que nos negam. Dentro de uma perspectiva crítico-literária ocidental, somos aqueles que tiveram suas partes negadas dentro do comum partilhado. Assim sendo, se, segundo Bakhtin a polifonia de Dostoiévski inaugurou uma nova possibilidade para a literatura ocidental, Gutiérrez encontra-se inelutavelmente atrelado à escrita de seus precursores. A polifonia de seu discurso aparece, pois, quase como uma obrigação para a produção literária contemporânea.

Antes de adentrarmos na escrita performática, vale ainda destacar que Bakhtin coloca a construção da autoconsciência do personagem como estratégia para decompor a unidade monológica do mundo artístico, na qual “o autor é o único que sabe, que entende e influi em primeiro grau. Só ele é ideológico” (BAKHTIN, 1997, p. 81). Assim, a pluralidade polifônica romperia com essa construção ideológica única, que julga e determina a relação com o mundo, os caminhos e as necessidades da narração. Ao criar personagens também ideólogos, ela coloca no centro da arte “o problema das inter-relações entre esses “eu” que são conscientes e julgam”. (BAKHTIN, 1997, p. 100). No entanto, segundo o teórico, tal decomposição só seria possível caso mantivesse a distância entre personagem e autor, uma vez que “se não estiver cortado o cordão

---

<sup>23</sup> “Só como exemplo, é digno de menção o *Chilam Balam*, em que se ensaiam formas identitárias de subjetividades maias ou, em um registro completamente diferente, o *Comentarios Reales e Historia General Del Perú*” (RAVETTI, 2011, p. 46).

umbilical que une a personagem ao seu criador, então não estaremos diante de uma obra de arte, mas de um documento pessoal.” (BAKHTIN, 1997, p. 51).

O que Bakhtin não poderia prever é que nos anos 70 e 80 ocorreria o que Beatriz Sarlo chamou de *giro subjetivo*, entendido como um “reordenamento ideológico e conceitual da sociedade e do passado e seus personagens, que se concentra sobre os direitos e a verdade da subjetividade.” (SARLO, 2005B, p. 22). O vazio da cena política e a frustração diante da quebra das utopias modernas romperam com as ideologias totalizantes e sínteses absolutas o que, segundo Ravetti, “parece ter incitado os artistas e atores do mundo da arte a utilizar seus meios e seus lugares para testemunhar uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis”. (RAVETTI, 2011, p. 42). Essa irrupção de subjetividades, que deu lugar aos testemunhos, cartas, diários e narrativas em primeira pessoa, rompeu com a barreira entre a obra de arte e o documento pessoal conforme foi colocada por Bakhtin.

Com o giro subjetivo “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar que, nos anos sessenta, foi ocupado pelas estruturas. Se restaurou a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera ideologia ou falsa consciência” (SARLO, 2005B, p. 22). Com a retomada da confiança na primeira pessoa que se expõe, esses sujeitos marginais, ignorados por outros modos de narração do passado, encontram possibilidades de se inscrever na história, o que, segundo Sarlo, pode ser visto como “uma democratização dos atores da história, que dá palavra aos excluídos, aos sem título, aos sem voz.” (SARLO, 2005B, p. 161).

Estaríamos, assim, adentrando no *espaço biográfico*, conforme discutido no capítulo anterior, o que nos coloca diante de uma concepção de arte, história e memória que, além de polifônica, é também performática. Pensando a noção de polifonia para além da construção da individualidade do outro, na escrita performática vemos a construção de uma individualidade que é sempre colocada à prova, na medida em que a autoconsciência do personagem se conforma na individualidade de um *outro* que é ao mesmo tempo o *eu* do autor. Mariana di Salvio, dissertando em torno de Roberto Bolaño, no livro *Os detetives Selvagens*, define como “postura performática” a forma como o autor é levado a

tomar posições responsivas e subversivas mediante a exposição de si, evidenciando não somente a trama polifônica e dialógica do cenário

contemporâneo, mas também o caráter ficcional e, portanto, criativo da construção de um eu que se transforma na medida em que vai adotando diferentes lugares de enunciação nos jogos de linguagem (DI SALVIO, 2014, p. 27)

Imerso na pluralidade performática do mundo artístico contemporâneo, um autor que assuma tal postura é constantemente levado à tomada de posição e à exposição de si, o que faz com que ele se reconstrua ficcionalmente enquanto autoconsciência de um eu/outro que é constantemente questionado e tensionado a partir de um jogo entre vozes que o/se atravessam. Pedro Juan Gutiérrez é um desses autores contemporâneos.

Dos 60 contos da *Trilogia*, 50 são narrados em primeira pessoa, os outros 10 trazem, em terceira pessoa, fragmentos da história de sujeitos que dividiam suas vidas com Pedro Juan, um animal tropical<sup>24</sup>. Como cacos de um espelho quebrado, eles funcionam como fragmentos que compõem a imagem do personagem, um escritor “cínico” que experimenta o universo da pobreza e do submundo de Centro Havana em tempos de crise. Neles vemos a autoconstrução da voz e imagem de um “aproveitador” – ou um sobrevivente? – que, sem pudores e restrições, nos apresenta a sujeitos que lutam diariamente pela vida. “As pessoas andam sujas, malvestidas, com fome, e ninguém fala. O caso de cada um é arranjar dinheiro e comida e sobreviver.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 204), afirma Pedro Juan, no conto *Salve-se quem puder*. É em meio a esse ambiente que o personagem escritor se propõe a exercer o que diz ser o seu ofício: escrever como um revirador de merda. E “ninguém gosta disso. Não tapam o nariz quando passa o caminhão de lixo? Não escondem as latas de lixo nos fundos? Não ignoram os varredores nas ruas, os coveiros, os limpadores das fossas?” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 99).

Em *Vidas Desperdiçadas*, Bauman se detém em uma reflexão sobre Leônia, uma das *Cidades Invisíveis* de Calvino, cujos habitantes teriam a paixão por “desfrutar de coisas novas e diferentes” (CALVINO *apud* BAUMAN, 2005, p. 7). A paixão pelo novo produz, inevitavelmente, um grande acúmulo de coisas descartáveis, uma vez que “cada vez mais coisas novas devem ser produzidas para substituir outras, menos atraentes, ou que perderam a utilidade” (BAUMAN, 2005, p. 10). O lixo, assim, seria um dos principais referenciais da cidade, uma vez que inevitavelmente se acumularia em montanhas ao seu redor, essas, abominadas pelos seus habitantes e somente

---

<sup>24</sup> O personagem assim se define no livro homônimo, *Animal Tropical*.

reconhecidas quando “uma rara golfada de vento leva a seus lares novos em folha um odor que lembra um monte de lixo.” (BAUMAN, 2005, p. 8).

Se estivéssemos em Leônia, Pedro Juan diria ser o vendaval. O personagem assumiria o papel de incomodar os habitantes da cidade, não somente ao soprar-lhes na cara o odor do chorume, como ao construir-se performaticamente e transitar entre eles, lembrando-lhes da existência do lixo e infectando-os com a sujeira. Estamos, assim, diante da construção da autoconsciência de um personagem que ataca, de um sujeito que se desnuda e se refaz; que ofende, viola, mendiga, joga, se prostitui e, ao mesmo tempo, expõe uma face incômoda do ser humano e a fragilidade de um mundo ideal; fazendo como as crianças que “cagam e depois brincam com a própria merda, cheiram, comem e se divertem” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 99): sua proposta é incomodar e, sem escrúpulos, revelar ao mundo algumas imagens da sujeira dos escombros. “Só uma arte irritada, indecente, violenta e grosseira pode nos mostrar a outra face do mundo, aquela que nunca vemos ou nunca queremos ver para não causar incômodos à nossa consciência.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 100), afirma o personagem no conto “Eu, revirador de merda”. Se Pedro Juan quer incomodar, Gutiérrez, em sua escrita, não faz concessões. Ao passar as páginas da *Trilogia*, o leitor se vê diante de vozes de corpos que, no mínimo, cheiram muito mal.

Os contos acompanham o “período especial em tempos de paz”, como é conhecida a depressão econômica que assolou a ilha na década de 90 após o fim do bloco socialista e queda do muro de Berlim. Com o embargo econômico e sem parceiros comerciais, o país passou por uma profunda crise de abastecimento e, como foi dito no capítulo anterior, a sociedade cubana passou a viver uma situação socioeconômica semelhante à de países em guerra. Com 60 contos e dividida em três partes, tendo Pedro Juan como fio condutor das narrativas – o que lhe confere certa unidade – a obra é vista pelo autor como o resultado de uma catarse. Em *Diálogo con mi sombra*, Gutiérrez<sup>25</sup> descreve o contexto de escrita dos contos, entre 1994 e 1997. O autor declara haver começado a escrever em agosto de 94, quando, após a liberação das fronteiras para emigração<sup>26</sup>, milhares de cubanos se jogaram ao mar – e aos tubarões:

---

<sup>25</sup> Toma-se, aqui, as respostas de PJG na entrevista ficcional com Pedro Juan, que será discutida no capítulo final da presente dissertação.

<sup>26</sup> Em 5 de agosto de 1994, aconteceu em Havana o que ficou conhecido como “Maleconazo”, quando milhares de pessoas saíram espontaneamente às ruas da capital cubana pedindo por liberdade. A ação foi fortemente reprimida pela polícia, porém teve como consequência a abertura das fronteiras do país para a emigração, o que motivou a chamada “Crise dos balseiros”, à qual o autor se refere no fragmento acima.



Era patético e doloroso ver aquele espetáculo dia após dia. Milhares e milhares de pessoas fugindo. Iam da forma que podiam. Muitos bêbados para não pensar. Porque se você pensasse com racionalidade, você não fazia. Era quase um suicídio. (...) Me desmoralizei muito com aquilo tudo. Deixei de acreditar em tudo. Algo se rompeu profundamente dentro de mim. Não sei explicar melhor (...) só sei que fiquei com mais fúria, decepção, angústia, tristeza, sensação de fracasso total. E nos primeiros dias de setembro comecei a escrever uns contos sobre aquela atmosfera, aquele ambiente, aquela gente, eu inclusive. (...) Eu escrevia esses contos de noite, meio bêbado, de madrugada. (...) Na verdade e de certo modo, era como um diário. (...) Escrevia em forma de conto. Assim eu continuei – entre setembro de 94 e fins de 97 – até ter três livros de uns 20 contos cada. Esses livros são: *Nada para fazer*, *Ancorado em terra de ninguém* e *Sabor a mí*. Isso é o que depois se transformou em *A Trilogia suja de Havana*. Ou seja, um livro escrito sem projeto, sem intenção alguma, por puro azar, sem pretensões. (GUTIÉRREZ, 2013, p. 69)

É exatamente esse o cenário que recebe o conto *Em busca da paz interior*, no qual, antes de concluir que “para viver em paz interior você tem que ser muito imbecil”, Pedro Juan também descreve o verão de 94: “Foi no verão de 94. Fazia quatro anos que se agrassava [*sic*] a fome e uma grande loucura em todo o meu país, mas era em Havana que se sofria mais. Um amigo sempre me dizia: “Pedro Juan, a única forma de viver aqui é louco, bêbado ou dormindo.”” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 34). Loucos, bêbados, famintos, sobreviventes: são esses os sujeitos que dividem as histórias com Pedro Juan. Nesse ambiente delirante nasce o personagem que marca o surgimento de Gutiérrez como escritor cubano, que logo viria a ser reconhecido como um dos grandes nomes da literatura cubana contemporânea.

Pedro Juan e Gutiérrez compartilhavam, assim, da mesma realidade delirante. Sujeitos de uma mesma história, suas vozes (como já discutido no capítulo anterior) se misturam e constroem um único corpo literário performático, que atua novamente como sobrevivente na busca por conservar as vozes, corpos e histórias.

Bom, esse instinto de conservação bem desenvolvido é uma das faces da pobreza. A pobreza tem muitas faces. Possivelmente a face mais visível dela é a que despoja você da grandeza de espírito. (...) transforma você em um sujeito ruim, miserável, calculista. A única necessidade é sobreviver. E que se fodam a generosidade, a amabilidade e o pacifismo. (GUTIÉRREZ, 2008. p.145)

Dessa maneira, como não poderia deixar de ser, a escrita do autor, tal qual a pobreza extrema, não é nada nobre, bela, ou pacífica. Ela traz vozes incômodas,

imagens asquerosas, odores e sensações repulsivas. Tal qual a pobreza, ela é violenta, suja, cruel e visceral e acaba por tensionar tanto autor como leitor, fazendo-os questionarem seu olhar e seu lugar no mundo.

Se pensarmos em Pedro Juan, não podemos esquecer que estamos diante de um personagem que se autodeclara cínico e que se constrói como um individualista e inescrupuloso, conforme podemos notar no fragmento do conto “Duas irmãs e eu no meio”: “Nunca entendi bem todos esses valores éticos cheios de direitos e deveres. Sou um cínico. Assim é mais fácil. Pelo menos para mim é mais fácil.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 22).

Poderíamos, aqui, destacar o discurso fortemente racista e machista por trás da voz do personagem. Não se pode negar que, em inúmeros momentos, pensou-se que a escrita de Gutiérrez não fazia mais que enfatizar um regime de vozes silenciadas, assumindo a postura sistêmica de exclusão e estereotipização da pobreza latino-americana. Não podemos ignorar a perspectiva de que a prática estética de Gutiérrez corrobora para a visibilização de uma partilha excludente, que determina o “lugar de fala” e o “olhar sobre” a pequena ilha caribenha. No artigo “Olhares coloniais no mercado global: os negros em “A trilogia suja de Havana”” (2009), Rosalía Cornejo-Parriego é extremamente dura e assertiva ao colocar que Gutiérrez “soube recorrer ao discurso imperial da superfície e ao arquivo do espetáculo com seu inesgotável canteiro de estereótipos para canibalizar e comercializar *o outro* negando-lhes toda subjetividade de forma descontextualizada.” (CORNEJO-PARRIEGO, 2009, p. 20)

Colocar-nos-íamos em perfeito acordo com a análise da pesquisadora, caso não nos tivéssemos lançado no desafio de, reconhecendo a performatividade da escrita de Gutiérrez, fazer uma leitura crítica também performática. Difícil desafio que às vezes obriga o leitor a deparar-se com inúmeros embates ideológicos. Dessa maneira, faz-se importante demarcar que, embora muitas vezes a autoconsciência do leitor entre em choque com as outras que atravessam a obra do autor cubano, tentamos não incorrer no equívoco de construir um pensamento que não respeite essa construção performática e polifônica.

Sendo assim, mantendo a nossa proposta, nos justificariamos ao dizer que a análise de Cornejo-Parriego em relação à *Trilogia* seria, nesta perspectiva, mais pertinente se feita a partir da unidade da construção da autoconsciência do personagem Pedro Juan. O personagem, como unidade autoconsciente, se expõe, questiona e se

constrói enquanto um sujeito em completa frustração ideológica, o qual, revirando a merda, expõe a pior face de si, criando um repertório de uma subjetividade que pode – e deve – ser questionada.

No conto “Senhores e Escravos”, Pedro Juan relata um fragmento de sua história com Margarita, mais “uma negrinha magra, fibrosa e de peitos grandes” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 199), dentre as tantas com as quais o personagem desenvolve uma relação abusiva. Incapaz de sentir afeto e colocando a mulher como um mero objeto com o qual satisfaz os desejos de sua carne, o personagem afirma que, apesar de não aguentar a “imbecilidade” romântica da amante, não pode prescindir dela por estar preso “com a cor da sua pele, com o cheiro das suas axilas e do seu sexo” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 199). Misógino, racista e orgulhoso por sua conquista, o personagem afirma que “no bairro todo mundo a acoitava. (...) É como um esporte. Todos querem submetê-la com o falo. (...) é simples e primitivo, mas funciona.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 200), antes de chegar à crua e abjeta conclusão de que “Então descobri que a proximidade de um escravo aumenta minha fúria. Acaba me transformando num senhor orgulhoso e cheio de fúria. (...) De maneira que preciso me afastar dos escravos. Deixá-los. A contaminação é terrível.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 203). Dessa maneira, Pedro Juan se constrói enquanto um “outro” sem escrúpulos e sem moral, mas que aparece profundamente contextualizado e subjetivado em *A Trilogia*; e é a partir desse “outro” híbrido e autobiográfico que a performance da escrita de Gutiérrez ganha potência.

Reformulando a citação de Cornejo Parriego, trocando “a obra” por “o personagem”, colocar-nos-íamos diante de uma prática estética que, pela exposição de vozes incômodas e antagônicas – como muitas vezes é a de Pedro Juan – permite o questionamento e o tensionamento de um regime de visibilidade, uma vez que acaba por obrigar o leitor a tomar posição.

“Pouco a pouco foi aumentando o peso nas minhas costas. Escombros demais. De maneira que adquiri o costume de me aproveitar de todos e de tudo. Um puta senso prático da vida.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 60), afirma Pedro Juan, no conto “Amores Fulminantes”. Já em *Os canibais*, pensando sobre o heroísmo do senhor “que pescava sozinho num bote na corrente do golfo e fazia oitenta e quatro dias que não pegava um peixe” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 315), referindo, provavelmente, a *O velho e o mar*, de Hemingway, ele coloca:

ele era velho heroico ao estilo clássico, Destruído até a medula mas nunca derrotado. Eu não tenho nada de heroico. Nem eu nem ninguém. Atualmente ninguém é mais tão obstinado, nem tem tanto senso de dever nem tanta responsabilidade com seu ofício. O espírito da época é mercantil. Dinheiro. Se for em dólar, melhor ainda. O material para fabricar heróis anda cada vez mais escasso. (GUTIÉRREZ, 2008, p. 315)

Assim, nessa lacuna que se estabelece pela impossibilidade de defender valores e exercer um senso de dever, Gutiérrez constrói Pedro Juan a partir de contos que funcionam como um turbilhão de histórias que nunca levam o leitor a lugar nenhum, em uma espécie de mergulho no caos, no qual as vozes aparecem e desaparecem até se perderem em meio à construção de um espaço em ruínas. O ex-jornalista se apresenta não apenas como um aproveitador individualista, o qual não espera mais nada da vida, “nem das mulheres, nem dos amigos, nem de mim mesmo” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 183), mas também como uma voz carregada de preconceitos, que, falando sobre a miséria e a pobreza acaba expondo as feridas de uma humanidade falida. Desse modo, se em uma mirada local e ideológica sobre Pedro Juan, seus preconceitos e violências atuam como metáfora da deterioração de um projeto de nação e de um ideal de revolução – conforme apontado por inúmeros discursos críticos à obra –; em uma perspectiva performática “globalizante”, no entanto, ela poderia ser vista como um cruzamento incômodo de vozes que padecem, constituem e, por vezes, fundam as desigualdades e silenciamentos do nosso *comum partilhado*. Essa voz incomoda. A polifonia da *Trilogia* produz discursos que colocam em xeque a imagem de Pedro Juan e colocam o leitor em uma zona de desconforto entre o dentro e o fora, a identificação e o desprezo em relação à voz do personagem (que narra em primeira pessoa), construindo simultaneamente a imagem do eu e do outro. Pelo jogo da autoficção e pelo embaralhamento das costuras entre a realidade e ficção, vemos na obra a conformação de uma partilha personalizada que atira na cara do leitor vozes a partir das quais latejam os sintomas de uma sociedade silenciada.

### **2.1.2 – O Regime das imagens: no meio dos escombros, nada é em grande estilo**

*“Eles haviam deixado de ser gente, eram papéis perdidos, inúteis como papelão molhado” (SÁNCHEZ, 2007, p.203)*

Se o regime de vozes em *A Trilogia suja de Havana* pode incomodar ao explicitar a conformação de uma autoconsciência cúmplice com formas excludentes de partilhar o comum (ao se construir por um discurso fortemente racista e machista, por exemplo), no que toca ao regime de imagens nos vemos diante de flashes que iluminam espaços e corpos em completa degradação. Escancarando o choque e a conformação de uma subjetividade imersa em um ambiente de extrema pobreza, o autor constrói imagens que exibem um regime de visibilidade no qual a centralidade se dá a partir de lugares de profunda miséria humana, lugares esses invisibilizados pela política de demarcação de espaços visíveis do comum partilhado. Nesse sentido é difícil não pensar a obra enquanto potência de resistência e subversão.

No conto “Malucos e Mendigos”, sétimo da parte *Sabor a mi*, nos vemos diante da imagem violenta de uma política de exclusão e silenciamento de corpos, a qual expõe as vísceras de uma dentre as tantas políticas higienistas praticadas em inúmeras cidades mundiais, que optam por manter suas zonas de invisibilidade social o mais distante possível dos olhos estrangeiros. “Decidiram tirar de circulação todos os malucos e mendigos do centro da cidade. Sinal de que alguma coisa importante estava para acontecer. Uma data histórica, os turistas de outono.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 243), afirma Pedro Juan, que, na época, trabalhava como lixeiro e foi um dos tantos selecionados por seus “chefes” para esse serviço especial: “o negócio era fácil. Tínhamos que ir devagar pelas ruas e enganar os malucos e mendigos com uma conversa qualquer e fazê-los subir no caminhão pacificamente, sem escândalo.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 244).

Estamos, assim, diante de imagens que – mais que revelar os corpos descartáveis que deveriam permanecer como o segredo das grandes cidades – revelam também os corpos a participarem ativa ou passivamente desse processo de segregação. “Não contei. Mas imagino que nós recolhemos várias centenas.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 244). Afirma ainda, declarando não saber para onde os sujeitos removidos seriam levados, que tampouco lhe importa essa informação:

não sei. É melhor não saber muito. (...) Além do mais, se você se deixa ser maltratado demais acaba assim: maluco ou mendigo na rua. Eles que se fodam, se deixaram ser esmagados a esse ponto. Agora.

Pro caminhão. E ninguém sabe se algum dia vão voltar para as ruas  
(GUTIÉRREZ, 2008, p. 244)

Rancière, em *O espectador emancipado*, coloca que “o artista crítico sempre se propõe a produzir o curto circuito e o conflito que revelam o segredo escondido pela exibição das imagens”<sup>27</sup> (RANCIÈRE, 2010, p. 35). No caso de Gutiérrez, o conflito se dá pela exibição da imagem da violência da segregação e da cumplicidade e indiferença do personagem diante dela. Construindo a imagem de um personagem que assume uma postura cúmplice e passiva, o autor desvela imagens de uma engrenagem extremamente suja, produzindo um choque entre distintos regimes de visibilidade. Talvez esse choque produza o que Rancière coloca como a *Imagem pensativa*, e segundo ele “a noção *pensatividade* designa, na imagem, algo que resiste ao pensamento, ao pensamento do que a produz e ao pensamento do que tenta identificá-la” (RANCIÈRE, 2010, p. 129). Ainda de acordo com o autor, falar da imagem pensativa é “falar de uma zona de indeterminação entre o pensado e o não pensado, entre atividade e passividade e também entre arte e não-arte.” (RANCIÈRE, 2010, p. 109). Para não ser também descartado, Pedro Juan se endureceu e as imagens que acompanham esse endurecimento não são nada agradáveis, são imagens que resistem tanto ao pensamento do personagem, quanto ao do leitor: um “velho todo emporcalhado” que morre vomitando sangue abraçado a uma sacola de mangas; “uma velha negra com uma vassoura e um balde” que, após a morte do velho, pega a sacola para si e escolhe as frutas menos sujas de vômito e sangue para comê-las; loucos e mendigos que vagam e ocupam as ruas da capital cubana – sujeitos que, na visão do personagem, se deixaram maltratar até perderem sua condição de sujeitos.

Pedro Juan está em Havana, mas poderia estar em Recife, Salvador, São Paulo, Belo Horizonte... Jogando com a construção da imagem de um ‘eu/outro’ que se posiciona diante de uma política de exclusão, Gutiérrez, em sua obra, constrói a imagem de um regime de corpos invisíveis, que aparecem e desaparecem nos centros das grandes cidades, sem que ninguém se preocupe com seus destinos. Corpos que, preferencialmente, deveriam ficar para sempre escondidos.

Josefina Ludmer, pensando a produção literária contemporânea na América Latina, destaca o surgimento de formas literárias, que, “saindo da” e “se instalando na”

---

<sup>27</sup> “el artista crítico siempre se propone producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes”

realidade cotidiana, seriam vistas como produtoras de novas configurações do presente. Assim, vista pela teórica como pós-autônoma, essa literatura configuraria novas territorialidades do presente por meio de obras nas quais “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção” (LUDMER, 2010, p. 1).

Desse modo, as literaturas pós-autônomas romperiam com as formas de pensamento e classificação que definiam identidades literárias e suas respectivas identidades políticas. Elas se definiriam pelo fim da busca por literalidade na literatura. Se nos anos 60 e 70 a literatura dita “autônoma” buscou estabelecer seus limites por meio da autorreferencialidade e da autoafirmação; a partir do apagamento das fronteiras que definiam a autonomia dos campos do pensamento, as literaturas pós-autônomas “entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da migração e do “subsolo” de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios” (LUDMER, 2010, p. 1), sujeitos como Cholo:

Cholo cresceu na rua. Sem pai, sem mãe, sem irmãos. Sozinho. Dormindo nos portões ou em qualquer canto. Trabalhando no que aparecesse. Fez de tudo: foi estivador, limpador de fossas, lixeiro, boxeador, jornaleiro, engraxate, ajudante de pedreiro. Tudo. Não há ofício manual e sujo que ele não conheça. (GUTIÉRREZ, 2008, p. 339)

Personagem principal do conto “Sempre tem um filho da puta por perto”, Cholo é um senhor analfabeto que trabalha recolhendo e vendendo livros usados em Havana, na década de 90. “A couraça que construiu à sua volta quando ainda era quase bebê agora está mais dura que nunca. Nunca teve a proteção de ninguém. Sente-se invulnerável. Como uma fera na selva. Solitário” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 340). Estamos diante de um senhor invisível que ganha uma imagem reconhecível a partir da escrita de Pedro Juan. Assim, construindo uma imagem no presente de um desses sujeitos do “subsolo”, o autor permite que outros sujeitos que ocupam a mesma zona de invisibilidade social passem a participar da imaginação pública. Pouco importa se Cholo é personagem real ou ficcional. Com a presentificação de sua imagem se alteram as formas de configuração do sensível e do comum partilhado: produz-se a imagem de um corpo invisível.

O que seria esse movimento de presentificação senão um movimento performático? A fabricação de um presente em novas territorialidades que permitem a construção de vozes marginais na literatura latino-americana, não seria nada além da concretização do que Graciela Ravetti colocou como o sintoma da nossa época: o comportamento performático nas artes em geral e na literatura. Ainda, segundo a teórica, “o que distingue o performático dos outros movimentos é, a princípio, sua interação entre o individual e o coletivo, com clara tendência a mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis.” (RAVETTI, 2011, p. 17). Dessa maneira, por meio da performance, podemos ver como a arte e a política se relacionam e potencializam, uma vez que ambas se configuram como ações que produzem regimes de visibilidade e interferem nas configurações do sensível da partilha do comum.

Se, conforme discutido no tópico anterior, de acordo com Sarlo, o *giro subjetivo* representou uma democratização das vozes e imagens da história, tal guinada talvez não fosse possível sem o movimento da escrita performática. Foram a escrita e exposição de si que possibilitaram a restauração da razão do sujeito, permitindo a construção de novas formas de visibilidade para sujeitos marginais antes ignorados por outros modelos de construção da história e da arte. Ainda segundo Ravetti

podemos pensar a disseminação do performático como uma das vias privilegiadas de materialização dos fluxos criativos, que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, no melhor dos cenários possíveis, no qual todas as posições, inclusive as laterais ou periféricas, vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem comportamentos, imagens e palavras que lhes dão existência. (RAVETTI, 2011, p. 23)

Estaríamos, assim, diante de práticas estéticas que, tensionando a partilha policial do sensível, produzem regimes de vozes e imagens nos quais todas as posições possuem e tomam lugar na imaginação pública. Quais seriam as imagens do presente compostas pela escrita de Pedro Juan Gutiérrez em *A Trilogia suja de Havana*? Como essas imagens se posicionam em relação à partilha do sensível e como elas articulam o individual e o coletivo no movimento performático característico das literaturas pós-*giro subjetivo*?

No conto “Grandes Seres Espirituais”, deparamo-nos novamente com uma imagem de violência de gênero e racismo em meio a um ambiente de fome, miséria e



oportunismo. “Não adianta nada chorar e reclamar e ter compaixão. Nem por você nem pelos outros. Compaixão por ninguém. É preciso um pouco de treino, mas afinal se consegue.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 67), afirma Pedro Juan, trabalhando no recolhimento e venda de latas vazias de cerveja. Por recomendações de amigos, o ex-jornalista recebe um “mexicano exotérico” em sua casa, que o apresenta a Grace, uma “mulatinha graciosa”, que não largava nunca sua carteira de identidade “porque a polícia pede o documento aos negros vinte vezes por dia, principalmente se parecem garotas ou garotos de programa” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 68). Em uma noite regada a rum (comprado pelo mexicano), após uma longa procura por “um buraco para trepar”, o personagem conhece uma amiga de Grace, chamada Mercedes, uma mulher à qual se refere como “magra, feia, suja, com mania de reclamar”. No entanto, seguro de haver alcançado seu objetivo, se frustra quando a mulher lhe nega o sexo e a agride, o que faz com que o mexicano entre na briga e o denuncie à polícia, não sem antes declarar que “Você não tem dignidade, Pedro Juan! É um fracasso. Mas vai se arrepender por essa agressão.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 72).

Explicitando, inicialmente, uma política institucionalizada de racismo, ao expor a constante abordagem policial aos negros e negras, Gutiérrez, explicita também o ciclo de vozes geradoras e cúmplices dessa violência. Projetando no discurso um *eu* que dá forma a esferas marginais e invisibilizadas, o autor constrói um regime de imagens que presentificam o ciclo de violência que silencia e agride corpos, trazendo essa imagem para a imaginação pública e construindo espaços reconhecíveis pelo discurso.

Ao colocar o Pedro Juan em cheque, por meio da voz do mexicano, Gutiérrez expõe a imagem do fracasso, tanto do personagem, quanto dos ideais do olhar do estrangeiro, que é silenciado pela fala preconceituosa e misógina do policial que finaliza o conto

esse mexicano é meio veado. Não sei, vejo alguma coisa estranha nele. Você fez bem, amigo. Como é que vão beber e comer pra depois fugir e trepar com outro macho? Eu teria feito a mesma coisa. Se fosse comigo, elas acabariam com vários ossos quebrados. Vai, vai embora. E não se envolva com gente complicada. Fica tranquilo com as latinhas. (GUTIÉRREZ, 2008, p. 73)

Constrói-se, assim, um regime de visibilidade, no qual práticas comuns, porém veladas, são atiradas na cara do leitor por meio de imagens que se posicionam. Estamos novamente diante de uma imagem de Havana em crise, mas que se encaixaria

perfeitamente no quadro que compõe as imagens do presente de várias outras cidades latino-americanas.

Retomamos novamente Rancière para, por fim, pensarmos em como essas imagens performáticas do presente, fabricadas por tais literaturas, constituiriam a relação intrínseca entre estética e política. Segundo o teórico, a noção de *polícia* representaria a esfera que determina as funções e as competências sociais dos corpos dentro de um comum, o que faria com que a partilha *policial* do sensível fosse a responsável pela determinação das partes do comum definidas pela estética primeira, ou seja: é ela que rege a “lógica dos corpos designados a seus lugares correspondentes dentro do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído”<sup>28</sup> (RANCIÈRE, 2010, p. 63). A *polícia* seria, assim, a lógica que define os lugares dos corpos e os regimes de visibilidade dentro de um comum partilhado.

A *política*, por sua vez, se estabeleceria como uma zona de dissenso geradora de conflitos entre distintos regimes de sensorialidade, isto é, “é a prática que rompe com essa ordem da polícia que, na própria evidência dos dados sensíveis, antecipa as relações de poder”<sup>29</sup> (RANCIÈRE, 2010, p. 63). Desse modo, segundo o autor, contrariando a ideia de Platão, a política acontece quando sujeitos que ocupam espaços invisíveis se declaram parte do mundo comum, mediante invenção de instâncias de enunciação coletiva, fazendo ver o que não se via e se constituindo enquanto palavra que debate o comum.

Esse espaço político do dissenso, responsável por romper e questionar a ordem imposta pela *polícia* seria, de acordo com o teórico, obrigatório quando pensamos a experiência no regime estético das artes. Ao contrário do que acontecia nos por ele denominados “regime da mediação representativa” e “regime da imediatez ética”, no regime estético, ocorre a suspensão das relações entre a produção de uma determinada forma de arte e a produção de um efeito determinado sobre o público: a arte torna-se uma forma autônoma de vida. Utilizando as palavras de Ludmer: tal qual a percepção do real, ela se faz como uma produtora de imagens do presente, que constituem a imaginação pública.

---

<sup>28</sup> “lógica de los cuerpos asignados a su lugar correspondiente dentro de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido”

<sup>29</sup> “la práctica que rompe con ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles.”

Miriam vivia numa toca desastrosa, escura e fedorenta, perto dali, num cortiço na rua Trocadero, 264. (...) O quarto tinha três metros por quatro. No fundo havia um espaço mínimo para um fogareiro a querosene, e eu precisava ficar curvado o tempo todo, porque tinham construído um jirau de madeira com uma escada, que tirava metade da altura do lugar. Lá encima ficava a cama. Ela deitou o menino num canto e no resto da cama nós nos entregamos a uma pequena orgia que durou duas horas. Gostou que eu a tratasse com carinho. (...) estávamos nisso quando começaram a cair pedras e poeira do teto. “Olha só, vai cair!” “Não. Não se assuste. É normal.” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 43)

Temos acima uma imagem construída a partir da voz de Pedro Juan. Se, conforme discutido no tópico anterior, o regime de vozes da *Trilogia* constrói a autoconsciência de um personagem que se coloca à prova e se questiona a partir da exposição de si e de seu lugar dentro de um comum partilhado; o regime de imagens da obra não faz concessões: imergindo em um universo invisibilizado e silenciado dentro da partilha policial do sensível, deparamo-nos com a imagem de um desses espaços que, ainda que nos esforcemos, não podemos (ou não queremos?) acessar. Pela crueza da escrita de Gutiérrez, imergimos num claustrofóbico espaço de distopia realizada: são imagens de um mundo desastroso e esfacelado, que se chocam com a consciência do personagem – e também com a do leitor – que, mesmo com o aviso “não se assuste, isso é normal”, se assusta e parte.

Seria conveniente deslocar esse espaço distópico para longe dos nossos olhos. Nada é mais consolador que limitar tal espacialidade a uma ilha perdida de sonhos naufragados, vista sempre como um espaço outro. Nesse sentido, destacar-se-ia o fato de que a literatura da Gutiérrez não é conhecida em seu país e que o autor foi demitido da revista *Bohemia*, na qual trabalhava como jornalista, após a publicação da *Trilogia Suja de Havana* pela editora espanhola *Anagrama*. No entanto, embora a prática estética do autor possa ser lida a partir de uma perspectiva local e ideológica – o que, na opinião de Gutiérrez, se justifica por uma razão essencial: sua obra rompe com o ideal heroico do povo cubano, ao explorar um universo de delinquentes, putas, travestis, suicidas, gente muito pobre – aqui, novamente entregues ao desafio performático da leitura, reconhecemos na obra um regime de imagens que excede tal perspectiva, uma vez que, deslocadas do contexto cubano, tais imagens seriam facilmente localizáveis em sujeitos que vivem à margem em várias outras cidades mundiais, conformando espécies de “ilhas de sujeitos e práticas invisíveis” em nossos grandes centros urbanos. Nesse

movimento de conferir visibilidade, o autor efetua o movimento performático do individual para um coletivo que excede as fronteiras nacionais, conforme afirma o autor em *Diálogo con mi sombra*:

O mais curioso é que qualquer um dos meus livros poderia estar ambientado em qualquer cidade do mundo. (...) Não apenas nos países pobres. Em frente à estação de trem em Estocolmo, e no seu entorno, há um monte de gente bêbada, vítimas, mendigos, gente destrozada. Existem ali histórias terríveis esperando que algum escritor sueco as conte. Eu não vou contar essas histórias. Não sei nem o idioma. Escrevo sobre Havana porque cada um escreve sobre o que conhece, sobre o que o rodeia.<sup>30</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 80)

Nesse sentido, fica explícita a forma política com que a prática estética de Gutiérrez entra em choque com a chamada *polícia* de Rancière. Vemo-nos diante de uma prática estética que transcende a partilha policial do sensível, expondo a imagem daqueles que foram tidos como inúteis e sem função. Ele constrói um regime de imagens no qual esses corpos abandonados em espaços de fora, ou periféricos, são evocados e assumem papéis centrais. Estamos diante de um regime de imagens em cujo centro está *no que é e o que forma* o lado mais escuro e sujo da realidade.

## 2.2 – O Rei de Havana e da terra de ninguém

*Uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas.* (CALVINO, 2002, p.117)

### 2.2.1 – Regime de vozes: “eu prefiro não pensar”

*“Se és mendigo de verdade te desafio a falar como um mendigo”* (NOLL, 2008, p. 21)

No capítulo anterior apresentamos a discussão sobre a relação intrínseca entre a violência do regime de visibilidade construído pela prática estética de Gutiérrez e o

---

<sup>30</sup> “Por cierto, lo más curioso, es que cualquiera de mis libros se puede desarrollar en cualquier ciudad del mundo. (...) No solo en los países pobres. Frente a la estación de ferrocarriles, en Estocolmo, y en los alrededores, hay una cantidad de gente alcoholizada, víctimas, mendigos, gente destrozada. Allí hay historias terribles esperando que un escritor sueco las cuente. Yo no voy a contar esas historias. No sé ni el idioma. Escribo en La Habana porque cada quien escribe de lo que conoce, de lo que le rodea.”

universo silenciado que ganha visibilidade em sua obra. Agora nos dedicaremos a pensar em como se dá a construção da autoconsciência do personagem Reinaldo em *O Rei de Havana*.

Tal qual a *Trilogia*, o romance *O Rei de Havana* acompanha o início e o auge da crise cubana da década de 90. Quando criança, Reinaldo, o rei de Havana, vivia no “pedaço de terraço mais porco de todo o edifício [e] sobrevivia em meio à merda e o mau cheiro dos animais” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 9) com a mãe, a avó e o irmão Nelson, um ano mais velho. A avó parecia uma múmia silenciosa, esquelética e suja, como se os anos de miséria a tivessem calado, ou a ensinado a não pensar. A mãe, coxa e meio abobada, tratava os filhos como animais.

Viviam soltos, ainda que às vezes fossem à escola, na esquina de San Lázaro com Belascoaín. Mais para fugir dela que para aprender. Os professores ensinavam pouco porque os alunos eram dos piores. (...) Muitas vezes a única refeição do dia era um pedaço de pão e um jarro de água com açúcar, mas ainda assim cresceram.<sup>31</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 11)

Adolescentes e já havendo abandonado a escola (após terem repetido três vezes a 7ª série), os dois irmãos, “se consideravam homens”<sup>32</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 12) e começaram a trabalhar com a captura e venda de pombas, o que lhes rendia certo lucro, já que, “com a crise, a fome e a loucura por sair do país, todos faziam trabalhos de *santería* e as pombas, os bodes e os galos eram vendidos por um bom preço” (*Ibid.*). Aos 13 e 14 anos “eram homens e mantinham a todos em sua casa”<sup>33</sup> (*Ibid.*), até que o negócio foi interrompido por um incidente que esfacelou a família e marcou para sempre a vida do personagem.

Um dia, os dois irmãos “de olhos puxados e olhar sonhador” se masturbavam para uma vizinha, quando foram surpreendidos pela mãe, que logo recomeçou a agredi-los. Porém, agora “Nelson é um homem de 14 anos e o machuca aquela humilhação”<sup>34</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 14) e em meio à discussão o filho mais velho reage à violência e empurra a mãe, que morre ao cair sobre uma ponta de aço. Ao ver o que fez, o

---

<sup>31</sup> “Vivían a su libre albedrío, aunque a veces iban a la escuela, en San Lázaro y Belascoaín. Más para huir de ella que para aprender. Los maestros enseñaban poco porque los alumnos eran metralla pura. (...) Muchas veces la única comida del día era un pedazo de pan y un jarro de agua con azúcar, pero así y todo crecieron.”

<sup>32</sup> “se consideraban hombres”

<sup>33</sup> “eran hombres y mantenían a todos en su casa”

<sup>34</sup> “Nelson es un hombre de 14 años y le duele aquella humillación”

adolescente desespera-se e se atira do terraço, enquanto “a avó (...) sem fazer um gesto fechou os olhos. Não podia viver mais. Já era demais para ela.”<sup>35</sup> (*Ibid.*).

Reinaldo viu tudo de longe, escondido atrás do galinheiro. “Tudo foi muito rápido e ainda tinha o pinto duro como pau. Guardou-o como pode, colocou-o entre as cochas para controlá-lo até que não fizesse mais volume e se controlasse sozinho. Ficou sem palavras.”<sup>36</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 16-17). Paralisado e aturdido, o adolescente não consegue explicar o que aconteceu aos policiais, o que faz com que ele leve a culpa pelas mortes e acabe detido no Centro de Correção de menores. Lá, nunca conseguiu falar sobre o acidente. Esforçava-se para esquecer e se irritava profundamente quando o assistente social fazia-o lembrar de toda a história. “Aquela gente o embruteceu. Escondeu tudo que sentia.”<sup>37</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 17). Sem conseguir entender o que diziam os professores nas aulas e sem se importar com o trabalho, Reinaldo aprendeu a fazer tatuagens improvisadas, com as quais conseguiu conquistar duas pérolas penianas, pelas quais teria orgulho e que marcariam sua vida, até o fim precoce aos 17 anos. “Rei era um mulato magro, de estatura normal, nem feio, nem bonito, não se lembrava de ter comido carne nunca.”<sup>38</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 22). Não falava com ninguém, protegia-se com a solidão, se lembrava de sua avó silenciosa e pensava “Isso é o melhor, não falar com ninguém, que não me fodam.”<sup>39</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 20).

Aos 16 anos consegue fugir do correccional. “Não sabia para onde ia e nem porque fazia isso”<sup>40</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 24) e, antes de iniciar sua trajetória errante, conclui que para ele, não fazia diferença estar dentro ou estar fora da prisão, uma vez que dentro, ou fora, ele não tinha nada para fazer. Nesse momento, o personagem ainda reflete: “Para que nascemos? Para morrer depois? Se não há nada para fazer. Não entendo para que tanto trabalho. Há que viver e brigar com os demais para que não te fodam e no final tudo é uma merda”<sup>41</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 25). Vemos, assim, um personagem que não mente nem dissimula: distancia-se para se proteger; instituindo sua maior estratégia: não pensar.

---

<sup>35</sup> “la abuelita (...) sin hacer un gesto cerró los ojos. No podía vivir más. Ya era demasiado”

<sup>36</sup> “Todo fue rapidísimo y aún tenía la pinga tiesa como un palo. La guardó como pudo y se la colocó entre los muslos para controlarla hasta que no hiciera bulto y se baraja sola. Se quedó sin habla.”

<sup>37</sup> “Aquella gente lo enfrió. Escondió todo lo que sentía.”

<sup>38</sup> Rey era un mulato delgado, de estatura normal, ni feo ni bonito, no recordaba de haber comido carne jamás.

<sup>39</sup> “Eso es lo mejor, no hablar con nadie, que no me jodan”

<sup>40</sup> “No sabía adónde iba ni porqué hacía eso.”

<sup>41</sup> “¿Para qué nace la gente? ¿Para morirse después? Si no hay nada que hacer. No entiendo para qué pasar todo este trabajo. Hay que vivir, batirse con los demás pa' que no te jodan y al final todo es mierda”

Sobre a escrita da obra, novamente em *Diálogo con mi sombra*, Gutiérrez comenta que após a conclusão da *Trilogia*, dois personagens ainda continuavam rondando-o.

Reinaldo e Madalena. Na verdade eu achava que eles seriam personagens de um conto. Mas a *Trilogia* já estava concluída, havia iniciado seu caminho pelo mundo e se distanciava de mim. Não sei como me decidi um dia, no início de julho de 1998, e escrevi de uma só vez uma novela que é *O Rei de Havana* (GUTIÉRREZ, 2013, p. 109)

Desse modo, com 214 páginas escritas em 57 dias, a obra é profundamente marcada pela imersão do autor no universo violento e catastrófico do personagem, o que podemos confirmar com a declaração de Gutiérrez: “Eu vivia manhã, tarde e noite no ambiente de Reinaldo. No outro dia, pela manhã, seguia escrevendo sem duvidar. Eu não sei como explicá-lo, mas seguia escrevendo” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 116).

Constrói-se assim um universo áspero e violento, o que é potencializado pela utilização do vocabulário das ruas, pela escatologia, pela crueza da descrição de cenas de sexo e violência e pela construção da consciência do personagem e sua relação com seu entorno. Imerso num mundo para o qual não vê nenhum sentido, Reinaldo submerge em experiências cada vez mais marginais e violentas, que culminam em sua morte trágica. Assim, acompanhamos o processo de conformação da autoconsciência de um indivíduo que vive a experiência da completa exclusão, que resulta em um processo de anulação de si mesmo, numa quase entrega à vida nua<sup>42</sup>.

Vale destacar que, ainda que escrita em terceira pessoa, vemos em *O Rei de Havana* uma voz que “converte o autor implícito da obra em um ‘eu’ textualizado que assume as máscaras de seus personagens” (BEJÁR, 2003-2004, p. 138). Esse “eu textualizado” é visto na onisciência em relação ao Rei e a suas emoções, já que a obra utiliza de recursos estilísticos para fechar-se no ângulo restrito do personagem. Assim, ao construir uma biografia ficcional para sujeitos reais, Gutiérrez, mais uma vez, se arrisca no *espaço biográfico*, produzindo um texto no qual as vozes dos personagens se cruzam com a do narrador que, ainda que não o declare, funde sua consciência com a do

---

<sup>42</sup> Conceito apropriado de Agamben, no qual, partindo da ideia de que em todo organismo coexistem dois animais: o orgânico (uma sucessão habitual de assimilação e excreção) e o relacional (definido pela relação com o mundo exterior), discute-se papel do biopoder (que delega ao estado a função de garantir a sobrevivência do indivíduo). A redução do sujeito a uma vida nua seria aquela na qual, a partir da morte animal relacional, o sujeito se entregaria apenas à vida orgânica, sendo impulsionado pelas necessidades e funções orgânicas. No entanto, não se pretende aqui, embrenhar-se em tão rica e complexa discussão.

autor. Mais uma vez vemos que o autor assume uma postura performática, expondo-se e tomando posição. Ao revelar a história de Reinaldo e Madalena, ele não apenas insere esses sujeitos em uma narrativa, utilizando dos personagens para um fim ideológico. Invertendo o regime de visibilidade que os silencia, o autor cria corpos performáticos que, na imbricação entre realidade e ficção, acabam por revelar ao leitor um regime de vozes que lhe é completamente desconhecido. Um regime no qual vozes que são silenciadas dentro de uma estética primeira assumem a centralidade em um comum partilhado.

Esses seriam, assim, os principais temas da obra: a miséria e a pobreza como um círculo vicioso que massacra o ser humano, despojando-o inicialmente de valores éticos e morais até que, na luta diária pela sobrevivência, ele perca completamente sua memória e sua consciência, o que se confirma pela declaração do autor na entrevista com Stephen J. Clark:

Estou te falando de uma mistura de fome com anemia e doenças. Ou seja, você tem má alimentação e há falta de higiene e há mais doenças e há promiscuidade e logo você tem que usar as melhores sensações ou paixões do ser humano mesquinamente para buscar dinheiro, porque todo dia você tem que conseguir um dólar, dois dólares para sobreviver. Assim as pessoas vão perdendo a moral, vão perdendo a ética e isso tudo geração após geração.<sup>43</sup> (GUTIÉRREZ, *apud* CLARK, 2000, s/p)

Segundo Ravetti, “a performance pode ser entendida como algo que se percebe no âmago da tensão contemporânea entre a singularidade (o performático, a memória) e a representação consensual e disseminada da cultura (a tradição, a história, a memória coletiva” (RAVETTI, 2011, p. 149-150). Trazendo para a cena a singularidade de corpos como o de Reinaldo, Gutiérrez questiona sua não representação consensual e insere esses sujeitos invisíveis e destituídos em narrativas reconhecíveis, delegando a eles um espaço na memória coletiva. Dois anos após a escrita de *O Rei de Havana*, ainda em entrevista a Clark, Gutiérrez diz ser possível encontrar com o casal que o inspirou a escrever a história de Reinaldo e Madalena. Segundo ele,

---

<sup>43</sup> “Te estoy hablando de la mezcla de hambre con anemia y enfermedades. Es decir, tienes mala alimentación y hay falta de higiene y hay más enfermedades y hay promiscuidad y luego hay que usar las mejores sensaciones y pasiones del ser humano mezquinamente para buscar dinero porque todos los días tienes que buscar un dólar, dos dólares, para sobrevivir. Entonces la gente va perdiendo su moral, va perdiendo su ética y todo eso generación tras generación.”



Os dois protagonistas da novela são pessoas reais: a garota segue vendendo amendoim quatro quarteirões daqui e o garoto segue vivendo aqui. O final, eu que coloquei, claro. Mas seguem vivendo aqui, nós podemos vê-los, agora, se vamos até a janela, eu posso te dizer: “Olha, esse é o protagonista de *O Rei de Havana*”. E são analfabetos, deixaram a escola quando tinham 5 ou 6 anos e a mãe é mongolóide. (...) é uma novela baseada em personagens reais e em situações reais.<sup>44</sup> (GUTIÉRREZ *apud* CLARK, 2000, s/p)

Se a performance das vozes de *O Rei de Havana* traz a singularidade de Reinaldo e Madalena – sempre tensionada pela voz do narrador onisciente – ao fazê-lo, a obra dá a eles valor coletivo, na medida em que apresenta vozes que são facilmente reconhecíveis em inúmeros sujeitos que vagam pelas metrópoles latino-americanas, como confirma o próprio Gutiérrez, ao colocar que “de algum modo dentro de Reinaldo haviam muitos Reinaldinhos e dentro de Madalena muitas Madalenas. Representavam e encarnavam muita gente parecida com eles. Com vidas trágicas, marcadas pela miséria.”<sup>45</sup> (CLARK, 2000, s/p).

Bakhtin, pensando sobre a construção do personagem e em como se dá seu enfoque pelo autor no romance polifônico, coloca que é o próprio personagem quem determina sua construção, uma vez que ele se constrói enquanto consciência independente do autor. Contrariando a lógica do romance monológico, que o localiza no mundo, respondendo à pergunta *quem é ele?*, o que deve ser revelado pelo romance polifônico é “a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 47). Na construção do personagem no romance polifônico o autor deve se preocupar com o que o mundo é para o personagem e o que ele é para si mesmo.

Se em *Trilogia*, notamos em Pedro Juan a construção de uma autoconsciência crítica de um personagem que se posiciona como subversor do regime de visibilidade instituído pela profunda miséria que silencia sua experiência; em *O Rei de Havana*, destacamos uma postura absolutamente contrária: seguindo o fluxo do tempo presente, o personagem apaga o passado e o peso da experiência, lutando diariamente pela sobrevivência e por endurecer-se. Constrói-se, assim uma autoconsciência crua e

---

<sup>44</sup> “Los dos protagonistas de la novela son personas reales: la muchacha sigue vendiendo maní a cuatro cuadras de aquí y el muchacho sigue viviendo aquí. El final, lo puse yo, claro. Pero siguen viviendo aquí, nosotros los podemos ver; ahora nos asomamos a la ventana y yo te puedo decir, “Mira, ése es el protagonista de El Rey de La Habana.” Y son analfabetos, dejaron la escuela cuando tenían 5 o 6 años, y la madre es mongólica. (...) una novela basada en personajes reales y en situaciones reales.”

<sup>45</sup> “de algún modo dentro de Reinaldo había muchos Reinalditos y dentro de Magdalena muchas Magdalenitas. Representaban o encarnaban a mucha gente parecidos a ellos. Con vidas trágicas, marcadas por la miseria.”

violenta, de um personagem que “não tem nada, nem memória. A única coisa que possui é um belo falo, sempre ativo” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 98). Como seria o mundo para Reinaldo? O que é ele para si? “Ele é um homem e os homens não podem ser frouxos. Os homens têm que ser duros ou morrer.”<sup>46</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 37).

Não podemos ignorar a noção de que, embora um personagem assuma sua própria autoconsciência, toda prática estética se dá a partir dos processos de seleção e combinação de elementos do “real” e do imaginário do artista, o que faz com que a escolha pela construção de um regime de vozes e visibilidade se veja condicionada pela possibilidade do artista de ver, questionar e expandir uma determinada partilha do comum. Sendo assim, talvez, o processo de autoanulação de Reinaldo e seu constante estado de “não pensar” não reflita nada além da impossibilidade de Gutiérrez de pensar a experiência e de construir vozes que expressem a autoconsciência desses sujeitos afetados pelas mais diversas formas de violência e miséria. No entanto, reconhece-se que questioná-las pode resultar em mais uma forma de emudecê-las, negando-lhes novamente a possibilidade de existência “audível”. Assim, na angustiosa tarefa de saber-se um “eu” que anula infinitos “outros”, nos propusemos a ouvir essas vozes e, tomando a polifonia como uma das inelutáveis características da escrita performática, a pensar em como se dão as relações entre consciência, mundo e personagem e em como essas relações norteiam o regime de vozes construído pela obra.

Após fugir do correccional, andando errante pela cidade, Reinaldo se depara com a visão de sua antiga casa. Lembrando-se de “sua mãe estúpida; mas era sua mãe e ele a amou ainda assim. Seu irmão, que se arrebatou e se jogou à rua sem pensar, sua avó que não resistiu mais, e ele sem saber o que fazer em pé atrás do galinheiro”<sup>47</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 37), o personagem se emociona, o que faz com que “as lágrimas lhe brotassem com força e ele não pudesse deixar de chorar, como uma criança”<sup>48</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 37). Imediatamente, em fúria, interrompe bruta e emocionalmente a emoção, culpando-se por não conseguir esquecer “Que horror! O que está acontecendo comigo? Por que isso aconteceu? Se eu quero esquecer e não posso. O

---

<sup>46</sup> “Él es un hombre y los hombres no se pueden aflojar. Los hombres tienen que ser duros o morirse.”

<sup>47</sup> “su madre estúpida; pero era su madre y la quiso a pesar de todo. Su hermano, que se arrebató y se lanzó a la calle sin pensar, su abuela que no resistió más, y él sin saber qué hacer de pie detrás del gallinero.”

<sup>48</sup> “Las lágrimas le brotaron con fuerza y no pudo dejar de llorar, como un niño.”

terraço ai e eu de vagabundo, que nem sei aonde me meter”<sup>49</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 37). Nesse momento, o personagem depara-se pela primeira vez com o vazio de sua vida e com sua errância, tomando consciência de sua profunda solidão, desamparo e abandono. Tal consciência desperta no Rei uma raiva profunda e uma vontade autodestrutiva que faz com que

se acabassem suas lágrimas. E ele começou a bater-se na cabeça e na cara. Auto-agressivo. Não querendo recordar-se de mais nada. Não poderia mais permiti-lo. E segue golpeando-se, irado. Pega uma pedra e se golpeia ainda mais forte. Dói muito, ele perde o controle. A raiva por haver chorado, por haver recordado, faz-lhe golpear-se até arrancar-se sangue.<sup>50</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 37)

É com essa mesma ira que o personagem responde a qualquer pensamento que envolva outro tempo que não seja o presente. Em outro momento da narrativa, ao deparar-se com um senhor que mendigava em um bar em centro Havana, Reinaldo, que estava feliz e orgulhoso por ter furtado 7 dólares, pensa “Vou ser assim quando for velho. Um palhaço de merda.”<sup>51</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 170). Tal pensamento lhe provoca um acesso de ira, que faz com que ele empurre o velho com violência e saia do bar fora de si.

Sua sorte e sua desgraça é que vivia exatamente no minuto presente. Esquecia completamente o minuto anterior e não se antecipava nem um segundo ao seguinte. Há quem viva o dia. Rei vivia o minuto. Só o momento exato em que respirava. Aquilo era decisivo para sobreviver.<sup>52</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 159)

Reinaldo nunca teve uma carteira de identidade com o seu nome. Jamais morou em uma casa com água encanada, muito menos viu uma partida de beisebol. “Odiava tomar decisões. Jamais pensava em termos de coordenação, precisão, sistematicidade, perseverança, esforço (...) O que lhe interessava? Nada. Nada lhe interessava. Tudo lhe

---

<sup>49</sup> “ ¡Qué horror! ¿Qué me está pasando? ¿Por qué me sucedió eso? Si los quiero olvidar y no puedo. ¡Me cago en Dios, cojones! Quiero olvidarme y no puedo. La azotea ahí y yo de vagabundo, que ni sé dónde meterme.”

<sup>50</sup> “Y le dio mucha rabia. Se le secaron las lágrimas. Y se entró de golpes por la cabeza y la cara. Autoagresivo. No quiere recordar nada. No puede permitirselo. Y sigue golpeando-se con saña. Agarra una piedra y se golpea aún más duro. Le duele mucho, pierde el control. La rabia por haber llorado, por haber recordado, le hace golpearse hasta sacarse sangre.”

<sup>51</sup> “Voy a ser así cuando sea viejo. Un payaso de mierda.”

<sup>52</sup> “Su suerte y su desgracia es que vivía exactamente en el minuto presente. Olvidaba con precisión el minuto anterior y no se anticipaba ni un segundo al minuto próximo. Hay quien vive al día. Rey vivía al minuto. Solo el momento exacto en que respiraba. Aquello era decisivo para sobrevivir.”

parecia inútil.<sup>53</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 113). Não sabia quem é Branca de Neve e lhe intrigava esse tal de *el niño*, que provocava tanto calor. Não tinha ninguém, protegia-se com a solidão. Entre suas inúmeras mulheres, talvez tenha experimentado o amor, mas “a beleza o roçava. E ele alheio a tudo. Ninguém lhe havia ensinado a degustar o belo.”<sup>54</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 160). Não sabia ler, tampouco conhecia códigos de convívio social. Ninguém nunca lhe ensinou hábitos de higiene. Usou cuecas pela primeira vez na vida aos 16 anos. Não tinha nada. Sua única propriedade, como bem o ensinou sua avó, era a fome, que desde pequeno aprendeu a esquecer. “Não sentia absolutamente nada. Nem nostalgia, nem recordações, nada.” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 49)<sup>55</sup>.

Assim, esvaziada de sentido e de referências, a consciência do personagem foi marcada por inúmeros processos de anulação, que acabaram por fazer com que sua vida se limitasse à busca por formas e artimanhas que lhe garantissem a vitória na luta diária pela sobrevivência.

- Moço, será que tem um trabalhinho aqui pra mim?
- Pra você? Acho que não.
- Por quê? Eu estou forte. Trabalhei de estivador de...
- Sim, mas aqui há muitos requisitos. Isso é área do dólar.
- O que é isso?
- Área do dólar. Você não é desse país?
- Eu acho que sim.
- Você acha?
- Uhn.
- Ah.
- E quais são os requisitos?<sup>56</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 149)

O diálogo acima se dá entre Reinaldo e um funcionário de um hotel em Varadero. Após presenciar um assassinato – ainda que sem culpa – ele se vê obrigado a

---

<sup>53</sup> “Odiaba tomar decisiones. Jamás pensaba en términos de coordinación, precisión, sistematicidad, perseverancia, esfuerzo. (...) ¿Qué le interesaba? Nada. Nada le interesaba. Todo le parecía inútil.”

<sup>54</sup> “la belleza lo rozaba. Y él ajeno a todo. Nadie lo había enseñado a degustar lo hermoso.”

<sup>55</sup> “No sentía absolutamente nada. Ni nostalgia, ni recuerdos, nada.”

<sup>56</sup> “Chico, ¿Habrà una pinchita aquí pá’ mi?”

- ¿Pá’ ti? No creo.
- ¿Por qué? Yo estoy fuerte. He trabajado de estibador, de...
- Sí pero aquí hay muchos requisitos. Esto es área dólar.
- ¿Qué es eso?
- Área dólar. ¿Tú no eres de este país?
- Yo creo que sí.
- ¿Tú crees?
- Uhm.
- Ah.
- ¿Y cuáles son los requisitos?”

fugir de Havana e, em suas errâncias, acaba por chegar ao cartão postal turístico da ilha caribenha. Nele vemos a total indiferença e ignorância do personagem em relação às questões político-econômicas de Cuba. Com certa ingenuidade, expõe então seu completo deslocamento político e social. Reinaldo não conhece a área do dólar e tampouco reconhece o sistema que o marginaliza e exclui. Talvez ele não saiba nem o que é um país.

Assim, lendo a obra de Gutiérrez, nos vemos diante de uma voz que ignora o mundo. Ignorando tudo, o personagem se encontra preso na miséria do presente e na busca pela sobrevivência: sua existência no mundo se limita a supressão de suas necessidades. Sua voz ecoa como o grito incômodo daqueles que, mesmo sem culpa, ou sem vontade, veem-se privados do único ponto em comum que deveria unir todos os humanos: o sentir-se humano. Mantendo-se fora do comum, Reinaldo ultrapassa o limite de estar “sem lugar no mundo” para construir seu “não lugar”. A insistência em não pensar e manter-se mudo, à mercê do fluxo dos acontecimentos, cria em Rei a imagem da entrega à miséria do presente. Absurdado por ela, sem perspectiva de futuro e sem esperança, o personagem pode ser visto como uma espécie de autoconsciência da pobreza, que se exprime com toda sua violência.

Por fim, merece destaque a última frase do livro, a sustentar o fim de uma história que nunca ninguém conheceu, o que, retomando tal leitura performática, afirma a presença viva de tal história, como se a mesma performasse diante de nossos olhos, sem que, de fato, pudéssemos conhecê-la. “E ninguém nunca soube de nada.”<sup>57</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 218).

## **2.2.2 – O regime de imagens: heterotopias em cena**

### **2.2.2.1 – Digressão sobre a natureza das imagens literárias**

Didi-Huberman, pensando na profusão de tempos contida em qualquer imagem e na História enquanto disciplina inelutavelmente anacrônica, afirma que a fonte, ou seja, o rastro, o vestígio: uma imagem, não pode dizer muito sobre o objeto de investigação, e sim sobre sua recepção (DIDI-BUBERMAN, 2006, p. 37). As imagens, atravessadas

---

57 “ Y nadie supo nada jamás”

por múltiplas temporalidades, seriam oferecidas aos olhos de quem as vê como um “leque aberto de sentidos”<sup>58</sup> (DIDI-BUBERMAN, 2006, p. 41), que se (re)constroem ao contato com o olhar, construindo possibilidades e versões de histórias. Já Zumthor, ainda em *Performance, recepção, leitura* (2007), sobre o movimento performático da leitura, coloca que “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Assim, se pensarmos na performance do texto literário como o momento em que a palavra é sentida pelo corpo do leitor, essa recepção atua quase como um vestígio anacrônico da imagem oferecida para olhar. Como discutido no primeiro capítulo, esse choque entre o olhante e o olhado, entre imagem e leitor, é o que permite que, a partir da erupção de sintomas, uma versão da história seja construída.

Compondo a performance da obra, eu a recebo. Essa recepção, no entanto, deve reconhecer-se como anacrônica a partir do momento em que responde pela natureza anacrônica da imagem. Se eu falo sobre a construção de imagens literárias, falo obrigatoriamente sobre minha recepção, sobre esse momento performático no qual o texto chega até mim e se constrói nessa zona de choque, que faz com que eu me descubra diante de um objeto fora de mim. Se eu me descubro diante dele e me localizo a partir do olhar, posso arriscar dizer que, diante do texto literário, estamos também diante de imagens “outras” – por que não heterotópicas? – por meio das quais o corpo do leitor se referencia e se localiza. Como diria Zumthor, se “coloca no mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 81).

Reconhecendo a literatura como “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, *apud* LEVY, 2011, p. 21) e assumindo que “minha leitura poética me coloca no mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 81), pretende-se pensar em como as imagens de *O Rei de Havana* – vistas como um ponto a partir do qual meu olhar se constitui e se localiza – se constroem para *mim* e em como eu me construo a partir delas. Se “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), permitamo-nos, agora, olhar e sermos vistos por essas imagens invisíveis.

---

<sup>58</sup> “abanico abierto del sentido”

### 2.2.2.2 – O Rei de Havana: Uma imersão heterotópica

*Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos.//Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade.//O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato.//O bicho, meu Deus, era um homem. (BANDEIRA, Manuel)*

Como não poderia deixar de ser, em *O Rei de Havana*, estamos diante de uma prática estética que produz um regime de imagens no qual vemos a elaboração sensível de mundos anônimos. Trazendo para o presente a imagem de sujeitos excluídos pela *partilha policial do sensível*, Gutiérrez segue no movimento performático que dá voz e corporeidade a subjetividades marginais, produzindo imagens que inserem esses sujeitos na imaginação pública, democratizando as vozes e as imagens do presente.

Foucault, novamente em *Outros espaços*, coloca que heterotopias seriam aqueles lugares que, apesar de existirem e serem facilmente apontáveis, são definidos como espaços outros, que nos determinam a partir da ideia de não fazer parte. Em seu texto basilar e ao mesmo tempo enigmático, o filósofo tenta traçar princípios segundo os quais poderíamos pensar na constituição desses espaços outros. O primeiro deles seria que “não há uma única cultura do mundo que não se constitua de heterotopias” (FOUCAULT, 2009, p. 416) e que não possua/produza essas espécies de “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados pela própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposições” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Essas espécies de “utopias efetivamente realizadas” são lugares que “estão fora de todos os lugares, apesar de se poder, obviamente, apontar sua posição geográfica na realidade” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Na cidade de Leônia, por exemplo, da utopia do novo, realizam-se montanhas heterotópicas: a paixão por coisas diferentes conforma uma relação doentia com o lixo, que se acumula em verdadeiras muralhas intransponíveis ao redor da cidade. Os lixeiros, recebidos como anjos, são os responsáveis por retirar os “restos da existência do dia anterior” e levá-los para longe das vistas dos cidadãos: para um lugar que existe e poderia ser apontado, e que, abominado, referencia os moradores pela ideia de “não fazer parte” – um espaço heterotópico.

Retomando *O Rei de Havana*, enquanto a “cidade invisível” produz um *espaço outro* como um espaço de fora, na obra de Gutiérrez, imergimos nessa espacialidade expurgada como se caminhássemos perplexos entre os destroços que compõem essas montanhas heterotópicas.

Aquele pedaço de terraço era o mais porco de todo o edifício. Quando começou a crise em 1990 ela perdeu seu trabalho de varredoura. Então fez como muitos: buscou frangos, um porco, umas pombas. Fez uma jaula com tábuas podres, pedaços de lata, troços de cabo de aço, arames. Comiam alguns e vendiam outros. Sobrevivia em meio à merda e ao fedor dos animais.” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 9)<sup>59</sup>

Assim começa o romance. Em meio a um ambiente degradado, o leitor é apresentado a Reinaldo que, então com 9 anos, era “tranquilo e silencioso”<sup>60</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 9). Sua imagem corresponde à de um sujeito que nunca pertenceu a um “espaço de dentro”, a um sujeito que, como vemos, nunca tomou parte na divisão do comum, ou melhor, cuja parte dentro dessa divisão sempre expôs seu inelutável não pertencimento. Reinaldo é a imagem de um desses sujeitos outros, sem função, que ocupam espaços e vivem em tempos outros: desses corpos expurgados pelo sistema, fadados a não fazer parte. Para Rancière, “essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15), dentro de um comum partilhado, Reinaldo ocuparia os espaços, tempos e atividades dos que não foram convidados a comer um pedaço do bolo do sensível. O personagem, após presenciar a morte de toda sua família, segue em uma lógica cada vez mais marginal. Sem conseguir falar, buscando esquecer o passado, esforçando-se para não pensar, Rei nos leva a espaços que conformam seu não lugar: Centro de Correção de Menores, prisão, ruas, cemitérios, containers, espaços públicos, ocupações e, por fim, um lixão...

Destacamos ainda que, se falamos de imagens, aqui, corroboramos com a ideia de Didi-Huberman segundo a qual “não existe – quase – a concordância entre os tempos”<sup>61</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 38). Muitas vezes indivíduos contemporâneos

---

<sup>59</sup> “Aquel pedazo de azotea era el más Puerco de todo el edificio. Cuando comenzó la crisis en 1990 ella perdió su trabajo de limpiapisos. Entonces hizo como muchos: buscó pollos, un cerdo y unas palomas. Hizo una jaula con tablas podrida, pedazos de latas, trozos de cabillas de acero, alambres. Comían algunos y vendían otros. Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales.”

<sup>60</sup> “Reynaldo, el más pequeño, era tranquilo y silencioso.”

<sup>61</sup> “no existe – casi – la concordancia entre los tiempos”



não se compreendem melhor que os separados pelo tempo. Tal fato, talvez, se justifique por vivermos o que Foucault definiu como “espaços de posicionamento”, que seriam determinados basicamente por relações de vizinhança. Nesse modelo de espacialidade, sujeitos do mesmo tempo – e até de próximos em localização – podem permanecer eternamente posicionados de forma a ignorar a existência de outros.

Se aqui falamos de construção e imersão de/em *espaços outros*, não podemos deixar de demarcar que, embora que experimentando imagens literárias e construindo-nos por meio delas, a leitura crítica e performática da obra de Gutiérrez coloca-nos na desprazerosa e desconfortável posição de estar de fora. O choque das imagens da obra parece revelar indivíduos contemporâneos entre os quais quase nada é vizinho. Na partilha de Gutiérrez, o *outro* somos nós. Nesse sentido, tal qual acontece na política de invisibilidade dos corpos que não foram convidados a fazer parte dentro da partilha policial do sensível (aquela da qual somos todos vítimas e cúmplices), na partilha estabelecida por Gutiérrez, ocorre uma espécie de inversão do regime de visibilidade que faz com que sejamos nós os que estamos sempre do lado de fora.

Saltaram a cerca. Caminharam um bom pedaço entre as tumbas e se aproximaram de zona dos mortos frescos. O velho ainda estava ali. Iluminando-se com um farol. Era uma luz baixa. Se aproximaram com cuidado e começaram a observar. O velho abria os caixões. Tirava a roupa dos mortos. Conferia suas bocas. Se tinham ouro nos caninos, o arrancava com uma pinça. Ao seu lado tinha um saco onde guardava as roupas, sapatos. Alguns eram enterrados de terno e gravata. Rei observou atentamente aqueles mortos pálidos. E o velho desnudando-os um a um. Sem pressa.<sup>62</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 73)

O cemitério, uma das heterotopias mencionadas por Foucault “é certamente um lugar diferente em relação aos espaços culturais habituais, é um espaço que está, no entanto, em ligação com o conjunto de todas (*sic*) os posicionamentos da cidade ou da sociedade ou do campo” (FOUCAULT, 2009, p. 417). Imergindo nessa espacialidade outra, o leitor depara-se com o descalabro do corpo em decomposição e, mais que isso, entra em choque com narrativa que dá voz a sujeitos como o “velho” citado acima, que, após 29 anos de ofício, ganha sua vida profanando os cadáveres. Se, “alheio também às

---

<sup>62</sup> “Saltaron la cerca. Caminaron un buen trecho entre las tumbas y se acercaron a la zona de los muertos frescos. Allí estaba el viejo todavía. Alumbrándose con un farol. Era una luz pequeña. Se acercaron con cuidado y se pusieron a observar. El viejo abría los ataúdes. Despojaba de la ropa a los muertos frescos. Les registraba la boca. Si tenían oro en los colmillos se los arrancaba con una pinza. A su lado tenía un saco donde guardaba ropa, zapatos. A algunos los enterraban con traje y corbata. Rey observó detenidamente a aquellos muertos pálidos. Y el viejo desnudándolos uno por uno. Sin prisa.”

tentativas de redescritção totalizante das ações humanas, o performático conserva o vazio de sentido e as aporias, as incompreensões milenares, sem naturalizar o – ainda – não compreensível” (RAVETTTI, 2011, p. 45), a aparição e desaparecimento de sujeitos e espaços como o velho e o cemitério na obra se apresentam justamente como esse movimento performático que conserva o vazio dos sentidos. Compendo *flashes* de imagens de espaços outros, o leitor é levado a sabê-los e “para saber há que tomar posição.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11).

No prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault ainda coloca que, enquanto as utopias se constroem com/pela linguagem, andando de mãos dadas com a fábula e o discurso; nas heterotopias ocorreria uma espécie de corrosão da linguagem, uma vez que elas “desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases”:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 2000, p. XII)

Nesse sentido, restar-nos-ia questionar que se as heterotopias impossibilitam que se mantenham juntas as palavras e as coisas, como elas responderiam ao terceiro princípio básico, elencado em *Outros espaços*, segundo os quais as heterotopias “têm o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 419)? Colocando o cinema, o teatro, os tapetes persas e os jardins como exemplos heterotópicos, o autor nos abre para pensar que, ainda que inquietem e solapem a linguagem, as heterotopias também se fariam a partir dela. Buscando resolver tal impasse, nos justificamos com a ideia de que

(...) de fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância das palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte, espaciais, da

sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em conjunto, por conseguinte, em um espaço. (FOUCAULT, 2000, p. 168)

Tomando como certa essa espacialidade da linguagem, faz-se necessário esclarecer a dupla dimensão com a qual trabalhamos o conceito de heterotopias: ao lado das espacialidades geográficas – ou seja, aquelas para as quais podemos apontar concretamente –, andariam também outros lugares heterotópicos: neste caso, aqueles construídos com e pela linguagem, por conseguinte, atravessados pela sintaxe que permite às utopias dos livros fechados realizarem-se nos espaços outros das imagens literárias.

Desse modo, imersa em espaços heterotópicos que arruinam a relação entre as palavras e as coisas e, paralelamente, construindo-se por meio deles, a obra de Gutiérrez se lança ao desafio de revelar imagens de algumas dentre as tantas zonas de exclusão que condenam sujeitos a existências censuráveis, culpáveis, ou simplesmente irrecuperáveis. Assim, ela se oferece ao leitor como uma elaboração sensível da experiência de sujeitos invisíveis, que, tal qual a experiência de guerra destacada por Benjamin, em “Experiência e Pobreza” (1986), apresenta-se como incomunicável, por ser radicalmente desmoralizante, e, por isso, de difícil acesso. Se a natureza das imagens literárias é heterotópica, diante das imagens de Gutiérrez, a relação heterotópica da leitura é acrescida de potência: estamos diante da heterotopia de imagens que iluminam e desviam o olhar para espaços igualmente heterotópicos. Reinaldo se constrói enquanto a voz de um “outro” que circula por contraespaços<sup>63</sup>, a referenciam o leitor pela ideia de não fazer parte.

Ainda, segundo Foucault, o quarto princípio estruturante da noção de heterotopias seria que elas estariam profundamente ligadas a recortes do tempo, “ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias” (FOUCAULT, 2009, p. 418), nas quais os sujeitos se encontram “em uma espécie de ruptura absoluta com o tempo tradicional” (*Ibid.*). É na prisão – uma das heterotopias de desvio citadas por Foucault, nas quais “se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2009, p. 416) – que acompanhamos a primeira ruptura completa do personagem com o tempo tradicional,

---

<sup>63</sup> Ao pensar em seus “outros espaços”, Foucault também se refere a eles como “contraespaços”.

ruptura que, ao longo da obra, revela-se irreversível. No correccional, após envolver-se em uma briga para que “não lhe fodessem o cu”, Reinaldo é enviado à solitária, um lugar completamente escuro, cheio de ratos e baratas, no qual era quase impossível mover-se. “Perdeu a noção do tempo. Não sabia se era de dia ou de noite. (...) Por fim o tiraram de lá e o reintegraram ao seu grupo. Voltou a sentir-se pessoa, porque na solitária já cheirava a barata, pensava e se sentia igual a uma barata”<sup>64</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 18). Materializando-se como uma imagem dura e crua da violência e da miséria, Reinaldo se vê imerso em sua heterocronia, que, como bem aparece na obra, é marcada pela pobreza.

O tempo dos pobres é diferente. Não têm dinheiro e, portanto, não têm carro, nem podem passear e viajar, não têm bons equipamentos de música, nem piscina, não podem ir aos sábados no hipódromo, nem entrar nos cassinos. O pobre em um país pobre pode somente esperar que o tempo passe e que chegue a sua hora.<sup>65</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 38-39)

Por fim, respeitando o quinto princípio das heterotopias, – segundo o qual elas seriam sistemas de abertura e fechamento que, ao mesmo tempo em que isolam, tornam penetráveis – destacamos que a obra de Gutiérrez constrói narrativas para espaços outros e, ao fazê-lo, escolhe vias também heterotópicas, pois, ainda que tomemos como certa a espacialidade da linguagem, ela não é suficiente, tal qual demonstra a frase final da obra, segundo a qual estamos diante de uma história que nunca ninguém conheceu. Como um dos tantos sujeitos que “seja por uma sentença explícita ou por um veredicto implícito, mas nunca oficialmente publicados, tornam-se supérfluos, imprestáveis, desnecessários e indesejados” (BAUMAN, 2005, p. 54), Reinaldo nos leva por espaços e narrativas que compõem imagens de um mundo indesejado, que, de preferência, não deveria existir. O final da obra atua como uma alegoria dos sujeitos sem função, discutidos por Bauman em *Vidas Desperdiçadas*, cujo destino inquestionável é o depósito de dejetos, o monte de lixo. (BAUMAN, 2005, p. 20). Após matar e enterrar Madalena em um lixão, Reinaldo, delirante em decorrência de incontáveis mordidas de ratos, é devorado vivo por urubus.

---

<sup>64</sup> “perdió la noción del tiempo. No sabía si era de día o de noche. (...) Al fin lo sacaron y lo reintegraron a su grupo. Volvió a sentirse persona, porque en el calabozo ya olía a cucaracha, pensaba y se sentía igual que una cucaracha.”

<sup>65</sup> “El tiempo de los pobres es diferente. No tienen dinero, y por tanto no tienen auto, ni pueden pasear y viajar, no tienen buenos equipos de música, ni piscina, no pueden ir a los sábados al hipódromo, ni entrar en los casinos. El pobre en un país pobre solo puede esperar que el tiempo pase y le llegue su hora.”

Assim, partimos dessa referencialidade dupla do olhar para pensarmos *O Rei de Havana* como uma obra essencialmente heterotópica, tanto no que se refere à natureza da imagem literária, como ao regime de visibilidade instituído pela prática estética de Gutiérrez, que coloca o leitor frente a frente com espaços outros. Reinaldo é o sujeito que revira o lixo dos que já o reviraram, um sujeito condenado à não existência. Imergindo nesses *espaços outros*, Gutiérrez os centraliza dentro de um regime de visibilidade, dando forma a uma espécie de “*partilha do comum* descartado”. Se, segundo Rancière, os enunciados políticos e literários produzem efeitos no real na medida em que “traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos de dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59), no mapa de Gutiérrez vemos, em grande escala, as veias que compõem um espaço que pouco interessa aos cartógrafos.

# CAPÍTULO 3

*Diálogo con mi sombra:*

**entre o eu e o outro**

### 3.1 – Para cada centro, uma margem

“*Eu não sou eu nem sou o outro/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro.*” (SÁ-CARNEIRO, 1994, p.14)

Se, na década de 90, Gutiérrez se destacou como escritor “marginal” após a publicação de *A Trilogia Suja de Havana* e *O Rei de Havana*; a obra *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio de escritor* (2013) pouco figura nos comentários e discussões sobre a literatura contemporânea. Ainda que alguns pequenos jornais virtuais e blogs literários lhe façam pequenas críticas, sua repercussão está longe de ser comparável ao suposto êxito do escritor na década passada.

Pedro Juan Gutiérrez, hoje, é um senhor de 65 anos, que, em 1998 nasceu como um autor latino-americano. Em sua primeira obra – *A trilogia suja de Havana* –, o cubano, então de meia idade, apresenta a seus leitores o universo caótico de Centro Havana, um bairro periférico da capital cubana, por onde se aventuram seus personagens, entre eles o narrador Pedro Juan, que posteriormente viria a ser conhecido como o âlter ego do autor.

Dando um salto para 2015, vemos outro Gutiérrez, que agora vive entre Cuba e Espanha, tem um cadastro no *blogspot.es* como *Blog de Pedro Juan Gutiérrez*<sup>66</sup> e publica, com frequência, textos nos quais se pode notar a recorrência do tema da pirataria e do mercado editorial. Em 2013, o autor publica pela *Amazon.com* o livro *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio de escritor*, onde Gutiérrez se predispõe a discutir questões tangentes ao *oficio do escritor* partindo de uma entrevista entre ele e seu personagem autoficcional Pedro Juan. O resultado é um presente – de grego, talvez – para a sua crítica, que cai como uma luva – ou uma bigorna – nas mãos de qualquer um que pretenda estudar sua obra.

A obra: uma entrevista autoficcional? Um manual para novos escritores? Um confessionário literário? Uma aula pretensiosa? A explicitação da “falta de fôlego”? Um guia de leitura para seus críticos? Nas palavras do autor “este diálogo pode ser útil, ou ao menos interessante para os que querem ser escritores. E também para outros, curiosos simplesmente, que desejam saber algo sobre a arte de escrever. Ao menos

---

<sup>66</sup> Disponível em <http://pedrojuangutierrez.blogspot.com.es/>.

poderão saber como eu funciono nesse ofício”<sup>67</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. VII). O resultado dessa proposta é um livro de 253 páginas nas quais o PJG e PJ<sup>68</sup> se questionam e alfinetam; provocando-se a fim de tensionar temas como: realidade e ficção; o jogo da escrita; Centro Havana; sexo; anti-heróis; o Caribe; oralidade, irreverência e obscenidade. Aí, encontram-se as seguintes palavras:

PJG: O temperamento, a personalidade, a cultura e o meio em que vive o escritor determinam os temas que ele elege, os contextos que utiliza, o nível de linguagem, mais elegante ou com mais gíria popular, o ponto de vista da narração. Você não vê o mundo da mesma forma a partir de uma casa confortável em uma grande cidade europeia, com um salário de uns tantos mil euros ao mês, que desde um quatinho asfixiante de um solar em Centro Havana. (GUTIÉRREZ, 2013, p. 117)<sup>69</sup>

Estamos, assim, diante de um Gutiérrez afastado do universo em crise. Imerso em paisagens amenas, o autor produz um texto fragmentado, metanarrativo, que traz para cena o promíscuo e sujo Pedro Juan deslocado de Centro Havana, em entrevista com seu autor. Vemos, então, uma nova produção metanarrativa literária, produzida a partir de um novo lugar de enunciação. Os dois já são corpos inseridos no universo sensível de nosso comum partilhado e, agora, discutem sobre ele. Sartre, em *Que é a literatura?*, diz que o empreendimento literário é a ação de quem supõe ter algo que valha a pena ser comunicado, e que quando nomeamos esse algo, essa coisa já não é mais a mesma, pois perdeu sua inocência. Segundo ele,

nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; e ele se vê. (...) Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. (SARTRE, 2004, p. 20).

Como se estivesse diante dessa via de mão dupla vê-se Gutiérrez e sua produção literária no ano de 2013. Ele acredita que com sua escrita rompeu uma fronteira do

---

<sup>67</sup> “Así que Pedro Juan y yo hemos pensado que este diálogo puede ser útil o al menos interesante para quienes quieren convertirse en escritores. Y también para otros, curiosos simplemente, que desean saber algo sobre el arte de escribir. Al menos se podrán enterar de cómo funciono yo en este oficio.”

<sup>68</sup> Neste capítulo, utilizaremos as siglas PJG e PJ tal qual utilizadas na obra, para indicar a alternância das vozes entre o autor (agora também personagem) Pedro Juan Gutiérrez e seu personagem Pedro Juan.

<sup>69</sup> “El temperamento, la personalidad, la cultura y el medio en que vive cada escritor determina los temas que elige, los contextos que utiliza, el nivel de lenguaje, más elegante o más de argot popular, el punto de vista de la narración. No ves el mundo igual desde una casa comfortable en una gran ciudad europea, con un salario de unos cuantos miles de euros al mes, que desde un cuartucho asfixiante en un solar de Centro Habana.”



silêncio e fez aquilo “que alguns escritores e jornalistas ousados têm que fazer.”<sup>70</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 78). Ele viu sua conduta e agora decide abandoná-la. Em entrevista publicada pela *Carta Capital*, pensando na obra de Bukowski, com quem é comumente comparado<sup>71</sup>, Gutiérrez ainda reflete que

A partir dos últimos anos de sua vida, Bukowski possuía suficiente dinheiro, uma boa casa, vivia em um bom bairro, tinha um BMW e, além disso, uma esposa estável, já não estava com mulheres todos os dias. Um pouco o que se passa comigo, não? Então, para que seguir escrevendo falsamente? Para vender mais livros? A mim isso não me parece honesto. (GUTIÉRREZ, *apud* SOMBRA, 2014, s/p)

Esse é o novo Gutiérrez que em sua nova performance escrita conversa e desabafa com Pedro Juan. Se, Segundo Didi-Huberman “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMEN, 1998, p. 29), diante da nova obra de Gutiérrez, o que vemos já não nos olha de volta com o olhar refugado desde um lugar *outro*, de fora da partilha do nosso comum. A resposta ao olhar vem desde um lugar que – pelo menos para nós – deixou de ser heterotópico<sup>72</sup>. Sua escrita segue performática e o autor segue reivindicando o seu lugar, porém, agora, não como o suspiro de um invisibilizado no mundo das coisas visíveis – como o fazia no processo catártico que o levava a projetar seu testemunho em palavras vivas – mas questionando-se frente a um mundo regulado pelo mercado editorial, lutando por espaço num campo de centralidade de produção intelectual. Ele não é mais “um senhor de Centro Havana que não esperamos que escreva livros.”<sup>73</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 177). Ele, agora, é um escritor latino-americano que ganha em euros, posiciona-se politicamente e se dedica a pensar o ofício do escritor. Conversando sobre a obra *Animal Tropical*, cujo segundo capítulo se passa na Suécia, o autor expõe suas atuais ideologias políticas, segundo as quais:

A social democracia é quase uma utopia, mas realizável. Seria o sistema sociopolítico mais humano, mais justo e mais viável nessa

---

<sup>70</sup> “Correr la frontera del silencio un poquito más allá. Y otro poquito mañana. Y otro poquito más. Y más. Y eso lo tenemos que hacer los escritores y algún periodista arriesgado. Los que tenemos vergüenza suficiente o estamos un poquito locos.”

<sup>71</sup> Na contracapa da edição brasileira de *A Trilogia Suja de Havana*, por exemplo, figuram as seguintes palavras, retiradas da crítica à obra feita pelo jornal *Tribuna*: “Uma espécie de Bukowski caribenho ou de Henry Miller de Havana.”

<sup>72</sup> Ainda que, como iremos discutir logo a seguir, como escritor latino-americano, Gutiérrez esteja fadado a ocupar um espaço *outro*, dentro dessa espacialidade heterotópica, o autor e seus personagens agora são sujeitos que, tomando parte, passam a discutir a partilha do comum.

<sup>73</sup> “Del señor de Centro Habana no esperamos que escriba libros.”

etapa do desenvolvimento da humanidade. Mas a verdade é que a essas alturas até a social democracia clássica foi brutalmente corroída pelo capitalismo selvagem.<sup>74</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 125)

Por tanto, se, segundo o autor, o sistema capitalista destrói, inclusive, as utopias, como ele se posicionaria dentro deste sistema corrosivo? Hugo Achugar, pensando nossos *Planetas sem boca*, destaca o poder da periferia/margem dentro do sistema de produção de valor: o “poder da periferia, do Outro, da margem, do marginal e do marginalizado na produção de valor” (ACHUGAR, 2006, p. 21). Se o teórico utiliza da metáfora do planeta sem boca para pensar no lugar do “balbucio latino-americano” no sistema de produção do pensamento e do conhecimento, aqui a utilizamos para situar-nos frente a essa produção. Reconhecemos, assim como o uruguaio, que estamos marcados por essa forma de ser – “periférica ou heterotopicamente” – latino-americanos, e que, cientes disso, nossos modos de ser e fazer estão marcados por essa condição de “ser periféricamente Outro”. “Bem vindo, presidente do Uruguai”, exibiu uma faixa puída em Washington, na ocasião de uma visita do presidente Luis Batlle Berres à capital do estado norte-americano. Achugar cita tal evento como metáfora de nossa condição periférica: ao não exibir um nome, a faixa deixava clara sua irrelevância, demonstrando que “o Presidente do Uruguai era intercambiável, não era respeitado, não importava, não era ninguém, era marginal, era o Outro intercambiável” (ACHUGAR, 2006, p. 13).

Pedro Juan não é mais a grande revelação da literatura cubana contemporânea tal qual estandardizavam a crítica e o mercado editorial nos anos 2000. Sem editoras interessadas em publicá-lo no Brasil, o acesso a suas obras mais recentes se dá, quase que exclusivamente, via publicação autoral comercializada pela *Amazon.com*. Agora ele é um intelectual latino-americano que, tal qual eu e vocês, será sempre Outro e intercambiável. O que interessa o que um autor “obscuro” latino-americano tem a dizer sobre o jogo da escrita? Essa parece ser a pergunta que silencia a crítica de seu *Dialogo*. Ele não escreve mais a partir de lugares outros – de relevante importância para a literatura latino-americana, talvez, pela fetichização do exótico – ele é, agora, um daqueles escritores que podem escrever desde uma casa confortável na Europa e refletir sobre si mesmo e sobre o contexto editorial mundial. Nessas novas condições, após esse

---

<sup>74</sup> “La socialdemocracia es casi una utopía. Pero realizable. Sería el sistema socio-político más humano, más justo y más viable en esta etapa de desarrollo de la Humanidad. Pero lo cierto es que a estas alturas hasta la socialdemocracia clásica ha sido brutalmente erosionada por el capitalismo salvaje.”

deslocamento socioespacial, o autor produz um texto performático na forma de uma entrevista ficcional, que funciona como um arquivo autobiográfico para seus leitores e críticos. O senhor de Centro Havana agora escreve livros que não se restringem mais ao espaço de degradação. Seu motivo, agora, é reivindicar seu pensamento no universo das letras. Ele, agora, é um autor contemporâneo latino-americano refletindo sobre sua prática literária.

“O novelista está obrigado a aceitar o desafio, jogar-se na caldeira do diabo, em meio às chamas e ao enxofre, e não continuar escrevendo bucólicas novelas que se passem em paisagens serenas”<sup>75</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 29), coloca PJG ao pensar no novelista imerso ao vertiginoso e brutal crescimento das cidades latino-americanas. Também, pensando a América Latina, Gutiérrez cita uma conferência apresentada por Alejo Carpentier, em 1943, para reafirmar o anticonformismo como “o denominador comum do pensamento sul americano, desde suas origens.”<sup>76</sup> (CARPENTIER *apud* GUTIÉRREZ, 2013, p. 155). Desse modo seria impossível pensar qualquer ideia de cultura latino-americana, separada da ideia do anticonformismo.

A partir do momento em que nos propusemos a estudar o pensamento latino-americano, nos impressiona imediatamente a presença de uma característica geral para todas as nações que compõem nosso conjunto de comunidades. E é que se faz impossível separar a ideia de *cultura*, da ideia de *anticonformismo*. (CARPENTIER *apud* GUTIÉRREZ, 2013, p. 155, grifos do autor)<sup>77</sup>

Voltando à partilha do comum, conjectura-se se tal anticonformismo latino-americano, não viria do reconhecimento do fato de fazermos parte de um *espaço outro* dentro da partilha que institui o eixo central do pensamento e do conhecimento ocidental. Assim, não nos restaria outra opção que falarmos a partir desse espaço. Seria essa a nossa resistência: intervir nesta partilha reivindicando uma nova política que nos dê voz e visibilidade. Ouvir e ser o balbucio dos planetas sem boca. Subverter uma estética primeira, iluminada pelas luzes do poder, segundo a qual “ter esta ou aquela ocupação define competências ou incompetências para o comum, define o fato de ser ou

---

<sup>75</sup> “El novelista está obligado a aceptar el reto, meterse en esa caldera del diablo, en medio de las llamas y el azufre y no seguir escribiendo bucólicas novelas que se desarrollan en parajes más calmados.”

<sup>76</sup> “Pues el anticonformismo es el denominador común del pensamiento suramericano, desde sus orígenes.”

<sup>77</sup> “Desde el instante en que nos proponemos estudiar la evolución del pensamiento latinoamericano nos impresiona la presencia de una característica general para todas las naciones que componen nuestro conjunto de comunidades. Y es que resulta imposible separar la idea de *cultura*, de la idea de *anticonformismo*.”

não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Aceitar, tal como afirmou Sartre, que palavra é ação. Seremos engajados.

PJG: Talvez ao nascer em uma família pobre, campesina, você já tenha certa humildade, certa necessidade de escutar e aprender. De não ser arrogante. Graças a essa pobreza e a tudo que tive que enfrentar na vida para seguir em frente eu pude escrever e fazer o que eu gosto. Creio que os obstáculos foram um desafio. Determinantes para fortalecer meu espírito, meus músculos e meu sentido de enfrentamento.<sup>78</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 174)

O novo Gutiérrez superou seus obstáculos. Aceitando o desafio, o autor – após compor vozes e imagens de sujeitos imersos nesse universo de extrema pobreza – em sua nova prática estética, propõe-se a compor uma imagem de si, enquanto um dos tantos sujeitos que habitam e produzem nesses planetas sem boca. Posicionando-se como questionador do comum partilhado pelo sistema literário e editorial, Gutiérrez segue tomando posição. Não estando mais submerso no ambiente que se imprime em suas primeiras obras, o autor reconhece seu lugar de fala: ele não pode (ou não quer?) mais falar sobre sujeitos miseráveis, submetidos ao silenciamento e à invisibilidade; ele agora fala de si, de sua construção enquanto um *eu* escritor que é o *outro* e sobre o que é ser um escritor latino-americano. Seu recado para o leitor não é mais “Vem, seja corajoso, vem comigo! Para que vejas os limites de até onde pode se rebaixar o ser humano” (GUTIÉRREZ, 2013, p. 247). Seu novo convite parece dizer: “Vem! Vem conhecer o que há de profundo e obscuro em mim! Talvez, entre nós, haja muito mais do que imaginamos”.

Não pretendemos, tampouco, iludir-lhes dizendo que a obra é um tratado sobre a arte de escrever e que Gutiérrez segue com a mesma “potência” em sua escrita – se é que essa palavra é apropriada para os contextos de crítica literária. Os ambientes amenos, o autocontrole e a vida serena talvez tenham transformado o texto de Gutiérrez em algo um pouco mais enfadoso. Mais uma vez, poderíamos isolá-lo e pensar em como o deslocamento transforma a escrita do autor em algo repetitivo, não linear e, por vezes, prolixo. Logo que caio nessa tentação, vejo-me e – novamente – percebo que, talvez, seja eu a que precise ser salva.

---

<sup>78</sup> “PJG: Quizás al nacer en una familia pobre, campesina, uno ya tiene cierta humildad, cierta necesidad de escuchar y aprender. De no ser arrogante. Gracias a esa pobreza y todo lo que he tenido que enfrentar en la vida para salir adelante he podido escribir ya hacer lo que me gusta. Creo que esos obstáculos han sido un reto. Determinantes para fortalecer mi espíritu, mis músculos y mi sentido de lucha frontal.”

### 3.2 – Sombras e traços biográficos

Lembremo-nos de Kevin Carter, o fotógrafo sul-africano que, após ser premiado e mundialmente reconhecido – e criticado – pela fotografia de uma esquelética criança sudanesa prestes a ser devorada por um abutre, em 1994, se suicida. Segundo Rancière, a imagem que ele havia criado seria um exemplo para a discussão sobre a imagem intolerável, ou seja, aquelas diante das quais experimentamos dor ou indignação. “É tolerável propor tais imagens à vista de outros?” (RANCIÈRE, 2010, p. 89) questiona o filósofo sobre o limite entre a militância e o espetáculo, tensionamento crítico geralmente proposto a tais imagens. Tal questionamento parece marcar também a transição pela qual passou a obra Pedro Juan Gutiérrez.

Teve uma morte horrível. Sua agonia durou seis dias, com suas noites. Até que perdeu o conhecimento. Por fim, morreu. Em seu corpo, já se podia ver as úlceras produzidas pelos ratos. (...) Chegaram os abutres. E o devoraram pouco a pouco. O festim durou quatro dias. O devoraram lentamente. Quando mais apodrecia, mais elas gostavam daquela carniça. E ninguém nunca soube de nada. (GUTIÉRREZ, 1999, p. 218)<sup>79</sup>

Após as palavras acima, fechamos a leitura do livro *O Rei de Havana*. Como o prato principal de um banquete de miseráveis, Reinaldo sai da vida da mesma forma que entrou: indiferente. Algo, que não apenas a presença dos abutres, une as práticas estéticas dos dois artistas acima citados: ambas podem ser utilizadas como estopim para questionamentos em relação entre a ética e a estética de seus autores. Quais efeitos essas imagens podem provocar no real, que não a simples constatação de um absurdo já conhecido? O que elas poderiam fazer além de espetacularizar a dor do *outro*? Rancière, concluindo sobre a potência das imagens que dão a ver algo tido como intolerável, pondera que “as imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível se não são antecipadas em seus sentidos e não antecipam seus efeitos.” (RANCIÈRE, 2010, p. 106).

Tomaríamos como verdadeira e confortável essa conclusão se, de fato, pudéssemos traçar um mapa das formas de sentir universais, que nos ajudasse a definir

---

<sup>79</sup> “Tuvo una muerte terrible. Su agonia duró seis días con seis noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las úlceras por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron poco a poco. El festín duró cuatro días. Lo devoraron lentamente. Cuanto más se podría, más les gustaba aquella carroña. Y nadie supo nada jamás.”

quais imagens antecipam, ou não, seus efeitos e sentidos. As imagens, no entanto, excedem tais modelos e, se para muitos, a imagem da morte de Reinaldo pode ser vista como espetacular e previsível, aqui, diante dela, nos vemos diante de uma configuração do sensível que, não apenas perturba e assusta, mas nos leva a pensar e questionar. Da mesma maneira, se muitos criticaram o fotógrafo sul-africano, colocando-o como apenas mais um abutre se alimentando da imagem daquela criança faminta, para muitos aquela imagem representou uma mudança brusca nas formas de ver e sentir.

Nesse sentido, Carter e Gutiérrez foram dois dos muitos sujeitos que se encontraram diante dessa encruzilhada: o que fazer depois de criar uma imagem que expõe algo intolerável? Como lidar com essa criação? Diante dos muitos caminhos possíveis para esse embate, o primeiro escolhe a morte; o segundo a mudança: conforme discutido no tópico anterior, Gutiérrez desloca sua prática estética, buscando, em sua nova obra, recolocar-se no mundo e, talvez, justificar-se pela violência do que escreveu.

“Para escrever o final de O Rei de Havana estive quatro dias escrevendo e chorando como um bebê pelo que estava acontecendo e eu não podia remediá-lo. Isso foi tão terrível que eu nunca mais pude ler o livro novamente”<sup>80</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 238), afirma o autor, que, agora mais velho, diz estar em uma etapa de sua vida na qual busca sossego, serenidade e paciência. Estamos lendo uma obra na qual o Gutiérrez expõe seu movimento performático e, nesse trânsito autobiográfico, se desnuda e se constrói diante do leitor.

Trata-se, simplesmente, de literatura, afirma Leonor Arfuch sobre as obras inseridas no espaço biográfico. Ainda que sejam comprometidas com os fatos, que joguem com o documento, que pareçam uma entrevista, seguirão sendo de literatura. Essa construção de uma narração sobre a vida, que impõe uma ordem à vivência e à caótica e fragmentária identidade, seria a marca do que a teórica, com base em Bakhtin, chama de *valor biográfico*. Dentro das obras com esse valor – que, portanto, inserem-se também no espaço biográfico – ocorreria o que ela, agora retomando Ricœur, coloca como a “construção imaginária de si como outro” (ARFUCH, 2010, p. 55), o que geraria, obrigatoriamente, um problema de temporalidade entre o vivido e o relatado; e outro de *estranhamento* entre o enunciador e a sua “própria” história.

---

<sup>80</sup> “Para escribir el final de El Rey de la Habana estuve cuatro días escribiendo y llorando como un bebé por lo que estaba pasando y ya no podía remediarlo. Fue tan terrible escribir eso que jamás he podido leer el libro de nuevo.”

Parecendo encenar tal estranhamento e distanciamento temporal, em entrevista com Rodrigo Sombra, publicada na revista Carta Capital em maio de 2014, intitulada “Pedro Juan Gutiérrez: o cubano burguês”, o escritor, pensando seu primeiro livro, *A Trilogia suja de Havana*, revela ter ficado assombrado com a agressividade daqueles contos. “Não pude lê-los. É um livro doloroso, que escrevi em circunstâncias muito tristes, de incerteza, de não saber o que seria de mim amanhã”, diz o autor, corporificando, assim, essa diferença temporal e de identidades entre o *eu* do momento da escrita e o *eu* do autor, quase 20 anos depois.

Ainda sobre o espaço biográfico contemporâneo, Arfuch, em uma crítica ao pacto autobiográfico proposto por Lejeune, retoma novamente Bakhtin para afirmar que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade” artística” (ARFUCH, 2010, p. 55). Citando Starobinski, ela ainda considera que a correspondência, ou não, do nome próprio se tornaria um critério frágil e ilusório para a reflexão sobre os gêneros biográficos, uma vez que, mesmo dentro desse sistema, tal correspondência estaria relacionada ao “eu” atual do momento da escrita, existindo entre esse *eu* e o *eu* da vivência do autor uma “divergência temporal e uma divergência de identidades” (STAROBINSKI *apud* ARFUCH, 2010, p. 54).

Encenando essa impossibilidade de correspondência identitária aparece Gutiérrez em seu diálogo com sua sombra. “Sou eu, mas não sou eu.”, afirma o autor, antes de expor sua crítica às autobiografias, demonstrando, ainda que indiretamente, a incompatibilidade entre a experiência vivencial e a totalidade artística: “um escritor de ficção, ainda que se baseie na realidade, sempre tem que imaginar, ou inventar tudo. Por esse motivo, por exemplo, nunca acredito nas autobiografias. Ninguém conta tudo. Queremos dar uma imagem positiva e bonita de nós mesmos”<sup>81</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 75). Desse modo, na busca de uma totalidade artística, o autobiógrafo reduziria sua experiência vivencial a uma construção heroica e bondosa, reduzindo sua vivência a uma construção mitológica e harmônica de si mesmo.

Sobre o processo de construção do personagem Pedro Juan, ao afirmar que: “Pedro Juan sou eu naquele momento”<sup>82</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 65), Gutiérrez explicita que “o valor autorreferencial do estilo remete, pois, ao momento da escrita, ao

---

<sup>81</sup> “Un escritor de ficción, aunque se base en la realidad, siempre tiene que imaginar e inventar todo. Queremos dar una imagen positiva y bonita de nosotros.”

<sup>82</sup> “Pedro Juan soy yo en aquel momento.”

“eu atual”.” (STAROBINSKI *apud* ARFUCH, 2010, p. 54). Essa onipresença do “eu atual” seria, ainda segundo Arfuch, “um obstáculo para a captação fiel e para a reprodução exata dos acontecimentos passados” (ARFUCH, 2010, p. 54).

“Muitas vezes parece que não foi eu quem escreveu e sim que alguém me utilizava.”<sup>83</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 245) declara o autor sobre a intensidade e a imersão vividas por ele no processo de escrita de suas primeiras obras. Ao fazer tal declaração ele se posiciona e revela seu estranhamento em relação ao seu “eu atual” no momento de escrita das obras, expondo a si mesmo como outro distanciado.

Quem seria, portanto, esse novo *eu*, que se faz atual na escrita da entrevista? Imergindo novamente no espaço biográfico em seu diálogo com sua sombra, Gutiérrez encena a construção de um *eu* como um *outro*. Expondo-se como *yin* e *yang* (com ele mesmo costuma colocar), a obra parece exemplificar as possibilidades e impossibilidades das propostas biográficas. Estamos diante de um *eu* que é *outro* em conversa com um *outro* que não deixa de ser *eu*. Nesse encontro entre Gutiérrez e Pedro Juan, vemos um emaranhamento da fronteira entre o real e o fictício que deixa o terreno aberto para o império do imaginário. O leitor é assim, evocado a mediar, a imaginar quais seriam os limites entre essas esferas, sendo convocado a entrar no jogo da ficção.

“Não compita, jogue!”<sup>84</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 49). Com esse axioma para a vida, Gutiérrez declara seus modos de fazer. “Creio que toda a arte gira em torno do conceito do jogo. Mas o jogo vibra, como tudo, entre o ying e o yang. (...) O jogo precisa de seu contraponto incessante, seu antagonista, na seriedade e no rigor. Toda obra de arte se baseia nessa luta.”<sup>85</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 49). Assumindo essa luta entre o jogo e a seriedade, em sua nova prática estética, agora metaliterária, o autor constrói um texto que joga consigo mesmo. Quem sou eu, diante de mim? Qual é o lugar desse *eu* no mundo das coisas sensíveis? O que eu diria para mim mesmo?

**PJ: Então seguiremos para sempre juntos? Não pode se livrar de mim?**

PJG: Eu não acredito possa te envenenar, nem te matar porque te amo muito e seria um suicídio. Mas eu preciso me desprender de você. Não sei como fazer isso, mas queria muito me desprender de você. Me libertar da tua presença. Você é muito violento, muito grosseiro, muito estúpido, muito agressivo. Estou cansado de viver com você.

---

<sup>83</sup> “Muchas veces me parece que no fui yo quien escribió sino alguien que me utilizaba.”

<sup>84</sup> “No compitas. Juega.”

<sup>85</sup> “Creo que todo el arte gira sobre el concepto del juego. Pero el juego vibra, como todo, entre el Ying y el Yang. (...) Así que el juego necesita su contrapunto incesante, su antagonista, en la seriedad y el rigor. Toda obra de arte se basa, o nace, de esa lucha.”



**PJ: (...) Mas é uma armadilha. Eu sou você e você sou eu. Sou sua sombra. Somos inevitáveis. E quer saber? Eu também te detesto: você é um arrogante e acredita que é melhor que eu, você acredita que é superior. Acha que é mais culto, mais viajado, mais sofisticado. (...) No fundo você só é um pedante insuportável e perfeccionista.**

PJG: Não imaginava que você me desprezava tanto.

**PJ: Nos desprezamos mutuamente, querido. Mas somos irmãos siameses. Juntos até o final. Aceita logo. Eu sou um diabo e você é um anjo. Mas no fundo, nem eu sou tão diabólico e nem você tão angelical.**<sup>86</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 229-230, grifos do autor).

Mas, Pedro Juan não é Gutiérrez? Se não for, Pedro Juan Gutiérrez tampouco é o autor cubano. Onde está a voz do autor que figura na capa do livro? Assim, nesse jogo de desprezo mútuo, personagem e seu autor inscrevem seus corpos em um gênero múltiplo: entre autobiografia e ficção; entre a voz do *eu* e a voz do *outro*, entre a entrevista e o desabafo, vê-se um Gutiérrez que se (des)constrói frente o leitor.

Pensando em suas influências, PJG destaca a importância de Truman Capote para a construção de sua escrita. Ele ainda revela haver se encantado pela narrativa do autor pelo simples motivo dela “não parecer literatura”, uma vez que Capote apresentaria ao leitor um livro no qual não se veriam as costuras, como se estivesse escrito descuidadamente, de modo muito coloquial. “É ameno e profundamente humano”<sup>87</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 16), afirma o autor, antes de revelar que, após a leitura de *Desayuno en Tiffany's*, disse a si mesmo: “Se algum dia eu for escritor, quero escrever assim, de um modo tão natural que não pareça literatura.”<sup>88</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 16)

Qual seria o efeito dessa vontade? *Diálogo con mi sombra* parece explicitar o resultado desse desejo. A obra se constrói como se fosse uma entrevista entre o personagem e seu autor: ela não parece literatura. O desnudamento do fictício – a

---

<sup>86</sup> **“PJ: Entonces, ¿seguiremos juntos siempre? ¿No puedes prescindir de mí? PJG: No creo que pueda envenenarte ni matarte porque te quiero demasiado y sería suicidio. Pero necesito desprenderme de ti. No sé cómo lo haré, pero quisiera despegarme de ti. Liberarme de tu presencia. Eres demasiado torpe, demasiado bruto. Estoy cansado de convivir contigo. PJ: Pero es una trampa. Yo soy tú y tú eres mi sombra. Así que somos inevitables. ¿Y quieres saber algo? Yo también te detesto: eres arrogante, te crees mejor que yo, te crees superior. Crees que eres más culto, más viajado, más sofisticado. (...) Y en el fondo sólo eres un pedante insoportable y un perfeccionista. PJG: No imaginaba que me despreciaras tanto. PJ: Nos despreciamos mutuamente, querido. Pero somos hermanos siameses. Juntos hasta el final. Acéptalo. Yo soy diablo y tú eres un ángel. Pero en el fondo, ni yo soy tan diablo ni tú tan angelical.”**

<sup>87</sup> “Es ameno y profundamente humano.”

<sup>88</sup> “Si algún día soy escritor quiero escribir así, de un modo tan natural que no parezca literatura.”

explicitação do embaralhamento entre o real e o imaginário<sup>89</sup> – opera como estopim para inúmeros outros questionamentos, que colocam à prova a identidade de Gutiérrez: se Pedro Juan, um personagem ficcional, assume características do real e aparece como um inquisidor de seu criador, quais seriam as características ficcionais de um Gutiérrez que, conversando com seu personagem, se propõe como parte do real? Quem é quem nesse jogo performático? É possível identificar a PJG como o autor cubano? Que imagem cada um deles constrói de si? Como se dá a conformação da autoconsciência desse “duplo” autodeclarado? Ao longo desse capítulo nos propomos a pensar em tais questões. Gutiérrez aparece como autor (o que podemos ver na capa e paratextos) e personagem da obra, como se estivesse frente a frente com Pedro Juan personagem, que, por sua vez, aparece como a sombra do autor. Em uma relação quase especular, o autor conversa e discute com seu duplo, jogando com as fronteiras entre o real, o fictício e o imaginário.

### **3.4 – O Regime de vozes-imagens.**

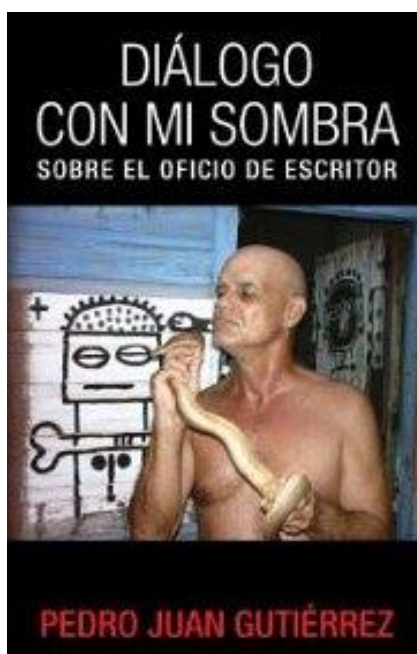
Até o presente momento trabalhamos com a separação do regime das vozes do das imagens, buscando entender como essas duas esferas se complementam e compõem a partilha do sensível que se dá a ver a partir da performance da escrita de Gutiérrez. Se as práticas estéticas tensionam a partilha policial do sensível a partir de novas repartições do mundo comum; essas novas configurações se dão a ver pela construção de novos regimes de voz e visibilidade, que “definem o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Pensando a nova obra de Gutiérrez, como essa nova partilha se dá a ver ao leitor? Que regime de visibilidade se constrói por meio dessa nova prática estética?

Na capa da obra *Diálogo con mi sombra: sobre el oficio del escritor*, vemos um Gutiérrez mais velho que, sem camisa, segura uma cobra dourada nas mãos. Ele a olha fazendo uma espécie de “biquinho”. Sua pele, queimada na altura do pescoço, exhibe uma das tantas formas com as quais tempo marca a pele dos que passam muitas horas

---

<sup>89</sup> Trabalhamos aqui com as noções de Iser, discutidas no primeiro capítulo, segundo as quais o real é compreendido como mundo extratextual; o fictício, como um ato intencional de transgressão do real; e o imaginário como espaço neutro de onde vêm as configurações que se manifestam e operam nessas duas outras esferas.

expostos ao sol. Barba mal feita. Careca mal raspada. Rugas, olheiras, sobrancelhas grossas, mais marcas do tempo ao sol. Ele encara a cobra que se retorce e olha em outra direção. Ainda que ele queira, homem e cobra não se encaram. Algo na foto inspira um jogo de sedução.



Reprodução da capa

Como cenário, um barraco de madeira com a porta aberta. Não vislumbramos seu interior. Mal pintadas e também marcadas pelo sol, as paredes exibem figuras em preto no branco. Seres imaginários em traços simples. Figuras apáticas e assustadas que se desfazem com passar do tempo.

Em seu novo livro, publicado pela primeira vez em 2013, Pedro Juan Gutiérrez explora a fundo a arte de escrever. Ao mesmo tempo é um *making-off* esplêndido sobre a obra desse autor cubano que se converteu em um mito definitivo da literatura latino-americana de todos os tempos.

Pedro Juan, o personagem diabólico que protagoniza quase todos os livros de prosa e poesia de Pedro Juan Gutiérrez, se transforma aqui em um inquisidor implacável, que encurrala e tensiona a seu criador.

Pedro Juan, como uma metralhadora, lança uma pergunta após a outra – algumas muito maliciosas e com armadilhas – ao autor, que tenta responder com serenidade, paciência e uma agudeza extraordinária.

Está aqui tudo o que possa ser do interesse dos leitores viciados em Pedro Juan Gutiérrez. Desde a sua infância e juventude até suas opiniões mais destiladas sobre a escrita como um jogo muito sério, a irreverência e a obscenidade como um instrumento cirúrgico; Centro

Havana, o cenário brutal e hiper-realista; o papel do sexo; as fronteiras indefinidas entre realidade e ficção, o que significa ser um escritor no caribe, a função do anti-herói e do cotidiano e muitos outros aspectos. (GUTIÉRREZ, 2013, contracapa)<sup>90</sup>

Esse é, basicamente, o regime de imagens que se estabelece na obra: um escritor diante de si. Um homem diante de sua sombra. Um mergulho nas profundezas do autor. A obra é autobiográfica. Lemos 253 páginas de fragmentos da vida e reflexões de Pedro Juan Gutiérrez, que se apresentam na forma de uma conversa irreverente e fragmentada. Os homens que conversam, ainda que muitas vezes opostos, compartilham da mesma história e fazem parte de um homem ainda maior que, sem camisa e encarando uma cobra, assina e publica sua obra.

Não foi por força da vontade que tivemos que mudar um pouco a metodologia de nossa investigação. Inicialmente, seguiríamos com a separação entre o regime de vozes e o regime de imagens como torso de nosso trabalho. Tentando, no entanto, decompor essas duas variantes, tivemos a dimensão da inelutável fusão dos dois regimes na obra. As vozes dos “personagens” da entrevista são as imagens que eles constroem de si, de modo que tudo não passa da construção da imagem de uma autoconsciência de um *eu* como *outro*.

Josefina Ludmer, pensando as escritas contemporâneas e as literaturas *pós-autônomas*, discute a conformação de um novo formato de escritura, que, jogando com os limites entre realidade e ficção, funda-se como uma espécie de “não literatura”. Segundo a teórica

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2010, p. 2)

---

<sup>90</sup> “En su nuevo, libro que se publica por primera vez en 2013, Pedro Juan Gutiérrez explora a fondo en el arte de la escritura. Al mismo tiempo es un *making-of* espléndido sobre la obra de este autor cubano que se ha convertido en un mito definitivo de la literatura latinoamericana de todos los tiempos. Pedro Juan, el personaje diabólico que protagoniza casi todos los libros de prosa y poesía de Pedro Juan Gutiérrez, se transforma aquí en un inquisidor implacable, que acorralla continuamente y pone contra las cuerdas a su creador. Pedro Juan, como una ametralladora, lanza una pregunta tras otra –algunas muy maliciosas y con trampas– al autor, que intenta responder con serenidad, paciencia, y una agudeza extraordinaria. Aquí está todo lo que puede interesar a los lectores adictos a Pedro Juan Gutiérrez. Desde su infancia y juventud hasta sus opiniones más destiladas acerca de la escritura como un juego muy serio; la irreverencia y la obscenidad como instrumento quirúrgico; Centro Habana, el escenario brutal e hiperrealista; el papel del sexo; las fronteras indefinidas entre realidad y ficción, lo que significa ser un escritor en el Caribe, la función del antihéroe y lo cotidiano, y muchos otros aspectos.”

Talvez por se inserir nessa nova conformação, a obra de Gutiérrez não aceitou a metodologia a ela proposta. Não admitindo leituras literárias, seria impossível diferenciarmos vozes e imagens nessa tentativa do autor de fabricar-se a si mesmo no presente. Respondendo algumas das perguntas que nos fizemos em momentos anteriores, aqui, pouco importa se o Gutiérrez que assina a obra corresponde ao Gutiérrez que conversa com seu personagem. Tampouco importa se o personagem é ou, não, o autor. Acreditar em uma resposta para essa pergunta seria, no mínimo, ingênuo. Para nós, vale mais pensar em como, por meio dessa entrevista ficcional, o autor se constrói como *outro* e o que esse sujeito fabricado e feito presente tem a nos dizer enquanto prática estética.

Se, nos horizontes da crítica literária, Ludmer destaca a interseção das esferas da realidade e da ficção como a conformação de uma nova forma de fazer literatura; o movimento contrário também acontece. Nos territórios linguísticos dos estudos de análise do discurso também se discute como a ficcionalidade típica dos discursos tidos como literários passa a invadir os terrenos nos discursos factuais. É isso que Emilia Mendes discute ao pensar as formas de forjamento do *outro* como *eu*, na entrevista forjada de Dalton Trevisan, escrita pelo autor de Nelson de Oliveira e publicada no caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo. Pensando a ficcionalidade e a factualidade nos horizontes da análise do discurso, a teórica coloca que

a ficcionalidade, que parecia predominar e ter cadeira cativa nos gêneros literários, dá a impressão de querer ganhar espaço em outras paragens e migra para gêneros não-literários. (...) Ou seja, a ficcionalidade, que por muitos séculos era um dado do contrato literário, passa a permear outros gêneros cujo contrato teria uma quase “imposição” de factualidade, como a maioria dos gêneros jornalísticos, tais como são vistos na atualidade. (MENDES, 2008, p. 194)

Em seu artigo “Entrevistas forjadas: a representação de um “outro” como um “eu””, a pesquisadora se propõe a entender como se constrói um *outro* como um *eu*. Aqui, nos proporemos a discutir como se dá a construção de um *eu* como um *outro*. Como se estivesse na mesma via, porém na contramão, Gutiérrez utiliza de formas e gêneros que pertencem os discursos da “factualidade” – como a entrevista jornalística – para produzir um texto que se dá a ver nos espaços do ficcional.

Desse modo, se, tal como acredita Mendes, “a ficcionalidade é sempre contratual e situacionalmente estabelecida” (MENDES, 2008, p. 195), restar-nos-ia pensar, então,

como se dá a conformação desse contrato e dessa situação de leitura estabelecidos entre o leitor e a obra de Gutiérrez. Quando apresentamos a biografia do autor, talvez não demos a devida importância a um de seus ofícios, que marcou profundamente sua carreira e escrita: o jornalismo. PJG, conversando sobre o assunto com PJ, declara que “aprender a escrever jornalismo foi mais decisivo que escrever contos e poemas.”<sup>91</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 34) Segundo o autor, o aprendizado técnico, mecânico e artesanal do idioma e a importância do respeito à inteligência do leitor seriam duas características fundamentais de sua escrita, que ele teria aprendido ao longo dos 26 anos nos quais exerceu a profissão.

Em uma revista você está competindo com muitos materiais interessantes. De modo que você tem que agarrar o leitor nessas primeiras linhas e induzi-lo para que te leia, que sua reportagem é excelente, é amena, que ele não vai perder tempo. (...) Você tem que dominar os truques do ofício ou será apenas mais um.<sup>92</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 170)

Uma escrita leveira, que não esconda nada: funcional e efetiva. Uso cuidadoso do gerúndio e nada de orações subordinadas. Evitar conjugações verbais compostas e adjetivos. Cuidado com o uso de palavras rebuscadas. Foram essas e outras normas e técnicas jornalísticas que marcaram a escrita e o nascimento de Gutiérrez na literatura latino-americana. É o que notamos, por exemplo, no fragmento de *O Rei de Havana*, quando Reinaldo se depara com a imagem de um negro, sem camisas e com apenas um pé de chinelo que atira uma pedra na vitrine numa loja de produtos de couro:

O cara tentou pegar uma bolsa de couro. Não os sapatos. Só uma bolsa. Cortou os pés, os braços, as mãos. Alguns turistas filmavam e tiravam fotos. Dois policiais chegaram correndo. Enfurecidos, claro. Pegaram seus cassetetes. Vieram as câmeras. Guardaram os cassetetes.<sup>93</sup> (GUTIÉRREZ, 1999, p. 197)

No fragmento acima, notamos como o autor empregava as técnicas jornalísticas para a escrita de sua obra. Com frases curtas, Gutiérrez dá agilidade à história, levando

---

<sup>91</sup> Aprender a escribir el periodismo fue más decisivo que escribir cuentos y poemas.

<sup>92</sup> “En una revista estás compitiendo con muchos materiales interesantes. Así que tienes que atrapar al lector en esas primeras líneas y sugerirle que te lea, que tu reportaje es excelente, es ameno, y no va a perder tiempo. Te acostumbras a ser competitivo en ese sentido. Tienes que dominar los trucos del oficio o serás uno más del montón.”

<sup>93</sup> “El tipo intentó agarrar un bolso de piel. No los zapatos. Sólo un bolso. Se cortó los pies, los brazos, las manos. Unos turistas lo filmaban en video y tomaban fotos. Dos policías llegaron corriendo. Enfurecidos, claro. Defraudaron sus blacks jacks de goma sólida. Vieron las cámaras. Guardaron los black jacks.”

o leitor a acompanhar o vertiginoso decorrer dos fatos. Nesse sentido, em suas primeiras obras, como argumentamos no capítulo anterior, Gutiérrez produz um regime de visibilidade curto e grosso, como se o autor, tal qual o personagem Pedro Juan, quisesse “revirar a merda” e jogá-la em seu leitor. Com um texto direto e nada prolixo, Gutiérrez se inscreveu como um autor que desvela as camadas mais profundas das zonas silenciadas por nossa partilha do comum. Desse modo, como declara PJG, o jornalismo funcionaria como uma espécie de antivírus na sua escrita, que o ajuda a analisar-se e a cuidar-se como um termômetro que o auxiliaria e eliminar os excessos e as voltas de seu texto. Tal qual faz um jornalista para compor sua prática estética, o autor teria que se meter a fundo no universo sobre o qual vai escrever; conhecer bem os personagens e seus lugares de enunciação; ou seja, saber sobre o que está falando. “Isso é respeitar o leitor. E não ficar punhetando. Não dar a ele nada ruim só para alargar o texto. Ao contrário, quanto mais concentrado melhor.”<sup>94</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 40).

Desse modo, se o ofício de jornalista marcou o estilo da escrita de Gutiérrez em suas primeiras obras, em *Diálogo con mi sombra*, o diálogo com a profissão excede o respeito de normas e regras. Ao se dar a ver por meio de uma entrevista, o autor se apropria também de gêneros textuais que seriam típicos da “factualidade” exigida pela profissão. Propondo-se a escrever sobre si e sobre seu ofício, construindo um diálogo com sua sombra, o autor assume o risco – seguindo e tomando para si os preceitos jornalísticos – de aprofundar-se em si, como se fosse possível imergir de cabeça em uma subjetividade.

Como resultado, temos um texto performático, que joga com as vozes do *eu* e do *outro*, e com os limites da realidade e ficção. Ele produz um texto que – tal como aqueles pensados por Ludmer – não é literatura, mas que tampouco pode ser pensado como parte do mundo factual. Um texto que, se retomarmos Ravetti, pode ser visto como transgênero performático:

Pensar o transgênero performático passa por identificar textos que, além de cumprirem seu papel de romances, funcionam como arquivos e verdadeiros compêndios de performances que estão aí para desafiar qualquer tentativa de leitura de captação integral do texto, que cominam a tornar inteligível parte do que não pode ser formulado explicitamente pela escrita (RAVETTI, 2011, p. 142)

---

<sup>94</sup> “Y eso es respetar al lector. No darle paja. No darle basura sólo para alargar un poco más el texto. Al contrario, cuanto más concentrado mejor.”

Não podemos ignorar o fato de que a teórica tratava de textos que se dão a ver como romances, no entanto, pensando na quebra dos limites entre a ficcionalidade e a factualidade que, segundo Mendes, marca alguns textos contemporâneos, nos arriscamos a pensar a obra de Gutiérrez como transgênero, uma vez que, cumprindo seu papel de entrevista, tal qual é dada a ler ao leitor, a obra funciona como um arquivo pessoal e performático do pensamento do autor que joga com os limites entre o *eu* e o *outro*, e dos gêneros discursivos.

“Pedro Juan Gutiérrez tem sua sombra, que é Pedro Juan e esse engendrou sua própria sombra, que é John Snake. Como uma matrioska.”<sup>95</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. vi).<sup>96</sup> Assim, como se diante dessas bonecas que carregam inúmeras outras dentro de si, nos deparamos com as imagens desses Pedro Juans, que se engendram e confundem, deixando sempre suspensa a possibilidade de união. Desse modo, se nas obras pensadas no segundo capítulo, o estranhamento se deu pelo choque incômodo com imagens de sujeitos outros, nesse diálogo, ele aparece pela construção de um duplo e pela repetição de si. “O que quer que nos lembre essa íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho.” (FREUD, 1980, p. 12), afirma Freud sobre essa compulsão instintual da natureza humana que, de tão poderosa, pode prevalecer sobre o instinto do prazer, deixando que a mente manifeste em determinados aspectos o seu caráter demoníaco. O duplo, essa ação de repetição de si, “depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em um estranho anunciador da morte.” (FREUD, 1980, p. 10).

A relação de Gutiérrez com seus duplos se localiza no entre lugar dessa relação entre vida e morte. Nesse sentido, o diálogo pode ser lido como uma tentativa do autor de burlar sua “morte” diante da crítica e do mercado editorial e, ao mesmo tempo, como uma forma de afirmá-la: estamos diante de um novo Pedro Juan Gutiérrez, que, como discutido anteriormente, se distancia cada vez mais do irreverente, cínico e destemido Pedro Juan nascido em *A Trilogia suja de Havana*. Como estratégia de sobrevivência, o autor – que já havia se projetado como *outro* em suas obras – coloca-se como um duplo frente a frente com seu criador, transformando-se, pelo jogo entre realidade e ficção, também em uma imagem de si: um duplo do *eu*.

---

<sup>95</sup> “Pedro Juan Gutiérrez tiene su sombra, que es Pedro Juan y éste engendró su propia sombra que es John Snake. Como una matrioska.”

<sup>96</sup> Apenas a título de informação, uma vez que não pretendemos trabalhar com essa face do autor, parecemos necessário esclarecer que John Snake é o pseudônimo utilizado por Gutiérrez em seus livros de poesia e alguns poemas visuais.



Pensando as três obras discutidas ao longo desta dissertação, vislumbramos que, durante o trânsito de seus regimes de visibilidade, Gutiérrez manteve como ponto de estabilidade uma escrita performática, deixando seu corpo sempre presente em sua prática estética. Da miséria de uma Cuba em crise ao teórico ofício do escritor, a presentificação de um corpo que se posiciona e comunica esse saber performático se mantém. O corpo que caminha em Centro Havana se contrapõe ao corpo do escritor bem sucedido que, ciente desse trânsito, continua posicionando-se esteticamente deixando claro seu lugar na partilha do comum.

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Terminada a performance, fecha-se o livro e nós vamos dormir. Se “o corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 76), após o movimento performático de leitura, pensamento e autoconstrução, a partir do encontro com as vozes e imagens evocadas pela obra de Pedro Juan Gutiérrez, volumes de saberes encostam suas cabeças em travesseiros e colchões ortopédicos, esgotados pelo encontro e pela difícil tarefa da produção intelectual. Em alguns momentos, talvez, essas dimensões transbordem, fazendo com que os sonhos não sejam mais tão leves.

Mais que considerações finais, as palavras que seguem nos servem como uma despedida. Passados anos do primeiro encontro, é chegada a hora de desvencilhar-nos da enferma relação com Gutiérrez e Pedro Juan. Fizemos um bom trio. Por anos, pensamos juntos. De Gutiérrez, fiz-me vítima. Com Pedro Juan, fiz-me cúmplice. Compartilhamos sintomas, padecemos. Eles, juntos, imprimiram, em meu mapa do sensível, vozes e imagens de sujeitos invisibilizados. Com eles, imergi em zonas heterotópicas, expandidas para além da linguagem. O vi e fiz-me o *outro*, e, nesse movimento performático, tive que afirmar-me enquanto um *eu*. Agora, é chegado o momento de, tal qual fez o autor, nos saber em nosso limite. Reconhecemos nossa conduta e é chegada a hora de mudá-la.

Não saberíamos dizer se, por meio desta pesquisa, algum sentido foi encontrado. Talvez, ao contrário, sabê-la sem sentido tornou-se condição de existência. Como os habitantes de Leônia de Calvino, nossos fazeres e nossas instituições seguem desesperadamente em busca de algo novo, e saber-nos aqui, no final de uma trajetória, provoca inúmeros questionamentos. Algo foi feito? Algo será alcançado?

Pode-se dizer que, agora, novo é o pensamento que envolve e delimita o olhar – aquele que antes apenas se incomodava e se desviava de olhares loucos e corpos fétidos. Com afã de conhecimento, esse olhar envolve-se de teorias e discursos, que, por mais que sirvam para serem lidos, jamais chegarão a tais sujeitos. Os corpos sujos continuam ali estirados em frente ao portão de casa.

Em momentos anteriores, expusemos os motivos que nos fizeram reconfigurar o projeto que idealizava esta dissertação. Se, inicialmente, nos propúnhamos a falar sobre a espacialidade de um sujeito *outro* – o qual Bauman chama refugio humano – a subjetivação dessas alteridades, logo, tornou-se o centro da pesquisa. Reconhecemos que não poderíamos mais falar *sobre* esses sujeitos “supérfluos [que] não são apenas um corpo estranho, mas um tumor canceroso que corrói os tecidos sociais saudáveis e

inimigos jurados do “nosso modo de vida” e “daquilo que respeitamos”” (BAUMAN, 2005, p. 55) – chegaria perto do fascismo à reprodução de tal discurso – por isso, nosso principal objetivo tornou-se buscar, nas palavras de Gutiérrez, elementos performáticos que nos permitissem falar *com* esses sujeitos que, de alguma forma, foram excluídos por nosso sistema funcional. Nesse sentido, mais que pensar em como as espacialidades contribuíam para a sua representação, nos propusemos a imergir nesses espaços, buscando ouvir e ver as histórias dos corpos que nele habitam, a fim de compor suas performances na construção de um repertório comum. Assim, construídos pela linguagem, esses corpos passaram a ocupar um espaço – muitas vezes central – na partilha do meu comum.

Os leitores e os espectadores precisam mesmo desses livros ou filmes violentos, agressivos escritos com fúria? Há pouco tempo encontrei essa resposta, que é simples: sim, são necessários. Há que baixar ao inferno como parte da aprendizagem. Há que transitar entre o fogo como parte deste caminho vertiginoso que é a vida. Se você é escritor tem a obrigação de baixar ao inferno, enfrentar os monstros e depois escrever e arrastar aos leitores.<sup>97</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 246)

Gutiérrez baixou ao inferno. Suas primeiras obras parecem querer levar o leitor, a pescões, para conhecer os lixões e as zonas de maior exclusão social de nossas sociedades. Gutiérrez fala de Cuba, mas poderia falar de outro lugar. As zonas de silenciamento nas quais ele imerge são quase uma condição para qualquer civilização contemporânea. Em suas obras, conhecemos sujeitos de Centro Havana, mas que poderiam ser facilmente deslocados para a Guaicurús, o Jardim Gramacho, ou qualquer outra zona que muito improvável aparecerá nos cartões postais de nossas capitais.

Baixando ao inferno, ele nos arrastou e nos levou a compor um mapa sensível das vozes e imagens dos corpos que queimam e gemem entre chamas. Nesse movimento performático, fomos obrigados a pensar-nos, a tomar posição. Tal qual o escritor engajado pensado por Sartre, Gutiérrez faz com que o leitor não possa mais sentir-se inocente diante do mundo. O autor enfrenta e expõe os monstros que existem dentro e para além de si.

---

<sup>97</sup> “Los lectores, los espectadores ¿necesitan realmente de esos libros o películas violentos, agresivos, escritos desde la furia? Hace poco encontré la respuesta, que es simple: sí, son necesarios. Hay que bajar al infierno como parte del aprendizaje. Hay que transitar entre el fuego como parte de este camino mágico y misterioso que es la vida. Si uno es escritor,”

Talvez tardiamente tenhamos percebido que, o tempo todo, estivemos diante de dois “modelos” de corpos deslocados: o *eu* e o *outro*. Nesse sentido, em *A Trilogia*, conhecemos a fúria de um *eu* despojado de valores. Do que somos capazes para sobreviver? Do que nos fazemos cúmplices ao longo dessa busca? Em sua obra, construindo-se como Pedro Juan, Gutiérrez se coloca à prova. Estamos diante da imagem de um sujeito consciente que, com raiva e rancor, testemunha para o mundo as condições de extrema degradação às quais é submetido. Com Pedro Juan assumimos o risco de sermos coniventes. Ouvimos seu sussurro ao pé de nosso ouvido, e compusemos imagens duras, racistas, misóginas e violentas, que nos machucam e ofendem. Nem heroico, nem anti-heroico, Pedro Juan parece não se importar.

Em *O Rei de Havana*, por sua vez, nos deparamos com o descalabro da imagem do *outro*. Se em momentos anteriores pensamos a imagem de Reinaldo como “o rei dos refugos” não foi por inocência. Enquanto os reinados contemporâneos, pelo menos na América Latina, são regados pelo imaginário de reverências e coroas – ainda que de lata – em seu trono, Reinaldo senta-se sobre as imagens dos corpos que, como o dele, não possuem a chance de existir. Seus inferiores são os ratos; seus superiores, os urubus. Zigmund Bauman destaca a forma como Kafka se utilizou da fantástica barata para construir a imagem daqueles que “não se ajustam à forma projetada nem podem ser ajustados a ela” (BAUMAN, 2005, p. 42). “Isso é genial, mas de uma morbidez e um terror tão perfeito que eu me espantei”<sup>98</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p. 12), declara PJG sobre a frase que abre *Metamorfose*. “Assustei-me tanto que soltei o livro e não pude ler a Kafka até vinte anos depois.”<sup>99</sup> (GUTIÉRREZ, 2013, p.12). Tal qual seu precursor, em seu texto o autor consegue provocar semelhante espanto. No entanto, para construir a imagem desses “seres inválidos, cuja ausência e obliteração só poderia beneficiar a forma projetada” (BAUMAN, 2005, p.42), Gutiérrez não abusa dos efeitos da ficção. Buscando-os por seu bairro, nas ruas e nas esquinas mais próximas, o autor encontra sujeitos que poderiam, perfeitamente, encarnar tal situação. Diante da imagem desse *outro* extremo, tivemos que nos colocar e repensamos os limites das formas que se constroem e dão a ver a partir desde espaços heterotópicos.

Talvez isso resuma bem os resultados desta pesquisa: tudo não passa de um *eu* falando com *vocês* algo sobre *eles*. Ainda que falemos sobre, que questionemos ou nos

---

<sup>98</sup> “Eso es genial pero de un modo tan perfecto que me espanté.”

<sup>99</sup> “me aterró tanto que solté el libro y no pude leer a Kafka hasta veinte años después.”

irritemos com a situação, seremos sempre *nós* e *eles*. Os posicionamentos da equação dependem do comum que iremos partilhar. Nesse sentido, a partir de uma perspectiva, *eles* carregam as vozes e as imagens dos sujeitos apresentados nas primeiras obras de Gutiérrez, para os quais essas páginas não valem mais que um pedaço de pão. Outro ponto de vista, que não podemos deixar de considerar, é o lugar *outro* desse *nós*, enquanto produtores de saber. Nesse caso, tal qual Gutiérrez e Achugar, reconhecemos que, como latino-americanos, *nós* seremos também os *eles*, dos quais não se espera nada, além da repetição.

Essa reflexão parece resumir a leitura que fizemos sobre a obra *Diálogo con mi sombra*. No jogo, na interação que se estabelece entre o *eu* e o *outro* por meio dessas vozes e imagens, constrói-se um saber que me localiza e me coloca no mundo. Nesse sentido, vimo-nos diante de um Gutiérrez que sabe e questiona seu lugar e que, fazendo-se *outro*, se permite pensar e se discutir enquanto *eu*. Ele é um escritor latino-americano que não aceita ser visto apenas como um “escritor marginal do realismo sujo”. Performando por entre os gêneros e os limites da realidade e da ficção, o autor amplia-se enquanto jornalista, escritor e agente performador da própria história. Ele reivindica seu lugar na partilha do comum.

Por fim, parece-nos que tudo não passa de uma questão de tomada de posição. Ao longo desta trajetória nos pensamos a partir do contato com as vozes e as imagens evocadas pela escrita performática de Gutiérrez. Direcionamos nossos olhares para essa zona de desconforto. Tomamos posição, ainda que nos assombre a ideia de que “a sabedoria nos chega quando já não serve para nada.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1985, p.39)

Consola-me, no entanto, pensar que, tal qual a literatura engajada mencionada por Sartre, existe hoje uma possibilidade de se fazer uma crítica engajada, a qual, no mesmo sentido, não pode falar senão tencionando mudar. Talvez esteja aí a importância desse movimento performático. Ao ouvir, reconhecer-se e produzir vozes que balbuciam em nossos planetas sem boca, acreditamos também estarmos reafirmando esse lugar, interferindo nas formas sensíveis com as quais nos apresentamos no comum. Nesse sentido, mais que um ofício intelectual, a presente dissertação se funda como uma vontade política.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planeta sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *O bicho*. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/manuelbandeira03.html>>. Acesso: 12 jan. 2016.

BAUMAM, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BÉJAR, Eduardo. Poder y discurso de placer la picaresca habanera de Pedro Juan Gutiérrez. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madri, nº30/31, outono/inverno, 2003/2004. Disponível em:< <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/30-31-otono-invierno-de-2003-2004>>. Acesso: 12 set. 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-119.(Obras escolhidas, v. 1.)

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 274-287.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 2002.

CLARK, STEPHEN J. El Rey de Centro Habana: Conversación con Pedro Juan Gutiérrez. In. *Delaware Review of Latin American Studies*, Arizona, Vol. 2 No. 1, Diciembre 15 de 2000. Disponível em: <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Librusa.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Librusa.htm)>. Acesso: 10 out. 2015.

CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía. Olhares coloniais no mercado global: os negros em “A trilogia suja de Havana”. In. *Afro Hispanic Review*, Volume 28, Number 1, spring 2009. p. 9-25.

COSTA, Luciano Bernardino. Imagem dialética/ imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. *V Encontro de história da Arte – IFCH*. Campinas: Unicamp, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 31-79.

\_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DI SALVIO, Mariana; RAVETTI, Graciela. *Bolaño em contraponto: trânsitos performáticos em Los detectives salvajes*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução Boris Schaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FELMDAN, Shochana. *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino*. In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SIIVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 18-45.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In.\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-XXII

\_\_\_\_\_. Michael. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 137-173.

\_\_\_\_\_. Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal n° 48*, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, p. 39-62.

\_\_\_\_\_. *Outros espaços. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Manuel Barros da Mota (org.), tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Coleção Ditos e Escritos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In.\_\_\_\_\_. *Edição Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 3-22.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Ediciones P/L@, 2000. p. 52.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O amor nos tempos do cólera*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Anclado en tierra de nadie*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.



- \_\_\_\_\_. *Corazón Mestizo: el delirio de Cuba*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Trilogia suja de Havana*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo con mi sombra: Sobre el oficio de escritor*. Ed. do autor: 2013.
- \_\_\_\_\_. Resistencia y escritura en La Habana: *Encontrarte*, Venezuela, 2005. Entrevista concedida a José Javier Franco. Disponível em: <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista\\_ES\\_Encontrarte.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Entrevista_ES_Encontrarte.htm)>. Acesso: 20 set. 2015.
- \_\_\_\_\_. Verdad y Mentira en la literatura: Caribe. *Revista de Cultura y Literatura*. Marquette University. Estados Unidos. Outubro de 2001. Disponível em: <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_PJ\\_Verdad%20y%20mentira.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Verdad%20y%20mentira.htm)>. Acesso: 20 set. 2015.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autónomas*. Trad. Flávia Cera. In. *Sopro 20*, jan/2010. p. 1-6.
- MENDES, Emília. Entrevistas forjadas: a representação de um “outro” como um “eu”. In. *Vertentes*, São João del-Rei, n. 32, p.193-201, jul/dez 2008.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, p. 19-37.
- RANCIÈRE, Jacques. \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El espectador emancipado*. Vilaboa: Ellago Ediciones, 2010.
- \_\_\_\_\_. Se o irrepresentável existe. In: \_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 119-148.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (orgs.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2003A, p. 81-90.

\_\_\_\_\_. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In *O corpo em performance*. HILDEBRANDO, Antônio. NASCIMENTO, Lyslei ROJO, Sara (orgs.). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003B. p. 31-61.

\_\_\_\_\_. Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. In. *Cadernos de letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, n 38, 2009, p. 71-87.

\_\_\_\_\_. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. 7. *Orpheu*. Lisboa: Contexto, 1994, v.1 p.14

SAER, Juan José. El Concepto de Ficción. In: \_\_\_\_\_. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. p. 9-16.

SANTOS, Daniele Ribeiro. *Do Realismo Sujo ao Realismo Vazio: Estudo Comparativo entre a Ficção de Ruben Fonseca e Pedro Juan Gutiérrez*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: [http://www.bdt.d.uerj.br/tde\\_arquivos/2/TDE-2007-05-16T091501Z-107/Publico/Daniele%20Ribeiro%20dos%20Santos.pdf](http://www.bdt.d.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-05-16T091501Z-107/Publico/Daniele%20Ribeiro%20dos%20Santos.pdf). Acesso: 28 out. 2015.

SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente: Notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005A.

\_\_\_\_\_. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005B.

SARTE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

SILVA, Luciano Danilo; ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Marginalidade literária: um olhar sobre a escrita de dois autores latino-americanos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008.

SOMBRA, Rodrigo. Pedro Juan Gutiérrez, o cubano burguês. In. *Carta Capital*, 2014. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/revista/796/o-cubano-burgues-7794.html>>. Acesso: 21 dez. 2015.

STENDHAL, Henry Beyle. *O vermelho e o negro*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre. L& PM Pocket, 2004.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLAS BÔAS. Cuba enfrenta sua maior crise sem projetar rupturas. In. *Jornal do Brasil*, 20, caderno 1, 16/06/1991. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_11&pasta=ano%20199&pesq=cuba%20crise](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_11&pasta=ano%20199&pesq=cuba%20crise)>. Acesso: 6 out. 2015

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.