



O CORPO EM *TRILOGIA SUJA DE HAVANA*

Daniele Ribeiro Fortuna é professora do programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas da Universidade Unigranrio, pós-doutora em Comunicação pela UERJ e doutora em Literatura Comparada pela UERJ. É bolsista de produtividade em pesquisa IA Unigranrio / Funadesp
E-mail: drfortuna@hotmail.com

<p>Resumo O objetivo deste artigo é refletir sobre o corpo no livro <i>Trilogia suja de Havana</i> (2001), de Pedro Juan Gutiérrez. É pensar ainda sobre o corpo como roupa, como ‘coisa que sente’.</p>	<p>Abstract The intention of this abstract is to ponder over the body at the book <i>Trilogia suja de Havana</i> (2001), from Pedro Juan Gutiérrez. It also intends to think about body as a cloth, as a ‘feeling thing’.</p>
---	--

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

Pronto. Nada de paz e tranquilidade. Quem consegue o repouso no equilíbrio está perto demais de Deus para ser artista.

O filho do sorveteiro - Pedro Juan Gutiérrez

1) Introdução

O presente artigo analisa o corpo na obra de Pedro Juan Gutiérrez. Para este jornalista e escritor cubano, a realidade é a fonte principal de sua obra literária. Ele busca retratar em seus contos e romances a Cuba dos dias hoje. Seus personagens vivem em condições precárias e, por isso, fazem o possível para superar as adversidades. Nesse sentido, o corpo tem papel fundamental, já que é por meio dele que tais personagens buscam a sobrevivência – por meio de vários tipos de trabalhos, inclusive da prostituição – e também o prazer.

O início do artigo apresenta brevemente a ficção suja de Pedro Juan Gutiérrez, expondo suas principais estratégias para narrar o real e a relação da sua escrita com o corpo.

Em seguida, é traçado um breve panorama sobre a história do corpo – tendo como base principal os estudos de Rodrigues (1995, 2008), para discutir as condições que originaram o que Perniola (2005) denomina de ‘coisa que sente’ e Santaella (2008) de ‘corpo pós-humano’.

Por fim, o artigo procura analisar como o corpo ‘coisa que sente’ se apresenta na

obra de Pedro Juan Gutiérrez. Para tanto, o texto apresenta um breve estudo de caso do livro *Trilogia suja de Havana*.

2) A ficção suja de Pedro Juan Gutiérrez

Pedro Juan Gutiérrez considera que a (sua) arte deve ser irritada, indecente, grosseira e irreverente, pois só assim o leitor / espectador pode ter acesso à vida como ela é. O escritor cubano acredita que é preciso haver um contato real com o mundo, face a face com uma parte da realidade que muitos se negam a ver, para que ocorra o processo criativo. A realidade é seu material de trabalho e, para narrá-la, Gutiérrez não faz uso de metáforas. As descrições são cruas, secas e diretas. Os personagens de Pedro Juan Gutiérrez desejam apenas bem-estar e se importam muito pouco com o bem-estar dos outros:

A vizinha vem até mim com uma xícara de café. É uma velha solitária de quase oitenta anos. Nossos terraços são separados por um muro muito baixo e umas jardineiras de cimento com algumas plantas. É uma fronteira simbólica. Nos damos bem. (...)

O elevador está quebrado há anos. Oito andares. Desde então, ela vive como uma freira na clausura. (...) Acha que tudo vai mal. Às vezes, ficamos uma hora ou mais conversando sobre a morte, sobre os doentes, sobre o quanto as coisas vão mal, os velhos decrepitos com uma aposentadoria de três dólares mensais, e como a sociedade é má. Porra! Me contamina. Com cinquenta anos devo evitar esses temas tão pesados. Ela tem uns oitenta anos. Que se foda sozinha, mas não venha foder comigo. (Gutiérrez, 2001, p. 46)

As estratégias de Gutiérrez para narrar o real são bastante evidentes: ir direto aos fatos, sem tergiversar, sem metaforizar. E o autor não é mero narrador distante dos fatos: ele se coloca como personagem; está no olho do furacão.

O corpo tem destaque especial na obra de Gutiérrez. Seus textos giram em torno da do sexo, principalmente, e da decrepitude e decadência humanas. Por meio de descrições cruas do que pretensamente se passa na sua vida e na vida dos que o cercam, Gutiérrez coloca a atenção do leitor no brutal – da realidade e do corpo.

Os personagens e as situações são construídos a partir da observação de pessoas e fatos reais. Por isso, a ficção de Pedro Juan Gutiérrez valoriza a experiência com o real e com o corpo. Seu propósito é sempre atingir o limite da literatura e dos personagens, escrevendo objetivamente, sem adornos nem adereços.

Ainda que a realidade seja brutal – bem como a narrativa de Gutiérrez -, é evidente o estupor em que vivem os personagens. E a relação deles com seu corpo e com o corpo dos outros reflete esse tédio que a falta de perspectivas de uma vida melhor em termos socioeconômicos provoca. Eles estão sempre em busca de sexo, mas não exatamente de prazer. Buscam a ‘libido indumentária’, a troca de fluidos que lhe permite lidar com o vazio das suas existências.

Antes de analisar como se dá essa relação com o corpo e com essa libido na literatura de Gutiérrez, é necessário procurar entender de que corpo estamos falando.

3) O corpo hoje

3.1) Um pouco sobre a história do corpo

O corpo sempre foi tema e objeto de estudo de várias áreas do conhecimento. Das Ciências Biológicas às Ciências Humanas e Sociais, da cultura ao imaginário social, Literatura, música, cinema, televisão – visualmente ou não, concretamente ou não, o corpo está lá. Mas a maneira como a sociedade e a cultura o veem sociedade foi se modificando ao longo do tempo.

A Idade Média foi um período em que o corpo dedicava-se pouco ao trabalho. Pertencia totalmente à esfera pública, participando de festas, comemorações, reuniões – “tudo era público, ou publicável: o comer, o excretar, o copular, o dormir, o parir, o vestir, o banhar, o morrer...” (Rodrigues, 2008, p. 84). Com isso, a separação entre o público e o privado ainda não era evidente. O importante era a liberdade em todos os níveis, inclusive no que concerne aos orifícios: “era o corpo da boca que cospe, que vomita, que arrota, que exala hálito. Era corpo (sic) do ânus que expele gases, do nariz que escorre...” (Rodrigues, 2008, p. 84). Naquele momento, havia fronteiras entre o privado e o público. O corpo fundia-se ao mundo.

Na alta Idade Média, as manifestações corporais começam a se transformar, oscilando entre a repressão e a liberdade sexual. Para Le Goff e Truong (2010, p. 48), “o agente dessa reviravolta (...) é o cristianismo”, que transforma “pecado original em pecado sexual”. Rodrigues (2008, p. 160) considera que “o pudor e a culpa efetivamente começaram a se ligar ao corpo e à sua visão, expressando o desprezo pelo carnal que, durante os séculos seguintes, guiaria ainda mais intensamente a sensibilidade no Ocidente”.

Nesse momento, surge ainda a preocupação com a higiene. O solo urbano passa a ser pavimentado, impedindo a estagnação das águas, da lama e do lodo. Antes, tudo desaguava nesse solo, sem que houvesse qualquer tipo de regras quanto a isso – “canalizar os rios, os esgotos, os excrementos, as urinas, as águas utilizadas; fechar tudo isso em um circuito que deveria desaguar longe – como o lixo, como os mortos” (Rodrigues, 1995, p. 42). Com Nesse sentido, o sujeito – e sua higiene pessoal – também passa a entrar em evidência, e as fronteiras entre o indivíduo e o mundo começam a ser mais claramente definidas. Os limites privados do corpo devem, então, ser “circunscritos e aprisionados” (Rodrigues, 1995, p. 50).

O advento do capitalismo acarreta outras mudanças. O corpo da Idade Média é substituído pelo que Rodrigues (2008, p. 83) denomina de “corpo-ferramenta”, cuja principal marca é tornar-se privado: “este corpo privado foi talvez a primeira conquista do burguês. Um corpo que (...) se transformou em instrumento de produção fundamental das primeiras empresas que se criaram em bases capitalísticas” (Rodrigues, 2008, p. 56).

Assim, o corpo volta-se para o trabalho e para o acúmulo de bens.

O indivíduo se apropria do próprio corpo, passando a estabelecer a fronteira entre o seu eu e o mundo, entre o seu corpo e o corpo do outro. A noção de limpeza e a diferenciação entre as classes são fortalecidas: aqueles que pertencem à classe burguesa não devem se misturar ao proletariado.

Com o avanço do capitalismo e o surgimento da industrialização, o corpo foi parcialmente substituído pelas máquinas, sendo expulso das fábricas. É nesse momento que o corpo se transforma em corpo-consumidor. De acordo com Rodrigues (1995, p. 60), “trata-se agora de um corpo que, em vez de se digerir nas rotinas das fábricas, passa a ter por função fundamental a de digerir em escala industrial os produtos que as máquinas cospem infatigavelmente”.

O corpo torna-se consumidor e também objeto de consumo. Não apenas ele como um todo é um consumidor, como também suas partes, que começam a ser alvo de atenção. Assim, para cada parte, surge um especialista: *personal trainers*, dermatologistas, cirurgiões plásticos, tatuadores, *personal stylists*, cabeleireiros, manicures, tinturistas etc.:

Liberado do dever de produzir, este novo corpo incorpora, portanto, o dever de consumir. Esta nova tarefa é vista como fruição, com prazer, fazendo coincidir o agradável e o obrigatório. Mais importante, o corpo-consumidor desperta uma nova sensibilidade: a do corpo sem calos, sem cicatrizes, sem marcas de trabalho...” (Rodrigues, 1995, p. 60-61)

Aos poucos, o corpo-consumidor vai se aproximando do corpo contemporâneo, o corpo que pós-humano, que é ‘coisa que sente’.

3.2) O corpo hoje ou a ‘coisa que sente’

O corpo da atualidade não pode ser analisado sem relacioná-lo com o advento das novas tecnologias. O cinema, por exemplo, acarretou a “decomposição mecânica dos movimentos”, explorando a “pose a encenação elaboradas” (Michaud, 2009, p. 543, 545). A fotografia, por sua vez, passou a mostrar o indivíduo em fragmentos, isolando os detalhes do corpo. Os avanços da medicina também desempenharam papel fundamental, na medida em que possibilitaram não apenas a exploração interna, mas a fabricação de extensões.

Michaud (2009) classifica o corpo na arte do século XX como corpo mecanizado, corpo desfigurado e corpo da beleza. O corpo mecanizado do início do século XX está intimamente ligado à prática de esportes, à racionalização do trabalho e às políticas de higiene das populações. O foco eram a *performance* e a celebração. O surgimento do corpo desfigurado foi influenciado pelos horrores da Primeira e da Segunda Guerras, tornando-o desolado e violentado. Por fim, com a evolução da cirurgia estética e de todos os tipos de modificações corporais, apareceram o corpo da beleza e um outro tipo de corpo mecânico,

o homem “pós-humano” (Michaud, 2009, p. 551).

Santaella (2008, p. 192) considera que “(...) o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não-humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso.” Porém, tanto o homem pós-humano como o corpo da beleza são marcados pelas mutações possibilitadas pelas cirurgias estéticas, pela dietética, pelo *body-building*, pelos enxertos, pelas cirurgias de mudança de sexo e pelas possibilidades de modificação genética e clonagem.

No que concerne a este corpo, cabe salientar não somente sua relação com a lógica do espetáculo, mas também com uma mudança dos limites, que se tornam tênues. Segundo Michaud (2009, p. 552), “(...) sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os contornos de antigamente. Já não sabemos muito bem quais são seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não.”

É possível estabelecer uma aproximação entre o corpo pós-humano e o corpo que Mario Perniola denomina de ‘coisa que sente’. Para Perniola, a época atual é um momento em que se observam mudanças no sentir, que, por sua vez, influenciam na maneira pela qual o corpo se situa na cultura e na sociedade. Segundo o filósofo italiano, “os objectos (sic), as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada” (Perniola, 1993, p. 12). Por isso, o sentir assume agora uma dimensão anônima e impessoal, na qual predomina também a ‘coisa que sente’:

Dar-se como uma coisa que sente e agarrar uma coisa que sente, esta é a nova experiência que se impõe ao sentir contemporâneo. [...] parece que as coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas tenham tecido uma aliança graças à qual a abstração mais distanciada e excitação mais desenfreada sejam quase inseparáveis e muitas vezes indistinguíveis. (Perniola, 2005, p. 21)

Assim, o sujeito se abstrai da realidade em que vive ou se deixa excitar por ela, sem, entretanto, entrar realmente em contato com o que o cerca. Na verdade, a realidade parece tão abstrata e inverossímil, que o indivíduo não pode fazer nada além de se deixar levar pelo fluxo — o fluxo das imagens, o fluxo da velocidade como a informação circula, o fluxo do tempo, o fluxo dos acontecimentos. Perniola (2005) considera que os sentidos e as coisas se unem, permitindo o acesso a uma sexualidade neutra, uma nova sensibilidade quase anestésica. Porém, a sensibilidade não é anulada. Ela apenas se transforma em uma “experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo” (Perniola, 2005, p. 22). Não há maiores expectativas ou objetivos a serem atingidos, até porque já não existem utopias:

Exaurida a grande tarefa histórica de confrontar-se com Deus e com o animal, que remonta no Ocidente ao período dos antigos gregos, agora é a coisa que exige toda nossa atenção e propõe a interrogação mais premente: ela se tornou o centro das perturbações e a promessa da felicidade. [...] Aos movimentos verticais, ascendentes rumo ao divino ou descendentes rumo ao animal, sucede um movimento horizontal na direção da coisa: esta não se encontra nem acima nem abaixo de nós, mas ao nosso lado, de um lado, ao redor de nós. (Perniola, 2005, p. 23)

Segundo Perniola (2005), o homem transita pela mesmice e não se sente mais Deus nem animal, mas uma coisa que sente. E essa coisa, que possui sexualidade neutra, não é uma máquina, mas simplesmente uma roupa, que é feita de vários tipos de tecidos que se sobrepõem. Nesse sentido, quando alguém se relaciona com o corpo do parceiro, seus tecidos se misturam com os tecidos do outro, criando outra coisa — “Surge”, então, “um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém” (Perniola, 2005, p. 29).

Perniola (2005) denomina esta sexualidade neutra de ‘libido indumentária’. Nela, não há orgasmo, mas um estupor infinito. Tal sexualidade abre caminho para a coisa atemporal, na serena e eterna simplicidade do mundo inorgânico. Não há diferença entre a carne humana e o material que recobre um objeto: “As dobras do sexo feminino não são diferentes das reentrâncias do tecido traseiro, a pele que escorre ao longo da haste do sexo masculino se parece com o forro de uma cadeira de braços [...]” (Perniola, 2005, p. 30)

O sentir neutro se assemelha às experiências com as drogas, principalmente o ópio e seus derivados. O sujeito que utiliza entorpecentes parece se sentir coisa — é o ápice da artificialidade máxima — e depara-se constantemente com um mundo inanimado e opaco, como é o mundo do inorgânico, o qual tem o nulo como base. O mundo inorgânico não tem forma, fronteiras, margens nítidas, pois é um “agregado amorfo que acolhe indiscriminadamente porque continua indiferente quanto à permanência daquilo que recebe” (Perniola, 2005, p. 84).

Para fazer parte universo da coisa que sente, é preciso dizer, como afirma Mario Perniola (2005, p. 39), “faz de mim o que quiser”. Entretanto, a sexualidade neutra não acarreta uma relação de submissão, na qual existe uma oferta absoluta e incondicional, pois quem dita as ordens não é o parceiro, mas o próprio mundo das coisas que sentem. Só se pode penetrar no universo do *sex appeal* do inorgânico se o corpo estiver totalmente disponível para tudo aquilo que um sentir impessoal prescreve. Anonimato e disponibilidade são imprescindíveis — mas não submissão ao parceiro, e sim às ‘regras do jogo’ do mundo do *sex appeal* do inorgânico.

Na libido indumentária, o corpo é mera extensão da roupa (e não o contrário). Com isso, tatuagem, ginástica, *hair dressing*, dietética, aeróbica, *body building*, cirurgia plástica e engenharia genética são estratégias para que o homem se transforme na coisa que sente. De acordo com Perniola:

Quando seu parceiro afunda os dedos em sua vulva ou quando os lábios de sua amante lhe descobrem o pênis, vocês não são excitados pela ideia antiquada de que os seus corpos renascem e se reanimam, mas sim por outra bem mais atual: vocês são uma roupa senciente! Deste modo, não há mais nenhuma interrupção, nenhum hiato entre vocês e o sentir. Vocês não contam com uma vida que vai e vem, mas sim com o tecido do qual não mais conseguem separar-se. (Perniola, 2005, p. 63)

Se o que importa é o aqui e agora, o imediatismo dessa experiência apaga a identidade, o sujeito, a unidade. A coisa que sente percebe tudo de forma neutra, impessoal e anônima e também é assim percebida. E essa forma neutra, impessoal e anônima também está relacionada ao fetichismo, na medida em que o que o caracteriza é a sua arbitrariedade. Ao contrário do ídolo, por exemplo, que representa a imagem de um ser divino, o fetiche não representa nem reproduz ninguém — “ele se dá aqui/agora em seu ser coisa, em sua universalidade abstrata, que prescinde completamente de qualquer ligação com um espírito ou com uma forma determinada.” (Perniola, 2005, p. 67)

Outra característica do *sex appeal* do inorgânico é a suspensão – o que existe para além da dor, do medo, do sofrimento, da alegria, da paixão, do prazer se não a suspensão? Talvez uma espécie de interrupção, em que tudo está indeterminado e poroso. Não há interioridade na coisa que sente, porque interior e exterior não se diferenciam. É uma sexualidade sem desejo, já que tudo está sempre disponível, não há obstáculos a serem transpostos. Para Perniola, a sexualidade neutra implica o acesso à realidade:

A sexualidade neutra, não a dor, nos fornece a realidade como efeito especial: enquanto permaneço na dor, é impossível evitar a alternativa entre dúvida sobre aquilo que sentem realmente os outros e a certeza privada, incomunicável, solipsista, de quem diz para si: ‘eu sei aquilo que entendo!’ Na sexualidade inorgânica, tais problemas caem porque um impessoal ‘se sente’ ocupa o lugar das formas do sentir subjetivo. (Perniola, 2005, p. 139)

Como coisa que sente, o sujeito se comporta de maneira impessoal. Não há mais as fronteiras entre seu corpo e o mundo. Explode, enfim, a separação entre o eu e o não eu, interior e exterior, seres humanos e coisas.

Além do *sex appeal* do inorgânico, o filósofo italiano analisa outras três noções cruciais para se entender a realidade da ‘coisa que sente’: as noções de trânsito, rito sem mito e simulacro. A noção de trânsito enfoca o presente e a presença, o deslocamento, a transferência, a descentralização, a simultaneidade. É um movimento, que parece manter o sujeito num estado constante de provisoriedade e indefinição. O rito sem mito surge da sociedade, na qual os comportamentos, segundo Mario Perniola, não são mais orientados pelo costume ou pela consciência individual, nem escolhidos com base em um projeto de vida. Acontecem de acordo com dinâmicas que se mantêm na superfície e se desenvolvem a partir de interações sociais imprevisíveis. Mais uma vez, o único elemento certo é o

aspecto exterior das ações, as quais são imotivadas, sem qualquer racionalidade:

[...] já não existem gestos nem comportamentos que sejam mais familiares, mais próprios, mais nossos do que dos outros. A ritualidade consiste no fato de que todos os gestos provenham do exterior, de fora, sejam aqueles que pertencem à nossa herança cultural, à nossa classe social, à nossa história pessoal, sejam aqueles que pertenceram a outros povos, a outras classes e a outras pessoas. (Perniola, 2005, p. 27)

Quanto ao simulacro, este é a cópia sem original. Para Perniola (2005, p. 26), chega-se a ele “não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é espúrio, derivado, replicado, se liberta do autêntico, do originário, do único”. De acordo com Jean Baudrillard, a era do simulacro não é a era da verdade ou do real, pois todos os referenciais foram liquidados: “Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório [...]” (Baudrillard, 1991, p. 9). Dessa maneira, segundo o filósofo, comparando-se um mapa (simulacro) e o território no qual ele se baseia (real), nessa era, “o território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (Baudrillard, 1991, p. 8). O simulacro, então, não mantém uma conexão com o real, e o indivíduo está sempre sujeito a viver em uma realidade que não é racional, mas apenas operacional: “Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional” (Baudrillard, 1991, p. 8).

Por isso, trânsito, simulacro e rito sem mito transformam a vida em um eterno repetir e repetir-se. Não existem o ontem nem o amanhã e tudo o que aconteceu no passado passa a existir somente no agora. Embora as experiências continuem únicas, elas só se dão no presente, até porque são sempre retomadas. Para isso, contribui o fato de que vivemos em uma era cujas marcas são a tecnologia, a mídia e a velocidade com que se dão os acontecimentos e com que esses acontecimentos chegam ao conhecimento de outras pessoas. De acordo com Ângela Dias:

Na atmosfera neobarroca contemporânea, o paradigma tecnológico do dilúvio imagético dramatiza a fluidez, a indeterminação e o caráter errante do abjeto, ao mesmo tempo em que não impede que o ‘mal de arquivo’ dos bancos de dados informáticos se reverta na pedra de toque do apagamento da memória pela pobreza da experiência. É assim que o instantâneo e a velocidade das imagens-máquina circulantes, de um lado seduzem pelo espetáculo ininterrupto e de outro, empanam e simultaneamente reforçam a violência de um tempo tão desolado quanto o da alegoria barroca da história como ruína e morte. (Dias, 2006)

A pobreza da experiência, a velocidade das informações, o caráter errante do abjeto, a banalização da violência. Uma saturação infinita de cores, palavras, descrições,

enumerações, que coloca todas as coisas em um mesmo nível de importância.

Na literatura de Pedro Juan Gutiérrez, este corpo está presente. É um corpo abjeto, desolado. Coisa que sente, o corpo é um objeto, disponível para uso e descarte.

4) O corpo nos contos de *Trilogia suja de Havana*

O livro *Trilogia suja de Havana* reúne contos que, em sua maioria, são narrados na primeira pessoa do singular e que têm como protagonista Pedro Juan – uma espécie de alter-ego do escritor. O personagem está sempre buscando satisfazer suas necessidades primárias de comida, sexo e dinheiro. Ele circula por Havana e conta o que vê: as mulheres que conhece, a sujeira, as pessoas na rua sem ter o que fazer, os subempregos, as condições precárias da cidade, a violência, o racismo, a fome. Mais do que personagem, o corpo é protagonistas destas histórias.

No conto “Abandonando os bons costumes”, a obscenidade não está somente nas relações sexuais que o personagem mantém com Miriam, uma mulata que acaba de conhecer, mas também no seu modo cético de encarar a vida, de não querer mais se enquadrar ao sistema, desistindo até de defender ideias que antes ele parecia considerar importantes, como sua posição antirracista:

Sua falta de pudor chegava à grosseria. E eu gostava disso. Eu cada dia ficava mais indecente. Ela gostava dos negros bem negros, para se sentir superior. Sempre me dizia: ‘São grosseiros, mas eu digo para eles, negro, sai pra lá!, e fico por cima porque eu sou clara como canela’. Na verdade, era ainda mais clara que canela e a tudo avaliava assim: os negros embaixo, os mais claros em cima. Eu tentei lhe explicar, mas não queria mudar de opinião. Que ficasse com suas ideias. Eu tinha passado a vida com um trabalho fodido de jornalista achando que era o dono da verdade, tentando mudar as ideias das pessoas, e não podia continuar assim. (Gutiérrez, 2001, p. 45-46)

Para Miriam, a cor do corpo de seu parceiro era importante somente na medida em que ser menos negra que eles a fazia sentir-se superior. O corpo negro do homem que se deitava com ela era um objeto. Ficar em cima de um homem negro é um fetiche. Não importava o sujeito, bastava a cor.

E, embora Pedro Juan, pareça condenar este tipo de postura, como o corpo de Miriam também é coisa que sente, ele gostava desse pudor da mulata, que chegava à grosseria, tornando-se, também, cada vez mais indecente. Dessa forma, o narrador desistia de tentar convencer a mulata para se manter na falsa comodidade do seu cotidiano. Assim como Miriam, Pedro Juan possui a disponibilidade da qual fala Perniola (2005).

Conforme afirmamos, segundo Michaud (2009), atualmente, não é possível estabelecer exatamente quais são os limites do corpo e o que é lícito, possível, ou não. No conto “Com Basilio na mesma cela”, o personagem que dá nome à história se comporta como se estivesse sozinho. Sua relação com seu corpo é despudorada:

Basilio está sentado em seu beliche coçando os dedos dos pés. Que fedem. De quando em quando cheira as mãos. Coça as bolinhas de chulé e cheira. Ele gosta e faz isso toda tarde, antes de tomar banho. O tempo passa rápido quando a gente não presta atenção. Não temos relógio nem calendário. Só sabemos que o domingo é para descansar e se entediar aqui dentro. Faz um ano que repartimos a mesma cela. De noite. De dia, eu trabalho na fábrica de colchões e ele na granjinha. É um caipira bruto e gosta do campo.

No começo passei mal. Me deu um ataque de claustrofobia e perdi o controle. Quando me vi encarcerado, a fúria cresceu dentro de mim e comecei a gritar e a soltar espuma pela boca. Bati em dois guardas que tentaram me amarrar e ali mesmo me deram uma surra até me deixar inconsciente. Quando acordei foi pior: tinham me trancado numa leoneira. São umas jaulas pequenas, com barras de seis lados. Não dá para ficar de pé, nem para deitar de comprido. É preciso estar sempre encolhido. Ficam na cobertura do edifício das celas. E ali fiquei no sol e no sereno muitos dias. Não sei quantos. Me tiraram exausto, quase morto. Conto depressa porque não quero relembrar os detalhes. Me dá medo saber que somos bestas e que odiamos quem diz isso em voz alta.

— Basilio, não fique mexendo nesse chulé, cara, que fede muito.

— Ah, que fino. Onde é que você pensa que está, *papi*?

— Olhe, *papi* e *mami* você diz para as loucas que você come na granjinha

— Ah, ah, não se faça de durão, velho.

— Não, não me faça. Eu sou muito duro e você me respeite.

Não somos amigos. Na prisão não há amigos. E é preciso manter todo mundo a distância. Que ninguém se aproxime, porque quando você menos espera querem comer seu cu. (Gutiérrez, 2001, p. 221-222)

A narrativa se inicia com uma cena abjeta: Basilio coça os dedos dos pés, cheira as mãos e faz bolinhas de chulé. De imediato, há uma sensação de desconforto. Mas é só o começo. As descrições parecem obedecer a uma ordem crescente de tensão e de abjeção. O personagem de Pedro Juan se vê em contato não somente com o ser animalesco que é Basilio, mas também com o lado escuro que existe dentro dele, quando foi encarcerado numa leoneira.

Entretanto, o uso do abjeto no trecho acima também parece provocar no leitor movimentos diametralmente opostos: repulsa e atração, asco e curiosidade. Que desagradável é imaginar alguém “coçar bolinhas de chulé”. Mas quem é esse personagem, capaz de se expor assim, realizando na frente de todo mundo um ato nojento e, de certa forma, tão íntimo? E esse narrador, que relata o fato de maneira tão crua? Que universo é esse? E o que teria feito o narrador para acabar nessa situação?

O abjeto parece nivelar os acontecimentos e os corpos. O choque inicial da cena de Basilio coçando o pé acaba fazendo com que a descrição da claustrofobia do narrador, por exemplo, seja colocada num mesmo nível de importância. Já que o corpo é coisa, ambas as ações parecem ser indiferenciadas.

O momento em que o personagem é trancafiado é narrado num jorro, de uma vez só (“conto depressa porque não quero relembrar os detalhes”), sem adornos – cru, seco, direto. É difícil dizer, no ato mesmo da leitura, o que é mais torpe: as bolinhas de chulé ou a

prisão. O que torna o ser humano mais animalesco: coçar o pé ou saber, que “somos bestas e odiamos quem diz isso em voz alta?”.

Narrado em primeira pessoa, o texto conta a história de um homem que está preso. No cárcere, o narrador (e protagonista) conhece Basilio, um bandido medíocre que tem fixação por cavalos. Antes de ir para a cadeia, o narrador vivia em El Palenque – um bairro miserável de Havana –, onde se valia de pequenos bicos e serviços sujos para sobreviver. Tudo corria como de costume na vida do protagonista, quando, após manter um tórrido caso com a mãe-de-santo Dinorah (e após terem trocado graves ofensas), esta o amaldiçoou e ele, com medo, viu-se obrigado a deixar o bairro. Sem outras opções para ganhar a vida, passou a se prostituir – motivo pelo qual acabou sendo preso.

Nas primeiras páginas, o protagonista descreve uma cena brutal de sexo, com Dinorah:

Baixei a calça. Tirei a blusa e a calça dela. Nos apalpamos um pouco, ela enfiou meu pau na boca dizendo:

— Ai, pinto sujo, está sujo, que fedido que está. Mas duro, que cabeçona!

E chupava magistralmente.

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

— Você está cagada, está com a bunda fedendo a merda!

— Eu?

— Caralho, você cagou. É uma porca.

— Mais porco é você! Com esse pau fedido, e eu chupei.

— Não é a mesma coisa.

— É igual!

— Você é uma porca com esse cu cagado.

— E você é muito fino. Até murchar esse pau. Você nasceu no meio da merda do Quibú, não se faça de fino.

— Mas eu não tenho o cu cagado.

O rum nos subiu à cabeça e nos ofendemos mais. Muito mais. Enfim ela me expulsou e disse que não queria me ver nunca mais. (Gutiérrez, 2001, p. 223-224)

O impacto é imediato. A maneira como se ofendem torna o diálogo, de certa forma, improvável. É a perda total de limites entre os corpos; é um mergulho no abjeto. Se, para Perniola (2005), o a libido é indumentária, as partes dos corpos são também objetos que se unem para formar um outro objeto. Para Dinorah, um ânus sujo é a mesma coisa que um pênis. Não há diferença no mundo da ‘coisa que sente’.

Ainda assim, cena é tão forte e o sexo descrito de maneira tão direta, que, ao abordar sua experiência com a prostituição, o narrador a esvazia de sentido. A repetição de expressões obscenas faz com que, no momento citado a seguir, o choque acabe sendo redimensionado, e tendo seu impacto diminuído. O que, à primeira vista, pareceria

socialmente reprovável (prostituir-se), agora é corriqueiro – um modo absolutamente comum de se ganhar a vida:

Então me dediquei a algo mais fácil e que dá mais dinheiro. Fui ser putô. Mas com as velhas. Com as turistas. Não tenho estômago para veados. Não mesmo. Fico violento e sinto vontade de dar porrada. Com as velhas é outra coisa. Às vezes, há velhas interessantes. (...). Não vivem na realidade. Achrom que todo mundo tem telefone e automóvel e come filé no almoço. Imbecis. Ingênuas, não sei. Mas eu me divertia e vivia bem, que é o importante.” (Gutiérrez, 2001, p. 224)

Como coisa que sente, Pedro Juan se abstrai da realidade em que vive ou, conforme afirmado anteriormente, apenas acompanha o fluxo. É o que Perniola (2005) considera como sensibilidade anestésica. O personagem se prostitui, engana as mulheres e se diverte muito com isso.

Para Pedro Juan, não apenas o corpo do outro é coisa, mas seu próprio corpo também. No conto “Estrelas e covardes”, o personagem afirma: “Gosto de me masturbar cheirando minhas axilas. O cheiro de suor me excita. Sexo seguro e perfumado” (Gutiérrez, 2001, p. 131). Ele dispõe de seu corpo da mesma forma que dispõe dos corpos das diversas mulheres com quem se relaciona. Seu corpo – como o das mulheres – é um objeto, formado por engrenagens que o compõem e das quais ele faz uso como melhor lhe convém.

O personagem parece não se interessar realmente por nenhuma mulher. São inúmeros os nomes nas páginas de *Trilogia*. E Pedro Juan as descarta e as destrata, assim como é descartado e destrutado por elas: “Eu lhe dava uns bofetões e dizia: ‘Tira o dedo do meu cu, negra de merda’. De todo jeito, íamos em frente. Por inércia, talvez.” (Gutiérrez, 2001, p. 133). Não importava muito com quem fosse, contanto que Pedro pudesse exercitar sua ‘libido indumentária’.

Um outro exemplo, é Carmita, personagem recorrente nos contos de Pedro Juan. No conto “Lua cheia na cobertura”, Pedro revela que ela tinha três homens ao mesmo tempo: “um marinheiro, um mecânico e um oficial aduaneiro” (Gutiérrez, 2001, p. 165). Embora viva com Luisa – uma prostituta que sobrevive explorando turistas -, o personagem mantém encontros esporádicos com Carmita. Nessas relações, os órgãos sexuais são apenas parte da coisa senciente. Língua, dedos, pênis e vulva são elementos de uma espécie de brincadeira, cujo objetivo não parece ser exatamente o prazer, mas apenas vencer o tédio, passar o tempo: “Era quase meia-noite. A cobertura estava deserta e silenciosa. Tinha conseguido satisfazê-la. Estava com a língua cansada, mas me senti dinâmico”. (Gutiérrez, 2001, p. 168).

Em “A volta do marinheiro”, Carmita recebe um telegrama do marinheiro, que estava sumido havia um tempo. Ela resolve dispensar Miguelito, o mecânico, por alguns dias, para se divertir com o ex-namorado. Embora ela não suporte o mecânico, mantém relações sexuais constantes com ele:

(...) ela sabia mexer a pélvis e pressionar o pau dele com os lábios internos da vagina, apertando de tal forma que ele nunca conseguia aguentar mais do que cinco minutos sem ter um orgasmo cheio de grunhidos, ofegante. Ficava satisfeito, sonolento e dizia sempre a mesma coisa:

— Você é uma selvagem. Me tira toda a porra até o fim. É uma luva de beisebol o que você tem no meio das pernas. (Gutiérrez, 2001, p. 257)

Como é recorrente nos contos de *Trilogia*, as comparações do corpo e das relações sexuais intermitentes a objetos ou a ações superficiais, sem nenhuma profundidade ou importância, são constantes. Os acontecimentos não parecem obedecer a nenhum tipo de racionalidade. O que importa é o aqui e agora da ‘coisa em si’.

Nesse sentido, podemos citar o conto “Alegres, livres e ruidosas” como outro exemplo. Na narrativa, Pedro Juan vai trabalhar num hospital, na ‘sala de batatas’. O personagem acredita que desempenhará suas funções numa cozinha, até que descobre que esse lugar é a sala de necropsias.

Mais uma vez, o corpo não passa de uma coisa. É comparado a uma batata e sua reificação se torna ainda mais evidente quando Pedro Juan descobre por que Rafael, o funcionário anterior, a quem ele iria substituir, havia sido demitido: ele mantinha relações com cadáveres.

Embora questione por que Rafael agia dessa forma e faça considerações acerca da miséria do hospital, tudo parece corriqueiro, e logo Pedro Juan se refere às enfermeiras: “As alegres enfermeiras. Algumas gostaram de mim e eu gostei de algumas. Saí com umas duas ou três. São muito boas as enfermeiras. São alegres, simples, liberais. Nada de rolos de inteligência e astúcia. Não, não. Nada complicado.” (Gutiérrez, 2001, p. 145).

As enfermeiras são as mulheres ‘alegres, livres e ruidosas’ que dão nome ao conto. Segundo o personagem, elas “chupam sem problema, tiram a roupa na sua frente, bebem rum, se masturbam, contam histórias pornográficas no seu ouvido”. (Gutiérrez, p. 146) É uma relação típica do universo do ‘sex appeal do inorgânico’, totalmente impessoal, disponível e submissa às ‘regras do jogo’.

Pedro Juan vive o ontem e amanhã da mesma forma. Os dias são iguais. As experiências se repetem e nada tem muita profundidade: “Às vezes, o que se precisa é muito pouco: sexo, rum e uma mulher que fale umas bobagens para você. Nada inteligente. (...) Não quis mais procurar relações íntimas com ninguém. (...) Nada para a eternidade”. (Gutiérrez, 2001, p. 143, 144). Trata-se da existência simulacral à qual se refere Perniola (2005).

5) Considerações finais

Os contos de *Trilogia suja de Havana* alternam a descrição das condições precárias em que vivem os cubanos do início dos anos 2000, com a narração das aventuras sexuais do

personagem Pedro Juan. O corpo é protagonista dessas narrativas. Está no cerne de uma ‘libido indumentária’ e de ações – e relações – que se repetem indefinidamente.

É uma realidade brutal, na qual imperam o tédio e a falta de dinheiro e perspectiva. Por isso, não há nada a fazer, a não ser se deixar levar pelo fluxo dos acontecimentos. Assim é a Havana dos personagens que Pedro Juan Gutiérrez descreve. Nesse cenário, o sexo é troca de fluidos, é tocar o corpo do outro como quem toca um objeto.

O corpo é um objeto, coisa que sente, e só resta a Pedro Juan e seus coadjuvantes aproveitá-lo como quem come um pacote de balas. Às vezes, a fome é grande e a embalagem é aberta às pressas. A bala é colocada rapidamente na boca. Não é possível observar muito as nuances do gosto. Se a fome é pouca, a embalagem é aberta lentamente e se parte o doce com os dentes em pedaços. Mas o prazer não dura muito. As balas são pequenas e não servem pra outra coisa, a não ser adoçar brevemente o paladar. Se o gosto é ruim, a bala é cuspidada imediatamente. Mesmo quando é bonita, geralmente, a embalagem é descartada.

Assim também é a relação de Pedro Juan e demais personagens com o corpo e o sexo. Nada a fazer a não ser seguir o fluxo das vontades, que são regidas pelas regras do jogo da ‘libido indumentária’.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

DIAS, Ângela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant’Anna: um estudo de caso. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos... Lugares dos discursos**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Trilogia suja de Havana**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O insaciável homem-aranha**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo. Vol. 3**. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes: 2009.

PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **O sex appeal do inorgânico.** Tradução Nilson Moulin. São Paulo: ECA, USP; Studio Nobel, 2005.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e ilusão.** Rio de Janeiro: Nau, 1995.

_____. **O corpo na história.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2008.