

SUJOS, FEIOS E DESCARTÁVEIS: O (SUB)MUNDO EM HAVANA

Gilvan P. Ribeiro*

A narrativa moderna – que ainda tem em Cervantes e seu Quixote um parâmetro, mesmo que à distância – constrói-se, muitas e variadas vezes, em torno de viagens, imaginárias ou não. Trancados em si mesmos ou vagando por espaços mais ou menos circunscritos, os personagens buscam alguma forma de inserção no mundo que, ao mesmo tempo, lhes assegure o suporte dos iguais e mantenha os limites da diferença entre eles e os demais. De forma consciente ou inconsciente, catam migalhas de sentido ou deixam-se levar pelo fluxo de espaço-tempo, fundidos e cindidos.

Tomemos alguns casos, meio aleatoriamente, para tentar situar esta questão em vista do livro que é o núcleo deste ensaio. Para não irmos muito longe, fiquemos apenas no século XX em que, de qualquer forma, os ciclos migratórios no universo concreto da história têm levado muito além de qualquer ficção o problema dos espaços a que se possa pretender algum tipo de pertencimento. Deslocadas de seus úteros pátrios originais, massas de seres humanos se movem zigzagueantes pelos territórios da (pós)-modernidade.

James Joyce, em seu *Ulisses*, retomando o périplo clássico do herói homérico, narra as (des)andanças de Leopold Bloom pelas ruas de Dublin, sem nenhuma Ítaca que lhe sirva de referência. Seu espaço é o espaço de buscas inúteis, ainda que a repetição de rotinas sedimentadas possa fornecer alguma ilusão de sentido. Este, se existe, é apenas no (r)estrito espaço da tessitura febril do tapete verbal por Molly-Penélope. Trancada nos muros de sua subjetividade, Molly se dá uma significação que se estende ao que ela percebe sensualmente, com

todo seu corpo, significação que se estrutura em um discurso em que as ligações soltas do cotidiano se amarram e se sedimentam como um bloco de sentidos. As andanças de Molly se dão no espaço estreito e infinito de um pensar e re-pensar contínuo, anárquico e sólido, centrado nela mesma como referencial definitivo.

Em um outro livro importante da literatura do século XX, **The catcher in the rye**, de J.D. Salinger, percebe-se algo semelhante. Nesta narrativa, em primeira pessoa, o personagem-narrador, Holden Caulfield, é um adolescente às voltas com a falta de sentido e a superficialidade das relações humanas no universo em que se move, tanto na escola, de que sai, quanto no mundo, em que zanza semi-embriagado por suas próprias divagações. Alguma saída? Nenhuma. O próprio Caulfield é que conclui

That's the whole trouble. You can't ever find a place that's nice and peaceful, because there isn't any. You may think there is, but once you get there, when you're not looking, somebody'll sneak up and write 'Fuck you' right under your nose. Try it some-time. I think, even, if I ever die, and they stick me in a cemetery, and I have a tombstone and all, it'll say 'Holden Caulfield' on it, and then what year I was born and what year I died, and then right under that it'll say 'Fuck you.' I'm positive, in fact.¹

A positividade de Caulfield se restringe à constatação de que não há qualquer lugar belo e tranquilo no mundo, nenhum lugar em que se possa estar em paz. Há sempre a presença de algo que o exclui, necessariamente. A marca da diferença é que lhe define a identidade. O outro, os outros são o inferno, ainda quando sugiram alguma possível complementaridade. Observe-se, pela citação, que não há qualquer idéia

* Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutorando em Estudos da Linguagem na Universidade Federal Fluminense.

¹ SALINGER, J. D. *The catcher in the rye*. London: Penguin Books, 1994, p.183.

de uma transcendência que pudesse mudar o *status quo* de desalento e solidão absolutos. A própria morte, colocada no texto como um possível – não provável – remoto (“se eu em algum momento morrer”) não está indene da contaminação do outro, que, na representação icônica da passagem para algum lado de lá, insere a marca da exclusão: “Foda-se”.

Um outro texto merece ser mencionado, por algumas similitudes – embora em um universo social, cultural e urbano muito diferente – com o livro que é – vai ser – o centro desse ensaio. Trata-se de *Portnoy’s complaint*, de Philip Roth. O personagem-narrador deste romance faz de sua sexualidade autocentrada a marca de sua inserção significativa no mundo. A masturbação é sua forma de realização e afirmação. O mundo é o espaço em que ele, literalmente, jorra, se jorra, numa representação simultânea de repúdio e inserção fecundante.

Como se observa, temos um elemento comum nas narrativas que mencionamos até agora. A marca da identidade é o isolamento, em larga medida auto-complacente, e não se percebe no outro senão a marca do estorvo, do incômodo, da complementaridade impossível, ainda quando ela *pareça* estar sendo construída.

Algumas outras referências. O argentino Enrique Medina publicou, há alguns anos, um livro extremamente contundente, não tanto pela verossimilhança neo-naturalista que busca, mas pela transposição de um drama social que se repete *ad nauseam* nas sociedades periféricas. Trata-se do romance *As tumbas*, em que, à semelhança do que faz Hector Babenco com o filme *Pixote*, adaptado de um romance de José Louzeiro, se traz à tona o imenso inferno vivido nos estabelecimentos destinados, em tese, à recuperação de menores delinqüentes. O emparedamento nestes espaços impede qualquer percepção de sentido, exceto na violência cotidiana, permanente e inexorável. Não há qualquer vislumbre de luz nestes bueiros sociais, em que o humano se vê transformado em uma enxurrada de dejetos a se baterem e se estilhaçarem permanentemente.

É o que acontece também no romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*. O título pareceria

uma ironia literária se não remetesse a um bairro da periferia do Rio de Janeiro, uma estação infernal de que Deus parece ter sido sumariamente excluído. Se há algum sentido nas vidas que ali se esgarçam, no romance parece estar, além de na violência do cotidiano – afirmação de força, de poder – também em um além bastante próximo e extremamente distante, no Shangrilá, no mundo das classes sociais abastadas. O ciclo rotineiro do cotidiano é monótono. Os sonhos e as aspirações redundam em fracasso e morte.

Estas panorâmicas considerações iniciais são um mote para uma leitura do romance *O Rei de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez. Publicado originalmente em 1999, o livro tem servido como pretexto político para ataques ao sistema cubano. No entanto, como pretendo demonstrar, já o fazendo, em certo sentido ao vinculá-lo a alguma tradição, não é um texto político no sentido de pretender questionar uma ordem social determinada. É mais que isso.

Vamos por partes. A narrativa, em 3ª pessoa, está centrada no adolescente Reynaldo – adolescente como Caulfield, como Portnoy, como os personagens de *As tumbas*, como muitos dos personagens de Paulo Lins –, sem sobrenome, sem família, apesar de, no princípio da história, estar formalmente ligado a um tipo de núcleo familiar. A utilização de personagens adolescentes, em muitas narrativas, não é casual. Trata-se de figuras que definem a sua identidade em meio a um universo extremamente hostil, em que dependem de sua habilidade para sobreviver, de alguma forma. Reynaldo não destoa dos outros personagens adolescentes mencionados. Em certo sentido, trata-se de romances de formação, em que, no entanto, os limites estão aprioristicamente definidos. Não se trata, por certo, de um destino semelhante ao dos grandes heróis clássicos. É antes um destino fixado por circunstâncias materiais imediatas, que tolhem os movimentos e estabelecem fronteiras cuja ultrapassagem é sempre uma transgressão perigosíssima.

Criado em uma “família” de avó, mãe e irmão, Reynaldo perde os três em um único dia, sendo conduzido à prisão, acusado de ser o res-

ponsável pelas mortes. Não há, na verdade, uma mudança objetiva nas relações de Reynaldo com o mundo. A mãe os tratava, a ele e ao irmão, como animais, com surras constantes, punições injustificadas, e nenhum afeto. A cobertura em que moravam é uma pocilga. Na prisão, ele aprende a se defender sozinho, valendo-se de sua habilidade e de sua força para sobreviver e se fazer respeitado. Ao conseguir escapar, continua nas ruas seu roteiro sem norte, vivendo “exatamente o momento presente. Esquecia com precisão o minuto anterior e não se antecipava nem um segundo ao próximo minuto”².

Mendigando e vivendo nas ruas, Reynaldo não desenvolve qualquer tipo de consciência mais aguçada. Deixa-se levar mecanicamente pelas situações e pessoas que encontra. A condição de marginal de Reynaldo é confirmada permanentemente. Sua vida transcorre à margem da sociedade constituída e organizada. Seu processo migratório transcorre sempre no mesmo espaço urbano: o espaço do entulho, do dejetivo, do depósito de materiais imprestáveis. A cidade dele é mais absurda que qualquer das cidades invisíveis de Calvino: sem beleza, sem qualquer elemento de conforto ou de exigência humana.

Acostumado à imundície, Reynaldo não gosta de banhos. Apetecem-lhe sempre os cheiros mais detestáveis, do ponto de vista daquilo que se costuma chamar civilização: cheiro de suor, de corpo sujo. A própria realização sexual parece-lhe mais agradável e intensa em meio à sujeira, com mulheres sem banho, cheirando a suor e excremento. Daí sua problemática paixão por Magda, tão ou mais suja do que ele. Ora, parece pertinente aqui uma pequena observação. Em seu livro *O Limpo e o Sujo*, Georges Vigarello observa que, no século XIX, na França, começam a se multiplicar práticas de higiene e a associar-se a sujeira a alguma forma de marginalidade. Diz ele: “Odores e su-

ores vêm juntar-se, pois, às moralidades ‘dúvidosas’ (...) Sucedem-se as ligações imaginárias, atingindo mesmo uma falta de asseio criadora de vícios. Miséria inquietante em que os farrapos e a bicharia são sinal de uma ilegalidade sempre possível e de uma delinqüência pelo menos latente”³. Nesta ótica, a falta de limpeza parece uma opção clara. A contestação pelo corpo, que destoa da assepsia oficial geral, o que não é um dado específico da sociedade cubana.

Se pensamos na atitude assumida pelos adeptos da contestação contra-cultural que desemboca no movimento hippy, podemos ampliar a associação. O universo em que vigora, para usar as palavras de Ernst Fischer, a prosa inóspita do mundo dos negócios, esconde, sob uma limpeza anódina a perversidade das decisões tomadas. Como em um hospital, a sangüeira das salas de cirurgia é relegada ao lixo, aos porões, deixando à superfície apenas a brancura ofuscante do sucesso das operações. A sujeira pode significar o desmascaramento deste universo.

Roland Barthes, no ensaio “*Un cas de critique culturelle*”, observa

*Mas fora de seu contexto original, o protesto hippy encontra um adversário bem mais significativo que o conformismo americano, mesmo sustentado pela polícia dos campus: a pobreza (onde a economia diz pudicamente país em via de desenvolvimento, a cultura, a arte de viver dizem francamente: pobreza). Esta pobreza retorna a escolha hippy como cópia caricatural da alienação econômica, e esta cópia, exibida com ligeireza, se preenche em retorno de uma irresponsabilidade positiva.*⁴

Quer dizer, a sujeira, os andrajos, a sub-alimentação, que em larga medida são uma opção de Reynaldo, caracterizam uma postura, se não de contestação, pelo menos de recusa do discurso dominante, que tende a embelezar a miséria, revestindo-a de um halo de resistência

² GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O rei de Havana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.163.

³ VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo. A higiene do corpo desde a Idade Média*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1988, p.152.

⁴ BARTHES, Roland. *Un cas de critique culturelle*. Communications 14. Paris: Seuil, 1969, p.98.

revolucionária. Longe de mascarar a extrema penúria de praticamente todos os habitantes, a opção de Reynaldo a desmascara. A observação do narrador, transmitindo a impressão de Reynaldo diante de Varadero é lapidar: “Varadero era limpo e bonito demais, tranquilo e silencioso demais”⁵. O paraíso turístico da região mencionada é o oposto do restante da ilha, submetida às agruras do bloqueio econômico, mais insulada que nunca.

Ao mesmo tempo, na linha de raciocínio de Barthes, podemos pensar Reynaldo como o desvelamento da miséria em *todos* os países periféricos, não-desenvolvidos, subdesenvolvidos. As marcas específicas da topografia e da toponímia cubanas tendem a se esmaecer diante da similaridade que se pode estabelecer com qualquer uma destas periferias. Sem perder de vista que a marca concreta da sociedade e do cotidiano cubanos é que vão possibilitar o alcance universal da obra. James Joyce escreveu certa feita que, ao penetrar no coração de Dublin, estava penetrando no coração de todas as cidades do mundo. Gutiérrez vai na mesma direção.

Desta forma, a imundície de Reynaldo pode ser a imundície de todo os mundos marginalizados por um sistema mundial. A transição para o domínio da limpeza revela-se perigosa, se não impossível. Podemos pensar aqui na estereotipia da representação de cidades e ambientes ao sul do Rio Grande e alhures (sem falar nos pardieiros e slums dos ambientes latinos, orientais et caterva, nas grandes cidades americanas) na produções cinematográficas norte-americanas. Não se trata apenas do isolamento exótico dos bárbaros além fronteira pelo seu sotaque. (Lembremos a etimologia da palavra bárbaro). Trata-se de uma caracterização calcada na desordem, visualmente associada ao lixo, ao casebre, à miséria. Assumir a sujeira como opção é mais do que vestir a única roupa que julgam assentar nos marginalizados do sis-

tema global. É transformar a negatividade numa, para ficar com Barthes, irresponsabilidade positiva.

Por outro lado, Reynaldo funciona também como uma paráfrase dos conflitos fronteiriços reais entre os Estados Unidos e o México. A fronteira mexicana é uma espécie de índice significativo do perigo de transitar da sujeira periférica para a limpeza do centro⁶.

Quer dizer: as andanças de Reynaldo pelos espaços degradados da ilha cubana são uma reflexão paradigmática sobre as multidões de deserdados que vagam nos limites da riqueza e da limpeza, destinados a compartilhar suas enxergas e seus cubículos apodrecidos com baratas e ratos e, não raro, condenados a ser, literalmente, como acontece com Reynaldo, devorados por ratos e urubus.

As relações possíveis, neste espaço, se deterioram constantemente. A denominação “rei de Havana”, deve-se ao poder do pênis de Reynaldo, grande e sempre pronto à ereção, além de ser ornamentado por bolinhas de aço, sob o prepúcio, o que faz dele um ser diferente, “com pérolas no pau”. A sexualidade de Reynaldo parece muita vez bastar-lhe para algum tipo de “realização”. E, embora centrada nele, a narrativa espraia este tipo de perspectiva para todos. Ela – a sexualidade – parece ser, para muitos, a possibilidade concreta de cruzar a fronteira. É o que esperam a vizinha de Reynaldo na cobertura e o travesti, Sandra, por exemplo. De qualquer modo, ela é sempre uma forma de evasão, tanto no frenesi de Reynaldo em cada uma de suas relações quanto na fantasia que alimenta os diversos tipos de masturbadores públicos, que se esgotam projetando em outros seus desejos.

É possível aqui fazer uma outra ilação ligada, ainda uma vez, à perspectiva da contra-cultura. Há certas semelhanças entre o universo em que Pedro Juan Gutiérrez faz mover-se

⁵ Gutiérrez, p. 157.

⁶ Penso, aqui, no caráter exemplar do filme *Traffic*. Se há uma certa fluidez fronteiriça com relação às drogas e aos traficantes, ela se destrói (desconstrói) pela violenta oposição entre a cor ocre do México e o colorido esfuziante dos Estados Unidos. O sotaque, a marca da diferença, é também – talvez principalmente – visual.

Reynaldo e a sordidez do mundo construído pelo escritor americano Charles Bukowski. Nos personagens deste último, principalmente no personagem que funciona como uma espécie de seu *alter ego*, há também uma nítida opção pela margem, tanto do ponto de vista de uma sexualidade exacerbada e agônica, quanto do ponto de vista da imundície dos ambientes em que se movem. A grande diferença está na opção de Bukowski pela construção de uma margem *dentro* do centro. A margem de Gutiérrez está à margem da margem.

Neste sentido, Gutiérrez está muito próximo de muitos dos personagens do brasileiro Rubem Fonseca. O espaço em que se movem estes últimos é, como o espaço do escritor cubano, o espaço do emparedamento, que parece remeter a uma certa constatação melancólica sobre a espécie humana em geral. As muralhas não são sociais, apenas, embora a moldura da sociedade seja fundamental. Elas são antes um limite permanente do ser humano, espremido entre o limite do nascer e do morrer, repetindo à exaustão os rituais – a palavra não é casual – do comer, defecar, copular, dormir, acordar, banhando-os com uma aura de significação que o álcool, as drogas outras, o pensar, o ter dinheiro, o não tê-lo, as crenças e as descrenças, ampliam desmesuradamente. Como no belo verso de Drummond, em “A máquina do mundo”, vagam, reiterando sempre, “os mesmos sem roteiro tristes périplos”.

Este desnudamento, em Gutiérrez, é impiedoso. Numa época em que a delicadeza foi substituída pela brutalidade diária que impregna nosso cotidiano até como imaginário, através da exposição constante, em nossos espaços de suposta privacidade, de vísceras e excrementos de toda ordem na tela da televisão, a quebra da doçura que permite intercalar o lixo e o luxo como alternâncias intervalares⁷ é uma inserção vertical carregada de significações. O bem-estar aparente, a simpatia por todos os que “estão pior que nós”, são violenta-

mente sacudidos pelos textos, que desmascaram a miséria humana enquanto miséria de fato, com toda a carga de detritos e sordidez que possa conter.

Qualquer vestígio de teleologia utópica, qualquer transcendência, tudo se desfaz implacavelmente. Resta a aridez do cotidiano e sua seqüência de répteis, aracnídeos e ratazanas. Os discursos oficiais estão a léguas de distância das urgências diárias. As ideologias parecem extintas no universo globalizado em que as aspirações de quem quer que seja se resumem a um punhado de dólares.

Romper o insulamento é apenas estabelecer um contato epidérmico e temporário com o outro – os outros. Qualquer avanço além deste limite leva à auto-destruição, à loucura e à morte. Não se trata de fronteiras entre universos sociais distintos. Trata-se também – e principalmente – de fronteiras entre os indivíduos. Aqui, assume um caráter paradigmático, de forma exaustivamente alegórica, a competitividade desenfreada do universo contemporâneo que, ao proclamar a vitória final do capitalismo, joga na lata de lixo a história e transforma os seres humanos em animais carnívoros, disputando, a rugidos e dentadas, os pedaços de carniça que restam.

Assim, como percebemos, a narrativa de Gutiérrez acentua, em um universo em que os traços fronteiros entre bem e mal-estar se aguçam sempre mais, traços que, de uma ou outra forma aparecem disseminados em muitas outras narrativas contemporâneas. Se Joyce já constata a perda de qualquer heroicidade possível num mundo banalizado, onde os ideais se resumem em conversas de botequim ou em pensamentos de latrina, em Gutiérrez a latrina e o botequim se abrem para a rua e se transformam em espaço privilegiado para caracterizar a vida. Se há política na obra de Gutiérrez? Certamente. Como há política em qualquer obra que exponha, sem cauterização, a ferida da insanidade da civilização que temos construído.

⁷ *Penso numa apresentadora de telejornais como Ana Paula Padrão – que é citada apenas como estereótipo – com seus graciosos movimentos pendulares de cabeça e seu sorriso auto-satisfeito, invariáveis, quer se trate da morte de milhares ou do desperdício de milhões em futilidades ou roubalheiras.*