UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

PAULA DE CARVALHO COELHO

**UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE HAVANA E DE SUAS RUÍNAS EM
LA FIESTA VIGILADA E *UN SEGUIDOR DE MONTAIGNE MIRA LA HABANA* DE
ANTONIO JOSÉ PONTE**

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

**UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE HAVANA E DE SUAS RUÍNAS EM
LA FIESTA VIGILADA E UN SEGUIDOR DE MONTAIGNE MIRA LA HABANA DE
ANTONIO JOSÉ PONTE**

Versão Corrigida

Paula de Carvalho Coelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

De acordo,

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- C672a Coelho, Paula de Carvalho
Uma análise das representações de Havana e de suas ruínas em La fiesta vigilada e Un seguidor de Montaigne mira La Habana de Antonio José Ponte / Paula de Carvalho Coelho ; orientadora Adriana Kanzepolsky. - São Paulo, 2018.
111 f.
- Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.
1. Ruínas. 2. Havana. 3. Literatura Cubana. 4. Antonio José Ponte. 5. Revolução Cubana. I. Kanzepolsky, Adriana, orient. II. Título.

COELHO, Paula de Carvalho. Uma análise das representações de Havana e de suas ruínas em *La fiesta vigilada* e *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* de Antonio José Ponte.

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Em memória dos meus pais, Dejair e Maria
Antonieta, por todo o carinho, incentivo,
amor e proteção.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dejair e Maria Antonieta por me incentivarem a perseguir os meus sonhos e por me ensinarem o valor das coisas simples da vida.

À professora doutora Adriana Kanzepolsky pela orientação cuidadosa, pelos livros emprestados, por todo o estímulo, inspiração, paciência e carinho.

À professora Idalia, por todos os livros emprestados, sem os quais este trabalho não seria possível, por todas as críticas realizadas no exame de qualificação, pelas aulas inspiradoras.

À professora Ana Lúcia Trevisan Pelegrino pelas críticas realizadas no exame de qualificação e por me introduzir no apaixonante mundo da literatura Hispano-Americana.

Aos professores do Departamento de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana por tudo o que me ensinaram durante a minha passagem pela pós-graduação.

Aos colegas de pós-graduação: Bruno Cruz Santana, Adriana Binati Martinez, Adriana Bezerra da Silva, pela amizade, pelo companheirismo durante os cursos da pós-graduação, pela companhia nos jantares no bandeirão central.

Ao meu marido Jesus e à minha irmã Carina, por todo o estímulo e apoio durante essa longa jornada.

À Capes pelo financiamento concedido à pesquisa, sem o qual ela não teria se concretizado.

Ao meu filhinho Vicente, que foi gerado junto com este trabalho, por todo o seu amor e sorrisos.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.

RESUMO

COELHO, Paula de Carvalho. **Uma análise das representações de Havana em *La fiesta vigilada* e *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* de Antonio José Ponte**. 2018. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O presente trabalho de pesquisa teve o objetivo de analisar as representações de Havana desenvolvidas pelo escritor cubano Antonio José Ponte no “romance” *La fiesta vigilada* (2007) e no conjunto de ensaios intitulado *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), com o intuito de interpretar os vários sentidos que as imagens da capital cubana e as suas ruínas adquirem no interior dos textos referidos. Representações de Havana que se reproduzem e se multiplicam nas páginas desses livros, nos quais elas se vinculam às memórias pessoais do escritor, mas também à história recente da ilha, refletindo as transformações ocorridas em Cuba em virtude dos principais eventos históricos da segunda metade do século XX, como o triunfo da Revolução cubana e a crise econômica da década de noventa.

Palavras-chaves: Antonio José Ponte, Havana, ruínas, Revolução Cubana.

RESUMEN

COELHO, Paula de Carvalho. **Una análisis de las representaciones de La Habana en *La fiesta vigilada* y *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* de Antonio José Ponte**. 2018. 111 h. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

El presente trabajo de investigación tuvo el objetivo de analizar las representaciones de La Habana desarrolladas por el escritor cubano Antonio José Ponte en la “novela” *La fiesta vigilada* (2007) y en el conjunto de ensayos titulado *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), con la intención de interpretar los varios sentidos que las imágenes de la capital cubana y sus ruinas adquieren en el interior de los textos referidos. Representaciones de La Habana que se reproducen y se multiplican en las páginas de esos libros, en los cuales ellas se vinculan a las memorias personales del escritor, pero también a la historia reciente de la isla, reflejando las transformaciones ocurridas en Cuba en virtud de los principales hechos históricos de la segunda mitad del siglo XX, como el triunfo de la Revolución cubana y la crisis económica de la década de los noventa.

Palabras clave: Antonio José Ponte, La Habana, ruinas, Revolución Cubana.

ABSTRACT

COELHO, Paula de Carvalho. **An analysis of the representations of Havana and its ruins in *La fiesta vigilada* and *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* by Antonio José Ponte.** 2018. 111 p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The purpose of this research was to examine the representations of Havana elaborated by the Cuban writer Antonio José Ponte in the novel *La fiesta vigilada* (2007), intending to interpret the several meanings that the images of the Cuban capital and its ruins acquire inside the referred writings. Representations of Havana that reproduce and multiply themselves in the pages of these books, in which they are linked to the writers' personal memories, and also to the island's recent history, reflecting the transformations that took place on Cuba due to the significant historical events of the second half of the twentieth century, such as the triumph of the revolution and the economic crisis of the nineties.

Keywords: Antonio José Ponte, Havana, ruins, Cuban Revolution.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. A cidade e a escrita	17
1.1 A cidade como palimpsesto	19
1.2 O “ <i>Yo Lector</i> ”	26
1.3 O “ <i>Yo Flâneur</i> ”	45
1.4 O “ <i>Yo Ruinólogo</i> ”	50
1.5 O “ <i>Yo Vigía</i> ” e que é vigiado	64
2. Um discípulo de Montaigne em Havana	74
2.1 A Havana do passado	76
2.2 Havana, a cidade fabulada	86
2.3 Havana do presente	92
2.4 O ensaio do ensaio	96
Considerações finais	100
Referências	105

Introdução

Meu primeiro contato com *La fiesta vigilada* (2007) do escritor cubano Antonio José Ponte foi uma experiência de leitura bastante desafiadora, que me produziu a sensação de estar diante de um enorme quebra-cabeças, no qual algumas peças me pareciam familiares, enquanto outras me eram totalmente alheias e desconexas, as quais me impediam de conseguir construir qualquer tipo de imagem.

Este sentimento de incompreensão que me acompanhou durante as primeiras leituras deste livro, o qual eu acredito ser compartilhado por muitos leitores em seu primeiro contato com o texto, foi uma sensação que, alguns meses depois, eu encontrei descrita com as palavras do próprio Antonio José Ponte no ensaio intitulado “Un poco de desasosiego” de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995).

Tampoco tranquiliza los libros leídos. No importa que los haya conocido y los recuerde, desde sus anaqueles dirán cosas que se escaparon, pensamientos que creí entender y lo hice malamente, líneas que no atendí, líneas para las cuales no estaba preparado todavía.
Esta intranquilidad obliga a releerlos (PONTE, 2001, p.17).

Eu aceitei o desafio proposto pelo livro e fui seguindo as pistas deixadas pelo escritor, me munindo de novas leituras com as quais eu relia *La fiesta vigilada* no intuito de desvendar novos sentidos nesse texto de Antonio José Ponte, e aquelas peças que, num primeiro momento, me eram alheias foram adquirindo contorno e perdendo opacidade, o que me possibilitou conseguir formar certas imagens, como algumas das compartilhadas ao longo das páginas deste trabalho.

Vencida esta primeira dificuldade, imposta pelo grau de complexidade do livro, um novo problema me foi apresentado, como delimitar um recorte de pesquisa em meio a tantos temas e possibilidades de serem investigados num texto tão rico, que abordava inúmeros assuntos que me eram caros e apaixonantes.

Em meio a leitura da fortuna crítica produzida sobre a obra do escritor, me deparei com alguns trabalhos, dentre os quais :“El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez” (2013) de Elena C. Palmero Gozález; “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” (2009) de Francisco Morán; “Antonio José Ponte: el espacio como texto” (2014) de María Guadalupe Silva, que me ajudaram a

perceber o forte componente histórico e político contido nas representações de Havana desenvolvidas por Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada*, as quais possibilitavam por meio de uma análise interpretativa propor uma leitura do tempo no espaço.

Meu trabalho era inicialmente dedicado apenas à *La fiesta vigilada*, no entanto, no transcurso da leitura da bibliografia inicial da pesquisa, outro texto do escritor despertou minha atenção, o conjunto de ensaios intitulado *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), no qual identifiquei a recorrência das representações de Havana, o que motivou minha decisão de colocar em diálogo esses dois textos do escritor, que acabaram conformando o meu *corpus* de análise.

Essa pesquisa teve como objetivo analisar as representações de Havana desenvolvidas por Antonio José Ponte nos livros *La fiesta vigilada* (2007) e em *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), com intuito de interpretar os vários sentidos que as imagens da capital cubana e as suas ruínas adquirem no interior dos livros referidos.

Ruínas e representações de Havana que são consideradas por muitos críticos como alguns dos principais emblemas da poética de Antonio José Ponte quem, embora tenha publicado seus primeiros livros em meados dos anos oitenta, já reúne uma extensa obra composta por ensaios, poemas, contos e romances, como os volumes dedicados à poesia: *Árbol del muerto y otros poemas* (1985), *Trece poemas* (1990), *Poesía* (1982-1989), *Naufragios* (1992), *Asiento en las ruinas* (1997); pelos ensaios intitulados: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Las comidas profundas* (1997), *El libro perdido de los originistas* (2002), *Villa Marista en Plata. Arte, política, nuevas tecnologías* (2010); os contos reunidos nos títulos: *Corazón de skitaslietz* (1998), *Cuentos de todas las partes de Imperio* (2002); e os romances como *Contrabando de sombras* (2002) e *La fiesta vigilada* (2007) dentre outros que, além de revelarem o domínio do escritor dos mais diversos gêneros literários, também fizeram com que Antonio José Ponte fosse reconhecido internacionalmente como uma das vozes de maior projeção da literatura recente da ilha.

Embora Antonio José Ponte tenha publicado seus primeiros livros na ilha, como *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, que lhe rendeu o Premio Nacional de la Crítica do Instituto Cubano del Libro, a sua obra ainda é pouco conhecida em Cuba, como comenta o escritor em uma entrevista concedida à Teresa Basile: “Mis

lectores cubanos apenas existen, son los lectores de mis libros que yo publiqué hace años, esos libros ya no están en librerías, dudosamente estén en bibliotecas, de modo que no existe el lector cubano. Mi lector cubano es el del exilio o lectores no cubanos” (BASILE, 2005).

Nessa mesma entrevista, Ponte justifica a ausência de leitores cubanos, pois ele havia optado por não publicar mais seus escritos no país em função do crivo do comitê de censura a que são submetidos todos os livros produzidos na ilha. Em 2003 o escritor foi proibido oficialmente de publicar em Cuba, após a sua expulsão da Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), episódio que narra nas páginas de *La fiesta vigilada*.

No ano de 2006, Antonio José Ponte emigrou para Madri, cidade onde ele reside atualmente, foi nesse período que a obra do escritor começou a adquirir maior visibilidade e alcance entre o público leitor e a crítica especializada em função da publicação de seus livros por prestigiadas editoras estrangeiras, como a mexicana Fondo de Cultura Econômica; as espanholas: Verbum, Mandadori, Anagrama, dentre outras.

Com relação à minha pesquisa, doze anos separam a data de publicação de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995) de *La fiesta vigilada* (2007), no entanto, em ambos os textos identifiquei a recorrência de determinadas temáticas, dentre outros aspectos comuns, como as já citadas representações de Havana e de suas ruínas; o hibridismo de gêneros literários, como o ensaio, o relato autobiográfico e a crônica sobre os quais se articulam os dois livros do escritor. Posso apontar ainda, a autorrepresentação de Antonio José Ponte, identificado com a figura do *flâneur*, quem caminha pelas ruas de Havana e lê a paisagem urbana como metáfora de um texto, como pode ser observado em um fragmento de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*:

Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos. Y hallándolas en libros, el lector quisiera recorrerlas, convertirse así en un peatón de la Utopía (PONTE, 2001, p. 26).

A imagem de Antonio José Ponte identificado com o *flâneur* é uma autorrepresentação do escritor que não se limita a ler o espaço urbano como metáfora de um texto, ele também transita pelas representações de Havana

desenvolvidas por seus predecessores cubanos, como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante, e também relê as imagens da cidade compostas por outros escritores e intelectuais, como Jean Paul Sartre, Henry Graham Greene e Simone de Beauvoir, apenas para citar alguns exemplos.

Nesse sentido, em meu trabalho, mais do que pensar a cidade como metáfora de um texto, do modo como sugere o escritor na citação acima, me propus a pensá-la como metáfora de um palimpsesto, como o pergaminho grego que após ser apagado conservava as marcas do que antes havia sido escrito criando escritas sobrepostas. Palimpsesto que, por um lado, remete a estrutura dos dois livros, os quais se constroem sobre uma copiosa quantidade de referências livrescas e, por outro, pode ser pensado em relação a sobreposição de tempo contida em determinados espaços de Havana descritos pelo escritor cubano nos dois livros que foram meu objeto de estudo.

No primeiro capítulo da pesquisa, centrado na análise de *La fiesta vigilada*, me dediquei a aprofundar alguns debates iniciados pela crítica, sobretudo no que diz respeito às várias metáforas associadas às ruínas de Havana, que já foram tematizadas em inúmeros trabalhos sobre este aspecto da poética de Antonio José Ponte.

Ademais de recuperar algumas análises iniciadas pela crítica, essa pesquisa enseja trazer novas perspectivas e olhares sobre esse livro do escritor, como a proposta de pensar a cidade como metáfora de um palimpsesto, a qual possibilita observar a maneira como determinados locais de Havana descritos por Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada* refletem as transformações ocorridas na ilha em virtude dos principais eventos históricos do século XX, particularmente, o triunfo da Revolução cubana e a crise econômica da década de noventa.

Além de estabelecer o vínculo entre o espaço e a história recente da ilha, também me interessou observar como a partir de descrição de certos locais da capital cubana, o escritor coloca em relevo as contradições e os fracassos de determinados projetos econômicos e culturais desenvolvidos pelas autoridades cubanas ao longo das quase quatro décadas de vigência do regime castrista na ilha. Locais de Havana que também podem ser pensados como uma forma de leitura “à contrapelo”, proposta pelo escritor em relação à certas memórias suprimidas pela Revolução, como o apagamento do legado soviético, que havia se tornado um

passado incomodo para as autoridades cubanas após a colapso do bloco em 1992, que pôs fim as relações comerciais e de auxilio mútuo entre Havana e Moscou.

No ano de 2014, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* foi publicado na Argentina na coleção Archipiélago Caribe das Ediciones Corregidor. Nessa nova edição do livro foram incluídos um epílogo de autoria do próprio escritor e um prólogo, escrito pela já mencionada Teresa Basile, o qual constitui uma das mais extensas e detalhadas análises realizadas desse texto que, embora seja anterior à *La fiesta vigilada*, é um conjunto de ensaios ainda pouco estudado pela crítica especializada, pois grande parte dos trabalhos que se propõem a investigá-lo o fazem de forma conjunta a outros textos de Antonio José Ponte, o que torna esse livro do escritor um solo fértil que se abre a múltiplas possibilidades de análises, como algumas das desenvolvidas no segundo capítulo dessa dissertação.

Nesse capítulo me propus a interpretar as diversas e múltiplas miradas de Antonio José Ponte sobre a capital cubana contidas nas páginas de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, um texto de caráter fragmentário que, em sua totalidade, compõe um mosaico de imagens de Havana, onde a cidade é representada por meio de versos ou de prosa.

Nesse livro, o ensaísta nos coloca diante de uma metrópole multifacetada e antitética que é simultaneamente a cidade do dia e a da noite, a capital do sim e a do não, interior e exterior, uma metrópole oráculo, uma Havana do passado, mas também do presente, uma cidade de perdas. Uma cidade fabulada, construída e fundada por um “eu”, a quem podemos identificar como o próprio escritor que erige a sua cidade a partir das releituras das representações de Havana desenvolvidas por grandes nomes da literatura cubana, mas que também a edifica por meio de suas próprias memórias e experiências na capital cubana.

Esse segundo capítulo foi estruturado em torno de três “cidades” que identifiquei no livro: uma Havana do passado, vinculada à espaços frequentados por Antonio José Ponte durante os seus primeiros anos na capital cubana, em meados da década de oitenta; uma cidade literária, relida pelo escritor por meio das representações de Havana desenvolvidas por seus predecessores cubanos como José Lezama Lima, Cirilo Villaverde, Guillermo Cabrera Infante e Alejo Carpentier; e, uma Havana do presente, uma cidade em ruínas, do momento no qual o livro foi escrito, presumivelmente durante a década de noventa, em meio ao denominado “período especial en tiempos de paz”.

Essa última imagem da cidade em ruínas, que aparece nas páginas finais de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, é uma representação da capital cubana que se converte em um dos principais emblemas da poética de Antonio José Ponte.

Nesse sentido, além de desenvolver uma análise interpretativa das várias Havanas anteriormente referidas, também me interessou investigar como *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* nos possibilita observar a origem de uma escrita, caracterizada pela recorrência de determinados temas, dentre outras peculiaridades, que se desenvolve e ganha densidade em trabalhos posteriores do ensaísta, como em *La fiesta vigilada*.

Embora Antonio José Ponte seja reconhecido internacionalmente como um dos mais prestigiados escritores da literatura cubana recente, a sua obra ainda é pouca conhecida do público leitor brasileiro, e, até o momento em que o presente trabalho foi escrito, apenas dois textos do escritor haviam sido traduzidos para o português, os ensaios: “O casaco de ar” e “História de uma bofetada” reunidos no volume intitulado *Dois ensaios*, publicado em 2016 pelo selo editorial Malha Fina Cartonera.

Se por um lado, esta pesquisa teve o objetivo de enriquecer a fortuna crítica sobre o trabalho de Antonio José Ponte, por outro, ela buscou contribuir para a recepção e a difusão de sua obra no Brasil, para que mais leitores, assim como eu, se sintam desafiados a tentar decifrar e acessar as várias camadas de sentido contidas nos dois textos do escritor.

1. A cidade e a escrita

A colonização da América Hispânica e a fundação das primeiras cidades pelos conquistadores foram processos que ocorreram de forma similar em distintas partes do território americano, como descreve o historiador José Luis Romero em *América Latina: as cidades e as idéias*. (2004). Ao contrário do que ocorria nas metrópoles europeias, nas quais as cidades surgiam de forma orgânica, em torno de mercados e de atividades agrícolas, as primeiras urbes do continente nasciam de um gesto simbólico, de um ato político, do qual faziam parte representantes da Coroa Espanhola, membros do exército, indígenas e autoridades religiosas.

[...] na empunhadura da espada, o olhar fixo na cruz e os pensamentos direcionados para as riquezas que a aventura lhes proporcionaria, os homens do grupo fundador da cidade que já tinha nome, mas da qual nada existia sobre o solo, deviam experimentar a estranha sensação de quem espera o prodígio da criação surgida do nada (ROMERO, 2004, p. 96).

Esse gesto político era acompanhado pela presença de um escrivão, a quem era conferida a importante missão de *dar fé*, por meio da palavra escrita, na ata de fundação da futura cidade. Esse documento marcou o início da relação entre cidade e escrita na América Hispânica que, como assinala Ángel Rama, “[...] inició su esplendorosa carrera imperial en el continente” (RAMA, 1985, p. 22) como sinônimo de verdade e de certeza em oposição à palavra falada, que era tida como precária e insegura.

Antes de se erigirem como cidades, com suas praças, ruas, igrejas, centros de poder, mercados e residências, as urbes na América Hispânica nasciam da escrita, não apenas de uma ata de fundação, mas também de um projeto, de uma planta minuciosamente desenvolvida, na qual o modelo de cidade se assemelhava ao formato de um tabuleiro de dama, com uma praça no centro e, em seu entorno, o convento, a igreja, a prisão, o *Cabildo*¹ e os solares.

Se por um lado muitas das cidades do continente nasceram de um ato simbólico, de um projeto previamente desenvolvido, muitas outras que já existiam

¹Os *Cabildos* eram instituições municipais criadas no período de colonização da América Hispânica, responsáveis pela administração de cidades e vilas.

antes da chegada dos conquistadores foram destruídas, como Tenochtitlán, que tanto impressionou Hernán Cortés e os cronistas que o acompanhavam, em função de sua arquitetura, tamanho e organização social, comparáveis apenas às mais desenvolvidas metrópoles europeias.

Sobre as ruínas de Tenochtitlán, foi erguida a Cidade do México. O destino da capital asteca foi o mesmo que o de outras tantas cidades encontradas pelos conquistadores, e aquelas que não foram destruídas após serem dominadas foram rebatizadas com nomes católicos, como assinala Margo Glantz, no artigo “Ciudad y escritura: la ciudad de México en las “Cartas de Relación” de Hernán Cortés (2006)”: “El procedimiento de bautizar ciudades para cristianizarlas y apropiárselas tiene una larga genealogía que, en América, proviene de Colón, sofisticada y refinada en Cortés” (GLANTZ, 2006).

Conquistar e povoar foram dois dos objetivos da empresa espanhola no território americano, que, para lográ-los, não apenas destruiu e renomeou cidades, mas também fez *tabula rasa* de toda a cultura dos povos autóctones, e dessa forma fez do continente americano uma página em branco, uma terra virgem, um laboratório de experimentação, que encontrou nas cidades não apenas o local ideal para exercer seu controle e domínio, mas também o espaço perfeito para pôr em prática novos projetos e políticas de organização social, como descreve Ángel Rama em seu clássico *La ciudad letrada* (1998):

[...] la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar (RAMA, 1998, p 17).

Esse “sueño de orden”, como ressalta Rama, que regeu o projeto de construção das cidades latino-americanas, tinha como objetivo estabelecer a ordem, perpetuar o poder e conservar as estruturas sociais e culturais, de forma que a cidade fosse um espelho da sociedade nela estabelecida.

A relação entre cidade e escrita foi algo que se perpetuou na América Latina, embora tenha sido modificada ao longo dos séculos em função das mudanças políticas, históricas, sociais e econômicas, como analisa Ángel Rama nos seis capítulos que compõem o seu já citado *La ciudad letrada* (1998).

O livro póstumo, publicado em 1984 - um ano depois do acidente aéreo que tirou a vida de seu escritor - terminou de forma prematura, em seu capítulo final, “La

ciudad revolucionada”, Rama analisa as transformações ocorridas nas primeiras décadas do século XX, com ênfase na constituição dos partidos políticos e a expansão da educação, que trouxe consigo um novo público consumidor de bens culturais, dando início à cultura de massa.

Nesse último capítulo, como observa Adriana Kanzepolsky no artigo “Recordatorio de ruínas” (2008), no qual analisa o livro *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, não foram incluídas as cidades sob o regime das ditaduras militares, que se perpetuaram no continente em torno das décadas de setenta e oitenta; nem a cidade de Havana, como símbolo da concretização do socialismo, que produziu impacto em toda América Latina como modelo econômico alternativo à expansão do imperialismo norte-americano. No mesmo texto, Kanzepolsky assinala: “Si la ausencia de esas ciudades deja un hiato pasible de ser completado por la imaginación del lector, pienso que *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte puede ser leído como una suerte de epílogo amargo a ese cruce entre ciudad y escritura [...]” (KANZEPOLSKY, 2008).

Pensando na relação entre cidade e escrita, como sugere Kanzepolsky no artigo anteriormente referido, propomo-nos a analisar neste capítulo as representações de Havana desenvolvidas por Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada* (2007), com intuito de investigar como a cidade nesse “romance”² pode ser pensada como um texto, no qual a análise de seus espaços nos permita vinculá-los a alguns eventos históricos da segunda metade do século XX em Cuba, como o triunfo da Revolução Cubana em 1959 e a crise econômica da década de noventa, originada pelo colapso da União Soviética.

1.1 A cidade como palimpsesto

A percepção de cidade como texto ou signo que, por meio da análise de seus espaços e de suas construções, permite a leitura de sua história e a compreensão

²O termo “romance” não tem como objetivo classificar *La fiesta vigilada* como pertencente a este gênero literário, seu emprego nesse trabalho é utilizado como uma forma de denominação do livro de Antonio José Ponte, que além de apresentar características desse gênero narrativo, também transita por outras modalidades discursivas como o ensaio e a autobiografia.

da sociedade que nela vive, é uma noção que pode ser recuperada em trabalhos de intelectuais como Walter Benjamin; uma concepção de cidade que, embora não nomeada pelo filósofo alemão, ocupa um papel singular em sua produção intelectual, em livros como *Diário de Moscou* (1989), *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (1989) e o inacabado *Libro de los Pasajes* (2005), nos quais Benjamin compôs um retrato social das metrópoles de Moscou e de Paris.

Nos trinta e seis arquivos temáticos que conformam o *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin descreve uma série de imagens do cotidiano da capital francesa, compostas a partir da lírica de Baudelaire, da figura do *flâneur* e de fragmentos de obras de grandes escritores, como Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Balzac, Proust, dentre outros registros; com os quais o filósofo procurou entender o complexo fenômeno da modernidade, elegendo Paris como capital paradigmática para compreensão desse processo.

Com uma linha de raciocínio similar à do filósofo, o crítico literário Andreas Huyssen, no artigo “Os vazios de Berlim” (1999), emprega o mesmo princípio de pensar a cidade como um texto com intuito de analisar as diversas transformações ocorridas em Berlim, decorrentes de alguns dos principais eventos históricos do século XX. Segundo o crítico

Talvez não haja outra grande cidade ocidental que suporte as marcas da história do século XX tão intensamente e de forma tão autoconsciente como Berlim. A cidade-texto tem sido escrita, apagada e reescrita ao longo deste século violento, e sua legitimidade se deve tanto mais às marcas visíveis do espaço construído quanto às imagens e memórias reprimidas e rompidas pelos eventos traumáticos (HUYSEN, 1999, p. 93).

Todos os confrontos bélicos e demais eventos históricos transcorridos em Berlim durante o século XX deixaram suas marcas na população e na capital alemã, que após a queda do Muro em 1989 tenta lidar com esse passado, no qual a preservação de determinadas memórias, como as vinculadas ao Holocausto, coexiste com o dissimulado apagamento de outras - como aponta o autor - com relação a alguns dos legados deixados pela República Democrática Alemã:

Se nestes tempos confusos e estimulantes após a queda do Muro Berlim parece saturada de memórias, os anos também ensinam múltiplas lições sobre a política do esquecimento deliberado: a mudança de nome das ruas de Berlim Oriental, imposta e quase inútil, devolvendo-as ao seu elenco pré-

socialista e quase sempre decididamente anti-socialista; a derrubada de monumentos ao socialismo; o debate absurdo em torno da demolição do Palácio da República Democrática Alemã para dar lugar à reconstrução do Palácio Hohenzollern, e assim por diante (HUYSEN, 1999, p. 94-95).

Por sua vez, no artigo “Com olhos no passado: A cidade como palimpsesto” (2004), Sandra Jatahy Pesavento propõe uma forma de abordagem do estudo da história da cidade pensando-a como metáfora de um palimpsesto, que, segundo ela, seria uma espécie de pergaminho grego; que após ser apagado para dar lugar a um novo registro, conservava as marcas do que antes havia sido grafado, criando escritas sobrepostas, que possibilitavam que o texto antigo fosse lido sob o novo.

Conforme a historiadora, o que entendemos como paisagem urbana seria sempre uma paisagem social, fruto da ação do homem sobre a natureza, que transforma o meio ambiente; que altera suas formas de acordo com a passagem do tempo, por meio da substituição de construções antigas, consideradas anacrônicas ou disfuncionais, para dar lugar a novas edificações; através da atividade de restauração e preservação de determinados elementos do espaço urbano, entendidos como patrimônio histórico de uma cidade.

Tais transformações deixam suas marcas no tecido urbano, que, embora imperceptíveis para o cidadão comum, são passíveis de serem recuperadas por meio do olhar atento e do trabalho analítico do historiador que, a partir de vestígios deixados por habitantes de outras épocas, é capaz de revelar e reconstruir outras temporalidades passadas de um determinado espaço social.

Para a autora, a imagem do palimpsesto como metáfora da cidade: “[...] evoca, por sua vez, aquela de Tróia, soterrada em suas sete cidades superpostas, descobertas pela imaginação e pela vontade do arqueólogo Schliemann [...]. Superposição de tempos em um mesmo espaço, eis o palimpsesto tornado cidade [...]” (PESAVENTO, 2004, p. 28).

A concepção de cidade-texto recuperada a partir dos trabalhos de Walter Benjamin e de Andreas Huyssen, assim como a imagem do palimpsesto, desenvolvida no artigo de Sandra Jatahy Pesavento, embora de formas distintas, nos possibilitam associá-las à ideia de sobreposição de tempo e espaço, premissa que nos auxiliará em nossa análise das representações de Havana em *La fiesta vigilada*.

As imagens de Havana ocupam um papel privilegiado em meio às letras cubanas, em textos de renomados escritores e de épocas diversas como: Cirilo

Villaverde em *Cecilia Valdés* (1882), Eliseo Diego no livro *En la calzada de Jesús del Monte* (1949), José Lezama Lima em *Tratados en la Habana* (1949-1950), Alejo Carpentier em *La ciudad de las columnas* (1964), Guillermo Cabrera Infante em *Vista del amanecer en el trópico* (1974), entre outros. As diversas imagens da cidade variam ao longo do tempo em função de fatos históricos, concepções estéticas, mas também de acordo com a orientação ideológica de seus autores.

Os textos anteriormente assinalados, embora de formas distintas, prestavam tributo ao esplendor e beleza da capital cubana, um tipo de representação, que no início da década de noventa, começa a ter sua significação modificada, quando a cidade passa a ser associada às suas ruínas, que se convertem em símbolos de sua degradação e declínio.

Uma forma de representação que, embora não restrita à produção literária do final do século XX, ganha nesse período maior representatividade na literatura da ilha sobretudo associada à crise econômica dos anos noventa, quando as ruínas de Havana passam a adquirir outros sentidos que vão além da mera descrição do espaço físico.

Ruínas que são um tema recorrente na poética de Antonio José Ponte, presentes em livros como *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005), *Cuentos de todas las partes del imperio* (2002), *Contrabando de sombras* (2002), *La fiesta vigilada* (2007), assim como em textos de outros escritores cubanos, contemporâneos a ele, como: Pedro Juan Gutiérrez, em *Trilogía sucia de La Habana* (1998), Ena Lucía Portela, em *Cien botellas en una pared* (2002), Abílio Estévez, em *Los palacios distantes* (2002), apenas para mencionar alguns nomes.

Além das representações das ruínas da capital cubana em *La fiesta vigilada* Antonio José Ponte constrói um mosaico de imagens de Havana que são produto de sua própria experiência na cidade, em relatos autobiográficos ambientados na Cuba pós-soviética, mas também são os registros de outros olhares sobre Havana, revisitados nas páginas do “romance”, por meio de inúmeras alusões, citações e releituras de obras literárias e cinematográficas, que também a representaram.

A alternância do foco narrativo entre relatos em primeira e terceira pessoa funciona como um mecanismo para articular os distintos discursos da cidade já narrada por outros escritores, o que também possibilita a Antonio José Ponte, que nasceu em 1964, o acesso a outras temporalidades da cidade, nas quais ele não viveu, como a Havana da década de cinquenta, em que é ambientado o romance e a

adaptação cinematográfica de *Nosso homem em Havana* (1958), do escritor inglês Henry Graham Greene, e a do documentário *P.M. Post Meridiem* (1961), dos cubanos Sabá Cabrera Infante e Orlando Jimenéz-Leal; a cidade dos primeiros anos da Revolução, descrita por Jean Paul Sartre no conjunto de ensaios reunidos no livro *Furacão sobre Cuba* (1961), ou a cidade em ruínas, da década de noventa, do documentário *Buena Vista Social Club* (1999), do diretor alemão Wim Wenders.

As numerosas citações, menções e referências a obras literárias e cinematográficas presentes no livro exercem as mais variadas funções, desde servirem como instrumento de resgate do passado, como nos livros anteriormente assinalados, ou funcionarem como ponto de partida com o qual o escritor constrói e articula a sua própria reflexão, utilizando-se da palavra do outro para estabelecer comparações, aprofundar certos temas por ele abordados, ou ainda para desconstruir e refutar determinados discursos e mitos sobre o imaginário da Revolução Cubana.

Os vários registros discursivos incorporados à *La fiesta vigilada* nos permitem associar a sua estrutura com a imagem do palimpsesto, o já mencionado pergaminho grego que conservava as marcas do texto antigo sob o novo, criando escritas sobrepostas. Palimpsesto que, por um lado, remete à construção do próprio livro e, por outro, à sobreposição de tempo contido em determinados espaços descritos pelo escritor.

Reconhecido por alguns de seus colegas de exílio como o último cronista da ilha, a quem é atribuída à missão de *dar fé* da etapa crepuscular do regime castrista³, Antonio José Ponte em seu “romance” expõe alguns dos conflitos e tensões do campo intelectual cubano sob o regime revolucionário, como o controle e vigilância do Estado sobre a produção intelectual da ilha; os atritos entre os escritores residentes em Cuba e os membros da diáspora⁴; as políticas culturais

³Em *La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte personifica e recupera a figura do escrivão descrito por Ángel Rama em *A cidade de Letrada* (1985), a quem, como anteriormente pontuamos, era conferido o poder de documentar por meio da palavra escrita o processo de fundação das cidades da América Hispânica. A presença do intelectual, do letrado, como responsável por testemunhar e testificar as ruínas da cidade de Havana reafirma a vigência, o poder e a plasticidade da “cidade letrada” cinco séculos depois da fundação das primeiras urbes do continente Hispânico.

⁴Segundo o dicionário Houaiss, o termo diáspora tem sua origem na dispersão do povo judeu. A palavra também é empregada para designar o fenômeno de emigração em massa por motivos religiosos, políticos ou étnicos. O termo diáspora passou a ser utilizado em Cuba em lugar da palavra exílio, comumente associada à emigração por motivos políticos. Muitos intelectuais consideram o seu significado mais amplo e mais apropriado para designar as peculiaridades da emigração cubana, que

excludentes do governo cubano; e a perseguição do Estado contra aqueles escritores que divergiam da ideologia oficial do governo.

Em relatos em primeira pessoa, que evocam episódios ocorridos na capital cubana entre os anos finais do século XX e começo do XXI, Antonio José Ponte descreve o seu contato com alguns escritores cubanos residentes no exterior, referidos no livro apenas pelas iniciais de seus nomes, uma estratégia que adquire duplo sentido no texto, como observa Roberto González Echevarría: “El recurso de no nombrarlos, aunque los enterados podemos identificarlos fácilmente, los salva de la vergüenza de hoy, pero también les niega supervivencia histórica [...] ” (ECHEVARRÍA, 2007, p. 235).

Esses escritores da diáspora identificavam Antonio José Ponte como “Nuestro hombre en La Habana”, apelido que tem seus sentidos ampliados nas páginas do “romance”, por sua insistência em regressar a Cuba mesmo diante de oportunidades de permanecer no exílio, por dedicar parte de sua produção literária à memória de alguns velhos escritores cubanos⁵ e também por sua colaboração na revista editada em Madri, *Encuentro dela cultura cubana* (1996-2009)⁶, uma das mais importantes publicações do exílio, que por tratar abertamente de questões polêmicas, era proibida dentro da ilha. Por colaborar com essa publicação, Antonio José Ponte foi expulso da Unión de Escritores y Artistas de Cuba⁷, episódio que também é narrado nas páginas deste livro.

tem sua origem não apenas em motivações políticas, mas também por razões econômicas e culturais.

⁵Em *El libro perdido de los originistas* (2002), Antonio José Ponte dedica uma série de ensaios à memória de grandes nomes da literatura cubana, como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Julián del Casal, José Martí, dentre outros. Escritores que tiveram sua imagem e produção literária manipuladas pelo Estado cubano em função de motivos políticos, como José Lezama Lima, que após ser censurado pelos dirigentes revolucionários e passar os últimos anos de sua vida no ostracismo, é recuperado pelo regime castrista e reconduzido ao cânone nacional no começo da década de noventa, quando tem início o giro nacionalista originado pela queda do Muro de Berlim e a posterior desvinculação da cultura cubana com o bloco soviético.

⁶Fundada e dirigida pelo escritor e cineasta cubano Jesús Díaz, a revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996-2009) foi uma das mais importantes publicações da diáspora, que reuniu escritores de distintas gerações de dentro e de fora da ilha. Entre os anos de 2007 a 2009, Antonio José Ponte que já integrava o conselho editorial da revista, dividiu a direção da publicação com o escritor Manuel Díaz Martínez.

⁷A Unión de Escritores y Artistas de Cuba, mais conhecida como Uneac, foi fundada pelo escritor Nicolás Guillén em 1961, com intuito de reunir na mesma organização escritores, pintores, atores e outros artistas da ilha.

Em *La fiesta vigilada* Antonio José Ponte também relata algumas viagens realizadas ao exterior, como uma temporada vivida em Portugal, na qual se dedicou à escrita de um livro e outra viagem realizada à Alemanha, com o intuito de participar de leituras públicas de seus textos. Esses episódios, embora declaradamente autobiográficos, se vinculam à imagem do escritor, à sua figura pública e, mais do que revelar, parecem tentar encobrir qualquer traço de intimidade de seu autor.

Quando questionado sobre o aspecto autobiográfico desse “romance”, em uma entrevista concedida à Mónica Bernabé, Antonio José Ponte afirmou: “Se trata de un impulso autobiográfico bastante contenido. Vigilado, si pensamos que la fiesta del título se refiere también al propio libro” (BERNABÉ, 2009, p. 252).

No artigo intitulado “¿Yo no soy el tema de mi libro? *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte” (2011), Adriana Kanzepolsky se interroga sobre as possibilidades de construção de um sujeito autobiográfico num país onde todos os relatos, inclusive os da memória, são monopolizados pela onipresença do Estado que aboliu a distinção entre público e privado.

A crítica questiona em que medida o escritor, diante da impossibilidade de poder narrar-se e como forma de resguardar-se da presença invasora do Estado, tenha optado pelo modelo da exclusão, aproximando-se aos relatos autobiográficos produzidos na América Hispânica durante o século XIX, nos quais as narrativas em primeira pessoa se identificavam mais com a história dos recém-fundados estados nacionais do que com as memórias pessoais e os relatos da intimidade de seus escritores, como relembra Kanzepolsky, citando um caso paradigmático, como *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, no qual o autobiógrafo estabelecería uma relação entre a data de seu nascimento e a história da Argentina.

As considerações da crítica coincidem com a nossa perspectiva de análise, pois acreditamos que, embora haja um relato autobiográfico em *La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte, assim como os autobiógrafos do século XIX da América Hispânica, estaria mais preocupado com construção e a preservação de uma memória coletiva do que com o relato pessoal de sua vida e intimidade.

No livro *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización* (2002), Andreas Huyssen discorre sobre o crescente interesse pelos discursos memorialísticos iniciados a partir da década de setenta em continentes como Europa, América Latina e África. A proliferação desses discursos, embora seja um fenômeno de dimensões globais, tem sua origem em contextos regionais

específicos, como os países submetidos a eventos traumáticos, decorrentes de guerras, genocídios, catástrofes naturais, regimes autoritários, dentre outros.

Segundo o crítico, em muitos países, sobretudo naqueles que atravessam o período de transição a regimes democráticos, a recuperação dessas memórias seria uma forma de legitimação e organização do futuro, que permitiria a essas sociedades refletir sobre seus erros do passado.

Essa reflexão sobre a origem dos discursos memorialísticos nos parece bastante pertinente para pensarmos o contexto de produção de *La fiesta vigilada*, um texto que tem sua origem num momento de comoção da história de Cuba, em meio à mais severa crise econômica da história do país, um período de profundas mudanças econômicas, sociais e políticas, quando muitos cubanos acreditaram que seria o fim do regime castrista, e que a ilha, assim como os países do leste europeu que integraram a União Soviética, caminharia para uma transição a um regime democrático. No entanto, o governo cubano encontrou novos mecanismos para manter-se no poder, implementando uma série de mudanças econômicas que modificaram a forma como o socialismo vinha sendo praticado dentro da ilha.

Parte dessas transformações realizadas pelas autoridades cubanas durante a crise econômica da década de noventa são descritas por Antonio José Ponte nas páginas *La fiesta vigilada* que, ademais de narrar esse momento da história de Cuba, opta por cavar um pouco mais fundo e, retrocede até os anos iniciais da Revolução, com objetivo de lembrar certos fracassos e contradições de determinados projetos e políticas desenvolvidos ao longo das quase quatro décadas de vigência do regime castrista em Cuba.

1.2 O “Yo Lector”

O ensaio intitulado “Escrever a Leitura” (2004) de Roland Barthes se abre com a seguinte interrogante por parte do crítico: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 2004, p. 26). Com base nesse

questionamento, o crítico busca desenvolver uma teoria de leitura para sistematizar esses momentos, em que se lê “levantando a cabeça”, um gesto que seria resultado de todas as imagens, outras significações e associações que invadem o leitor no ato da leitura, quem, à medida que lê, constrói internamente o seu próprio texto.

No artigo, Barthes assinala as dificuldades em se desenvolver teorias que contemplem a prática da leitura e a figura do leitor, em contraposição à ampla quantidade de estudos dedicados ao autor. Segundo o crítico, a baixa produção acadêmica seria resultado da dificuldade em situar a prática da leitura dentro de alguma ciência ou área do conhecimento que seja capaz de assimilar suas peculiaridades e subjetividades, como os vários níveis de leitura e todos os sentidos deles originados.

Barthes associa a prática de leitura aos sentimentos de desejo e de prazer, que seriam despertados no leitor a partir de três gatilhos possíveis: o primeiro deles se originaria da relação de fetichismo entre o texto e o leitor, decorrente do uso de certos arranjos e de determinadas palavras por parte do escritor; o segundo estaria relacionado ao suspense que acomete o leitor no desenrolar da narrativa, em função da expectativa gerada em relação ao oculto, do segredo a ser desvendado; o terceiro gatilho seria o desejo de escrever, suscitado por todas as inquietações e sentimentos que acometem o leitor em virtude do próprio ato da leitura.

Com uma abordagem mais centrada na imagem do leitor, Umberto Eco em *El Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (1993) desenvolve sua teoria sobre o “leitor-modelo”, aquele que, por meio de movimentos participativos, cooperativos e conscientes, teria o papel de atualizar o texto, o qual seria sempre incompleto, cheio de vazios e de “não ditos”.

Segundo Eco, caberia ao escritor prever um leitor-modelo capaz de cooperar no processo de atualização textual necessário para a construção de seus sentidos, o que demandaria por parte do escritor o uso de uma série de estratégias, dentre as quais: a eleição do idioma em que o texto é redigido, a forma como ele se inicia, a seleção do gênero discursivo e estilístico, entre outros aspectos que mobilizariam questões estruturais, mas também vários outros mecanismos, como os movimentos do texto, criados pelo autor para conduzir o leitor a um determinado sentido específico.

Em suas considerações, Umberto Eco reflete sobre o tipo de leitor-modelo que exigiria um texto complexo como *Finnegans Wake* de James Joyce, que

demandaria, nas palavras do crítico, “un lector ideal, que disponga de mucho tiempo, que esté dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites sean borrosos: no cualquier tipo de lector” (ECO, 1993, p. 84). O que, caso contrário, comprometeria seriamente o resultado da leitura.

Outro trabalho interessante neste sentido é “Leitores imaginários” (2006), de Ricardo Piglia, no qual o escritor investiga as várias representações do leitor com base em distintos textos literários, como a peça de teatro *Hamlet* (1603), de William Shakespeare, o romance *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, a narrativa detetivesca *O longo Adeus* (1953), de Raymond Chandler, dentre outros.

Dentre as representações do leitor analisadas por Piglia, gostaríamos de destacar a personagem de Auguste Dupin, do conto policial “Os assassinatos na rua Morgue (1841)”, de Edgar Allan Poe, que é descrito pelo crítico como um leitor voraz, que assombra o narrador do relato em função da “vasta extensão de suas leituras”, um personagem que, além de ser dotado de um sentido excepcional de observação e capaz de ver e interpretar aquilo que ninguém mais consegue, transformando-se, segundo Piglia, num observador semelhante ao *flâneur* descrito por Walter Benjamin.

As representações do leitor de Ricardo Piglia, que o identifica com a imagem do detetive e da figura do *flâneur*, assim como os postulados de Umberto Eco sobre o “leitor-modelo” e as considerações de Roland Barthes sobre a prática de leitura são concepções que, embora distintas, servem para refletir sobre a representação do leitor de Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada*.

Um leitor competente que condensa a imagem do detetive de Piglia com a do leitor modelo de *Finnegans Wake* descrito por Eco, capaz de preencher os vazios e espaços em branco deixados pelo escritor; quem, à medida que lê, amplia e constrói internamente novos sentidos, apropriando-se dos textos lidos e transformando-os em novas leituras que, como assinala Barthes, as quais se convertem na matéria com a qual ele é compelido a escrever o seu próprio texto.

Uma espécie de leitor que coincide com uma imagem descrita pelo próprio Ponte no ensaio intitulado “Un poco de desasosiego” do livro *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995). Nesse texto, o escritor menciona sua pequena biblioteca e a sensação de inquietude que o invadia diante de alguns títulos.

Tampoco tranquiliza los libros leídos. No importa que los haya conocido y los recuerde, desde sus anaqueles dirán cosas que se escaparon, pensamientos que creí entender y lo hice malamente, líneas que no atendí, líneas para las cuales no estaba preparado todavía (PONTE, 1995, p. 17).

Em *La fiesta vigilada*⁸ é mediado pela palavra do outro, de escritores, sociólogos, filósofos, dentre diversos intelectuais, de distintas nacionalidades e épocas, incorporadas ao “romance” por meio de diferentes mecanismos, que Antonio José Ponte exemplifica, compara, compõe imagens a partir de uma série de fragmentos aparentemente dispersos que podem induzir ao leitor a acreditar que se tratam de digressões, mas à medida que avançamos na leitura, percebemos que cada um desses fragmentos se articula de forma precisa para compor os relatos que integram o livro.

Neste sentido é bastante significativo o episódio no qual Ponte relata a conversão em “fantasma”⁹ de um velho escritor cubano, narrativa que é seguida à referência ao prólogo da coletânea de contos fantásticos da norte-americana Edith Wharton, publicada em 1937, no qual a escritora revelava seu receio de que o desenvolvimento de novas tecnologias como o rádio e o cinema fariam com que seus leitores perdessem o interesse por suas narrativas de fantasmas.

De forma similar, Antonio José Ponte menciona o escritor de romances de espionagem John Le Carré, que, após uma exitosa carreira, iniciada na década de sessenta, durante a construção do Muro de Berlim, havia caído no ostracismo depois do término da Guerra Fria, em função da perda de interesse do público leitor por suas narrativas de espionagem.

⁸Em nossa análise, embora privilegiemos as referências às leituras de Antonio José Ponte que se relacionam com as representações de Havana, as menções a outros textos e registros discursivos estão presentes ao longo dos quatro capítulos que integram o livro.

⁹A conversão em “fantasma” a qual se refere Antonio José Ponte é o procedimento adotado pelas autoridades cubanas de condenar ao ostracismo aqueles escritores que divergiam da ideologia oficial do Estado. Esses escritores tinham seus livros retirados das livrarias, das bibliotecas públicas, eram excluídos de programas de estudo de universidades, impedidos de publicarem novos trabalhos e também proibidos de participarem de qualquer evento público. Depois de destituídos de todas as atividades relacionadas com o seu ofício, eram relegados a trabalhos burocráticos e outras funções públicas.

Dois casos emblemáticos neste sentido são os dos escritores Antón Arrufat e Virgilio Piñera: o primeiro, depois da polêmica publicação da peça teatral *Los siete contra Tebas* (1968) foi designado pelo governo para trabalhar em uma biblioteca pública por nove anos, período em que esteve sob vigilância e teve todas as suas atividades monitoradas pelo Estado, como relata o próprio escritor no texto intitulado “Pequeña profesión de Fe (2001)”; o segundo, Virgilio Piñera, é o escritor referido por Ponte em *La fiesta vigilada*, que morreu no ostracismo, após anos exercendo exclusivamente a função de tradutor.

Essa sequência de relatos, aparentemente dispersos, ganha sentido ao culminar na narrativa da conversão em “fantasma” do próprio Antonio José Ponte, que conclui: “La electricidad no hace más que marcar de otra manera el perenne contraste entre claridad y sombra. Por lo que fantasma y espía continúan viniendo, visitándonos, desde los nacionalismos y desde de la muerte” (PONTE, 2007, p. 40).

Páginas adiante, Antonio José Ponte descreve seu encontro com dois funcionários da Uneac, que lhe informaram sobre a sua expulsão da “ciudad letrada”. A sanção contra o escritor, embora comunicada oralmente, não deixava nenhum tipo de registro, conforme observa Ponte no seguinte fragmento: “Al parecer, la institución blanqueaba desde ya sus archivos” (PONTE, 2007, p. 46).

A forma elíptica com que o escritor introduz o relato de sua expulsão assinala sua dificuldade em falar abertamente sobre o assunto, o que nos recorda a já citada entrevista concedida à Mónica Bernabé, na qual Ponte observa que a palavra “vigilada” que integra o título do “romance” também se refere ao próprio livro. Na mesma entrevista o escritor ressalta que o uso do “lenguaje en clave”, por meio de recursos como a elipse, a metáfora e a ironia, presentes em vários fragmentos de *La fiesta vigilada*, como no exemplo anteriormente assinalado, resultariam em uma crítica mais incisiva e efetiva contra a política do Estado cubano, do que o mero relato de denúncia.

Na narrativa de sua conversão em “fantasma” o escritor também menciona a falta de qualquer registro oficial que noticiasse a sanção imposta contra ele, evidenciando o caráter seletivo da produção de documentos por parte do Estado cubano. Documentos que no futuro poderiam converter-se em testemunhos dos procedimentos adotados pelo governo contra os escritores da ilha durante o regime castrista.

A maneira como Antonio José Ponte incorpora as várias leituras à *La fiesta vigilada*, como no relato que antecipa a sua já mencionada conversão em “fantasma”, nos recorda a Michel de Montaigne no ensaio “De los libros” (2003), no qual o escritor francês menciona a sua biblioteca e a forma como ele a utilizava no desenvolvimento de seus ensaios. “Que vean, por lo que tomo prestado, si he sabido elegir con qué realzar mi tema. Pues hago que otros digan lo que yo no puedo decir tan bien, ya sea por la pobreza de mi lenguaje, ya por la pobreza de juicio. No cuento mis préstamos, los peso” (MONTAIGNE, 2003).

Em uma resenha dedicada à *La fiesta vigilada*, Roberto González Echevarría recupera certas particularidades do gênero ensaístico para refletir sobre determinados aspectos do “romance” de Antonio José Ponte. Dentre as características do gênero revisitadas pelo crítico, ele assinala o caráter experimental do ensaio, que é sempre uma espécie de tentativa, uma forma de indagação, de algo ainda não terminado; ele também parte de um “pretexto” ou de um “pré-texto”, que lhe é anterior, e com base neste ponto de partida, se concentra num detalhe ou num aspecto com o qual produz a sua própria reflexão.

As observações do crítico cubano nos permitem identificar algumas particularidades do ensaio em *La fiesta vigilada*, como as várias associações com as quais Antonio José Ponte desenvolve e articula os diversos fragmentos dispersos ao longo do texto para compor as temáticas presentes no livro; também podemos mencionar a forma como o escritor se apropria da palavra do outro, criando novas leituras e significados, partindo de um “pretexto” ou “pre-texto”, para usar as palavras do crítico, com o qual ele elabora os seus próprios questionamentos.

Além dos aspectos acima mencionados, podemos assinalar as constantes indagações de Ponte sobre temas específicos, recorrentes em sua poética, como as ruínas de Havana, o campo intelectual cubano e a manipulação de memórias pelas autoridades da ilha ao longo das três décadas do regime castrista. Questionamentos que, embora se tornem objeto de reflexão nas páginas do “romance” e levem impressas as perspectivas do escritor, ao invés de se fecharem através da busca por conclusões ou por respostas, abrem-se e ampliam-se, transformando-se em novas perguntas.

Ainda sobre as considerações de Echevarría, gostaríamos de destacar suas referências à forma clássica do ensaio que remontam ao século XVI e ao já citado Montaigne, a quem é atribuída à sua origem. Segundo o crítico, nesses ensaios o escritor se desdobra em várias personagens que discutem algum tema, deixando que as ideias fluam por meio desse intercâmbio de vozes, sem que nenhuma delas represente o ponto de vista do autor; como se estivéssemos ante uma espécie de diálogo interior que possibilitaria deixar sem resolução as dúvidas e os dilemas que todos levamos dentro de nós.

Essas observações do crítico sobre as várias personagens que dialogavam no ensaio clássico, embora referidas a textos produzidos no período renascentista, nos recordam a precisa observação de Adriana Kanczelsky, no já citado artigo “¿Yo

no soy el tema de mi libro? *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte” (2011), no qual ela aponta a múltipla presença de “Yos” em *La fiesta vigilada*, dentre eles: “un yo lector, *flâneur*, testigo, guardián de la ruina, guardián de la literatura nacional, espía, falso espía, personaje literario; un yo vigilante, memorialista, pero también un yo insomne” (KANZEPOLSKY, 2011, p. 63).

Em nossa análise da autorrepresentação de Antonio José Ponte nas páginas de seu “romance” identificamos que além da presença de um “yo lector”, que lê a cidade no plano literal, por meio de vários registros discursivos, como anteriormente assinalado, também observamos a existência de um “yo *flâneur*”, como apontado por Kanzepolsky, que lê a cidade como metáfora de um texto, aproximando-se à personagem descrita por Walter Benjamin em livros como os já citados *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (1989) e o *Libro de los Pasajes* (2005).

Nesses trabalhos, Benjamin discorre sobre esse típico sujeito citadino, que caminha a esmo por longos períodos de tempo pela cidade, que é para ele uma espécie de paisagem. Na cidade, ele se sente em casa, sobretudo no seio da multidão, na qual se mantém oculto, pois o *flâneur* é um tipo de *outsider*, que faz da ociosidade uma forma de resistência contra a divisão do trabalho.

Uma personagem que pode assumir as distintas máscaras sociais, como a do jogador, colecionador, homem-sanduíche, prostituta ou a do detetive; essa última, descrita por Benjamin a partir da leitura do conto “O homem da Multidão” de Edgar Allan Poe. Segundo o filósofo, o *flâneur* detetive apenas com a ajuda de uma palavra que ele escuta ao passar seria capaz de reconstituir toda uma conversa, toda uma vida. Por trás de sua indolência aparente, ele esconde a firme atenção de um observador que segue implacavelmente o criminoso que de nada suspeita.

Essa imagem do *flâneur* detetive de Benjamin, descrita a partir do conto de Edgar Allan Poe, recorda-nos a já referida representação do leitor descrita por Ricardo Piglia que também a desenvolveu com base em outro conto policial do escritor inglês.

O arquétipo do *flâneur*, embora pareça anacrônico, por tratar-se de uma personagem tão identificada com as transformações sociais decorrentes da modernidade, permite-nos estabelecer alguns paralelos com a autorrepresentação de Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada* que, além de relatar episódios de sua vida, caminha pela cidade e a converte em um palimpsesto, no qual ele lê, recupera

e decifra as várias camadas temporais presentes nos espaços de Havana, com as quais constrói a sua própria memória da cidade.

A figura do *flâneur* é bastante ilustrativa para analisarmos os movimentos de Ponte pela cidade, que lê a paisagem urbana através de seus espaços, suas construções e suas ruínas, mas que também a lê por meio de discursos literários e obras cinematográficas que a representaram.

Dentre as leituras realizadas por esse “*yo lector*”, sobre o qual falávamos acima, destacamos a série de artigos reunidos no livro *Furacão sobre Cuba* (1961) de Jean Paul Sartre, escritos durante sua estada na ilha em 1960, no período em que foi correspondente do jornal *France-soir*, encarregado de relatar as mudanças ocorridas na ilha caribenha decorrentes do triunfo da Revolução. Embora dirigido ao público francês, o livro rapidamente atingiu um grande número de leitores ao redor do mundo e contribuiu para forjar uma imagem positiva da Revolução cubana no exterior.

De *Furacão sobre Cuba*, Ponte relembra seu primeiro capítulo, no qual Sartre menciona estar curado da “retinosis pigmentaria”¹⁰, que seria a falta de visão periférica que o havia acometido durante a sua primeira viagem à ilha em 1949. Segundo o filósofo, todos aqueles que haviam levado uma visão positiva de Cuba, anterior à chegada da Revolução ao poder, padeciam da mesma enfermidade. Antonio José Ponte ironiza a descrição de Sartre sobre a “retinosis pigmentaria”, e completa assinalando que o verdadeiro problema visual do filósofo seria o estrabismo, enfermidade que provoca a distorção da visão que, embora de fato Sartre sofresse, é mencionada pelo escritor cubano para salientar o quão novamente equivocado estava o filósofo em relação aos seus prognósticos sobre o futuro de Cuba sob o regime revolucionário.

Em sua releitura, Ponte se detém em algumas das previsões do filósofo quanto ao futuro do país, que acreditava que a Revolução faria com que surgissem cidades com a mais bela arquitetura, previsão que se mostrou tão distorcida quanto

¹⁰A retinite pigmentosa ou retinose pigmentar é uma enfermidade ocular hereditária e degenerativa, que provoca a perda da visão noturna e periférica. Em *Furacão sobre Cuba*, Jean Paul Sartre se refere à doença de forma metafórica para descrever a sua falta de percepção sobre a verdadeira situação de Cuba durante a sua primeira viagem à ilha em 1949.

o seu problema de visão¹¹, assim como a percepção de Sartre sobre o campo intelectual cubano.

O filósofo supunha que a Revolução converteria a ilha num grande celeiro, onde a arte e o trabalho intelectual floresceriam em suas mais variadas vertentes, como pode ser observado no fragmento de uma conversa entre Sartre e os escritores do país transcrito por Ponte em *La fiesta vigilada*, na qual o filósofo fez a seguinte advertência: “No olviden que los intelectuales no se encuentran jamás felices en ninguna parte. Cuba es su paraíso y yo les deseo que se quede así, que siga siéndolo” (PONTE, 2007, p. 79).

Embora Antonio José Ponte ironize grande parte das considerações de Sartre sobre a Revolução, o escritor reconhece a perspicácia do filósofo em seu comentário sobre as relações diplomáticas entre Cuba e os Estados Unidos: “Si los Estados Unidos no existieran, quizás la revolución cubana los inventaría: son ellos los que conservan su frescura y su originalidad” (PONTE, 2007, p. 79).

Como relembra Ponte nas páginas de *La fiesta vigilada*, a percepção de Sartre sobre os intelectuais cubanos, dez anos mais tarde, após a sua segunda visita à ilha, mudaria significativamente, depois de todas as polêmicas que envolveram o episódio que ficou conhecido como “caso Padilla”¹², quando Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Octavio Paz, Júlio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, dentre outros escritores, publicaram uma carta criticando os métodos repressivos do governo cubano, o que deu início à primeira grande ruptura de intelectuais da esquerda internacional com a Revolução Cubana.

Além dos equívocos das previsões de Sartre, Antonio José Ponte também cita determinados fragmentos de *Furacão sobre Cuba* nos quais o filósofo descreve alguns espaços da cidade, como os seus altos arranha-céus, alguns de seus luxuosos hotéis, os cabarés, clubes noturnos, cassinos e outros locais, em sua

¹¹Jean Paul Sartre não sofria de retinite pigmentosa, conforme esclarecido na nota anterior, porém, como é sabido, sofria de estrabismo.

¹²O “caso Padilla” foi como ficou conhecido o episódio envolvendo o escritor cubano Heberto Padilla, que venceu o concurso literário da Uneac em 1968 com o seu livro de poemas intitulado *Fuera del Juego*. A premiação desagradou às autoridades revolucionárias, que consideraram o livro contrarrevolucionário. Em 1971, Heberto Padilla foi preso e obrigado a renegar publicamente o seu livro, o que em pouco tempo ganhou grande repercussão internacional, dando início à primeira grande ruptura de intelectuais estrangeiros com o governo de Castro.

maioria, relacionados à indústria do turismo, que para Sartre justificavam a sua existência na Cuba revolucionária como legados deixados pela era republicana e pelo neocolonialismo norte-americano.

Outra leitura com que Antonio José Ponte dialoga em *La fiesta vigilada* é *Nosso homem em Havana* (1958) de Henry Graham Greene, romance de espionagem que dá nome ao primeiro capítulo do livro intitulado “Nuestro hombre en La Habana (remix)”.

Nesse livro, ambientado em Havana no final da década de cinquenta, o inglês Jim Wormold é recrutado pelo serviço secreto de seu país para tornar-se espião, e passa a ser reconhecido por seus compatriotas britânicos pelo codinome de “Nosso homem em Havana”. O mesmo apelido que, como assinalamos anteriormente, é utilizado para identificar Antonio José Ponte por seus colegas de exílio.

A menção ao livro, conforme assinala Roberto González Echevarría, possibilita ao escritor cubano estabelecer a comparação entre o protagonista do romance de Greene, o qual inventa a sua rede de espiões, com o trabalho do romancista, quem cria seus personagens e desenvolve os seus próprios enredos. No entanto, embora Echevarría reconheça o mérito da relação estabelecida por Ponte, considera que: “El *leitmotiv* de *Our Man in Havana*, a veces parece un poco forzado em *La fiesta vigilada*, aunque le permite a Ponte desplegar su considerable talento como crítico literario” (ECHEVARRÍA, 2007, p. 237).

Embora em nossa leitura consideremos as observações realizadas pelo crítico cubano, acreditamos que a alusão ao trabalho do escritor inglês é o que possibilita a Antonio José Ponte estabelecer o ponto de partida com o qual desenvolve muitos dos temas presentes no livro, como a já mencionada identificação com o protagonista de Greene com quem compartilha o mesmo apelido. A releitura do texto de Greene também permite ao narrador colocar em relevo o tema da espionagem, que é retomada por Antonio José Ponte de diversas formas ao longo dos quatro capítulos que compõem *La fiesta vigilada*.

Além da identificação com o protagonista do romance e com o motivo da espionagem, Antonio José Ponte também recupera no texto do escritor inglês as representações de espaços da cidade que aludiam à Havana pré-revolucionária do final da década de cinquenta, boêmia, de bares, cabarés e cassinos, da festa

interminável, imortalizada em romances como *Três tristes tigres*¹³(1967) de Guillermo Cabrera Infante.

Numa introdução escrita para *Nosso homem em Havana*, em uma edição publicada em 1970, parafraseada por Ponte nas páginas de seu “romance”, Henry Graham Greene menciona que seu livro seria ambientado inicialmente na cidade de Tullin, capital da Estônia; a mudança do local escolhido teria sido motivada por algumas viagens realizadas a Havana, nas quais o escritor havia provado o famoso daiquiri do bar Floridita, apostado na roleta dos vários cassinos da cidade, assistido a filmes e a espetáculos pornográficos no teatro Shanghai, experimentado drogas e se relacionado com prostitutas.

Todas essas experiências o haviam encantado e o levaram a considerar a capital cubana como o local ideal para ambientar o seu “conto de fadas”, o seu falso romance de espionagem, sem imaginar a importância que a cidade alcançaria alguns anos mais tarde, ao tornar-se palco de um dos episódios mais marcantes da Guerra Fria, a Crise dos Mísseis em outubro de 1962.

Na Havana representada por Greene e relida por Ponte em *La fiesta vigilada*, o protagonista do romance Jim Wormold transita por espaços reais da cidade, como o clube de campo Havana Country Club, o bar Sloppy Joe's, o já mencionado teatro Shanghai, o cabaré Tropicana e o Hotel Nacional, locais da capital cubana vinculados à indústria do lazer e do turismo que, como ressalta Ponte, citando as palavras do escritor inglês, faziam de Havana a cidade “donde todo vicio estaba permitido” (PONTE, 2007 p. 63).

Esses espaços da cidade, rememorados em *La fiesta vigilada* através do romance de Greene, coincidem com alguns dos locais citados por Antonio José Ponte a partir da releitura do relato de Sartre, como o luxuoso hotel Nacional, que havia servido de hospedagem para o filósofo francês que viajava em companhia da escritora Simone de Beauvoir:

Lo alojan en una pieza del hotel Nacional donde cabría todo su apartamento parisino.
Al describir la pieza, enumera sedas, paravanes, flores bordadas y flores en jarrones, dos lechos dobles para él solo. (Simone de Beauvoir ocupa

¹³Considerado por muitos críticos como um hino a Havana, no romance *Tres, tristes, tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, os personagens Cué, Silvestre, Eribó e Códac perambulam por bares, cabarés e hotéis da intensa vida noturna da Havana pré-revolucionária do final da década de cinquenta.

habitación aparte del mismo modo que cada uno de ellos posee en París apartamento propio) (PONTE, 2007, p. 77).

Um ano após a chegada da Revolução ao poder, a cidade ainda mantinha sua áurea boêmia, como assinala Ponte com base no testemunho do filósofo. “Sartre cena en los mismos restaurantes en los que antes se deleitara Graham Greene” (PONTE, 2007, p.77).

De *Furacão sobre Cuba*, o escritor cubano também relê as comparações do filósofo sobre a Havana de 1949, de sua primeira visita à ilha, com a da década de sessenta. Em suas caminhadas pela cidade, Sartre observa o aumento de casas noturnas, comprova a diminuição de prostíbulos e a manutenção do funcionamento de cassinos e loterias, espaços que o impressionaram e que o levaram a questionar sobre onde estaria a austeridade característica de toda a revolução.

À Havana boêmia do relato de Sartre e do romance de Henry Graham Greene, Ponte adiciona um terceiro registro, a do polêmico documentário *P.M. Post Meridiem* (1961) de autoria dos cubanos Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal, que em seus treze minutos de duração retratava imagens da vida noturna de Havana em bares e restaurantes localizados nas proximidades do porto, nos quais eram filmados cidadãos cubanos dançando rumba e consumindo álcool.

Após seu lançamento, o documentário foi classificado como contrarrevolucionário pelas autoridades da ilha, que o julgaram obsceno e contrário aos valores da Revolução cubana e a sua exibição foi proibida dentro de Cuba, como descreve a historiadora Silva Cesar Miskulin, no artigo “A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución” (2002).

A proibição do curta-metragem deu origem a uma série de polêmicas recordadas nas páginas de *La fiesta vigilada* - entre intelectuais cubanos e autoridades revolucionárias, que culminaram com o histórico discurso *Palabras a los Intelectuales* proferido por Fidel Castro na Biblioteca Nacional José Martí em 1961, no qual estabeleceu os deveres e obrigações do intelectual dentro da Revolução. Desse discurso, destaca-se a célebre frase: “*Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada*”, considerada como marco do início da repressão contra intelectuais em Cuba.

À cidade noturna, descrita a partir do relato de Jean Paul Sartre, que coincide com as imagens da Havana de Henry Graham Greene e do curta-metragem *P.M.*

Post Meridiem “le queda poco tiempo” (PONTE, 2007, p. 78), como observa Ponte em seu “romance”. Um ano depois da primeira viagem do casal, Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir fazem uma nova visita a Cuba, a qual é relida por Ponte através do relato da escritora francesa em *A força das coisas* (2009), terceiro livro de sua trilogia autobiográfica.

Em *A força das coisas* Simone de Beauvoir relata a sua segunda visita à Cuba revolucionária e menciona o mesmo hotel que havia servido de hospedagem ao casal um ano antes, o Nacional, que até o final da década de cinquenta tinha entre seus clientes estrelas de cinema, mafiosos norte-americanos e intelectuais de distintas nacionalidades, é descrito pela escritora como um lugar praticamente vazio, cujos únicos hóspedes eram um grupo de jovens milicianos que participavam de um congresso na capital cubana.

Na Havana de 1961, descrita por Simone de Beauvoir, já não havia mais cassinos, casas noturnas, bares, cabarés ou turistas norte-americanos. Os espaços da cidade, que tanto haviam impressionado Sartre um ano antes, haviam sido fechados pelas autoridades revolucionárias. Antonio José Ponte, valendo-se do relato da escritora francesa, lê as suas impressões sobre a cidade, durante esta segunda visita à ilha: “Simone de Beauvoir compara lo que va de una a otra estancia en Cuba, de un año a otro: “Menos alegría, menos libertad, pero en algunos aspectos grandes progresos” (PONTE, 2007, p. 84).

As representações de Havana desenvolvidas por estrangeiros com as quais Ponte reconstrói sua memória da cidade parecem, num primeiro momento, uma escolha curiosa por parte do escritor, quem possui um amplo conhecimento da literatura de seu país, como demonstram alguns títulos de seus livros como *Las comidas profundas* (1997) e *El libro perdido de los origenistas* (2002), uma literatura que, como mencionamos anteriormente, possui uma longa tradição nas representações da capital cubana, como o romance *Tres, tristes, tigres* de Guillermo Cabrera Infante, ambientado na década de cinquenta, no mesmo período dos textos de Sartre, Greene e de Simone de Beauvoir.

Em *Fantasía Roja: Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana* (2006), o escritor Iván de La Nuez nos fornece algumas pistas que ajudam a compreender o porquê das escolhas de Antonio José Ponte. No livro, o ensaísta analisa diversas produções literárias e artísticas que contribuíram para a construção de alguns dos imaginários sobre a Revolução cubana, dentre os materiais

investigados em seu estudo, encontram-se *Furacão sobre Cuba* e *Nosso Homem em Havana*.

Em suas considerações sobre o livro de Sartre, o ensaísta salienta a importância do texto como marco de origem de muitos dos mitos e discursos apaixonados sobre a Revolução, o que fomentou entre escritores, poetas, cineastas e intelectuais de esquerda a imagem de Cuba como a concretização da utopia socialista, como a resposta ante o sentimento de frustração e mal-estar provocados pela cultura ocidental e pelos regimes capitalistas ao redor do mundo.

Com base na releitura de Antonio José Ponte em *La fiesta Vigilada* e levando em consideração as reflexões de Iván De La Nuez sobre o livro do filósofo, podemos concluir que, quando relê Sartre, Antonio José Ponte não apenas recupera imagens da capital cubana do começo da década de sessenta, mas também ironiza, desconstrói e dessacraliza a mitologia romântica fundada pelo francês que, além de difundir internacionalmente uma imagem positiva da Revolução e de suas conquistas sociais, também foi fundamental para incitar a adesão ao regime castrista dos intelectuais da esquerda ocidental.

Com relação ao romance do escritor inglês, o ensaísta cubano assinala que o livro é o início de um “círculo absoluto” que, nas palavras do autor:

“[...] va desde los cubanos como objeto hasta los cubanos como objeto. Es la última obra sobre el cubano como objeto de la mirada, en la época inmediatamente anterior a la Revolución, y es, por eso mismo, el paradigma del regreso de esa mirada en los años noventa (DE LA NUEZ, 2006, p.27).

A concepção de *Nosso Homem em Havana* como o início de um “círculo absoluto”, como menciona De La Nuez, também pode ser recuperada em *La fiesta vigilada*, uma vez que Antonio José Ponte utiliza as mesmas representações da Havana de Greene para estabelecer o cotejo com as mudanças que ocorreram na ilha em dois períodos distintos: no início da década de sessenta, após a chegada da Revolução ao poder, quando grande parte da indústria do turismo é fechada; e, num segundo momento, após a sua reabertura, no início da década de noventa, período no qual são centrados grande parte dos relatos que integram o livro.

Além das representações de Havana relidas por Antonio José Ponte a partir dos relatos de Sartre, Greene e Simone de Beauvoir que mencionamos anteriormente, o escritor também descreve outros locais simbólicos da capital

cubana, como o Havana Hilton, pertencente à cadeia de hotéis espalhada ao redor do mundo, que carrega o sobrenome da famosa família norte-americana.

O Havana Hilton, assim como a grande maioria dos hotéis da ilha, foi expropriado pelas autoridades cubanas durante os primeiros anos da Revolução, no entanto, o Hilton, ao contrário de outros hotéis que haviam sido fechados, foi mantido em funcionamento, porém, passou a ser chamado pelo nome de Habana Libre, que simbolicamente aludia ao triunfo do socialismo sobre o capitalismo e à vitória da pequena ilha contra o gigante imperialista estadunidense.

Os espaços dos hotéis, dos bares e dos cassinos eram legados da era republicana, representavam o passado capitalista da ilha e simbolizavam a influência dos Estados Unidos, país que, desde as guerras de independência, havia intervindo na política e na economia da ilha¹⁴ submetendo o arquipélago antilhano a novas formas de controle e dependência. Além de se associarem a essas memórias, mobilizavam em seu entorno atividades ilícitas, como o tráfico de drogas e a prostituição, dentre outros problemas sociais que as autoridades revolucionárias haviam se proposto a combater e a erradicar do país.

Em virtude da função social exercida por alguns desses espaços, muitos foram fechados e transformados pela Revolução, como o Nacional, que outrora tinha entre seus seletos clientes, celebridades de cinema, mafiosos e intelectuais estrangeiros, passou a receber um público paradoxalmente distinto, convertendo-se em alojamento para o grande contingente de camponeses, trazidos até Havana para serem capacitados pelo governo, com o propósito de designarem suas novas funções dentro do processo de construção do socialismo na ilha.

Destino semelhante ao dos hotéis também tiveram as mansões e grandes propriedades particulares da ilha, que foram expropriadas pelas autoridades cubanas durante os primeiros anos da Revolução. Esses imóveis eram em sua maioria propriedade de estrangeiros, sobretudo de norte-americanos, cujo país, desde a chegada ao poder da Revolução, vinha financiando grupos de mercenários e exilados cubanos em ataques e sabotagens à ilha, com intuito de desestabilizar o governo de Fidel Castro (GOTT, 2006, p.211).

¹⁴Em 1898, após a explosão atribuída à Espanha do couraçado norte-americano *Maine*, os Estados Unidos intervieram na guerra de independência de Cuba, o que garantiu a vitória e emancipação da ilha em 1902, no entanto, em troca do apoio militar, o governo norte-americano criou a Emenda Platt, que dava poderes ao governo deste país para intervir na política e na economia de Cuba.

Essas mansões e outras propriedades privadas, assim como os hotéis, também foram transformadas e ressignificadas pelas autoridades revolucionárias, como relata Antonio José Ponte no seguinte fragmento: “Pronto las mansiones más grandes se metamorfosearon en sedes de ministerios, instituciones gubernamentales, embajadas... Algunas de ellas pasaron a jurisdicción militar” (PONTE, 2007, p. 199).

Nas páginas de *La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte também menciona o processo de fechamento de bares, casas noturnas e cassinos no início da década de sessenta:

El sabotaje alcanzó a cines y centros nocturnos. En tanto los mártires cayeran no podía sonar música frívola. El ocio resultaba criminal [...] Porque, si bien había cesado la siega de mártires, continuaba intacta la máquina revolucionaria contra la fiesta (PONTE, 2007, p. 124).

Esses espaços, mais do que meramente turísticos, como os hotéis aos quais nos referimos antes, eram voltados para o ócio e para o lazer, para o tempo desperdiçado, um tempo que as autoridades revolucionárias não estavam dispostas a perder no processo de construção da nova sociedade cubana.

Uma sociedade que tinha pressa e metas ambiciosas para alcançar, que estava empenhada no combate dos vários problemas sociais anteriores ao triunfo da Revolução, como a prostituição e o alto índice de analfabetismo, erradicado de Cuba no exíguo prazo de um ano¹⁵, após a mobilização de cem mil cubanos, que atuaram nas cidades e nos campos para alfabetizar quarenta por cento da população.

Desse novo modelo de sociedade emergiria o “hombre nuevo”¹⁶, aquele que seria o agente da construção do socialismo, um novo conceito de indivíduo, que nasceria livre do pecado original, da alienação, do individualismo e do sentimento de mercantilização aos que estão submetidos os homens em sociedades sob regimes capitalistas. Esse novo conceito de homem seria consciente e solidário, e empregaria sua força de trabalho em prol do bem da comunidade; em troca de sua

¹⁵A campanha de alfabetização foi um feito notável pelo governo de Castro que, como relembra o historiador Richard Gott, contribuiu para aumentar a confiança da população cubana quanto ao processo de transição ao regime socialista, e também se converteu na semente do que pouco tempo depois se tornaria o melhor sistema de ensino da América Latina, ajudando a fomentar a imagem internacional de sucesso da Revolução, que se converteu em símbolo de esperança de um projeto econômico alternativo entre os vários países do continente americano.

¹⁶Em *El socialismo y el hombre en Cuba* (1968) Che Guevara descreve sobre as características do hombre nuevo.

dedicação e esforço ao invés de benefícios materiais, receberia outros tipos de recompensas, como descreve o escritor cubano em suas reflexões sobre ele:

Estímulos Morales, acostumbraban a llamar a tales sucedáneos. En lugar de billetes, honores. Un diploma, una mención en la asamblea de trabajadores, una salva de aplausos, el nombramiento como delegado a una asamblea superior.

Desmentido el dinero como móvil, la construcción de la nueva sociedad constituía una tarea moral [...] El ocio, por tanto, tendría que perder sus brillos. En el camino a la fábrica (camino a la iglesia de otros puritanismos) no podrían abrir sus puertas las tabernas (PONTE, 2007, p. 125).

Nessa nova sociedade, inspirada na austeridade dos países do bloco soviético, que viam no trabalho um de seus pilares fundamentais, não havia espaço para lugares vinculados ao ócio e ao lazer. Segundo Ponte, na Cuba do início da década de sessenta “La industria de la guerra vino a reemplazar la industria del turismo [...]” (PONTE, 2007, p. 66).

O escritor, em uma nova referência ao relato de Simone de Beauvoir, recupera uma observação da francesa, que constata durante a sua segunda visita a Cuba em 1960, que em Havana já não havia bares, clubes noturnos ou cassinos e, no lugar dos antigos turistas norte-americanos, ela percebe o grande contingente de tropas de jovens milicianos que realizavam exercícios por toda a capital cubana, o que a levou a inferir que a ilha estava pronta para uma intervenção militar.

A percepção da escritora francesa se mostrou acertada, pois, um ano depois de sua visita, a ilha se tornou palco do episódio que ficou conhecido como a Crise dos Mísseis em outubro de 1962, quando dispositivos nucleares foram posicionados em Cuba, após o pedido de apoio militar de Fidel Castro ao governo soviético em virtude da possibilidade de um ataque à ilha, após a frustrada invasão à Baía dos Porcos orquestrada pelo governo estadunidense um ano antes.

Diante da ameaça de um ataque nuclear, todas as crianças foram evacuadas da capital cubana, que ficou silenciosa enquanto o exército permanecia em alerta para reagir ao primeiro sinal da batalha. Esse importante momento da história do país é descrito por Ponte por meio da paráfrase do relato do escritor cubano Antonio Benítez Rojo quem, em seu famoso ensaio “La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña” (1986), relata ter percebido que os ataques não chegariam a concretizar, após testemunhar, a partir de sua varanda num bairro da capital cubana, a passagem de duas negras que caminhavam, segundo Benítez

Rojo, “de cierta manera”. Essa expressão utilizada pelo ensaísta foi elucidada por Ponte, segundo o qual as duas mulheres caminhavam com “um pozinho dourado” entre suas pernas “nudosas”, os perfumes de alfavaca e outras ervas perfumadas desprendendo-se de seus vestidos, e, em seus gestos e em seu “chachareo”, traziam uma sabedoria simbólica e ritual.

Dos hechiceras cruzaron bajo el balcón de Antonio Benítez Rojo durante una jornada de la Crisis de Octubre. Dos hijas de dioses, o dos diosas poco afectadas por la amenaza de guerra. Atravesaron el lugar acordonado para la batalla como si todos aquellos preparativos y temores resultaran de muy poca importancia. Tiraron a mondongo, a poca cosa, el episodio más caliente de la Guerra Fría (PONTE, 2007, p. 65).

A poesia com que Antonio Benítez Rojo descreve a passagem dessas duas senhoras negras pela sua sacada durante A Crise dos Mísseis, como recupera Ponte a partir da paráfrase deste relato, subverte e esvazia todo o significado e relevância do episódio considerado um dos mais importantes da Guerra Fria, quando o mundo se viu sob a ameaça de um novo ataque nuclear envolvendo as duas maiores potências militares da época.

O episódio terminou com um acordo entre os governos dos Estados Unidos e da União Soviética, cujo teor as autoridades cubanas não puderam opinar. Apesar da pouca participação da ilha nas deliberações que puseram fim ao conflito, o evento serviu para estreitar as relações políticas e econômicas entre os governos de Cuba e dos países que integravam o bloco soviético, que desde 1960 vinham comprando parte da produção do açúcar cubano que havia deixado de ser importado pelos Estados Unidos depois da adoção das primeiras sanções econômicas aplicadas contra a ilha caribenha.

As várias tensões entre Estados Unidos e Cuba acabaram culminando com o embargo econômico total do governo norte-americano à ilha. A União Soviética, que já comprava parte da produção do açúcar cubano, principal fonte de divisas do país na época, também passou a fornecer petróleo, produtos agrícolas, eletrodomésticos e outros artigos industrializados que antes eram importados dos Estados Unidos, o que a converteu em pouco tempo na principal parceira comercial de Cuba.

O bloco também ofereceu suporte técnico, econômico e administrativo para a implantação do socialismo na ilha, que seguiu os ideários de José Martí, Marx e Lenin, como descreve o texto da Constituição Cubana de 1976, na qual, além da

identificação com a ideologia do líder russo, também previa “[...] lazos de amistad fraternal, ayuda y cooperación entre La Habana y Moscú [...]” (ROJAS, 2008, p. 3). Como relembra Rafael Rojas, no ensaio “Souvenirs de un Caribe soviético” (2008).

Durante quase três décadas, a relação comercial entre Cuba e os países integrantes do bloco soviético garantiu a estabilidade do regime socialista na ilha e também favoreceu a economia cubana, que se baseava na produção do açúcar e de outros produtos agrícolas e agropecuários, os quais eram comercializados com a Rússia e com os países do leste europeu por valores muito mais elevados do que os empregados no mercado internacional, o que possibilitou que a ilha alcançasse muitos dos indicadores sociais que a colocaram entre os países com o maior IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) da América Latina.

A queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim dos Estados socialistas da Europa Oriental, que culminaram com o colapso da União Soviética em 1991, puseram fim às relações comerciais entre Cuba e os países pertencentes ao bloco, após a adoção de medidas como a *Perestroika*, que promovia a abertura da economia destes países.

Com a perda dos subsídios econômicos oriundos da venda do açúcar, a economia cubana entrou em colapso, o que deu início ao que ficou conhecido como “período especial em tempos de paz¹⁷”, a mais severa crise econômica da história de Cuba, marcada pela escassez de alimentos, petróleo, energia elétrica, dentre outros.

Em função da crise econômica da década de noventa, as autoridades cubanas tiveram que reavaliar muitas de suas políticas econômicas - como a proibição do dólar¹⁸ e o fim dos investimentos de capital estrangeiro na ilha - adotadas durante os primeiros anos da Revolução, no processo de transição ao regime socialista. Isso promoveu a reinserção da moeda norte-americana no país e

¹⁷A expressão popularmente utilizada para designar a crise econômica da década de noventa foi empregada pela primeira vez por Fidel Castro em um discurso em 1990 na Federação dos Trabalhadores Cubanos.

¹⁸Desde a ocupação norte-americana, no final do século XIX, o dólar passou a ser utilizado em substituição à moeda de cunhagem espanhola, que deixou de ser usada após a independência da ilha em 1889. A criação do Banco Nacional de Cuba em 1915 possibilitou a introdução do peso cubano no país, porém a moeda americana continuou a ser usada em transições comerciais até a chegada da Revolução ao poder.

a criação de empresas mistas, as chamadas *joint ventures*, que contribuíram para financiar a reativação da indústria do turismo.

Essas mudanças econômicas decorrentes do início do “período especial” se traduziram em uma série de transformações no país, captadas por Antonio José Ponte em seus relatos ambientados no início da década de noventa, quando o escritor abandona a máscara do “*yo lector*” e passa a encarnar a do “*yo flâneur*”, e a cidade, que até o momento havia sido lida pelo escritor a partir dos relatos de terceiros, converte-se em texto, no qual esse “*yo flâneur*”, o próprio Ponte, lê e analisa as várias transformações do tecido urbano decorrentes do início da crise econômica, como o processo de reabertura de bares, hotéis, restaurantes e outros locais da cidade vinculados à hotelaria.

1.3 O “Yo Flâneur”

O segundo capítulo de *La fiesta vigilada*, intitulado com o sugestivo nome de “Caja negra de la fiesta”, abre-se com a seguinte afirmação do escritor: “Me gustaría contar como volvió la fiesta a La Habana a inicios de la década de los noventa. Contar como fue clausurada treinta años antes. Lo cual significa hurgar dentro de una caja negra, examinar las grabaciones del desastre” (PONTE, 2007, p. 71). Nesse fragmento é revelada a temática que perpassa todo este segundo capítulo, no qual Ponte descreve o controverso retorno do turismo e da “festa” à Havana pós-soviética da década de noventa.

El cierre de bares y clubes, ocurridos a fines de los años sesenta, procuraba borrar todo rastro de vida placentera que antecedería a la Revolución. [...] Y por decisión de las mismas autoridades revolucionarias se reabrían, varias décadas después algunos locales.

La fiesta intentaba animarse por edicto.

Procuraban retomarla en el mismo punto en que la detuvieran [...] Inventarle continuidad a la fiesta exigía pasar por encima de dos décadas y media. Pero ¿qué era escamotear un cuarto de siglo si se consideraba la gran proporción de historia que había sido suprimida antes?

Hurto menor, sin dudas (PONTE, 2007, p. 97-98).

A reativação da indústria do turismo, que mobilizou a reabertura de bares, restaurantes e hotéis, fez com que Havana readquirisse sua antiga fisionomia

boêmia, aludindo à cidade pré-revolucionária da década de sessenta, como a do relato de Sartre, a do romance de Henry Graham Greene e do curta-metragem *P.M.*, porém como o próprio título do “romance” sugere, o retorno da “festa” à Cuba da década de noventa é um retorno vigiado, institucionalizado, onde uma cidade às escuras, em consequência dos constantes cortes de energia, contrasta com o brilho e a luminosidade dos hotéis, descritos pelo escritor como “peceras luminosas”, nos quais a presença de cubanos era proibida, o que acaba por convertê-los em espaços de segregação que subvertiam o discurso de igualdade social proferido por mais de três décadas pelas autoridades revolucionárias.

Além da reabertura de hotéis e do retorno dos investimentos estrangeiros, Antonio José Ponte também descreve outros espaços da cidade vinculados à indústria do turismo, como o bar Two Brothers, localizado nas proximidades do porto de Havana, que havia sido fundado por dois irmãos espanhóis no final do século XIX, e teve seu nome original traduzido ao inglês com objetivo de atrair o grande fluxo de marinheiros norte-americanos que frequentavam o porto de Havana.

O escritor narra a sua primeira visita ao bar no início da década de oitenta, quando ainda era um local decadente e mal-frequentado, antes da reativação da indústria do turismo.

Estuve por primera vez en el Two Brothers a inicio de los ochenta, cuando era un bar en decadencia. Vendían en pesos cubanos un ron infame y el lugar se llenaba de estibadores, marineros entre dos viajes y vecinos del otro lado de la bahía dispuestos a un trago antes de tomar la lancha. Abundaban también los tripulantes de buques soviéticos (PONTE, 2007, p. 91).

Depois de sua primeira visita, ele volta a mencionar o mesmo estabelecimento que, após um período em que esteve fechado, foi reformado e reaberto na década de noventa.

Cuando lo reabrieron (en dólares el consumo) las paredes estaban limpias, recién pintadas, y colgaban de ellas imágenes de La Habana de un siglo antes. Aparecía enmarcado un artículo de periódico madrileño donde anunciaban la reapertura, y el Two Brothers se enorgullecía de algunos parroquianos ilustres [...] En sustitución del radio soviético existía un moderno equipo de música que el dependiente gobernaba a gusto suyo. Y ni una de las fotos que historiaban el local remitía al Two Brothers de las últimas tres décadas, el bar de rones malos. Allí estaban, en algunas de las fotografías colgadas, los *marines* estadounidenses. Pero no había rastro de los tripulantes de los buques soviéticos (PONTE, 2007 p. 96-97).

A descrição do bar em duas temporalidades distintas permite-nos observar como o escritor assinala algumas das transformações ocorridas em Cuba em virtude da crise econômica da década de noventa. O “bar em decadência” da década de oitenta que vendia “un ron infame”, havia passado por reformas dignas de serem noticiadas em jornais internacionais, que além de anunciarem a sua reabertura também mencionavam alguns de seus antigos frequentadores ilustres, como o poeta espanhol Federico García Lorca.

O peso cubano utilizado até a primeira visita de Ponte na década de oitenta, havia se convertido em dólar, moeda associada ao turismo, simbolizando a mudança de público do local, os antigos marinheiros e estivadores também haviam sido substituídos pelos novos visitantes da ilha.

As duas imagens do Two Brothers também nos permitem observar como esses espaços da capital cubana tiveram sua simbologia modificada durante as três décadas do regime castrista no país: no início dos anos sessenta, eles se associavam ao tempo desperdiçado, à imagem boêmia da ilha como paraíso caribenho onde tudo era permitido, uma memória que as autoridades revolucionárias se haviam esforçado em combater, o que fez com que muitos destes locais fossem fechados e abandonados, e com o passar do tempo acabaram por converter-se em ruínas.

No início da década de noventa, em função da reabertura da indústria do turismo, esses espaços foram reformados e reabertos, adquirindo um novo significado para as mesmas autoridades cubana; o que no passado havia sido símbolo de decadência converteu-se, no início da década de noventa, em uma das principais fontes de divisas do país.

A história do bar em ruínas descrita por Ponte, além de traduzir algumas das transformações ocorridas em Cuba em virtude da crise econômica, nos remete à própria história da ilha e a imagem do palimpsesto anteriormente assinalada, pois o Two Brothers havia sido fundado por dois irmãos espanhóis no final do século XIX, quando a ilha ainda pertencia à Coroa Espanhola, o que nos permite associar a época de sua fundação ao período colonial.

Na descrição do bar, o narrador menciona que o nome do local havia sido traduzido para o inglês com intuito de atrair mais marinheiros norte-americanos, ressaltando com essa observação a forte presença estadunidense em Cuba durante a época republicana.

Ademais das referências aos períodos da colônia e da república, ainda é possível assinalar um terceiro momento da história do país, o da Revolução Cubana, aludida no fragmento da descrição do bar, pela menção aos tripulantes dos navios soviéticos, que passaram a ser uma presença constante na ilha após o triunfo da Revolução em 1959.

Além de refletir a história do país, no fragmento da narrativa do Two Brothers Antonio José Ponte também destaca a supressão da memória soviética, por meio das menções à substituição do equipamento de som do bar e à ausência de fotos dos tripulantes de navios soviéticos nas paredes do estabelecimento que prestavam homenagem a sua história.

A supressão desse legado é novamente referida pelo escritor em outra passagem de *La fiesta vigilada*, na qual ele menciona a história do restaurante Miami, que após o triunfo da Revolução havia se transformado em um espaço que servia pratos húngaros. No início da década de noventa, o restaurante foi reformado e se converteu em uma *trattoria* italiana, e suas paredes, assim como no bar Two Brothers, também prestavam tributo ao passado do local. Nelas eram exibidas imagens do restaurante Miami da primeira metade do século XX, mas não havia nenhuma foto ou outro tipo de registro que aludisse ao período em que o estabelecimento servia pratos húngaros.

Em uma passagem posterior às referências ao Two Brothers e ao restaurante de pratos húngaros, o narrador reflete sobre a ausência do passado soviético na ilha no início da década de noventa ao mencionar o trabalho do arqueólogo alemão Henry Schliemann, que no século XIX havia encontrado nove cidades sobrepostas, uma delas teria sido Troia, e assinala: “[...] La más reciente arqueología habanera, toda esa memorabilia en paredes recuperadas de bar, no ocultaban su predilección por una sola Troya y se desentendían de las otras ciudades que fueron Habana” (PONTE, 2007, p. 97).

A União Soviética, que durante quase três décadas havia sido a maior parceira comercial de Cuba e com quem o país mantinha “lazos de amistad fraternal, ayuda y cooperación”, como recorda Rafael Rojas, em referência à Constituição cubana de 1976, também era uma presença constante na vida dos habitantes da ilha durante esse período, como relata Damaris Puñales-Alpízar no artigo “De la materialidad soviética, sus huellas e implicaciones. Apuntes para una reflexión” (2012), no qual descreve os vários itens e profissionais de origem soviética,

presentes no cotidiano dos cubanos, que desapareceram do país junto com o colapso do bloco no início da década de noventa.

Primero fueron las revistas y los periódicos censurados por el gobierno cubano, como *Tiempos Nuevos* o *Sputnik*. Después, desaparecieron productos de consumo alimenticio: las carnes enlatadas, las frutas en conservas, el vodka y el champán rusos. También fueron marchándose los asesores militares y ministeriales, los técnicos, los científicos y los profesores, y los otrora ‘barrios soviéticos’ comenzaron a quedar despoblados (PUÑALES-ALPIZAR, 2012).

Nesse artigo, a crítica destaca como a forte presença dos eletroeletrônicos e outros itens de origem soviética, durante as décadas de setenta e oitenta nos lares da ilha, ajudavam a forjar uma imagem de igualdade social, que conferia aos cidadãos cubanos um sentido de estabilidade e de pertencimento subjetivo a um ideário de nação, que só era possível com a ajuda financeira, técnica e humana da União Soviética.

Na década de noventa, a memória afetiva desses antigos objetos de origem soviética se converteu em símbolo da exclusão social. Os cubanos que ainda possuíam estes artigos, como as máquinas de lavar roupas Aurika, os relógios Poljot, os ventiladores Orbita, dentre outros, eram aqueles que não conseguiram inserir-se na nova dinâmica laboral da economia, marcada pela presença de empresas estrangeiras, da indústria do turismo e da remessa de dólares de familiares residentes nos Estados Unidos.

Se para muitos cubanos as lembranças do legado soviético haviam se convertido em símbolos de exclusão social, para as autoridades da ilha as relações com a União Soviética e os países do leste europeu haviam se transformado em um problema ainda maior, em virtude da crise econômica originada pelo colapso do bloco, mas também em função das duras críticas contra o governo de Fidel Castro, publicadas em periódicos soviéticos após a adoção de medidas como a *glasnost*, que previa mais liberdade de imprensa para esses países, como descreve o historiador norte-americano Richard Gott em seu livro *Cuba: uma nova história* (2006).

A *glasnost*, que significou uma imprensa mais livre no mundo comunista, desencadeou torrentes de críticas contra Cuba. Revistas soviéticas como a *Moscow News*, tornaram-se tão hostis que foram proibidas dentro de Cuba. A nova mídia dos países do Leste europeu era igualmente franca, refletindo anos de ressentimento reprimido em relação ao menino de ouro esbanjador do “socialismo tropical”. Um jornal húngaro observou sarcasticamente que os cubanos podiam se dar o luxo de ser ideologicamente radicais porque

estavam “comendo o pão dos outros e construindo o socialismo às expensas de outros países” (GOTT, 2006, p. 322).

Rafael Rojas, no já citado ensaio “Souvenirs de un Caribe soviético” (2008), descreve a reação do governo cubano após o início da *glasnost* e da *perestroika*. Moscou, que desde 1959, havia sido a metrópole paradigmática, da qual eram importados as ideias e os valores que inspiraram o socialismo na ilha, havia se convertido na cidade subversiva, dissidente e exploradora. Segundo o historiador, o repúdio cubano ao país soviético havia alcançado o seu momento culminante no editorial do jornal *Granma*¹⁹ de agosto de 1989, no qual era anunciada a proibição das revistas russas *Novedades de Moscú* e *Sputnik*, que foram acusadas de fazer apologia à democracia burguesa e ao modo de vida norte-americano.

1.4 O “Yo Ruinólogo”

Além do “yo lector” e do “yo flâneur” podemos apontar em *La fiesta vigilada* a presença do “yo ruinólogo”, como se autodenomina Antonio José Ponte nas páginas de seu “romance”, ruínas que para o escritor, assim como para o arqueólogo Henry Schlieman, convertem-se em possibilidades de recuperação e exploração do passado.

Os vários sentidos que as ruínas adquirem no livro de Ponte, assim como sua autodenominação como “ruinólogo”, remetem-nos a Walter Benjamin em sua célebre referência ao quadro “Angelus Novus” de Paul Klee²⁰ nas teses *Sobre o Conceito de História* (1987):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde

¹⁹Fundado em 1965, o periódico *Granma* é o órgão oficial de comunicação do Comitê Central do Partido Comunista de Cuba.

²⁰O quadro *Angelus Novus* foi pintado em 1920 por Paul Klee. Em 1921 ele foi adquirido por Walter Benjamin e se converteu em sua fonte de inspiração para escrever a nona tese do trabalho *Sobre o Conceito de História* (1987).

nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre os nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Na enigmática imagem do *Angelus Novus* identificado como o anjo da história, estão contidas as duas perspectivas de história contrapostas nas teses do filósofo: a primeira, o historicismo que, segundo Benjamin, representaria o *continuum* da história, entendida como “uma cadeia de acontecimentos” linear “de um tempo vazio e homogêneo”, vista pelas lentes do positivismo como um progresso gradativo da humanidade; e a segunda, o materialismo histórico, uma visão diametralmente oposta ao historicismo que, no quadro de Klee, é representada pelo olhar do anjo, que, estático, enxerga uma “catástrofe única”, o acúmulo de ruínas, entendidas como fragmentos de todos os relatos ignorados pelo *continuum* da história, como os despojos das classes oprimidas e silenciadas ao longo do tempo por uma concepção histórica que sempre privilegiou o relato dos vencedores, as narrativas triunfantes e as imagens de heróis.

Em suas teses *Sobre o Conceito de História*, o filósofo alemão adverte que é necessário romper com a perspectiva do historicismo e, ao historiador materialista caberia o papel de ser o protagonista dessa ruptura, responsável, nas palavras do filósofo, por “escovar a história a contrapelo”.

Como ruinólogo, Antonio José Ponte se aproxima da figura do historiador materialista descrito por Benjamin, imbuído do desejo de reconstruir por meio de fragmentos e das ruínas um passado silenciado e esquecido pelo que ele denomina como “tradición del No”, ao referir-se ao discurso autoritário do governo, que, para perpetuar-se no poder, impõe a existência de uma única “Troia”, e advoga-se o direito de excluir, apagar e calar todas as vozes e memórias que de alguma forma divergem da política e a ideologia oficial do Estado.

Neste sentido, Francisco Morán no ensaio “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas” (2008), propõe uma aproximação à escrita de Antonio José Ponte mediada pelo emblema da ruína. Dentre os vários sentidos atribuídos às ruínas nos textos analisados pelo crítico, interessa-nos destacar sua percepção sobre as ruínas entendidas como possibilidades arqueológicas, como fragmentos, associados ao testemunho e à memória, que coincidem com a alegoria da ruína como

representação da história, como anteriormente mencionado no trabalho de Walter Benjamin.

Outro aspecto do ensaio de Morán que coincide com a nossa perspectiva de análise é a imagem de Ponte como arqueólogo que “excava el suelo de la censura”, revelando “el libro escupido por el totalitarismo”, o que, como anteriormente assinalamos, o aproxima ao historiador materialista de Benjamin, encarregado de “escovar a história a contrapelo”. Segundo o crítico:

[...] si “[t]oda revolución puede considerarse como un artefacto que combate el tiempo” (La viga maestra), la jugada política de Ponte consistirá en sacar a la luz el tiempo negado por las revoluciones. Y el emblema de ese tiempo ninguneado no será otro que el escombros. La ciudad arruinada emblematiza, pues, por un lado, al índice acusador de la melancolía, y, por otro al proyecto arruinado de la Revolución misma (MORÁN, 2008, p. 53)

Por sua vez, María Guadalupe Silva no artigo intitulado “Antonio José Ponte: el espacio como texto” (2014) propõe uma reflexão sobre a estrutura e a construção de “Un arte de hacer ruinas” (2005) de Antonio José Ponte, colocando em diálogo esse conto com outros textos do escritor. Dentre os aspectos analisados em seu estudo, a crítica investiga os vários significados que as ruínas adquirem na poética do narrador cubano, empregando parte dos conceitos benjaminianos assinalados nesse capítulo.

Em sua análise, ela coincide com parte das reflexões desenvolvidas por Francisco Morán²¹, quem considera que as ruínas, mais do que mero testemunho da passagem do tempo, são possibilidades arqueológicas de exploração e investigação do passado. Segundo María Guadalupe Silva:

[...] no es únicamente el edificio viejo que pueda impresionarnos como recordatorio de una época terminada, o como prueba del olvido y el maltrato, sino la estremecedora presencia de la historia que habla a través de sus restos y a la que es necesario saber escuchar (GUADALUPE SILVA, 2014, p.81).

²¹Outro trabalho que também explora os sentidos das ruínas em *La fiesta vigilada* como possibilidades de exploração e reconstrução do passado é o artigo “El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez” (2013) de Elena C. Palmero González, segundo a autora: “Solemos pensar la ruina como memoria y como testimonio, pero la ruina es también posibilidad arqueológica, en ese sentido es también exploración, es una manera de indagar el mundo. El verdadero ruinólogo se apodera de la ruina para devolver a la historia a la escritura, se apropia de los fragmentos para construir una nueva historia (GONZÁLES, 2013, p. 57).

Além de enxergar nas ruínas a possibilidade de resgate de um passado silenciado pela Revolução, Antonio José Ponte também as torna objeto de estudo e reflexão, que o levam a investigar os seus distintos significados e origens com base em trabalhos de diversos intelectuais, como os escritores alemães Heinrich Boll e W.G. Sebald, os quais encontravam nas ruínas das cidades destruídas pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial a esperança de um novo recomeço.

Um tipo de percepção contrária ao do sociólogo Georg Simmel, quem, sem conhecer a destruição produzida pela Segunda Guerra, defendia que as ruínas eram resultado da passagem do tempo, representavam o triunfo da natureza sobre a ação do homem, como assinala o filósofo em seu clássico ensaio “A Ruína” (1907): “O que conduziu a construção para cima foi a vontade humana, o que lhe dá sua aparência atual é a violência mecânica da natureza que puxa para baixo, que corrói e destroça” (SIMMEL, 2016, p.97).

Além das reflexões de Heinrich Boll e W.G. Sebald e Georg Simmel, Antonio José Ponte também relê em seu “romance” o estudo sobre as ruínas da espanhola María Zambrano no ensaio intitulado “Uma Metáfora da Esperança: As ruínas” (1951). Segundo Zambrano, as ruínas representavam a vingança da terra contra a intervenção humana. Elas possuíam algo de sagrado, tinham o poder de presentificar o ausente e simbolizavam uma tragédia cujo único autor era o tempo.

Os trabalhos acima mencionados relidos pelo narrador em *La fiesta vigilada* funcionam como ponto de partida com o qual ele desenvolve a sua própria reflexão sobre as ruínas da capital cubana que, segundo Ponte, não são legado de civilizações passadas ou resultado da ação da passagem do tempo, como as concebem Zambrano e Simmel; e ainda que se assemelhem, também não são produto de guerras ou de outros confrontos armados que simbolizavam a esperança de um novo recomeço, de acordo com as perspectivas de W.G. Sebald e Heinrich Boll.

Elas são resultado dos baixos investimentos urbanísticos na construção de novas moradias ao longo das mais de três décadas de vigência do regime castrista, o que gerou um déficit habitacional, que obriga as várias gerações de uma mesma família a compartilhar o mesmo domicílio, produzindo a divisão e subdivisão do espaço em “una arquitectura que empreende el camino del exilio interior [...]” (PONTE, 2007, p. 174).

No fragmento anterior, embora o escritor faça referência à divisão e subdivisão físicas de uma parcela significativa de residências cubanas, a mesma passagem nos possibilita associá-la com a simbologia da casa, desenvolvida por Gastón Bachelard, no livro *A poética do espaço* (2008). Nesse texto clássico, o filósofo associa a casa com o lugar que nos dá abrigo, que nos protege do frio, da chuva e de outras intempéries climáticas. No espaço da casa são criadas as nossas primeiras lembranças, local onde nos permitimos sonhar em paz, o que também o converte no lugar em que podemos vivenciar nosso “exílio interior”.

A simbologia da casa descrita pelo filósofo francês é bastante emblemática quando a associamos com as residências de Havana anteriormente referidas, que por mais deterioradas que se encontrem, além de representarem um local de abrigo, como descreve Bachelard, também se convertem no último espaço de intimidade, que protege os habitantes da ilha contra a presença invasora do Estado.

Um governo que se impõe na vida de seus habitantes através de distintas maneiras, como programas de rádio, de televisão, discursos públicos, comitê de vizinhos²², publicidade em revistas, cartazes e *outdoors*, dentre outros mecanismos de controle e vigilância, como os copiosos exemplos descritos pelo narrador em *La fiesta vigilada*.

Essas moradias deterioradas ou ruínas habitadas descritas por Ponte, além de denunciarem o déficit habitacional produzido na ilha ao longo das três décadas do regime revolucionário, localizam-se nas regiões de Centro Habana e La Habana Vieja, espaços antigos e tradicionais da capital cubana, que paradoxalmente concentram grande parte dos projetos de restauração da cidade, sobretudo em La Habana Vieja que, desde 1982 é considerada pela Unesco como Patrimônio da Humanidade.

Segundo o narrador, no local onde desmorona um edifício, o governo construiria um museu ou centro cultural, uma dupla estratégia por parte das autoridades cubanas que, por um lado, afastariam os antigos moradores, os quais seriam transferidos para bairros mais distantes, “Porque quienes tugurizaron²³ una

²²O comitê de vizinhos é descrito por Ponte como uma espécie de organização integrada por moradores de um determinado quarteirão, com intuito de vigiarem e fornecerem informações para as autoridades da ilha sobre possíveis delitos cometidos por cidadãos cubanos.

²³A tugurização se refere às construções improvisadas, edificadas com materiais inadequados, termo que em *La fiesta vigilada* também designa a divisão e subdivisão de residências pelas numerosas

vez seguro que reincidirán” (PONTE, 2007, p. 178-179) e, por outro, ajudariam a fomentar a recente indústria do turismo, como observa o escritor em tom de ironia: “La apertura de nuevos museos autoriza el número creciente de bares. (El turista sale de la ciudad antigua tan borracho de ideología como de ron. Allí se expende alcohol de mismo modo que se expende historia patria” (PONTE, 2007, p. 179).

Ademais das ruínas habitadas da capital cubana, Ponte descreve uma edificação de Havana que já nasceu condenada a converter-se em ruína, a escola de artes de Cubanacán, idealizada por Fidel Castro para ocupar um dos terrenos mais nobres da capital cubana, que antes da chegada da Revolução ao poder havia abrigado o exclusivo Havana Country Club²⁴, frequentado pela elite cubana e também pelo falso espião Jim Wormold de *Nosso homem em Havana*.

O projeto de construção da nova escola de artes, destinada à formação de novos artistas da nascente sociedade revolucionária, havia sido confiado a três renomados arquitetos, um cubano, um italiano e um catalão, que construiriam aquela que pretendia ser “La más hermosa academia de artes de todo el mundo” (PONTE, 2007, p. 186), como anunciava o chefe do governo. Porém, pouco antes do término do projeto, a edificação foi considerada monumentalista e discordante com a ideologia política do governo cubano; sua construção foi abandonada e seus idealizadores, punidos pelas autoridades da ilha, e aquela que seria a mais bela escola de artes acabou convertendo-se lentamente em ruínas sem nunca servir ao propósito para o qual foi projetada.

Além da menção da escola de artes que já nasceu como ruína, Antonio José Ponte estabelece a relação entre arquitetura, memória e ideologia no fragmento em

famílias da ilha obrigadas a conviver no mesmo domicílio em função do déficit habitacional da capital cubana.

²⁴Em *Villa Marista en Plata. Arte, Política, Nuevas tecnologías* (2014) Antonio José Ponte menciona a tradição do governo cubano de transformar edificações históricas, vinculadas a passados controversos, como uma espécie de estratégia de manipulação da memória coletiva do país. Como exemplo, o escritor menciona a fortaleza de La Cabaña, um dos maiores complexos militares da América Latina, que após exercer um papel fundamental durante as guerras de independência do país e ter sido palco de muitos fuzilamentos perpetrados pelo governo cubano depois da chegada da Revolução ao poder, foi convertida em um complexo artístico, que hoje abriga eventos importantes como a Bienal de Artes Plásticas de Havana e a Feira Internacional do livro.

que descreve em tom de ironia o desprezo das autoridades cubanas pelas edificações pertencentes a eras anteriores à chegada da Revolução ao poder.

Llevadas hasta la equivalencia memoria y arquitectura, cualquier edificación fue considerada monumento conmemorativo. A los ojos de los gobernantes, la capital pertenecía al recuerdo de la dictadura depuesta. [...] Todo lo alzado antes de 1959, obra de padres o de abuelos, encerraba la culpa y tendría que avergonzarse hasta las ruinas (PONTE, 2007, p.183-184).

Em outra passagem de “Un paréntesis de ruinas” o escritor menciona o projeto residencial de Alamar, construção dedicada ao já citado “hombre nuevo”, localizada na periferia da cidade de Havana. O projeto foi edificado com materiais pré-fabricados, produzidos em instalações doadas pela Rússia e pelos países do leste europeu, concebido em consonância com a austeridade da arquitetura desses países, com ângulos retos e sem nenhum tipo de ornamento decorativo, como descreve o narrador no fragmento seguinte:

Gracias a un cajón repetido sin contemplaciones, levantó al este de la bahía habanera la mayor concentración habitacional de los últimos cuarenta años. Dedicó la nueva ciudad de Alamar al hombre nuevo, y prescindí en ella de embelecos. El ángulo recto constituía allí la única ornamentación. En cuanto a jardinería, ya existiría tiempo más adelante. Mejor que ningún árbol se alzara entre los edificios, la franqueza debía reinar entre camaradas. Alamar, lo mismo que el hombre nuevo, representaba el triunfo de los materiales prefabricados. Triunfo momentáneo, puesto que a pocas décadas de su construcción es ya una masa de ruinas sin atenuantes de belleza (PONTE, 2007, p. 184).

As menções de certas ruínas, como as do conjunto residencial de Alamar e as da Escola de Artes de Cubanacán, mais do que a mera descrição do estado de conservação de algumas edificações da capital cubana, são ruínas representativas, que narram uma história através dos pequenos detalhes por meio dos quais Ponte as descreve.

Como as referências ao “hombre nuevo” e aos materiais pré-fabricados de origem soviética, mencionados na descrição de Alamar, construção que em sua prematura conversão em ruínas simultaneamente representa o fracasso do projeto guevarista de forjar o “hombre nuevo” e o conturbado fim das relações comerciais e de amizade entre Cuba e os países do bloco soviético.

Além da Escola de Artes de Cubanacán e do projeto residencial de Alamar, Ponte menciona as ruínas da base soviética de Lourdes²⁵, localizada nas proximidades da cidade de Havana que, sem que o escritor conhecesse sua exata localização, por nunca haver estado lá, prestava testemunho da ocupação militar soviética, que após o fim da Crise dos Mísseis em 1962 e o posterior colapso do bloco, no início da década de noventa, começava a converter-se no que Ponte descreve como “un paisaje de chatarras” (PONTE, 2007, p. 146).

Uma paisagem de aço e metais retorcidos construída por meio do pensamento e das projeções das memórias do escritor, o que a aproxima de determinadas proposições desenvolvidas pelo historiador inglês Simon Schama, que em seu livro *Paisagem e Memória* (1996) estuda a relação entre paisagem natural e suas representações na cultura, analisando seus distintos significados vinculados às religiões, tradições e outras construções socioculturais, e suas transformações ao longo do tempo. Segundo o historiador:

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas (SCHAMA, 1996, p. 15 -16).

Outro espaço relevante que tem sua história narrada por Ponte em *La fiesta vigilada* é o hotel Pasaje, fundado no final do século XIX, que recebeu esse nome por abrigar galerias semelhantes às que haviam servido de inspiração a Walter Benjamin para o seu já citado *Libro de los Pasajes* (2005).

O local, que outrora “había sido un hotel de buen tono” (PONTE, 2007, p. 159) é descrito pelo escritor, após o triunfo da Revolução, como mais um espaço que havia fechado suas portas depois de ser expropriado pelas autoridades cubanas. Em

²⁵Em *Villa Marista en Plata. Arte, Política, Nuevas tecnologías* (2014) Antonio José Ponte volta a mencionar a base soviética de Lourdes, segundo o escritor, o local que desde 1964 havia abrigado radares russos com objetivo de obter informações secretas do governo norte-americano foi desativado pouco tempo depois dos atentados de 11 de setembro de 2001.

Um ano depois da retirada dos equipamentos russos, o local foi transformado na Universidade de Ciências de Informática de Havana, que tinha entre as suas funções desenvolver tecnologia e capacitar jovens para lutar a “Batalla de Ideas”, última atualização do conflito entre Cuba e Estados Unidos que, segundo o escritor, consistia em manipular a opinião pública internacional a respeito da Revolução por meio de ferramentas vinculadas à internet, como blogs, redes sociais e fóruns e discussões.

lugar de receber visitantes, ele foi abandonado, e acabou convertendo-se em moradia popular para famílias de baixa renda.

Após décadas de abandono, o Pasaje voltou a ser alvo de interesse do governo, que havia prometido restaurá-lo em virtude dos recentes investimentos na indústria do turismo. Seu projeto de restauração, como assinala Ponte: “coincidiria con un aniversario del triunfo de la revolución” (PONTE, 2007, p. 160).

No entanto, antes que suas obras fossem concluídas, uma das colunas de sustentação da edificação foi acidentalmente atingida, o que acabou por provocar seu desmoronamento, incidente presenciado e descrito por Antonio José Ponte nas páginas de seu “romance”, o que teria motivado sua decisão em converter-se em “ruinólogo”, conforme descreve o escritor no seguinte fragmento: “Yo elegí por entonces una carrera universitaria que he practicado poco. No obstante, el derrumbe del hotel Pasaje debió pesar en mi decisión de hacerme ruinólogo, que es tal como me considero” (PONTE, 2007, p. 161).

A narrativa sobre o hotel reflete algumas das políticas econômicas adotadas pelo governo cubano durante as três décadas do regime castrista, dentre elas: a expropriação de propriedades privadas e o fechamento de grande parte da infraestrutura hoteleira da ilha, como o próprio Pasaje que, como mencionamos acima, teve a sua função original modificada quando passou a ser propriedade do governo cubano no início da década de sessenta.

A menção a esse espaço também nos possibilita ver o contraditório regresso da indústria do turismo, em função da crise econômica da década de noventa, quando o local volta a despertar o interesse das autoridades cubanas, que haviam prometido restaurá-lo para depois reabri-lo com intuito de restitui-lo a sua antiga função anterior à década de sessenta.

As ruínas do Pasaje, ademais de prestarem testemunho das contradições das políticas econômicas do governo cubano, também nos permitem observar a transformação e ressignificação de alguns espaços de Havana ao longo das três décadas de vigência do regime castrista. Na descrição do hotel, Antonio José Ponte menciona que o local havia recebido esse nome por conter galerias semelhantes às passagens parisienses, espaços que no século XIX eram sinônimos de luxo e requinte.

A comparação com as galerias francesas nos possibilita associar sua edificação à época de esplendor arquitetônico da capital cubana, período anterior à

chegada da Revolução ao poder. O Pasaje, que no passado se associava à era de ouro da capital cubana, é convertido em moradia popular pelas autoridades revolucionárias e, após anos de abandono, acabou convertendo-se em ruína.

As ruínas de Havana descritas por Ponte, ademais de representarem alguns dos fracassos e contradições do governo revolucionário, também estão na moda, como assinala o já citado Francisco Morán: “Venden. Resulta casi imposible encontrar hoy un libro de fotografías de la ciudad que no se recree, nostálgicamente, en sus escombros” (MORÁN, 2008, p. 45).

Ruínas que também estão presentes na literatura da ilha em livros de escritores contemporâneos a Ponte, como Pedro Juan Gutiérrez, um dos principais expoentes do chamado realismo sujo, em cuja pentalogia intitulada “Ciclo de Centro Habana” uma série de personagens pitorescos, como machos viris, pícaros, mulatas sensuais, prostitutas, ex-presidiários e outros tipos de *outsiders*, perambulam pelas ruínas do bairro de Centro Habana e por suas “cuarterías”²⁶, em uma eterna busca por um trago de rum, uma noite de prazer e outras efemeridades, que conferem à capital cubana um exotismo tropical e a imagem de paraíso sem leis.

Um tipo de literatura, que Rafael Rojas em seu ensaio “Memorias Armadas” (2006), associa com o que ele denomina como “política del cuerpo”, que teria entre suas características, a forte presença da sexualidade, da escatologia, o erotismo e a presença de personagens arquétipos, como o mulato viril e machista, o homossexual e mulheres erotizadas.

Essa literatura é identificada por romances como: *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, *Al otro lado* (1997) de Yanitzia Canetti, *Trilogía sucia de La Habana* (1998) do já citado Pedro Juan Gutiérrez, dentre outros, onde o cubano seria representado, nas palavras do ensaísta: “como una criatura hecha para el goce y el placer, sobredeterminada por una sensualidad irrefrenable [...]” (ROJAS, 2006, p. 365). Essa estética, além de traduzir-se em grande êxito de vendas, teria segundo Rojas, o objetivo de propor um discurso de prática libertadora do indivíduo.

Com um tom mais intimista aos dos escritores acima mencionados, Reina María Rodríguez também descreve as ruínas da capital cubana em *Variedades de Galiano* (2008), livro no qual a escritora reúne relatos em primeira pessoa, fotografias e poemas que recuperam lembranças de sua infância e captam imagens

²⁶Expressão utilizada em Cuba para designar cortiços.

de sua cotidianidade em episódios transcorridos nas proximidades da rua Galiano, no bairro de Centro Habana.

É com lirismo e riqueza de detalhes, capazes de transformar palavras em imagens, que a escritora convida ao leitor a compartilhar de sua visita a uma feira de rua, como pode ser observado no capítulo intitulado “La feria del parque Fe”. A partir de seu relato, podemos sentir o cheiro de carne assada vinda das churrasqueiras, observar o azul do céu, o colorido do local, ver as várias crianças e famílias reunidas ali, como também ocorre no capítulo de nome “El gaveteiro”, no qual assistimos, por meio do testemunho da narradora a passagem de um singular artista pelas ruas do centro de Havana.

Em *Variedades de Galiano*, Reina María Rodríguez também expõe as suas angústias e pesares com relação aos avanços da crise econômica e seus efeitos sobre a população durante o “período especial”. Em um comovedor relato, a escritora descreve o fim de uma tradição familiar, a impossibilidade de reproduzir a receita de “bacalao a la vizcaína” de sua avó em função da escassez de alimentos e da ausência do peixe, que era a principal matéria prima do prato:

El bacalao era algo de todas las semanas; algo habitual en el menú de mi casa de Marianao o de Punta Brava. ¿Aprenderé a cocinarlo? ¿Me darán la oportunidad de conquistar un bacalao que aún permanece salándose detrás de la puerta de entrada de una vieja casa de campo? ¿Podrá mi hija cocinar un bacalao alguna vez? ¿Un bacalao con una piel que sude sal? (RODRÍGUEZ, 2008, p. 52).

No fragmento acima, além de expressar a sua tristeza em relação à preparação de uma receita que lhe era tão cara, que se vinculava a memórias afetivas e familiares, a narradora também coloca em relevo a opacidade e imprecisão de suas lembranças ao se questionar sobre o local no qual residia no período em que ocorreram esses eventos.

Ademais de seus relatos pessoais e das imagens da sua cotidianidade em Havana, a escritora também menciona os lugares da sua infância, como a casa de uma tia, cafés, lojas, dentre outros locais da capital cubana. Espaços que, com o passar do tempo, foram se transformando em outros estabelecimentos ou deteriorando-se, até converterem-se em ruínas.

Emblema que, por um lado, descreve o estado de conservação dessas edificações, por outro, simboliza o sentimento de melancolia da narradora em relação à perda de um passado, de suas recordações de infâncias, de suas

memórias pessoais, fadadas a desaparecer, da mesma forma que os lugares da sua infância.

Se nas narrativas dos escritores anteriormente mencionados, embora de formas distinta, a ruína se associa aos escombros da capital cubana, ela também pode ser encontrada na produção literária de outros romancistas da ilha, como em *La Catedral de los Negros* (2012), de Marcial Gala, quem ambienta o seu romance no bairro de Punta Gotica na periferia da cidade de Cienfuegos.

No livro, a narrativa tradicional em terceira pessoa é substituída pelas múltiplas vozes das próprias personagens, as quais se alternam, se complementam, se contradizem e se articulam para contar suas próprias histórias, que ocorrem em paralelo aos acontecimentos que tiveram início após a chegada da família Stuart ao humilde bairro de Punta Gotica.

Em *La catedral de los Negros*, assim como em *Variedades de Galiano*, o emblema da ruína é passível de ser lido sob mais de uma chave de leitura. Em nossa reflexão, gostaríamos de pontuar ao menos três delas: a primeira, refere-se ao *leitmotiv* da narrativa, o utópico projeto de Arturo Stuart da construção da igreja que dá nome ao livro.

O plano da construção da catedral tinha pretensões ambiciosas, converter a cidade de Cienfuegos em uma espécie de “Jerusalén Celestial”, e o entusiasmo de seu idealizador foi compartilhado por arquitetos, moradores da vizinhança, membros da congregação local e até mesmo por fiéis estadunidenses, que enxergavam na figura de Arturo Stuart a imagem de um líder carismático e severo, a pessoa perfeita para levar adiante tal projeto.

À medida que a notícia da construção da catedral espalhava-se pela cidade, seu projeto reunia cada vez mais fiéis dispostos a ajudar na sua construção, e a edificação crescia e agigantava-se diante dos olhos de seus idealizadores, excedendo seus planos iniciais, quase de forma espontânea, como se cobrasse vida própria.

Após o entusiasmo inicial de seus construtores, a igreja começou a ser mal vista, como relata Ibrahim, o arquiteto que participou de sua planificação: “Luego todo empezó a nublarse. Dios no la quería. Dios no deseaba este templo, y todo empezó a tornarse confuso. (GALA, 2015, p. 222). O projeto foi abandonado antes que chegasse a ser concluído, e a edificação, com o passar do tempo, foi se convertendo em ruínas.

Semelhante ao destino da catedral, a família Stuart também termina o romance de forma trágica, Arturo Stuart é assassinado por seus próprios filhos, Samuel Prince e David King, que cometem o crime em meio a um ritual religioso, o qual tinha como objetivo curar a David King do vírus da aids.

Após o crime, Samuel Prince foi internado em um hospital psiquiátrico e seu irmão morreu em decorrência de sua enfermidade. A estada da família no bairro, que marca o início e o término do romance, é sintetizada pela voz da escritora Berta: “Del paso de los Stuart por Cienfuegos solo quedan las ruinas de la catedral [...]” (GALA, 2015, p. 214).

Uma terceira chave de leitura das ruínas em *La Catedral de Los Negros* refere-se à ruína humana e moral das personagens do livro que residem no periférico bairro de Punta Gótica, descrito por algumas vozes como: “un barrio de negros olvidados y de blancos desamparados [...]” (GALA, 2015, p. 75). Entre os seus habitantes encontramos toda uma gama de personagens marginais como: homossexuais, fanáticos religiosos, prostitutas, criminosos, os quais praticam todo tipo de atividades ilícitas, que vão desde o mero contrabando de equipamentos eletrônicos até o comércio de carne humana.

Ademais de marginais, os personagens do romance também refletem uma série de problemas sociais: como as famílias desfeitas pelo exílio, a escassez de alimentos, o desencanto com o regime castrista, a falta de perspectiva futura, dentre outros aspectos socioeconômicos, que caracterizam a sociedade cubana da década de noventa, após o fim da União Soviética e o início do “período especial”. Neste sentido, o livro representa um microcosmo da Ilha e é passível de ser lido como sinédoque da história recente de Cuba.

Além de presentes na literatura da ilha, as ruínas da capital cubana também são reproduzidas em documentários como *Buena Vista Social Club* (1999), do diretor alemão Wim Wenders e *Habana – Arte nuevo de hacer ruinas* (2007)²⁷, dos também alemães Florian Borchmeyer e Matthias Hentschler. Ambos os filmes são ambientados em Havana, entre os anos finais do século XX e começo do XXI, numa cidade decadente e ruínosa, como se houvesse sido bombardeada por uma guerra,

²⁷O documentário foi inspirado no conto “Un arte de Hacer ruinas” (2005) de Antonio José Ponte, nele o escritor também participa expondo algumas de suas teorias e ponderações sobre as ruínas havaneras.

na mesma Havana na qual Antonio José Ponte ambienta seus relatos de *La fiesta vigilada*.

Representações de Havana que conferem à ilha uma fisionomia de museu, como a de um país que parou no tempo que, como assinala Antonio José Ponte, fazem com que Cuba se assemelhe a um parque temático da Guerra Fria. (PONTE, 2007, p.67).

A imagem da ilha como um país estagnado no tempo é empregada por Slavoj Žižek no ensaio “Pasiones de lo Real, pasiones de la apariencia” (2005), para exemplificar a “pasión por lo real” que se origina no trabalho do filósofo francês Alain Badiou, no qual este conceito se traduz na forma como o homem do século XX precisa enfrentar-se com o Real, como experiência direta e de extrema violência, como elevado preço a ser pago em consequência da desilusão em relação aos projetos, utopias e ideais perseguidos com paixão pelo homem do século XIX. Segundo o filósofo:

En Cuba, las renunciaciones se experimentan/imponen como la prueba de la autenticidad del Acontecimiento revolucionario, algo que en psicoanálisis recibe el nombre de lógica de la castración. Toda la identidad político-ideológica cubana reside en la fidelidad a la castración [...] la contrapartida del acontecimiento es la creciente inercia de la vida y el ser sociales: un país congelado en el tiempo, con viejos edificios en ruinas [...] No hay que sorprenderse de que la impresión básica que produce La Habana en 2001 sea la de que los habitantes originarios de la ciudad han escapado y ésta ha sido tomada por okupas, fuera de lugar en esos magníficos edificios antiguos, ocupándolos temporalmente, dividiendo amplios espacios con paneles de maderas, etc (ŽIŽEK, 2005, p. 13).

Ao citar a Revolução Cubana como exemplo deste conceito, Žižek apresenta uma imagem da ilha contundente e descarnada, destituída de todo o ideal romântico produzido pela esquerda ocidental em torno da Revolução, imagem essa que dialoga e parece conter a síntese de muitas das reflexões desenvolvidas por Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada*.

A representação da capital cubana como uma cidade na qual todos os seus habitantes originários desapareceram sendo substituídos por “okupas”, descrita por Žižek no fragmento acima, é uma representação de Havana que nos remete ao conto “Un arte de hacer ruinas”²⁸(2005), de Antonio José Ponte, no qual o escritor

²⁸Esse conto de Antonio José Ponte foi publicado inicialmente em 2000, no livro *Cuentos de todas las partes del Imperio*, dois anos antes de *Bienvenidos al desierto de lo Real* (2002) de Slavoj Žižek, no qual foi publicado o ensaio “Pasiones de lo Real, pasiones de la apariencia”.

menção criaturas denominadas como “tugures”, que tal qual os “*okupas*” dos quais fala Žižek, eram responsáveis pela divisão e subdivisão do espaço no interior das edificações de Havana, como pode ser observado no fragmento seguinte:

Los más viejos edificios de la ciudad llamaban la atención de los tugures. No pasaba mucho tiempo hasta que un primer tugar se iba a vivir al edificio merodeado. Ese primero conseguía traer a otros y poco a poco lo llenaba todo con su gente. Reunidos en el edificio (mientras más alto mejor y mejor todavía mientras más soberbio), sacaban de una habitación chiquita cuatro habitaciones, de un piso hacían dos. Horadaban las paredes para meter las vigas de sus barbacoas. Y parían sin piedad las mujeres tugures, y llamaban cada vez más parientes lejanos (PONTE, 2005, p. 66).

1.5 O “*Yo Vigía*” e que é vigiado

O tema da vigilância e controle do Estado cubano é algo que se inscreve no próprio título do “romance”, no adjetivo “vigilada” que caracteriza a “fiesta” que dá nome ao livro, um aspecto que é retomado de distintas formas ao longo dos quatro capítulos que integram o texto.

Já no primeiro capítulo, intitulado de “Nuestro Hombre en La Habana (Remix)”, o narrador relê o romance de Graham Greene, com o qual estabelece a identificação com o seu protagonista, Jim Wormold, identificação que, como assinalamos anteriormente, adquire vários sentidos em *La fiesta vigilada*.

A releitura do livro de Greene, bem como as referências aos romances de espionagem do inglês John Le Carré, colocam em relevo a sobrevivência do clima da Guerra Fria na Cuba dos anos finais do século XX e começo do XXI, período em que são ambientados vários dos relatos presentes em *La fiesta vigilada*, assinalando com isso, a manutenção dos mecanismos de controle e vigilância do Estado cubano, mesmo após a queda do Muro de Berlim e a desintegração do bloco soviético.

Em uma graciosa passagem de *La fiesta vigilada* o narrador relata a história da tia de um conhecido, uma senhora de idade avançada, que havia tomado para si a tarefa de evitar, pelo menos em sua casa, a presença de Fidel Castro, uma difícil missão, mas que havia sido lograda por quase vinte anos.

Com intuito de levar adiante seu propósito, ela havia aberto mão de assistir à televisão, já não saía à rua, proibia em sua casa a entrada de revistas nacionais e evitava com cuidado qualquer transmissão de rádio do governo; em contrapartida, aguardava com ansiedade as publicações trazidas do exterior por intermédio de uma parente que trabalhava como aeromoça.

Num dia, enquanto se deliciava com a leitura de uma dessas revistas trazidas do exterior, a senhora deu um grito de terror ao deparar-se com a figura do “máximo líder” vestido em seu uniforme militar pousando ao lado de uma top model estrangeira “[...] usurpando el lugar de algún príncipe lo mismo que con sus monólogos usurpaba el espacio de la telenovela” (PONTE, 2007, p. 26).

O tom humorado com o qual Ponte relata o episódio não esconde a crítica à constante presença de Fidel Castro na vida dos cidadãos do país²⁹, o que se faz possível por meio de distintos mecanismos como a televisão, jornais e revistas nacionais, programas de rádio, discursos em lugares públicos, apenas para citar alguns exemplos.

Essa onipresença do líder cubano nos recorda a emblemática figura do Grande Irmão do romance *1984*³⁰(1949) do jornalista e escritor inglês George Orwell, personagem que representa a imagem do partido único que governa a distópica sociedade londrina descrita pelo escritor inglês, na qual a imagem do Grande Irmão, assim como a de Fidel Castro, faz-se presente na vida de cada habitante por meio de cartazes espalhados por toda a cidade com os dizeres: “O Grande Irmão zela por ti”.

Na aterrorizante e opressora sociedade descrita por Orwell, na qual os sistemas de vigilância e controle de seus cidadãos são levados ao extremo, equipamentos controlados pelo Estado, como as *teletelas*, capazes de transmitir,

²⁹Em uma entrevista concedida à Mónica Bernabé, Antonio José Ponte comenta a onipresença do Estado cubano em seu cotidiano em Havana: “Lo que me rodeaba mientras escribía *La fiesta vigilada* (y mis libros anteriores) era la ideología oficial. Corría el dial de los radios y estaba allí. Abría los pocos periódicos y revistas existentes y estaba allí. Estaba en los anaqueles de las librerías, alimentaba el discurso escuchado en todas las aulas por las que pasé. Hablaba desde las vallas publicitarias dispuestas en las avenidas, desde los muros de la ciudad (BERNABÉ, 2009, p. 257).

³⁰Após testemunhar os horrores da Segunda Guerra Mundial, George Orwell publicou *1984*, como uma espécie de alerta sobre os perigos da ascensão de regimes totalitários em democracias do Ocidente. Embora não exista um consenso sobre a origem do título do romance, ele é o inverso do ano em que foi escrito, embora tenha sido publicado em 1949. Segundo alguns críticos, a inversão da data no nome do livro foi baseada na crença de seu escritor que os eventos nele narrados poderiam tornar-se reais em um futuro não tão distante.

captar imagens e sons simultaneamente, são dispostas nas residências e nas ruas da cidade, criando um sistema de vigilância constante e onipresente.

Além dos mecanismos acima mencionados, o escritor inglês também descreve outros instrumentos de controle e doutrinação da população, como a Polícia do Pensamento, uma instituição secreta, a qual se utilizava de ferramentas como a delação e a psicologia para prender e punir potenciais infratores antes mesmo que esses pudessem pôr em prática seus crimes ou realizar qualquer atividade subversiva e contrária à ideologia política do Estado. Um mecanismo de vigilância, inventado na ficção do escritor, que tem como princípio a mesma motivação que inspirou o desenvolvimento do panoptismo estudado por Michel Foucault em textos clássicos como *Vigiar e Punir* (1975) e *Microfísica do Poder* (1979).

O panoptismo tem sua origem na arquitetura do panóptico³¹ projetada pelo inglês Jeremy Bentham no final do século XVIII, que tinha como objetivo aperfeiçoar e otimizar os mecanismos de segurança e controle de espaços de confinamento como hospitais, presídios, fábricas e escolas. Com esse modelo de construção visava-se organizar o espaço em pequenas unidades com objetivo de criar a sensação de vigilância perpétua com a finalidade de “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1977, p. 178).

A arquitetura do panóptico, embora concebida para espaços fechados, inspirou o desenvolvimento do panoptismo, que seria a transposição do mesmo princípio de vigilância para outros tipos de organização social, como na França do final do século XIX, na qual os ecos dos ideais iluministas, fizeram com que seus líderes ambicionassem uma sociedade transparente, legível em cada uma de suas partes e livre de zonas escuras ou privilegiadas pelo poder real.

³¹O Panóptico consistia em uma construção em anel que abrigava em seu centro uma torre, a qual possuía grandes janelas com objetivo de dar visibilidade de trezentos e sessenta graus a uma construção periférica localizada em seu entorno, onde eram dispostas celas individuais em que eram mantidos os reclusos. Nas celas colocadas lado a lado na estrutura periférica, havia duas janelas: uma abrindo-se para o interior da estrutura, com visibilidade para a torre; e a outra voltada para o exterior da construção periférica, o que possibilitava que a entrada da luz atravessasse ambas as janelas produzindo um efeito óptico, que permitia que o vigia no centro da torre enxergasse as silhuetas dos indivíduos no interior de cada uma das celas sem que estes tivessem visão da pessoa que estava na torre.

Na Londres de 1984, na qual o princípio do panoptismo é levado ao extremo e parece materializar-se com perfeição, nem mesmo a instituição familiar, um dos núcleos sobre os quais se assentam e se estruturam as distintas formas de organização social ao redor do mundo, é isenta do controle e vigilância do Estado. Na sociedade descrita por George Orwell, os filhos de cada casal eram estimulados pelo governo a vigiarem e denunciarem seus próprios pais e vizinhos, como pode ser observado no seguinte fragmento do livro:

Como não era possível abolir a família (ao contrário, os pais eram incitados a gostar dos filhos quase à moda antiga) as crianças eram sistematicamente atiradas contra os pais, e ensinadas a espioná-los e denunciar os seus desvios. Dessa forma a família se tornara uma extensão da Polícia do Pensamento. Era um meio pelo qual todo mundo podia ser cercado, noite ou dia, por delatores que o conheciam intimamente. (ORWELL, 1979, p 126).

Com mecanismos um pouco menos sofisticados, mas não menos eficazes, na Cuba descrita por Antonio José Ponte, além da vigilância institucional, representada pela polícia, foi criado pelo governo aquilo que o escritor denomina como “Comité de Vecinos”, instituição definida por ele no fragmento seguinte:

En cada calle habría de existir al menos un vecino dispuesto a denunciar cualquier dinámica que se avivara en sus inmediaciones. (Un informe del coordinador nacional de los comités de vecinos sostuvo que durante el año 2003 se produjeron 104.451 denuncias de vecinos, 83,76% de ellas confirmadas policialmente. Sin acceso a informes previos, me permito aventurar que el 2003 fue un año de floja cosecha.) (PONTE, 2007, p. 202).

O comitê de vizinhos, ademais de se aproximar dos mecanismos de controle e vigilância da ficção do escritor inglês, obedece aos mesmos princípios que inspiraram o desenvolvimento do já referido panoptismo, um conceito de vigilância invisível e inverificável para os cidadãos sob a sua custódia que, na sociedade cubana descrita por Antonio José Ponte, envolviam desde as macroestruturas de poder, como a polícia, personificando a presença do Estado, como as microestruturas representadas pelos membros da vizinhança.

Outro mecanismo de controle e doutrinação da população, mencionado pelo escritor, eram as assembleias dedicadas à educação comunista. Nelas eram realizados psicodramas, onde se representavam traições contra o governo cubano,

as quais tinham como objetivo estimular a autoconfissão e o sentimento de culpa, como menciona Ponte em outra passagem:

Se estaba siempre bajo sospecha. Bajo vigilancia. Combatividad revolucionaria, llamaban al espionaje y a la acusación. (El terror revolucionario desechaba el uso de la lettre cachet a favor de otras formas de delación.) En asambleas dedicadas a la educación comunista se implementaban traiciones como psicodramas, y resultaban de rigor los discursos de autocrítica, en una mala mezcla de ágora y de confesionario (PONTE, 2007, p. 123).

Se as lentes de observação do Estado estavam presentes em todas as esferas da vida pública e até mesmo na esfera privada por meio de mecanismos como o comitê de vizinhos, seu foco de vigilância era ainda mais preciso no que se refere aos intelectuais cubanos.³²

Nas páginas de *La fiesta vigilada*, o narrador relata a história de um velho escritor que, embora não nomeado por Ponte, sabemos tratar-se de Virgilio Piñera, quem havia caído em desgraça aos olhos dos líderes da Revolução cubana.

O escritor, que havia sido proibido de publicar suas obras no país e de exercer qualquer atividade relacionada à sua profissão, foi convertido em “fantasma” pelas autoridades cubanas, e passou os últimos anos de sua vida no ostracismo, tendo como única ocupação a atividade de realizar traduções. Mesmo diante das sanções impostas pelo governo, Piñera continuou sendo alvo de vigilância do Estado, como relata Ponte no fragmento abaixo:

Vigilaban los pasos del viejo escritor, impedían que los jóvenes se le acercaran, que lo llamaran maestro. [...] Las cartas que le llegaban, esqueléticas desde sus remitentes, pasaban luego por la rapiña de los censores de correspondencia. Sus conversaciones telefónicas eran escuchadas [...] En su ausencia entraban al apartamento (¿o eran invenciones de la paranoia?) para hojar en lo que escribía. Lo visitaban con el fin de hacerle preguntas y amenazas (PONTE, 2007, p. 32).

³²Embora em nossa análise tenhamos como foco a sociedade cubana descrita por Antonio José Ponte, sabemos que o emprego de mecanismos de vigilância e controle populacional por Estados democráticos ou por grandes conglomerados comerciais é uma prática cada vez mais comum nas sociedades contemporâneas.

Um tema que tem sido objeto de estudo de muitos intelectuais ao redor do mundo, entre os quais podemos mencionar o trabalho dos sociólogos Zygmunt Bauman e David Lyon em *Vigilância Líquida* (2014), no qual por meio de diálogos debatem os mais variados aspectos, propósitos e características da vigilância institucional e comercial em países do Ocidente.

Os procedimentos de vigilância adotados contra Virgilio Piñera, falecido em 1979, quase três décadas mais tarde, seriam utilizados contra o próprio Antonio José Ponte, após a sua expulsão da Uneac no ano de 2003, como narra o escritor nas páginas de *La fiesta vigilada*.

Em seu relato, Antonio José Ponte descreve de forma minuciosa o seu encontro com dois funcionários da instituição, os quais entre cafés e sorrisos de cordialidade, comunicaram-lhe a sua expulsão da organização que reunia artistas e intelectuais cubanos, o que trazia consigo as mesmas penalidades que décadas antes recaíram contra Virgilio Piñera.

Em “Versões de uma Vida”, texto que integra a antologia autobiográfica *Mea Cuba* (1992), Guillermo Cabrera Infante relata a sua expulsão da Uneac em 1968, após ter sido considerado “traidor da causa revolucionária” pelos membros da instituição. O escritor, que havia sido partidário da Revolução e chegou a exercer cargos importantes, como a direção do Conselho Nacional de Cultura, logo teve problemas com autoridades cubanas, como a polêmica ocorrida em 1961, envolvendo a proibição do documentário *P.M. Post Meridiem* (1961), de autoria de seu irmão Sabá Cabrera Infante, que resultou no fechamento do suplemento *literário Lunes de La Revolución*³³ dirigido pelo escritor.

O procedimento adotado contra os intelectuais cubanos, como no caso dos escritores acima mencionados, tem sua origem na União Soviética, bloco que serviu como referência para os padrões estéticos e artísticos praticados em Cuba após a chegada de Fidel Castro ao poder. Em *La fiesta vigilada* Antonio José Ponte relembra as perseguições sofridas por escritores russos, como o Nobel de literatura Boris Pasternak e a poeta Marina Tsvitáieva que tiveram problemas com os dirigentes do regime stalinista.

Depois de ser “desactivado” da Uneac, Antonio José Ponte passou a ser vigiado pelo Estado cubano, vários de seus conhecidos foram interrogados pela polícia secreta do Estado, suas conversas telefônicas, assim como as do velho

³³O suplemento cultural *Lunes de la Revolución* do periódico *Revolución* foi criado durante o período de grande efervescência cultural que teve início em Cuba após a chegada de Fidel Castro ao poder. O suplemento tinha entre os seus objetivos divulgar as vanguardas europeias com a finalidade de contribuir para o movimento de renovação cultural proposto pela Revolução.

escritor cubano, começaram a ser monitoradas, o governo queria saber com quem Ponte se encontrava, quem o visitava e até mesmo com quem ele dormia.

A vigilância do Estado sobre os cidadãos e intelectuais da ilha ia além das fronteiras geográficas; em outro episódio representativo descrito pelo narrador, ele relata a presença de funcionários do governo infiltrados em meio das delegações de atletas e artistas da ilha que viajavam para o exterior, com intuito de impedir a fuga e o pedido de asilo político por parte de alguns deles.

Ponte narra a viagem a Nova York de uma cantora e dançarina cubana, que realizava pela primeira vez uma apresentação na famosa casa de shows norte-americana Lincoln Center; após o seu exitoso número, a artista, que não tem sua identidade revelada pelo escritor, foi visitada pela famosa cantora exilada nos Estados Unidos, Celia Cruz, que levava consigo um buquê de flores para cumprimentar a sua conterrânea, no entanto, o gesto de gentileza da cantora exilada foi recebido com hostilidade pela artista da ilha, como transcreve Ponte no fragmento seguinte: “'Dame las flores y piérdete', ordena en un susurro. El ramo pasa de una a otra. 'Porque una de nosotras tiene que ser de la Seguridad', explica a Celia Cruz. 'O tú o yo'” (PONTE, 2007, p 132).

O medo e a desconfiança entre as duas artistas cubanas nos remetem ao já citado princípio do panoptismo descrito por Foucault, quem assinala como apenas a presença de um olhar que vigia, sem que se conheça seu ponto de origem, induz nos cidadãos a ele submetidos um estado de autovigilância sem que se faça necessário o uso de qualquer outro tipo de instrumento de controle.

O panoptismo foucaultiano que, em última estância, tinha como finalidade produzir no indivíduo a ideia de estar ininterruptamente imerso num campo de visão, a ponto de que a simples ideia de cometer algum delito fosse afastada antes de chegar a concretizar-se, também pode ser observada em outro fragmento de *La fiesta vigilada*, na releitura que Ponte realiza do relato de Sartre em *Furacão sobre Cuba*.

Durante a sua estada na ilha, nos primeiros anos da Revolução, o filósofo francês, acompanhado de Simone de Beauvoir, tem uma conversa com alguns escritores cubanos: “En privado, algunos escritores confiesan a Sartre y su compañera que les acosa el temor de no ser verdaderos revolucionarios. Empiezan ya a autocensurarse” (PONTE, 2007, p. 84).

A vigilância do Estado sobre os habitantes e intelectuais termina por converter-se numa máquina bem azeitada, na qual cada cidadão se transforma em uma de suas engrenagens. O próprio Antonio José Ponte se converte em uma dessas peças, pois ao mesmo tempo em que é vigiado torna-se também um vigia.

Espia aos seus vizinhos, uma família composta por uma mãe, dois filhos e marido, núcleo familiar que se aproveitava das ausências do patriarca, em função de suas atividades ilícitas, como a venda ilegal de querosene, para planejar o seu assassinato. Além de observar a conspiração, orquestrada por mãe e filhos, o narrador também observa as escapadas da dona de casa até a oficina mecânica de outro vizinho, com quem ela mantinha uma espécie de relacionamento, no qual intercambiava sexo por mantimentos e outros víveres.

Ponte espia uma fábrica de camisas, na qual desde as primeiras horas da manhã são tocadas músicas em alto volume, selecionadas pelos membros da administração do estabelecimento, canções que tinham por finalidade abafar o repetitivo ruído das máquinas e também premiar as operárias dos andares mais produtivos e, dessa forma, “encender la llama de la emulación socialista” (PONTE, 2007, p. 2007).

Em outro trecho do “romance”, no qual o escritor relata suas atividades de vigia, ele menciona haver recebido as cópias das fotos tiradas por um fotógrafo italiano que havia viajado até a ilha com objetivo de retratar alguns escritores cubanos; ao examinar as imagens, percebeu a inusitada presença de um homem parecido com o ator norte-americano Gene Hackman, quem observava o escritor e o fotógrafo que, por sua vez, da sacada do apartamento de Ponte, espiaavam o interior da casa de uma família, cujo teto havia desabado, como assinala o escritor cubano com tom humorístico: “No olvidar que, mientras nos espiaba el doble de Gene Hackman, el fotógrafo y yo nos asomábamos a casa ajena” (PONTE, 2007, p. 154).

Em *Villa Marista en Plata. Arte, Política, Nuevas tecnologías* (2014), livro no qual Antonio José Ponte compila uma série de materiais de suporte eletrônico, como blogs, vídeos do YouTube, e-mails, para tornar pública a repressão do Estado cubano contra os seus cidadãos, o escritor volta a mencionar o aspecto circular do sistema de vigilância do governo cubano, no qual os vigiados, assim como em *La fiesta vigilada*, acabam por converter-se em vigias.

Nesse livro, Ponte menciona o caso da jornalista Yoani Sánchez, que ganhou notoriedade ao redor do mundo pelas suas atividades de jornalismo independente e

por divulgar as violações dos direitos humanos em Cuba por meio de seu blog *Generación Y*. Após tornar-se alvo de vigilância do Estado, a jornalista passou a fotografar os seus vigilantes e divulgou os seus retratos em seu blog como forma de denúncia contra a repressão do governo cubano.

Em *La fiesta vigilada*, além de vigiar os seus vizinhos o narrador perambula pelas ruas de Havana e espia as ruínas habitadas da cidade, construções que por mais deterioradas que estejam, acabam servindo aos interesses do governo cubano. Por um lado, elas se convertem em mais uma das atrações da recém-criada indústria do turismo, por outro, facilitam o trabalho de vigilância do Estado que, por meio de suas fendas e rachaduras, tem acesso à residência dos cidadãos da ilha. Sobre esse aspecto das ruínas de Havana, o escritor faz a seguinte observação: “Todo espionaje aspira a la simultaneidad de interior y exterior que es atributo de las ruinas” (PONTE, 2007, p. 203).

Na última parte do livro, intitulada de “Una visita al Museo de la Inteligencia”, Antonio José Ponte relata uma viagem realizada para a Alemanha com objetivo de participar de leituras públicas de seus livros. Durante a sua estada no país, o escritor visita o tradutor de literatura hispano-americana, identificado apenas pela inicial G., que lhe mostra uma pasta contendo o seu expediente de vigilância elaborado pela Stasi, a polícia secreta alemã, que após a queda do Muro de Berlim havia aberto e tornado acessíveis os seus arquivos a todos os cidadãos que tivessem interesse em vê-los.

Nessa última parte de *La fiesta vigilada*, o escritor também relê a autobiografia do historiador britânico Timothy Garton Ash que, em *The File. A Personal History* (1997), narra a sua viagem à República Democrática Alemã em 1978, com objetivo de pesquisar documentos sobre a Alemanha nazista para escrever sua tese sobre o Terceiro Reich.

A presença do pesquisador inglês em território alemão durante a Guerra Fria, acabou por alertar os serviços de inteligência deste país, que o tornaram alvo de vigilância da Stasi. O historiador, assim como o tradutor visitado por Ponte, após a reunificação da Alemanha teve acesso ao seu expediente produzido pela polícia secreta e, a partir de sua leitura, descobriu a rede de vigilância que o observava, da qual faziam parte desde alguns amigos até professores da Universidade de Oxford.

O relato da visita ao tradutor G. e a releitura da autobiografia de Timothy Garton Ash funcionam como uma espécie de “pré-texto” que, por um lado, lança luz

sobre a própria condição de vigiado de Antonio José Ponte e, por outro, antecipa o relato do escritor sobre a sua visita ao Museo de la Inteligencia, órgão do governo responsável pela espionagem e contraespionagem em Cuba.

Em sua visita, o escritor reflete sobre a possibilidade da existência de um expediente seu em Cuba, ao que ele, ao contrário do historiador inglês e de G., provavelmente jamais teria acesso, pois o que no passado totalizou duzentos quilômetros de extensão, como os informes de vigilância da Stasi, com o advento das novas tecnologias “[...] a un simple golpe de tecla, desaparecieran sin dejar rastro” (PONTE, 2007, p. 239).

Ao assinalar a facilidade com que arquivos são apagados com o desenvolvimento de novas tecnologias, o escritor não apenas manifesta sua preocupação em relação ao acesso a documentos referentes à vigilância praticada contra ele, mas também revela o seu receio com relação ao apagamento de arquivos, documentos e memórias que testemunhem os abusos e violências perpetrados pelo Estado cubano contra os seus cidadãos ao longo das quase cinco décadas de vigência do regime castrista.

Como “yo vigia” Antonio José Ponte manifesta o seu receio com relação à preservação e à manipulação de determinadas memórias referentes ao regime revolucionário, bem como expõe o opressor sistema de vigilância a que estão submetidos os habitantes da ilha, um mecanismo tão eficaz, que acaba por converter em vigilantes os seus próprios alvos de espionagem, como o próprio Ponte que, em sua amadorística vigia, observa uma família de vizinhos em suas conspirações contra o seu patriarca; espia o trabalho das funcionárias da fábrica de camisas localizada nas proximidades de sua residência; observa as fotografias tiradas pelo fotógrafo italiano, que acabam por revelar o rosto de seu próprio espião.

Ademais de sua informal vigilância, o escritor também se converte em um dos olhos dentro de Cuba da já citada revista *Encuentro de la cultura cubana*, que além de congregar intelectuais de dentro e fora da ilha, também se preocupava em tornar pública a violação dos direitos humanos no país e a perseguição do governo contra jornalistas e organizações de imprensa livre.

2. Um discípulo de Montaigne em Havana

Um dos questionamentos recorrentes na fortuna crítica sobre a produção literária de Antonio José Ponte refere-se ao hibridismo de gêneros textuais presentes em determinados trabalhos do escritor, dentre eles, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995).

Uma interrogante sobre a qual se debruça Teresa Basile em seu artigo “Interiores de una isla en fuga. El ‘ensayo’ en Antonio José Ponte” (2009), onde ela analisa esse livro do escritor, dentre outros trabalhos. Segundo a crítica: “Consignando elementos de la crónica, el ensayo y la autobiografía, estos textos encuentran su particularidad en el estilo literario que su autor les imprime: la unidad se origina en la lengua literaria de Ponte [...]” (BASILE, 2009, p. 183).

No mesmo artigo, embora Teresa Basile reconheça a presença de outras modalidades literárias, como a crônica e a autobiografia em *Un seguidor....* ela opta por lê-lo como ensaio, perspectiva de leitura que coincide com boa parte da crítica especializada no trabalho do escritor e com a qual o próprio Ponte parece identificar-se, ao declarar-se, no título do livro, como um discípulo de Michel de Montaigne, a quem é atribuída a origem do ensaio.

Quatro séculos separam a publicação de *Os Ensaíos* (1580) do filósofo renascentista do livro de Antonio José Ponte, mas que vínculos o escritor cubano estabelece com a obra de Montaigne? Quais características dos ensaios do filósofo são passíveis de serem recuperadas no texto do escritor cubano? Com qual imagem de Montaigne o escritor dialoga? Alguém que, após ser invocado no título do livro não volta a ser mencionado em seu interior, como bem observa a já mencionada Teresa Basile, no prólogo da edição argentina de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (2014)³⁴.

Com a complexa pergunta “É possível definir o ensaio?” (2011) Jean Starobinski dá título à sua reflexão sobre esse gênero literário notório por sua plasticidade e por sua consequente difícil definição. Com objetivo de encontrar algumas repostas para o questionamento suscitado no título do trabalho, Starobinski analisa *Os Ensaíos* (1580) de Michel de Montaigne com o propósito de recuperar as

³⁴Em 2014 *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* foi publicado na Argentina na coleção Archipiélago Caribe das Ediciones Corregidor. Nessa nova edição foram incluídos um prólogo escrito por Teresa Basile e um epílogo de autoria de Antonio José Ponte.

principais características desse gênero na obra que é considerada seu marco de origem.

Em meio ao percurso de análise traçado pelo crítico, acabamos por encontrar algumas pistas que lançam luz aos nossos próprios questionamentos sobre a relação entre os escritos de Michel de Montaigne e os de Antonio José Ponte.

Desse estudo de Starobinski, interessa-nos recuperar o protagonismo apontado por ele, do valor da experiência e das vivências pessoais nos três volumes que compõem *Os Ensaios* de Michel de Montaigne, um aspecto que caracterizou toda a produção ensaística do filósofo renascentista e que pode ser observado no famoso aviso ao leitor, onde ele explicita o propósito de sua obra:

Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro [...] (MONTAIGNE, 2010, p. 37).

Em seu aviso ao leitor, Montaigne declarava que não tinha outro objetivo para além de pintar-se a si mesmo, e Starobinski relembra como o filósofo fez de sua própria vida, de sua experiência com o mundo que o rodeava, o tema de seus escritos. Montaigne escreveu sobre questões de interesse coletivo, como a educação, a presunção, a vaidade; sobre temas relacionados à política, como o massacre de indígenas e a obtenção de confissões por meio da tortura, mas também sobre questões subjetivas e pessoais.

Esse “pintar-se a si mesmo” de que falava o escritor pode ser observado em diversos de seus ensaios, como o “Sobre a ociosidade” (2010), escrito num momento de solidão e melancolia na ocasião em que Michel de Montaigne se retirou da vida pública para encerrar-se na torre de seu castelo. Outro exemplo neste sentido é o ensaio “Sobre o medo” (2010), no qual ele reflete sobre esse sentimento por meio de suas próprias vivências em guerras; ou ainda o ensaio “Sobre a experiência”, no qual o filósofo defende o valor e a importância das vivências pessoais e sociais como via de aprendizado, como pode ser observado no seguinte fragmento: “Eu preferiria compreender bem a mim mesmo a compreender Cícero. Se eu fosse um bom aluno, na experiência que tenho de mim encontraria o suficiente para me tornar sábio” (MONTAIGNE, 2011, p. 520).

Retornando a Starobinski, gostaríamos de relembrar uma última observação do crítico: “Para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o “ensaiador” se ensaie a si mesmo” (STAROBINSKI, 2011, p. 19). E é precisamente nesse “ensaiai-se a si mesmo” onde podemos vincular, guardada a devida distância de contextos históricos e sociais, os escritos de Michel de Montaigne com os de Antonio José Ponte.

Un seguidor de Montaigne mira La Habana nos coloca diante de um texto fragmentário que, em sua totalidade, compõe um mosaico de imagens de Havana, no qual a cidade é representada por meio de versos ou de prosa. Uma metrópole multifacetada e antitética que é, simultaneamente, a cidade do dia e a da noite, a capital do sim e a do não, interior e exterior, uma metrópole oráculo, uma Havana do passado, mas também do presente, uma cidade de perdas.

Uma Havana fabulada, construída e fundada por um “eu”, a quem podemos identificar como o próprio escritor que erige a sua cidade a partir das releituras das representações de Havana desenvolvidas por grandes nomes da literatura cubana, como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante, mas que também a edifica por meio de suas próprias memórias e experiências; alguém que, ao ensaiar sobre Havana, acaba por ensaiar-se a si mesmo, submetendo-se à lei da qual falava Starobinski.

2.1 A Havana do passado

Publicado em Cuba no ano de 1995, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* se subdivide em dois poemas e seis ensaios, nos quais percebemos um sujeito de enunciação em primeira pessoa, com o qual também identificamos o eu-lírico dos poemas, os quais nos remetem à figura do escritor.

Quando questionado sobre o aspecto autobiográfico de outro trabalho, em uma entrevista concedida à Mónica Bernabé, Antonio José Ponte respondeu com as seguintes palavras: “Hay momentos declaradamente autobiográficos en varios de mis libros anteriores (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, *Las comidas profundas*, *El libro perdido de los originistas*) y rachas de autobiografía en los poemas que he escrito” (BERNABÉ, 2009, p. 251).

Em *Un seguidor...*, não há nenhum elemento pré-textual ou paratextual que estabeleça com o leitor um “contrato de leitura” de natureza autobiográfica ou ficcional. Essa ausência de pacto de leitura nos remete à reflexão de Graciela Speranza no ensaio intitulado “¿Dónde está el autor?” (2008), no qual a crítica discorre sobre o retorno do autor à literatura contemporânea que, após ser banido pela crítica francesa na década de sessenta, ressurgiu como um híbrido, disfarçado de personagem ou narrador, criando com o leitor um pacto ambíguo em textos que misturam ficção, autobiografia, e outras modalidades discursivas, que confundem o leitor e o impedem de responder com precisão à pergunta sobre quem seria o “eu” quem narra.

Esse tipo de pacto ambíguo com o qual podemos identificar *Un seguidor...* é, o que nas palavras de Speranza, “da paso libre en la aduana de la escritura personal, dejando al autor al resguardo de cualquier acusación: ante el menor riesgo de daño, se alegrará que se trata de una licencia de la ficción (SPERANZA, 2008, p.11).

Além de permitir que o escritor se exima da responsabilidade de qualquer ruptura com a referencialidade e com a quebra dos protocolos que regem as escritas do “eu”, a ausência do pacto de leitura próprio da autobiografia constitui também uma forma de preservação da intimidade do escritor, sobretudo quando levamos em conta o contexto político no qual o livro foi produzido, num país que, como assinalamos em nossa análise de *La fiesta vigilada*, aboliu as fronteiras entre o público e o privado, e no qual a presença invasora do Estado se faz presente em todas as esferas da vida de seus cidadãos.

Un seguidor... se abre com o sugestivo ensaio de nome “Ciudades del origen” texto escrito em primeira pessoa, onde o ensaísta rememora algumas indagações que o atormentaram durante a sua adolescência, como a complexa pergunta sobre o começo do mundo, questionamento que logo dá lugar a interrogantes mais modestas, como as relativas a sua própria origem e nascimento.

Em suas indagações sobre a sua origem, esse “eu” imagina toda uma complexa sucessão de acasos entre os seus antepassados, que acabaram resultando em seu nascimento que, pela mesma série de acasos, poderia não haver ocorrido; reflexão que se converte no ponto de partida para outros questionamentos, em meio aos quais esse “eu” se identifica como escritor, o que nos permite observar o primeiro traço da matriz autobiográfica do texto.

A esse primeiro dado autobiográfico, o escritor adiciona novos elementos nas linhas finais desse primeiro ensaio, nas quais, a título de conclusão para as divagações sobre a sua própria origem, ele faz a seguinte afirmação: “Todo empezaba conmigo en Matanzas, en mi nacimiento. Luego volvió a empezar, cuando llegué a La Habana” (PONTE, 1995, p. 15).

Por um lado, as referências a essas duas cidades remetem ao título do ensaio “Ciudades del origen”, por outro, vinculam-se à biografia de Antonio José Ponte, já que a primeira é a cidade na qual ele nasceu, e a segunda, o local onde viveu desde o começo da década de oitenta até o ano de 2006, quando mudou para Madri.

Se Matanzas é a localidade de nascimento biológico de Antonio José Ponte, Havana é, por sua vez, o local de seu nascimento como escritor, onde presumivelmente se deu a sua formação intelectual e literária, tendo em vista que o escritor se mudou ainda jovem para essa cidade, quando tinha aproximadamente dezesseis anos. A capital cubana, além de ser o centro do poder do regime castrista, é também o símbolo da “cidade letrada” da ilha, o espaço no qual se localizam algumas das mais prestigiadas instituições culturais do país, como a Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) e a Casa de las Américas³⁵, dentre outras tantas que fizeram de Havana, após o triunfo da Revolução, uma das mais importantes metrópoles culturais da América Latina.

No ensaio de nome “Un poco de desasosiego” o escritor descreve a sensação de inquietude provocada por determinados livros de sua biblioteca, volumes que jamais serão lidos sem que ele consiga compreender o porquê. O mesmo sentimento que dá nome ao ensaio é compartilhado por Ponte em relação às ruas da cidade, que, depois de muitos dias sem haverem sido transitadas por ele, obrigavam-no a verificar se ainda permaneciam iguais: “La mayoría de las veces recorro la ciudad para rectificarla. Doy lo que llaman una vuelta. Fundador, agrimensor y paseante, ha sido un poco de desasosiego lo que me ha puesto así. Entonces camino (PONTE, 2001, p. 18).

Na citação acima, Ponte se autodeclara como fundador de cidades, uma autodenominação que será retomada algumas páginas adiante, quando o ensaísta

³⁵ Fundada em 1959, Casa de las Américas foi uma das muitas instituições culturais criadas nos primeiros anos da Revolução Cubana. Meses depois de sua fundação, foi criada uma revista homônima, dirigida por Antón Arrufat e Fausto Masó. A revista e os prêmios literários organizados por essa instituição se converteram, ao longo da década de sessenta, em um dos mais importantes polos de aglutinação dos intelectuais de esquerda da América Latina e de outras partes do mundo.

menção o período em que trabalhou junto a topógrafos: “Un topógrafo de campo puede emparejarse a fundador de ciudades [...] Es quien arrastra unas cifras a la manera del que trae el fuego de la última ciudad, capaz de ver en los espejismos del aire la ciudad venidera” (PONTE, 2001, p. 27).

No fragmento anterior, por um lado, o narrador alude à sua formação profissional de engenheiro hidráulico, o que reforça o traço autobiográfico do texto. Por outro, remete-nos à figura do escrivão do processo de colonização da América Hispânica, a quem era atribuída a importante tarefa de *dar fé*, por meio da palavra escrita, da fundação das futuras urbes do continente, que antes de materializarem-se fisicamente nasciam da escrita, de um ato político, como descrevem José Luis Romero em *América Latina: as cidades e as idéias* (2004) e Ángel Rama em *La ciudad letrada* (1984).

Esse gesto fundacional que marcou o nascimento de muitas cidades do continente americano é um gesto que, simbolicamente, também é repetido pelo escritor em *Un seguidor...*, onde assistimos ao nascimento da Havana de Antonio José Ponte, uma cidade composta por capas de memória, transformada em texto, real e ao mesmo tempo literária, convertida em bosque de signos, os quais o escritor *flâneur* tenta ler e decifrar, como assinala no seguinte fragmento:

Hacemos y habitamos ciudades simbólicas, procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos. Y hallándolas en libros, el lector quisiera recorrerlas, convertirse así en un peatón de Utopía (PONTE, 2001, p. 26).

Essa Havana fundada por Ponte em *Un seguidor...* é uma cidade que veremos em trabalhos posteriores, como no livro de contos *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005) e em *La fiesta vigilada* (2007), dentre outros, nos quais a capital cubana passa a ser representada por suas ruínas, um aspecto que apenas podemos vislumbrar em *Un seguidor...* as quais se convertem em dos emblemas da produção literária de Antonio José Ponte.

Nesse texto, também vemos emergir a figura do escritor como *flâneur*, como se lê no ensaio intitulado “La Habana de *Paradiso*”, onde ele recorda a sua chegada a Havana no início da década de oitenta e menciona determinados escritores e uma figura emblemática da ilha que o influenciaram em sua conversão em leitor de cidades:

Vine a La Habana después de su muerte. Habían muerto también Carpentier y Piñera. No vi nunca en la calle al Caballero de París, ya estaría recluso supongo. Sin embargo, he creído ver en ellos a guías míos en la ciudad. De ésta, la enseñanza que puede parecer más descabellada, la del Caballero, merece una corta explicación. He supuesto en él el espíritu del *flâneur* que existió en Baudelaire, que destacó otro maestro en ver ciudades, Walter Benjamin (PONTE, 2001, p. 33).

Nesse fragmento, Ponte invoca nomes de personalidades como Charles Baudelaire e Walter Benjamin; o primeiro, além de ser uma das mais reconhecidas representações do *flâneur*, dedicou parte de sua produção poética a retratar imagens da Paris do século XIX, as quais serviram de inspiração para o filósofo alemão em seu inconcluso projeto das *Passagens*, o qual, ademais de compor uma das mais famosas fisionomias da capital francesa do século XIX, retratou outras grandes metrópoles como Berlim e Moscou nos respectivos relatos memorialísticos: *Infância em Berlim por volta de 1900* (1995) e *Diário de Moscou* (1989).

Além de mencionar figuras associadas à leitura e à representação de cidades, Ponte também menciona uma personalidade lendária da ilha, José María López Lledín, conhecido pela alcunha de Caballero de Paris, poeta espanhol versado em línguas como o francês e o latim, que imigrou a Cuba no começo do século XX e foi testemunha dos principais eventos históricos ocorridos no país: a ascensão ao poder de Machado e a sua posterior queda; os poucos anos em que vigorou o regime democrático na ilha; as sucessivas ditaduras militares que se seguiram até a chegada de Fidel Castro ao poder; dentre outros. O “Caballero de Paris” se tornou uma figura icônica dentro da ilha, pois, além de sua erudição, ele era facilmente encontrado nas ruas de Havana, vagando lentamente e sempre vestido com trajes elegantes.

No fragmento anterior, o ensaísta também menciona grandes nomes da literatura da ilha, como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Virgilio Piñera, escritores que em suas respectivas produções literárias compuseram algumas das mais memoráveis representações da cidade.

Alejo Carpentier, em *La ciudad de las columnas* (1970), descreve a capital cubana como uma cidade barroca, marcada pelo contraste entre o claro e o escuro, com sua peculiar arquitetura, constituída por elementos diversos e heterogêneos, os quais ao longo dos anos, como assinala o escritor: “fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* [...]” (CARPENTIER, 1982, p. 12).

Por sua vez, José Lezama Lima, nas crônicas de “Sucesiva o las coordenadas Habaneras” (2009), constrói uma série de imagens poéticas de uma cidade idílica e ensolarada; menciona seus parques, praças e livrarias, compondo um mosaico de Havana que dialoga com a cidade narrada por Carpentier, e diametralmente oposta, ao arquipélago antilhano do poema *La isla en Peso* (1942) de Virgilio Piñera, no qual a ilha é representada com uma espécie de inferno na terra, com o sol e uma claridade que avançam por todos os lados, sem que os seus habitantes consigam proteger-se, um espaço asfixiante e delimitado por “la maldita circunstancia del agua” do qual “¡nadie puede salir, nadie puede salir!”, como repete Piñera nos famosos versos desse poema.

É por meio da releitura de determinadas representações canônicas de Havana, como as dos escritores anteriormente mencionados, que Antonio José Ponte vai construindo a sua própria representação da cidade. Nesse sentido, a *flânerie* praticada pelo escritor é uma ação que adquire duplo significado nas páginas de *Un seguidor...* pode ser pensada como uma *flânerie* literária, uma vez que o ensaísta transita pelas várias representações da Havana já narrada por seus predecessores cubanos; mas também caminha pelas ruas da cidade percorrendo determinados espaços, os quais se vinculam com as suas próprias memórias e experiências na capital cubana.

Essa relação entre vida e literatura que observamos nas páginas de *Un seguidor...* é um aspecto do texto observado por Teresa Basile no já referido prólogo da edição argentina do livro. Segundo a crítica:

[...] una ciudad a la vez vivida por el sujeto y leída en los textos cubanos, dos instancias que terminan por confluír en la perspectiva del yo escritor para quien literatura y vida resultan inescindibles, para quien la apropiación de la ciudad no se lleva a cabo por fuera de la literatura [...] (BASILE, 2014, p. 14).

A Havana de Ponte se erige sobre os escombros da cidade idílica narrada por Carpentier e por Lezama Lima³⁶, uma cidade que vive da nostalgia de seu passado esplendoroso, do qual o escritor sente saudades, como podemos observar no ensaio

³⁶ Em uma entrevista concedida à Teresa Basile, Antonio José Ponte comenta como a sua geração foi a primeira a deparar-se como uma imagem distinta da Havana de seus predecessores. Nas palavras do escritor: “Yo creo que mi generación, la generación de escritores nacidos en los años sesenta y todas las que han venido después [...] fuimos los primeros que nos hemos tenido que enfrentar a una imagen no idílica de la ciudad [...] Pero todos los escritores anteriores presentan una ciudad espléndida, rica, luminica, ciudad de librerías y cafés [...]” (BASILE, 2005).

intitulado “Lugares perdidos”, onde ele elenca uma série de espaços vinculados a memórias pessoais e a eventos transcorridos durante a década de oitenta.

Ele menciona a Calle Obispo, localizada no bairro de Habana Vieja, rua que o escritor reivindica como sua, uma das preferidas de José Lezama Lima e, não por coincidência, também do jovem José Cemí³⁷, protagonista de seu romance *Paradiso* (1966), livro no qual Ponte se detém com mais atenção no ensaio de nome “La Habana de *Paradiso*”.

Obispo é descrita pelo escritor a partir de uma imagem do começo do século XX, quando a rua vista de cima se assemelhava a um mercado árabe em função de seus comércios e toldos listrados. Ele menciona também o traçado característico da rua, que começava em suas livrarias e terminava no porto da cidade, o que lhe causava a impressão de que Obispo possuía “algo de playa”. A mesma rua descrita no momento presente do relato³⁸, presumivelmente durante os anos noventa, converte-se em “lecho seco de un río, el río de los años ochenta” (PONTE, 2001, p. 19).

Nesse ensaio, ademais da calle Obispo, o narrador menciona outros espaços da capital cubana, como uma casa de chá de Mercaderes, que serviu de ambientação para algumas páginas de um romance supostamente escrito por ele, páginas que o ensaísta gostaria de haver escrito nesse local que lhe era tão caro: “Conversé allí con mucha gente: idos, muertos, olvidados. Aprendí a conversar en aquellas mesas. Iba todos los días. Si recuerdo los ochenta me recuerdo allí” (PONTE, 2001, p. 20).

Outro espaço citado é o passeio do Prado, descrito com lirismo pelo ensaísta, onde ficava o seu “laurel” preferido, que continha algo de símbolo, cujo enigma Ponte era incapaz de elucidar. Uma árvore que pode ser pensada como uma metonímia de Havana, cidade convertida em texto pelas mãos do escritor, cujos sentidos ele se propõe a decifrar nas páginas de *Un seguidor...*

³⁷ Cemí deixou a sesta com vontade de sair de casa e caminhar pela Obispo e pela O'Reilly, para dar uma olhada nas livrarias. Essas duas ruas sempre foram suas preferidas, na verdade são uma só em dois tempos: uma para ir à baía, outra para voltar a se internar na cidade (LEZAMA LIMA, 2014, p. 331).

³⁸ O mecanismo de mencionar o mesmo lugar em várias temporalidades distintas é uma estratégia que o escritor volta a empregar em *La fiesta vigilada*, livro no qual ele se vale desse procedimento para historiar determinados lugares de Havana, que testificam as principais mudanças ocorridas na ilha durante a Revolução Cubana.

Em “Lugares perdidos” o escritor recorda ainda um parque localizado no bairro do Vedado, local que ele apenas sugere que haja sido palco de uma ruptura amorosa.

Essa relação entre espaço e memória que observamos em *Un seguidor...*, na qual determinados lugares de Havana funcionam como uma espécie de gatilho capaz de evocar lembranças no escritor, é um aspecto tematizado por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2010), quem, no capítulo intitulado “Da memória e da Reminiscência” aponta que é na superfície habitada da terra que nos lembramos de haver visitado e conhecidos lugares memoráveis³⁹.

Segundo o filósofo, as lembranças guardariam uma intrínseca relação com os locais nos quais elas se deram. Espaços que, para o filósofo, constituem uma espécie de inscrição, de monumento, que agiriam “potencialmente como documento”, como uma forma de lembrete em apoio à memória que falha. (RICOEUR, 2010, p. 56-57).

A importância do espaço como catalisador de memórias, assinalada por Paul Ricoeur é um aspecto sobre o qual Leonor Arfuch também se detém no livro *Memória y autobiografía: Exploraciones en los límites* (2013). Segundo Arfuch, coincidindo com o filósofo francês, ao recordar, lembramo-nos de imagens e dos sentimentos a elas vinculados, imagens que não existem fora de um contexto espacial, de um local determinado no qual elas se deram.

Em seu estudo, além de vincular a memória ao espaço, a pesquisadora também assinala o protagonismo que a cidade exerce como um local capaz de evocar lembranças, constituindo um espaço autobiográfico por excelência que abriga temporalidades distintas, descontínuas, tanto físicas quanto de memórias:

³⁹ A noção de “lugares de memória” foi desenvolvida por Pierre Nora nos volumes que integram o trabalho intitulado *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992). Para esse historiador, os “lugares de memória” não se vinculam necessariamente com o espaço geográfico propriamente dito, como escreve: “Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou” (NORA, 1993, p. 21).

Desde a publicação de *Les Lieux de Mémoire*, a noção de “lugares de memória” foi alvo de discussões e redefinições por parte de historiadores e de outros intelectuais.

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricoeur, além de tecer várias críticas à noção de “lugares de memórias” desenvolvida por Pierre Nora, também propõe novos sentidos ao conceito.

[...] en la ciudad – particularmente – la memoria nos sale al paso, a cada paso, aún desprevenido. [...] y memorias que nos pertenecen, que están atesoradas como en un desván sin ser llamadas, pero que de pronto irrumpen al atravesar una esquina, al ver una casa de otro tiempo, el sitio de una escena feliz o infortunada... Imágenes súbitas que se articulan en sintaxis caprichosas (ARFUCH, 2013, p. 31).

A “sintaxis caprichosa” a que se refere Arfuch no fragmento anterior é bastante ilustrativa para pensarmos nas lembranças despertadas no ensaísta a partir de determinados espaços da cidade, memórias que não obedecem a nenhum tipo de cronologia e não guardam relação entre si, além de se vincularem a momentos representativos de perdas pessoais.

Ademais desses fragmentos de memória relacionados a determinados espaços de Havana, o narrador também recupera outras temporalidades da cidade, anteriores ao triunfo da Revolução, como a aludida por Ponte no poema intitulado “En el antiguo barrio de las putas”, localidade marcada pelos “gestos repetidos” pelas “superposiciones” no qual “Puede hablarse como en ningún otro lugar de lo hondo del pasado (PONTE, 2001, p. 22).

Como é sabido, a prostituição era um dos grandes atrativos turísticos da Cuba anterior à Revolução, uma atividade que o regime castrista tratou de dizimar após a sua chegada ao poder, durante o processo de moralização e austeridade da ilha, governo que, ademais de banir a prostituição do país, também fechou bares, cassinos, hotéis, casas noturnas e boa parte da infraestrutura hoteleira da ilha; um período que, como observamos no capítulo anterior, é descrito por Antonio José Ponte em *La fiesta vigilada*.

Os espaços da capital cubana, frequentados pelo escritor em meados dos anos oitenta, são percebidos desde o momento no qual ele situa o seu relato como lugares de perdas; que testificam a passagem do tempo e simbolizam o seu sentimento de melancolia, ante a uma cidade de passado glorioso, e que no presente “apenas existe”. Uma Havana capaz de evocar emoções como a saudade e a nostalgia em seus atuais habitantes.

No epílogo da já mencionada edição argentina publicada em 2014, quase vinte anos após a primeira edição, Ponte afirma que *Un seguidor...* fez parte do trabalho de luto em relação à sua partida de Havana no ano de 2006, quando mudou para a Espanha.

À essa Havana construída a partir de capas de memória pessoal e vinculada ao passado recente da ilha, o escritor adiciona matizes míticas, elementos intrínsecos ao fantástico, no ensaio intitulado “Única tarde en Granada”, no qual a cidade percorrida pelo ensaísta no interior de uma “guagua” adquire status de Havana-mundo, a qual possibilita a Ponte a viagem a outros países, como pode ser observado no fragmento seguinte: “Últimamente he montado ómnibus holandeses o suecos o alemanes sin moverme de aquí. Conservan sus carteles pero recorren calles habaneras. Subvierten felizmente todas las direcciones, fabulan todavía más La Habana (PONTE, 2001, p. 24).

Essa Havana convertida em mundo, descrita nas palavras de Teresa Basile, como uma espécie de “aleph borgiano”, é retomada pelo escritor no ensaio “La Habana de *Paradiso*” onde Ponte menciona uma entrevista de José Lezama Lima, na qual o ex-origenista⁴⁰ alegava que as viagens mais esplêndidas eram aquelas que o homem realiza sem sair de sua própria casa, percorrendo parques, museus e livrarias por meio dos corredores e espaços de sua própria residência.

Esse aspecto fantástico da capital cubana também é retrabalhado pelo ensaísta em textos posteriores, como no famoso conto “Un arte de hacer ruinas” (2000), no qual a cidade de Tuguria, localizada nos subterrâneos de Havana, cresce em correlação com os desabamentos produzidos em sua superfície, como uma espécie de espelho invertido, que reflete o passado de sua vizinha de cima, conformando uma cidade “donde todo se conserva como en la memoria” (PONTE, 2000, p. 73).

Nas páginas de *Un seguidor...*, a cidade se desdobra e se transmuta em inúmeras facetas, as quais parecem responder à reflexão de Roland Barthes em “Semiologia e Urbanismo” (1967), onde propõe uma semiologia da cidade pensando-a em sua legibilidade, em seu aspecto semântico, um estudo que se detenha sobre os vários significados passíveis de serem recuperados no tecido urbano. Segundo o crítico francês: “Quando circulamos numa cidade, todos nos encontramos numa situação de leitores de *100.000 Milhões de Poemas de*

⁴⁰ Fundada por José Lezama Lima e José Rodríguez Feo *Orígenes* (1944-1956) foi uma das mais importantes publicações culturais de Cuba durante o século XX. Seu projeto, de perfil vanguardista, reuniu grandes nomes da literatura da ilha como Virgilio Piñera, Lorenzo García Veja, Gastón Baquero, Cito Vitier, Eliseu Diego, apenas para citar alguns exemplos.

Queneau, no qual podemos encontrar um poema diferente apenas trocando um simples verso [...]” (BARTHES, 1967, p. 5).

Os “100.000 milhões de poemas de Queneau” citados por Barthes em referência ao livro *Exercício de Estilo* (1947) de Raymond Queneau, no qual esse escritor francês reproduz o mesmo relato noventa e nove vezes de formas distintas, materializam-se nas múltiplas Havanas narradas por Ponte nas páginas de *Un Seguidor...*, onde o ensaísta vai adicionando novos olhares e perspectivas, como podemos observar no ensaio “La Habana de *Paradiso*”, no qual nos vemos diante de uma cidade que emerge de suas recordações de infância, convertida em universo mágico, povoada de signos, uma cidade oráculo que fala aos seus habitantes por meio de sinais, para aqueles que souberem interpretá-la: “Leemos en sus rayas tal como un quiromántico leyerá una gran palma cruzada por calles, formada por municipios. Leemos sus planos como se leen las seis rayas del *I Ching* o como se avizora el horizonte” (PONTE, 2001, p. 26).

2.2 Havana, a cidade fabulada

Além da cidade concebida como metáfora de um texto hermético, como uma espécie de oráculo, como a que mencionamos acima, no ensaio “La Habana de *Paradiso*” Ponte relê as representações de Havana desenvolvidas por grandes nomes da literatura da ilha, como José Lezama Lima em seu romance *Paradiso* (1966).

Desse livro, o escritor menciona o capítulo dois, no qual o protagonista José Cemí é surpreendido enquanto escrevia em uma parede do acampamento militar. O menino é repreendido aos gritos por um vizinho, que o arrasta até o centro de um pátio, o que desperta a atenção e a curiosidade dos moradores do entorno, que respondem à cena, a partir de suas janelas, com gritos e risadas. O pátio circular, visto através da perspectiva infantil de José Cemí, converte-se em cidade em miniatura, “ciudad a escala suya”, onde se entrevê pela primeira vez: “la ciudad que veremos desplegarse gracias a Cemí y para él” (PONTE, 2001, p. 28).

De *Paradiso*, o ensaísta também se detém no capítulo nove em que ocorrem uma série de eventos marcantes que simbolizam nas páginas desse texto - o qual pode ser considerado um *bildungsroman*, dentre outras perspectivas de leitura - o ritual de passagem do jovem José Cemí para a vida adulta.

O nono capítulo é considerado por muitos críticos e pelo próprio José Lezama Lima como um dos mais representativos do romance, como afirmou o escritor em uma entrevista concedida ao Centro de Investigaciones Literarias Cubano:

José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, del desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesís y con Foción, y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos, que es lo que representa su encuentro con Oppiano Licario [...] (LEZAMA LIMA, 1970 apud SALINAS, 2013, p. 125).

Desse capítulo, o ensaísta recorda o episódio da manifestação estudantil, onde assistimos ao nascimento da cidade de Havana nas páginas de *Paradiso*. A ação dos capítulos anteriores, que era situada em ambientes fechados e espaços internos, os quais reproduziam o “momento placentario” da vida do protagonista, a partir dessa cena do protesto estudantil se converte em ruas, praças e avenidas pelas quais correm os estudantes em fuga e o jovem José Cemí, durante a cena da dispersão do protesto.

Esse famoso episódio de *Paradiso*, no qual José Lezama Lima recria a histórica manifestação estudantil de 30 de setembro de 1930 contra o despótico ditador Gerardo Machado, é considerado por determinados críticos⁴¹ como o início da vida política do protagonista. Nesse ensaio dedicado a *Paradiso*, Antonio José Ponte inverte essa conhecida interpretação da crítica para conferir-lhe um novo sentido:

Se ha dicho que el episodio de esa manifestación y su final en diáspora resultan la iniciación de José Cemí en la acción política. Pero, ¿qué será más tarde esa acción política sino la interruptora de diálogos o el fondo

⁴¹ Segundo Raquel Carrió Mendía: “La ubicación de la manifestación estudiantil en el primer día de clase y en el comienzo del capítulo constituye un signo preciso: sitúa el relato en un contexto histórico, político, cuyo valor no se reduce a un episodio del texto; establece un sustrato en la caracterización de la década. Significa – con palabras de Rialta – la participación de los estudiantes en la inquietud protestataria del resto del país” (CARRIÓN MENDÍA, 1997, p.663).

esfuminadamente histórico de la novela? ¿Qué representa luego la acción política sino ruido?” (PONTE, 2001, p 29).

Ao considerar o plano de fundo do romance como “esfuminadamente histórico” e ao interpretar a ação política do livro como mero “ruído”, o ensaísta questiona e relativiza determinadas leituras do texto surgidas ao longo da década de oitenta, quando José Lezama Lima foi reconduzido ao cânone nacional, como no artigo intitulado “La imagen histórica de *Paradiso* (1988)” de Raquel Carrió Mendiá, no qual essa crítica estabelece uma série de paralelos entre as origens das famílias Cemí e Olaya e determinados períodos da história de Cuba.

No prólogo do conjunto de ensaios compilados em *El libro perdido de los originistas* (2002), no qual o texto “La Habana de *Paradiso*” foi republicado com o título “Una ciudad para Lezama Lima”, Antonio José Ponte afirma que, embora fosse um leitor da obra do fundador de *Orígenes*, no período em que ela estava proibida dentro da ilha, o seu real interesse pelo legado deixado por Lezama Lima começou após o perdão oficial concedido pelas autoridades cubanas, quando a obra desse escritor começou a ser reeditada no país, depois dos vários anos em que esteve sob censura.

O receio do ensaísta em relação ao escritor de *Paradiso* era que a sua imagem e obra, assim como ocorreu com José Martí, fossem monumentalizadas e mal administradas pelo governo cubano com objetivos políticos, como afirma Ponte no prólogo referido: “Lezama Lima ha empezado a padecer lo que en Martí es proceso avanzadísimo, y lo ocurrido con la obra martiana puede servirnos de pronóstico a la hora de imaginar el destino futuro de la obra de José Lezama Lima” (PONTE, 2002, p. 12).

Com relação ao episódio da manifestação estudantil sobre o qual comentávamos acima, é a partir desse momento que, segundo Ponte, o protagonista substitui o “ruído” entendido como a ação política, pela entrada no universo da cultura letrada, marcada pelo início das aulas em Upsalón⁴² e pelas reflexões e diálogos que manterá com Fronesis e com Foción, após o fortuito reencontro dos três amigos ocasionado pela dispersão do protesto.

⁴² Upsalón é o nome empregado por José Lezama Lima em *Paradiso* para referir-se à Universidade de Havana.

É por meio desses memoráveis e intermináveis diálogos, bem como através de seus deslocamentos e aventuras por Havana, que Cemí, Foción e Fronesis levarão a cabo a sua conquista da cidade. Os três amigos, como assinala Ponte: “[...] conforman un triángulo, en adelante triangularán La Habana. De ellos tres saldrá la ciudad que recordamos como Habana de *Paradiso*. La trazarán sus paseos, la explicarán hasta con sus ausencias” (PONTE, 2001, p. 29-30).

A expressão “triangular”, empregada pelo escritor para descrever os movimentos dos três jovens em *Paradiso*, a qual se traduz nesse ensaio como sinônimo de conquista do espaço, tem sua origem no trabalho de Antonio José Ponte como agrimensor durante o período em que viveu junto a topógrafos, como ele próprio menciona em uma passagem de *Un seguidor...*: “Con triángulos sucesivos tejíamos las redes que atrapaban a lo desconocido, conseguíamos apoderarnos del espacio huido, triangularíamos” (PONTE, 2001, p. 28).

Essa expressão também é recordada pelo escritor em outra referência a *Paradiso*, quando menciona a tese de graduação da personagem do coronel Eugenio Cemí intitulada “*Triangulación de Matanzas*”, que representa, segundo a interpretação do ensaísta: “[...] prueba de adultez, rito iniciático que aún persiste, lo obliga a conquistar una ciudad, a verla desde arriba a planearla” (PONTE, 2001, p. 29).

Além da menção à tese de graduação do Coronel Eugenio Cemí e dos movimentos dos três jovens pela cidade, Ponte recupera outro episódio marcante de *Paradiso*: o retorno de José Cemí a casa, quando tem lugar o antológico discurso de sua mãe Rialta, quem anuncia ao filho o início de sua vida adulta e lhe fornece as chaves para que o jovem possa cumprir com o seu destino.

Esses dois momentos, recuperados nas páginas de *Un seguidor...*, representam o amadurecimento de ambas personagens em *Paradiso* e são passíveis de serem lidos como uma metáfora do próprio rito iniciático de Antonio José Ponte quem, como é sabido, abandona a sua profissão de engenheiro hidráulico, de agrimensor, de construtor de cidades reais, para dedicar-se exclusivamente à literatura e à fundação de cidades imaginárias, como bem observa Teresa Basile no fragmento seguinte:

Aquí se sitúa, entonces, un rito de iniciación a la literatura con la fundación “literaria” de la ciudad (y ya no como trabajo de agrimensura). Es un ritual

de pasaje a través del cual el agrimensor se convierte en escritor para fundar ciudades desde la literatura (BASILE, 2014, p. 17).

No ensaio dedicado a *Paradiso*, o escritor também menciona diversos espaços de Havana frequentados pelos seus protagonistas como: o Paseo del Prado; as ruas Obispo, O'Reilly, Prado; o Malecón havaneiro, dentre outras localidades da capital cubana que são citadas por José Lezama Lima nas já referidas crônicas intituladas “Sucesiva o las coordenadas habaneras”, publicadas no periódico *El Diario de la Marina* entre os anos de 1949 e 1950, e posteriormente reunidas no livro *Tratados en La Habana* (1958).

Nessas crônicas, escritas no mesmo período em que foram publicados os primeiros capítulos de *Paradiso*, no ano de 1949, na revista *Orígenes* (1944-1956), José Lezama Lima se propunha a explorar e a mapear os traços identitários da cubaneidade, por meio da observação dos costumes, tradições e festividades praticados na ilha e pela descrição dos espaços citadinos de sociabilidade da capital da ilha.

De “Sucesiva o las coordenadas habaneras” Ponte relembra a cidade provinciana, com suas livrarias, cafés, parques, lojas de presentes e passeios públicos. A mesma Havana percorrida e vivenciada pelo próprio José Lezama Lima e pela qual passeiam os protagonistas de *Paradiso*.

Uma cidade circunscrita aos bairros de Centro Habana e Habana Vieja, que se estende até a colina universitária, cujos limites todos aqueles que se aventuraram a transpor acabaram em situações perigosas ou trágicas, como relembra o ensaísta ao mencionar tio Alberto, quem morre em um acidente de carro a caminho de uma praia de Marianao, ou Foción, que sofre uma tentativa de homicídio em sua própria casa localizada em um bairro distante da cidade.

Essa Havana representada por Lezama Lima em *Paradiso* e em “Sucesiva o las coordenadas habaneras” é uma cidade diurna, limitada por horas, que “después de las doce de la noche, cierra su flor y sus curiosidades” (LEZAMA LIMA, 2009, p. 226). Uma cidade que não gosta de estender-se até a madrugada, que se opõe, como relembra o ensaísta, à Havana noturna e fervilhante narrada por Guillermo Cabrera Infante em *Três tristes tigres* (1965), romance ambientado no ano de 1958, que simboliza o fim de uma era de esplendor de Havana, no qual a cidade é representada por seus luxuosos hotéis, bares, cabarés e cassinos e pela sua intensa e vibrante vida noturna.

A Havana de *Três triste tigras* se expande para além dos limites do moderno bairro do Vedado, é uma cidade composta por imagens fugazes e evanescentes, as quais reproduzem o ritmo do romance e a paixão pela velocidade compartilhada pelos seus protagonistas que estão sempre em movimento, percorrendo suas ruas e avenidas a bordo de velozes carros conversíveis, como se lê no fragmento seguinte, no qual os personagens Cuê e Códac passeiam pelo Malecón havaneiro:

[...] aproveito para ver, e vou vendo o mar, olhando como o ferry de Miami avança para o canal da baía, navegando rente ao muro, enganando-se de mar, saindo dentre as nuvens horizontais [...] olhando com este prazer único causado pelo aproximar-se a uma velocidade uniforme e constante de um determinado ponto, que é o segredo do cinema, ouvindo agora uma melodia que pode ser acompanhamento musical, música de fundo, e a voz de ator de Cuê completa a ilusão ao mesmo tempo que a destrói (CABRERA INFANTE, 1986, p. 281-282).

Ademais dessa Havana em constante movimento, vista pela janela de um conversível, tal qual uma tela de cinema de *Três tristes tigras*; e a cidade pacata e ensolarada narrada por José Lezama, nesse ensaio Ponte recorda ainda outra famosa representação da capital cubana, a da cidade colonial, das primeiras décadas do século XIX, narrada por Cirilo Villaverde em *Cecilia Valdés* (1882), livro considerado como o primeiro romance da literatura cubana.

Três romances ambientados em diferentes regiões de cidade, *Cecilia Valdés* em La Loma de Ángel; *Paradiso* em Habana Vieja e Centro Habana; *Três tristes tigras* no moderno bairro do Vedado, os quais constituem distintas cartografias de Havana, que conformam nas palavras do ensaísta: “novelas urbanas, escrituras hambrientas de espacio” (PONTE, 2001, p. 30).

As três narrativas também possuem em comum a presença de três amigos que, como relembra Ponte, alongam-se em extensos e peculiares diálogos, caracterizados por uma linguagem específica⁴³ pela qual os três livros também são recordados.

⁴³ *Três tristes tigras*, como assinala o próprio Cabrera Infante em sua advertência ao leitor, foi escrito em “cubano”, misturando os diferentes dialetos praticados na ilha com o vocabulário próprio da noite havaneira, o que representa, nas palavras do autor: “un intento de atrapar la voz humana al vuelo” (CABRERA INFANTE, 1965).

Se Cirilo Villaverde em *Cecilia Valdés* tenta reproduzir os vários falares praticados em Cuba durante o período da colônia. Por sua vez, José Lezama Lima estabelece uma linguagem comum a todas as personagens de *Paradiso*, em diálogos descritos nas palavras de Roberto Friol como: “muy lezamianos, muy cultos, con la que se expresan todos los personajes, cualquiera que sea su edad, su condición social o étnica” (FRIOL, 1997, p. 567).

Esses livros, além de conformarem diferentes perspectivas de olhares sobre Havana, também simbolizam algumas das mais importantes narrativas cubanas sobre determinados períodos históricos da ilha: *Cecilia Valdés* representa a época da colônia; *Paradiso* os anos da República; por sua vez, *Tres tristes tigres* corresponde ao momento imediatamente anterior à chegada da Revolução ao poder, marcado pela influência cultural e econômica dos Estados Unidos, quando a ilha ainda mantinha a sua fisionomia boêmia e paradisíaca, o que a tornava um concorrido destino turístico.

Ao recuperar essas famosas representações de Havana nas páginas de *Un seguidor...*, por um lado, o ensaísta reconstrói o passado da capital cubana mediado pela releitura da cidade narrada por seus antecessores, por outro, conforma uma genealogia para a sua própria representação de Havana, que é herdeira de uma tradição da qual fazem parte alguns dos mais prestigiados escritores da ilha.

2.3 Havana do presente

No clássico *Las ciudades invisibles* (1972), Italo Calvino fabula o encontro de Kublai Khan com o mercador veneziano Marco Polo, quem, nomeado a embaixador pelo rei dos Tártaros, passa a viajar pelas vastas terras desse império para que o líder mongol, por meio de seus relatos, conheça as cidades sob seu domínio.

Las ciudades invisibles se organiza em nove capítulos, nos quais são descritas uma série de cidades fictícias batizadas com nomes de mulheres, que se agrupam em categorias como: Las ciudades y la memoria; Las ciudades y el deseo; Las ciudades y los signos, Las ciudades y los ojos, dentre outras designações, as quais nos permitem estabelecer alguns paralelos com as várias Havanas descritas por Antonio José Ponte em *Un seguidor...* texto no qual o leitor, assim como o líder mongol, é convidado a percorrer junto ao escritor as numerosas e distintas Havanas mencionadas no interior desse livro, que poderiam ser classificadas em categorias semelhantes às empregadas pelo escritor italiano

Un seguidor... se inicia com o ensaio intitulado “Ciudades del origen”, o qual remete à própria origem do ensaísta representada pelas cidades de Matanzas e

Havana; na continuação, o ensaísta descreve uma cidade do passado, que se vincula com a suas próprias memórias e lembranças de episódios transcorridos em Havana em meados dos anos oitenta, como narra o escritor cubano nos ensaios: “Un poco de desasosiego” e “Lugares perdidos”.

Ademais dessa Havana vinculada ao seu passado, Ponte nos coloca diante de uma cidade fabulada, como a do ensaio “La Habana de *Paradiso*”, onde ele relê as representações da cidade desenvolvidas por seus predecessores cubanos, com as quais reconstrói o passado de Havana mediado pela literatura, aludindo à cidade do período da colônia de *Cecilia Valdés*; a dos anos da República de *Paradiso*, e a cidade moderna e turística que antecedeu a chegada da Revolução ao poder de *Três tristes tigres*.

Além das representações da cidade vinculadas à literatura e a história, o escritor também nos descreve uma Havana mítica, convertida em oráculo, transformada em bosque de signos, uma cidade que fala aos seus habitantes através de sinais para aqueles que souberem lê-los e interpretá-los.

Nas páginas finais de *Un seguidor...* no ensaio de nome “Los ojos en La Habana”, Ponte recupera uma imagem da cidade do início do século XIX com a qual estabelece o cotejo com a Havana do presente, do momento no qual o ensaísta situa os relatos contidos no livro, presumivelmente durante a década de noventa, em meio ao denominado “período especial en tiempos de paz”.

Esse último ensaio do livro se abre com a imagem da cidade vista pelo mar, descrita pelo escritor por meio dos relatos de europeus que visitaram a ilha durante o século XIX. A mesma imagem⁴⁴ com a qual Alejo Carpentier inicia a sua já citada *La ciudad de las Columnas*, onde esse escritor se vale do relato do famoso expedicionário alemão Alexander Von Humboldt para recriar esse primeiro olhar sobre a capital cubana do início do século XIX.

Essa Havana vista pelo mar, que encantava seus visitantes por sua majestosa vegetação dos trópicos; por suas frondosas árvores; pela sua baía, que mostrava a cidade e ao mesmo tempo a escondia; alcançava sua máxima singularidade pelo

⁴⁴ Em *La ciudad de las columnas* Alejo Carpentier escreve: El aspecto de La Habana, cuando se entra en su puerto – escribía Alejandro de Humboldt en los primerísimos años del siglo pasado – es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinoccial [...] pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida [...] esas palmeras que se elevan a una prodigiosa altura; esta ciudad medio oculta por una selva de mástiles y los velámenes de las naves [...] (CARPENTIER, 1982, p. 10-11).

colorido de suas fachadas e construções que se destacavam na paisagem, o que provocava admiração e surpresa nos viajantes que chegavam à ilha pelo mar: “Lo que primero percibía el ojo desde el mar era ese juego de paredes coloreadas. Para los viajeros (ahí quedan los libros de viajes, sus memorias) era difícil desprenderse de esa primera imagen de La Habana” (PONTE, 2001, p 39).

Os viajantes que no passado chegavam a Havana de navio e se deparavam com “una nave de casas enfrentada a su nave”, agora chegam à ilha de avião, e a cidade vista de cima hoje se assemelha a um “mapa extendido”; transformou-se em imagem plana. Se acaso o turista chega à ilha em um voo noturno, depara-se com uma visão bastante peculiar da capital do arquipélago antilhano: “municipios enteros a oscuras y otros municipios iluminados. Algo así como un gran tablero de escaques negros y blancos” (PONTE, 2001, p. 39).

Essa representação da cidade às escuras também é tematizada pelo escritor no poema “Vidas Paralelas” de *Un seguidor...* como podemos observar nos versos seguintes: “Se apaga un municipio para que exista otro. Ya mi vida está hecha de materia prestada. Cumplo con luz la vida de algún desconocido. Digo a oscuras: otro vive la que me falta” (PONTE, 2001, p. 37).

A cidade de Havana comparada a um tabuleiro de xadrez, descrita pelo ensaísta em duas passagens de *Un seguidor...*, permite-nos antever o início de uma leitura política da cidade, que será aprofundada e desenvolvida pelo escritor em textos posteriores, como em *La fiesta vigilada*, onde Ponte recupera a mesma imagem da capital cubana, como pode ser observado no fragmento seguinte:

Habría pues una capital a oscuras, con abundantes cortes de electricidad. Tantos cortes como cicatrices puedan contener los antebrazos de un suicida [...] (¿Qué otra idea de progreso que no sea la aproximación al suicidio puede sacarse de un apagón tras otro, de días sucesivos a oscuras? ¿Y hacia dónde parece avanzar todo cuando, en lugar de apagones, se considera más apropiado hablar de iluminaciones?) (PONTE, 2007, p. 71).

Essa imagem de Havana, às escuras em decorrência da escassez do petróleo soviético, é empregada pelo ensaísta para estabelecer o contraste com a luminosidade dos hotéis descritos por Ponte como “peceras luminosas”, espaços proibidos aos cidadãos cubanos, os quais retornam à ilha no começo da década de noventa, período em que tem início a controversa reabertura da indústria do turismo ao país, em função da profunda crise econômica ocasionada pelo colapso da União

Soviética, um período descrito por Ponte em *La fiesta vigilada*, como pudemos observar em nossa análise no capítulo anterior.

A Havana do início do século XIX, que chamava a atenção dos viajantes que chegavam pelo mar em função do colorido de suas fachadas de “colores de frutas encendidas”, no presente, converteu-se em “una ciudad de paredes tan despintadas que parece estar siempre bajo la lluvia [...] Una pared habanera deja entonces de ser piedra y es un agua que fluye [...]” (PONTE, 2001, p. 40).

Essa imagem de Havana transformada em cidade líquida, feita de água, como assinala Teresa Basile, opõe-se à Havana de pedra descrita por José Lezama Lima em suas já citadas crônicas reunidas em “Sucesiva o las coordenadas habaneras”, nas quais elas simbolizavam as origens, “as pedras fundacionais”, de um projeto de construção de uma cubaneidade, de uma “teleología insular”, perseguida pelo ex-origenista, quem enxergava na literatura uma via de redenção ante ao mal-estar político provocado pelas intervenções norte-americanas no país, pelas sucessivas ditaduras militares e pelo fim da República, como afirmou José Lezama Lima em sua célebre frase: “Un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza”(LEZAMA LIMA, 1949 apud SARRÍA, 2008).

Ademais dessa cidade líquida, evanescente, de formas mutáveis, que pode ser pensada como uma metonímia de todas as transformações levadas a cabo no arquipélago antilhano no início da década de noventa em decorrência do colapso do bloco Soviético, pormenorizadas pelo escritor em *La fiesta vigilada*. Nas páginas finais de *Un seguidor...* vemos emergir a cidade em ruínas como descreve Ponte no fragmento seguinte:

En una ciudad donde parece estar lloviendo siempre en las paredes, el tiempo echa su aliento demasiado pegado a los muros. Tumba vigas, desprende balcones, y en tanto el habanero (permiso para imponer este arquetipo) opone al tiempo su único lujo, el lujo de vivir [...] Parece decir: soy el único lujo de esta ciudad más miserable cada día (PONTE, 2001, p. 41).

Essa imagem final da Havana em ruínas se converte, como dissemos anteriormente, em um dos principais emblemas da produção literária de Antonio José Ponte, a qual se reproduz em diversos trabalhos posteriores do escritor, como no famoso conto “Un arte de hacer ruinas” do livro *Cuentos de todas partes del Imperio* (200), no romance *Contrabando de sombras* (2002) e em *La fiesta vigilada*

(2007), dentre outros, nos quais as ruínas adquirem inúmeros sentidos, ademais de representarem o estado de conservação das edificações de Havana.

2.4 O ensaio do ensaio

Uma das possíveis acepções da palavra “ensaio” se vincula com a tentativa, com o experimento, com o procedimento de verificação de uma ação futura, comumente empregado no teatro, na música e nas artes em geral e em determinadas áreas do conhecimento como na ciência, na filosofia, dentre outras.

Com base nesse sentido da palavra “ensaio”, propomo-nos uma aproximação de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, um dos primeiros trabalhos de Antonio José Ponte, no qual vislumbramos a origem de uma escrita caracterizada pela recorrência de determinados temas, dentre outras peculiaridades, a qual se desenvolve e ganha densidade em textos posteriores do escritor.

Essa característica de *Un seguidor...*, de conter determinadas chaves da produção literária de Antonio José Ponte, é um aspecto do texto assinalado por Teresa Basile no prólogo da edição argentina do livro, publicado em 2014, quase vinte anos após a sua primeira edição no ano de 1995. Segundo a crítica argentina:

En el marco de esta ya extensa obra, leer *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, publicado por primera vez en 1995, es volver a los inicios de la escritura del cubano Antonio José Ponte, es situarnos en un punto de partida anterior a varios de los textos más notables que hemos mencionado, es renovar la mirada sobre su obra, y descubrir o intuir aquello que ya estaba presente en este ensayo-crónica y que luego eligió continuar o desviar hacia otro lado, dilatar o retraer (BASILE, 2014, p. 13).

Nesse trabalho de Antonio José Ponte, assistimos ao nascimento de uma escrita marcada pela confluência de vários gêneros literários como o ensaio, a poesia, o relato autobiográfico e a crônica, os quais se articulam e se misturam nas páginas desse texto, desestabilizando os protocolos que regem essas escritas, subvertendo as “leis dos gêneros”, resultando num texto de difícil taxonomia.

Ainda que possamos considerar *Un seguidor...* como um ensaio, classificação que é compartilhada por boa parte da crítica especializada e pelo próprio escritor,

trata-se de um ensaio permeado pela presença de um “eu”, quem relata as suas memórias e experiências, o qual podemos identificar como o escritor, mas que em nenhum momento do texto é nomeado, o que cria com o leitor um “pacto ambíguo”, que, por um lado, se afasta do gênero autobiográfico, o qual supõe um relato retrospectivo e detalhado que uma pessoa real faz de sua própria existência. (LEJEUNE). Por outro, desestabiliza um dos traços constitutivos do ensaio, que diz respeito à questão de autoria, uma das principais características desse gênero, como assinala Liliana Weinberg no artigo “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma” (2007):

[...] tal vez la única frontera que separe al ensayo de otras manifestaciones en apariencia afines – muchas de ellas hoy formas intermedias y multiformes – sea el ejercicio de responsabilidad que según Carlos Piera, se traduce en el hecho de poner una firma, un nombre que lo respalde [...] (WEINBERG, 2007, p. 117-118).

Se, por um lado, em *Un seguidor...* Antonio José Ponte parece filiar-se ao modelo renascentista do ensaio, ao recuperar o valor da experiência pessoal -o “pintar-se a si mesmo”, sobre o qual falava Michel de Montaigne em *Os Ensaíos*-, uma filiação que é reforçada pelo escritor no título de seu livro, no qual ele se declara como seu discípulo, por outro lado, Ponte subverte uma das pedras fundacionais dos ensaios do filósofo francês.

Referimo-nos à preocupação de Montaigne com a boa fé, que o autor manifesta em vários dos textos que integram *Os Ensaíos*, como assinala Liliana Weinberg no trabalho intitulado “El ensayo y la buena fe” (2012):

Los ensayos se construirán entonces a partir de un requisito de fidelidad a la verdad y una apelación a la sinceridad, cuyo significado profundo se vuelve más comprensible para nosotros a la luz de lo avanzado por la pragmática del lenguaje, para la cual se trata de uno de los grandes requisitos de todo acto comunicativo. Y veo también en ella la fundación de las condiciones del diálogo, la firma de un contrato de lectura, la consignación de una garantía de autenticidad, la protesta de fidelidad a la verdad así como de responsabilidad y responsividad por lo dicho y por el acto mismo de decir (WEINBERG, 2012, p.25).

Esse hibridismo de gêneros discursivos presentes em *Un seguidor...* é uma característica da escrita do ensaísta cubano, que voltamos a encontrar em trabalhos posteriores, como em *La fiesta vigilada*. Quando questionado sobre esse aspecto do livro, na já citada entrevista concedida à Mónica Bernabé, Ponte justificou a

presença dos vários gêneros literários com as seguintes palavras: “Cada asunto exigía un tratamiento propio y, mientras uno pedía narración, otro pedía ensayo [...] Para ello no tuve más remedio que alejarme de determinados modelos de escritura. Imposible pretender un texto cerrado y monolítico (BERNABÉ, 2009, p. 260).

Em *Un seguidor...*, também vemos surgir a autorrepresentação do escritor identificado com a figura do *flâneur*, descrita por Walter Benjamin em trabalhos como *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (1989) e o *Libro de los Pasajes* (2005). A identificação do escritor como *flâneur* marca o início do seu deambular por Havana, que anos mais tarde é retomada pelo ensaísta em *La fiesta vigilada*, como observamos no capítulo anterior.

Se em *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* o ensaísta concebe a cidade como espécie de texto, no qual ele lê a passagem do tempo a partir de determinados espaços vinculados às suas próprias lembranças e experiências em Havana. Em *La fiesta vigilada* a cidade pode ser pensada como metáfora de um texto histórico e político, no qual o escritor lê por meio da paisagem urbana, de suas construções e de suas ruínas, as contradições e os fracassos de determinados projetos econômicos e culturais levados a cabo pelas autoridades cubanas ao longo das quase quatro décadas de vigência do regime castrista na ilha.

Nas páginas de *Un seguidor...*, Antonio José Ponte percorre a cidade em sua materialidade, mas também transita pelas várias Havana anteriormente narradas por seus predecessores cubanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, dentre outros. Esse procedimento iniciado nas páginas desse texto é retomado pelo ensaísta em *La fiesta vigilada*, onde ele relê as representações de Havana desenvolvidas por escritores como Jean Paul Sartre, Henry Graham Greene, Simone de Beauvoir, dentre outros.

Em *La fiesta vigilada*, é mediado por essas releituras, como a dos relatos dos escritores acima mencionados, que o ensaísta regressa até a Havana do começo da década de sessenta, período em que tem início o fechamento de bares, cabarés, hotéis, cassinos, e outros espaços vinculados à indústria do turismo, os quais mobilizavam em seu entorno atividades ilícitas como a prostituição e o tráfico de drogas, dentre outros problemas sociais, que as autoridades revolucionárias haviam se empenhado em combater durante o processo de moralização e austeridade da ilha, que marcou a transição do regime capitalista para o socialista.

As releituras de Havana desenvolvidas por outros escritores com as quais Ponte dialoga na construção da sua própria representação da cidade em *Un seguidor...*, remete-nos à imagem do palimpsesto, que mencionamos no capítulo anterior, o pergaminho grego que conservava as marcas do que antes havia sido escrito sob o texto novo, criando escritas sobrepostas. Palimpsesto que, por um lado, vincula-se com as releituras de Havana recuperadas pelo ensaísta em *Un seguidor...*, por outro lado, pode ser pensado, tal como ocorre em *La fiesta vigilada*, na sobreposição de tempo contida nos espaços revisitados pelo escritor.

No último ensaio de *Un seguidor...*, Ponte nos coloca diante de uma imagem final de Havana, de uma cidade em ruínas, uma representação da capital do arquipélago antilhano que perdurará em diversos trabalhos posteriores do escritor, como em *La fiesta vigilada*, na qual ademais de representarem o estado de conservação de determinadas edificações de Havana, que se mantêm em pé em função do princípio de “estática milagrosa”; fazem com que a capital cubana se assemelhe a uma cidade devastada por uma guerra; o que as transformam em mais um atrativo para a recém reativada indústria do turismo; ruínas que também se convertem em possibilidades de exploração de um passado de todas as memórias e discursos negados pelas autoridades revolucionárias, dentre outros sentidos explorados pelo escritor nas páginas desse livro.

Considerações finais

Em *El lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1993), Umberto Eco desenvolve a sua teoria sobre o “leitor modelo” e indaga a respeito de que tipo de leitor exigiria um texto complexo e denso como *Finnegans Wake*, (1939) de James Joyce. Segundo o crítico: “un lector ideal, que disponga de mucho tiempo, que esté dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites sean borrosos: no cualquier tipo de lector (ECO, 1993, p. 84).

As considerações desse crítico sobre o “leitor ideal” de *Finnegans Wake* nos servem como reflexão para pensarmos nas características do “leitor ideal” de certos livros de Antonio José Ponte, como *La fiesta vigilada* e *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Acreditamos que o “leitor ideal” desses textos do escritor cubano, sobretudo no que se refere à *La fiesta vigilada*, ademais de dotado de uma grande habilidade associativa, como pondera Eco, precisaria estar minimamente familiarizado com a história recente da ilha, o campo intelectual cubano, e necessitaria possuir uma relativa intimidade com as inúmeras referências livrescas com as quais Antonio José Ponte dialoga nos dois volumes referidos. Sem esse conhecimento, o leitor não conseguiria compreender e acessar todas as camadas de sentido passíveis de serem recuperadas nas páginas de ambos os livros.

Dispostos a seguir o fio de Ariadne, na tentativa de assumir o turno do “leitor ideal” descrito acima, nos propusemos a tentar decifrar as várias metáforas, ironias e sutilezas empregadas por Antonio José Ponte na construção dos textos que conformaram nosso *corpus* de análise, no intuito de tentar lançar luz a novos sentidos, como alguns dos assinalados ao longo das páginas deste trabalho.

Mas o que restou no final desta pesquisa? A que conclusões chegamos no término desta longa jornada pelas representações de Havana?

Algumas perguntas parecem ficar sem resposta, como a que diz respeito ao hibridismo dos gêneros literários presentes nos livros do escritor. No primeiro capítulo desse trabalho, nos referimos à *La fiesta vigilada* como um “romance”, uma designação que foi empregada mais como uma forma de nomearmos o texto, do que com o intuito de classificá-lo como tal, pois embora reconheçamos a presença do romance nesse livro, também identificamos outros gêneros literários, como o relato autobiográfico e o ensaio.

Em nossa análise de *Un seguidor...* percebemos a predominância de uma escrita ensaísta, com a qual o próprio escritor parece identificar-se ao declarar-se no título do volume como discípulo de Montaigne. Uma referência ao autor de *Os Ensaíos* que vai além da capa do volume, uma vez que Antonio José Ponte incorpora suas próprias memórias e experiências aos ensaios que conformam esse livro, recuperando “o pintar-se a si mesmo” sobre o qual falava o filósofo francês em seu famoso “Aviso ao leitor” em *Os Ensaíos* (1580).

Se por um lado, Antonio José Ponte resgata o protagonismo da experiência pessoal que caracterizou a produção ensaística de Michel Montaigne, por outro, ele transgredir um aspecto fundamental desses ensaios. Nos referimos à preocupação do escritor com a boa fé, com a sua assinatura, que conformaria com o leitor um pacto de leitura, no qual o escritor se comprometeria com a verdade e se responsabilizaria sobre o conteúdo de seu escrito (WEINBERG).

Em nossa pesquisa, embora tenhamos designado *La fiesta vigilada* como “romance” e *Un seguidor...* como ensaio, estas denominações foram apenas possibilidades de leitura de ambos os textos, pois acreditamos que a sobreposição de sentidos sobre a qual falávamos acima é também uma sobreposição de gêneros textuais, tais como: a autobiografia, o ensaio, o testemunho histórico e o romance, dentre outros, os quais possibilitam ao leitor escolher a sua própria chave de leitura.

Como mencionamos na introdução desse trabalho, doze anos separam a data de publicação de *Un seguidor...* de *La fiesta vigilada*, este hiato de tempo é bastante significativo quando contrapomos as representações de Havana desenvolvidas pelo escritor cubano nos dois livros que foram objeto de estudo desse trabalho.

Un seguidor de Montaigne mira La Habana foi publicado em 1995, no início da carreira de Antonio José Ponte, quando o jovem escritor tinha em torno de trinta e um anos de idade. Esse texto, embora seja muito menos extenso em comparação com *La fiesta vigilada*, é muito mais revelador no que diz respeito à autobiografia do ensaísta e à sua intimidade.

Esse tom mais pessoal e subjetivo que identificamos em *Un seguidor...* pode ser observado em diversas passagens do texto, como no ensaio intitulado “Lugares perdidos”, no qual Ponte elenca uma série de espaços da capital cubana frequentados por ele durante os seus primeiros anos na cidade, em meados da década de oitenta que, embora descritos de forma melancólica por simbolizarem um

passado perdido, inacessível para o escritor desde o momento presente do relato, são espaços que se vinculam a memórias de eventos felizes.

Além de mais intimista, a mirada de Ponte sobre a capital cubana em *Un seguidor...* é um olhar que ainda consegue enxergar a cidade como um universo mágico, como um bosque de signos, como um enigma a ser decifrado, um local que despertava no ensaísta sentimentos intensos, como descreve no fragmento seguinte: “Salí a caminar. El paseo, sin embargo, me hacía amar a La Habana, cada detalle pertenecía a otra ciudad. Pasé toda la noche en esa confusión de cuerpos, de ciudades, de no saber decidirme” (PONTE, 2001, p. 27).

Esse olhar mais carinhoso do escritor sobre a cidade também se reflete nas representações de Havana relidas por ele nas páginas de *Un seguidor...*, como as desenvolvidas por José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante e Cirilo Villaverde que, embora ambientadas em épocas distintas e em diversas regiões da cidade, prestavam tributo ao esplendor e beleza da capital cubana do período anterior à chegada da Revolução no poder.

No ensaio final de *Un seguidor...*, intitulado “Los ojos en La Habana”, o escritor deixa emergir a figura do ruinólogo, do especialista, o qual constrói uma série de imagens das ruínas de Havana que guardam muitas semelhanças com as contidas em *La fiesta vigilada*. Ruínas que, apesar de descritas sem nenhum tipo de eufemismo, têm seu impacto de certa forma atenuado pela forma como Antonio José Ponte retrata os havaneiros, que são descritos como um povo que tem paixão por olhar nos olhos, um povo que pese o estado ruinoso da cidade, consegue preservar a sua alegria pela vida.

Un seguidor de Montaigne mira La Habana foi escrito no começo do “período especial en tiempos de paz”, num momento de inflexão na história da ilha, no qual muitos cubanos acreditaram que seria o fim do regime castrista e que Cuba, assim como os países do leste europeu que integravam o bloco soviético, caminharia para uma transição a um regime democrático. Essa esperança talvez explique o olhar mais afetivo de Antonio José Ponte sobre Havana. *La fiesta vigilada*, por outro lado, é o relato da desilusão com relação a esse período, da desesperança de transição para um regime democrático, da certeza de que o governo de Fidel Castro sempre encontraria novas formas de perpetuar o seu poder.

Além de ambientada em meio a pior crise econômica da história da ilha, num período marcado pela desapareção do petróleo soviético, pela falta de energia

elétrica e pela escassez de alimentos, *La fiesta vigilada* foi escrita no momento que se seguiu a expulsão de Antonio José Ponte da Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), que como descreve o escritor nas páginas desse volume, o impossibilitava de publicar qualquer livro no país, de participar de leituras públicas de seus textos ou de viajar para o exterior como integrante de delegações oficiais, dentre outras sanções.

Se em *Un seguidor...* Antonio José Ponte ainda conseguia ver a cidade como universo mágico, como um enigma a ser decifrado, como dizíamos acima, em *La fiesta vigilada* o olhar do escritor sobre Havana se converte numa mirada cética, no olhar do ruinólogo, do especialista, que parece tomar distância do objeto de sua reflexão com intuito de observá-lo de maneira mais objetiva e impessoal.

A concepção da cidade como metáfora de um texto, que observamos em *Un seguidor...* é retomada por Ponte nas páginas de *La fiesta vigilada*, livro no qual as memórias pessoais do escritor dão lugar as memórias coletivas. Nesse volume, a capital cubana se converte num texto histórico e político em que o escritor lê as contradições e os fracassos de certos projetos econômicos e culturais desenvolvidos pelas autoridades cubanas durante as quase quatro décadas de vigência do regime castrista, bem como propõe uma leitura “a contrapelo” de certas memórias suprimidas pelo governo revolucionário, como o apagamento do legado soviético após o colapso do bloco em 1991.

Nas páginas de *La fiesta vigilada* Antonio José Ponte narra o contraditório retorno da festa à Havana no início da década de noventa pelas mãos do mesmo governo que no começo da Revolução havia se empenhado em combatê-la, o que tinha mobilizado o fechamento de bares, cabarés, cassinos, hotéis e outros espaços vinculados à indústria turismo que, além de não serem condizentes com a moral e a austeridade próprias do regimes socialista, também remetiam à era capitalista, à influência dos Estados Unidos que, desde as guerras de independência haviam intervindo na economia e política de Cuba submetendo ao país a novas formas de dominação.

Ademais de narrar o retorno da festa à Havana, que trouxe junto consigo a volta da prostituição e do dólar estadunidense, fazendo com que a ilha readquirisse a sua antiga fisionomia boemia anterior à chegada de Fidel Castro ao poder, Antonio José Ponte também relata o fracasso do surgimento do “hombre nuevo” descrito por Che Chevara em *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), texto no qual o

guerrilheiro argentino prognosticou o nascimento do homem que emergiria do seio da sociedade socialista, livre do pecado original, da alienação e do individualismo característicos dos regimes capitalistas. Um homem solidário, que estaria disposto a abdicar de seus próprios interesses em prol da construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Em *La fiesta vigilada* o escritor descreve o apagamento do legado soviético, que havia se tornado uma memória amarga para as autoridades cubanas, uma presença que desde a crise dos Mísseis em 1962 havia sido uma constante na vida dos habitantes da ilha por meio de eletroeletrônicos, produtos comestíveis, automóveis, revistas culturais e profissionais de origem soviética, que desapareceram do país após o colapso do bloco em 1991, momento que também marcou o início do que ficou conhecido como “período especial en tiempos de paz”.

Além de lançar luz sobre certas memórias vinculadas à história recente da ilha, Ponte também discorre sobre as ruínas de Havana, que se dilatam em inúmeros sentidos nas páginas desse livro, como alguns dos apontados nas páginas desse trabalho. Ruínas que conferem à ilha uma aparência de museu, de “parque temático de la Guerra Fría”, de um país que parou no tempo. Uma imagem de Cuba muito semelhante à descrita por Slavoj Žižek no ensaio “Pasiones de lo Real, pasiones de la apariencia” (2002):

Walter Benjamin definía el momento mesiánico como una *Dialektik im Stillstand*, una dialéctica en suspensión: a la espera de acontecimiento mesiánico, la vida queda suspendida. ¿No se produce en Cuba una realización extraña de esto, una especie de tiempo mesiánico en negativo: la suspensión social en la que el “fin de los tiempos está cerca” y todo el mundo espera el milagro de lo que sucederá cuando muera Castro y el socialismo se hunda? (ŽIŽEK, 2002, p. 12).

Esta última representação de Cuba, como um país congelado no tempo à espera do acontecimento que sucederá o fim do regime castrista, na qual o escritor cubano parece dialogar com o filósofo esloveno, é uma imagem da ilha que, dez anos após a publicação de *La fiesta vigilada*, ainda preserva o seu frescor e originalidade como se tivesse sido escrita nos dias de hoje.

Referências

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". In. *Notas de Literatura*, Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AIRA, César. "El ensayo y su tema". Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/airab9.pdf>. Acesso 14 mar. 2015.
- ALPÍZAR, Damaris Puñales. "La Habana (in) posible de Ponte o las ruinas de una ciudad atravesada por una guerra que nunca tuvo lugar". In. *Ciberletras. Revista de crítica literária e cultura*, vol. 20. Dezembro, 2008. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/punales.html>>. Acesso 07 jan. 2014.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que Anoiteça*. Trad. De Irene Cubric. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y Autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de La Cultura Económica, 2013.
- ARRUFAT, Antón. "Virgilio Piñera: entre él y yo". Havana: Ediciones Unión, 1994. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_arrufat.html>. Acesso 24 fev. 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Rodrigo Lopes de. Havana: "A cidade como catástrofe em Antonio José Ponte". In. Alea, *Estudos Neolatinos*, vol. 12, núm. 2, julio-diciembre, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33019082006>> Acesso em: 22 fev. 2013.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. "Escrever a leitura" In. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASILE, Teresa. "Interiores de una isla en fuga. El "ensayo" en Antonio José Ponte". In. *La vigilia cubana*. Teresa Basile (org.) Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009.
- _____. "Entrevista a Antonio José Ponte". In. *Revista Katatay*, año I, nº1/2, La Plata, 2005.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUMAN, Z.; LYON, D. *Vigilância Líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernando Castañeda, Madri: Tres Cantos Akal Ediciones, 2005.
- _____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNABÉ, Mónica. “Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte”. In. *La vigilia cubana*. Teresa Basile (org.) Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2009.
- BERND, Zilá. “Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas”. In. *Conexão Letras*, nº6. 2001.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Três tristes tigres*. Trad. Stella Leonardos. São Paulo: Global Editora. 1986.
- _____. *Vista del amanecer en el trópico*. Madri: Mondadori, 1987.
- _____. “Versões de uma vida”. In. *Mea Cuba*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. *La ciudad de las columnas*. Havana: Letras cubanas, 1982.
- CARRÍO MENDÍA, Raquel. La imagen histórica en *Paradiso*. In. *Paradiso*. Edición Crítica, Coordinador Cintio Vitier, Madri: Colección Archivos, 1996.
- CASTRO, Fidel. *Palavras aos Intelectuais*. Havana: Consejo Nacional da Cultura, 1961.
- CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. In. *A invenção do cotidiano: artes de Fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

- CHEPE. Oscar Espinosa. "Para Salir de la crisis". *Encuentro de La Cultura Cubana*, V. 23. Madri, 2001/2002.
- D'ANGELO, Martha. "A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin". *Revista Usp de Estudos Avançados*, São Paulo, V 20, 2006. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/eav/article/view/10132/11715>> Acesso em 12 fev. 2013.
- DERRIDA, Jacques. "La ley del género". Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3876949/mod_resource/content/0/DERRIDA_La-ley-del-genero.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- ECO, Humberto. *El lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editora Lumen, 1993.
- ESTÉVEZ, Abilio. *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2006.
- _____. "De espaços outros". *Revista Usp de Estudos Avançados*, São Paulo, V 79, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 19 set. 2014.
- FRIOL, Roberto. "Paradiso en su primer círculo". In. *Paradiso*. Edición Crítica, Coordinador Cintio Vitier, Madri: Colección Archivos, 1996.
- GALA, Marcial. *La Catedral de los Negros*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2015.
- GLANTZ, Margo. "El cuerpo inscrito y el texto o La desnudez como naufragio". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-cuerpo-inscrito-y-el-texto-escrito-o-la-desnudez-como-naufragio-0/html/00ac3d32-82b2-11df-acc7002185ce6064_5.html#l_0_> Acesso em: 15 jan. 2016.
- _____. "Ciudad y escritura: la ciudad de México en las "Cartas de Relación" de Hernán Cortés". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ciudad-y-escritura---la-ciudad-de-mxico-en-las-cartas-de-relacin-de-hernnn-corts-0/html/929c4d1c-1cba-4e08-aff6-11b50c154390_3.html#l_0_>. Acesso em: 25 out. 2015.
- GÓMEZ, Ivette. "Simulaciones de la memoria: Antonio José Ponte y Tuguria, la ciudad-ruina". *La Habana Elegante*, Dallas, V 47, Primavera-Verão, 2010. Disponível

em: <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Invitation_Gomez.html>

Acesso em 22 abr. 2013.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "El puente de Ponte". In. *Encuentro de la cultura cubana*, V.44. Madri. 2007.

GONZÁLEZ, Elena C. Palmero. "El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez". In. *Estudios neolatinos*, V. 15, n. 1, Rio de Janeiro, janeiro/junho de 2013.

GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GREENE, Henry Graham. *Nosso Homem em Havana*. Trad. Brenno Silveira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogia suja de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUYSEN, Andreas. "Os vazios de Berlim". In. *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

_____. *Paradiso*. Edición Crítica, Coordinador Cintio Vitier, Madri: Colección Archivos, 1996.

_____. "Sucesiva o las coordenadas habaneras", In. *Tratados en la Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

KANZEPOLSKY, Adriana. "Recordatorio de ruinas". In. CONGRESSO ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/ADRIANA_KANZEPOLSKY.pdf> Acesso em: 20 mar. 2012.

_____. "¿Yo no soy el tema de mi libro? *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte". *Revista Abehache*, V 1, 2º semestre 2011. Disponível em: <http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/abehache_n1/59-69.pdf> Acesso: 20 mai. 2012.

MARQUES, Rickley Leandro. “O papel dos Intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla”. In. *Tempos de História*. Brasília, N°13, 2008. Disponível em:<www.portocomcuba.org/index.php?option=com_docman&task> Acesso em:15 abr. 2012.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Org. M. A. Screech. Trad. Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MISKULIN, Silvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

_____. “A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural *Lunes de Revolución*”. São Paulo, 2000. Disponível em:<www.revistaoutubro.com.br/edicoes/06/out6_07.pdf>

Acesso em: 12 jan. 2010.

_____. “O ano de 1968 em Cuba: Mudanças na Política Internacional e na Política Cultural”. In. *Revista Esboços*. Florianópolis, N°. 20, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MORÁN, Francisco. “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”. In. *La vigilia cubana*. Teresa Basile (org.) Rosário, Beatriz Viterbo Editora, 2009.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury, Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, out. 2012Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 15 out. 2017.

NUEZ, Iván de la. *Fantasía Roja: Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Mondadori, 2006.

ORDÓÑEZ, Celia de Aldama. “Entre ruínas: La Habana de Antonio José Ponte”. *Revista Letral*, n. 18, p. 101-111, 2017.

PADILLA, Heberto. *Fuera de Juego*. Miami: Universal, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto”. *Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, Florianópolis, v. 11, n. 11, pp. 25-30. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIÑERA, Virgilio. "La isla en peso". In. *Poesía y crítica*. México: Cien del Mundo, 1994.

PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. *Las comidas profundas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

_____. *Asiento en las ruinas*. Havana: Letras Cubanas, 1997.

_____. *Contrabando de Sombras*. Barcelona: Mondadori, 2002.

_____. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana y Las comidas profundas*. Madri. Editorial Verbum, 2001.

_____. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014.

_____. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económico, 2005.

_____. *Villa Marista en Plata: arte, política, nuevas tecnologías*. Madri: Editora Hypermedia, 2014.

_____. *El libro perdido de los origenistas*. ISBN: 84-86307-63-5, Espanha: Editora Renascimento, 2004. Edição do Kindle.

PORTELA, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Ed. Iraida H. López. Doral, Florida: Stockcero, 2010.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2012.

RODRÍGUEZ, Reina María. *Variedades de Galiano*. Havana: Editora Letras Cubana, 2008.

ROJAS, Rafael. "La Relectura de la Nación". In. *Encuentro de la cultura cubana*. Madri. Verão, 1996. Disponível em: <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996/la-relectura-de-la-nacion-20462>> Acesso em 12 mai. 2013.

_____. *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Editora Anagrama, 2006.

_____. "Souvenirs de un Caribe soviético". In. *Encuentro de la cultura cubana*, nº48/49, primavera/verano, 2008. Disponível em: <<https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/48-49-primavera-verano-de-2008/souvenirs-de-un-caribe-sovietico-97168>>. Acesso em: 20 out. 2015.

ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as idéias*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

- SALINA, Vicente Cervera. "Paradiso, XI: el destino creador de Lezama Lima". In. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 22, n°25, Mar de Plata, 2013, 123-144.
- SARTRE, Jean Paul. *Furacão sobre Cuba*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- SILVA, María Guadalupe. "Antonio José Ponte: el espacio como texto". In. *Revista Iberoamericana*, XIV, 2014, 53, 2014, p. 69-83.
- SIMMEL, Georg. "A ruína". In. *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*.
- ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L; CAPELA, C. E. S. (org.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.
- SPERANZA, Graciela. "¿Dónde está el autor?". *Otra Parte*. Revista de letras y artes. [S.I.], 14, p. 7-12, 2008.
- VILLAVEVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- ZAMBRANO, María. "Uma Metáfora da Esperança: As Ruínas". In. *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*. ANDRADE, A. L.; BARROS, R. L; CAPELA, C. E. S. (org.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Pasiones de lo Real, pasiones de la apariencia". In. *Bienvenido al desierto de lo Real*. Trad. Cristina Veja Solis. Ediciones Akal: Madri, 2005.
- WEINBERG, Liliana. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del Cilla*, a 8, N°9, Mendoza, 2007.
- _____. "El ensayo y la buena fe". In. *El ensayo Hispánico: cruce de géneros, síntesis de forma*. CASTILLEJA, D; HOUVENAGHEL, D; VANDERBOSCH, D; (org.). Editora Droz: Ginebra, 2012.
- WHITFIELD, Esther. "El presente en ruinas". In. *La vigilia cubana*. Teresa Basile (org.) Rosário, Beatriz Viterbo Editora, 2009.