



Horror vacui insistente: neobarroco em *O Rei de Havana*

Insistent horror vacui: neo-baroque in O Rei de Havana

Dossiê

Felipe França Ferreira*

ORCID: 0000-0001-8985-7091

E-mail: franafelipe@gmail.com

Samuel Anderson
de Oliveira Lima**

ORCID: 0000-0001-7525-5997

E-mail: sanderlima25@yahoo.com.br

Recebido: 12/07/2022

Aprovado: 04/01/2023

Resumo:

Este artigo tem como objetivo principal identificar e analisar os artifícios neobarrocos no romance *O Rei de Havana* (2017), do cubano Pedro Juan Gutiérrez. O referencial teórico para a análise pretendida são os artifícios neobarrocos desenvolvidos pelo também cubano Severo Sarduy, quem aponta três mecanismos principais para a constituição do neobarroco latino-americano: a substituição, a proliferação e a dobragem-condensação, mas com certa importância também para a citação intertextual e a intratextual. Pedro Juan Gutiérrez, por formação jornalística, considera sua própria escrita como marcada por traços jornalísticos que de certa forma contrariam os de Sarduy, mas *O Rei de Havana* possui marcas que o inserem no grupo de romances neobarrocos da América Latina.

Palavras-chave:

Neobarroco. Artifícios. Literatura cubana.

Abstract:

This article aims to identify and analyze the neo-baroque artifacts present in *O Rei de Havana* (2017), a novel by Cuban writer Pedro Juan Gutiérrez. The theoretical framework of this analysis is the neo-baroque artifacts developed by Severo Sarduy, also from Cuba, who points out three main mechanisms for the constitution of the Latin American neo-baroque: substitution, proliferation, and folding-condensation, but, also, with certain importance to the intertextual and intratextual citations. Pedro Juan Gutiérrez, having a degree in Journalism, considers his own writing as marked by journalistic traits, which, in some way, contradict those of Sarduy. However, *O Rei de Havana* has distinct marks that have placed it in the group of Latin American neo-baroque novels.

Keywords:

Neo-baroque. Artifice. Cuban literature.

* Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Literatura Comparada também pelo PPgEL da UFRN. Graduado em Licenciatura Letras Espanhol pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (Campus Natal Central). Professor na rede privada de ensino.

** Mestre e doutor em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Docente do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas, na área de língua e literatura espanholas. Também compõe o quadro docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da UFRN.

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a presença do neobarroco no romance *O Rei de Havana* (2017), do cubano Pedro Juan Gutiérrez. O neobarroco se caracteriza por uma releitura, um retorno, uma atualização do barroco na modernidade. A teorização sobre o neobarroco vem do também cubano Severo Sarduy, que em 1972 escreveu o artigo *El barroco y el neobarroco* para apontar os artifícios constituintes da literatura neobarroca da América Latina. Tais mecanismos utilizados pelos autores apontados por Severo Sarduy em seus estudos são: a substituição, a proliferação e a condensação. Não é que o termo *neobarroco* seja uma criação de Severo Sarduy, mas deve-se a ele a formulação teórica acerca de tal manifestação.

A censura franquista na Espanha, por exemplo, em 16 de outubro de 1969 utilizou a classificação de *poesía neobarroca* para uma das obras de José Lezama Lima (BUSTAMANTE, 2017), compatriota tanto de Severo Sarduy como de Pedro Juan Gutiérrez. O poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos, em seu artigo *A obra de arte aberta* (1955) também já havia cunhado o termo *barroco moderno* quase vinte anos antes que Severo Sarduy. Dessa maneira, a gênese, ou uma primeira formulação do termo (busca essa que não seria proveitosa para este artigo) não vem de Severo Sarduy, porém, como foi ele quem formulou uma semiótica do neobarroco latino-americano, seus artifícios serão uma boa parte do referencial teórico para o estudo que aqui se busca desenvolver.

Já não se estuda mais o barroco apenas pelo viés histórico, que o enquadra em uma época e um espaço. Com os estudos de Eugenio D'Ors (1993) o barroco foi ampliado para uma categoria transhistórica, sendo ele uma manifestação presente em diversos espaços e temporalidades. D'Ors apresenta uma série de fórmulas com as quais a crítica artística trabalhava com respeito ao barroco: a primeira é a de que o Barroco tem um início, um apogeu e uma decadência entre os séculos XVII e XVIII; a segunda de que é um fenômeno da arquitetura, da escultura e da pintura; a terceira, de que o Barroco é de um mau gosto patológico; e por último, de que é decadência do Renascimento.

Essas são as teses com as quais D'Ors se orienta para apontar como o barroco foi tratado durante séculos. Para superá-las, D'Ors desenvolve várias antíteses e é com elas que hoje muitos estudos sobre o barroco são desenvolvidos: 1 – o Barroco é constante histórica e retorna em tempos de regiões diversas; 2 – é um fenômeno que diz respeito à Civilização em geral; 3 – o caráter do Barroco é de inquietude e agonia, não de enfermidade; e 4 – o Barroco se opõe a modelos clássicos.

Com os estudos de Eugenio D'Ors há uma mudança no paradigma estético do barroco, que já não pertence mais a um tempo ou espaço específicos. Hoje ele é entendido como *constante humana*, ou *eón* para os gregos, ou constante histórica, presente em diversas regiões e momentos da História. É com essa visão transhistórica que o barroco aqui será tratado. Severo Sarduy (1979) defende que o barroco já foi libertado dos seus preconceitos iniciais.

2 Neobarroco que insiste e persiste

Vem de Irlemar Chiami (2001, p. 28) o recorte temporal que engloba a obra do cubano Pedro Juan Gutiérrez: “La lectura de buena parte de los textos latinoamericanos producidos en los últimos 20 años nos coloca en la plenitud de una fiesta barroca”. Como o *corpus* deste artigo é um romance publicado em 1999 e os estudos de Chiami são contemporâneos a ele, está inserido nesse recorte; porém, não basta que a obra esteja inserida nesse recorte temporal de Irlemar Chiami, pois há que se demonstrar a presença do neobarroco no corpo do texto, e isso só será possível verificando os artifícios teorizados por Severo Sarduy.

Em 19 de novembro de 2014, em Monterrey, México, na Cátedra Alfonso Reyes, o professor Raúl Verduzco, do Departamento de Estudos Humanísticos do Tecnológico de Monterrey, conduziu o *Diálogo con Pedro Juan Gutiérrez*¹, e tratando da obra e da escrita do autor cubano, fez um comentário que é particularmente interessante para o objetivo deste artigo:

Hay un aspecto que me llama bastante la atención, que es el de que has pronunciado en varias ocasiones que eres un minimalista. Y bueno, lo planteo en términos de oposición a los barrocos, a los neobarrocos, estos que proliferaron en Cuba, al Real Maravilloso de Carpentier etc. Y curiosamente cuando yo me encuentro con estas declaraciones tuyas, yo estaba muy sorprendido porque entre otras cosas, había tenido precisamente la sensación de estar leyendo a Severo Sarduy mientras te leía. Y no por la proliferación lingüística, es de tanto como por esta preocupación del neobarroco y del barroco, por lo menos el barroco de Indias, el barroco latinoamericano, por llenar los potenciales vacíos, este *horror vacui* que tan característico en el barroco y que pretende ser llenado con artificios lingüísticos, que en tu caso no sucede tal, sin embargo, los llenas con otras cosas.²

A resposta de PJG³ ao entrevistador é de assombro, pois era a primeira que alguém o comparava a Severo Sarduy. Complementa afirmando que a literatura hispano-americana teve influência da literatura do *Siglo de Oro*, e que ele, de certa forma, também rendia uma espécie de culto literário a Alejo Carpentier (de quem tinha todos os livros) e a José Lezama Lima, contudo, encarava sua produção como distinta, pois não queria se parecer a eles, queria fazer outra coisa, pois como vinha de uma escola *periodística*, na qual se corta o que se considera supérfluo, excessivo, estranhou tal comparativo. No entanto, o que aqui mais interessa não é essa esquivia de Pedro Juan, mas sim se é realmente possível observar um neobarroquismo em *O Rei de Havana*.

O romance aqui estudado se dá na capital cubana dos anos de 1990, tempo de crise, muita fome e diversas convulsões sociais que obrigavam os moradores a inúmeras improvisações, e é exatamente com uma delas que começa a obra: “Então fez como muita gente: arranhou galinhas, um porco e umas pombas. Construiu uma gaiola de tábuas podres, pedaços de lata, sobras de barras de aço, arames” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 7). Claro que o significante *gaiola* já constrói a ideia de lugar onde se deixam pássaros, mas como o trecho deixa claro a presença de outros animais, acaba sendo um improviso que vai além da arbitrariedade de gaiola, sendo também um galinheiro-chiqueiro. Há uma dilatação de *gaiola*, dada a necessidade da improvisação em meio à pobreza.

Essa dilatação do signo é classificada por Sarduy (1979) como uma proliferação, que é uma leitura radial em torno de um significante, uma ampliação, dilatação, o todo através de partes, metonímia que destrói a denotação imediata. Na casa viviam a avó, uma filha e dois netos. A prolífica descrição dessa avó pode ser entendida como outro artifício que Severo Sarduy desenvolve para salientar o caráter neobarroco:

1. O *Diálogo con Pedro Juan Gutiérrez* pode ser assistido na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhzMr8vLOjw&t=25s>. Acesso em: 10 maio 2022.

2. DIÁLOGO con Pedro Juan Gutiérrez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (68 min). Publicado pelo canal Cátedra Alfonso Reyes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OhzMr8vLOjw&t=25s>. Acesso em: 10 maio 2022.

3. Correspondente a Pedro Juan Gutiérrez.

Tinha uns cem anos, ou mais, ninguém sabia. Todos num quarto em ruínas de três por quatro, e um pedaço de pátio ao ar livre. A velha não tomava banho fazia anos. Muito magra de tanta fome. Uma longa vida de fome e miséria permanente. Já estava cascuda. Não falava. Parecia uma múmia silenciosa, esquelética, coberta de sujeira. Mexia-se pouco ou nada. Sem falar jamais. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 7).

Esse *parecia uma* instaura o artifício da condensação, que segundo Sarduy (1979), é a soldagem, a dobragem de duas ou mais imagens. Manifestações do tipo *como, parecido a, semelhante a*, engendram uma dobragem, ou seja, unem dois ou mais campos semânticos e significantes que não guardam relação direta e imediata, mas acabam por se converterem, por se transformarem, por se metamorfosearem, numa imagem que agora está potencializada, já não sendo mais uma só coisa nem outra. A idosa não é só velha, é além disso, é múmia, é uma “morta-viva” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 10). É o símile que amarra e condensa duas ou mais imagens.

Outro dos artifícios sarduyanos, a substituição, pode ser observado também já no início desse romance de PJG. Diferentemente do artifício da proliferação, a substituição não vai criar uma leitura radiante em torno de um significante que é dado pelas partes, mas sim irá nomear um signo e um significante de outra maneira, pervertendo assim o arbitrário saussuriano: “Passava a língua e sentia o gosto metálico do sangue” e “Os meninos, escondidos atrás do galinheiro, espia-vam a putinha da vizinha. Os dois de olhos entrecerrados, sonhadores, mexendo ritmicamente no pau” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 10). Ao invés de nomear *gosto de ferro* ou *sabor de ferro*, utiliza-se *metálico* em permuta, e em *mexendo ritmicamente no pau* há uma clara substituição para *masturbando-se*. Por mais objetiva e pragmática que PJG pense que a sua prosa seja, ela tem sim os artifícios sarduyanos e a impressão do leitor que o entrevistou não está equivocada e essa semelhança com Severo Sarduy pode ser também observada em *O Rei de Havana*.

As duas crianças que moravam com a avó e a mãe se chamam Nelson e Reinaldo. E este último é a personagem central da narrativa. A mãe acaba sendo empurrada por Nelson e tem a cabeça espetada na ponta de um cabo de aço que saía do chiqueiro improvisado. Desesperado pela morte da mãe, por mais que não quisesse matá-la, o filho se joga e acaba morrendo também com grave ferimento craniano. A chocante cena acabou matando também a avó de uma parada cardíaca. Reinaldo é preso por um crime que não cometeu, pois a polícia entendeu ser ele o assassino da mãe e do irmão. Tal situação encontra uma intertextualidade com *O processo* e *A metamorfose*, de Franz Kafka. Em *O Rei de Havana*,

Rei não havia saído do seu esconderijo atrás do galinheiro [...]. Foi algemado. Levado pela escada. Empurrado para dentro da radiopatrulha até a delegacia de polícia, a umas quadras dali. Foi preso numa cela, no porão, junto com três delinquentes. E ali ficou. Sem pensar em nada, modorrento. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 12-13).

Rei de nada sabia e nada havia visto. O insólito o esmagava como a um inseto. A força trágica do insólito cotidiano caiu sobre ele, e amparado pelo aparato estatal, o infortúnio o lançou numa prisão, e lá “já estava com cheiro de barata, pensando e se sentindo igual a uma” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 14). Uma condensação que solda a imagem de Reinaldo com a imagem de Gregor Samsa de *A Metamorfose*, mas sem deixar de haver também uma condensação com a imagem de Joseph K. de *O Processo*: “Alguém devia ter estado contando mentiras a respeito de Joseph K., pois não tendo feito nada de condenável, uma bela manhã foi preso” (KAFKA, 1963, p. 7). Reinaldo-Gregor-K.

A intertextualidade é um outro artifício dos escritores neobarrocos latino-americanos. Severo Sarduy (1979), através de Gabriel García Márquez, exemplifica que essa literatura toma de empréstimo personagens, contextos, frases, situações para a sua própria constituição: uma obra como espelho para a outra. Aponta *Cem anos de solidão* como obra de inúmeras citações intertextuais e de diversas outras manifestações neobarrocas. Tal intertextualidade pode ser de citação intratextual e intertextual.

Após um tempo encarcerado, Reinaldo consegue fugir, e como o aparato repressor o persegue, sua condição se converte em labirinto, que é físico e também psicológico. Reinaldo tinha por esconderijo “um mar de sucata enferrujada, mato, algumas árvores, tranquilidade e silêncio” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 20-21). Uma substituição para dilatar e romper com a previsibilidade e a arbitrariedade de nomear *ferro-velho* ou aterro/lixão. A substituição é um adorno. Quando precisa sair, obrigado pela urgência biológica da fome, Reinaldo pede comida, mas “as pessoas olhavam para ele com nojo, como se estivessem vendo um cachorro sarnento” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 22). A condensação que se instaura com a dobragem do *como* coloca-o na pior camada social: em uma Cuba já bastante pobre e ainda por cima em crise, Reinaldo perambula e pede esmolas. Pede a quem quase nada tem.

Um dos lugares frequentados por Reinaldo para pedir comida e algum dinheiro é a Igreja da Virgem de Regla, *la madonna negra*, uma espécie de Iemanjá a quem os banquetes ofertados passam por uma proliferação que circunscreve um significante:

Separou-se do grupo uma pessoa mais velha, muito negra e muito gorda, vestindo saia rodada, blusa larga e um lenço na cabeça. Tudo de branco e azul, como os colares no pescoço. Andou diretamente até muito perto dele. Ajoelhou-se junto a uma paineira frondosa, fez o sinal da cruz, rezou um pouco, tirou da bolsa umas frutas, milho torrado, um coco, bananas, um santo com a cabeça separada do corpo, moedas, pregos, fitas de panos coloridas, regou tudo aquilo com mel de abelhas. Murmurou mais alguma coisa, fez o sinal da cruz, levantou-se e entrou na igreja. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 26).

O significante radialmente circunscrito é *oferenda, ritual, reza*. Em torno deles há um verdadeiro banquete sincrético, delicioso, mestiço, colorido, americano, tropical. O azul e o branco da fé em Iemanjá misturam-se com outras cores e sabores, constituindo assim uma mestiçagem cultural bastante acentuada. E sobre o sincretismo, a mestiçagem e o barroco, Alejo Carpentier (1987, p. 121) diz que “toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo”. Esse traço cultural cubano, e presente também em muitos outros países do continente, evidencia-se ao longo de muitos trechos da narrativa de *O Rei de Havana*.

Cansado de pedir em frente à igreja da Virgem de Regla, Reinaldo decide voltar para o seu contêiner no ferro-velho e no caminho é surpreendido por “um aguaceiro torrencial [...]. A chuva incessante, era como uma cortina à sua volta” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 27). Interessante notar como a adjetivação em *aguaceiro torrencial* aparece duas vezes em *Cem anos de solidão* (e também em outras obras de García Márquez): “Depois da meia-noite caiu um aguaceiro torrencial” e “precipitou-se em toda a zona bananeira o aguaceiro torrencial” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2018, p. 183-184), e pode ser entendida como uma citação, um empréstimo entre obras, um intertexto, portanto.

Além da citação intertextual, percebe-se ainda a condensação entre chuva, que é marcada pelo movimento de água caindo, e uma cortina, faixa de tecido que dificulta a visão de algo ou alguém. Tudo recurso para acentuar a tempestade, a forte chuva. E esse caráter hiperbólico que a condensação *cortina de chuva* traz é utilizada para caracterizar o choro solitário e intenso de Reinaldo: “uma torrente incontrolável de lágrimas”. Não é um choro qualquer, nem muito menos apenas um forte

choro, mas sim um que se assemelha ao aguaceiro torrencial daquela noite. Um pranto-tempestade. O neobarroco é, sem dúvidas, hiperbólico. Reinaldo chora uma tempestade de lágrimas.

Reinaldo tem uma marcante característica física: um falo proeminente. Essa característica opera como citação de situações e contextos entre as obras de PJG. Como é uma presença que atravessa obras, é uma citação. É pelo pênis avantajado de Reinaldo que a personagem Fredesbinda o nomeia Rei de Havana. Falos proeminentes são uma citação marcante nas obras de Pedro Juan Gutiérrez. A estadia de Reinaldo com Fredesbinda dura poucos dias. Um policial o deteve quando ele saía do mercado com uma sacola de itens roubados: “Rei ficou tão apavorado que nem pensou no que fazia. Jogou o saco em cima do policial. Derrubou-o no chão e saiu correndo na direção oposta. Correu feito um demônio” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 41). Para acentuar essa segunda fuga dramática, utiliza-se da dobragem-condensação em *feito um demônio*. Por mais que Sarduy não inclua essa conexão como integrante do artifício, sua aplicação articula o mesmo que o *como*, o *parecido a* ou o *semelhante a*.

Na sequência, Reinaldo conhece Magdalena, vendedora de amendoins e prostituta, que “ria, mas o olhar continuava duro, com suas grandes sobrancelhas escuras e bonitos olhos negros. Parecia uma cigana bonita, magra, tensa e vibrante como um caniço” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 44). Nesse trecho há uma dupla condensação. A primeira delas da menina cubana com a imagem que se constrói de uma cigana e depois do seu corpo com um caniço, figura essa que os cubanos conhecem tão bem dos seus canaviais. Voltando certa vez para a casa de Magda, surpreendeu-a com um de seus clientes na cama: “Ela abriu e tentou empurrá-lo. Mas ele entrou como um furacão” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 46). Essa dobragem-condensação ajuda a compreender o caráter machista e ciumento de Reinaldo: entrou como um furacão, pois esse fenômeno meteorológico não pede licença e ele enxergava em Magdalena uma posse. E outra vez a dobragem-condensação se realiza com *feito um*: “E ficava ciumento feito um cachorro” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 48), macho irascível, dominador, ciumento e possessivo.

Magdalena vendia amendoins numa região de intensa prostituição em Havana onde os voyeurs não perdiam uma oportunidade de se masturbarem: “Os punheteiros também acabaram, se sacudiram bem e se afastaram sem mostrar o rosto, andando de lado, feito caranguejos. Nenhum comprou amendoim” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 49). Uma dobragem-condensação que se aproveita da proximidade com o mar para soldar duas imagens e na união delas constituir uma outra.

Magdalena revela para Reinaldo que tem um filho: “Eu tenho um filho de cinco anos... com um negro... Ivancito... saiu preto feito um corvo, igual ao pai, de mim não puxou nada” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 49). A dobragem-condensação novamente com um animal, dessa vez o corvo, ave muito negra e que é símbolo de astúcia e/ou mau agouro, e que no imaginário hispano-americano possui um lugar especial. Reinaldo sonhou que alguém o masturbava, mas logo percebeu que “não, não era sonho. Estava acordando. Abriu um pouco os olhos e viu que era verdade. Nada de sonho, mesmo sabendo que a vida é sonho” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 50). *La vida es sueño*: eis uma citação da obra de Pedro Calderón de la Barca, um dos autores mais importantes do Barroco, e que cuja temática está em diversas obras literárias latino-americanas: sonho e realidade. Esse delírio ficcional chamado *vida*.

Ao perceber que quem o masturbava era um homossexual, Reinaldo deu nova demonstração do seu machismo: “Rei pôs-se de pé num salto. Como um tigre. Magro, mas tigre” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 51). Não à toa, as condensações quando tratam do comportamento de Reinaldo o fazem com animais, que é justamente para evidenciar seu caráter violento, animalesco, de pouco raciocínio e muita ira de macho cubano. A personagem agredida por Reinaldo é a mulher trans chamada Sandra, quem o convida para entrar em seu apartamento e:

Quando Rei entrou no quarto ficou assombrado. Tinha de tudo ali dentro! Desde luz elétrica até televisão, geladeira, cortinas de renda, uma cama de casal com bichos de pelúcia em cima, uma penteadeira coberta de potes de creme e perfume. Tudo limpo, imaculado, sem um grão de poeira, as paredes pintadas de branco, enfeitadas com grandes pôsteres coloridos de belíssimas mulheres nuas. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 51).

Está claro como em torno de *quarto* criou-se uma áurea que o enriquece: proliferação, que pode ser entendida também no *tinha de tudo ali*. Esse tudo vai sendo dado aos poucos e circunscrevendo o *quarto*. As palavras transbordam sobre as coisas. De um detalhe já se parte para outro, e nisso reside o artifício da proliferação neobarroca:

Num canto, um altar dominado por um crucifixo e a tríade inevitável em Cuba: são Lázaro, a Virgen de la Caridad del Cobre e santa Bárbara. E flores, muitas flores. Bonequinhos de plástico e de vidro por todo lado. Pequenos budas, elefantes, chinesinhas, bailarinas de mambo, índios de gesso. Tudo misturado. O kitsch elevado à sua máxima expressão. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 51).

Esse traço multicultural é outra manifestação do neobarroco latino-americano, aberto para o mundo moderno. A imagem suscitada pelos elementos kitsch no quarto de Sandra constitui um cenário barroco multicultural: cristianismo, budismo, hinduísmo, China, dança afro-cubana, índios de gesso, pôsteres pornográficos que se mesclam com o crucifixo no mesmo espaço. Sacro e profano, cristão e pagão. A proliferação é de detalhes que engendram uma mistura de culturas.

A figura do travesti, aliás, na literatura de Severo Sarduy e também na de Pedro Juan Gutiérrez, ocupa um lugar importante. Em outro romance seu, *Nosso GG em Havana* (2008), a figura do travesti retorna, o que pode ser entendido como recurso de citação intertextual:

Não entendia nada e ao mesmo tempo gostava. Ele e o travesti tinham pouco do que falar. Ela se aproximou e disse em seu ouvido: – Gostou de mim? – Sim. – Eu, a mulher fálica! Hahaha. GG quis ter uma ereção, mas não. Queria ser possuído por aquele negro, aquela negra, Caridad, Super-homem. O que era aquilo? (GUTIÉRREZ, 2008, p. 20).

Uma citação de contexto percorre as obras de PJG: em *O Rei de Havana*, Reinaldo se orgulha e tira proveito do seu pênis imenso, e o mesmo orgulho e proveito existe na negra trans Caridad, em *Nosso GG em Havana*: “GG obedeceu. O Super-homem melou o pau com vaselina, colocou-o na posição e tentou penetrá-lo. A dor foi tão intensa que GG gritou como um demônio [...]. Com o meu pau não há quem possa” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 21). O pênis enorme se repete entre as obras de PJG. No trecho acima citado fica exposto um tipo interessante de citação intertextual: a repetição da dobragem-condensação *como um demônio*.

Sandra é outra cubana que encontra na prostituição a sua maneira de sobreviver na empobrecida Havana, e se considera “uma ave, uma mariposa da noite, uma flor murcha” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 56). A sua condição é dada através de uma gradação substitutiva que se confunde com dobragens-condensações. Ave e mariposa representam a liberdade de Sandra nas noites de Havana. A preparação de Sandra para a sua vida noturna é prolífica:

Sandra, de calcinhas e com os peitinhos nus, começou a se maquiar. Primeiro, raspou bem o rosto, as axilas, as pernas. Cremes hidratantes, bases, pós, pinturas de lábios, peruca loira, sombra nos olhos, cílios postiços, unhas postiças. Levou mais de uma hora. Aquele mulato bonito, andrógino, belo, foi se transformando lentamente numa mulata especialmente atraente, com um forte magnetismo sexual. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 63).

Por mais que *maquiar* haja sido nomeado antes, em seguida se constrói uma leitura radiante, uma cosmética proliferação. Essa transformação de Sandra demonstra sua metamorfose, que já havia sido dada com a utilização da substituição com *mariposa da noite*. A borboleta é um dos símbolos da metamorfose, do neobarroco. Todos esses mecanismos transvestem o significante e ocultam, questionam e destronam sua arbitrariedade: “arte de descomponer un orden y componer un desorden” (SARDUY, 1973, p. 20 *apud* CHIAMPI, 2001, p. 30). O neobarroco descompõe a ordem arbitrária do signo, que é a sua linguagem denotativa imediata e imposta.

Reinaldo escolhe Sandra e rechaça Magda, o que provoca a ira desta última ao ponto das duas brigarem: “Sandra aproveitou para lhe dar uns bofetões com a mão aberta, dando pulinhos e gritinhos, como uma gata” e “Magdalena, chorando como uma Madalena, se atirou de bruços na enxerga. Rei foi para o quarto de Sandra. A marcha triunfal” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 81-82). Mais uma dobragem-condensação que se aproveita das características raivosas de um animal, dessa vez um felino, e por outro lado, a contrariada Magdalena que chora como essa personagem melodramática tão presente no imaginário popular. O final do trecho também não deixa de trazer uma condensação, com a *Marcha Triunfal*, cuja versão de Felix Slovácek e Giuseppe Verdi, na ópera *Aida*, é a mais conhecida. Tudo para acentuar o resultado da escolha e da briga.

Para evidenciar e dar mais uma vez caráter hiperbólico à outra fuga de Reinaldo, utiliza-se de um “Correu como uma alma penada” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 84), e justamente para dizer que foi uma fuga que beira o sobrenatural e contraria o trivial. A polícia cubana capturou Sandra portando cocaína, e ele precisou voltar ao seu contêiner no ferro-velho, onde “estava como um cachorrinho no ninho” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 85). Antes um cão raivoso, agora um cãozinho dócil. Por mais fissuras que tivesse o regime cubano, a vigilância é constante e flagrante no enredo, ainda mais na conturbada década de 1990 que teve Cuba: “Cada dia havia mais policiais, rondando cada vez mais. Ia ter de viver sempre como um rato, escondido em sua toca?” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 91). Essa dobragem-condensação demonstra bem a situação de Reinaldo: antes uma barata, agora um rato.

A fome voltou a assolá-lo: “Rei se lembrou que tinha uns dólares no bolso. Olhou o café da Fiat, e de repente a fome rugiu como um tigre no fundo de suas entranhas” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 95). Fome feroz, de quem há muito não come. A imagem do *tigre* outra vez e sua animosidade servindo de metáfora condensada. Outra vez perambulando e faminto, Reinaldo “abriu caminho entre a fauna habitual de cândidos turistas em busca de sexo barato e da melhor qualidade, putas e putos loucos para encontrar o cândido turista de sua vida que lhes propusesse casamento” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 95). Há uma dupla utilização da substituição. A primeira para dar esse caráter de selva sexual à capital Havana com o *fauna*, que é elemento substitutivo para *grupo de turistas* ou *conjunto* deles. E a outra substituição é com o *cândido(s)*, para não nomear esses turistas com a arbitrariedade de *branco(s)*.

Reinaldo resolve procurar Magdalena, que o recebe surpresa por achar que ele havia morrido, e os dois “dormiram como dois leitões felizes sobre aquela enxerga asquerosa” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 99), sujos como quase sempre estavam. Dobragem-condensação animalesca para outra vez ampliar a insalubridade do quarto e dos amantes. Buscando outra saída para a difícil situação, “saíram andando. Pareciam dois zumbis” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 101). Artifício para hiperbolizar a fome, a desorientação e a perdição dos dois em meio aos bairros de Havana. E Magda “procurou com os olhos o motorista e quando o reconheceu deu um pulo como se tivesse uma mola na bunda” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 103) e com esse motorista, na verdade um cliente seu, conseguiu emprego para Reinaldo. O trecho usa de uma dobragem-condensação que o carnaliza. Não foi um mero pulo, mas sim um de quem quer algo em caráter urgente.

E enquanto não chegava o dia de ir trabalhar como estivador numa fábrica de cervejas, a solução era roubar e fugir: “Rei correu umas duas quadras como uma alma endemoninhada” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 104). Dessa vez a fuga se deu por medo de comerciantes roubados e tem seu dramatismo garantido por uma condensação que acaba sendo o resultado da soma de outras duas já citadas: *como uma alma* e *como um demônio* agora dobragens-condensações que se fundem em uma só.

O ambiente de trabalho – a fábrica de cervejas – foi para Reinaldo um espaço de muitos prazeres. Bebida, fumo e muito, muito sexo: “As três esfregavam a porra que lhes escorria pela barriga. Então, Rei disparou seu jorro. Um pouco para cada uma. Como uma metralhadora. Forte. Potente” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 111). É uma dobragem-condensação de caráter sexual-belicoso. Cansado, “durante a tarde, Rei trabalhou a meia boca. Os negros boxeadores tinham se recuperado, e jogavam as caixas de garrafa como se fossem bolotas de papel. Rei parecia um rato envenenado” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 112). Duas dobragens que se condensam: a dos negros, que para terem sua aptidão física colocada em evidência, jogam de maneira leve o que habitualmente é pesado. A outra dobragem condensada é mais uma vez animalesca e serve para potencializar a ressaca e a desorientação de Reinaldo.

Ao sair da fábrica, outra mulher cruza o seu caminho: Yunisleidi, que “se entregava com alma, coração e vida, feito uma vaqueira” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 114). Dobragem-condensação engendrada pelo *feito uma* e para apontar a intensa entrega sexual da mais nova amante de Reinaldo, e em cuja humilde casa ele passa uns dias: “A boa vida. Yunisleidi rodeando Rei, como uma mariposa noturna fascinada pela luz” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 116). Esse mesmo artifício, com esse mesmo *mariposa noturna* para a personagem Sandra, é usado agora com outro objetivo: para Sandra significava liberdade, para Yunis, dependência sentimental.

Devido ao assassinato de um jovem marinheiro pelas mãos de Carlos, irmão de Yunis, Reinaldo e sua nova amante fugiram para Matanzas. Yunisleidi também se prostituía, e no lugar para onde fugiram, “estava linda e deliciosa como uma tortinha de chocolate” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 121). A dobragem-condensação agora é para soldar o tom de pele de Yunis com a imagem comestível e de banquete, de prazer, de sabor, de delícia, que tem o sexo. Estavam numa praia e “os enormes poliedros de quebra-mar pareciam brinquedos gigantesco” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 121). Substituição com os *poliedros* ao invés de *pedras*, e dobragem-condensação com o *pareciam*.

No mar de Guanabo, Rei foi surpreendido por um *tubarão*, que não é nomeado, mas a leitura radiante, a proliferação portanto, que é realizada em torno, permite inferir:

De repente, um corpo frio, escorregadio, duro, roçou-lhe os pés e as pernas. Era um peixe grande e forte. Nadava silenciosa e rapidamente e ousara aproximar-se da praia. Roçou em seu corpo durante um instante que para Rei pareceu um século. Aterrorizado, Rei pôs-se de pé. Tocou a areia do fundo os pés e saiu correndo para a praia. Estava com água pela cintura ou pouco mais. O peixe teria tempo para persegui-lo e devorá-lo no escuro. E Rei lutou. Com o coração disparado, saindo pela boca, chegou ao fim da água e se atirou de costas na areia, tremendo de pavor. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 139).

O medo deste animal marítimo, que não é nomeado, mas que pode ser inferido pelas partes, aparece também na parte final de *Nosso GG em Havana*. Nela, um mafioso atira um desafeto seu ao mar, porém, antes o corta para que o sangue jorre e atraia tubarões para que o dilacerem. Uma cena brutal e cuja tensão acaba sendo citação de situação. O tubarão encontra, em Cuba e em todo o Caribe, um lugar no imaginário social, e há uma provável intertextualidade com a canção

El tiburón de Guanabo, da Orquesta Aragón, conjunto musical cubano formado em 1939 por Orestes Aragón, em Cienfuegos.

A prosa neobarroca guarda intimidade com as canções populares e as radionovelas também, “*prosa bailable*” segundo Chiampi (2001), e ritmos como a salsa, o bolero, o vallenato, o mambo, acabam servindo de material composicional para diversos romances neobarrocos latino-americanos. Fugindo de um turista de quem acabava de roubar roupas e dinheiro, Rei toma um táxi e “Vinte minutos depois, o carro corria pelo túnel da baía. E Rei feliz. Sentia-se muito bem. O Rei de Havana, com sete dólares no bolso, e de táxi, impetuoso e veloz como o cavalo de Guaitabóoooo..., tari ra ráaaa, cantou mentalmente, e sorriu” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 141).

Há uma dobragem-condensação com a livre potência da figura equina. E é uma soldagem que apresenta intertextualidade com a radionovela *La Flecha de Cobre*, narrada por Juan Gualberto Pérez Mena. O cavalo era montado pelo índio Guaitabó e se chamava Okuko. Essa radionovela foi de um enorme sucesso em Cuba. Na sequência, Reinaldo conhece Daisy, cigana viúva de um oficial, e a domina num prédio destinado à prostituição e ao sexo: “Um clima tenebroso, carregado de gente furtiva. Sexo disfarçado. Rei se excitou. Seu pau subiu sozinho. Como uma tora” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 151). A tora reforça a virilidade.

Perto de onde vivia com Daisy, Reinaldo presencia uma briga que é uma proliferação de violentos detalhes e que vai se mesclando com dobragens-condensações para exibir a animosidade masculina:

O sujeito estava muito puto da vida e, quando viu sangue, baixou Ogum. E queria mais sangue. Os negros, desarmados, davam volteios como tigres na selva. Tentavam subir pelas paredes como moscas, com os olhos saindo das órbitas. [...] Estava disposto a completar a sangria. Acossou a todos com gana, como uma fera assassina. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 154).

No mesmo solar onde ocorreu a briga, Reinaldo conheceu Ivón, uma linda mulher negra, que logo lhe despertou forte prazer: “Ivón fechou a porta. Rei já estava como Compay Segundo: saindo uma babinha... da glande” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 158). Dobragem-condensação que se soma ao artifício da citação intertextual com a canção popular *Chan Chan*: “el cariño que te tengo/ no te lo puedo negar/ se me sale la babita/ yo no lo puedo evitar”. A babinha de Compay é de paixão, a de Reinaldo de volúpia.

Nas páginas finais de *O Rei de Havana*, encontra-se outra dobragem-condensação, mas com uma curiosa característica: “Ela derramava lágrimas de emoção quando ele a calçava bem atrás, bem no fundo, e a beijava com ternura, até resfolegar como um touro e soltar jorros de sêmen quente, fértil e abundante” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 175). Esse trecho possui interessante semelhança com trecho do romance *Do amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez, publicado cinco anos antes que *O Rei de Havana*: “Sentiu o resfolegar de minotauro procurando-a às apalpadelas no escuro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 36-37). Duas dobragens condensadas e que operam uma citação.

A cena final de *O Rei de Havana* é a de Reinaldo, “bêbado como uma cabra” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 179), conferindo uma série de golpes em Magda, matando-a, estuprando-a mesmo morta e em seguida enterrando-a. Ao enterrá-la na imensidão de entulhos, Reinaldo teve o seu fim em meio a ratos e urubus, “esmagado como uma barata” (GUTIÉRREZ, 2017, p. 182): uma precisa dobragem-condensação kafkiana.

3 Considerações finais

Por mais que Pedro Juan Gutiérrez resista, pelo menos inicialmente, à ideia de que sua prosa se assemelha à de Severo Sarduy, é possível identificar em *O Rei de Havana* todos os artifícios neobarrocos. É inegável que as marcas de objetividade jornalística, como a pontuação bem marcada, por exemplo, aparecem no romance, mas tal caráter não é único na obra aqui estudada. Os núcleos enxutos, por assim dizer, não dominam toda a narrativa. Se *O Rei de Havana* tem as marcas típicas de um jornalismo acostumado a reduzir, a cortar, a secar, tem também trechos que evidenciam um caráter neobarroco, tão presente na literatura cubana.

A substituição, a proliferação, a dobragem-condensação e a citação, são presenças que vão da primeira à última página de *O Rei de Havana*. Talvez esse romance não tenha a mesma intensidade de artifícios que outros romances têm, no entanto, a presença dos artifícios apontados por Severo Sarduy é mais do que suficiente para inserir *O Rei de Havana* na extensa lista de romances neobarrocos latino-americanos. E é importante ressaltar como no decorrer do romance o artifício da dobragem-condensação se deu através de elementos diferentes dos propostos por Sarduy. Para tratar, por exemplo, do recurso da substituição, Sarduy (1979) considera que no romance *Paradiso*, José Lezama Lima utiliza “agulhão leptossomático do macrogenitoma” para chamar um “membro viril”, não está distante das inúmeras substituições que Pedro Juan Gutiérrez realiza para o membro viril de Reinaldo. *O Rei de Havana* é mais uma obra que se junta ao imenso *index librorum* do neobarroco latino-americano.

Referências

- BUSTAMANTE, Fernanda. *El asmático insigne, monstruo de Trocadero*. José Lezama Lima y José Agustín Goytisolo: correspondencias y otros textos. 1. ed. Madrid: Verbum, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 jul. 1955.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.
- CHIAMPÌ, Irlemar. *Barroco y Modernidad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- D’ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Nosso GG em Havana*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Nova Época Editorial, 1963.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. México, DF: Siglo XXI: UNESCO, 1972. p. 168-188.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.