

(In)Discutível **sopro de realidade**

NA FICÇÃO DE LEONARDO PADURA



Analice
Pereira

 editora **IFPB**



***(In)*Discutível sopro de realidade**

NA FICÇÃO DE LEONARDO PADURA



Analice Pereira

 editora **IFPB**

João Pessoa, 2022

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA

REITOR

Cícero Nicácio do Nascimento Lopes

PRÓ-REITORA DE ENSINO

Mary Roberta Meira Marinho

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

Silvana Luciene do Nascimento Cunha Costa

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Maria Cleidenédia Moraes Oliveira

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS

Manoel Pereira de Macedo Neto

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Pablo Andrey Arruda de Araujo

EDITORA IFPB

DIRETOR EXECUTIVO

Ademar Gonçalves da Costa Junior

CAPA

Raoni Xavier e Fabrício Vieira

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Raoni Xavier

DIAGRAMAÇÃO

Fabrício Vieira

REVISÃO TEXTUAL

Tamires Ramalho de Sousa

Copyright © Maria Analice Pereira da Silva. Todos os direitos reservados. Proibida a venda.
As informações contidas no livro são de inteira responsabilidade do sua autora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586d Silva, Maria Analice Pereira da
(In)Discutível sopro de realidade na ficção de Leonardo Padura/Maria
Analice Pereira da Silva. – João Pessoa/PB: IFPB, 2022.

138F.: il.
E-book (PDF; 1,59MB)
ISBN: 978-65-87572-43-7

1. Análise literária 2. Interpretação literária 3. Análise crítica literária
4. Leonardo Padura I. Silva, Maria Analice Pereira da II. Título.

CDU: 82.09

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento de Bibliotecas - DBIBLIO/IFPB

CONTATO

Av. João da Mata, 256 - Jaguaribe. CEP: 58015-020, João Pessoa - PB.
Fone: (83) 3612-9722 | E-mail: editora@ifpb.edu.br

Agradecimentos

“O que eu sou / Eu sou em par / Não cheguei sozinho, não”. Assim diz a canção “Castanho”, de Lenine, cantor e compositor pernambucano. Inspirada nesses versos, que muito dizem da minha trajetória para alcançar o resultado que ora apresento neste livro, agradeço, especialmente:

A Silvia César Miskulin, professora de História da Universidade de Mogi das Cruzes, Campus Villa-Lobos, São Paulo, com quem compartilhei as primeiras impressões sobre Leonardo Padura e dei meus primeiríssimos passos rumo a Cuba. Além disso, foi Miskulin que me apresentou ao cubano Jesús J. Barquet, poeta, crítico literário, tradutor e professor emérito da *New Mexico State University* (EUA). O olhar crítico de Barquet sobre seu país e sua produção literária e seus toques às minhas reflexões foram-me de extrema importância. Agradeço aos dois por tudo isso, mas, particularmente, pela disponibilidade em dialogar, sempre, e pela mão da amizade a mim estendida.

A Rômulo Monte Alto, também coordenador do Centro de Estudos Latino-Americanos (CELA), que acolheu essa pesquisa na Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, na condição de supervisor. Além da interlocução sobre a obra de Padura, foi através de Rômulo que pude experienciar momentos muito ricos de discussão sobre a América Latina e sua literatura e cultura, por meio de diversas atividades que envolveram estudos sobre vários escritores – de Vargas Llosa a Ángel Rama, de Gabriel García Márquez a Oswaldo Reynoso, de Lurgio Gavilán Sánchez a Luis Cárdenas, entre outros –, com destaque para o Seminário por ele organizado, por meio da Biblioteca José María Arguedas, sob o título “A memória da violência e a violência da memória na América Latina”, em que foram contemplados os seguintes temas: Memória Peru / Memória Brasil / Memória Espanha / Comissão de Verdade e Reconciliação (CVR) e Justiça de Transição / História e Memória. O Seminário contou com a participação especialíssima de Sibila Arredondo Guevara, viúva de José María Arguedas e responsável pela preservação e divulgação da produção e da memória deste, que é um dos maiores escritores e antropólogos peruanos.

Aos professores Ângelo Emílio da Silva Pessoa (UFPB), Josali do Amaral (IFPB), Uriel Quesada (Universidade Loyola em Nova Orleans) e Zuleide Duarte (UEPB). Leitores de Leonardo Padura, esses professores se dispuseram a construir uma interlocução comigo sobre *El hombre que amaba a los perros*, auxiliando-me na construção de reflexões sobre a “recepção estética” do romance. O ensaio resultante dessas reflexões não entra neste livro.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), nas e nos colegas que formam a Coordenação de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias (CLCT) e a Coordenação de Letras a Distância (CLEaD), pelo apoio institucional à realização desta pesquisa ao me concederem afastamento integral durante os doze meses que residi na cidade de Belo Horizonte-MG.

...o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

Walter Benjamin

Sumário

Prefácio	8
Apresentação	12
Introdução	16

★ Capítulo 1

Um sopro de realidade	38
-----------------------	----

★ Capítulo 2

Uma voz de dentro do centro	71
-----------------------------	----

★ Capítulo 3

Um princípio de modificação	96
-----------------------------	----

Outras palavras	127
Referências	130



Prefácio

Um livro pode chegar às nossas mãos por diversos caminhos. Uma capa que chama a atenção na vitrine de uma livraria, um título intrigante, uma indicação de um amigo ou uma crítica literária. Às vezes, ele pode simplesmente se enunciar para o leitor, em meio a uma estante esquecida numa biblioteca, como que sussurrando “leia-me”... “devora-me”... Mas este livro que trago à baila eu vi nascer. E não posso deixar de mencionar a sensação excepcional de participar de um evento como este. Lembro-me do entusiasmo da autora ao iniciar seus passos em direção à obra de Leonardo Padura, das falas entusiasmadas sobre sua viagem a Cuba, de seu encantamento com o universo de descobertas e de ideias suscitadas pela perseguição incansável de compreender o impacto que o escritor causou no meio intelectual. Nesse tempo, desfrutávamos de nossas próprias conjecturas, sem grandes pretensões acadêmicas. Em curtas conversas à sombra de uma árvore, sentadas num banco de pedra, entre um café, uma ou outra aula, um intervalo furtivo do trabalho, trocávamos impressões sobre fatos históricos e percepções estéticas. Eu com a minha filosofia, ela com sua paixão pela estética da narrativa. Entre filosofia e teoria literária, minutos se acumularam em horas, conversas se converteram em mais leituras, até que seus primeiros textos surgiram. A essa altura, o espaço físico (e somente esse) nos separava, uma vez que Analice se decidiu por transformar o livro “O homem que amava os cachorros”, de Leonardo Padura, em seu objeto de trabalho no pós-doutoramento, na Universidade Federal de Minas Gerais.

Confesso que li “O homem que amava os cachorros” por sua insistência. Naquele momento, instigava-me mais o debate político que girava em torno do autor, que tematizava a situação de Cuba e as controvérsias da utopia socialista. Concorrávamos, porém, que uma obra não se define pelo julgamento político que um autor faz de um contexto histórico e que valia a pena investigar os elementos estéticos que trouxeram o debate ao interesse público. Afinal de contas, havia alguma coisa na narrativa que tocava os leitores, que os deixava inquietos e que os motivava a falar. A obra de Leonardo Padura de certo nos afetava por um conteúdo que não



era apenas a situação de Cuba: tratava-se de sonhos e frustrações, de esperanças que foram sufocadas pela trajetória política da América Latina, de questionamentos sobre a visão de mundo que tínhamos na década de 1980 e dos desencantos do momento presente.

A obra, portanto, fazia uma forte interlocução com a persona do leitor. Suscitava emoções, reflexões, angústias e o confronto interno com sua subjetividade. Como, então, a narrativa produzia esse efeito? De que forma a construção do espaço ficcional propiciava o encontro com as emoções dos leitores? De que forma a psique e a trajetória de cada personagem tocava o íntimo do leitor ao ponto de motivá-lo a falar sobre suas próprias convicções, depois de ler o livro? Alguém pode argumentar que o debate em torno da obra de Padura está centrado no posicionamento político acerca dos resultados da experiência histórica do socialismo e não nos sentimentos provocados pela leitura. Mas por que tantos críticos importantes foram motivados a fazer tais cobranças a partir de uma obra literária, se tanto já se falou e teorizou sobre Cuba e sua desventura?

A análise de Analice passeia por esses questionamentos de modo consistente, partindo da polêmica que a obra incitou no meio intelectual, mas perseguindo a trajetória narrativa construída por meio do binário história-ficção. A autora trafega pelos vieses polêmicos de um espaço narrativo e personagens históricos, diagramados numa construção ficcional que põe em xeque os limites entre a verdade e a interpretação dos fatos. Sua análise (ou análise-interpretação, como chama) imerge na complexidade da personagem Iván, fictício, que nos apresenta personagens e fatos históricos. Por meio de uma abordagem metodológica dialética, a autora nos leva a compreender a reciprocidade entre autor-obra-leitor, como uma consequência da unidade inseparável entre forma (o plano da narração) e conteúdo (os fatos históricos). Nesse sentido, espaço, tempo, personagens fictícios e personagens históricos são entrelaçados numa “arquitetura narrativa”, nas palavras da autora, que nos remete à reflexão sobre qual o sentido de uma utopia e quais os limites entre realidade e ficção? O que é verdade e o que é invenção? Quais são as perspectivas de continuarmos a sonhar com um mundo mais justo? Neste questionamento para o qual o leitor é movido pela narrativa, reside uma possibilidade de pensar ética e literatura como uma força movente que une autor e leitor.

Vale ainda dizer que as categorias de análise literária são trazidas como instrumentos de interpretação que nos permitem visualizar o ritmo da narrativa e como esse ritmo interpela o leitor a ser partícipe da história, rememorada pela leitura. A



autora elucida a trama do tempo e do espaço, no que chama de “valsa narrativa”, uma alternância entre lapsos temporais e espaciais, capaz de envolver o leitor e fazê-lo dialogar com a obra. Para tanto, chama os teóricos consagrados para subsidiar suas interpretações, sem que isso represente a construção de um texto hermético. Esse aspecto de seu trabalho tanto possibilita que o iniciante em estudos de teoria literária familiarize-se com a polêmica acadêmica quanto instiga os veteranos a participar do debate sobre as questões suscitadas.

Não é demais, ainda, remeter ao valor que esta análise-interpretação atribui aos sentimentos dos personagens. Ao tratar da compaixão, Analice nos aprofunda no sentimento que funda o percurso da obra e que perverte as crenças dos seus leitores. Decodifica as estratégias narrativas que nos tornam compassivos com um assassino, com o personagem narrador (Iván), com o povo cubano e, por fim, conosco, enquanto nos é revelada uma utopia pervertida. Revela-se, então, que uma obra literária conversa com a nossa alma, porque tange nossas crenças, nossas desilusões e funde-se com nossas memórias.

“(In)Discutível sopro de realidade na ficção de Leonardo Padura” é um trabalho que nos permite revisitar a obra desse autor, ou mesmo visitá-la pela primeira vez, e indagá-la como uma obra de arte. Na perspectiva estética de Hegel, poderíamos inferir que a obra de arte remete o espectador para sua própria subjetividade. O belo se realiza na consciência reflexiva da recepção estética, indo além dos paradigmas da plástica ou do gosto, aparecendo como verdade dialética que nega a percepção ingênua da realidade. Poderíamos dizer que a arte se realiza no momento pleno que unifica o universal e o particular, como unidades indissolúveis da história. No texto de Analice, presenciamos o encontro do autor, da obra e do leitor com a história. Ela nos permite perceber que estes três lugares de realização da obra de arte comungam o belo em sua forma mais pura e objetiva: o sentir e o pensar. Esse encontro mágico que se dá unicamente na consciência é uma vivência subjetiva única, indizível e imperscrutável, até que o próprio sujeito que a experimentou se disponha a revelá-la, o que requer o esforço analítico. Por isso, esse trabalho de análise-interpretação é uma profunda experiência de leitura que Analice decidiu compartilhar conosco. Além de produzir um cuidadoso trabalho acadêmico, a autora nos presenteia com um caminho para dialogar com a narrativa legada por Leonardo Padura, sem deixar de nos situar no contexto histórico e de debate político que circunda a obra.



Sinto-me, verdadeiramente, envaidecida e grata pela autora ter me permitido participar desse momento especial, no qual este livro vem a público.

Josali do Amaral
Doutora em História (UFPE)
Professora do IFPB – Campus João Pessoa



Apresentação

Este livro é parte do ensaio que resultou de minha pesquisa desenvolvida durante estágio pós-doutoral realizado na Linha de Pesquisa Poéticas da Tradução, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, sob supervisão do professor Rômulo Monte Alto, no período de fevereiro de 2017 a janeiro de 2018.

Durante esse período, dediquei-me à leitura de toda a obra do escritor cubano Leonardo Padura lançada até aquele momento, exceto *La novela de mi vida*, à qual não tive acesso pela indisponibilidade no mercado editorial. Apenas em 2019, a Editora Boitempo, como tem feito com os demais livros do referido escritor, lançou também este no Brasil.

Meus estudos estiveram focados no romance *El hombre que amaba a los perros* (PADURA, 2015a), com o objetivo de analisá-lo e interpretá-lo no sentido de construir um ensaio que pudesse contribuir não só para uma compreensão maior da obra e do espaço narrativo nela representado, mas também para suscitar reflexões sobre o papel do intelectual no contexto latino-americano.

Assim sendo, este livro é sobre Leonardo Padura e sua obra e, também, sobre Cuba. Mas antes mesmo de iniciar a análise-interpretação à qual me dediquei, relatarei um pouco da minha recepção no que se refere à leitura do livro de Leonardo Padura, inspirada no que diz Luiz Costa Lima sobre a experiência estética. Vejamos:

A experiência estética [...] consiste no prazer originado da oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não *habita* o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si (LIMA, 1979, p. 19, grifo do autor).

No intuito de descrever minimamente a minha experiência de leitora da obra de Leonardo Padura, referencio Luiz Costa Lima no que ele expressa sobre a oscila-



ção do sujeito leitor, em sua experiência estética, como uma descrição do meu movimento como leitora: ora me aproximando, ora me distanciando interessadamente do objeto e de mim, como uma relação especular em que tentei me ver no outro sem habitá-lo e o vi em mim, ou a partir de mim. Para refletir um pouco sobre esse movimento, farei, assim, uma breve contextualização de alguns fatos que, a meu ver, contribuem para a minha recepção leitora bem como para entender os efeitos da referida obra em mim.

A primeira vez que ouvi falar de Leonardo Padura estava assistindo a um debate durante a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) em 2014, em que cada participante da mesa indicou um livro do qual havia gostado muito. À indicação de *O homem que amava os cachorros*, de Leonardo Padura (2013a), por um daqueles debatedores, seguiu-se uma forte aclamação de alguns dos presentes na plateia, que despertou bastante a minha curiosidade. Um fenômeno que ainda não havia testemunhado em eventos literários. A minha primeira providência ao término da apresentação da mesa foi adquirir o livro e lê-lo, ininterruptamente. E, naquela primeira leitura, nas primeiras impressões, constatei: é, de fato, um livro imenso em vários aspectos. Tanto o é que, a partir dessa leitura, fui a Cuba, porque a leitura do livro revigorou um sonho de menina, que não era só meu; era um sonho compartilhado com meninos e meninas da minha geração que, como eu, ao completar dezoito anos, filiava-se a um partido de esquerda, alimentando-se de um sonho, de uma utopia.

Era final da década de 1980. Vivíamos um sonho para um futuro do Brasil que se apresentava promissor em seu aspecto político. E Cuba, naquela ocasião, representava, em larga medida, a realização desse sonho, por mais que se propagassem ideias que contrariavam o nosso ideário. Havia, portanto, uma vontade de conhecer esse lugar, essa possibilidade de socialismo.

Em 2014, li Padura. Um ano singular para o cenário político brasileiro, cenário esse que vem se estendendo até os dias atuais, causando-nos um profundo desencantamento no que tange à (des)governabilidade, inclusive a partir das eleições de 2018. A leitura do livro de Padura, somada a esse sentimento de desencanto, revelava, para mim, naquele ano de 2014, que, guardadas as devidas diferenças, que não são pequenas nem poucas, o sentimento de frustração era o mesmo em relação às duas realidades – brasileira e cubana.

O livro de Padura, no entanto, reativou em mim o desejo de conhecer Cuba, mais ainda, e justamente porque nele tive acesso, em seus personagens, ao mesmo



sentimento de frustração ou, nas palavras de Padura, de um “cansaço histórico”. E lá estive por dez dias apenas, tempo que, obviamente, não significa nada para quem quer conhecer a realidade de um lugar em algum grau de detalhamento. Mas, me hospedei na casa de Maria Elena Barquet, arquiteta aposentada que vive de sua aposentadoria somada aos aluguéis dos quartos de sua casa, disponibilizados para turistas. E, auxiliando no meu propósito com aquela viagem, Elena se dispôs a conversar incansavelmente durante os passeios e as refeições, naqueles minguados dez dias em que me apresentava a Havana do livro de Padura: o bairro de Iván, a praia de Santa Maria Del Mar, onde Iván conheceu Jaime López, codinome de Ramón Mercader, o assassino de Trotski.

O meu encontro com Elena foi tão significativo, que resultou numa série de dez crônicas publicadas no Correio das Artes, suplemento literário encartado no Jornal A União, na Paraíba, onde resido e trabalho. São dez crônicas que constituem uma aventura literária, na verdade, mas, acima de tudo, são reflexões sobre o que vivi naqueles dias, especialmente a partir do que o romance de Padura, somado ao que Elena ia conduzindo no meu caminhar, nas minhas andanças pelo Malecón, por Habana Vieja, pela praia de Santa Maria del Mar e no contato com aquela insularidade. A série foi intitulada “Dez dias com Elena em Havana”. Isso aconteceu em 2015.

Bom, o que ressalto aqui é uma experiência leitora que, somada a uma experiência de cidadã brasileira, nascida e criada neste país, dados os fatos (a política brasileira e a ficção de Padura), passa por um certo abalo de convicções.

Naquele ano de 2014, quando li o romance pela primeira vez, movi-me pela curiosidade de descobrir quem é o autor desse livro, até então, para mim, desconhecido. No Brasil já não era mais tão anônimo. A Editora Companhia das Letras havia publicado romances de sua autoria, mas foi em 2013, pela Boitempo Editorial, que seu nome ganhou fama, com o lançamento de *O homem que amava os cachorros*. Num empenho editorial (de publicação, divulgação e distribuição) em torno do livro e, em seguida, do escritor, logo depois de publicar *Herejes*, em 2013, pela Tusquets, na Espanha, a Boitempo Editorial cuidou de traduzir e publicar este romance, em 2015, no Brasil. Em 2016, também pela Boitempo, saiu a série *Estações Havana*, do título original *Las cuatro estaciones*, uma tetralogia protagonizada pelo personagem icônico e tão recorrente na obra de Padura, o detetive Mario Conde. Também em 2016, foi lançada a adaptação dessa série para o cinema, cujos roteiros contam com a participação do autor Leonardo Padura e de sua esposa Lucía López Col. A série, que recebeu o título de *Quatro estações em Havana*, protagonizada por Jorge Peru-



gorria no papel de Mario Conde, teve a direção do espanhol Félix Viscarret, produção da Tornasol Filmes, e sua disponibilização no *streaming* Netflix.

Mas voltando a *O homem que amava os cachorros*, a febre da “Paduramanía”¹ no Brasil (se é que podemos falar assim) se deve, portanto, ao trabalho da Boitempo Editorial, mas, obviamente, não se restringe a isso. Importa ressaltar, também, que a difusão do nome de Padura, a partir desse romance, não aconteceu só no Brasil. Por exemplo, junto com esse sucesso, ou mesmo a partir dele, veio o reconhecimento da crítica, ao conceder o mais importante prêmio da Espanha, onde Padura publica originalmente seus livros: o Prêmio Princesa de Asturias de Las Letras, em 2015.

Toda essa experiência leitora me motivou a me debruçar mais sobre o livro, despertada por curiosidades, questionamentos e problematizações que se fazem presentes em minha leitura. Uma leitura que busca encontrar o sujeito autor sim, mas, acima de tudo, busca adentrar na estrutura do romance na tentativa de interpretá-la, além de tentar estabelecer alguma interlocução com outros leitores a fim de enriquecer o debate sobre um dos temas centrais: o (In)discutível sopro de realidade na ficção de Leonardo Padura.

A primeira leitura que fiz do livro, conforme já explicado, foi a tradução de Helena Pitta para a língua portuguesa, em edição da Boitempo, de 2013. No entanto, para efeito de análise, ao longo deste livro, o romance de Padura será referenciado em sua língua original e na edição espanhola, pela Tusquets Editores, de 2015.

[1] Credito o termo, quando lido pela primeira vez, à matéria: PIKIELNY, A. Leonardo Padura: La realidad cubana es demasiado peculiar para explicarla con prejuicios a favor o en contra. **La Nación**, maio 2014. Seção Opinión. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1687377-1687377> Acesso em: 18 set. 2017.



Introdução

... acredito que assim como na nossa vida se vão sucedendo acontecimentos de todo tipo, também na literatura se sucedem esses acontecimentos, que são expressão do que sentimos e pensamos: a criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias.
José Saramago (*A estátua e a pedra*)

Se o criador assume que a criação é a forma que se tem de “colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias”, caberá à figura do receptor, justamente pela sua posição de “cá fora”, afetar-se (ou não) por esses elementos. No trabalho analítico e interpretativo de uma obra literária ou mesmo da obra completa de um autor, a busca por esses elementos é, na maioria das vezes, a principal diretriz. Não apenas a busca pela busca no sentido de constatar ou não a sua formulação, mas, no caso do leitor crítico, principalmente, a busca no sentido de entender e interpretar o “como” esses elementos são configurados por meio de artifícios literários. Nessa coparticipação na atribuição de sentidos à obra, levanta-se uma série de questões, suscitadas por um sentimento de curiosidade e, também, do desejo de compreensão que, por vezes, ultrapassa os limites das páginas ficcionalizadas e recai na vida, naquilo que comumente chamamos de realidade factual. Uma maneira de ver o que a vida apresenta pela literatura e de ver a literatura no que se apresenta como vida. Um acordo tácito, quase, estabelecido naturalmente entre autor, obra e leitor.

Algumas são as ideias brotadas “cá fora” nos e pelos romances do escritor cubano Leonardo Padura que suscitaram em mim a intenção de realizar um trabalho de análise-interpretação de um dos seus romances. Entre essas ideias, há uma que é mais central e que envolve as demais. Surgiu já em 2014, quando li pela primeira vez o romance *O homem que amava os cachorros* (2013), e se manteve nas leituras se-

guintes, desse mesmo livro, mas também se estendeu à leitura de outros romances do escritor, e que corresponde ao lugar limítrofe que ocupam a história (realidade factual) e a ficção, conforme se declara no título deste ensaio.

Em meio às questões que estariam em torno dessa ideia central, uma delas eu já havia descartado de antemão: no estudo dessa relação entre realidade factual e ficção, não me importava verificar verdades históricas, no que se refere a episódios e personagens reais representados no romance, mas sim “uma verdade” que se entrepõe nas ações, nos sentimentos, nos pensamentos e nas falas desses personagens (tanto dos reais quanto dos inventados). “Uma verdade” ficcionalizada, portanto, fingida e inventada, e que não é única nem absoluta; é apenas “uma verdade”, entre tantas possíveis, que parte de uma perspectiva narrativa, pela voz e pelo ponto de vista de um narrador; questionada, não como verdade histórica, mas como uma possibilidade de verdade nascida a partir da configuração dos personagens em seu caráter eminentemente humano representado no romance.

Então, já previamente, compreendi que minha atenção, sem descartar os demais personagens, obviamente, estaria voltada para Iván, personagem-narrador de *El hombre que amaba a los peros* (2015a)², haja vista que essa “uma verdade” que me afetou e instigou a me debruçar sobre a obra se refere a uma utopia e, nos termos do próprio Iván, uma “*utopía que fue pervertida*”, conforme ele enuncia ao longo do romance. A análise-interpretação desses elementos relativos a essa “verdade” e a essa “utopia” se dá como elementos ficcionais e, portanto, restritos ao campo da ficção.

Reconhecendo que os estudos da relação entre realidade factual e ficção no texto ficcional literário perpassam toda a história dos estudos literários e dos campos filosóficos que se preocupam em discuti-la, desde Aristóteles e Platão até os dias de hoje, compreendo por que o debate nunca se esgota. As perspectivas de se observar o procedimento também não. Pode se observar como procedimento literário; pode se observar a partir de uma perspectiva leitora. Fato é que, mesmo que se perfaça como ficção, atendendo à intencionalidade do autor no ato de sua criação, sempre se tratará de história, no sentido de narrativa, porque consiste em vida humana, mesmo que fictícia, mesmo que de papel, e como representação de questões humanas, da humanidade, portanto de pessoas, reais ou inventadas.

O que não se pode perder de vista, a meu ver, é que, no que se refere a romance, trata-se de ficção, de fingimento, de invenção, de imaginação, por mais que

[2] A partir deste ponto, o romance será referenciado em sua língua original, na edição espanhola, e de forma abreviada.



enredo, personagens e demais elementos narrativos estejam colados a um chão histórico real. O debate é longo e impossível de esgotá-lo, dado o seu caráter de temporalidade: a cada época, novas formas literárias surgem, bem como novas ideias, novos temas, sempre envolvendo aspectos humanos, não importando o nível, o tipo, a configuração, a fabulação, o alcance etc. da ação, pois toda narrativa (de ficção ou não) só é assim caracterizada porque é envolta de ação que, necessariamente, requer um sujeito que a realize.

Embora essa relação realidade/ficção se apresente como algo imanente a quase toda obra de ficção, a pretensão de observá-la como objetivo de leitura crítica não ocorre como efeito da leitura de qualquer romance ou de qualquer autor, mesmo que qualquer romance possa despertar isso. No entanto, há romances que já se revelam dessa maneira: com essa relação bastante estreita com o chão histórico que representa. *El hombre...* pode ser lido, portanto, como um desses livros. E foi guiada pelo interesse senão de desvelar, mas primordialmente de levantar essa questão, que analisei a obra, conforme veremos nas páginas seguintes.

Para tanto, procurei verificar história (realidade) e ficção não como questões que se opõem, mas que se relacionam intrinsecamente e estruturalmente no romance. O título – (In)discutível sopro de realidade – tomei de empréstimo, na edição brasileira, de um trecho do último capítulo do romance, no qual o personagem Daniel descreve o amigo Iván da seguinte maneira: “Em sua história, meu amigo emerge como uma síntese do nosso tempo, como um caráter às vezes exageradamente trágico, embora com um indiscutível sopro de realidade” (PADURA, 2013a, p. 584). O título busca, portanto, ilustrar essa relação. Fato é que a perspectiva leitora a que me proponho busca ver realidade e ficção em relação de irmandade no sentido de se tornarem cúmplices num projeto literário que parece demonstrar algum compromisso, senão com a sociedade real representada como ficção, mas com a realidade ficcional materializada no romance. A ficção como recriação da realidade.

Essa é a proa em que me pus na tentativa de, como leitora, e imersa num mundo que se propõe ficcional, ampliar horizontes, cruzando insularidades em direção a uma dada sociedade, uma cultura e uma arte que formam e caracterizam uma ilha, que é Cuba. Assim como qualquer lugar, trata-se de uma ilha que não é um lugar qualquer. Esse caráter de lugar emblemático está impresso na ficção de Leonardo Padura. E, nesse sentido, a verdade a que me refiro restringe ao campo ficcional, embora se mostre colada a um chão real. Tento, portanto, ater-me ao que



a obra sugere, inspirada, por exemplo, na seguinte reflexão do crítico e romancista Silviano Santiago (2014):

O romance – ou a obra de arte – ludibria as categorias opostas e excludentes de verdade e de mentira para nos retirar do ramerrão de uma visão de mundo precária de ética. A verdade é a obra de arte enquanto tal. Romancista algum pede ao leitor para assimilar a verdade como se ela viesse da boca de jurista íntegro. Tampouco lhe pede para acreditar na mentira tal como dita por boquirroto. [...] Compete ao leitor, e só a ele, afiançar, abonar ou não, a verdade naquela ficção e a vida naquela mentira.

Questões de análise-interpretação

O romance *El hombre...* é desses livros que nos desconcertam (no sentido positivo), no que se refere aos aspectos tanto estéticos quanto históricos e, também, aos éticos. É um livro rico e complexo nesses aspectos e, por isso, tem provocado diversas críticas, predominantemente positivas, em que se enaltece uma qualidade literária. Mas o autor não está completamente salvo de condenações, senão exatamente por provocações suscitadas pela própria obra, mas por declarações em entrevistas, principalmente quando é indagado sobre a sociedade cubana, em seus aspectos factuais, ou mesmo quando representada em seus livros.

Suas declarações se mostram, em alguma medida, provocativas, mas como reação a perguntas que lhe fazem, ao ponto de Padura se mostrar incomodado, conforme expressa no artigo “*Yo quisiera ser Paul Auster*”³, em 2012, cujo enfoque é dado ao fato de, nas entrevistas realizadas com o escritor estadunidense, geralmente os jornalistas focarem em questões relativas à sua produção literária, e não à situação política, econômica e/ou social de seu país. O tom de reclamação de Padura declara um desejo de falar, também, de sua literatura, e não apenas de Cuba, como geralmente ocorre nas entrevistas que concede. No entanto, há claramente expressa

[3] Artigo publicado no site <http://www.cubadebate.cu>, referência utilizada aqui, mas consta também como parte do livro de crônicas *La memoria e el olvido*, que constitui “una selección de trabajos periodísticos escritos para la Internacional Press Services (IPS), entre los años 2006 y 2011 (coincidiendo con el período de mandato presidencial de Raúl Castro), publicado con el auspicio de la Editorial Caminos del Centro Martin Luther King, la Oficina Cubana de IPS y la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (COSUDE).” Disponível em: <https://cubaensolfa.wordpress.com/2012/02/04/palabras-de-leonardo-padura-en-la-presentacion-de-su-ultimo-libro/> Acesso em: 15 jan. 2021.



uma consciência cidadã de escritor e intelectual que nasceu e vive num país cuja história é tão representativa que, por isso, atrai olhares curiosos do mundo inteiro para si, o que coloca o escritor numa posição de, naturalmente, ser impelido a dar declarações e a compartilhar suas ideias sobre seu lugar. Essa é a razão de não se esquivar de falar: seu compromisso como intelectual e escritor do lugar com o qual estabelece um forte sentimento de pertença; um lugar que não abandona; um lugar do qual, conforme expressa o próprio Padura, “[...] tiro a substância para a minha literatura e o meu jornalismo. [...] É nesse território que me encontro como pessoa, no qual sinto que sou exatamente a pessoa que sou.” (GOMBATA, 2015). Porém, o fato de não se negar a falar de Cuba não significa, exatamente, que não desejasse discutir sobre outros assuntos, no seu caso, especialmente, sobre literatura. Daí a recorrente exposição desse incômodo:

Quando pienso que yo quisiera ser Paul Auster es por razones que ni siquiera tienen que ver con los premios, la fama, el dinero. No niego, sin embargo, que me hubiera gustado (mu-
chísimo, la verdad), haber escrito La trilogía de Nueva York, Brooklyn Follies, Smoke, por ejemplo. Pero yo desearía ser Paul Auster, sobre todo, para que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí - y no por la distancia sideral que me separa de Auster. [...] Lo curioso, sin embargo, es que aun cuando muchas veces quisiera transfigurarme en Paul Auster, por el hecho de ser un escritor cubano ese deseo no me compete: la vida de mi país, lo que ocurre en mi país, mis opiniones sobre la sociedad en donde vivo no pueden serme lejanas. La realidad me obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, cargo una responsabilidad ciudadana y una parte de ella es (sin tener por ello que ser adivino, sin tener que alejarme de las gentes entre las que nací y crecí) dejar testimonio, siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurran, y de pérdidas morales que nos agreden, como seguramente también hace Paul Auster cuando los periodistas lo abocan a tales temas: porque es un verdadero escritor y porque también él debe tener una conciencia ciudadana (PADURA, 2012).

Num estudo crítico e analítico que se propõe um alcance da tríade autor/obra/leitor, no sentido de levantar uma discussão sobre como uma obra responde,



em termos de representação, a indagações peculiares ao seu tempo, essas falas se apresentam como material rico para um debate profícuo. Por isso, não me eximo de apresentá-las, o que justifica a recorrência, no decurso deste livro, a entrevistas, além de colunas jornalísticas e de participações do escritor em alguns debates e festas literárias.

Em resumo, Leonardo Padura chama atenção, tanto quando escreve quanto quando fala. O relativo sucesso do autor e sua obra⁴ entre leitores brasileiros não se restringe ao fato de se tratar de um cubano que não se esquivava de falar de seu país, desde questões do cotidiano a questões mais complexas, que, sabemos, não são poucas. Tal sucesso se deve, em muita medida, ao romance *El hombre...*, cuja história central se refere a um dos crimes políticos mais terríveis do século XX: o assassinato de Trotski por Ramón Mercader. Só o fato de “ressuscitar” esses dois personagens reais já constitui motivo para se criar expectativas em torno do romance. E a maneira como eles são (re)inventados completa a lista de razões para tanta aclamação. Por quê? Porque há no romance uma transparente investida biográfica em torno desses dois personagens, por meio de amplas e profundas pesquisas a documentos e outras referências realizadas pelo autor:

Foi muito trabalhoso escrever o romance. Foram cinco anos de trabalho e alguns desencontros. Viajei a vários lugares onde ele [Trotski] viveu, compus vários cenários de acordo com o que vi, mas não consegui conhecer todos [...]. (RIBEIRO, 2015).

Isso justifica, em certa medida, o limiar entre realidade e ficção que movimenta a discussão aventada aqui. Vejamos o que declara o escritor em nota de agradecimento, ao final do romance *El hombre...*:

Al enfrentarme a su concepción, más de quince años después, ya en siglo XXI, muerta y enterrada la URSS, quise utilizar la historia del asesinato de Trotski para reflexionar sobre la perversión de la gran utopía del siglo XX, ese proceso en que muchos invirtieron sus esperanzas y tantos hemos perdido sueños, años

[4] Conforme dados apresentados em matéria no jornal Folha de São Paulo, do dia 24 de agosto de 2017, “O escritor cubano Leonardo Padura, 61, [...] autor do romance ‘O Homem que Amava os Cachorros’ (ed. Boitempo), [...] já vendeu 75 mil exemplares no Brasil”. Esses dados se apresentam, pela matéria, como um sucesso editorial. HADDAD, N. ‘Precisamos refundar a utopia’, diz o autor cubano Leonardo Padura em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1912573-precisamos-refundar-a-utopia-diz-o-autor-cubano-leonardo-padura-em-sp.shtml> Acesso em: 15 jan. 2021.



y hasta sangre y vida. Por eso me atuve con toda la fidelidad posible (**recuérdese que se trata de una novela, a pesar de la agobiante presencia de la Historia en cada una de sus páginas**) a los episodios y la cronología de la vida de León Trotsky en los años en que fue deportado, acossado y finalmente asesinado, y traté de rescatar lo que conocemos con toda certeza (en realidad muy poco) de la vida o de las vidas de Ramón Mercader, construida(s) en buena parte sobre el filo de la especulación a partir de lo verificable y de lo histórica y contextualmente posible (PADURA, 2015a, p. 763/764, grifos meus).

Realidade factual e ficção correspondem, assim, ao que chamo de sistema de vasos comunicantes e, para verificá-lo como elemento de destaque no romance, parto da análise-intepretação de aspectos gerados pela configuração de categorias narrativas construídas em função da representação do lugar limítrofe que realidade e ficção ocupam no romance, no qual se estruturam (ou se configuram) os artifícios literários por meio de categorias narrativas como espaço-tempo, narrador e personagem.

Ao destacar os personagens como elementos primordiais de análise, bem como a voz narrativa responsável pela constituição da trama, apresento, no primeiro capítulo – Um sopro de realidade –, o espaço-tempo narrativo, lidos assim de forma indissociável, como categoria por meio da qual os episódios são construídos como elementos de causalidade, bem como de consequência, na configuração dos personagens. Como o romance abarca diversos espaços-tempos, delimitei, como ponto central de análise, o que se refere ao personagem Iván: Cuba desde os anos 1970/80/90 até a primeira década dos anos 2000.

Outro aspecto, analisado no capítulo dois – Uma voz de dentro do centro –, diz respeito à categoria do narrador, entendendo-a como voz responsável pelas ações, pensamentos e sentimentos dos personagens, independentemente da pessoa do discurso. Em linhas gerais, há no romance uma investida biográfica nas vidas de Trotsky e de Ramón Mercader, em sua dimensão pretensamente realista, e por meio de um narrador-biógrafo, que pode ser lido como sendo o próprio Iván, um personagem inventado, que faz a vez de narrador, em um procedimento narrativo que se encontra tanto no plano da enunciação quanto do enunciado, propriamente dito, conforme veremos no segundo capítulo.

E, no capítulo três – Um princípio de modificação –, para fechar o quadro dos aspectos estruturais de análise, refiro-me à galeria de personagens, como elemen-



tos narrativos responsáveis pela estruturação da relação entre realidade e ficção, formada por dois grupos: o dos que representam pessoas reais – com destaque a Trotski e Mercader; o dos inventados – com destaque a Iván e Daniel. A configuração ficcional de personagens reais está ligada ao fato de se tratar de um romance histórico – como gênero aqui discutido a partir do que se apresenta em George Lukács (2011), porém de forma atualizada por meio de um debate entre Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007) – e, como tal, à representação de episódios históricos reais que correspondem, em termos narrativos, às causas e às consequências dos aspectos responsáveis pela configuração desses personagens.

A estruturação dessas categorias representa, assim, uma arquitetura narrativa, cujos traços são construídos em função de uma matéria ficcionalizada. Isso porque, se penso o romance *El hombre...* como representação de um lugar limítrofe em que realidade e ficção se encontram, ao mesmo tempo que se bifurcam, é imprescindível considerar a investida que há na configuração da relação entre esses dois vasos comunicantes. O que se apresenta, na minha leitura, como uma das forças motrizes que mobilizam e engendram tais estratégias narrativas, é a figura do narrador, entendendo-o como a voz, o olhar, a perspectiva (inclusive ideológica) pela qual a história é contada, com uma postura crítica do seu tempo e do seu lugar.

Essas são, portanto, as três questões destacadas para a análise-interpretação de *El hombre...*, mas, ainda, sem que me restrinja a elas, ou a esse romance. Nessa investida na definição do lugar limítrofe entre realidade e ficção, estabeleço como método de análise aquele que verifica a estrutura e o conteúdo em sua relação dialética, que não reduz a obra a aspectos em sua configuração unilateral: ora forma, ora conteúdo. Se, por um lado, entendo esse método de análise crítica como sendo um dos mais eficazes no sentido de dar conta das estruturas literárias, por outro, reconheço a dificuldade, conforme expressa Roberto Schwarz (1987, p. 129) nas seguintes palavras: “[...] em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir”.

Por esse percurso metodológico, reconheço estar facultada à figura do narrador, como categoria narrativa, portanto em sua configuração estética, a definição desse lugar em que se encontram (e se bifurcam) história (realidade factual) e ficção, no romance em questão. As demais categorias – personagens e espaço-tempo – estão, em alguma medida, submetidas às perspectivas desse narrador.



A seguir apresento dois dos temas que, em muita medida, subjazem à análise desses aspectos, interpondo-se como matéria essencial para a reflexão sobre conteúdos representados no romance e compreendidos como condicionamentos sociais: a utopia e a compaixão.

A Utopia Pervertida

Não podemos estar certos de que o ser humano seja, em todos os momentos do futuro, a pessoa que hoje somos. A utopia, amigos, que inspira tantos bons e tão nobres sonhos, é uma falácia. Sinto que o que digo vos decepciona, mas não vale a pena ter estes devaneios. A única utopia viável é a do dia de amanhã, porque talvez ainda estejamos vivos e então, sim, podemos fazer ou cumprir o que necessitamos hoje. Adiá-lo e adiá-lo no tempo não creio que valha muito a pena (SARAMA-GO, 2013a, p. 36).

Essa fala desencantada de José Saramago em torno da ideia de utopia foi proferida durante debate na Universidade Complutense de Madri, em 2005, a partir de uma conferência do escritor português, intitulada “Democracia e Universidade”. Trago-a para falar de Leonardo Padura como introdução, de forma ilustrativa, a uma reflexão sobre o que está no cerne do romance *El hombre...: utopia em seu sentido mais amplo e, como tal, uma utopia que se perverteu*.

A adequação na relação entre a fala de Saramago e o que se apresenta no romance de Padura está, justamente, no aspecto temporal de que trata o escritor português, ou seja, “o dia de amanhã” em seu caráter de brevidade. O personagem Iván do romance de Padura traz para a cena central uma discussão sobre uma utopia que se perverteu, dado também o seu caráter temporal, ou seja, como uma projeção de futuro, e contando já com um “cansaço histórico”, portanto, um passado. Nesse sentido, a utopia perde seu efeito de sonho, ou seja, enquanto utopia, há de se considerar o seu caráter emergencial. Em sentido diferente, ela corre o risco de se perverter.

Lo cierto era que leyendo y escribiendo sobre cómo se había pervertido la mayor utopía que alguna vez los hombres tuvieron al alcance de sus manos, zambulléndome en las catacumbas de una historia que más parecía un castigo divino que obra de hombres borrachos de poder, ansias de control y preten-



siones de transcendencia histórica, había aprendido que la verdadera grandeza humana está en la práctica de la bondad sin condiciones, en la capacidad de dar a los que nada tienen, pero no lo que nos sobra, sino una parte de lo poco que tenemos. Dar hasta que duela, y no hacer política ni pretender preeminencias con ese acto, y mucho menos practicar la engañosa filosofía de obligar a los demás a que acepten nuestros conceptos del bien y de la verdad porque (creemos) son los únicos posibles y porque, además, deben estarnos agradecidos por lo que les dimos, aun cuando ellos no lo pidieran. Y aunque sabía que mi cosmogonía resultaba del todo impracticable (¿y qué carajo hacemos con la economía, el dinero, la propiedad, para que todo esto funcione?, ¿y qué coño con los espíritus predestinados y los hijos de puta de nacimiento?), me satisfacía pensar que tal vez algún día el ser humano podía cultivar esta filosofía, que me parecía tan elemental, sin sufrir los dolores de un parto ni los traumas de la obligatoriedad: por pura y libre elección, por necesidad ética de ser solidarios y democráticos. Pajas mentales más... (PADURA, 2015a, p. 537/538).

Ao refletir sobre uma utopia que se perverteu, Iván oferece uma possibilidade de sonho de futuro em que as pessoas sejam solidárias, mas sem a obrigação de sê-lo, apenas por um princípio ético que deveria ser natural no ser humano. Ao concluir sua reflexão com “*pajas mentales más...*”, o personagem imprime, nesse sonho, um caráter de uma nova utopia que, enquanto utopia, trata-se de “lugar-nenhum”.

Ao relacionar o conceito de utopia ao de ideologia, a partir dos postulados de Karl Marx sobre o segundo conceito, o filósofo francês Paul Ricoeur (2015, p. 17) atenta para as vertentes negativas e positivas de cada um dos “gêneros semânticos”, distinguindo-os, ao mesmo tempo que os aproxima, por exemplo quando afirma que “talvez os lados respectivamente negativos e positivos de cada uma das noções estejam em relação mútua”. Para essa reflexão, o filósofo recorre a uma tradição filosófica, trazendo à pauta seus principais pensadores: Marx, Althusser, Mannheim, Weber, Habermans, Geertz, Saint-Simon e Fourier. Referenciar Ricoeur, sobretudo no que ele afirma acerca especificamente da utopia, auxilia no entendimento desse conceito, quando sugere que

partamos da ideia central de ‘lugar nenhum’, implicado pela própria palavra ‘utopia’ e pelas descrições de Thomas Morus: um lugar que não existe em nenhum lugar real, uma cidade fantasma, um rio sem águas, um príncipe sem súditos, etc. O



que é preciso notar é o benefício dessa extraterritorialidade. Desse não-lugar, uma réstia de luz é lançada sobre a nossa própria realidade, que de súbito se torna estranha; doravante, nada mais estará estabelecido. O campo dos possíveis se abre amplamente para além do existente e permite encarar maneiras de viver radicalmente outras (RICOEUR, 2015, p. 33).

É, principalmente, sobre essa possibilidade de “lugar nenhum” do qual se poderia lançar uma “réstia de luz”, que a obra de Padura, em linhas gerais, se assenta. Nesse “campo dos possíveis”, em que se “permite encarar maneiras de viver radicalmente outras”, é que se baseiam as vontades, os desejos, os anseios do personagem Iván, de *El hombre...*, mas não se restringindo a esse personagem nem a esse livro.

Lembremos que tal procedimento, no que se refere a anseios humanos de uma sociedade melhorada, configurada como utópica e, portanto, “lugar-nenhum”, também se apresenta, em forma de descrição, pelo personagem Mario Conde, o policial-detetive que protagoniza mais de dez livros do escritor, mas com o recurso da onisciência, pois essas histórias são narradas por um narrador de terceira pessoa. Vejamos como o narrador descreve a cidade de Havana, a partir da perspectiva de Mario Conde, em trechos extraídos da tetralogia *Las cuatro estaciones*⁵.

De Máscaras

E se afastou para a Calzada, sentindo que o sol, vermelho, ímpio, já batendo na altura de seus olhos, queimava-lhes o corpo e a alma. Sobre sua cabeça pôde ver a espada em chamas que lhe indicava a saída irreversível do paraíso irremediavelmente perdido que fora seu, e já não era nem voltaria a ser. (PADURA, 2016c, p. 14).

[5] Dos quatro romances policiais constituintes dessa série, referencio dois deles na tradução para o português e edição brasileira. São eles: *Máscaras* e *Passado perfeito*.



De *Passado perfeito*

Dez anos rastejando pelos esgotos da sociedade haviam terminado por condicionar suas reações e perspectivas, mostrando-lhe apenas o lado mais amargo e difícil da vida, e conseguiram impregnar em sua pele aquele cheiro de podre do qual não se livraria jamais, e o pior é que só o notava quando era especialmente agressivo, porque seu olfato estava embotado para sempre. Tudo perfeito, tão perfeito e agradável quanto um bom chute nos colhões. (PADURA, 2016a, p. 50).

De *Paisaje de otoño*

¿Qué quedaría de aquella ciudad castigada y envejecida que el Conde llevaba en su corazón a pesar de no tener correspondencia en sus proporciones amorosas? ¿Qué sobreviviría de aquel barrio del cual podía ni quería escapar, el único sitio en el mundo donde sentía la posibilidad de tener un mínimo lugar donde caerse muerto – o donde seguir con vida? Posiblemente nada: en realidad, la devastación había empezado mucho antes, y el huracán sólo era el rematador feroz enviado para concretar las condenas ya iniciadas. (PADURA, 2016b, p. 258/259)

De *Vientos de cuaresma*

Al final de tantas entregas y rechazos mi relación con la ciudad se ha marcado por los claroscuros que le van pintando mis ojos y la muchacha bonita se convierte en una jinetera triste, el hombre airado en posible asesino, el joven petulante en un drogadicto incurable, el viejo de la esquina en un ladrón acogido al retiro. [...] nos morimos un poco, todos los días, de una muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas. Dolores que crecen, tumores que avanzan... Y aunque que quiera rebelar, esta ciudad me tiene agarrado por el cuello y me domina, con sus últimos misterios. (PADURA, 2015c, p. 138)



O que há de diferente, então, entre a concepção de Iván e de Mario Conde sobre a sociedade que representam, no que se refere ao espaço narrativo e não só à configuração dos seus personagens ou às suas frustrações, e tendo como ponto de partida o “lugar nenhum” como significação de uma utopia? É possível responder a essa pergunta, considerando que ambos estabelecem uma relação de pertencimento com o lugar, apresentando seus (des)afetos, equívocos, atrasos etc., sendo que Iván, em sua avaliação da sociedade, reconhece que se trata de uma utopia que se perverteu, ou seja, transformou-se num “lugar nenhum” pervertido. As posições de cada um dos personagens em seus respectivos romances também contribuem para o que chamo de “avaliação”: Conde não é narrador de sua própria história, mas há uma onisciência narrativa tal que a avaliação do lugar narrativo a partir do narrador se dá, portanto, pela reflexão de Conde; Iván domina a narração porque faz o papel de narrador-personagem em primeira pessoa, o que confere a ele a responsabilidade da avaliação do seu lugar. Verifiquei esse detalhe quando da análise específica da categoria do narrador. Por enquanto, entendo que a aproximação entre os dois personagens se dá tanto pela avaliação que fazem do lugar em seus aspectos negativos quanto pela relação de afeto com este mesmo lugar, devido ao sentimento de pertença e, por isso, à “crença” de que algum futuro ainda é possível, ou uma nova utopia.

Os livros de Leonardo Padura, ao menos em sua maioria, se não são completamente ambientados em Cuba, especialmente na capital Havana, apresentam boa parte de seu enredo desenvolvido nesse espaço narrativo. O mesmo vale para o tempo narrativo, com exceção de *Herejes* (PADURA, 2013b), que faz um retorno ao passado de Havana de 1939, quando da chegada do transatlântico S. S. Saint Louis, com 937 judeus a bordo, na tentativa de conseguir autorização para desembarcar na capital cubana, bem como ao passado do século XVII, na capital holandesa do pintor Rembrandt. Nos demais romances⁶, as histórias são ambientadas em Havana e cobrem um período que envolve, em linhas gerais, as décadas de 1960/70/80/90. No caso de *Herejes* e de *El hombre...* alcançam os primeiros anos do século XXI. *El hombre...*, em seus capítulos sobre Trotski e Mercader, apresenta no enredo espaços narrativos por onde esses dois personagens passaram, inclusive porque ambos se referem a dois grandes acontecimentos: a Revolução Russa e a Guerra Civil Espa-

[6] Refiro-me especificamente a: *Pasado perfecto*; *Vientos de cuarema*; *Máscaras*; *Paisaje de otoño*; *Adiós Hemingway*; *La cola de la serpiente*.



nhola. Mas o meu foco de análise é o espaço narrativo relativo a Cuba em sua relação intrínseca com a época representada no romance.

Em *El hombre...*, os capítulos específicos sobre as vidas de Trotski e de Mercader apresentam seus enredos em espaços e tempos narrativos que envolvem, por exemplo, os lugares por onde Trotski se exilou e os lugares por onde Mercader passou até a chegada de ambos ao México. Do capítulo dezesseis até o capítulo vinte e oito, a que Padura chama de Segunda Parte, a maior parte do enredo relativo às vidas de Trotski e de Mercader, de forma alternada, passa-se no México, incluindo-se um período que vai desde janeiro de 1937, quando da chegada de Trotski, até agosto de 1940, quando do episódio do assassinato. No capítulo vinte, Mercader chega ao México e, até o capítulo vinte e oito, alternam-se as histórias de Mercader e Trotski no México e a história de Iván, em Cuba.

Mesmo considerando os demais espaços e tempos narrativos representados no romance, pelas vidas de dois de seus personagens centrais (Trotski e Mercader), observo, pela narrativa de Iván, um espaço bastante marcado por coordenadas históricas, concentrado em Havana de um período que inclui os anos de 1970/80/90/2000. Daí, também, o destaque para o estudo da relação entre realidade e ficção nesse espaço-tempo. A História grita nessa obra, não exclusivamente como episódios, mas, sobretudo, como elementos importantes na configuração de seus personagens. O tema da utopia se configura, assim, de forma direta ou indireta, nas ações, sentimentos, pensamentos e falas desses personagens, bem como dos seus narradores, como mola-mestra para a representação de uma sociedade por um viés ideológico crítico, seja pelos narradores, seja pelos personagens. O que me inclino a afirmar é que os espaços-tempos narrativos por onde passam Trotski e Mercader não são problematizados como o espaço-tempo narrativo de onde Iván enuncia sua história. Noutros termos, inclino-me a compreender que os espaços-tempos narrativos por onde passam Trotski e Mercader são representados como cenografia, importante para o entendimento das conjunturas, mas diferente do espaço-tempo narrativo em que se insere Iván: a Havana do período representado no romance, que ocupa um primeiro plano narrativo e no mesmo nível de importância, pela lente ampliada do narrador-personagem.

Em *El hombre...*, especialmente, o tema da utopia, em seu aspecto circunstancial e como um “lugar nenhum”, nos termos de Ricoeur, porém idealizado, em nome do qual tanto se lutou, recebe crítica contundente, refletido por seus personagens, sobretudo pela figura de Iván, indignado com o que ele julga como mentiras, com



“las manipulables promesas de un futuro mejor a costa de un presente peor. Hubiera preferido otras compensaciones” (PADURA, 2015a, p. 662).

Concentrarei a análise-interpretação, portanto, em *El hombre...*, cuja escolha se justifica, também, pelos episódios históricos nele representados, dos quais se destaca o assassinato de Trotski por Ramón Mercader. Pela presença de temas comuns que perpassam as demais obras do escritor, recorrer a elas importa no sentido de estabelecer algum diálogo, por meio de exemplos mais ilustrativos. Entre esses temas, destaco a utopia como desdobramento, ou mesmo como baliza, para a representação de outros temas contíguos: morte, medo, compaixão, liberdade.

A análise-interpretação dos temas decorre da análise-interpretação das categorias narrativas: do espaço-tempo narrativo, do narrador e dos personagens como esteticamente formalizadores do conteúdo representado no romance. O recorte analítico se dá, na estrutura deste estudo, pelas categorias narrativas, conforme já foi demonstrado anteriormente, e não pelos temas. No entanto, considerar-se-á a relação entre eles, de forma que a obra objeto de estudo não seja lida por unidades (de um lado, a forma; do outro, o conteúdo) nem por dualidades (uma forma que converge ou que diverge de seu conteúdo), mas por uma agregação dos fatores que

[...] a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori*. (CANDIDO, 2000, p. 15).

Esse viés metodológico me conduz ao alcance daquilo que Candido denomina de “redução estrutural do dado externo” e Szondi (2001) de “forma como conteúdo precipitado”.

A divisão em capítulos segue, portanto, uma orientação por categorias narrativas: espaço-tempo, narrador e personagem. Mas isso não significa dizer que, na própria análise, essas categorias não possam confluir, considerando, justamente, a relação intrínseca entre elas na composição da arquitetura romanesca.

Essa estrutura romanesca, ou seja, a forma dada ao romance, faz com que repensemos nossas convicções e crenças num projeto de mudança, que teve o princípio da justiça social como meta; o mundo representado no romance, em sua realidade fictícia, faz com que repensemos as frustrações, as “ilusões perdidas” dos personagens no interior da narrativa, como consequências de um projeto político que se efetivou em parte, ou, ainda, que se efetivou às custas do sofrimento, das

privações de muitas pessoas. Tudo isso sob um ponto de vista narrativo, que também é ideológico.

Esse “lugar social” que se projetou construir deixou de ser um projeto, um sonho, passando a se constituir uma utopia. Trotski já prenunciava isso, conforme podemos verificar em citação do seu biógrafo Isaac Deutscher (1968):

Seremos obrigados a reconhecer que ... [o stalinismo] tinha raízes não no atraso do país e não na vizinhança imperialista, mas na incapacidade congênita que tinha o proletariado de tornar-se uma classe dominante. Seria necessário, então, estabelecer em retrospecto que ... a atual U.R.S.S. era a precursora de um sistema, novo e universal, de exploração... Por mais onerosa que essa... perspectiva possa ser, se o proletariado do mundo mostrar-se realmente incapaz de realizar sua missão ... nada mais restaria senão reconhecer abertamente que o programa socialista, baseado nas contradições internas da sociedade capitalista, acabou sendo uma Utopia (DEUTSCHER, 1968, p. 481).

Para os personagens cubanos, sobretudo Iván e Daniel, de *El hombre...*, esse “programa socialista”, quando efetivado em Cuba, corresponde já a uma outra etapa para além daquela conferida por Trotski: tratou-se de um programa emanado de utopia que foi traída, conforme reflexão de Iván:

Gracias a volúmenes que hacían públicos diversos horrores archivados durante décadas en Moscú, y a la capacidad de juicio que aquellas revelaciones proporcionaron a los especialistas, llegué a la conclusión de que ahora nosotros sabíamos o al menos podíamos saber del mundo de Mercader y las entretelas de su crimen más que todo lo que había logrado conocer el propio Mercader. Solo con la *glasnost*, primero, y con la desaparición inevitable de la URSS, después, y la ventilación de muchos detalles de sua historia pervertida, sepultada, escamoteada, reescrita y vuelta a reescribir, se obtenía una imagen coherente y más o menos real de lo que había sido la existencia oscura de un país que había durado, justamente, lo que la vida de un hombre normal: setenta y cuatro años. Pero todos aquellos años, según lo evidenciaba lo que de asombro en asombro iba leyendo [...] todos aquellos años, decía, habían sido vividos en vano desde el instante en que la Utopía fue traicionada y,



peor aún, convertida en la estafa de los mejores anhelos de los humanos. El sueño estrictamente teórico y tan atractivo de la igualdad posible se había trocado en la mayor pesadilla autoritaria de la historia, cuando se aplico a la realidad, entendida, con razón (más en este caso), como el único criterio de la verdad. Marx *dixit* (PADURA, 2015a, p. 546, grifo do autor).

Com o fim da URSS e a abertura dos arquivos a ela relacionados, tornou-se possível conhecer a história em seus aspectos mais próximos dos reais, o que provavelmente proporcionou aos cubanos uma compreensão mais ampla das causas daquelas coordenadas políticas, históricas e econômicas pelas quais passavam, seja nos 1970 ou, posteriormente, no chamado Período Especial. A reflexão de Iván, portanto, gira em torno dessas causalidades que explicam e justificam o porquê de se tratar de uma utopia traída, ou pervertida, que é um termo qualificativo impactante quanto à significação que desempenha nesse contexto.

Em termos metodológicos, conforme já sinalizei, a análise-interpretação parte da configuração das categorias narrativas (narrador, espaço-tempo, personagens), sob um olhar que busca definir o lugar fronteiriço em que se entrecruzam e, também, bifurcam realidade factual e ficção, num movimento ambivalente. Nesse ajuste de forma e conteúdo, destaco o tema da utopia como elemento primordial na composição de seus personagens principais: Trotski, Mercader e Iván; cada um a seu modo e a partir dos seus valores; cada um movido por diferentes razões; mas todos comungando um mesmo sonho, o sonho de uma sociedade melhor. Reconheço o tema da utopia, também, como originador de outros temas contíguos, como o sentimento de compaixão, conforme veremos no tópico a seguir.

A compaixão e o cansaço histórico

A compaixão é um sentimento recorrente no romance *El hombre...*, sobretudo no que se refere a Iván, porém não restrito a ele. Perpassa também por Trotski, por Mercader, por Daniel, amigo de Iván, e, também, pelo que prevê Padura, por seus leitores, conforme o trecho extraído da nota de agradecimento, ao final do romance:

dediqué mañanas, tardes, noches y madrugadas a gestar, dar forma y sacarme dentro esta historia ejemplar de amor, de locura y de muerte que, espero, aporte algo sobre como y por



qué se pervirtió la utopia e, incluso, **provoque compasión** (PADURA, 2015a, p. 765, grifo meu).

Essa compaixão é dos seus personagens, mas é também do autor pelos personagens que criou, o que infere numa possível compaixão também dos leitores, inclusive pelo personagem Mercader, representando um tipo social bastante questionável por trazer em si a pecha de assassino.

Sobre esse tema da compaixão, Lukács (2011), nas suas reflexões sobre o romance histórico, também sinaliza uma discussão, provavelmente por defender um humanismo que perpassa os caminhos da história e que possa também se converter em elemento estético, ou em postura de escritor.

Do ponto de vista social objetivo, a vitória do capitalismo sobre o feudalismo é evidentemente um grande progresso histórico. E os grandes representantes do romance histórico clássico também reconheceram esse progresso em suas figuras. Mas, justamente porque eram de fato grandes escritores, porque sentiam uma profunda compaixão pelo destino do povo, não lhes era possível assumir a postura de glorificadores incondicionais do progresso capitalista. Sempre figuraram, além do progresso econômico, os terríveis sacrifícios que este impôs ao povo (LUKÁCS, 2011, p. 418).

Ao raciocinar nessa linha relativamente evolutiva do “progresso histórico”, o socialismo cubano seria uma vitória sobre o capitalismo, guardadas as devidas inadequações a essa afirmação, tendo em vista, inclusive, o que se entende por “progresso”. O romance de Padura parece ir além da discussão desse processo como progresso histórico, inclusive por reconhecer, também, via reflexões de seus personagens, os “terríveis sacrifícios que este [o socialismo] impôs ao povo”. O que se configura no romance como força narrativa é, portanto, o que impulsiona em Iván uma “profunda compaixão pelo destino do povo”, mas também por um indivíduo, mesmo que se lhe apresente como assassino.

Essa história é, assim, movida por uma compaixão, num sentido bem amplo do termo, e que passa por três instâncias: um personagem movido por esse sentimento; esse sentimento desse personagem é o que o move, também, para a escrita de uma história – a biografia de um assassino; o autor, em nota ao final do livro, declara sua intenção de causar o mesmo sentimento em seus leitores. E o que pode provocar tal sentimento?



Ao analisar os sentimentos de compaixão e terror apresentados por Aristóteles como emoções provocadas pela tragédia, em sua *Poética*, José Gonçalves Poddís (2008, p. 94) diz o seguinte:

O sentimento de piedade é despertado quando assistimos à aflição de alguém acometido por um sofrimento imerecido; o horror é despertado quando temos a consciência de que nós também estamos expostos a tais sofrimentos. É o reconhecimento de que a tragédia dos personagens expõe a vulnerabilidade do ser humano e as condições de existência que compartilhamos com eles (PODDIS, 2008).

De que maneira Padura resolve esse “desmerecimento” do sofrimento por que passa o assassino Ramón Mercader e que causa a compaixão em Iván, o interlocutor-biógrafo? Resolve por meio de artifícios literários que permitem adentrar nas particularidades do personagem Mercader. Tais artifícios partem do foco narrativo, da pessoa do discurso e da configuração dos planos da narração e da narrativa.

Distingo os dois planos em *El hombre...* da seguinte maneira: no plano da narração, os capítulos destinados a Ramón Mercader e a Trotski são “escritos” pelo personagem Iván; mas no plano da narrativa, esses mesmos capítulos são narrados por um narrador em terceira pessoa, simplesmente. Os capítulos sobre Iván são, nos planos da narração e da narrativa, narrados pelo próprio Iván, já que se trata de um personagem que também é narrador. Nos oito capítulos destinados especificamente a esse personagem, ele narra, no plano do enunciado, a missão que lhe foi dada de biografar a história do assassino, a partir do encontro pessoal entre os dois (Iván e Ramón Mercader sob o nome de Jaime López) e, portanto, dos diálogos que permitem ao narrador um outro nível de conhecimento do personagem, para além da biografia que leu, conforme se pode comprovar nas falas de Iván, extraídas de um diálogo com o amigo Daniel:

— Habermé encontrado con ese hombre [Mercader] es lo peor que me pasó en la vida. Y me han pasado unas cuantas cosas bastante jodidas... Voy a terminar de escribir como lo conocí y por qué no me atreví desde el principio a contar su historia. No quiero hacerlo, pero tengo que escribirlo. Cuando acabe, te voy a dar todos mis papeles para que hagas con eso lo que te salga... Yo no soy escritor ni nunca lo fui, y no me interesa publicarlo ni que nadie lo lea. [...]



– ¿Qué verdade? ¿Cuál es la verdade? Y él no fue el único hijo de puta que hizo cosas injustificables.[...]
– Mercader fue víctima y verdugo, como la mayoría [...]
– Él no andaba por ahí matando gentes... Fue un soldado que cumplió órdenes. Hizo lo que mandaron por obediência y convicción... [...]
_ ¿Sabes como tuve la seguridad de que López era Mercader, antes de ler estos papeles, antes de ver la foto? [...]
_ [...] la clave fue la forma en que trataba a sus perros y como miraba el mar. Era Mercader buscando la felicidad que sintió en Sant Feliu de Guíxols. Su paraíso perdido... Cuba fue un placebo (PADURA, 2015a, p. 749-752).

Soma-se a esse plano da narrativa, em que se narra a história de Iván, seus diálogos, seus sentimentos e pensamentos, a história de Mercader, que, no plano da narração, interpreto como sendo contada por Iván, quando temos, enfim, um quadro mais amplo da vida de Ramón Mercader.

A compaixão de Iván por Ramón Mercader passa, portanto, pelo conhecimento que o narrador tem da história de vida do personagem, em ambos os planos: da narração (da enunciação) e da narrativa (do enunciado). Isso me permite interpretar que, em certa medida, o sofrimento por que passa Mercader é, aos olhos de Iván, por um lado, merecido, já que se trata de um assassino, mas, por outro lado, imerecido, já que se trata, também, de uma vítima de circunstâncias sociais e familiares, além do contexto histórico no qual está inserido.

Como expressa o teólogo Leonardo Boff (2011),

A compaixão talvez seja, entre as virtudes humanas, a mais humana de todas, porque não só nos abre ao outro, como expressão de amor dolorido, mas ao outro mais vitimado e mortificado. Pouco importam a ideologia, a religião, o status social e cultural das pessoa [sic]. A compaixão anula estas diferenças e faz estender as mãos às vítimas. Ficarmos cinicamente indiferentes, mostra suprema desumanidade que nos transforma em inimigos de nossa própria humanidade. Diante da desgraça do outro não há como não sermos os samaritanos compassivos da parábola bíblica.

O que acontece a Iván, no entanto, é que ele não só tem compaixão, mas também tem asco por sentir tal compaixão, tratando-se, assim, de um sentimento



bastante relativo e ambivalente, portanto, conflituoso. Isso contraria a afirmação de Boff (2011) de que

A compaixão tem algo de singular: ela não exige nenhuma reflexão prévia, nem argumento que a fundamente. Ela simplesmente se nos impõe porque somos essencialmente seres compassivos.

A compaixão se impõe a Iván, estendendo-se, em alguma medida, a seu amigo Daniel, mas não sem reflexão prévia. O sentimento vem junto da reflexão e é justamente pela presença dessa reflexão que surge o conflito, colocando a compaixão na base dos sentimentos que compõem o personagem Iván, bem como o asco por nutrir esse sentimento, à sua revelia.

Assim sendo, a forma como os personagens são (re)construídos, adentrando-se em suas questões mais íntimas e fazendo dos episódios históricos mais causas do que consequências de seus comportamentos frente à vida, faz com que o sentimento da compaixão, particularmente em Iván, demarque uma ideologia humanista que percorre toda a obra e que é responsável, de certa maneira, pela possível compaixão em seus leitores, também.

Uma passagem importante para a compreensão da configuração da compaixão nesse romance se refere a Caridad, mãe de Mercader, personagem responsável pela formação do filho, nos aspectos políticos e humanos, de um modo geral. Nessa passagem, Caridad apresenta as justificações para sua constituição como pessoa e militante, e, conseqüentemente, do filho.

— Si soy una comunista defectuosa, Ramón, es por todo eso — siguió Caridad tras servirle un tercer trago a su hijo y beber ella un cuarto, quinto ¿sexto? —. Mi odio nunca me permitirá trabajar para construir la nueva sociedad. Pero es la mejor arma para destruir esta otra sociedad, y por eso os he convertido a todos vosotros, mis hijos, en lo que sois: los hijos del odio. Mañana, pasado mañana, dentro de dos días, cuando estés frente al hombre al que tienes que matar, recuerda que es mi enemigo y también el tuyo. Que todo lo que disse sobre la igualdad y el proletariado es pura mentira y lo único que quiere es el poder. El poder para degradar a las personas, para dominarlas, para hacerlas que se arrastren y sientan miedo, para joderlas por el culo, que es con lo que más disfrutaban los que gozan del poder. Y cuando les revientes la cabeza a ese hijo de puta, piensa que tu brazo es también el mío: yo estaré allí, apoyándote, y somos



fuertes porque el odio es invencible. ¡Tómate ese trago, coño! Agarra el mundo por los cojones y ponlo de rodillas. Y métete esto en la mollera: no tengas piedad, porque nadie la tendrá contigo. Jamás. Y cuando estés jodido, no admitas la compasión: ¡nadie tiene que compadecerte!, tú eres más fuerte, tú eres invencible, ¡tú eres mi hijo, *collons!* (PADURA, 2015a, p. 580).

A configuração ficcional da mãe de Mercader pela composição, também, de sua psique pode ser analisada como estratégia literária para o que se apresenta como consequência: o conflito de Iván no que tange ao seu sentimento de paixão por um assassino. Isso confirma uma trama muito bem articulada em seu conteúdo, em prol de uma ambivalência, conforme veremos no segundo capítulo, destinado à análise da voz narrativa central: Iván, o narrador-personagem dessa história. Veremos, por exemplo, que tal ambivalência se deve, também, à dupla posição de Iván: sujeito da enunciação e do enunciado.

Capítulo

1



Um sopro de realidade

Analisar e interpretar o romance *El hombre que amaba a los perros* (PADURA, 2015a) a partir do que considero como vasos comunicantes que estão no cerne da trama – a história (a realidade factual) e a ficção (a realidade fictícia) – é implementar uma discussão sobre a relação entre história e ficção observando que, quando se trata de obra artística que goza de liberdade irrestrita na sua composição como objeto artístico, admite-se mais adequado pensar que esses vasos, ao mesmo tempo que se comunicam, também se esvaem, devido à própria natureza libertária da criação artística. No entanto, esse percurso analítico nos cobra ponderação, pois se trata de um romance emblemático porque o espaço-tempo narrativo nele representado também o é.



Assim sendo, três pontos importantes se destacam: 1) trata-se de um romance histórico e, como tal, é praticamente inevitável não considerar o referente; 2) se se pensa no referente, pensa-se, também, na posição do autor bem como das vozes narrativas formalizadas romanescamente; 3) e, portanto, se se coloca como importante uma observação sobre esses dois primeiros pontos, torna-se inevitável a observância de alguma posição leitora.

O romance conta uma história, até certa medida, factual, porque trata de personagens reais (Leon Trotski e Ramón Mercader). No entanto, há um narrador que também é personagem – Iván – responsável por “biografar”⁷ a história dos dois primeiros. Cabe a Iván, também, a tarefa de entrecruzar as histórias, sobretudo a partir do seu encontro com Jaime López, um dos pseudônimos de Ramón Mercader, na praia de Santa María del Mar, em Havana. A narrativa de Iván em primeira pessoa abrange um período que vai desde os anos 1970 até a primeira década do século XXI. Isso significa dizer que esse narrador funciona, também, como uma espécie de filtro, uma entidade que se coloca entre o autor e o enunciado, ou seja, é uma voz que conduz, sem ser, necessariamente, a do autor, mas que traz em seu timbre uma carga ideológica de muita tensão; é uma voz criada pelo autor e que serve de seu intermediário. Para a teoria da literatura, em alguns de seus vieses⁸, seria uma maneira de ler as entidades de autor e narrador, em meio a tantas. Por essa razão e para ampliar o debate, interessa trazer à discussão o argumento de José Saramago em defesa de que autor e narrador não se distinguem; são a mesma entidade, e separá-los faz com que se exima do autor a responsabilidade pelo que escreve, pois

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar (SARAMAGO, 1998a, p. 26).

Nesse sentido, e tendo como parâmetro a narrativa que parte de Iván, cujo ponto de vista se dá em primeira pessoa, atende-se a essa premissa de José Sara-

[7] Voltarei a esse termo mais adiante, quando será discutido o seu conceito, no sentido de definir o espaço que a biografia ocupa no interior do romance.

[8] DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo** em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaaios, 47). Nesse estudo a autora traça um panorama sobre a categoria do narrador em que referencia os principais teóricos, bem como o posicionamento de alguns ficcionistas sobre o assunto.

mago, inclusive porque o narrador-personagem Iván coincide, em alguns aspectos, com o próprio autor, por exemplo, no que se refere ao espaço e tempo narrativos representados na obra (Cuba dos anos 1970, 80, 90 e 2000), às atividades de jornalista e de escritor. Cabe a esse argumento o que Diana Klinger chama de “escrita de si”, não exatamente como uma autobiografia, ou “autoficção”, mas para usar termos elegidos pela autora, referenciando Foucault que “mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo”. (KLINGER, 2012, p. 22). A maneira como o “sujeito performa a noção de indivíduo” é o que está na base da estruturação da voz narrativa no romance de Padura, contando, em primeiro lugar, com a estruturação dos capítulos, a qual se encontra submetida à variação das perspectivas narrativas.

Há dois narradores no romance: um em primeira e outro em terceira pessoa. Mas, hipoteticamente, no plano da narração, há um único narrador que, em alguns momentos (capítulos), assume o papel de personagem, variando a pessoa do discurso. Isso gera uma galeria de vozes que se movem dentro da narrativa, adotando diferentes pontos de vista, ângulos de visão e até “pontos de cegueira”, conforme descreve Dal Farra (1973, p. 24), ao definir esse conjunto de focos como “ótica”. É, portanto, submetida a essa “ótica” que se dá a distribuição dos capítulos, num total de trinta, que se alternam entre as narrativas sobre Iván (em primeira pessoa) e sobre Trotski e Mercader (em terceira pessoa). Oito desses capítulos narram, especificamente, a vida do personagem Iván, inserido num chão histórico marcado por desencantos e medos, dos quais dois capítulos são destinados aos encontros entre Iván e Jaime López. Dez capítulos se ocupam de narrar a vida de Trotski, em seus exílios, a partir de 1929, até o seu assassinato, no México, em 1940. Nove capítulos se ocupam de Ramón Mercader, desde a sua juventude na cidade de Barcelona, quando faz os primeiros contatos com grupos revolucionários, passando pela sua preparação como assassino de Trotski e, para isso, por suas diversas identidades. Um capítulo que narra os preâmbulos e o assassinato, logo, o encontro de Trotski e Mercader. Outro capítulo, o penúltimo, destinado, especificamente, a Ramón Mercader em Moscou, após cumprir vinte anos de prisão no México. E, por fim, o último capítulo que, pela voz de Daniel, amigo de Iván, narra o encontro com o Iván morto. Não por acaso, este último capítulo recebe o título de “Réquiem” que, originado da expressão latina *aeternam*, significa “repouso eterno”.

Esses trinta capítulos são distribuídos em três partes. A primeira parte é composta de quinze capítulos que cobrem os exílios de Trotski, desde 1929 até 1937, antes da sua chegada ao México; a preparação de Ramón Mercader para a missão de assassinar Trotski, as suas diferentes nomeações até alcançar a transformação final em Jacques Mornard, aquele que se apresenta como assassino do líder inimigo de Stalin; a vida de Iván, em seus aspectos individuais e sociais, até o encontro com Jaime López. A segunda parte, com treze capítulos, conta a chegada de Trotski ao México e o seu envolvimento com políticos e artistas deste país; a aproximação entre Jacques Mornard e Sylvia Ageloff, ativista norte-americana dos círculos trotskistas e figura responsável pela abertura do caminho que levará Jacques ao seu alvo; a história de Iván, envolvendo os finais dos anos 1970 mais os anos 1980/90 e 2000, enlevando um contexto cubano que abarca o Período Especial e, por isso, é marcado por desencantos, frustrações e solidão. Por fim, a terceira parte, única que recebe título – Apocalipsis – é formada por apenas dois capítulos: um específico sobre Ramón Mercader de volta a Moscou, vinte e oito anos depois de sua saída e após cumprir vinte anos de prisão no México; e o último – Réquiem – configura um final bastante crucial em que Iván morre sob os escombros do teto do seu quarto e é encontrado pelo amigo Daniel, que assume a voz narrativa e, por meio do *flashback*, retoma questões relevantes que arrematam a história e, até, justificam o tema da compaixão.

Cada um dos trinta capítulos corresponde à narrativa sobre um dos três personagens principais. E tais narrativas se alternam: ora o capítulo é sobre Iván, ora sobre Trotski, ora sobre Mercader. Há uma alternância, mas há também um entrecruzamento das narrativas, cuja leitura permite interpretar que o que parece ser de primeiro plano (a história de Trotski e de Ramón Mercader) sai de cena, abrindo espaço para a história de Iván, que também é história de Cuba, por meio, principalmente, de uma voz narrativa em primeira pessoa. No entanto, classificar esses planos em primeiro e segundo não significa, necessariamente, colocá-los em níveis de importância, tendo em vista que, pela sua arquitetura narrativa, esses planos se misturam e/ou alternam e se invertem, tornando-se, assim, praticamente um só plano.

A partir desse desenho da estrutura do romance, é possível afirmar que os chãos históricos nele representados, vivenciados por seus heróis, ou “heróis problemáticos”, nos termos de Lukács (2000), compartilham os mesmos planos em termos de importância narrativa, diluindo-se uma possibilidade de hierarquia entre eles. Mesmo assim, pela própria arquitetura (por exemplo, a alternância das histórias dos três personagens), na passagem de um capítulo a outro, há, naturalmente,

um desfoque, ou seja, aquilo que parecia ocupar um primeiro plano, no capítulo seguinte é desfocado, porque sai de cena. Quando o capítulo é sobre Trotski, é somente sobre Trotski, e essa fôrma tende a ser aplicada para os demais personagens, salvo quando se trata de Iván em seus encontros com Jaime López, pseudônimo de Ramón Mercader, ou dos capítulos em que Mercader encontra Trotski.

Nessa dança do foco/desfoco, nesse entrecruzamento de histórias e de identidades, o leitor ocupa também um lugar movível, em que é conduzido conforme a valsa e, nesse sentido, pode sobrelevar alguns aspectos narrativos, em preterição de outros. Essa possibilidade permite levantar a hipótese de que a recepção da obra depende dessa “valsa narrativa”, cujos passos e ritmo estão submetidos ao lugar epistêmico ocupado pelo leitor, o que envolve sua história de vida, sua posição política, sua bagagem de leitura, inclusive de mundo.

Essa alternância de planos (ora mais à frente, ora mais atrás) é o que define o lugar e a importância dos personagens e dos contextos por eles vivenciados. De que maneira? A história de Trotski está mais longe no tempo; a de Iván, num tempo mais aproximado à atualidade a nós contemporânea; a de Mercader ocupa um tempo intermediário entre um e outro. Alterná-los significa, portanto, conceder-lhes o mesmo valor em termos de importância no interior da trama, o que dilui a possibilidade de hierarquia entre as narrações, conforme já foi sinalizado.

O mote dessa trama é o assassinato de Trotski, e, para contá-lo, Padura parte da história de cada um dos personagens, concedendo a Iván o canal responsável pela narração. Essa característica movível dos planos está diretamente ligada à configuração de um narrador que também se move, tanto no interior dos planos quanto nas pessoas do discurso que ele assume, tratando-se, assim, daquela mudança de “distância estética” exercida pelos narradores modernos (das primeiras décadas do século XX) como “componente fundamental de sua relação com o leitor” (ADORNO, 2003, p. 61).

É possível afirmar que o que rege esses planos narrativos “deshierarquizados” é o que defino como sistema de vasos comunicantes, em que a narrativa se refere a aspectos da realidade factual ou da realidade fictícia, sem que, necessariamente, estabeleça-se uma necessidade de observância do que vem a ser realismo no romance em análise. Pensar na relação entre história e ficção segue um caminho que compreende o referente como representação, portanto, em seus aspectos verossímeis, e não, exatamente, verdadeiros. Vejamos como o argumento de Ángel Rama sobre “realismo” pode nos orientar quanto ao uso do termo “realidade”:



Quizás la palabra que entorpezca más el entendimiento de este problema sea la palabra ‘realismo’ por lo que ella acarreta de una determinada y precisa concepción establecida en el siglo xx y porque, en el más absoluto rigor (a pesar de la habilísima tarea mostrativa intentada por Auerbach en la Mimesis), es muy difícil desprender este concepto de los grandes escritores ochocentistas que construyeron la época gloriosa de la novela burguesa. Quizás sea mejor hablar meramente de ‘realidad’, entendiendo que su reconocimiento, su hallazgo y explotación puede hacerse a través de mil formas diferentes y que obligadamente cada época, en cuanto es distinta y corresponde a una etapa distinta del desarrollo social (y por ende económico, etc.), inventa un determinado tejido básico con el cual tejer la expresión de esa realidad (lo que deberíamos llamar el estilo, los sistemas formales) y que aun dentro de este tejido, que corresponde a la escuela, al tiempo, al movimiento, debe admitirse la más individual y original elaboración que propone el autor. Lo importante es que, desde el ángulo creador privado, desde el del estilo, desde la filosofía puesta en funcionamiento, se llegue a ese adentramiento en la realidad (insisto, como inflexión del hombre en una circunstancia determinada verazmente, originalmente) que hace el centro más duradero, el carozo resistente de la creación artística (RAMA, 1982, p. 95/96).

Rama chama atenção para a dificuldade de desprender o conceito de “realismo” dos escritores oitocentistas. Daí, também, a sua preferência pelo termo “realidade” como “inflexão do homem em uma circunstância determinada verdadeiramente, originalmente”. É nesse segundo sentido que discuto o que chamo de realidade, mas não em sua relação de oposição à ficção; noutras palavras, chamo de realidade real aquilo que se interpõe à realidade fictícia, e não que se opõe. Devo a reflexão sobre as categorias de “realidade real” e “realidade fictícia” a Mario Vargas Llosa (1971), em seu ensaio sobre *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

Para Leonardo Padura,

Como escritor, tenho um imenso defeito, que é a falta de imaginação, então preciso usar as realidades que vi e vivi. Misturo características de pessoas e episódios, e a partir daí construo a história. (COLOMBO, 2016).

Considerar essa fala do escritor pode significar uma pista na tarefa de interpretar o sistema de vasos comunicantes formado pela realidade real mais a realidade fictícia em seus romances, mesmo que nos pareçam excêntricos certos comentários dos escritores quanto à composição de suas obras.

Numa perspectiva mais crítica e teórica sobre o conceito de realismo em literatura, que sempre ocupa espaço ampliado nessas discussões, é possível observá-lo não exatamente como uma regra, um parâmetro, uma fôrma, enfim, uma teoria *a priori*. Por exemplo, para Wayne Booth (1980, p. 80),

[...] o interesse no realismo [pelos escritores] não é uma ‘teoria’, nem sequer uma combinação de teorias que possam provar certas ou erradas; é, sim, uma expressão do que mais interessou os homens, em dada altura; e, como tal, não pode ser atacado ou defendido com argumentos racionais.

A escolha por este ou aquele termo – realismo ou realidade – define a perspectiva que pretendo seguir nesta análise do romance de Padura, até pela carga conceitual que eles trazem em si, inclusive com ampla discussão em praticamente toda história da teoria da literatura. Como afirma Antoine Compagnon (2001, p. 109), “Por ser o realismo a ovelha negra da teoria literária, ela quase só falou dele”. E, por falar demasiadamente dele, o debate não se esgota.

Por essa razão, tratar o romance de Padura como “realista”, pura e simplesmente, por mais que o caracterize como “romance histórico”, incorre em riscos de natureza histórica, teórica, analítico-interpretativa e conceitual. Noutras palavras, o que persigo, de forma bastante ousada, admito, é o que Antonio Candido (2000) – à luz do que Lukács formula como método dialético – prescreve em seu método de análise: a análise do elemento externo (social) como elemento interno (forma), pois, mesmo que o romance seja a forma literária que pretende alcançar a totalidade da realidade, ele não é a realidade, por mais que se pareça com ela, e por mais que se queira realista. Como forma literária, cabe ao romance a ambição de alcançar essa totalidade, mas não exatamente em seus aspectos reais, da realidade factual, conforme já discuti em *Reflexões sobre teoria do romance e ensino*:

Em seus estudos [de Lukács] posteriores à Teoria, apresentam-se preocupações dentre as quais se destaca aquela que se refere à tentativa de estabelecer critérios para um tipo de composição literária que tivesse como princípio básico a re-

apresentação das contradições sociais e humanas na sua totalidade (SILVA, 2016, p. 26-27).

Essa ideia de que o romance tem como princípio a “representação [entre tantas e tantas outras questões] das contradições sociais e humanas na sua totalidade”, noutros termos, também é aventada por vários estudiosos, a exemplo de Mikhail Bakhtin (1988), ao observar no gênero romanesco a forma da atualidade que capta o cotidiano; e de Lucien Goldmann (1976), para quem o romance é a forma que representa o que os homens vivem todos os dias. Ambos tratam do romance como forma literária no que se apresentava há mais ou menos um século. Mesmo assim, são considerações cabíveis à discussão da forma hoje em dia. Por outro lado, mas não um lado oposto, Marthe Robert (2007, p. 30, grifo da autora), bem mais recentemente que os demais e, por isso, conhecedora do romance em suas formas mais atuais, afirma o seguinte:

[...] o romance se distingue de todos os gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar, mas para subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir elementos. Não é sem razão que se lhe reconhece geralmente uma dupla vocação, sentimental e social, sem todavia desvendar a solidariedade daquelas duas espécies de interesse; com efeito ele precisa tanto do amor como do motor poderoso das grandes transformações da existência, as quais ele transcreve com predileção em seus pseudo-estados civis; e tem relações diretas com a sociedade, uma vez que ela é o lugar onde se elaboram todas as categorias humanas, todas as posições que ele propõe **deslocar**.

Recorrer a essas reflexões auxilia na tarefa de compreender o aspecto de realidade como algo a que o romance, de um modo geral, propõe-se, sem abrir mão, também de um modo geral, do seu aspecto ficcional; pelo contrário, a relação do romance com a sociedade, conforme afirma Marthe Robert, é direta, o que não significa dizer, necessariamente, que seja fiel, no sentido de retratá-la como tal. A liberdade irrestrita que essa forma literária goza comprova que sua relação com a sociedade, portanto, com a realidade, é de

não comportar nenhuma obrigação definida, salvo a que se impõe ou deveria ela própria se impor; assim, sob esse aspecto, o desejo de verossimilhança não é mais legítimo que o desígnio oposto, embora pareça mais natural, ou, em todo caso, mais adequado a nossos preconceitos. Quer queira ‘fazer verdade’, quer escolha deliberadamente corromper a realidade, de toda forma o romance não pode ser classificado nem definido apenas a partir das suas intenções: todas lhe são permitidas sem que nenhuma prevaleça sobre qualquer legalidade (ROBERT, 2007, p. 20).

Sobre essa relação que o romance estabelece com a realidade, volto a Llosa e a seu referido ensaio sobre García Márquez, que, de antemão, já seduz o leitor pelo título – *García Márquez: historia de um deicidio*, a fim de ampliar o raciocínio, levantando a seguinte questão: quem é esse Deus que o escritor assassina, ou tem ganas de assassinar, em seu projeto literário? Uma leitura do ensaio permite compreender que Deus é uma metáfora da realidade, entendendo por realidade o que está na vida, contra a qual o escritor se rebela, impulsionado por uma profunda insatisfação. É possível entender, portanto, que Deus é “realidade”, é “vida”, no sentido de ser algo que está posto, ou seja, é o referente que se apresenta tal como ele é. O escritor-deicida “suplanta” esse Deus ao ficcionalizar essa realidade, ao (re)inventá-la.

Reservando as diferenças de estilo, de época e até de matéria representada nos romances de García Márquez e de Leonardo Padura, é possível verificar, neste, uma atitude deicida também. Leonardo Padura também reconstrói uma realidade ficção, mesmo que sua matéria tenha uma ligação direta com o factual, considerando, inclusive, a possibilidade do caráter historiográfico de seu texto, enaltecendo uma questão importante em favor do argumento de que Padura é um escritor deicida.

Vejamos que, para caracterizar García Márquez como um “suplantador de Deus”, Llosa define esse Deus como sendo a realidade, conforme vimos há pouco, e que essa atitude deicida é impulsionada por um “*sentimiento de insatisfacción contra la vida*”, que, por sua vez, é impulsionado pelos demônios com os quais o escritor convive e que são, ao fim e ao cabo, o seu combustível para o fazer literário. O demônio da solidão foi, portanto, aquele que, entre os que povoaram o processo criativo de García Márquez, nunca o abandonou:

Un ‘demonio’ que no lo abandonará más acaba de afirmarse en él, y allí permanecerá, azuzándolo, hasta que él sienta que lo há

exorcizado del todo y lo instale a su vez en el título de un libro: la soledad (LLOSA, 1971, p. 96).

Foi tema primordial, até tomar forma consistente no seu grande romance, que conduz esse tema a resultados literários extraordinários e já o traz (o tema) no próprio título: *Cien años de soledad*. Os demais demônios, Llosa define como sendo os três tipos de experiência de que a literatura de García Márquez (podendo-se entender para outras experiências literárias) se alimenta, em doses distintas, mas com equilíbrio: fatos vividos pelo escritor (pessoais); experiências coletivas de seu mundo (históricos); e fontes literárias, além da música, artes plásticas, filosofia, religião, ciências (culturais). A casa de Aracataca, da infância de Gabo, por exemplo, em *Cien años de soledad*, é um dos seus demônios. Nas palavras de Llosa (1971, p. 32): “enfrentarse con su infancia hizo de él, definitivamente, un escritor.”

Guardadas as devidas diferenças entre os dois escritores, primeiramente, pensemos na matéria representada em cada um dos romances aqui verificados: *Cem anos de solidão* (MÁRQUEZ, 2016) e *El hombre...* (PADURA, 2015a) – bem como o que há de possivelmente real e imaginário em ambos. Um aspecto que não permite aproximação entre as duas obras diz respeito ao que Llosa discorre sobre os quatro planos que compõem o imaginário no romance de García Márquez e que contribuem para sua totalidade. São eles: *lo mágico*, *lo mítico-legendario*, *lo milagroso y lo fantástico*. Esmiçar cada um desses planos, apresentando exemplos extraídos do romance e explicando-os tanto no nível da estrutura quanto da escritura, é um dos objetivos de Llosa em seu ensaio. São aspectos que definem, em certa medida, não só este romance de García Márquez, mas sua obra como um todo.

A postura deicida de Padura passa por outras questões que dizem respeito mesmo à realidade representada em seu romance e sob a ótica do seu narrador, que também é personagem, e é cubano. Isso significa dizer que o referente em *El hombre...* é representado ficcionalmente, ou seja, há uma realidade factual, confirmada por dados históricos, datas, nomes e lugares. A postura deicida não está, exatamente, em reinventar essa realidade aos moldes de Márquez, criando uma atmosfera romanesca fantástica, mágica, em que prevalece o imaginário. No romance de Padura, sua postura deicida está no trato de certos temas, nas vozes narrativas estruturadas no romance, nas falas de seus personagens principais: Trotski, Ramón e Iván, os três alimentados, cada um à sua maneira, pelos sonhos de transformação da realidade. Noutras palavras, parece viável afirmar que Padura não reinventa, simplesmente, uma realidade social; ele recupera, por meio dos seus três personagens principais,

os sonhos frustrados de uma transformação social, portanto, os sonhos de uma nova realidade social. Assim como em Márquez, o “sentimiento de insatisfacción contra la vida” em Padura é impulsionado por seus demônios: pela sua vivência individual, que também é coletiva, bem como por toda a bagagem que está na base da sua formação. É possível, assim, inferir que os “demônios” de Padura são alguns temas recorrentes em sua obra: utopia, compaixão, liberdade, por exemplo.

Em *Herejes* (PADURA, 2013b), esses temas se confluem em função da representação ficcional por meio, inclusive, de reflexões dos personagens e dos narradores, do tema da liberdade. Em *El hombre...*, os temas se confluem em função da representação ficcional e das reflexões acerca do tema da utopia que se perverteu no país que experienciou o triunfo de uma Revolução. Na tetralogia *Las cuatro estaciones*, os temas se confluem tendo como protagonista o personagem recorrente na obra do escritor – o detetive Mario Conde – e em função da representação de um cenário cubano consequente dos episódios ocorridos no emblemático ano de 1989, devido à queda do muro de Berlim, episódio histórico marcante no século XX, que influenciou diretamente os rumos da sociedade cubana. E em *La cola de la serpiente*, os temas também se confluem no tratamento dado ao desvendamento do assassinato de um chinês por Mario Conde, em Barrio Chino de La Habana, “un lugar triste y percutido, maltratado y agonizante, allí, en el mismo centro de una ciudad que también sufría ese destino trágico y común” (FUENTES, 2001, p. 154). Em *Adiós Hemingway*, os temas se confluem praticamente pelas mesmas razões contidas em *Las cuatro estaciones*, inclusive porque tende a fechar o ciclo iniciado por esta tetralogia. O foco em *Adiós Hemingway*, no entanto, está em “desmontar” uma imagem do escritor estadunidense, criada por seu admirador e, supostamente, por ele influenciado na sua atividade de escritor, o detetive Mario Conde:

Lo que tengo es una deuda conmigo mismo. Yo adoraba a ese hombre y ahora me cae como una patada. Pero la verdad es que no lo conozco. Es más, creo que nadie lo conoce. Déjame averiguar quién era: eso es lo que quiero. A lo mejor entonces sé qué fue lo que pasó (FUENTES, 2001, p. 57).

Como se questiona o próprio Conde: ¿qué cosa es un escritor sin sus obsesiones?” (FUENTES, 2001, p. 75). Ou, em termo de Llosa (1971), seus demônios.

Tanto como obsessões quanto como demônios, destaco esses elementos como aspectos próprios da criação literária que têm como função representar ficcionalmente a realidade, o mundo. Ou, como diz Ángel Rama (1982, p. 91), “La fun-



ção de la novela no es sustituir los tratados de sociología, sino la de proveer de estructuras de sentido que ubiquem artísticamente al hombre en el mundo”. Essa propensão para situar o homem no mundo como função do romance, faz-me pensar, por exemplo, que um dos artifícios de *Cem anos de solidão* é tratar das questões de uma localidade fechada em si, um povoado imaginado chamado Macondo, com costumes singulares, próprios dos seus habitantes; em *El hombre...* se destaca uma atitude artística que tem por base se apropriar de uma realidade que se apresenta real, porque nela habitam alguns personagens históricos e, portanto, reais, mas explorando-a, interpretando-a por meio da sua ficcionalização, porque

Apropiarse del mundo es apropiarse de la realidad, pero es, más que nada, descubrirla. El novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe interpretada; a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicitados, muchas veces en los más esquivos (RAMA, 1982, p. 93).

O próprio Leonardo Padura se ocupou de tratar dessas questões específicas de seu processo de criação, quando, por exemplo, durante *workshop* promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação (SESC-SP)⁹, em novembro de 2016, e sob o título *¿Para qué se escribe una novela?*, revelou um pouco das suas motivações para escrever seus romances, para criar os personagens, sobretudo o seu personagem mais complexo e, talvez, completo, Mario Conde; revelou, portanto, seus “demônios de escritor”.

Entendendo “demônios” como “motivações de escritor”, interessa mostrar, por meio de falas proferidas durante o curso bem como pelo que está amplamente representado em *El hombre...* que sua motivação na construção desse romance estava em examinar e recriar ficcionalmente certas coordenadas históricas no que diz respeito às suas causas e consequências, alcançando, como síntese, o que o autor denominou de “Utopia pervertida”. Noutras palavras, a motivação de Padura na escritura

[9] Durante o curso, ocorrido entre os dias 7, 8 e 9 de novembro de 2016, Padura expandiu sua fala para suas demais produções literárias, incluindo *El hombre...* e *Herejes*. Em tempo, informo que o referido *workshop* foi transformado em ensaio, com o mesmo título, e publicado no livro *Água por todos os lados*, pela Boitempo, em 2020. Parte das reflexões apresentadas durante o *workshop* se encontra sistematizada em *Cómo nace un personaje*, com enfoque em Mario Conde, personagem recorrente na obra de Leonardo Padura, figurando na maior parte das suas narrativas, contando já com o mais recente romance, intitulado *A transferencia do tempo*, que também foi publicado no Brasil pela Boitempo, em 2018. Resenhei este romance para a revista *Correio das Artes*, de julho de 2019, com o título de “Pelo véu transparente de uma lágrima”; e resenhei o livro *Água por todos os lados*, para a mesma revista, em março de 2021, sob o título “Um escritor é sua cultura”.

desse romance, portanto, o seu demônio, foi a sua realidade factual, os condicionamentos sociais advindos de Havana, como sociedade que pretendia representar:

Como es fácil advertir, todas las razones que me llevaron a escribir *El hombre...* están relacionadas con la realidad, la historia, los hechos, las experiencias personales vividas o bebidas, más que con la imaginación. En la conjunción de esas razones está la otra razón: la de para qué decidí escribir esta novela. Esa relación de lo factual y lo imaginado que se establece entre la causa (decidir escribir una novela) y efecto (el hecho de haberla escrito), ha sido una constante en mi literatura. Porque, si fuera necesario o posible definirme, caería dentro de lo que se solía considerar (o se suele, a no lo sé) un escritor realista, en la medida en que el alimento proteico de todas mis novelas es la realidad: la vivida, la conocida, la estudiada... (PADURA, 2016d).

Assim sendo, é possível afirmar – não só pelo que está ficcionalizado no romance, mas também pela fala do próprio escritor, e fazendo uma equivalência com Gabriel García Márquez, cujo demônio de escritor foi, por longos anos, a “solidão” – que o demônio de escritor de Padura, aqui entendido como motivação, é a “realidade cubana”, ou, mais especificamente, a “utopia traída”. Tanto um quanto o outro fez de seus demônios um trabalho de linguagem (de escritura e de estrutura) e os representou ficcionalmente, cada qual determinado e/ou motivado por um compromisso tal que não deixa de envolver questões ideológicas. A realidade está amplamente representada em García Márquez, mesmo que o caracterizemos “mágico” ou “fantástico”, e em Leonardo Padura, que eleva essa representação a níveis outros, devido ao tratamento dado ao referente. Cada um com seu projeto literário e seu compromisso de intelectual, mas ambos envoltos de uma mesma motivação: “sentimiento de insatisfacción contra la vida” (LLOSA, 1971).

Sobre essa questão do compromisso como intelectual de seu tempo e lugar, Diana Klinger (2014), em seu ensaio sobre literatura e ética, lança mão de reflexões filosóficas, literárias e ensaísticas a fim de construir um argumento em que caibam questões que parecem estar para além dos muros acadêmicos, pois, de certa maneira, fogem a exigências, muitas vezes vazias de sentido. Isso não significa dizer que ela encurta caminhos e não traz à clareza os temas; pelo contrário, sua escrita é constituída de matizes em que cada tom tem um efeito importante, inclusive pela profundidade, no todo da reflexão. Isso porque, como ela mesma afirma nas páginas iniciais:

A pesquisa e a vida se misturaram de uma forma inédita para mim. Essa é minha virada ética. A literatura é meu pacto silencioso com o vazio do mundo. Não é meu consolo. É minha aceitação, meu amor fati. **Meu compromisso** (KLINGER, 2014, p. 14, grifo meu).

É nesse termo do compromisso que reside o que a autora discute em termos éticos, cujo sentido, no decorrer do seu ensaio, busca alcançar num esforço de traçar o trajeto “da forma para a força”. Afinal, o que é ética em literatura? Que tipo de força é possível à literatura numa virada ética? E que virada é esta? É uma virada que está diretamente relacionada ao seu compromisso que é mais geral, é amplo, embora Klinger individualize e se ponha como sujeito primordial de sua reflexão no uso do possessivo “meu”. Mesmo assim, é um compromisso ampliado aos demais sujeitos (o escritor, o crítico, o leitor) pelo lugar onde ela coloca a literatura: “A literatura é meu pacto silencioso com o vazio do mundo”. Dessa maneira, é possível interpretar que sua reflexão sobre ética se estende a esses três sujeitos em comunicação. A forma textual que ela escolhe para desenvolver seu argumento também já revela o estado do seu compromisso. O ensaio “desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre da dúvida” (ADORNO, 2003, p. 31); “O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conhecer o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais” (ADORNO, 2003, p. 16). Adorno confirma, portanto, como uma forma textual revela, também, no próprio ato em que é escolhida como forma, um compromisso. Compromisso aqui entendido como aquele que rumo em busca de alguma verdade, mas não das verdades que objetivamente queiram ou não ser comprovadas. Por gozar de uma liberdade para organizar o raciocínio que foge a determinados parâmetros, soma-se a essa escritura do ensaio uma escrita que reflete também sobre a própria linguagem, conforme reconhece Jorge de Almeida em nota à tradução do estudo de Adorno aqui utilizada.

Com base nessa ideia de compromisso da ensaísta com o objeto de seu ensaio, reflito, também, sobre o compromisso de um escritor na busca de representar ficcionalmente, inclusive pelo seu caráter verossímil, uma “verdade” que não é individual nem absoluta, nem única, mas, talvez, coletiva e se apresenta expressada nas ações, nos sentimentos e nos pensamentos de uma coletividade, mesmo que por meio de personagens individuais e/ou individualizados, conforme enuncia Daniel, amigo de Iván, ao final do romance *El hombre...*: “Porque el papel de Iván es el repre-

sentar a la masa, a la multitud condenada al anonimato [...]” (PADURA, 2015a, p. 760). Esse procedimento praticamente justifica o destaque para os temas da compaixão, do medo, da morte, da liberdade, da utopia, tendo em vista que permeiam cada um dos personagens representados romanescamente, mas também que dizem muito de uma sociedade – Cuba – que se alimentou do ideário de justiça, de igualdade social, de honestidade política, portanto, de uma utopia que, conforme se enuncia no romance, perverteu-se. Essas questões aparecem em falas do personagem Iván, mas também nas palavras do autor em nota de agradecimento ao final do livro:

dediqué mañanas, tardes, noches y madrugadas a gestar, dar forma y sacarme dentro esta historia ejemplar de amor, de locura y de muerte que, espero, aporte algo sobre como y por qué **se pervirtió la utopia** e, incluso, provoque compasión” (PADURA, 2015a, p. 765, grifo meu).

Entender essa relação entre o factual e o ficcional na obra de Leonardo Padura se mostra relevante para a interpretação das categorias narrativas de tempo e de espaço a que me proponho neste capítulo. A começar pela classificação de “romance histórico” atribuída a *El hombre...* Nesse aspecto, Lukács (2011) dá a chave para algumas reflexões, mesmo que sua discussão trate de um contexto histórico e literário bastante específico, que certamente não corresponde em equivalência, ao nosso tempo atual. No entanto, explica, histórica e esteticamente, o surgimento do romance histórico, bem como o que ele chama de forma clássica, além das mudanças pelas quais o romance histórico passou quando da decadência da burguesia e as formas e conteúdos tratados, numa Europa das primeiras décadas do século XX, marcada por ideologias com consequências desastrosas para a humanidade – fascismo, nazismo – mas também por ideologias que contestavam esses poderes vigentes, porque propunham uma revolução democrática – Frente Popular, por exemplo. Lukács investiga, assim, projetos literários e/ou obras de escritores que observaram no romance histórico a forma literária de representação de sua(s) sociedade(s) presente(s) e atual(is).

O que o pensador trata em “Perspectivas de desenvolvimento do novo humanismo no romance histórico” (LUKÁCS, 2011) refere-se a um outro contexto histórico e de produção literária e, apesar disso, apresenta algumas equivalências conceituais um tanto atemporais, como por exemplo, o conceito de *humanismo*, *literatura de protesto*, *compromisso com a realidade histórica*, *gênese histórica*, entre outros. O quarto aspecto (gênese histórica) se apresenta como uma chave interessante para a

análise do romance de Padura quanto ao referente nele representado. O que Lukács chama de ausência de gênese histórica é o que ele aponta como fraqueza artística de certos romances históricos antifascistas: a falta de apresentação de uma gênese histórica que aponte e que represente figurativamente a pré-história dos problemas. Noutras palavras, Lukács aponta como fator negativo naqueles romances históricos que se queriam humanistas e antifascistas o fato de não responderem a determinadas questões, como sobre a chegada de tantos assassinos ao poder num país como a Alemanha, e, ainda, a luta de milhares de pessoas “pela causa desses mercenários assassinos a soldo do capitalismo” (LUKÁCS, 2011, p. 409). Pergunta-se: como é possível que tudo isso tenha acontecido? Quais as causas capazes de levar uma massa a seguir dogmaticamente às ideias de assassinos? Esta lacuna é o sinal de menos que Lukács aponta em alguns romances históricos humanistas antifascistas, pois, para se representar, mesmo que ficcionalmente, uma realidade tão cruel como a que caracteriza a Alemanha das primeiras décadas do século XX, é imprescindível que se vá até a gênese dos problemas, segundo o pensador.

É possível observar, portanto, a partir do que Lukács apresenta como sinal de menos no romance humanista antifascista, um sinal de mais no romance *El hombre...* Padura parece desenvolver essa *gênese histórica*, quando, para tratar da realidade cubana em finais do século XX e início do século XXI, faz um retorno ao passado histórico e alcança, como fatores de causalidade, as histórias vivenciadas por Trotski e Mercader, nas primeiras décadas do século XX, inseridos num projeto político, que resultou em consequências históricas vividas por Iván, nas três últimas décadas do século XX e primeira do século XXI.

Como personagem que experiencia as consequências das mudanças sociais impulsionadas pelos grupos dos primeiros (Trotski e Mercader), Iván se apresenta como uma outra matéria: é conduzido por ideias e ideologias que, necessariamente, não são suas, mas que também não ignora, figurando como um tipo social que representa uma situação comum aos cubanos desencantados com a situação de seu país, mas que, mesmo desencantado, não o abandona. Essa questão abre espaço dentro da narrativa para a representação do tema da migração em Cuba, tão presente quanto discutido, pela sua própria condição insular. No romance, destaca-se a presença do tema referente ao “Período Especial em Tempos de Paz”, nos anos 1990, e ao “Êxodo de Mariel”, na década de 1980, que ocorreu devido, também, à crise econômica que abala a sociedade cubana, resultado de várias condicionantes históricas como a queda da URSS e do Muro de Berlim.



Como colunista da Folha de São Paulo, Leonardo Padura publicou um texto, em 16 de julho de 2016, portanto já sob o espectro de uma nova crise econômica, em que ele rememora alguns fatores da crise dos anos 1990 como um comparativo com os tempos atuais, sob a sinalização de uma possível nova crise econômica em Cuba aos moldes do que havia acontecido nos anos 1990:

Enquanto o governo avaliava até a possibilidade de chegar a uma chamada ‘opção zero’ (a paralisia total, que imporia o esvaziamento das cidades e o traslado de populações inteiras para a zona rural, onde viveriam em condições de comuna, cultivando o que fosse cultivável e alimentando-se em caldeirões coletivos), os cubanos lançaram mão das mais diversas estratégias de sobrevivência: desde a utilização de detritos (cascas de frutas cítricas) para alimentar-se até o traslado maciço de bicicleta; desde dormir sobre terraços ao ar livre para resistir ao calor tropical até abandonar profissões de prestígio e alto valor social para carregar malas de turistas ou mesmo praticar a prostituição. Ao mesmo tempo, uma nova onda migratória marcou a solução pessoal dos problemas, com a saída do país, uma opção que não diminuiu nos anos seguintes, de recuperação franca, embora moderada, e que hoje pode aumentar exponencialmente (PADURA, 2016f)

O tema da “onda migratória” de que fala Padura na coluna também tem destaque em seus romances. No exemplo de *El hombre...*, ao ficcionalizar o Período Especial, de quando esta onda foi das mais altas, o escritor opta por uma voz que critica a sua sociedade, porém não a deixa porque, no plano da narrativa, Iván não sinaliza o exílio como solução para o seu desencanto. O medo se lhe apresenta como impedimento e justificativa para não sair, mesmo que não constitua, exatamente, uma atitude acovardada diante de uma circunstância crucial, até porque o desejo de sair também não é de todo descartado; é algo que vai além. Parece inequívoco, inclusive, caracterizar Iván como um personagem movido pelo medo, ou melhor, estagnado por esse medo, numa espécie de letargia, mas também movido por um humanismo muito forte, em que se podem confluir diversos outros sentimentos que estão no seu entorno, como por exemplo: a compaixão por um assassino; a capacidade de amar da forma como ama a sua companheira Ana.

No último capítulo do romance, e assumindo a voz narrativa, quando está à procura de Iván, que se encontra “desaparecido”, Daniel, de certa maneira, ratifica essa ideia ao afirmar o seguinte:



En este país la gente no suele desaparecer: cuando alguien se pierde es porque se lo trago el mar o porque todavía no tiene monedas para llamar desde el primer teléfono que se encuentre en Miami. Pero ése no sería Iván. No a estas alturas, no después de todo lo que había vivido entre las cuatro paredes de la isla (PADURA, 2015a, p. 756).

Regreso a Ítaca (PADURA; CANTET, 2016e) é uma obra que trata exatamente dessas questões: das “opções” de partir e de ficar na Ilha. Trata-se de um filme baseado em *La novela de mi vida*, mas também inspirado em outros romances de Padura, bem como em personagens como Conde e Josefina, conforme declara Cantet (PADURA; CANTET, 2016e, p. 15). Refiro-me ao roteiro que foi lançado como livro.

A obra põe em relevo um diálogo entre amigos cinquentões que vivenciam o referido período de crise – o Período Especial, também representado em *El hombre....* No tempo atual do filme, esses amigos se reúnem: os que ficaram na Ilha recebem Amadeo, que deixou Cuba para viver na Espanha, pondo em xeque o sonho de se tornar escritor¹⁰. O filme auxilia na tarefa de compreender ou mesmo de verificar as razões que motivam sair ou ficar, bem como as razões que motivam o retorno. Pela apresentação dessas questões individuais, sonhos e desejos, é que se discute sobre o regime político da Ilha.

Sobre a decisão de fazer o filme, Cantet (PADURA; CANTET, 2016e, p. 15) revela, como motivação maior, justamente a leitura das obras de Leonardo Padura, a partir das quais conheceu a cidade de Havana, familiarizou-se com alguns dos personagens e obteve uma análise sobre a história de Cuba que o auxiliou na construção de sua argumentação fílmica, cujo enfoque deveria

[...] centrarse en la existencia de una amistad. Una amistad maltratada por la vida, pero que, al fin y al cabo, sigue siendo la única fuerza capaz de resistir al hundimiento de los seres humanos contemporáneos. Y debía ser una historia lo bastante universal para que yo pudiera compartirla y sentir que tenía

[10] Interessante observar, nas obras de Leonardo Padura, a recorrência de personagens escritores, em grande parte frustrados no plano da narrativa, a exemplo de: Mario Conde, nos romances em que protagoniza; Iván, em *El hombre...; Amadeo*, em *Retorno a Ítaca*.

el derecho de contarla, del mismo modo que podía compartir el sentimiento de desengaño, tras los ideales de la juventud, tan bien ilustrado por esa generación perdida que ocupa siempre un lugar céntrico en las novelas de Leonardo Padura. Una generación, nacida con la Revolución y formada por ella, que durante mucho tiempo soñó con encarnar ese ‘hombre nuevo’ tan ensalzado por los eslóganes y que, cansada y decepcionada, ya no consigue creer (PADURA; CANTET, 2016e, p. 14).

O aspecto insular do espaço narrativo, em muita medida, justifica o tema da migração, de certa maneira, naturalizando-o. As já conhecidas razões políticas e pressões externas e internas também explicam o cerceamento da liberdade, exigindo dos habitantes desse espaço “chaves de papel” para que possam migrar de acordo com suas vontades e/ou necessidades. Evidencia-se, assim, um tom de conflito.

Vejamos um trecho do romance *Herejes* (2013b), em que a personagem Ana, professora de Judith, com quem mantém relação homoafetiva, mostra a Mario Conde, detetive que busca o paradeiro de Judith, algumas folhas manuscritas pela jovem desaparecida, entre as quais se encontra um fragmento transcrito do romance *El siglo de las luces*, do escritor cubano Alejo Carpentier, publicado em 1962:

La literatura sirve para mostrarnos ideas y personajes como este: ‘...seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel... Solo el mar era puerta, y esa puerta estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de ‘permiso’, ‘salvoconduto’, ‘pasaporte’ y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización para moverse de un país a outro, de una comarca a outra, a veces de una ciudad a outra. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcabaleros y aduaneiros de otros tiempos quedaban apenas em pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes (unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución), a coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar... Se exasperaba, pataleaba de furor, al pensar que el ser humano, renegando de un nomadismo ancestral, tuviese que cometer su soberana voluntad de traslado a **un papel**’ (PADURA, 2013b, p. 401, grifos do autor).



Segue-se a esse trecho, ainda nos manuscritos mostrados a Conde pela professora Ana, um comentário da jovem Judith, que arremata as palavras de Carpentier: “Si un país o un sistema no te permite elegir donde quieres estar y vivir, es porque ha fracasado. La fidelidad por obligación es un fracaso” (PADURA, 2013b, p. 402).

Esse adendo, recorrendo ao romance *Herejes* (PADURA, 2013b), ilustra como a liberdade de se mover, respeitando a natureza nômade do ser humano, conforme trecho de Carpentier, parece ser assunto geral em Cuba, seja por uma questão de natureza humana, seja por questões políticas, e, assim sendo, aparece na obra de Leonardo Padura sob diversos pontos de vista. No caso do personagem Iván, de *El hombre...*, esse desejo de sair não é manifestado como um projeto de vida, apesar de todo seu desencanto e do teor crítico à sociedade em que vive. Isso o coloca numa perspectiva ideológica bastante interessante, porque sair de Cuba, naqueles anos de crise, poderia significar, também, contestar o projeto político cubano, por meio de uma postura declaradamente anticastrista, o que não significaria, necessariamente, uma adesão a um projeto capitalista. Claro que as razões que moviam os cidadãos cubanos (e movem ainda) a migrar passam pelas mais pessoais e subjetivas, portanto, individuais, e alcançam dimensões políticas, sociais, coletivas, relativas a um projeto mais abrangente. Os processos de migração em Cuba são, também, distintos. Por exemplo, antes mesmo do Período Especial, em 1980, aconteceu o êxodo de Mariel¹¹, episódio histórico de Cuba em que cerca de cento e vinte mil cubanos, numa era de imigração em massa, durante o curto período de sete meses, deixaram a Ilha, muitos dos quais forçados por uma opressão do sistema, cerceamento de suas criatividades artísticas, ou pela perseguição por seus comportamentos considerados impróprios ou como “diversionismo ideológico” (MISKULIN, 2009, p. 236), além dos presos comuns soltos a mando de Fidel Castro, que aproveitou o momento de crise para “esvaziar as cadeias”. As razões para se migrar são, portanto, muitas, diversas e até controversas. Trazer esse tema para o debate tem como objetivo fazer-nos pensar que a decisão de sair ou de ficar abrange questões de diferentes naturezas, de ordem interna e externa às vontades das pessoas, passando, inclusive, por um sentimento natural a qualquer indivíduo que nasce e vive numa ilha. Porém, dado o seu contexto político e social, essas decisões podem ter razões mais específicas e implicações de várias dimensões.

[11] BARBEIRO, Luis. 35 años del gran éxodo del Mariel. *EL PAÍS*, 13 set. 2015. Disponível em: https://elpais.com/internacional/2015/09/13/actualidad/1442113548_063090.html. Acesso em: 19 jan. 2021.

Reinaldo Arenas, por exemplo, um dos escritores cubanos mais importantes das últimas décadas do século XX, foi um desses “marielitos”. Os seus testemunhos mostram a significação do que é ser exilado cubano, dentro daquele processo, conforme discute Mariana Peters Olivio (2009, p. 81-82):

Reinaldo Arenas se encaixa no perfil do exilado desde o primeiro momento em que se sente como um exilado, encarcerado em si mesmo. Em sua pátria natal, ele (re)cria seu mundo na literatura, e continua a viver através da literatura durante toda sua vida. O ápice da criação de seu mundo ‘fictício’, de sua realidade, é sua autobiografia. Toda a obra do escritor cubano gira em torno de pontos comuns à sua realidade tanto individual quanto coletiva. Abordando temas da política opressora de ditadores ou da realidade social e cultural das comunidades oprimidas, a ficção de Arenas é, sempre, a denúncia de uma lembrança. *Antes que Anoiteça* é o contexto dessa obra.

A descrição que Mariana Peters Olivio faz do escritor cubano no referido trecho enfatiza o fato de Arenas já se sentir um exilado (de alma) ainda antes de se exilar de fato (de corpo). E, mesmo morando em Nova York, não se eximiu de escrever a sua “denúncia de uma lembrança”, por meio da ficção. Ou seja, num presente atual (dele) e na condição de exilado, volta seu olhar ao passado, às suas lembranças, à Ilha que ficou para trás, para contestá-la, certamente, imprimindo nessa contestação os seus (des)afetos.

Em um artigo escrito como parte de homenagem a Reinaldo Arenas, Jesus J. Barquet (1994), também um “marielito”, descreve como se deram alguns encontros pessoais com Arenas, com finalidades acadêmicas ou para discutir literatura cubana, por meio dos quais se alcançou um projeto literário, uma postura de intelectual e cidadão na condição de exiliado e crítico de seu país de origem, bem como traços marcantes da personalidade de Arenas, como a rebeldia e a irreverência.

Murió al menos Arenas comprobando que su lucha no había sido en vano que la Historia de fines de este siglo XX se estaba corroborando aquellas verdades suyas sobre la naturaleza inhumana del socialismo real que había denunciado intolerante e hiperbólicamente a veces por todo Estados Unidos a pesar de aquellos que no querían creerle ou escucharle. En su primer acto, la Historia lo había venido a absolver. Por su se-

gundo acto, el referido a la isla, aún todos seguimos esperando (BARQUET, 1994, p. 36).

O tema da migração é muito caro para os cubanos, de um modo geral, e exige reflexões mais aprofundadas, dados os seus aspectos diversos, a começar pelo fato de se tratar de insularidades e, por isso, envolver questões mais subjetivas e individuais. Do ponto de vista do regime político, o que se destaca é a proibição, a exigência das “chaves de papel”, conforme já demonstrava Carpentier. Trata-se, assim, de tema recorrente na obra de Padura, que ora aparece em primeiro plano, como no caso deste romance e do filme *Regreso a Ítaca*, ora aparece como pano de fundo, por meio das reflexões dos personagens, sobretudo quando dos seus encontros entre amigos para discutir sobre a situação do país e sobre o que os motiva a sair ou a ficar, como no caso da tetralogia *Las cuatro estaciones*, e do romance *El hombre....* O que me interessa na discussão sobre a representação desse tema é, portanto, discutir sobre a postura de Iván, principalmente, que não sai da Ilha, mas também não argumenta em favor da sua decisão de ficar, salvo o sentimento de medo que o envolve em várias instâncias de sua existência, inclusive no que se refere à decisão de escrever a biografia de Ramón Mercader.

Esses aspectos, inclusive os externos ao livro de Padura, me auxiliam no alcance da *gênese histórica*, cuja ausência, conforme reflexão de Lukács, é classificada como “fraqueza artística”. Em *El hombre...*, pelo contrário, o leitor se dá conta de uma ampla investigação histórica que Padura realizou sobre a Revolução Russa e a Guerra Civil Espanhola nos seus entornos e desdobramentos, para construir a biografia romanceada de Trotski e de Mercader. No que se refere a Trotski, Padura pôde contar com um vasto material, como biografias de e sobre o líder revolucionário, além de uma vasta documentação que envolve artigos, cartas etc. Já sobre Mercader, a experiência foi bem diferente, dado o fato de não se ter tanto material disponibilizado. Sobre essa investigação histórica, vejamos o que diz o autor:

Una de las confesiones que hago es rápida y precisa: pensé escribir esta novela para superar mi ignorancia (forzada) del asunto del cual trato en el libro, pues, como cubano, casi toda la historia que narro en la novela y que es, incluso, parte de mi propia historia por haberla vivido como experiencia personal, era para mí una mancha oscura forjada por la imposibilidad de acceder a la información capaz de colorearla. La segunda respuesta, que puede ser muy extensa y que ahora sintetizo al máximo, se relaciona precisamente con la acumulación de

experiencias vitales que van desde la conmoción que me provocó visitar por primera vez, en el cada vez más lejano año de 1989, la casa donde fue asesinado Liev Davídovich Trostki, en Coyoacán, México; pasan por la revelación de que, bajo el seudónimo de Ramón o Jaime López y en el mayor anonimato, el asesino Mercader había vivido en La Habana los cuatro años finales de su vida, los que van de 1974 a 1978 (y, por tanto, había convivido conmigo, en mi ciudad); y llegan al sentimiento de indignación creciente que me provocó la lectura de textos difundidos a partir de los años 1990, en buena medida gracias a la apertura de los archivos de Moscú, unos documentos que me permitieron conocer – a mí y a millones de personas en el mundo – los intersticios de la historia que, con tanto encono y éxito, habían logrado tapiar los líderes soviéticos a lo largo de cinco décadas (PADURA, 2016d).

Entendo, assim, que muito do que se configura como utopia pervertida, em Cuba de finais de século XX e inícios de século XXI, representada como espaço-tempo narrativo no romance, justifica-se, também, por essa gênese histórica, cujo conhecimento se mostra imprescindível para a compreensão da sociedade cubana como um todo, a partir de um conhecimento mais amplo de sua realidade, ou do que está nas bases das coordenadas históricas que regem essa sociedade.

Essa gênese, porém, não abarca detalhadamente ou mesmo totalmente suas questões de causalidade. Por exemplo, o episódio do Embargo Econômico dos EUA a Cuba não aparece como tal no romance, como um fato marcante para as coordenadas históricas desse país há mais de cinquenta anos. No entanto, nada permite concluir que ele está ausente, podendo, assim, caracterizar o romance como unilateral, a meu ver. Se há uma lacuna, do ponto vista histórico, no romance de Padura, referente à omissão do Embargo Econômico dos EUA como episódio histórico, essa “falha” se resolve do ponto de vista estético, uma vez que figura, por meio do personagem Iván, um caráter que é do indivíduo, mas também coletivo, e que se refere às consequências do que está na base da construção da sociedade cubana, de 1959 até os dias de hoje, incluindo o Embargo Econômico dos EUA.

Com a finalidade de discutir sobre os conceitos que denominam a determinação dos EUA contra Cuba desde 1960 – embargo ou bloqueio – e impulsionado por uma pergunta de um aluno durante uma palestra justamente sobre o uso (arbitrário) dos conceitos, o jurista cubano Rodolfo Dávalos Fernández (2012) publicou o livro

¿*Embargo o bloqueo*? La instrumentación de um crimen contra Cuba, que abre com a seguinte explicação:

El pueblo de Cuba ha vivido, durante más de medio siglo, bajo el signo del bloqueo económico, comercial e financiero impuesto por Estados Unidos a Cuba y, en general, está marcado por ese castigo, como si fuera su 'pecado natural'. Desde los más viejos hasta los más jóvenes, toda la población ha sufrido sus consecuencias. Todos han oído hablar del bloqueo desde niños; muchos han palpado sus efectos en carne propia, otros no lo perciben directamente, aunque les afecta, pero tal vez viven sumidos en la costumbre de la coexistencia con tan cruel medida. Unos los advierten en el quehacer diario, para otros pasa inadvertido. Para muchos es una agresión injustificada aunque no conocen exactamente su magnitud. Para unos pocos es un síndrome, una patología que padecen los revolucionarios, que les infunde temor para ciertas operaciones del comercio internacional que, aunque desconocido en su verdadero alcance y consecuencias, saben que es un peligro o un daño. No faltan, por supuesto, aquella exigua minoría que lo ve como una justificación tras la cual se esconden los errores del aparato estatal (FERNÁNDEZ, 2012, p. 19).

Na obra de Leonardo Padura, seus personagens, de um modo geral, sofrem as consequências de uma dada história, na qual se inclui o embargo (ou bloqueio), mesmo sem citá-lo diretamente, mas como um “*quehacer diario*”. A (des)importância dada a esse episódio, como parte do enredo no interior do romance, é bastante sintomática do ponto de vista ideológico, pois demarca uma posição crítica, sim, por meio de seus personagens, mas por uma inversão de lugares, ou seja, pela sua ausência. Isso parece conferir um tom bastante particular à obra, que lembra aquele procedimento de Machado de Assis, apontado por Roberto Schwarz (1987). Ao discorrer sobre a crítica a respeito do “mais profundamente brasileiro de nossos escritores”, Schwarz (1987, p. 165), referindo-se à cor local e ao que se mostra como universal na obra de Machado, apresenta posicionamentos críticos que enaltecem como qualidade literária a partir de um ou de outro procedimento. Ao se referir ao ensaio de Machado de Assis sobre o “sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, Schwarz (1987, p. 166) sugere o seguinte:



A literatura de Machado de Assis seguramente apresenta um brasileiro desta espécie interior, que até certo ponto dispensa a cor local. Ocorre que se trata de um atributo difícil de precisar, e mais ainda de explicar.

Note-se que as singularidades evidentes do país – aquelas em que os patrícios se reconhecem, com orgulho ou com riso – não estão ausentes no romance de Machado de Assis, a que entretanto elas não dão a tônica. Digamos sumariamente que em vez de **elementos** de identificação, Machado buscava **relações e formas**. A feição nacional é profunda, sem ser óbvia (SCHWARZ, 1987, p. 166, grifos do autor).

Nesse sentido, Padura é um escritor cubano sobre seu tempo e lugar. E fazendo uma equivalência a Machado de Assis, nestes aspectos apontados por Schwarz, Padura “em vez de elementos de identificação” (neste caso em especial o episódio histórico do Embargo Econômico), busca “relações e formas”, aqui conferidas pelas técnicas narrativas desenvolvidas romanescamente. Vendo o Embargo dos EUA como uma das particularidades da sociedade cubana, o procedimento de Padura se aproxima do de Machado quando não dá a tônica a essa singularidade, e, no entanto, ela também não está ausente.

A participação da URSS nas questões de Cuba, bem como as consequências de sua queda, mais o Embargo Econômico dos EUA têm peso causal que se expressa nos sentimentos, pensamentos e falas de Iván e dos demais personagens que se encontram em seu entorno (seus familiares, amigos, amores etc.) acerca desses fatos históricos, até mesmo quando não os citam, mas ocupando um lugar social e epistêmico bastante importante: o lugar de quem sente na pele a sua vida decidida por outros, sem ao menos ser consultado sobre essas decisões e tendo seus sonhos completamente ignorados, conforme enunciado de Daniel, amigo de Iván, ao final do livro:

¿Y las personas, qué? ¿Alguno de ellos pensó alguna vez en las personas? ¿Me preguntaron a mí, le preguntaron a Iván, si estábamos conformes con posponer sueños, vida y todo lo demás hasta que se esfumaran (sueños, vida y hasta el copón bendito) en el cansancio histórico y en la utopia pervertida? (PADURA, 2015a, p. 760).

Um trecho como este me faz pensar sobre as diferenças de interpretações que podem haver entre o leitor cubano e o leitor estrangeiro. O narrador é uma voz

de dentro do centro de suas questões sociais. O leitor cubano seria, então, um “ouvinte” de dentro desse mesmo centro, dependendo, de alguma forma, da geração a que pertence ou das questões ideológicas que estão na base da sua formação. Vejamos o posicionamento de Jesús J. Barquet (2016) sobre o romance de Padura no que tange ao conteúdo que desperta maior interesse no leitor de dentro de Cuba:

[...] la profunda significación crítica de esta formidable novela de Padura va mucho más allá de documentar jocosamente las cotidianas escaseces materiales, para lanzarse a abordar cuestiones que pueden ayudar al cubano actual a repensar, mediante la analogía y la duda cuestionadora, la trayectoria intelectual y política del actual gobierno de la Isla a la luz de esta descarada denuncia y desenmascaramiento del estalinismo durante la vida de Trotsky y la Guerra Civil Española (BARQUET, 2016).

Para Jesús Barquet, a partir desse romance, é possível ao leitor cubano, de um modo geral, repensar a trajetória intelectual e política do governo de seu país, dado o nível de informações históricas que a obra traz. Nesse sentido, compreende-se um certo caráter didático em *El hombre...* corroborado pelo que impulsionou o escritor a romancear essa história: *superar mi ignorancia (forzada) del asunto*. Tendo em vista esse didatismo, percebe-se que a obra oferece ao seu leitor, leigo ou mesmo não leigo, de dentro ou de fora de Cuba, uma gama de informações de suma importância para o conhecimento e entendimento das coordenadas históricas que estão na base da história romanceada, sobretudo as que representam sua gênese histórica, entendendo-a, assim, como romance histórico, tendo por base o raciocínio lukacsciano que defende que a grandeza de certos romances históricos analisados para sua reflexão

se encontra justamente no fato de que eles concebem o presente em um espírito mais histórico, no fato de esse espírito, a partir do amplo conteúdo das experiências e vivências dos escritores, converter-se no fundamento dessas obras (LUKÁCS, 2011, p. 425).

Se Padura parte do conteúdo de suas experiências e vivências, isso não acontece somente em *El hombre...*, mas na sua obra que tem como espaço narrativo o país onde nasceu e vive. Não por acaso Padura cria um personagem como Mario Conde, tipo social que, em muita medida, representa uma questão que é geracional, ou seja,



que é da própria experiência vivida pela geração de Leonardo Padura, o que torna possível a seguinte interpretação de Orlando Luis Pardo Lazo (2017):

Es como si Conde y Padura fueran convergiendo en un solo ente ficticio pero a la vez fáctico, según acumulan peripecias y páginas, siempre con más derrotas que esperanzas. Uno y otro medio amalgamados y medio amargados. Otro y uno como un dúo de filósofos de barrio cuyos nombres, Leonardo y Mario, tienden homoamorosamente a la apócope de Leomario, en una homorrelación a ratos ingenua y a ratos incestuosa, donde cada quien pare y es parido por su par: dos hombres fuera de época que resultan patéticamente entrañables en medio del desierto y la desolación, amulatándose entre sí en un solo personaje criollo de tintes tragicómicos. O casi.

(El propio Padura ha reconocido que Mario Conde 'es mi contemporáneo, como lo es de miles de cubanos, estén donde estén', y ha escrito sobre esta convergencia biográfica de ambos en primera persona gramatical del plural, contribuyendo así a la cubanesca confusión de categorías narratológicas.) (LAZO, 2017).

A interpretação de Lazo exagera quando traz à discussão a possibilidade de se confundir as categorias narratológicas representadas por Padura (autor) e Conde (personagem). É possível inferir, ainda assim, que essa confusão, se existe, dá-se no plano da leitura, a partir da perspectiva do leitor, inclusive do grau de informações que o leitor tem sobre o autor. No entanto, a leitura de Lazo me interessa pelo que traz de relação num nível simbiótico entre as *personas*: Padura e Conde. Iván, por sua vez, também apresenta aspectos que coincidem com a vida de Leonardo Padura: é cubano da mesma geração, é jornalista e escritor, embora frustrado. O capítulo vinte e quatro de *El hombre...*, por exemplo, discorre sobre os anseios de Iván de ser escritor e não poder, ou não se sentir capaz. Trata-se, em linhas gerais, de um capítulo metaliterário em que o personagem, e também narrador, ao narrar suas ações, seus sentimentos e suas frustrações, apresenta considerações sobre o fazer literário e sobre os conflitos que permeiam essa atividade em sua vida e que coincidem, em alguma medida, com aspectos da vida de seu autor, sobretudo no fato de estarem, ambos, fazendo a vez de biógrafos.

Mesmo quando não configura uma voz em primeira pessoa ou nomeia algum de seus personagens com seu nome próprio, em seus romances, Padura assume, via protagonistas, falas sobre si, a partir de questões e aspectos particularizados, pois

dizem respeito aos personagens, como uma forma de representar algo que é seu, mas que é também coletivizado, que faz parte da sua geração, do ambiente social do qual faz parte. Vejamos o que ele diz nas suas reflexões expressas em *Cómo nace un personaje*, acerca de Mario Conde:

Antes de comenzar a trabajar una novela muchos escritores ‘sienten’ la voz narrativa que utilizarán; son varias las posibilidades y diversos los resultados; otros escritores que incluso han encontrado ya ‘el tono’ en que se desarrollará el relato. No me resultó fácil, lo confieso, dar con una voz narrativa que finalmente escogí: una tercera persona cuya omnisciencia funcionaría solo para el personaje principal, el cual, por tanto, debía ser protagonista activo al mismo tiempo juez y testigo de las actitudes y los actos del resto del elenco. Esa fórmula me procuraba además una cercanía con el protagonista: esa tercera persona era casi una primera persona enmascarada. Y, gracias a esa cercanía, podía convertir a esa figura en un puente que uniera mis ideas, gustos, fobias, respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual, con la sociedad, el tiempo y las circunstancias en que el personaje se movía. De alguna manera mi protagonista podía ser **mi** intérprete de la realidad en la novela; que era, por supuesto, la realidad cubana de **mi** momento, mi realidad (PADURA, 2013C, p. 9, grifos do autor).

Importa, assim, ressaltar que não se trata de afirmar que *El hombre...* é autobiografia no sentido estrito do termo, mas considerar que no romance há algo de autobiográfico, compreendendo que “... autobiografia não seria um gênero, mas uma **figura de leitura ou do entendimento** que se dá, de alguma maneira, em todo texto”. (KLINGER, 2012, p. 35, grifos da autora). Ou, ainda, como diz Paul Ricoeur (2010b, p. 227) ao se referir “à crítica contemporânea [que] já dissipou, entre o que seria uma autobiografia disfarçada de Marcel Proust, autor, e a autobiografia fictícia do personagem que diz eu”.

Reivindicar categorias como “biografia” e “autobiografia” não pretende engessar o romance nessas classificações, mas somente considerar a possível relação entre a realidade factual e a realidade fictícia, bem como questões levantadas pelo próprio escritor, no que se refere aos seus propósitos. O que se entende por ficção parte, assim, dos elementos estéticos criados e desenvolvidos no romance, entre os quais destacam-se as vozes narrativas, correlacionadas a uma ótica mais abran-



gente, à presença de um autor implícito: todos constituindo categorias puramente ficcionais. Nesse sentido, destaco como sendo autobiografia aquela relacionada ao “personagem que diz eu”, conforme explica Ricoeur (2010b).

Assim sendo, há uma mobilidade espacial, que também é temporal, referindo-se, nos termos lukacsianos, à gênese histórica, ou seja: onde tudo começou? Quais os fatores de causalidade para que personagens e narradores desse romance, inclusive o seu autor, nomeiem sua experiência social compartilhada com toda uma geração de utopia que se perverteu?

O assassinato de Trotski por Ramón Mercader pode até ser o ápice desse enredo, mas não é, necessariamente, o episódio romanesco mais importante. Numa narrativa que se segue linearmente, essa história é contada a partir da narração da vida de cada um desses personagens desde a sua gênese, ou daquilo que se considerou imprescindível para a constituição de suas personalidades: Trotski, desde os seus primeiros exílios, de quando foi renegado pelo governo soviético, até sua chegada ao México, ou seja, decorrendo pelo menos uma década de sua vida, juntamente com sua família; e Ramón Mercader, desde a sua infância, em Barcelona, e de quando sua mãe Caridad, que já era militante do Partido, envolveu todos os filhos na luta.

Os personagens, portanto, distanciam-se pelo espaço-tempo narrativo, mas, também, por essas mesmas categorias narrativas, aproximam-se. Noutras palavras, as angústias, sentimentos, amores, desamores, decepções, frustrações de cada um dos três personagens centrais desse romance não são representados aprioristicamente; há elementos de causalidade que os justificam e são justamente esses elementos que estão na base da gênese histórica desse romance e que, portanto, aproximam os personagens.

Esses distanciamentos e aproximações configuram o que Paul Ricoeur (2010b, p. 103) chamaria de “os jogos com o tempo”, possíveis na narrativa de ficção devido aos planos da enunciação e do enunciado. Conforme veremos mais detalhadamente no segundo capítulo, destinado à análise da categoria do narrador, o personagem Iván, na posição de narrador, transita na narrativa entre os planos da enunciação e do enunciado, uma vez que desenvolve concomitantemente os dois papéis: de personagem e de narrador. Mas não só por isso. A narrativa sugere, nos dois planos em discussão, que Iván seja também o narrador das histórias de Trotski e de Ramón Mercader, assumindo a terceira pessoa do discurso. A configuração da categoria do tempo narrativo está, assim, submetida a essa ótica e a essa manobra de Iván,

que assume a voz narrativa em terceira pessoa, alternada e isoladamente, mas com um entrecruzamento a partir da tomada da voz em primeira pessoa, quando narra a própria história, que inclui o encontro com Ramón Mercader (um dos seus biografados), mas sob o nome de Jaime López. Vejamos o que diz Paul Ricoeur (2010b) sobre a imprescindibilidade da voz narrativa na realização desse jogo com os tempos:

A noção de voz nos é particularmente cara precisamente em razão de suas importantes conotações *temporais*. Como autor de discurso, o narrador determina de fato um presente – o presente da narração – tão fictício quanto a instância de discurso constitutiva da enunciação narrativa. Podemos considerar intemporal esse presente de narração se, como Käte Hamburger, admitimos apenas uma espécie de tempo, o tempo ‘real’ dos sujeitos ‘reais’ de asserções que se referem à ‘realidade’. Mas não há razão para excluir a noção de presente fictício, quando admitimos que os próprios personagens são sujeitos fictícios de pensamentos, sentimentos e discursos. Esses personagens desenrolam na ficção seu tempo próprio, que comporta passado, presente e futuro, ou até quase presentes, quando deslocam seu eixo temporal ao longo da ficção. É esse presente fictício que atribuímos ao autor fictício do discurso, ao narrador (RICOEUR, 2010b, p. 170, grifo do autor).

Essa reflexão de Ricoeur me auxilia na compreensão de que, uma vez transitando entre os planos da enunciação e do enunciado e, concomitantemente, entre os tempos passado e presente, o narrador determina o seu “presente na narração”, a partir do qual, realiza seu jogo com os tempos. De que maneira? Do ponto de vista de que esse romance tem apenas um narrador, imaginemos que seja Iván, conforme sugere a própria narrativa. Habitando a “pele” de Iván, quando esse narrador narra em terceira pessoa, a narrativa é no passado mais distante e sobre Trotsky e Mercader; quando narra em primeira pessoa, a narrativa é sobre si mesmo e num presente mais próximo. É essa mobilidade narrativa que permite ao narrador esse tipo de configuração do tempo narrativo, em que há um passado histórico referente aos personagens reais (Trotsky e Mercader), contado pela perspectiva de um presente não menos histórico e que se refere à história de Iván, em Cuba da nossa contemporaneidade.

Fundamento, assim, minha interpretação da figura de Iván como narrador que assume a terceira pessoa, no plano da enunciação, quando narra sobre Trotsky e Mercader, em exemplos do romance em que mostra interesse na investigação

das histórias dos dois personagens, por exemplo, no caso de Trotski: “En los meses que se siguieron a la desaparición del hombre... [...] fui persiguiendo los pocos libros existentes en la isla capaces de ayudarme a entender la dramática relación entre Stalin e Trotski” (PADURA, 2015a, p. 415); e, no caso de Mercader: “Voy terminar de escribir cómo lo conocí y por qué no me atreví desde el principio a contar su historia. No quiero hacerlo, pero tengo que escribirlo. Cuando acabe, te voy a dar [a Daniel] todos mis papeles...” (PADURA, 2015a, p. 750).

Em linhas gerais, *El hombre...* obedece a uma cronologia de calendário, narrando os fatos vividos pelos três personagens centrais de forma sucessiva. A alternância dada a cada um dos personagens, pela distribuição dos capítulos, é que também contribui para esse jogo com os tempos, bem como para a sugestão da ideia de simultaneidade, como aspecto estrutural desse romance, cuja base está na alternância de histórias que dá a ideia de simultaneidade e, assim, de presentificação do tempo narrativo. Benedito Nunes (1995), por exemplo, traz para a sua discussão sobre o tempo como categoria literária a questão da simultaneidade, em comparação com a arte cinematográfica:

Sujeita à linearidade do signo lingüístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa literária que conta com a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusiva do espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão de simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de **simultaneidade** no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais (NUNES, 1995, p. 50, grifo do autor).

É justamente essa estruturação, baseada no princípio da simultaneidade, que permite o jogo com os tempos e, também, com os espaços narrativos, cuja finalidade é o entrecruzamento das histórias, sobretudo nos capítulos respectivos à história de Iván, portanto narrados em primeira pessoa, e, mais ainda, nos capítulos em que se dá o encontro com Jaime López. Assim sendo, percebe-se que tal procedimento é possível graças à voz narrativa, ou seja, à figura do narrador e à sua mobilidade.

Encaminho-me a uma conclusão deste capítulo recapitulando alguns pontos. Primeiramente, referi-me à discussão sobre o conceito de realidade, conforme sugere Rama (1982), como elegido para a caracterização do real, na sua relação com o

ficcional. Acrescentei a esse conceito as ideias de Llosa (1971) acerca do que se denomina de “realidade real” e “realidade fictícia”. Em seguida, apresentei como marco teórico importante na discussão sobre o “romance histórico” as ideias de Lukács em torno do que se constitui como “gênese histórica”, e o que o pensador húngaro reivindica como elemento primordial na composição de obras sob o gênero em questão (romance histórico). Trouxe também à discussão a configuração do tempo narrativo na narrativa de ficção, categoria que o filósofo francês Paul Ricoeur (2010) contrapõe à narrativa histórica para sistematizar seu raciocínio em torno de dois tempos diferentes: o tempo do narrar e o tempo do narrado. Para tanto se atém aos planos da enunciação e do enunciado, bem como aos jogos dos tempos dentro desses planos. E, para fechar a análise dessas categorias tempo-espço, referenciei Benedito Nunes (1995, p. 53), particularmente no que diz respeito ao princípio da simultaneidade como “o tempo de uma história ou de uma sequência narrativa desdobrada no espaço”, conforme se apresenta o tempo-espço no romance em análise.

Por meio dessas técnicas narrativas, se estruturam, internamente, os fatores externos (sociais) em *El hombre...*, tendo em vista que um dos seus propósitos narrativos é esmiuçar uma utopia que se perverteu. Tal utopia é ficcionalizada por meio dos tempos e espaços históricos vivenciados pelos personagens reais (Trotski e Mercader), portanto, num passado histórico entendido como a gênese da sua causa. Assim, ao configurar o tempo-espço narrativo num presente mais próximo, por meio do personagem Iván, a utopia aparece como efeito, marcando, num sentido negativo, a sua vida, pois a essa utopia é atribuído o qualificador de “pervertida”, como desdobramento histórico.

A representação do que seria “cor local”, situando Padura como um escritor do seu lugar e do seu tempo, por meio dos episódios históricos representados no romance, é conferida, guardadas as devidas diferenças, a partir de uma reflexão de Roberto Schwarz (1987) sobre Machado de Assis, que o define como um escritor que põe em evidência “relações e formas” em vez de “elementos de identificação”.

Padura lança mão, assim, de “relações e formas” na representação de episódios históricos, mas enquanto fatores de causas e de consequências nas vidas de seus personagens e não como “elementos de identificação”. Noutras palavras, a representação da realidade factual, no que diz respeito à “cor local”, no romance de Leonardo Padura, se dá por meio de ações, pensamentos, sentimentos e falas de seus personagens, vistos a partir de causalidades e consequências de acontecimentos históricos, dos quais podemos destacar os episódios de migração e o Embargo Eco-



nômico dos EUA a Cuba como eventos muito caros aos cubanos, de um modo geral, pois definem, em muita medida, as suas vidas. Esses eventos não figuram como tais no enredo de *El hombre...* Mas isso também não autoriza afirmar que estão ausentes. Verificá-los como referenciais ausentes é possível, mas por uma leitura do romance a partir do que postula Wolfgang Iser (1979), sobre os “vazios”. Noutros termos, quero dizer que tais eventos não aparecem no enredo como episódios propriamente ditos, mas parecem subentendidos por meio da configuração dos personagens, no que diz respeito a ideias, posturas, sentimentos, pensamentos e falas.

Capítulo

2



Uma voz de dentro do centro

Se o que Padura realiza em *El hombre...* é uma relação intrínseca entre realidade e ficção ou, como diz Frei Beto na orelha do livro de tradução brasileira, “é e não é uma ficção”, ou, ainda, como diz o prefaciador do livro, professor Gilberto Maringoni, também para a tradução brasileira, “Este é um livro de ficção que narra fatos acontecidos”, é possível inferir que, como história (em seus aspectos factuais) romanceada, essas definições não se contrariam, mas se complementam. Vejamos o que diz o próprio Padura, em nota ao final do romance:

Este ejercicio entre realidad verificable y ficción es válido tanto para el caso de Mercader como para el de otros muchos personajes reales que aparecen en el relato novelesco – repito:



novelesco – y, por tanto, organizado de acuerdo con las libertades y exigencias de la ficción (PADURA, 2015a, p. 764).

Organizar um romance “de acuerdo con las libertades y exigencias de la ficción” justifica o seu propósito, inclusive por um aparente (e só aparente) paradoxo existente na sentença, considerando que o aspecto da liberdade já é, em si mesmo, exigência da ficção.

Entende-se por “libertades e exigências da ficção”, sobretudo no que se refere à forma romanesca, o mesmo que Marthe Robert (2007) argumenta em seu estudo sobre essa forma literária e que, resumidamente, significa dizer que o romance, numa via inversa, apresenta como exigência interna o gozo dessa liberdade irrestrita. Para a autora, pode-se tudo no romance:

Quanto ao mundo real com que mantém relações mais estreitas que qualquer outra forma de arte, permite-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que faz dela no seio do seu mundo fictício. Se fizer questão, é livre para se sentir responsável por seu julgamento ou sua descrição, mas nada o obriga a isso: nem a literatura nem a vida pedem-lhe contas da forma como explora seus bens (ROBERT, 2007, p. 13-14).

Porém, pediu-se contas a Padura. A polêmica ocasionada por alguns leitores quando do lançamento do romance em Buenos Aires, em 2014, e a partir de uma entrevista do escritor ao Jornal *La Nación*¹², é exemplo disso. A recepção da obra por certos leitores deixa clara a exigência que se faz quanto à postura ideológica de um escritor. No entanto, faz-se importante deixar claro, já de antemão, que não se repara nesse aspecto uma condição *sine qua non* para a leitura do romance *El hombre...*. Nesse sentido, discordo, em alguns aspectos, do que Rogério Miguel Puga (2006) aponta em seu estudo sobre o romance histórico, ao afirmar que

Para além de marcadores da passagem do tempo, os episódios históricos, tal como as personagens com referentes ou ecos

[12] BORON, Atilio A. Intelectuales, imperialismo y revolución: sobre una polémica desatada por la entrevista de Leonardo Padura concedida al diario *La Nación* de Buenos Aires. **Atilio Boron**, 21 maio 2014. Disponível em: <http://www.atilioboron.com.ar/2014/05/intelectuales-imperialismo-y-revolucion.html>. Acesso em: 19 jan. de 2021.

históricos e as referências a figuras históricas, estabelecem uma relação profunda entre a acção do romance e o período e os factos históricos ficcionalizados, **exigindo o contrato de (co)interpretação do leitor informado competência literária e cultural no que diz respeito ao contexto histórico da acção, para que possa ser feita uma leitura profunda dos subtextos históricos/historiográficos que também constituem o universo ficcional, uma vez que a presença da História no romance não pode ser totalmente ignorada, em prol de uma leitura da obra como fruto apenas do poder criativo que dá lugar à ficção** (PUGA, 2006, p. 5, grifos meus).

Nem uma coisa nem outra: nem priorizar os componentes históricos para a compreensão da obra, nem considerar a leitura “apenas como fruto do poder criativo que dá lugar à ficção”. Em se tratando, especificamente, de *El hombre...* e, até, de *Herejes* (2013b) ou mesmo dos romances policiais de Padura, é possível e bastante legítima a leitura em que pese, sobretudo, a fabulação em seu aspecto meramente ficcional. Assim sendo, parece necessário discutir sobre o conceito de ideologia, a fim de me localizar melhor nessa análise.

Para refletir sobre ideologia, Leandro Konder (2002) traça um percurso histórico que parte de Marx e alcança os principais pensadores do século XX. Sua crítica se dá em face do pouco avanço no entendimento do conceito como elemento da práxis, em detrimento de uma larga teorização, no âmbito da teoria do conhecimento. Nesse caminho, apresenta o conceito mais em seu sentido negativo, ou seja, ideologia como elemento de adulteração, ou mesmo de camuflagem de conhecimentos e ideias. Para Marx, segundo Konder (2002, p. 261, grifos do autor), “A questão da ideologia é uma questão crucial mas não tem solução no plano da teoria [...] Marx nos diz que se trata, efetivamente, de uma questão teórica que é **prática**, que deverá ser resolvida pela **práxis**”. Compreende a práxis, na atualidade, como algo que precisa atentar para os riscos do movimento duplo da ideologia:

induzir o sujeito a uma postura exacerbadamente destrutiva em relação a tudo que precedeu sua compreensão das coisas [...] e levar o observador a não reconhecer a profundidade das rupturas, superdimensionando a dimensão da continuidade e promovendo o aproveitamento superficial de **cacos** do conhecimento empírico, num amálgama eclético, que dissolve a teoria e esconde as contradições (KONDER, 2002, p. 266, grifo do autor).



Que espaço ocupa a literatura nos riscos desse movimento duplo da ideologia se o mundo da literatura é falseado, é da ficção? Procurarei responder a essa questão ao passo que analisarei a categoria do narrador no romance *El hombre...* Para tanto, recobro, ainda, um entendimento do fator ideológico como algo que emerge, sempre que se indaga o escritor nas entrevistas que concede, tanto da parte do entrevistador quanto por parte do entrevistado, que já se apresenta precedido de uma obra, que é, até então, sua voz maior ou a voz provocadora das suas revelações. Por exemplo: ao criticar Padura pela omissão do Embargo Econômico dos EUA a Cuba como causa (ou pelo menos uma das causas) da situação econômica de Cuba, em sua fala, está-se reivindicando do escritor uma postura ideológica que não condiz (ou pelo menos não deveria condizer) com o compromisso cidadão que ele deve (ou deveria?) assumir como intelectual cubano.

Essa questão é complexa e não pretendo esgotá-la aqui. No entanto, vale ressaltar que o interesse de discuti-la advém da necessidade de entendimento do tipo de compromisso que o escritor estabelece com o mundo, enquanto intelectual de seu tempo e de seu lugar, e ao publicizar sua obra.

Voltemos ao romance que, de alguma maneira, apresenta elementos que auxiliam na discussão dessa questão. Para tanto, lanço uma questão que guiará meu raciocínio: qual o papel do personagem Iván na narração da história do assassinato de Trotski, considerado um dos maiores crimes políticos cometidos no século XX? O fato de esse personagem ser o narrador de sua própria história confere à narrativa uma especificação que merece destaque, pois é também a partir dessas considerações que podemos estabelecer o diálogo entre realidade factual e realidade ficcional, no sentido de verificar o narrador (seus focos, suas perspectivas, sua ótica) como elemento estruturado ficcionalmente, a partir de fundamentos de uma dada realidade, elegidos por esse narrador-personagem para contar sua história, que também é de uma geração com a qual compartilha certas circunstâncias sociais.

As questões que se levantam são as seguintes: por que os capítulos referentes a Iván, incluindo o último – Réquiem – cuja voz narrativa é assumida pelo amigo Dany, são narrados em primeira pessoa? Qual o efeito na adoção desse foco narrativo, quando as narrações de Trotski e de Mercader são em terceira pessoa? Pode parecer ingênuo o levantamento dessas questões, à primeira vista, considerando o histórico das discussões teóricas especificamente sobre foco narrativo, bem como as “novas” formas do romance e, portanto, de seus elementos estéticos. No entanto, uma questão formal um tanto imutável se coloca: a imprescindibilidade da figura



do narrador para se contar uma (qualquer) história, e, assim, os focos que ele pode assumir no interior das narrativas.

É certo que a qualidade literária de um romance não se restringe à adoção ou mesmo à predominância deste ou daquele foco narrativo. É a soma de uma série de elementos e procedimentos que conferem qualidade literária ao texto literário. Todavia, como uma questão de forma, mas que pretende expressar determinado conteúdo, ao adotar um ou outro foco narrativo, o autor não deixa de pôr em relevo seu compromisso com seu projeto literário e com o estar de acordo com as suas necessidades de escritor, com a sua vocação e seus demônios (LLOSA, 1971) na realização desse projeto, necessidades essas que dizem respeito ao conteúdo e à forma: o que se quer e como se quer contar.

No caso de *El hombre...*, os focos narrativos de seus narradores estão intrinsecamente relacionados a elementos de causalidade. Numa reflexão que se apresenta à primeira vista, contar a história de Trotski e de Mercader em terceira pessoa pode dizer algo da distância no tempo e espaço desses personagens, considerando, inclusive, os seus aspectos de realidade factual, incluindo episódios históricos e suas respectivas datas; assim como a adoção do foco em primeira pessoa para contar a história de Iván diz muito também desse personagem que é bem mais próximo no espaço e no tempo narrativos, portanto, Cuba desde os anos 1970, abrangendo até os anos 2000. Os pontos de vista narrativos, submetidos a uma ótica maior que domina a narração, incluem, além dos focos em primeira e terceira pessoa, outras possibilidades, como a onisciência. Por exemplo, na cena que descreve o momento do assassinato de Trotski, num longo parágrafo que ocupa praticamente duas páginas do livro, a narração é dominada por uma voz em terceira pessoa, que adentra a mente do personagem pela qual se narra seus sentimentos e pensamentos, introduzidos, em alguns momentos, por modalizadores como “Quizás” “Tal vez”, que indicam incertezas enunciativas, porém, a descrição da *psique* e da emoção do personagem, como algo por dentro, bem como algumas perguntas que o personagem se faz, indicam uma verdade e, portanto, alguma certeza narrativa:

Ramón Mercader recuperó el control cuando, desde su posición, volvió a ver la cabeza, la piel blanca entre el cabello escaso, que, pensó fugazmente, siempre parecía necesitar un corte en la nuca. Casi sin percaterse, su mente empezó a funcionar de manera automática, con razonamientos simples, encaminados a un único propósito [...] Días más tarde comenzaría a recuperar detalles y hasta creyó haber acariciado, en algún

momento, el sueño de lograr escapar y ponerse a salvo. Quizás pensó también en África y su incapacidad de amar. Tal vez en el modo estrepitoso en que, en cuestión de segundos, iba a entrar en la historia. [...] ¿Por qué no golpeaba ya? ¿Esperaba que ocurriera algo que le impidiera hacerlo?: ¿que entrara un guardiã, que acudiera Natalia Sedova, que el viejo se volviera? Pero nadie acudió [...] (PADURA, 2015a, p. 642/644).

Tais recursos narrativos referentes à figura do narrador, ou dos narradores que contam essa história, são verdadeiros construtos formais em função da representação do referente. Nesse sentido, a aproximação e o distanciamento do foco narrativo têm um efeito estilístico de grandiosa importância nessa obra, entendendo-se que se aproximar ou se distanciar pode significar tomada de posição também ideológica frente ao que se conta.

No campo da teoria da literatura, muito se tem discutido sobre o assunto, inclusive com a participação de escritores nessas discussões, desde o século XIX, quando romancistas como Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad “se inquietavam por um estilo impessoal” (DAL FARRA, 1978, p. 17). E essa inquietação não se estagnou no século XIX. O escritor português José Saramago, já em finais do século XX, conforme veremos a seguir, também se preocupou em discutir (e escrever) sobre essas questões relacionadas às figuras do narrador e do autor.

No Brasil, no campo mais acadêmico, Ligia Chiappini (2002) e Maria Lúcia Dal Farra (1978) auxiliam na compreensão dos quadros teóricos sobre foco narrativo, ponto de vista, ótica etc. Ambas estão em acordo no que concerne aos objetivos de seus trabalhos: revisar as teorias do foco narrativo, articulando-as nas suas discussões; Dal Farra se ocupando da categoria do “autor implícito”, criada por Wayne Booth; e Chiappini, também tratando dessa categoria, mas dispensando uma grande atenção à tipologia de Norman Friedman. Ambas entram também em acordo quanto ao avanço de Booth na teorização do assunto a partir da noção de “autor implícito”, categoria que surge ainda nos anos 1960.

Booth (1980) parte de elementos retóricos como sendo, naturalmente, recursos por meio dos quais se conta algo, ou seja, o escritor transmite seu mundo ao leitor. Tais elementos se encontram em maior ou menor grau nas obras, no entanto “se encontram ao alcance do escritor de epopeia, romance ou conto, na sua tentativa, consciente ou inconsciente, de impor ao leitor um mundo fictício”. (BOOTH, 1980, p. 11). Por meio de exemplos verificados em várias obras de ficção, e a partir de formas diversas também (romance, teatro, conto etc.), Booth discorre sobre ques-

tões relativas a narradores e pontos de vista, ótica, focos narrativos etc., rumo a uma discussão mais ampliada sobre a presença do autor na obra, inclusive como um ser de retórica, ratificando que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Para explicar e/ou justificar esse jogo de esconde-esconde das vozes narrativas dentro dos textos em prosa, Booth lança mão da categoria do “autor implícito”, definido como “o *alter ego* do autor”:

Autor implícito (o ‘*alter ego*’ do autor). – Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele director de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra (BOOTH, 1980, p. 167, grifos do autor).

Para Booth, o autor implícito seria, portanto, uma entidade existente entre o autor e o narrador, uma espécie de ótica maior, responsável pelas mudanças de focos, enfim, pelas mobilidades no interior do romance, dos próprios narradores e, também, dos personagens e tempos e espaços narrativos. Na leitura de Chiappini,

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA (CHIAPPINI, 2002, p. 19, grifos da autora).

Na posição de *alter ego*, cabe ao autor implícito a tarefa de criar disfarces, de dissimular, de revelar ou de esconder:

A visão que o autor implícito empresta ao narrador – na primeira ou na terceira pessoa – é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor implícito para promover ‘lacunas’ – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e ‘cegueira’, num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interfe-

rências de tons – darão a coloração verdadeira ao romance (DAL FARRA, 1978, p. 24).

Mesmo em acordo com a ideia, histórica e teoricamente discutida, de que autor e narrador são figuras distintas, ainda que intermediadas pela figura do autor implícito (DAL FARRA, 1978), o argumento do escritor português José Saramago (1998a) em sua “ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro” (SARAMAGO, 1998a, p. 26) contraria muitas das teorias da literatura, mas reivindica do escritor uma responsabilização sobre o que escreve. Diluir as fronteiras entre autor e narrador, ou seja, considerá-los a mesma entidade, significa não eximir do escritor a responsabilização pelo que escreve, pois a pergunta que Saramago (1998a, p. 26) se faz

[...] é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra. Quando falo de pensamento, estou a incluir nele os sentimentos e as sensações, as idéias e os sonhos, as vidências do mundo exterior e do mundo interior sem as quais o pensamento se tornaria em puro pensar inoperante. [...] E também me pergunto se a resignação ou indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a usurpação, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias.

Parece viável inferir que essas responsabilidades próprias são menos ou mais “cobradas” de acordo com a matéria tratada no livro. *El hombre...* é um romance que, devido ao seu conteúdo, e à perspectiva utilizada para contar a história, bem como à nacionalidade do autor, percebe-se claramente cobrada a sua responsabilidade quanto ao que narra. É como se a figura do autor, incluindo de forma determinante a sua nacionalidade, nesse contexto, ocupasse primeiro plano, e o romance ficasse resignado à posição de coadjuvante. Não por acaso Leonardo Padura expressa, sempre que lhe é possível, o seu incômodo quando, em si-



tuações de entrevistas, participações em debates etc., perguntam-lhe muito mais sobre Cuba, sobre sua vivência num país emblemático, do que mesmo sobre sua literatura, sobre seus projetos de escritor:

Certa vez escrevi uma coluna intitulada ‘Queria ser Paul Auster’¹³, porque li uma entrevista do escritor norte-americano em que lhe perguntavam apenas sobre literatura, cinema e beisebol. É disso que eu gosto de falar, mas estão sempre me perguntando sobre política de Cuba... (BREDA, 2014)

Essas perguntas realizadas por jornalistas podem decorrer da matéria tratada nos romances de Padura, e que envolve Cuba das últimas décadas como espaço-tempo narrativo primordial, mas também de como se expressa uma consciência de escritor e intelectual que nasceu e vive num país cuja história é tão representativa que coloca o escritor numa posição de compromisso de compartilhar, por meio de suas declarações e ideias, o que pensa sobre seu lugar.

Considerando a importância do leitor na constituição de uma obra, entende-se que é essa tríade – autor/obra/leitor – que confere ao livro a sua existência, no que diz respeito a uma completude. Quando Saramago insere o leitor na sua discussão, coloca-o mediante possibilidades sobre as quais alguém deve se responsabilizar, nesse caso, o escritor.

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe será narrada – a pessoa invisível mas onnipresente do seu autor. Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista (SARAMAGO, 1998a, p. 27).

O argumento de Saramago em defesa da diluição de fronteiras entre autor e narrador parte, também, da premissa de que o leitor busca, naquilo que lê, “uma parcela identificada da humanidade: o seu autor”. E, ao tratar de “máscaras”, como

[13] Este texto também foi publicado em *Água por todos os lados*, livro de ensaios de Leonardo Padura, publicado no Brasil em 2020, pela Boitempo.

uma das nuances do romance, Saramago abre uma brecha em seu argumento: se o romance é máscara, o autor é o artista que constrói e manipula essa máscara. A essa máscara podemos, então, dar o nome de narrador. Se a máscara é móvel – ora esconde, ora revela – quem manipula esse movimento pode ser, portanto, o autor, conforme Saramago, ou o autor implícito, conforme Booth. No entanto, é à máscara que se devem os focos narrativos; é a ela que vai ser concedida a responsabilidade de, a partir do seu movimento, esconder e revelar; distanciar-se e se aproximar; adentrar na mente dos personagens e se tornar onisciência; apenas demonstrar um cenário como uma câmera; testemunhar os fatos; comentar; soltar a voz dos personagens etc., sempre atendendo a uma necessidade interna e estrutural, portanto, de técnica narrativa, em função do efeito que o autor pretende para sua composição.

Por exemplo, dos trinta capítulos do romance *El hombre...*, apenas seis se ocupam da narração sobre Iván, somados a dois que narram os encontros entre Iván e Jaime López, uma das máscaras de Ramón Mercader. São, portanto, oito capítulos narrados em primeira pessoa, a partir de um foco bem aproximado do tempo presente, da atualidade do referente representado romanescamente. Os capítulos sobre Trotski e Mercader são narrados em terceira pessoa e se tratam de personagens mais distantes no tempo e no espaço narrativos, exceto nos momentos em que Mercader é Jaime López.

De posse dessa descrição da estrutura do romance, é possível compreender que o personagem Iván auxilia na legitimação de uma questão do autor, que é ideológica. Não por acaso, Padura tem reclamado, em meios midiáticos, sobre o que se fala¹⁴ de Cuba sem conhecer profundamente Cuba:

Olha, não me sinto à vontade falando sobre um país em que estou há dois dias, sendo que vi mais jornalistas do que qualquer outro tipo de pessoa [...] Me incomoda quando alguém vai a Cuba, fica lá uma semana e depois sai dizendo que conhece Cuba, que pode explicar o que é Cuba (BREDA, 2014).

Narrar sobre o que se conhece é uma de suas premissas. Há, no entanto, várias maneiras de conhecer: pela investigação histórica em livros, depoimentos e diversos outros materiais, para narrar as histórias de Trotski e de Mercader; pela

[14] Padura enfatizou esse posicionamento quando da sua presença como entrevistado no programa Roda Viva Internacional, da TV Cultura, por ocasião da sua estada no Brasil para participação na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2015. Esse programa se encontra disponibilizado no site YouTube, no canal Roda Viva.

experiência de vida, pela vivência em uma realidade social, para narrar a história de Iván. Assim sendo, nada parece mais adequado, tecnicamente, do que conceder voz a Iván para que ele conte sua própria história, a partir de sua vivência, de suas angústias, de suas alegrias, de seus fracassos e de seus amores:

Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor (SARAMAGO, 1998a, p. 27).

O argumento que se constrói aqui é no sentido de discutir a quantas o foco narrativo em primeira pessoa corresponde a essa legitimação ao contar uma história cujo compromisso com a realidade factual se apresenta possível. Outro aspecto da trama importante para reiterar essa ideia é o da metaliteratura. Iván, como personagem, é escritor, embora frustrado. Ser seu próprio narrador é, portanto, uma aproximação com o conflito que gira em torno de se ter algo para escrever, mas se sentir incapaz: “En su momento, pensaba, ya intentaría un regreso a la escritura que, en aquel momento, todavía creía posible”. (PADURA, 2015a, p. 164). Isso se dá pelo fato de ser concedida a ele a tarefa de escrever sobre Mercader. Podemos afirmar, assim, que, ao passo que Iván se angustia com a tarefa que o “acaso” lhe atribuiu de biografar a história de um assassino, essa narrativa vai sendo construída, mas em terceira pessoa. Por esses indícios, é possível investir numa interpretação de que, no plano da enunciação, Iván é o próprio narrador de *El hombre...*:

Además del lento y trabado ejercicio de escritura al que regresé después de recibir el libro de Luis Mercader – nunca había tenido idea de lo difícil que puede ser escribir de verdad, con responsabilidad y visión de las consecuencias y, para colmos, tratar de meterte en la cabeza de otro individuo que existió en tu misma realidad, e imponerte pensar y sentir como él –, aquel período oscuro y hostil tuvo la recompensa de permitirme sacar completamente de mi interior la que en realidad debió haber sido la vocación de mi vida: desde el rústico y elemental consultorio que había montado en el barrio, no solo vacumé perros y capé o enmudecí puercos que luego serían

devorados, sino que también pude dedicarme a ayudar a todos los que, como yo, amaban a los animales, en especial a los perros (PADURA, 2015a, p. 536).

Sendo uma narrativa em primeira pessoa, trata-se de uma técnica ambivalente, tendo em vista que o narrador é sujeito e objeto da própria história que conta, é “simultaneamente sujeito da enunciação e sujeito do enunciado” (DAL FARRA, 1978, p. 45), ou, ainda, como discute Paul Ricoeur (2010b, p. 152), “a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado torna-se o discurso do personagem”. E do ponto de vista da enunciação, é possível considerar o próprio Iván como realização de uma técnica metalinguística. Vejamos como o personagem se declara já no primeiro capítulo do romance, numa interlocução com os leitores:

En su momento entenderán por qué esta historia, que no es la historia de mi vida, aunque también lo es, empieza como empieza. Y aunque todavía no saben quién soy, ni tienen idea de lo que voy a contar, quizás ya habrán entendido algo: Ana fue una persona muy importante para mí. Tanto que, en buena medida, por ella existe esta historia, en blanco y negro, quiero decir (PADURA, 2015a, p. 23).

A partir do que se enuncia, entendo que essa história é marcada por uma ambivalência, sim, mas que também é algo que vai além dessa ambivalência, pois, além de ser “simultaneamente sujeito da enunciação e sujeito do enunciado”, Iván também é sujeito da narração sobre Mercader e Trotsky, mas em terceira pessoa, como uma câmera, que, no entanto, não é neutra, conforme discussão de Chiappini sobre a categoria postulada por Norman Friedman:

O nome dessa categoria [câmera] me parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade (CHIAPPINI, 2002, p. 62).



A narração sobre Mercader e Trotski, entendida como sendo manipulada pela voz de Iván, assumida em parte apenas, apesar dessa configuração de câmera, nada tem de neutra. Pelo contrário, é justamente o fato de adentrar nas subjetividades desses personagens, inclusive tecendo comentários, revelando sentimentos e pensamentos, pelo recurso da onisciência, que ele exclui a possibilidade de neutralidade dessas narrações, conforme trecho já citado em que se dá o atentado a Trotski, além de vários outros trechos de configuração parecida.

Ainda no primeiro capítulo do romance, ao descrever a sua relação com Ana, Iván revela essa indecisão entre contar e não contar a história de Mercader, indecisão essa movida por um medo que o acompanha por todo o enredo e que se apresenta como impedimento para escrever a história que foi colocada em seu caminho:

Ana y yo habíamos logrado un nivel tan sanguíneo de compenetración que, una noche de apagón, de hambre apenas adormecida, desasosiego y calor [...] como si solo cumpliera una necesidad natural, comencé a contarle la historia de los encuentros que, catorce años antes, había tenido con aquel personaje a quien desde el mismo día que lo conocí, siempre había llamado ‘el hombre que amaba a los perros...’. Hasta esa noche en que, casi sin prólogo y como un exabrupto, decidí contarle aquella historia a Ana, jamás le había revelado a nadie de qué habíamos hablado aquel hombre y yo y, menos aún, mis deseos, postergados, reprimidos y muchas veces olvidados durante todos esos años de escribir la historia que él me había confiado [...] Ana se quedó mirándome hasta que el peso de sus ojos negros [...] comenzó a escocerme en la piel y al fin me dijo, con una convicción espantosa, que no entendía como era posible que yo, precisamente yo, no hubiese escrito un libro con aquella historia que Dios había puesto en mi camino. Y mirándole a los ojos [...] yo le di la respuesta que tantas veces me había escamoteado, pero la única que, por tratarse de Ana, le podía entregar:

– No lo escribí por miedo (PADURA, 2015a, p. 26-27).

Esse movimento de indecisão cria uma ambivalência no narrador-personagem, que oscila entre escrever e não escrever, entre contar e não contar, interpretado como “narrar e não narrar”, bem como entre sentir e não sentir compaixão pela persona biografada. O próprio Iván dá pistas para a interpretação desse movimento



ambivalente, quando se assume como narrador da sua própria história e se anuncia, sem se assumir diretamente, como narrador da história de Trotski:

En los meses que siguieron a la desaparición del hombre que amaba a los perros, por las vías más sinuosas, casi siempre en voz baja, fui persiguiendo los pocos libros existentes en la isla capaces de ayudarme a entender la dramática relación entre Stalin y Trotski y lo que habían representado aquel enfrentamiento enfermizo y el éxito previsible de Stalin y sus métodos para la suerte de la Utopía (PADURA, 2015a, p. 415).

Também como narrador da história de Mercader:

Al leer la biografía comprobé que parte de mis conocimientos quedaban ratificados por informaciones que Luis Mercader debió de manejar de primera mano, pues había sido testigo de los episodios de los que hablaba. **Mientras, otras historias se contradecían con las que yo sabía y, por alguna causa que en ese momento todavía desconocía, resultaba que yo estaba enterado de actitudes y episodios vividos por Ramón que su hermano omitía o ignoraba.** Pero lo más important era que, una vez ratificada la identidad de Jaime López, conocida la suerte final de Ramón Mercader y ya concretada la caída del mundo que lo había cultivado, como una flor venenosa, me sentí totalmente liberado de mi compromiso de guardar silencio. Sobre todo porque, con aquel libro enviado por un fantasma, me había llegado también la certeza de que el asedio al que me había sometido en vida – y hasta después de su muerte – el hombre que amaba a los perros, solo podía tener una razón calculada por una mente de ajedrecista: empujarme silenciosa pero inexorablemente a que yo escribiera el relato que él me había contado, mientras me hacía prometerle lo contrario (PADURA, 2015a, p. 531-532, grifos meus).

Um aspecto marcante dessa narrativa diz respeito, também, ao narrador na sua posição de ouvinte, reiterando a ideia de que o que ele ouve diretamente da voz de Jaime López, nas tardes em que conversaram na praia de Santa María del Mar, parece mais legítimo do que o que Luis Mercader biografou sobre o irmão, omitindo ou ignorando episódios vividos por Ramón: López narra para Iván sobre Mercader como um amigo e não assumindo a identidade de assassino de Trotski. Esse segredo se mantém até o dia em que Iván recebe em casa a biografia de Luis Mercader e Ger-



mán Sanchez em que constam algumas fotografias que revelam, definitivamente, que Jaime López e Ramón Mercader são um só personagem:

Lo primero que hice, por supuesto, fue hojear el volumen y, al descubrir que contenía fotos, me detuve en ellas hasta que me tope con una imagen que me removió las entrñas (PADURA, 2015a, p. 529).

Essa posição de ouvinte que Iván assume frente à narração de Jaime López trata-se de um procedimento aos moldes do que Walter Benjamin (1994) descreve como representação da narrativa tradicional oral, pela qual a experiência é passada de pessoa a pessoa: “O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Em *El hombre...* temos um exemplo bastante significativo dessa forma tradicional de narrar: Iván, ouvinte de Jaime López que narra a história de Ramón Mercader como sendo uma outra pessoa. Imprescindível registrar que essa interlocução não acontece exatamente no plano do enunciado, mas da enunciação, quando dos capítulos específicos sobre Iván, exceto quando aparecem alguns diálogos (raros e ralos) entre os dois interlocutores. No entanto, se consideramos a possibilidade de Iván ser o narrador das histórias de Trotsky e de Mercader em seus respectivos capítulos, configurando-se como uma voz em terceira pessoa, podemos ratificar que o narrador-personagem Iván trouxe para o plano do enunciado o que, nos capítulos referentes à sua própria história, cabia apenas à enunciação. Tal técnica é que põe em movimento as vozes e focos narrativos dessa trama; um movimento que reitera, ou melhor, formaliza, pela estrutura narrativa, a ambivalência que está no cerne do romance, na configuração de seus personagens, por exemplo, por meio de sentimentos e de postura ideológica em nome de uma utopia, em que se transparecem reflexões sobre medo, amor, ódio, compaixão, liberdade... Vejamos nas palavras do próprio Iván:

La conversación con Daniel y los efectos inmediatos que generó me servirían para desempolvar y revisar lo que hasta ese momento había escrito. **Percebí, como una necesidad visceral de aquella historia, la existencia de otra voz, otra perspectiva, capaz de complementar y contrastar lo que me había relatado el hombre que amaba a los perros.** Y muy pronto descubrí que mi intención de entender la vida de Ramón Mercader implicaba tratar de entender también la de su víctima, pues aquel asesino únicamente estaría completo, como verdugo y como ser huma-

no, si lo acompañaba el objetivo de su acto, el depositario de su odio y del odio de los hombres que lo indujeron y armaron. Por años yo me había dedicado a rastrear la poca información existente en el país sobre el complot urdido alrededor de Trotsky y sobre la pavorosa, caótica y frustrante época en la cual se cometió el crimen (PADURA, 2015a, p 544-545, grifos meus).

Há, dessa maneira, uma aproximação, quase uma relação simbiótica entre autor e narrador: da perspectiva de Saramago, seria a exclusão do narrador; da perspectiva de Booth, a configuração de um autor implícito. Considera-se, também, por exemplo, para efeito de constatação do que se afirma aqui, depoimento do próprio Leonardo Padura (2016d) quando declara que “una de las confesiones que hago es rápida y precisa: pensé escribir esta novela para superar mi ignorancia (forzada) del asunto del cual trato en el libro”. Tal ignorância se justifica, em termos de realidade factual, pela omissão da história e do nome de Trotsky em Cuba no período revolucionário, estendendo-se aos anos seguintes, até, praticamente, a abertura dos arquivos soviéticos pela *glasnost* no início da década de 1990, conforme expressa Iván no seguinte trecho do romance:

Hurgando en la montaña de literatura de aliento estalinista que desde Moscú seguía llegando al país, desempolvando roídos panfletos de los años cincuenta que iban del trotskismo más elemental al anticomunismo de guerra fría, tragando en seco mientras leía *Un día en la vida de Iván Denísovich* de Solzhenitsyn, años atrás publicado en Cuba, fui moldeando un conocimiento fragmentario y difuso que, a pesar de todos los ocultamientos (aún faltaban casi diez años para la *glasnost* y la primera tanda de revelaciones de algunas interioridades del terror), me trajo aparejada una inevitable sensación de asombro e incredulidade (el asco subiría a la superficie poco después), sobre todo por el turbo manejo de la verdad al que tantos hombres se habían visto sometidos (PADURA, 2015a, p. 415-416).

Na busca de suprir sua ignorância, Iván se depara com manipulações de verdades, com segredos que só vinham a se revelar com a *glasnost*, e que constituem, ao fim e ao cabo, os elementos que estão no entorno das vidas de Trotsky e de Mercader. Em confirmação a esse fato relacionado à manipulação das informações que circulavam na Ilha, é oportuno trazer à discussão a reflexão de um leitor cubano,



Jesús J. Barquet (2016), em artigo que trata das diferentes perspectivas de leitura, portanto, de “horizontes de expectativas” diversos:

Para el lector cubano de dentro, esta novela ejerce cierta función didáctica: suplir información factual sobre un período (estalinismo) y una figura histórica (Trotsky) escamoteados, o no suficientemente documentados, o no libremente interpretados (BARQUET, 2016).

Voltando à questão do ponto de vista narrativo e à relação autor/narrador, em *El hombre...*, pela voz em primeira pessoa do personagem Iván, vê-se essa aproximação, confirmada por enunciados do romance e por depoimentos do próprio Padura, porém considerando o recurso da metalinguagem. E, se o narrador é máscara do autor, trata-se de máscara ambivalente, como é da sua natureza: ao passo que esconde, também revela. Esse procedimento técnico da narração responde a uma necessidade interna da própria trama, que (cor)responde à ideologia nela impressa, cujo efeito vai depender, também, das pretensões do leitor e/ou, simplesmente, do que é possível à sua leitura:

Se, por um lado, a convenção romanesca faz crer ao leitor que o narrador é o autor real, é porque ela necessita manter esse tipo de credulidade a seu favor. O desempenho favorável do romance é relativo a essa predisposição do leitor. Porém se, por outro lado, o crítico procura desmontar o romance e abordá-lo rigorosamente, é justamente porque ele pretende apontar os seus mecanismos internos e sua verdadeira ideologia. Sendo menos crédulo que o leitor, ele tende a transformar-se numa espécie de ‘destruidor de ilusões’ ou de ‘implantador de verdades’, predcados que, de maneira alguma, fazem parte da sua pretensão (DAL FARRA, 1978, p. 125-126).

É possível compreender que, por essa relação intrínseca entre autor e narrador, em que ambas as figuras parecem se amalgamar, revela-se uma postura ideológica que faz com que o leitor, bem como a imprensa e/ou o meio midiático peçam explicações ao autor, de um modo geral, indaguem-o sobre a sociedade e a política cubanas. Noutras palavras, problematizam a liberdade imanente à forma romanesca, liberdade essa que exime o criador de um “pedido de contas”, conforme postula Marthe Robert (2007).

Mais ou menos no mesmo sentido, o argumento de Saramago sobre a inexistência da figura do narrador no romance parece interessante, pois, recupera o caráter autobiográfico, ao defender a ideia do autor-narrador como uma só figura a quem é atribuída a responsabilidade pelo que conta, pois o que conta faz parte da sua vida vivida, da sua vivência pessoal, mas, também, daquilo que está na sua vida, pela memória ou mesmo pela observação que faz do mundo.

Outro elemento igualmente importante desse encurtamento de distância entre o narrador em primeira pessoa, Iván, e o autor, Leonardo Padura, encontra-se na tematização da compaixão. Em nota de agradecimentos ao final do livro, Padura demonstra o desejo de que o romance “aporte algo sobre como y por qué se pervertió la utopia e, incluso, provoque **compasión**”. (PADURA, 2015a, p. 765, grifo meu). Não seria por mera coincidência que se trata da última palavra da narrativa, enunciada pelo narrador Daniel, também em primeira pessoa, quando da morte do amigo Iván:

A una galaxia donde quizás Iván sepa qué hacer con una cruz roída por el mar y con esta historia, que no es su historia pero en realidad lo es, y que también es la mía y la de tantísimas gentes que no pedimos estar en ella, pero que no pudimos escapar de ella: se irán tal vez al sitio utópico donde mi amigo sepa, sin la menor duda, qué coño hacer con la verdad, la confianza y la **compasión** (PADURA, 2015a, p. 761, grifo meu).

O enunciado arremata, pela voz de Daniel, o conflito do narrador-personagem Iván, que, como leitor e ouvinte da história de Ramón Mercader, pela sua própria voz, mas sob a máscara de Jaime López, sente-se, a contragosto, compadecido. Afinal, Ramón Mercader é vítima ou carrasco? A narrativa leva a um entendimento de que nem uma coisa nem outra isoladamente, mas as duas ao mesmo tempo. A ambivalência do foco narrativo auxilia, assim, na configuração desse lugar ambivalente em que se encontram certos temas do romance como a compaixão. É, assim, técnica que formaliza uma ambivalência na configuração dos personagens.

Os exemplos citados anteriormente (fala do autor e fala do narrador) denotam um grau de cumplicidade realizado na estrutura do romance. Esse raciocínio vale para os demais temas: a morte, o medo e a liberdade, em proporções e situações diferentes, e em acordo numa só direção que é a tematização de uma utopia traída e/ou utopia pervertida. Não pretendo, no entanto, fazer entrecruzamentos entre o que dizem os narradores no interior do romance a partir de técnicas narrativas e o que diz o escritor, a figura de carne e osso. Levantar esses exemplos serve tão



somente para confirmar a presença de um autor implícito, entidade que intermedia o escritor e seus narradores, nos termos de Wayne Booht (1980), no sentido de criar uma narrativa em que as questões do autor, incluindo as ideológicas, podem ser deduzidas no interior do próprio texto. A essa entidade (autor implícito) também pode ser conferida a responsabilidade de mover a posição do narrador, tanto no sentido de ser ora sujeito da enunciação, ora sujeito do enunciado, quanto na sua mudança de focos entre primeira e terceira pessoa. Autor implícito e narradores entram, assim, em acordo e adotam o foco em terceira pessoa para contar a história de Trotski e de Mercader, por razões já expostas, como, por exemplo, o distanciamento no tempo e espaço na configuração desses dois personagens; bem como adotam o foco em primeira pessoa para contar a história de Iván, num tempo presente e num espaço mais próximo, tratando-se, assim, de artifício literário que se realiza na estrutura e na escritura do romance.

Convém refletir sobre a atualidade do pensamento de Adorno, na sua reflexão sobre a posição do narrador no romance (a ele) contemporâneo, que verifica, no aspecto ideológico, uma essencialidade ao romance, da qual seu criador não se exime. Noutras palavras, Adorno (2003, p. 57) considera a questão ideológica como algo imanente ao processo criativo.

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo em si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

Há quase um século Walter Benjamin (1994) discutia sobre a possibilidade do fim da narração como um processo decorrente do fim da experiência num mundo de barbárie, onde não há mais o que se contar “...embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). É a partir desse paradoxo que Adorno dialoga com Benjamin no sentido, senão de definir, mas de problematizar a presença da figura do narrador no romance (a eles) contemporâneo.

No romance de Padura, a “mensagem de conteúdo ideológico” perpassada pelo narrador, cuja pretensão não é menos ideológica, é interpretada (ou mesmo julgada) a partir do lugar epistêmico do leitor, obviamente, mas tendo como baliza



o tom de criticidade que perpassa esse conteúdo, em nome de uma reflexão sobre questões individuais, sim, mas que estão na base, ou que representam questões de uma coletividade. E isso vale para os três personagens principais: Trotski, Mercader e Iván, considerando, acima de tudo, a “arbitrariedade individualista”, pois, se assim pode ser caracterizada, significa dizer que outros aspectos podem e/ou devem ser observados.

O encolhimento da distância estética e a conseqüente capituloção do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 63).

Essas reflexões de Adorno (2003, p. 165) aparecem como parte de “uma conferência para a RIAS de Berlim, publicada em *Akzente*, 1954, nº 5”. A data de publicação não minimiza o efeito de tais afirmações. Pelo contrário, quando trazidas para uma discussão do nosso presente atual, tais afirmações parecem um prenúncio do pensador quanto ao futuro da forma do romance, pois esta seguiu esses caminhos de que fala Adorno. O romance de Padura serve como exemplo desse procedimento narrativo em que se dá o encolhimento da distância estética do(s) seu(s) narrador(es). No entanto, não podemos deixar passar que se trata de um caráter móvel, ou seja, essa distância da voz narrativa é encolhida, mas é também estendida, a depender das necessidades internas da própria trama e de como se quer contá-la. Esse caráter móvel é, ao mesmo tempo, elemento de causalidade e de efeito do que caracterizo como ambivalente. O narrador encolhe sua distância no tempo e no espaço narrativos quando assume uma voz em primeira pessoa para narrar fatos inerentes a um espaço e a um tempo a nós contemporâneos (Cuba dos anos 1970 até os anos 2000); o narrador estende sua distância estética quando assume uma voz em terceira pessoa para tratar de um tempo e espaço narrativos mais distantes, porque representam um tempo e espaço reais igualmente mais distantes (Trotski e Mercader, pelos lugares por onde passaram desde os anos 1920 até 1940, quando do assassinato). O narrador também encolhe sua distância estética quando assume uma voz em primeira pessoa para narrar seu encontro com Jaime López, em Cuba dos anos 1970, portanto, um tempo intermediário. A ambivalência está, assim, no que se pode considerar elementos de causalidades e de consequências. Por exemplo, a “utopia pervertida” de que trata Iván é, ao fim e ao cabo, uma constatação

de como os episódios históricos e as vontades de certos homens e mulheres em transformar um mundo de exploradores e explorados em um mundo de mais justiça social transformaram-se, pelas próprias coordenadas históricas, numa utopia, que, por sua vez, e pelas consequências recaídas às pessoas que foram direta e duramente afetadas, transformou-se em utopia traída, utopia pervertida.

O romance estrutura seu plano ideológico, portanto, por meio do ponto de vista do narrador e da voz narrativa, categorias que podem ser consideradas, inclusive, como sinônimas, conforme a reflexão de Paul Ricoeur (2010b p. 163, grifo do autor):

É em primeiro lugar no plano **ideológico**, ou seja, no plano das avaliações, que a noção de ponto de vista toma corpo, na medida em que uma ideologia é o sistema que regula a visão conceitual do mundo em toda a obra e em parte dela. Pode ser a do autor ou a dos personagens. O chamado ‘ponto de vista autoral’ não é a concepção de mundo do autor real, mas a que preside a organização narrativa de uma obra particular. Nesse nível, ponto de vista e voz são simples sinônimos: a obra pode fazer ouvir outras vozes além da do autor e marcar várias mudanças regradas de pontos de vista, acessíveis a um estudo formal.

No caso de Leonardo Padura, convém atentar para um plano ideológico que parece perpassar toda a sua obra e que tem a ver com a forma como representa um espaço-tempo recorrente e bem definido: Cuba, mais precisamente a cidade de Havana, das últimas quatro décadas, em seus aspectos sociopoliticoculturais. Se, em alguma medida, concordo com a ideia de que “o chamado ‘ponto de vista autoral’ não é a concepção de mundo do autor real”, atendo-me às categorias do narrador e dos personagens que, ao tratar do tema da utopia que se perverteu em suas coordenadas sociais e históricas, assumem um plano ideológico marcado por uma postura crítica a essas coordenadas, sendo, assim, comprometedor a desvinculação do seu autor. Nesse sentido, reafirmo a adequação que se faz na análise do ponto de vista e da voz narrativa em *El hombre...* como configuração de um autor implícito, de acordo com a discussão de Wayne Booth (1980, p. 38), que recobra uma presença mais marcante do autor (o ser de carne e osso) quando afirma que, conforme já citado anteriormente, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”.

Extrapolando o espaço ocupado exclusivamente pela ficção, delimitado entre a primeira e a última páginas do romance, reivindico questões próprias do escritor,



conferidas por meio de entrevistas, artigos e colunas, além de participações em mesas de debates, palestras e cursos. Nesses ambientes, midiáticos ou não, Padura expõe suas questões tanto sobre o seu fazer literário, suas motivações de escritor (seus “demônios”), quanto sobre a sociedade que serve de cenografia para a maior parte da sua ficção bem como sobre a época nela representada. Nesse sentido em que Leonardo Padura vem se expondo, demarca-se um lugar epistêmico e, portanto, ideológico, não só como ficcionista, mas, também, como intelectual de seu tempo e lugar.

Resumindo, primeiramente, destaco a força narrativa atribuída à configuração de Trotski, Ramón Mercader e Iván. Mas entre os personagens centrais, ainda destaco um, que, na minha opinião, constitui uma das forças motrizes desse romance, pois é a esse personagem que são concedidos o ponto de vista e a voz narrativa centrais: uma voz em primeira pessoa, ou seja, um narrador que também é personagem, chamado Iván, que representa o cidadão cubano comum, sem grandes feitos, um escritor frustrado, uma vítima da parametrização, que vivencia profundas crises, desde as mais existenciais e subjetivas até as questões materiais. No dizer do nosso saudoso Belchior, Iván seria “apenas um rapaz latino-americano”. É, portanto, a essa figura narrativa “desimportante”, em comparação a Trotski e Mercader, reconhecidos historicamente, que cabe o desenrolar da trama, tanto no plano da narrativa quanto da narração. Noutros termos, considero que dar voz e visão a uma figura “desimportante” do ponto de vista da realidade factual, ou seja, um cidadão comum, anônimo, frustrado, sofrido, traz à discussão o que está na base da história real, qualquer que seja ela, e que não corresponde apenas às ideologias dos grandes homens que a fazem, mas, justamente, àquele cidadão comum que ocupa cada esquina de seu país. Em linhas gerais, o romance conta três histórias que se alternam em trinta capítulos: a história de Trotski, a de Mercader e a de Iván. Essas histórias, porém, se entrecruzam, cabendo à voz central de Iván realizar esse entrecruzamento e, como configuração de voz central, seria a “redução estrutural do dado externo” (CANDIDO, 2000), em que as coordenadas históricas são vistas como estruturas internalizadas, e não exatamente como elementos externos, em sua natureza meramente social. No caso de Padura, não se trata exclusivamente de uma maneira de lê-lo, de analisá-lo, mas de um fator intrínseco ao seu fazer literário. Por exemplo: *El hombre...* pode ser considerado um romance histórico porque trata da história da Revolução Russa, da Guerra Civil Espanhola, da Revolução Cubana, do assassinato de Trotski etc.; mas esses assuntos não estão representados no romance exatamente como episódios; eles aparecerem como elementos de causalidade das



vidas vividas por seus personagens. Assim, sendo Iván a voz responsável pela narração dessas atitudes, pensamentos, sentimentos e falas, temos aí uma voz bastante representativa, porque é uma voz de dentro do centro do “furacão”, para usar como metáfora o fenômeno natural referenciado nas primeiras páginas do livro e que, não por acaso, tem o mesmo nome do protagonista da história:

Aunque a estas alturas de la vida he aprendido (más bien me han enseñado, y no de modos muy amables) a no creer en las casualidades, fueron demasiadas las coincidencias que empujaron a los meteorólogos a decidir, con varios meses de anticipación, que llamarían *Iván* (nombre comenzado por la novena letra del alfabeto, en castellano, masculino y nunca antes utilizado para tales fines) a aquella tormenta (PADURA, 2015a, p. 19).

A história inicia, portanto, com a ameaça do furacão às ilhas caribenhas, também de nome Iván, em 2004. Trata-se, portanto, de uma voz de dentro do centro das coordenadas históricas, das experiências vividas, dos afetos, das frustrações e das alegrias. Noutras palavras, uma voz mais do que legitimada e que não é solitária. É uma voz compartilhada, ideologicamente, em muita medida, com a voz do amigo Daniel, que, no último capítulo do romance, ao encontrar o amigo morto, assume a voz em primeira pessoa e revela, finalmente, a que veio o personagem Iván, qual a sua missão nessa história, e sua trágica e metafórica morte.

Al fin he podido leer la papelería de Iván. Más de quinientos folios mecanografiados, plagados de tachaduras y añadidos, pero cuidadosamente ordenados en tres sobres de Manila que también había rotulado con mi nombre completo: Daniel Fonseca Ledesma, como para evitar la menor confusión (PADURA, 2015a, p. 759-760).

Estaria, em cada um dos três envelopes designados ao amigo Dany, cada uma das histórias narradas no romance: a do próprio Iván, a de Trotski e a de Mercader? Esta é uma hipótese que levanto e que me leva a pensar esse romance como uma estrutura que sugere a presença de uma voz que pode ser do próprio autor, porém representado como narrador e como personagem, ou, na categorização de Wayne Booth (1980), uma presença de autor implícito, revelando, pela voz de Daniel, um possível *alter ego* do autor Leonardo Padura; afinal, a Daniel é dada a responsabilidade pelo rumo dessa prosa:



Acomodo todos los papeles en una pequena caja de cartón. Comienzo a sellarla con cinta adhesiva hasta que toda la superficie queda cubierta por la tira de color acero. [...] Esta tarde, cuando cierren el ataúd de mi amigo, la cruz del naufragio (de todos nuestros naufragios) y esta caja de cartón, llena de mierda, de odio y de toneladas de frustración y de mucho miedo, se irán con él: al cielo o la podredumbre materialista de la muerte. O a una estrella donde tal vez no haya razones para sufrir temores y hasta podamos alegrarnos por sentir compasión (PADURA, 2015a, p. 760-761).

Assim sendo, percebe-se uma confluência de ideias, sentimentos, visões de mundo, configurada pelas vozes de Daniel e de Iván. Não por acaso são amigos, fazem parte da mesma geração e compartilham os mesmos tempo e espaço narrativos. Mas em termos de fabulação, um problema se coloca: se Daniel sepulta junto com Iván os papéis que este escreveu, o que explica ser de Iván a autoria da narrativa, conforme tentei defender na minha análise? Seria, então, de autoria de Daniel, que criou um personagem em primeira pessoa de nome Iván, em homenagem ao amigo?

O que responde à primeira pergunta é o fato de, sendo narrador de primeira pessoa, Iván é “simultaneamente sujeito da enunciação e sujeito do enunciado” (DAL FARRA, 1978, p. 40), o que justifica a ambivalência. Já a segunda pergunta pode ser respondida pela presença de um autor implícito, capaz de criar em Daniel uma máscara do autor, que entra em cena no último ato, ao qual dá o nome de “Réquiem”, como uma forma de homenagear seu amigo Iván, mas como “personaje [que] funciona también como metáfora de una generación y como prosaico resultado de una derrota histórica” (PADURA, 2015a, p. 760). O fato de Daniel escrever/publicar/narrar, ao final do romance, pode dizer respeito, também, ao estado da arte da condição de escritor em Cuba.

Morte é tema que abre, fecha e percorre todo o romance: “– Descansa en paz – fueron las últimas palabras del pastor” (PADURA, 2015a, p. 17). Assim inicia *El hombre...* Essas são as primeiras palavras, que, na verdade, são as últimas proferidas por um pastor no momento do sepultamento de Ana, a companheira amada de Iván. Ao concluir a leitura do livro, que traz como cena central a morte de Iván, se o leitor voltar à primeira página e (re)ler essas palavras, poderá verificar o fechamento de um ciclo narrativo, cujas vidas envolvidas são profundamente marcadas por um sentimento de desilusão que passa por questões individuais, porém relacionadas a aspectos sociais e políticos que estão na base da formação humana de cada uma



dessas vidas; mas são também, sobretudo, marcadas pela morte. Entre a morte de Ana, que abre o romance, e a de Iván, que o fecha, tem-se o assassinato de Trotski e o suposto assassinato de Mercader. Morte é, portanto, um dos temas centrais no romance, tanto como representação de uma realidade factual quanto como ficção. Trata-se, além de tudo isso, de elemento alegórico, pois se refere a uma “derrota histórica” como consequência da traição a uma utopia que, em muita medida, alimentou as esperanças de uma sociedade que se quis melhorada, sobretudo em seus aspectos sociais.

Seria possível investir numa interpretação de que se morre para reviver, para recontar, ou mesmo, como diz o próprio Leonardo Padura, para “refundar a utopia”? (PADURA, 2016f). O desfecho do romance pode conduzir a essa leitura, principalmente quando Daniel se questiona sobre o lugar para onde vai o amigo Iván, ao sepultá-lo: “Quizás a un planeta donde todavía importen las verdades [...] al sitio utópico donde mi amigo sepa, sin la menor duda, qué coño hacer con la verdad, la confianza y la compasión (PADURA, 2015a, p. 761).

Capítulo

3



Um princípio de modificação

Conforme já apontado no capítulo anterior, *El hombre...* é constituído de três histórias que se entrelaçam – duas no passado, que confluem a uma só, pois envolvem Trotsky e Ramón Mercader; e outra num tempo mais próximo, que inclui Iván e Jaime López, pseudônimo de Ramón Mercader.

Essa tessitura narrativa conta com um elemento metaliterário: Iván traz para a cena questões relativas à sua missão de biografar a história de Mercader, adiada por um sentimento de medo, que resulta do fato de ser um escritor incompreendido e frustrado por ter recusada a publicação de seus contos.

No que a narrativa se apresenta, esse período equivale à “nova política cultural [...] fundamentada na *parametrización* da cultura cubana, fenômeno que esta-



belecia parâmetros ideológicos e morais, que deveriam direcionar a conduta dos intelectuais” (MISKULIN, 2009, p. 236, grifo da autora), justamente nos anos 1970, um período que inclui o também conhecido “quinquenio gris”, que corresponde aos cinco anos (1971-1975) em que artistas e intelectuais cubanos viveram duras repressões a suas ideias e obras.

Simultaneamente a esse cenário romanesco especificamente relativo ao personagem Iván, a narrativa da vida de Trotski e de Mercader surge, ocupando também o primeiro plano, culminando no encontro dos dois, no México, e, consequentemente, na cena do assassinato. Para isso, o narrador narra, separada e alternadamente, a história de cada um dos envolvidos. Uma história que envolve, entre outros sentimentos, o de desencantamento que qualifica esses três personagens em *El hombre...* e que impulsiona o leitor a constatar aquele “sentido da vida”, nos termos de Walter Benjamin (1994) em seu estudo sobre o narrador. Pensar no narrador, nesse aspecto do desencantamento, é trazer o personagem Iván e suas reflexões sobre o contexto do qual faz parte:

[...] las promesas que nos habían alimentado en nuestra juventud [...] se hicieron agua y sal mientras nos asediaban la pobreza, el cansacio, la confusión, las decepciones, los fracasos, las fugas y los desgarramientos (PADURA, 2015a, p. 647).

Tal desencantamento é parte desse “sentido da vida” que está no “nervo da vida” – expressão devida a Antonio Candido, mas referenciada por Davi Arrigucci (1992) ao tratar do “movimento de leitor” do crítico –, em que se conjugam contradições da pisada do dia a dia, sejam sociais ou individuais. É pela possibilidade dessas contradições, inclusive no que se refere aos sentimentos dos personagens, que surge, por exemplo, o sentimento de compaixão, tão recorrente no romance, como uma necessidade interna, já que seus personagens protagonistas não são (re) construídos de forma superficial. Pelo contrário, é pelas vozes narrativas responsáveis por contar essa história que se define a perspectiva de como seus personagens centrais vão se formando, cada um dentro do seu processo socio-histórico-político e com suas individualidades, suas dores, seus amores, sonhos e desencantos.

Antes de prosseguir na análise-interpretação da categoria dos personagens centrais desse romance, considero necessário fazer uma breve apresentação de cada um deles, destacando alguns pontos relevantes para a discussão analítica.

Liev Davídovich Bronstein (Trotsky): o profeta banido

O título deste tópico é tomado de empréstimo de Isaac Deutscher (1968), que biografou a vida de Trotsky em três volumes, cujas edições brasileiras, na seguinte ordem cronológica, receberam os títulos: *Trotsky – O profeta armado*; *Trotsky – O profeta desarmado*; e *Trotsky – O profeta banido*.

Em *El hombre...*, assim como no terceiro volume da biografia de Deutscher, é narrada a história de Trotsky a partir de 1929, quando do seu exílio numa ilha da Turquia, a partir do qual passa a se exiliar por diversos outros lugares, até 1940, quando do seu assassinato em Coyoacán, no México.

A narrativa romanesca se dá em duas instâncias paralelas: ao passo que apresenta a vida do político, do líder revolucionário, portanto, do homem público, apresenta, também, a vida privada de Trotsky, na sua relação com a família, com seus amores, amigos, o seu cotidiano restrito às quatro paredes de uma casa ou mesmo de um escritório, como exilado, de onde surgem e se desenvolvem suas reflexões sobre Lenin, Stalin e sobre os rumos da sociedade soviética.

Como forma de demarcar esses dois mundos – público e privado – da vida do personagem, o narrador se utiliza de seus dois nomes: Trotsky (seu nome de “guerra”), para se referir ao homem público; Liev Davídovich (seu nome civil), para se referir ao homem em sua vida privada. Esse procedimento chama a atenção, dado o fato de, em termos quantitativos, o nome Liev aparecer muito mais vezes do que o de Trotsky. Isso não significa dizer, exatamente, que a vida privada do líder é mais representada do que sua vida pública. Aliás, é importante destacar que o ser público, representado sob o nome de Trotsky, é o mesmo que se apresenta em sua vida doméstica, sob o nome de Liev. Noutras palavras, não é o caso de haver a representação de duas personas, mas que ambas se mesclam, ou seja, não há o destaque para o homem público e político, o teórico profeta. Isso se deve, provavelmente, ao fato de se tratar de um período da vida de Trotsky marcado por sua vida doméstica e familiar, por estar exilado e, portanto, confinado às quatro paredes de sua casa, juntamente com sua família. Conforme prefácio de Isaac Deutscher (1968) à biografia de Trotsky,

Mais do que nunca, detenho-me neste volume na vida privada de meu personagem, e especialmente no destino de sua família. Vêzes e vêzes os leitores terão de transferir sua atenção da narrativa política ao que a linguagem popular insiste em chamar de ‘história humana’ (como se os problemas públicos não fôssem a mais humana de nossas preocupações;

e como se a política não fosse uma atitude familiar *par excellence*). Neste período, a vida de Trotski é inseparável de seu destino político: ela dá uma nova dimensão à sua luta; e adiciona uma sombria profundidade a seu drama. Pela primeira vez, é contada aqui a estranha e tocante história baseada na correspondência íntima entre Trotski e sua esposa e filhos, correspondência essa que teve o privilégio de obter irrestrito acesso (DEUTSCHER, 1968, p. 2).

Na biografia de Isaac Deutscher (1968), neste volume em especial, em que “a vida de Trotski é inseparável de seu destino político”, o autor se refere sempre ao nome Trotski, mas nas citações que faz de Natália Sedova, o nome mais comum é Leon Davidovich: “‘Aquelas conversações rápidas’, diz Natália, ‘desagradavam-me. Leon Davidovich também não gostava delas...’” (DEUTSCHER, 1968, p. 511). Na biografia de Deutscher, Natália Sedova se refere ao companheiro por Leon e/ou Liev, numa demonstração de como o líder era nominado em sua vida íntima, portanto, privada.

O narrador de *El hombre...* entra em concordância com essa forma de se referir nominalmente ao líder, o que pode significar que se trata de uma escolha de Padura por uma estrutura narrativa ficcional, a partir da qual se faz referência à maneira como o líder era nominado em sua vida real.

O que se pode verificar, também, nesse procedimento de discriminação das instâncias pública e privada de um personagem pelo nome como lhe chamam, é que o nome de Trotski aparece sempre que a ele se refere como uma pessoa oficialmente ligada ao Partido, à Revolução, a Stalin, que o renegou. Noutras palavras, o nome de Trotski sempre aparece quando o que se está narrando tem a ver com algum aspecto oficial e oriundo do “Coveiro da Revolução”, epíteto dado a Stalin por Trotski. Vejamos alguns exemplos extraídos dos capítulos específicos sobre a vida do líder:

Do capítulo 2, em que acontecem os anúncios de que o líder está sendo “banido” do Partido e, conseqüentemente, de seu país:

Tres semanas atrás, el soldado Dreitser había llegado como una especie de heraldo negro del Kremlin, cargado de nuevas restricciones y con el ultimatum de que si Trotski no suspendía del todo su campaña opositora entre las colonias de deportados, sería completamente aislado de la vida política (PADURA, 2015a, p. 33).



Más que lograr su expulsión del Partido, y ahora del país, la gran victoria de Stalin había sido convertir la voz de Trotski en la encarnación del enemigo interno de la Revolución [...] (PADURA, 2015a, p. 40).

Y allí, en Odesa, había conocido el afable carcelero que lo proveía de papel y tinta, el hombre cuyo sonoro apelativo había escogido cuando, fugado de Siberia, unos camaradas le entregaron un pasaporte en blanco para que saliera a su primer exilio y, en el espacio reservado para el nombre, Trotski escribió el apellido del carcelero, que lo acompañaba desde entonces (PADURA, 2015a, p. 44).

Na seguinte passagem, extraída do capítulo 4, vemos, pelo nome dado ao personagem, uma confluência das *personas* pública e privada:

Aunque no tuviera la menor idea de cuáles podrían ser sus siguientes pasos, Liev Dávídovich decidió aprovechar la estación y gastar su tiempo muerto en conocer el exultante Estambul. **Pero no siquiera el descubrimiento de un mundo de sutilezas que remitían a los orígenes mismos de la civilización conseguiría despertarlo del letargo pesimista en que había caído y que le hacía sentirse extraño de sí mismo: Liev Dávídovich Trotski necesitaba una espada y un campo de batalla** (PADURA, 2015a, p. 72, grifos meus).

No capítulo dez, que narra a estada do líder como exilado em Barbizon, há passagens referidas ao nome de Trotski como pessoa pública e política, cuja necessária negação se justifica pelo respeito dos seus camaradas e se deve à necessidade de se resguardar seu nome. Noutras palavras, o nome Trotski dá origem a um movimento, o “Trotskismo”, pelo qual se milita, mas sem se assumir publicamente, haja vista as perseguições de Stalin:

Con 1934 llegó a Barbizon un rayo de esperanza que tendría en vilo a Liev Dávídovich durante semanas. Por los escasos canales de información que conservaba, recibió desde Moscú la nueva de que los rivales políticos de Stalin se habían con-fabulado, dispuestos a utilizar el XVII Congreso del partido bolchevique para dar la batalla decisiva por su supervivencia. Muchos de los militantes que, **si mencionar el nombre de Trotski**, seguían apoyándolo y considerando su regreso como una



necesidad, sumados a los que alguna vez se habían opuesto a Stalin, y a los que durante años habían sido sus colaboradores [...] (PADURA, 2015a, p. 191, grifos meus).

Referir a essas duas maneiras como o personagem é nominado no romance tem a finalidade de registrar que, no interior da narrativa, há um lugar fronteiro que demarca o homem público e o homem privado constituintes da personalidade do líder e responsáveis, assim, pela configuração ficcional do personagem.

Por essas constatações, levanto a hipótese de que a escolha por um ou outro nome diz respeito à significação que cada um tem na história, dentro do romance ficcional, mas com referência à realidade factual. E que tais opções são, ao fim e ao cabo, maneiras de demarcar onde começa um espaço público e termina o privado e vice-versa, bem como onde eles se mesclam. A comprovação dessa hipótese, pela verificação minuciosa da aparição dos dois nomes no romance, auxilia na argumentação que venho elaborando de que os episódios históricos são representados no romance como parte da configuração da *psique* dos personagens que os vivenciam. É essa forma dada à caracterização de seus personagens que põe em destaque, no romance, por exemplo, os sentimentos da compaixão e do medo, como desdobramentos de uma utopia que se perverteu.

Algumas considerações feitas pelo próprio Padura, no curso promovido pelo SESC-SP, em 2016¹⁵, merecem destaque, sobretudo no que se refere aos personagens de *El hombre....* Por exemplo, Padura afirma que, ao construir os personagens Trotski e Mercader, no que diz respeito ao primeiro, cuja vida já está bastante biografada, autobiografada e documentada, teve acesso a um vasto material. Já sobre Mercader, inclusive pelo fato de entrar na História apenas no dia 20 de agosto de 1940, quan-

[15] Referido na nota 9, neste curso o autor teceu considerações sobre várias questões relacionadas à sua produção romanesca, entre as quais a construção de seus personagens. No que se refere aos romances *El hombre que amaba a los perros* e *Herejes*, Padura destacou que os recursos literários mais trabalhados foram aqueles relacionados aos personagens e à voz narrativa, ou seja, à definição de se escrever em primeira ou em terceira pessoa. Quanto aos personagens, o autor descreveu minuciosamente cada um dos elementos que contribuem para a sua criação: psicológico, social, literário e dramático. O autor disponibilizou o material para os participantes do curso, mas com destinação restrita aos alunos, ou seja, não podendo ser compartilhado. Naquele momento, tratava-se de um material em construção. Pelo fato de o material estar restrito somente à leitura dos participantes, referenciei as informações e reflexões desenvolvidas durante esse curso, a partir das minhas anotações sobre o que ouvi e li nos slides apresentados. No que se refere a outros personagens que não fazem parte de *El hombre....*, como Mario Conde, por exemplo, um bom substrato do que foi apresentado durante o *workshop* se encontra publicado em *Cómo nace un personaje*: la historia de un detective en La Habana, pela Tusquets Editores, em 2013. Conforme também já mencionado na nota 9, boa parte das reflexões apresentadas no curso foi publicada em forma de ensaio no livro *Água para todos os lados* (2020), sob o título de “Para que se escreve um romance?”.

do do assassinato de Trotski, Padura reclama de uma “lacuna” histórica que pretende preencher, porém ficcionalmente. O autor aponta, assim, para duas questões importantes: 1. que o contexto de Trotski é exatamente igual e que a construção psicológica se deu, também, por meio dos textos do próprio Trotski, ou seja, sua autobiografia; 2. que, num primeiro momento, pretendia narrar em primeira pessoa, mas, pela pessoa que Trotski foi (judeu, europeu, revolucionário profissional), fracassou nessa investida literária. Esse segundo ponto me auxilia nas reflexões sobre o fato de Iván ser seu próprio narrador, legitimado, justamente, por representar um mesmo contexto vivido pelo autor. Não deixa, dessa forma, de enfatizar que Trotski é um personagem literário, mas que tem todos os elementos históricos. Quanto a Mercader, Padura afirma ser uma criação novelesca, cujo contexto se dá na consolidação do fascismo, o que faz com que o autor chegue ao que poderia ter ocorrido e não ao que ocorreu de fato. Mercader é, portanto, um desconhecido, um guerrilheiro comum, mas que entrou para história, por meio da ação brutal que cometeu. Já Iván, ainda no que propõe o autor, supõe contar a história por meio de várias cortinas, o que lhe permite criar a vida real de Mercader, ainda que conservando seu caráter ficcional. Nesse sentido, não haveria por que Mercader ser um homem mau.

Nessa intermediação entre “verdade” e “mentira”, impõe-se uma questão ética, naquele sentido do compromisso de que fala Diana Klinger (2014, p. 30, grifo meu), no pacto com “uma verdade”, mas considerando, sobretudo, o fato de que “jamais teremos acesso ao outro, jamais poderemos dizer a verdade”. Em uma de suas funções primordiais, que é comunicar, classificamos a ficção como mentira a partir da realidade que ela busca representar, mas, ao fim e ao cabo, é a uma dada realidade (mesmo fingida) a que ela se refere. Vejamos as palavras de Iser (1979, p. 105):

Se a ficção e a realidade forem medidas por seu caráter de objeto, constatar-se-á na ficção apenas o traço objetivo da perda. Sob este aspecto, ela se mostra um meio deficiente, mesmo como uma mentira, porque não possui os critérios de realidade, embora pareça simulá-los. Se tivéssemos de classificar a ficção apenas pelas características de objeto, que são válidas para a determinação da realidade, tornar-se-ia impossível tornar a realidade comunicável pela ficção. O texto ficcional adquire sua função, não pela comparação ruinosa com a realidade, mas sim pela mediação de uma realidade que se organiza por ela. Por isso a ficção mente quando a julgamos do ponto de vista da realidade dada; mas oferece caminhos de entrada

para a realidade que finge, quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar.

Por essa qualidade de falsear uma realidade, ou de oferecer “caminhos de entrada para a realidade que finge”, é que a literatura pode ser vista como um meio de alcançar **uma** verdade, ou de comunicar **uma** verdade, que é a do personagem, do autor, mas que poderá também ser a do leitor, estabelecendo-se um jogo de crenças, em que se inserem, no caso de *El hombre...*, questões humanas das mais diversas como, por exemplo, as necessidades de mudanças, os desencantos, os sonhos, as utopias. É nesse compromisso de comunicar uma verdade que Padura estabelece sua relação ética com várias instâncias do seu fazer literário, incluindo o leitor, mas, primordialmente, com a estruturação dos elementos propriamente narrativos, entre os quais, destaco os personagens.

Jaime Ramón Mercader del Río: carrasco ou vítima?

O que me leva à interpretação de que Ramón Mercader tanto é vítima quanto carrasco é a ambiguidade de sentimentos em seu biógrafo Iván: compaixão e asco por sentir compaixão pelo biografado. E por que se configuram tais sentimentos? Primeiramente, porque Iván conhece pessoalmente Jaime López, que, embora seja o próprio Ramón Mercader, não se assume como tal, portanto, não revela a identidade de assassino que o define. López, por sua vez, conta a história de Mercader, como sendo outra pessoa, um amigo, o que significa dizer que sua narrativa passa pelo juízo que faz da pessoa sobre quem fala: ele mesmo. A interlocução estabelecida entre esses dois personagens – Iván e López – influencia diretamente a opinião que Iván vai construindo tanto sobre o seu interlocutor direto quanto daquele de quem o interlocutor está falando: Ramón Mercader.

Diferentemente do personagem Trotski, em Mercader, não há um lugar limítrofe entre o homem público e o homem privado, já que ele é a própria manifestação de diversos disfarces: Mercader se reveste de máscaras que escondem sua verdadeira identidade, ou sua persona, ou seja, as múltiplas faces de um guerrilheiro, configuradas, inclusive, pelos diferentes nomes que recebe: Roman Pavlovitch, Soldado 13, Jacques Mornard, Frank Jacson, Jaime López, Ramón Pavlovitch López. Isso num plano da narrativa e, principalmente, no que envolve os demais personagens cúmplices na construção dessas máscaras. Num outro plano narrativo, o narrador

apresenta o personagem em suas questões individualizadas: um militante do Partido, um devoto da santíssima trindade obediência/fidelidade/discrição, em nome da qual se prepara para assassinar o inimigo de Joseph Stalin, a quem venerava como “el hombre que conducía a la revolución bolchevique hacia su radiante consolidación” (PADURA, 2015a, p. 113).

Mas assim como acontece com Trotski, a configuração da psique de Mercader se dá pelas causas e consequências dos episódios históricos e, também, pela sua formação doméstica/familiar. É justamente essa maneira de apresentação de um personagem que causa em seu narrador e, podendo, consequentemente, causar em seus leitores, a compaixão e, ao mesmo tempo, o asco por senti-la.

Fato é que se trata de um livro cujo tema principal – a história do assassinato de Trotski por Ramón Mercader – o leitor, antes mesmo de ler, já sabe, ou mesmo conhece. Este é o momento clímax do romance. Será? Desconfio que sim, mas acredito que não se restringe a isso. Afinal, o que justificaria as setecentas e sessenta e cinco páginas para contar um episódio que, claro, não é qualquer episódio, mas é o central? A questão está, então, na forma que Padura dá a sua história, nas técnicas literárias que desenvolve, e nisso se pode incluir, por exemplo, entre outros artifícios, os andamentos dos tempos narrativos, ora mais lento, ora mais veloz, conforme vai se aproximando o momento do assassinato.

Dos capítulos específicos sobre Ramón Mercader, destaco o vinte e nove. Trata-se do capítulo mais longo do romance, dedicado a contar a volta do personagem a Moscou, sob o nome de Ramón Pavlovitch López, vinte e oito anos depois do crime, incluídos os vinte anos de vida carcerária no México pelo assassinato de Trotski; os encontros com seu mentor Kotov, que também recebe diversos nomes (Leonid Alexandrovitch, Tom, Andrew Roberts, Grigoriev); os encontros com sua mãe Caridad; e o cotidiano na Moscou dos anos 1960, descrita por Kotov como “[...] infierno materialista dialéctico que nos ha tocado vivir por nuestras acciones y pensamientos” (PADURA, 2015a, p. 695).

Como um “fechamento” da biografia de Mercader, este capítulo realça as características da personalidade do personagem, por meio do seu reencontro com seu passado, levando-o, assim, à reflexão sobre as causas que o conduziram a tal ato, a ser aquilo em que se transformou, a acreditar no que lhe disseram, a se considerar uma marionete, conforme se expressa no diálogo com o antigo mentor, Kotov:

Un día, cuando regresé a mi celda, tenía sobre la cama un libro de Trotski. *La revolución traicionada*. ¿Quién lo había dejado



allí? El caso es que empecé a leerlo y me sentí muy confundido. Más o menos un mes después apareció outro libro, *Los crímenes de Stalin*, y también lo leí, y me quedé aún más confundido. Reflexioné sobre lo que había leído y durante varios meses esperé a que me dejaron otro libro, pero no llegó. Nunca supe quién los puso en mi celda. Lo que sí supe es que si antes de ir a México yo hubiese leído esos libros, creo que no lo habría matado ... Pero tienes razón, yo era un cínico el día en que lo maté. En eso me habíais convertido. Fui una marioneta, un infeliz que tenía fe y creyó lo que tipos como tú y Caridad le dijeron (PADURA, 2015a, p. 707).

Passagens como esta, em que se dá uma rememoração do passado como forma de justificar o presente, em cujos diálogos se desvendam verdades, julgam-se mentiras etc., ocupam todo o capítulo e contribuem para a caracterização do personagem em seu arremate final, configurado como uma “conjunção de destinos” entre ser vítima e ser carrasco, responsável pelo caráter ambivalente de sua personalidade, obviamente, mas também pela ambivalência que perpassa toda a obra.

Como le ocurrió al renegado treinta años antes, ahora el mundo se había convertido para él en un planeta para el que no tenía visado. Otra vez la macabra conjunción de destinos entre víctima y victimario, que había explotado con la púa de un piolet, volvía a acehar a Ramón solo que él no lo acompañaban ni los restos de la gloria ni el odio desproporcionado o el temor que durante años provocara el exilado (PADURA, 2015a, p. 697).

Em seus dez capítulos específicos, a personalidade de Mercader vai sendo construída por meio dos seus (des)afetos, principalmente. As figuras da mãe, Caridad, e do amor juvenil, África, parecem relevantes na formação dessa criança/jovem que cresce sem saber o que é o amor genuíno, ou, para não incorrer em juízo de valor, vivendo-o de forma bastante complexa, inclusive pela sua falta. Por sua vez, as histórias de Caridad e de África também merecem destaque por representarem mulheres militantes num período bastante crucial de guerra. Mais ainda de Caridad, cuja história é narrada em detalhe no capítulo três, que se inicia pelo fatídico *sí*, pronunciado por Ramón Mercader à sua mãe, quando interpelou o filho sobre a renúncia do amor de África, o que significa, também, a renúncia de uma vida, em nome da revolução: a coação de Caridad: “– Ya te lo he dicho, que renuncies a todo lo que durante siglos nos dijeron que era importante, solo para esclavizarnos” (PA-



DURA, 2015a, p. 54); seguida do comentário do narrador e da afirmativa de Ramón, de que renunciaria a tudo:

A Ramón le pareció estar escuchando a África. Era como si las palabras de Caridad brotaran de la misma torre del Kremlin, de las mismas páginas de *El capital* de donde salían las de África. Y en ese instante tuve noción del silencio que los envolvía desde hacía varios minutos. Caridad era África, África era Caridad, y la renuncia a todo lo que había sido se le exigía ahora como un deber, mientras aquel mutismo doloroso y frágil se posaba sobre su conciencia, cargando el temor de que en el próximo minuto su cuerpo pudiera ser quebrado por el obús, la bala, la granada todavía agazapada pero ya destinada a destrozarle la existencia. Ramón comprendió que temía más al silencio que los ruidos perversos de la guerra, y deseó estar lejos de aquel lugar. Fue entonces cuando dijo, sin saber que colgaba su vida de aquellas pocas palabras:

– **Sí, dile que sí.** (PADURA, 2015a, p. 54, grifos meus).

A configuração do personagem a partir dessas questões mais relacionadas à sua formação humana e, portanto, existenciais, é que contribui para o seu caráter ambivalente – se carrasco ou vítima – e, conseqüentemente, para os sentimentos contrários de seu biógrafo Iván – compaixão e asco por sentir compaixão. É à própria trama romanesca que cabe caracterizar seus personagens, inclusive no que se refere aos seus traumas.

Caridad abrió la portezuela del auto, pero se detuvo y volvió a cerrarla.

– Ramón, de más está decirte que esta conversación es secreta. Desde este momento métete en la cabeza que estar dispuesto a renunciar a todo no es una consigna: es una forma de vida – y el joven vio cómo su madre se abría el capote militar y extraía una Browning reluciente. Caridad dio unos pasos y sin mirar a su hijo preguntó –: ¿Estás seguro de que puedes?

– Sí – dijo Ramón en el instante en que el estalido de una bomba iluminó una ladera remota de la montaña, mientras Caridad, con el arma en el mano, colocaba a *Churro* en el punto de mira y, sin dar tiempo a que su hijo reaccionara, le disparaba en la frente. El animal rodó, empujado por la fuerza del plomo, y su cadáver comenzó a congelarse en la alborada fría de la Sierra de Guadarrama (PADURA, 2015a, p. 55).

No caso de Mercader, as formas como a experiência do amor se instalou em sua vida, sobretudo com Caridad e África, justifica, em muita medida, a sua personalidade. Se não pode amar e ser amado por outras pessoas, Mercader ama os cachorros, inclusive por ter experienciado a cena cruel de sua mãe assassinando “friamente” o cachorro do caçula Luis Mercader.

Já no que se refere a África, “la segunda mujer que tendría una importancia crucial y también traumática en su existencia” (PADURA, 2015a, p. 112), ensinaria a Ramón que “el amor y la familia eran sentimientos y circunstancias que podían lastrear al revolucionario” (PADURA, 2015a, p. 113).

É, portanto, a partir desses sentimentos amplamente representados que a psique de Ramón Mercader vai se formando ao longo do romance, cabendo a Iván a missão de biografá-lo. Daí a ambivalência entre ser carrasco por ter assassinado uma pessoa e ser vítima de toda uma existência humana, marcada por traumas e desamores de diversas naturezas. Daí, também, a ambivalência dos sentimentos do seu biógrafo Iván, justificada, por exemplo, com o seguinte trecho extraído de um diálogo com Daniel:

– Mercader fue víctima y verdugo, como la mayoría [...] – Él no andaba por ahí matando gentes... Fue un soldado que cumplió órdenes. Hizo lo que le mandaron por obediencia y convicción (PADURA, 2015a, p. 751).

Iván Cárdenas Maturell: “apenas um rapaz latino-americano”

Dos três protagonistas elencados para fins de análise-interpretação, Iván, certamente, é aquele que, do ponto de vista histórico (da realidade factual), é o menos representativo, no sentido de não se apresentar como “herói” na história, ou seja, de ser “apenas um rapaz latino-americano”, nos termos do que se apresenta na canção do brasileiro Belchior. Podemos, entretanto, tratá-lo como herói ou, conforme categoria de Lukács (2000), como “anti-herói” ou “herói problemático”, considerando que,

Para Lukács, as formas literárias nascem de um processo histórico-filosófico, ou melhor, é o momento histórico-filosófico que determina o surgimento, a existência e a permanência desta ou daquela forma literária. A epopeia, por exemplo, é con-



siderada uma forma acabada e fechada em seu tempo, porque sua matéria principal diz respeito às aventuras de heróis num passado histórico e, portanto, fechado. O romance, ao contrário, é considerado uma forma inacabada e aberta porque sua matéria primordial é o momento histórico presente, portanto, aberto e inacabado. Isso faz com que o herói seja problemático porque, ao contrário da epopeia, que representa a matéria social de uma comunidade por meio de um herói individual, no romance, a matéria primordial é o destino de um indivíduo, mas no que se refere ao individualismo (SILVA, 2016, p. 28-29).

A partir dessa reflexão, os três personagens de Padura seriam “heróis-problemáticos”, inclusive o personagem Iván, por se apresentarem numa relação intrínseca e mútua com um mundo contingente e cujo destino é individual, no que tange ao individualismo, mesmo que represente uma coletividade.

Sobre caracterizá-los como sujeitos individuais – no que se refere ao individualismo – a noção de “sujeito descentrado”, desenvolvida por Stuart Hall (2006), auxilia na discussão, uma vez que traz para o debate a questão de identidade, no mundo pós-moderno, inserida num significado mais amplo de identidade nacional:

É agora um lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de *individualismo*, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. Isto não significa dizer que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a individualidade era tanto ‘vívda’ quanto ‘conceptualizada’ de forma diferente. As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais (HALL, 2006, p. 24-25, grifo do autor).

Submetida a essas mudanças, a identidade passa a ser vista como “incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38). E isso se dá nas várias esferas humanas, desde as de gênero, às políticas, sociais e culturais. Por essa razão, Hall (2006, p. 39, grifo do autor) sugere que “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de **identificação**, e vê-la como um processo em andamento”.

Tais reflexões oferecem uma chave importante para a observação de uma questão mais complexa e, propriamente, de estratégia narrativa: a configuração dos



personagens por meio dos condicionamentos sociais, compreendidos como fatores de causalidade e de consequências de episódios históricos, dos quais esses mesmos personagens são sujeitos históricos. Aqui me refiro, especialmente, a Iván. Hall (2006) auxilia, assim, no entendimento do como se dá esse processo de “identificação” no personagem, que também é narrador dessa história.

A referência à canção de Belchior tem um caráter meramente ilustrativo na caracterização de um personagem (ou eu lírico) que não se restringe ao cidadão brasileiro, mas que se estende à caracterização do “rapaz latino-americano”, de um modo mais geral, dos anos de 1970. Composta em 1976 e gravada no álbum “Alucinação”, a canção traz um forte apelo político em sua mensagem, dado o contexto brasileiro em que foi composta, portanto, às suas circunstâncias. Referir-me a ela tem o sentido de vê-la como uma trilha sonoro-musical interessante para a caracterização do personagem Iván, pois, reservadas as diferenças de contexto de produção, a canção do brasileiro Belchior, em alguns de seus aspectos, aproxima-se do “rapaz latino-americano” Iván, no que se refere à história que deseja contar, na posição de narrador, envolto por um sentimento de revolta, bem como no que diz respeito aos elementos de realidade que intenciona expressar, afinal, “sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém / Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo / Isso é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer / Ao vivo é muito pior”. (BELCHIOR, 2017).

Assumindo o risco do exagero e de uma reflexão um tanto precipitada, diria que a leitura de *El hombre...* coloca o leitor nesse jogo especular da realidade e da ficção. Qual seria, então, o lugar fronteiroço onde esses dois aspectos da narrativa se (des)encontram? Será mesmo que precisamos responder a essa pergunta? Ou fiquemos apenas com os versos sentenciais de Belchior: “A vida realmente é diferente / Quer dizer / Ao vivo é muito pior”?

Visto como personagem que representa o cidadão cubano comum, que transita pelas ruas, praças e esquinas de Havana, nascido e vivido nessa cidade, Iván é “apenas um rapaz latino-americano”. Mas na posição de narrador dessa história, bem como de interlocutor/ouvinte da narração de Ramón Mercader, Iván se transforma em voz e em ponto de vista, pelos quais a história é contada, tratando-se, assim, de uma voz de dentro do centro das coordenadas históricas que estão na base dessa narrativa. Mais ainda, de dentro do centro do furacão, conforme já vimos. Tal evento climático, dentro do romance, influi no quadro clínico de Ana, companheira

de Iván e, conseqüentemente, na configuração do narrador-personagem, conforme se pode conferir no trecho a seguir:

Mientras la tormenta se acercaba de Jamaica, con clarísimas intenciones de penetrar después por el oriente de Cuba, Ana adquirió una especie de excitación meteorológica capaz de mantenerla en una alerta perenne, una tensión de la cual solo escapaba cuando el sueño la vencía por dos o tres horas. Todas sus expectativas estaban relacionadas con las andanzas de *Iván*, con las cifras de muertos que dejaba a su paso (uno en Trinidad, cinco en Venezuela, otro en Colombia, cinco más en Dominicana, quince en Jamaica, sumaba auxiliándose de sus dedos deformados) y, sobre todo, con los cálculos de lo que destruiría si penetraba en Cuba por cualquiera de los puntos marcados bajo el cono de posibles trayectorias deducidas por los especialistas. Ana vivía una suerte de comunicación cósmica, en el vértice de la confluencia simbiótica de dos organismos que se sabían destinados a devorarse a sí mismos en el plazo de unos pocos días, y llegué a especular si la enfermedad y las drogas no la habían enloquecido. Y también pensé que si el huracán no pasaba pronto y Ana no se calmaba, quien terminaría por enloquecer sería yo (PADURA, 2015a, p. 21).

Conferir a Iván a responsabilidade de narrar a sua história, que também envolve as histórias de Trotski e de Mercader, é recurso narrativo que evidencio como força motriz, dado o caráter legitimador que essa voz desenvolve no todo do romance por ser uma voz de dentro do centro de um furacão em que se constitui a história de Cuba em seus desdobramentos. É, portanto, pela voz e pelo olhar de um “apenas” rapaz latino-americano, capaz de amar, de se compadecer, de assumir seus medos, derrotas e frustrações que a fabulação toma tais proporções em *El hombre...*, demonstrando, assim, que a História (com H maiúsculo) se faz, também, por histórias de sujeitos comuns, na pisada do dia a dia, e não somente por aqueles reconhecidos como grandes heróis, por exemplo, os líderes revolucionários.

Trotski, Mercader, Iván: os homens que amavam os cachorros

El hombre... é um romance sobre sentimentos humanos bastante adversos, como o medo, a coragem, a compaixão, o asco pela própria compaixão, o amor e o



ódio. Mas é, sobretudo, um romance sobre a morte. Os três protagonistas desse romance morrem, cada um a sua maneira, mas todos criminalmente. Iván morre vítima dos escombros do teto do seu quarto, que cai enquanto dorme, num contexto de precarização das condições sociais de Cuba, incluindo questões de moradia. Trotski é assassinado por Ramón Mercader, e este é assassinado pela KGB, mas de forma paulatina, pela contaminação de radioatividade contida num relógio de pulso que recebeu de presente na volta a Moscou, conforme diálogo entre Iván e o negro alto, responsável pela segurança de Jaime López em Cuba.

Importante assinalar que, não por acaso, a doença de Ramón Mercader se assemelha à da companheira de Iván, Ana, cujo sepultamento corresponde à cena que abre o romance. Conforme a leitura de Alejandro González Acosta (2016),

Pocos se han percatado que la enfermedad mortal de Mercader es muy parecida a la de la desdichada Ana, la adorada esposa de su joven amigo cubano el veterinario (escritor frustrado) Iván Cárdenas Maturell (aunque Padura desliza, implacable que fue ‘probablemente provocada por la polineuritis avitaminosa destapada en los años más duros de la crisis de los noventa’, pero esto no excluye lo anterior, sino que se añade): ambos padecen un progresivo deterioro que los conduce irremediabilmente a la muerte y esta muerte decide otra, la del mismo Iván quien hereda una culpa y –al parecer– se suicida. En el caso de Jacson-Mornard-Mercader, se diagnostica un tipo de cáncer desconocido, después de numerosos estudios clínicos. Un buen día, ya muerto Mercader, se le aparece al joven veterinario cubano una emisaria, ‘una mujer muy negra, altísima’, con el paquete que se supone le envió aquel también ‘negro, flaco y alto’ quien ‘cuidaba’ o mejor *vigilaba* a Mercader en la playa de Santa María del Mar. Su color y su físico los relaciona. Le entrega de parte del fallecido unos sobres con papeles y un encendedor (‘fosforera’ se le dice en Cuba, aunque no contenga fósforos o cerillos), y se supone que tanto los papeles como el encendedor han estado en contacto directo y por mucho tiempo con Mercader, así que pueden haber sido contaminados con el reloj obsequiado, ya en época de Jrushchov –y no de Breznev, como resbala Padura, *pecatta minuta*– al sicario. Al recibir el legado, a Iván ya no le caben dudas que el enigmático paseante con los insólitos Borzois en una playa del Caribe, deja de ser el nebuloso Jaime López para convertirse de pronto, si no en un protagonista de la Historia, al menos sí en uno de

sus más sangrientos instrumentos: el tenebroso superagente soviético Ramón Mercader (ACOSTA, 2016).

A leitura do crítico é, portanto, primorosa, pois aponta um dado importante na configuração dos personagens deste romance. Nesse sentido, é possível afirmar que as doenças, o furacão, as paredes que desmoronam da casa de Iván, tudo isso contribui para a representação de uma realidade social bastante crucial, sobretudo no que se refere ao chão histórico cubano. A leitura do crítico Alejandro González Acosta (2016) constata um recurso de espelhamento desenvolvido no romance não só entre as vozes narrativas, conforme já vimos anteriormente, mas, também, no que se refere aos seus personagens. Lembremos, por exemplo, que os três personagens amam cachorros, o que me leva à interpretação de que o título da obra, mesmo referindo-se, no singular, a um só homem, não alcança um homem só – Ramón Mercader – conforme sugere, além do título, a referida relação que Iván faz; é um romance sobre três homens que, entre vários aspectos que os aproximam, sobretudo as coordenadas históricas que estão na base de sua formação humana, encontra-se o fato de amarem cachorros. O título *El hombre que amaba a los perros* se deve não só a esse fato, mas ao episódio do encontro de Iván com López, fatídico para toda a trama; nesse momento do primeiro encontro casual, Iván lê o livro *Assassino na chuva*, de Raymond Chandler (2006), no qual consta um conto, cujo título em português é “O homem que gostava de cachorros”. A referência não é casual, dado o teor policial da narrativa de Chandler, característica que marca a obra de Padura e que, de uma certa maneira, não deixa de caracterizar, também, *El hombre....* No que se refere ao enredo do escritor estadunidense, em nada se aproxima do romance de Padura, salvo em uma cena em que o personagem Fazendeiro Santo, procurado pela polícia, se autodescreve de uma forma tal que deixa entrever uma característica sua que, em certa medida, é, também, dos personagens de Padura: “– Eu gosto de cachorros – disse Santo em voz baixa. – Sou um cara de bom coração quando não estou trabalhando, mas deixo me fazerem de bobo só até um ponto” (CHANDLER, 2006, p. 84). Em diferentes aspectos, os personagens centrais de *El hombre...* também se indigam pela condição de manobrados em que se veem postos, em linhas gerais, ou pelas próprias coordenadas históricas que se efetivam à revelia deles e nas quais estão imersos, ideológica ou socialmente, ou mesmo por acreditarem nessas ideologias. Por esse viés, Trotski é o “banido” pelo próprio projeto que ajudou a construir; Mercader é a “marionete”, cujas mãos representam esse mesmo projeto que desterrou Trotski; e Iván é aquele que vive os efeitos devastadores de um medo imposto por

uma realidade política que consegue fazê-lo sentir-se um nada, conforme declara para a companheira Ana, no seguinte trecho: “– Te hacían *nada*. ¿Sabes lo que es convertirte en *nada*? Porque yo sí lo sé, porque yo mismo me convertí en *nada*... Y también sé lo que es sentir miedo” (PADURA, 2015a, p. 534, grifos do autor).

Trata-se de personagens complexos em sua composição e, exatamente por isso, ricos em características humanas e humanísticas, mas criados, assim, sob o “princípio da modificação”, conforme postulados de Antonio Candido *et al.* (2005), sem o qual o romance está fadado a se autoquestionar como tal, como ficção, mesmo que a intencionalidade do autor esteja voltada para a reconstrução da história de personagens reais. Isso significa que, para recuperar um dado histórico factual – o assassinato de Trotski por Ramón Mercader –, Padura se vale da construção/invenção de um personagem cubano – Iván – e para a construção deste mesmo personagem, Padura se vale de dados históricos reais, entre eles o próprio episódio do assassinato de Trotski, como consequência de uma intriga político-ideológica que marca o percurso histórico representado no romance.

Interessa visitar as reflexões de Padura (2013c) sobre como constrói seus personagens, quais as suas motivações, no sentido de verificar a ideia de Candido sobre o princípio de modificação.

[...] la huella más visceral e impactante que me dejó aquella visita a la casa-mausoleo de Trotski fue percibir que el drama ocurrido en aquel lugar sombrío me susurraba al oído un mensaje alarmante: ¿son necesarios el crimen, el engaño, el poder absoluto de un solo hombre y la sustracción de la libertad individual para que, alguna vez, todos tengamos acceso a la más hermosa pero utópica de las libertades colectivas?; ¿hasta dónde pueden llevar a un hombre la fe y la obediencia absoluta a una ideología? Mucho más tarde, traté de contestar a eso en mi novela *El hombre...*, en lo fundamental dedicada a Trotski y a su asesino, Ramón Mercader (PADURA, 2013c, p. 3).

Todos esses temas – o crime, o engano, o poder absoluto de um só homem, a subtração da liberdade individual – estão no cerne do romance e compõem a configuração dos seus personagens, mas em especial de Trotski, Mercader e Iván, motivada por questionamentos bastante relevantes: até onde podem levar um homem a fé e a obediência absoluta a uma ideologia? Em que lugar esses sentimentos e/ou posturas humanas levam esses três personagens no interior da narrativa? E qual lugar epistêmico ocupa seu narrador quando sobreleva sentimentos como o medo

e a compaixão em Iván? Esses lugares epistêmico-ficcionais são configurados, também, pelo princípio da modificação, afinal:

[...] de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade (CANDIDO, 2005, p. 67).

Esse “mundo próprio” de que fala Candido, portanto, ficcionalizado, um mundo inventado e que está “acima e além da ilusão de fidelidade”, só é possível, também, graças à presença de personagens humanas que representam, em sua configuração geral, pessoas em seus caracteres humanos mais amplos, independentemente de seus caracteres históricos, pois

Com efeito, nenhuma outra arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e do discurso quanto o romance. Foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana (RICOEUR, 2010b, p. 153).

Tomando como base o princípio da modificação, em Candido, regido, entre outros aspectos, pelo princípio da escolha, é possível inferir que a atitude de **selecionar** e/ou de **escolher** estão na batuta do escritor, seja de ficção ou não. Os termos em destaque se devem a Hayden White (2008), cujo argumento sobre a relação história-ficção abre espaço para a categorização de elementos que irão definir o seu conceito de meta-história: **invenção**. Para o autor, “toda a discussão sobre a natureza do ‘realismo’ em literatura se embaralha na incapacidade de estabelecer criticamente em que consiste uma concepção genuinamente histórica da ‘realidade’.” (WHITE, 2008, p. 19). Ao comparar o trabalho do historiador com o trabalho do romancista, Hayden aponta a **escolha** como um elemento primordial



para o historiador, enquanto que, para o romancista, além da escolha, há também o elemento da **invenção**. Noutras palavras, o historiador escolhe o modo como vai historiar os fatos, ou seja, o modo para elaboração do enredo (romanesco, trágico, cômico ou satírico); já o romancista, dada a liberdade com que constrói seu enredo, além da escolha, ele inventa. É nesse universo da invenção que estão imbricadas as questões estéticas, no que confere à eletividade e à inventividade de determinados elementos estéticos. E é, também, nessas atitudes de escolher e de inventar, a partir do que se escolhe, que estão imbricadas questões ideológicas, éticas, entendendo-se, assim, que tais questões são verificadas pelo leitor a partir, também, de seu lugar epistêmico.

Discorrer sobre o realismo como conceito teórico da literatura não seria exatamente o foco dessa análise, mas a investida numa análise-intepretação da obra que possa permitir a verificação de como esse elemento que se diz “real” é estruturado no romance. Adentrar na dimensão da verdade histórica foge, portanto, aos limites dessa discussão, dado, inclusive, o seu caráter falacioso, afinal, a que verdade se referem Trotski, Ramón e Iván? Essa questão é levantada no interior da trama pela voz de Iván: refere-se à verdade real, da vida sentida e vivida na pele (mesmo que de papel) de Trotski, de Mercader e de Iván? Para fechar a possibilidade de discutir o romance nos termos da verdade histórica, basta lembrar que, historicamente, o processo que regeu a Revolução Russa é constituído de muitas verdades e de muitas mentiras, também. O personagem Iván impulsiona uma discussão sobre essas verdades e mentiras, mas como elementos causais dos seus fracassos. A traição à utopia, da qual ele trata por todo o enredo, resulta, justamente, dessas meias mentiras e meias verdades, que, para ele, constituem os pilares de um projeto político criado em nome da formação do “homem novo” ou de uma nova sociedade, que prometia ser gigante, mas que, ao fim e ao cabo, mostrou-se um gigante que “tenía los pies de barro y solo se había sostenido gracias al terror y la mentira...” (PADURA, 2015a, p. 651), de acordo com o que se apresenta no seguinte trecho extraído de um diálogo entre Iván e o amigo Dany e pela narração deste:

— Creo que nunca estuve seguro de que fuera Mercader. Cuando López me contaba la vida de Mercader, me parecía que hablaba de un hombre de hacía mucho tiempo, no sé, del siglo XIX... Y aunque suene morboso, yo quería saber como terminaba la historia. Pero sobre todo sentía que él necesitaba que yo lo oyera... — hizo una pausa y le dio fuego al cigarro —. ¿Sabes qué es lo que más me jode de toda esta historia?

- ¿Las mentiras?
- Además de las mentiras.
- ¿Que Stalin lo pervirtiera todo? ¿Que a lo mejor sus mismos camaradas mataran Mercader envenenándolo con radiactividad?
- Más que eso.

Me quedé en silencio: a fin de cuentas, a mí me jodía *todo* en aquella historia y la lista podía ser infinita. Iván fumaba sin dejar de mirarme (PADURA, 2015a, p. 752, grifo do autor).

Ao leitor que pretende verificar criticamente essas dimensões de verdade e mentira dentro dos limites da ficção, mas, ainda assim, dispensando atenção para o que se apresenta nos parâmetros da realidade factual, caberá estabelecer um nível de confiança nesses narradores de Leonardo Padura, cujo efeito é a representação de “uma” verdade, enunciada no romance como “utopia pervertida”. Uma confiança que se perfaz na representação de uma história não exatamente em seus fatos históricos, mas em como esses fatos influenciam na configuração dos personagens, alguns deles reais.

Nos termos de Wayne Booth (1980, p. 174), trata-se do narrador fidedigno que, quando fala, “actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito)”. É bastante claro no romance em análise que a sua “norma” geral é firmar um pacto com uma realidade fictícia, atrelada a uma verdade (também fictícia), por meio da configuração de seus personagens em sua amplitude, em que pensamentos, sentimentos, condutas morais etc. são resultantes de um dado contexto social e político, interno e externo à ficção.

É nesse sentido, portanto, que vem para o centro da questão a análise dos personagens principais do romance *El hombre...*, procurando interpretá-los como elementos de uma biografia literária, considerando o “valor biográfico” como um espaço em “[...] que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças [...]” (KLINGER, 2012, p. 39).

Sobre esse “registro referencial”, recorro ao que Fredric Jameson (2007) chama de “evento primordial ou axial”, em sua discussão sobre a possibilidade (ou não) do romance histórico no mundo pós-moderno. Jameson referencia Lukács, mas sugerindo uma nova periodização e elegendo Liev Tolstói, em especial o romance *Guerra e paz*, como um dos maiores exemplos de romance histórico por duas razões: a representação plena de um grande evento histórico – “evento primordial ou axial”;

e a configuração de personagens a partir da oposição entre “um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens” (JAMESON, 2007, p. 192).

Se definirmos a Revolução Russa e a Guerra Civil Espanhola como “gênese histórica” (LUKÁCS, 2011) em *El hombre...*, é possível, assim, considerá-las para além de gênese e ampliá-las em sua função de evento primordial e axial, pelo qual se pode justificar a narração no que se refere, especialmente, a três questões essenciais relacionadas aos personagens e, portanto, a essa relação de oposição, mas, também, de complementaridade, entre os planos público e privado: a representação literária em detalhes dos exílios de Trotski, bem como de suas angústias (sempre relacionadas às questões da União Soviética e aos rumos da Revolução, mas, também, a questões mais pessoais como a distância e a morte dos filhos) provocadas pela condição de exilado que passa a viver; a representação literária de Ramón Mercader, também em detalhes, desde a adolescência, passando pela militância, pelo tratamento dado ao sentimento do amor, por via contrária, ou seja, pela sua falta, e por meio de duas personagens icônicas – Caridad (sua mãe) e África (seu amor juvenil) – de extrema importância para a configuração desse personagem no que tange a aspectos da sua personalidade, passando pela Guerra Civil Espanhola e chegando à sua preparação para assassino de Trotski, a mando de Stalin; a representação literária, também em detalhes e como consequências dessa gênese histórica (LUKÁCS, 2011), ou, nos termos de Jameson (2007), evento axial, na vida individual de Iván na Cuba pós-revolução, marcada por frustrações, privações, desencantos, mas também por fortes sentimentos de medo, amor e compaixão. Conforme assinala o próprio Jameson (2007, p. 192),

O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos.

Em *El hombre...*, esse procedimento se destaca, tendo em vista que há a interseção entre os planos individuais dos personagens Trotski, Mercader e Iván e o plano histórico, o evento axial como causalidade e que se refere, como gênese, à Revolução Russa e seus desdobramentos.



Ao levantar a questão sobre a possibilidade do romance histórico no mundo pós-moderno, Jameson afirma (assumindo que é uma “afirmação perversa”) que “não poderia haver semelhante forma”, dado o “subjativismo intensificado do texto modernista [que] torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais” (JAMESON, 2007, p. 200) e, por exemplo, “a ausência de um grande evento histórico que faça a mediação entre seus tempos individuais simultâneos e o tempo histórico do mundo público” (JAMESON, 2007, p. 192).

O romance de Leonardo Padura, portanto, problematiza a premissa de Jameson, cujo argumento, como este admite, ampara-se num paradoxo por meio do qual faz sua provocação e deixa a questão em aberto, ainda no que diz respeito à interseção entre o público e o privado no mundo pós-moderno em que “tudo está sendo atraído para a esfera privada”, conforme as ideias de Hannah Arendt, referenciada pelo crítico.

Rechaçando o argumento de Jameson em alguns pontos, Perry Anderson (2007) sinaliza duas questões importantes: a primeira diz respeito ao fato de Jameson se esquivar da conclusão de seu argumento; a segunda é que “o romance histórico atualmente se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico no início do século XIX” (ANDERSON, 2007, p. 216). Os elementos dos quais Anderson se vale para defender seu argumento passam, por exemplo, pela seguinte ideia: “na virada pós-moderna [...] parece haver pouca dúvida de que a mudança singular mais notável operada na ficção foi a reorganização geral em torno do passado” (ANDERSON, 2007, p. 216). Nessa revisão do passado, entra a forma do romance histórico conforme suas regras do cânone clássico, para a qual Anderson confere que todas elas “tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas” (ANDERSON, 2007, p. 217), por exemplo,

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses.

Ao apontar esses traços, Anderson oferece uma chave para a leitura de *El hombre...*, pois, tendo em vista esses aspectos levantados pelo historiador, é factí-

vel que eles estejam configurados no romance em questão e que isso se deve, em especial, às estratégias narrativas. Por exemplo: a combinação dos tempos passado e presente é um dos traços mais marcantes no romance ora estudado e se encontra arquitetado tanto pela estruturação dos capítulos quanto por meio da costura narrativa realizada por suas vozes, seus narradores; tudo confluindo para um fim, cuja tirada de mestre é a aparição de uma nova voz (de Daniel, amigo de Iván) passível de ser verificada como uma exibição do “autor dentro da narrativa”, ou seja, um *alter ego*, ou “autor implícito”.

Como estamos tratando de um romance latino-americano, considero oportuno pôr em pauta o olhar historiográfico de Perry Anderson (2007) sobre a América Latina e suas concepções acerca dos elementos estéticos na produção literária latino-americana:

Em termos de origem, há pouca dúvida sobre onde começou a ficção metahistórica. Ela nasceu no Caribe com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O século das luzes*, de 1962. Cenários: Haiti, Cuba, Guiana Francesa. Cinco anos depois surgiu *Cien años de soledad*, de García Márquez. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez — Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais. Aqui, sem dúvida, estava o diapasão para a difusão mundial dessas formas, que foram inventadas na periferia — como o próprio conceito de pós-moderno. E não que as fontes do centro estivessem inteiramente ausentes: Carpentier se havia encharcado de surrealismo francês; *Orlando*, traduzido por Borges, deixou García Márquez febril. Mas foi claramente a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência (ANDERSON, 2007, p. 218).

Sendo a “própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado”, é possível afirmar que tal experiência resultou no surgimento de romances históricos como os de Leonardo Padura, em Cuba. Digo romances, no plural, porque essa caracterização não se restringe a *El hombre...* Por exemplo, *Herejes*, assim como *El hombre...*, foi escrito a partir de uma densa pesquisa histórica, tanto no que se refere às questões cubanas (desde a presença de judeus

na Ilha; à chegada de um transatlântico, em 1939, trazendo a bordo refugiados do Holocausto; até a primeira década do século XXI e a existência de tribos urbanas pela cidade de Havana) quanto ao que se refere à história da pintura holandesa, envolvendo Rembrandt e os judeus, no século XVII.

Há, portanto, uma realidade factual a que os romances se vinculam. E, como realidade factual, está a serviço de um projeto primordialmente literário, ou seja, ficcional. Considerando que *El hombre...* e *Herejes* constituem romances de fôlego longo, dadas as questões históricas em que mergulham, sobretudo aquelas relacionadas a Cuba, destaca-se o papel exercido pelos narradores desses romances, a forma como adentra, pela ficção, no universo histórico-social de Cuba e, principalmente, como se pode perceber, a (re)invenção de personagens.

A estrutura romanesca de *El hombre...*, incluindo as vozes narrativas, explica uma estruturação formal em prol do seu conteúdo central (ou evento axial): a voz de Iván, cubano do período pós-revolução, comanda a narração da sua própria história, da história de seus compatriotas, da história de Jaime López, ou seja, de Mercader; e, no plano da enunciação, e pelo recurso da metalinguagem, pode-se interpretar Iván como o narrador que comanda a narração das histórias de Trotski e de Mercader, em terceira pessoa. Iván é, no plano do enunciado, personagem, que não figura como histórica e famosa (como Trotski e Mercader), mas que tanto como personagem quanto como voz, desenvolve-se na trama com uma força narrativa que surpreende, dado, especialmente, o seu lugar epistêmico, que inclui a sua maneira de observar e criticar os aspectos locais da sociedade em que vive. Ele se autografa na trama como um ser humano desimportante, ou escritor desacreditado em seu meio, mas é a ele que cabe contar essa história e, como narrador, ele sabe a que veio, embora se sinta impedido pelo medo:

[...] yo me hubiera impuesto y conseguido olvidarme de él [Mercader] y de las reacciones adversas que me provocaba la historia que me había contado: rencor, miedo, curiosidad, asco y los cada vez más adormecidos pero todavía latentes y peligrosos deseos de escribir (PADURA, 2015a, p. 424).

O fato de ter de revelar “uma” verdade – “ – ¿Qué verdad? ¿Cuál es la verdad? Y él [Mercader] no fue el único hijo de puta que hizo cosas injustificables” (PADURA, 2015a, p. 750) – carregada das tantas mentiras, ou de “verdades demasiado cínicas” (PADURA, 2015a, p. 704) que justificam as atrocidades históricas, é o que comprova o medo de Iván, porque revelar significa, primeiramente, conhecer:



Todavía en aquel momento lo que en realidad más me intriguaba era desconocer el destino final de Mercader, de quien apenas sabía – por el artículo doblado dentro de la biografía de Trotski – que había ido a la cárcel en México y que luego lo habían acogido en un Moscú de certa forma hostil hacia él y sus actos, una ciudad donde, según López, su amigo [Ramón Mercader] había muerto, confinado en un anonimato que incluía su tumba.

Como no podía sacarme de la cabeza al hombre que amaba a los perros, comencé a pensar si no debía hacer algo para averiguar qué podía haber pensado, sentido, creído Ramón Mercader durante aquellos años de castigo y encierro, y más tarde, cuando regresó a un mundo que ya no se parecía – aunque seguía siendo el mismo – al mundo del cual había partido, más de veinte años antes, lleno de fe, convicciones y con una misión de muerte en las manos (PADURA, 2015a, p. 414).

No trecho citado, ou seja, no plano do enunciado (e apenas neste, pois a análise aqui desenvolvida rumo na defesa de que Iván é o narrador/biógrafo de Mercader, considerando o plano da enunciação/narração), Iván ainda desconhece a história de Mercader, inclusive desconhece o fato de López e Mercader serem a mesma figura. Essa revelação se dá no capítulo vinte e quatro do romance, quando Iván recebe o livro de autoria de Germán Sánchez e Luis Mercader, editado na Espanha, que biografam a vida de Ramón Mercader: “lo primero que hice, por supuesto, fue hojear el volumen y, al descubrir que contenía fotos, me detuve en ellas que me topé con una imagen que me removiò las entrañas” (PADURA, 2015a, p. 529), pois era a imagem do homem dos borzóis da praia de Santa María del Mar. E aqui se revela, portanto, a história secreta: Jaime López, o homem enigmático que passeava com seus cães na praia no final da tarde, é Ramón Mercader, o assassino de Trotski, e cabe a Iván a tarefa de biografar a vida desse assassino, a partir da biografia que leu e das narrativas que ouviu de López.

Muitas podem ter sido as razões que levaram Padura a “biografar” as histórias de Trotski e de Mercader tomando como voz narrativa um personagem cubano. Mas uma delas me parece muito bem demarcada: falar de seu tempo e de seu lugar, portanto, falar de si. Tanto o é que, por exemplo, nos romances protagonizados por Mario Conde e narrados em terceira pessoa, em vários trechos, os enunciados do narrador se confundem com os do personagem, que se converteu, segundo Padura, “[...] si no en un *alter ego*, sí en mi voz, en mis ojos y en el objeto de mis obsesiones y

desvelos a lo largo de más de veinte años de convivencia humana y literaria” (PADURA, 2013c, p. 11). Em *El hombre...* podemos conferir a presença de um *alter ego* sob o nome de Daniel, amigo de Iván, seu interlocutor, a cuja voz é conferida o desfecho da narrativa, desfecho esse que se revela pela voz em primeira pessoa, porque é, sobretudo, a voz de toda uma geração, da qual o autor de carne e osso faz parte:

Mientras iba leyendo [los papeles deixados por Iván em que consta a biografia que escreveu de Ramón Mercader], sentía como el propio Iván salía de su piel y dejaba de ser una persona que escribía para convertirse en un personaje dentro de lo escrito: en su historia, mi amigo emerge como un condensado de nuestro tiempo, como un carácter a veces exageradamente trágico, aunque con un indiscutible aliento de realidad (PADURA, 2015a, p. 759-760).

O espaço biográfico em *El hombre...* é marcado, portanto, pela protagonização de dois personagens históricos reais, importantes no cenário político mundial do século XX, e que, por isso, transparece uma vasta investigação histórica e um contrato, senão com a realidade em sua totalidade, mas com “uma” verdade, que pode corresponder a uma dada referencialidade. Esse “espaço biográfico” se configura tanto no plano da enunciação, dado o aspecto metalinguístico em que o narrador Iván se insere como biógrafo de Ramón Mercader, quanto no plano do enunciado, ou seja, da própria tessitura de sua história na trama romanesca.

Nesse universo da biografia, e partindo de reflexões de Bakhtin sobre o “vínculo não mimético entre linguagem e vida”, Leonor Arfuch (2007) aponta como valoração do espaço biográfico a sua indissociabilidade de uma ética:

Postulado en el marco de su análisis de géneros literarios canónicos (autobiografía, biografía, confesión, hagiografía, etc.), donde alcanzaría su mayor realización, el valor biográfico es extensivo al conjunto de formas significantes donde la vida, como cronotopo, tiene importancia —la novela, en primer lugar, pero también los periódicos, las revistas, los tratados morales, etc— El concepto tiene, en mi opinión, una doble valencia: la de involucrar un orden narrativo que es, al mismo tiempo, una orientación ética. En efecto, habrá distintos tipos de valor biográfico: un valor heroico, trascendente, que alienta deseos de gloria, de posteridad; otro cotidiano, basado en el amor, la comprensión, la inmediatez, y aun es perceptible un tercero, como ‘aceptación positiva del fabulismo de la vida’, es

decir, del carácter abierto, inacabado, cambiante, del proceso vivencial, que se resiste a ser fijado, determinado, por un argumento (ARFUCH, 2007, p. 57).

O elemento ético verificado em *El hombre...* está associado ao compromisso dos seu(s) narrador(es) com “uma” verdade, que, em linhas gerais, caracteriza-se como um profundo desencantamento com as “utopias” em que se converteram as revoluções tratadas no romance (russa e cubana).

Conforme se verificou, o gênero elegido foi o romance histórico, compreendendo que os aspectos referentes à realidade factual são reconstruídos ficcionalmente a partir da reinvenção de seus personagens históricos e reais (Trotski e Mercader), por meio de suas biografias, ou, como define Arfuch (2007), ao assinalar os tipos de valor biográfico, “un valor heroico, trascendente, que alienta deseos de gloria, de posteridade” (ARFUCH, 2007); bem como a partir da configuração de personagens inventados (Iván e Daniel) que, como tipos sociais, representam um outro valor biográfico, na discussão de Arfuch, que é “basado en el amor, la comprensión, la inmediatez” (ARFUCH, 2007). O terceiro valor discutido por Arfuch – “aceitação positiva do fabulismo da vida” – como algo que se refere ao caráter inacabado, ao caráter de processo em que constitui a própria vivência, também é perceptível no romance *El hombre...* quando, por exemplo, Iván, mesmo desencantado com seu presente e desesperançado com o futuro, como um último fôlego, lança um fio de esperança, em que se revela um caráter ético e humanista dos mais tocantes na trama:

[...] me satisfacía pensar que tal vez algún día el ser humano podía cultivar esta filosofía [la capacidad de dar a los que nada tienen, pero no lo que nos sobra, sino una parte de lo poco que tenemos], que me parecía tan elemental, sin sufrir los dolores de un parto ni los traumas de la obligatoriedad: por pura y libre elección, por necesidad ética de ser solidarios y democráticos (PADURA, 2015a, p. 537/538).

Entender o romance de Leonardo Padura como romance histórico não pretende enquadrá-lo numa fôrma ou mesmo reduzi-lo a essa fôrma. É algo que vai além, que se baseia, por exemplo, na reflexão de Perry Anderson (2007, p. 219), compreendendo, inclusive, que



o persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente e consumada.

A partir dessa reflexão, compreendo, também, a indignação de José Saramago quando o “enquadram” no rótulo de romancista histórico, expressa em seu livro *A estátua e a pedra* (2013b), em que o autor discute sobre o seu processo de criação literária. Para o escritor português, apenas o fato de o romance se referir a um passado (que pode ser histórico), e que é o caso de alguns dos seus romances, não lhe confere o título de romance histórico. A fim de ilustrar melhor seu raciocínio, compara-se a outros escritores como o seu compatriota, Alexandre Herculano, devidamente reconhecido pela crítica e pela história da literatura portuguesa como romancista histórico. Sobre o seu romance *Levantado do chão*, por exemplo, Saramago diz o seguinte: “Alguém poderia dizer que então teria alguma coisa de romance histórico. Não o vejo assim, em absoluto, essa afirmação desprezaria o enquadramento sociológico e ideológico que o caracteriza” (SARAMAGO, 2013b, p. 23). Talvez seja esta uma questão primordial, também, no romance de Leonardo Padura: muito mais o caráter sociológico e ideológico do que mesmo o histórico, no que se refere à configuração dos personagens. Quanto ao tempo narrativo, à forma como se dão passado e presente e suas articulações, retomo Perry Anderson (2007) e sua discussão sobre a questão do passado histórico, como elemento essencial do romance histórico em sua forma clássica, pelo questionamento que faz a Fredric Jameson, convocando Lukács e Benjamin:

E no entanto, pergunta Jameson, essas circunstâncias [períodos e verossimilhanças intoleráveis que o pós-moderno fabrica] não fazem que a conexão lukacsiana entre grandes acontecimentos sociais e o destino existencial dos indivíduos permaneça caracteristicamente inalcançável? Benjamin, que detestava a idéia de progresso nutrida pelo historicismo do século XIX – a perspectiva que está por trás da maior parte do romance histórico clássico –, não se teria surpreendido, nem sentiria desapontamento. Ele usava outra imagem ainda do despertar. O anjo histórico está se distanciando de algo em que fixa a vista. ‘Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de



deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos'. Parte do impulso do romance histórico contemporâneo pode também estar aí (ANDERSON, 2007, p. 219-220).

A referência de Anderson a Benjamin é decisiva nessa reflexão, tanto pela imagem utilizada por Benjamin quanto pela dimensão que alcança o seu pensamento sobre a (sua) atualidade e que podemos, perfeitamente, trazê-la ao nosso tempo. Caberia, portanto, relacionar o personagem Iván ao *Angelus Novus* de Paul Klee, a partir da interpretação de Walter Benjamin (1994)? Provavelmente, pois, considerando que é pela perspectiva de Iván que a narração acontece, a sua reflexão sobre o seu presente histórico-social, que envolve as últimas décadas da história de Cuba, dá-se, também, com seu olhar fixo no passado e nas histórias de Trotski e Mercader e em todo o seu entorno e seu pensamento voltado para um presente que, se apresenta expectativas de futuro, é um futuro de ruínas. A imagem do anjo de Paul Klee analisada por Benjamin tem suas asas completamente abertas e, na interpretação do pensador alemão, essas asas assim se encontram porque uma tempestade soprada do paraíso se prendeu com tanta força a elas que o anjo não consegue mais fechá-las: “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Qual é o futuro de Iván, senão sob escombros do teto de uma casa que já se mostra em ruínas desde as primeiras páginas do romance? Uma imagem de ruínas que também metaforiza uma crise social e existencial mais geral, vivenciada por um indivíduo, mas que representa uma coletividade. Um “amontoado de ruínas” que inclui “las paredes agrietadas de nuestro apartamento [...] una Ana con varios huesos quebrados” (PADURA, 2015a, p. 20) e até a “difuminación soviética” (PADURA, 2015a, p. 535); uma imagem de ruínas anunciada pela tempestade também climática que se dá na ameaça do furacão *Iván*, “que no se decidía a salir para torcer el norte y arrasar el país, como lo precedían todas las lógicas históricas, atmosféricas y planetarias” (PADURA, 2015a, p. 22).

O futuro de Iván se prenuncia como um “salto mortal sin malla” (PADURA, 2015a, p. 649), pois faz parte da “generación de los crédulos, la de los que románticamente aceptamos y justificamos todo con la vista puesta en el futuro [un futuro que] pertenecía por completo al socialismo” (PADURA, 2015a, p. 649/650), mas que agora se apresenta fracassado, em ruínas, contradizendo as alegações de um tão esperado progresso histórico:

Ahora, a duras penas, conseguíamos entender como y por qué toda aquella perfección se había desmerengado cuando se movieron solo dos de los ladrillos de la fortaleza: un mínimo acceso a la información y una leve pero decisiva pérdida del miedo (siempre el dichoso miedo, siempre, siempre, siempre) con el que se había condensado aquella estructura. Dos ladrillos y se vino abajo: el gigante tenía los pies de barro y solo se había sostenido gracias al terror y la mentira... Las profecias de Trotski acabaron cumpliéndose y la fábula futurista e imaginativa de Orwell en 1984 terminó convirtiéndose en una novela descaradamente realista. Y nosotros sin saber nada... ¿O es que no queríamos saber? (PADURA, 2015a, p. 651).

Se ao voltar o olhar para o futuro, com a credulidade que lhe é oferecida, o resultado incorre num presente marcado por desilusões, Iván fixa, então, o olhar no passado, como o *Angelus Novus* de Klee, pela interpretação de Benjamin, não só para justificar seu presente de “toneladas de frustración y de mucho miedo” (PADURA, 2015a, p. 761), mas, primordialmente, para compreender esse tempo e, de alguma maneira, salvar-se dos grilhões da ignorância.

Se a utopia, num sentido positivo e mais amplo, significa sonho e expectativa de um mundo menos injusto, no universo ficcionalizado de Iván, ela se perverteu, tornou-se vil e insana. No entanto, ela ainda resguarda em si sua veia sanguínea de esperança, não como uma esperança ingênua e imposta aos acasos, mas como algo essencial à existência humana, naquilo que nos possa caracterizar de mais humano, em que, nas palavras de Iván,

había aprendido que la verdadera grandeza humana está en la práctica de la bondad sin condiciones, en la capacidad de dar a los que nada tienen, pero no lo que nos sobra, sino una parte de lo poco que tenemos (PADURA, 2015a, p. 537-538).



Outras palavras

*Apenas mais uma verdade, mais um
elemento na imensa desordem de verdades...*¹⁶
Milton Hatoum

Desenvolver o estudo que deu origem a este livro foi como mergulhar, paradoxalmente, num mar desconhecido e familiar. Um mar que me levou à ilha, literal e metaforicamente, numa aventura parecida com a de José Saramago em *O conto da ilha desconhecida* (1998b).

Foi uma experiência em que pude colocar em perspectiva o meu ponto de vista e compreender que olhar para Cuba pode ser, também, uma maneira bastante relevante de olhar para o meu país, dados os aspectos que nos separam, incluindo a língua, mas, também, os aspectos que nos aproximam. E, nessa nova forma de olhar, constatei, uma vez mais, que o texto literário é, sem sombra de dúvidas, um instrumento interessantíssimo, pelo qual posso ampliar minhas lentes.

Desde a primeira leitura que realizei de *El hombre que amaba a los perros* (2015a), do escritor cubano Leonardo Padura, algumas questões se fizeram presentes e, conseqüentemente, suscetíveis de análise. Entre essas questões, destaco uma que tem sido crucial e que se apresenta em várias das críticas que li ao romance: a relação entre história (realidade factual) e ficção (realidade ficcional). Movi-me na direção de analisar o romance pelo prisma dessa relação, mas procurando me ater à estrutura do romance, ou seja, aos artifícios literários, ou técnicas literárias, como se queira chamar, porém em sua relação dialética com os condicionamentos sociais inerentes à realidade factual. Nesse sentido, analisei as categorias do tempo-espço, do narrador e dos personagens como elementos que constituem uma arquitetura narrativa, cuja função é a representação de determinados referentes históricos.

[16] Extraído do romance *A noite da espera*, de Milton Hatoum, esse trecho é enunciado pelo narrador-personagem como sendo versos de um poeta norte-americano, mas sem referenciá-lo, o que sugere uma autoria do próprio Hatoum.



Compreendendo que se trata de um romance histórico, a partir de algumas discussões teóricas, verifiquei que o histórico, neste romance, está representado não exatamente como episódios, mas configurado pelas ações, pensamentos, sentimentos e falas de seus personagens, o que me faz concluir, também, que a História (com H maiúsculo) não constitui apenas pano de fundo, ou mera cenografia. Compreender que a realidade factual está representada ficcionalmente como categorias narrativas (tempo-espaço, narrador e personagem) equivale a posicionar realidade e ficção num mesmo plano narrativo. Noutros termos, equivale a dizer que realidade e ficção são vistas não em sua relação de oposição, mas como elementos intrínsecos, intimamente interligados, como vasos comunicantes.

Meu foco esteve o tempo todo voltado, portanto, para a configuração dos personagens centrais, tanto os que constituem uma realidade factual quanto os que constituem uma realidade ficcional, como parte de um projeto que é literário e não de estudo sociológico das sociedades das quais esses personagens fazem parte. Esse caminho reflexivo me levou a destacar o narrador-personagem Iván como voz central do romance, a quem é conferida a legitimidade pelo que conta porque é uma voz de dentro do centro das coordenadas históricas que constituem a base da configuração dos personagens que representam uma geração de cubanos.

Numa outra via, porém paralela à análise do romance, busquei um maior conhecimento sobre o autor, como intelectual do seu tempo e do seu lugar, não só por meio de seus romances, mas também de ensaios, colunas jornalísticas e entrevistas. Minha intenção não foi fazer crítica biográfica, mas buscar outras instâncias que, embora estejam relacionadas à produção do autor, não se restringem a ela. Além do mais, Leonardo Padura é um escritor que ocupa os espaços midiáticos, os eventos literários etc. Por essa razão, mas também por ser cubano e por inserir Cuba como espaço narrativo primordial na maior parte de sua obra, trata-se de um escritor que atrai holofotes e microfones e que não se exime de expressar suas opiniões.

Certa de que este trabalho não ousa, em absolutamente nada, concluir qualquer reflexão sobre as questões aqui levantadas, limito-me a pensar que se trata de uma leitura, entre tantas outras possíveis, reconhecendo que, em minha leitura também está impressa a minha vida, os meus afetos e desafetos, os valores e princípios que cultivo, minhas convicções e minhas questões ideológicas. É apenas uma leitura.

Estou certa também de que em alguns momentos essa leitura se mostra um tanto passional, mas declaro a dificuldade, ou impossibilidade, de me manter neutra, ou mesmo imparcial, mediante um romance que traz para o centro da cena va-



lores humanísticos que parecem estar cada vez mais fora de moda como: o amor, a solidariedade, a compaixão.

Em tempos marcados por um traço forte de individualismo e crise de parâmetros, ler Leonardo Padura tem representado um canal para se alcançar uma reflexão mais ampla tanto sobre os equívocos em que as revoluções sociais e políticas do século XX incorreram quanto sobre a necessidade histórica de que elas acontecessem, pelas próprias dinâmicas sociais e coordenadas históricas que as originaram, mas também sobre a necessidade inerente ao ser humano de se ter e alimentar uma utopia.

Referências

De Leonardo Padura

FUENTES, Leonardo Padura. **Adiós Hemingway & La cola de la serpiente**. Habana: Ediciones Unión, 2001.

PADURA, Leonardo. **A transparência do tempo**. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Boitempo, 2018.

PADURA, Leonardo. **Água por todos os lados**. Tradução Monica Stahel; Seleção e edição de textos de Lucía López Coll. São Paulo: Boitempo, 2020.

PADURA, Leonardo. **Cómo nace un personaje**: la historia de un detective en La Habana. Barcelona: Tusquets Editores, 2013c.

PADURA, Leonardo. **El hombre que amaba a los perros**. 14. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2015a.

PADURA, Leonardo. **Herejes**. Barcelona: Tusquets Editores, 2013b.

PADURA, Leonardo. **Hereges**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Boitempo, 2015b.

PADURA, Leonardo. **La libertad como herejía**: Apostillas a Herejes. Barcelona: Tusquets Editores, 2013d.

PADURA, Leonardo. Leonardo Padura: “Yo quisiera ser Paul Auster”. **Cubadebate**, La Habana, 7 fev. 2012. Disponível em: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2012/02/07/leonardo-padura-yo-quisiera-ser-paul-auster/> Acesso em: 14 ago. 2017.

PADURA, Leonardo. **Máscaras**. 2. ed. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2016c. (Estações Havana).



PADURA, Leonardo. **O homem que amava os cachorros**. Tradução Helena Pitta. São Paulo: Boitempo, 2013a.

PADURA, Leonardo. **O romance da minha vida**. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Boitempo, 2019.

PADURA, Leonardo. **Paisaje de otoño**. 7. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2016b.

PADURA, Leonardo. **Para qué se escribe una novela**. Curso do SESC SP. 2016d. Arquivo em PDF.

PADURA, Leonardo. **Passado perfeito**. 2. ed. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. São Paulo: Boitempo, 2016a. (Estações Havana).

PADURA, Leonardo. **Vientos de cuaresma**. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2015c.

PADURA, Leonardo; CANTET, Laurent. **Regreso a Ítaca**. Barcelona: Tusquets Editores, 2016e.

PADURA, Leonardo. Período especial outra vez? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 jul. 2016f. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/columnas/leonardopadura/2016/07/1792182-periodo-especial-outra-vez.shtml> Acesso em: 15 ago. 2017.

Sobre Leonardo Padura

ACOSTA, Alejandro Gonzáles. Padura y el reloj de Jrushchov: sobre la novela homónima de Leonardo Padura. **otroLunes**, Madrid, 2016. Disponível em: <http://otrolunes.com/43/este-lunes/padura-y-el-reloj-de-jrushchov/>. Acesso em: 18 jul. 2017.

ÁLVAREZ, Pepe Gutiérrez. El hombre...: Una novela sobre la tragedia de la revolución en el siglo XX. **Observador Juvenil**, 10 fev. 2010. Disponível em: <https://observadorjuvenil.wordpress.com/2010/02/10/el-hombre-que-amaba-a-los-perros-una-novela-sobre-la-tragedia-de-la-revolucion-en-el-siglo-xx/> Acesso em: 11 set. 2017.

BARQUET, Jesús J. Significación crítica dentro de Cuba de El hombre...: Sobre la novela homónima de Leonardo Padura. **otroLunes**, Madrid, 2016. Disponível em: <http://otrolunes.com/43/este-lunes/significacion-critica-dentro-de-cuba-de-el-hombre-que-amaba-a-los-perros-de-leonardo-padura/> Acesso em: 12 jun. 2017.



BORON, Atilio. Intelectuales, imperialismo y revolución: sobre una polémica desatada por la entrevista de Leonardo Padura concedida al diario La Nación de Buenos Aires. **Atilio Boron**, 21 maio 2014. Disponível em: <http://www.atilioboron.com.ar/2014/05/intelectuales-imperialismo-y-revolucion.html>. Acesso em: 6 jul. 2017.

BREDA, Tadeu. 'A literatura perde quando misturada à política', diz premiado escritor cubano. **Rede Brasil Atual (RBA)**, São Paulo, 4 mai. 2014. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2014/05/a-literatura-sai-perdendo-quando-misturada-a-politica-diz-escritor-cubano-4714.html>. Acesso em: 17 jun. 2017.

COLOMBO, Silvia. Primeiros romances policiais de Leonardo Padura ganham nova edição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 nov. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1830558-primeiros-romances-policiais-de-leonardo-padura-ganham-nova-edicao.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2017.

EM INTERNACIONAL. Leonardo Padura: 'mudanças em Cuba são lentas, mas significativas'. 2017. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2017/05/29/internacional,872586/leonardo-padura-mudancas-em-cuba-sao-lentas-mas-significativas.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2017.

GOMBATA, Marsílea. Leonardo Padura: Cuba não é o paraíso nem o inferno. **Revista Carta Capital**, São Paulo, 07 jul. 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/leonardo-padura-465.html>. Acesso em: 20 jun. 2017.

HADDAD, Naief. 'Precisamos refundar a utopia', diz o autor cubano Leonardo Padura em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 ago. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1912573-precisamos-refundar-a-utopia-diz-o-autor-cubano-leonardo-padura-em-sp.shtml>. Acesso em: 25 nov. 2017.

LAZO, Orlando Luis Pardo. Leonardo Padura, un Rembrandt balsero. **Hipermedia Magazine**, 09 out. 2017. Disponível em: <https://hypermediamagazine.com/2017/10/09/orlando-luis-pardo-lazo-leonardo-padura-un-rembrandt-balsero/>. Acesso em: 10 out. 2017.

NITAHARA, Akemi. Leonardo Padura fala sobre relação entre política e literatura na Flip. **Empresa Brasil de Comunicação (EBC)**, Brasília, 2 jul. 2015. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2015/07/leonardo-padura-fala-sobre-relacao-entre-politica-e-literatura-na-flip>. Acesso em: 14 dez. 2016.



PIKIELNY, Astrid. La realidad cubana es demasiado peculiar para explicarla con prejuicios a favor o en contra. **La Nación**, Buenos Aires, 4 mai. 2014. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1687377-1687377> Acesso em: 18 set. 2017.

RIBEIRO, Milton. Sou de uma geração cubana que viveu a revolução e depois perdeu possibilidades de realização. **sul21**, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://sul21.com.br/breaking-news/2015/06/padura-sou-de-uma-geracao-cubana-que-viveu-a-revolucao-e-depois-perdeu-possibilidades-de-realizacao/> . Acesso em: 5 dez. 2021.

Teoria, crítica, história e literatura

ADORNO, T. W. **Notas sobre literatura I**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. (Espírito Crítico).

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos estudos CEBRAP [online]**, n. 77, p. 205-220, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000100010> Acesso em: 5 dez de 2021.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**: dilemas de la subjetividade contemporánea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf> > Acesso em: 31 mai. 2017.

ARRIGUCCI JR, Davi. Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido. In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (orgs.). **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1988.

BARBERO, Luis. 35 años del gran éxodo del Mariel. **EL PAÍS**. Maíami, 13 set. 2015. Disponível em: https://elpais.com/internacional/2015/09/13/actualidad/1442113548_063090.html. Acesso em: 8 out. 2017.

BARQUET, Jesús J. Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas. In: **Reinaldo Arenas**: recuerdo y presencia. Miami: Ediciones Universal, 1994. (Arquivo em PDF).



BELCHIOR. Apenas um rapaz latino americano. [Compositor e intérprete]: Belchior. [S.l.]: Universal Music, 1976. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7oo3L1ZPEQ-SavDVSnlOvDa>. Acesso em: 9 set. 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e a história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BOFF, Leonardo. Compaixão: a mais humana das virtudes. **Leonardo Boof**, 20 mar. 2011. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/03/20/compaixao-a-mais-humana-das-virtudes/>. Acesso em: 18 ago. 2017.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 1 e 2.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 001).

CHANDLER, Raymond. **Assassino na chuva**. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas).

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 47).

DEUTSCHER, Isaac. **Trotsky – o profeta banido**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014).



FERNANDÉZ, Rodolfo Dávalos. **¿Embargo o bloqueo?** La instrumentación de un crimen contra Cuba. La Habana: Editorial Capitán San Luis, 2012.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014).

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. (Literatura e Teoria Literária, 7).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. Trad. Ingrid Stein. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 (vol.2).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira López Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 (vol.2).

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 (vol.2).

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos estudos CEBRAP [online]**, n. 77, p. 185-203, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000100009>. Acesso em: 5 dez. 2021.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.



LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: Textos de Estética da Recepção. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez**: historia de un deicidio. 1971. Livro em PDF.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. 96. ed. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2016.

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

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios).

OLIVIO, Mariana Peters. **Reinaldo Arenas**: encarceramento no mundo, voz no exílio. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99094>. Acesso em: 05 out. 2017.

PODDIS, José Gonçalves. Compaixão e Terror em Poética 1449b. **Nuntius antiquus**, Belo Horizonte, n. 2, p. 90-98, dez. 2008. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17308. Acesso em: 5 dez. 2021.

PUGA, Rogério Miguel. **O essencial sobre o romance histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

RAMA, Ángel. **La novela en América Latina**: panoramas 1920-1980. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982.

REIS, Carlos; LÓPEZ, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.



RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fonte, 2010b.

RICOEUR, Paul. **A ideologia e a utopia**. Tradução Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Segredos de liquidificador. 8/7/2014. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 jun. 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/169980-segredos-de-liquidificador.shtml> Acesso em: 5 dez. 2021.

SARAMAGO, José. **Democracia e universidade**. Belém: ED.UFPA: Fundação José Saramago, 2013a.

SARAMAGO, José. **A estátua e a pedra / La estatua y la piedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. **Cult: Revista Brasileira de Literatura**, n. 17, dez. 1998a. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/47342194/Jose-Saramago-Revista-Cult-17>. Acesso em: 12 jun. 2017.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Maria Pereira da. **Reflexões sobre teoria do romance e ensino**. Campina Grande: Bagagem, 2016.

SILVA, Maria Pereira da. Uma discussão sobre o método dialético. In: **Graphos**: Revista da pós-graduação em Letras – UFPB. Paraíba: Ideia, 2005. (Vol 7; Nº 2/1).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: 1880 – 1950. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: A imaginação Histórica do Século XIX. Tradução José Lourênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ponta; 4).

(In) discutível sopro de realidade na obra de Leonardo Padura é um livro de ensaio crítico sobre romances do escritor cubano, com especial atenção para *O homem que amava os cachorros*. De autoria da professora Analice Pereira, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), campus João Pessoa, o livro apresenta parte de sua pesquisa desenvolvida durante Residência Pós-Doutoral em Estudos Literários da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob supervisão do Professor Doutor Rômulo Monte Alto, durante o período de janeiro de 2017 a janeiro de 2018.