

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA “CULTURA E SOCIEDADE”

MICHELE SODRÉ DAS NEVES

**MARIO CONDE E IVÁN CÁRDENAS: PERSONAGENS-
TESTEMUNHAS DA NARRATIVA PÓS-SOVIÉTICA DE LEONARDO
PADURA**

Salvador

2019

MICHELE SODRÉ DAS NEVES

**MARIO CONDE E IVÁN CÁRDENAS: PERSONAGENS-
TESTEMUNHAS DA NARRATIVA PÓS-SOVIÉTICA DE LEONARDO
PADURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia, linha de pesquisa “Cultura e Sociedade”, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social.

Orientadora: Prof. Dra. Laura de Oliveira.

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DAS NEVES, MICHELE SODRÉ

MARIO CONDE E IVÁN CÁRDENAS: PERSONAGENS-
TESTEMUNHAS DA NARRATIVA PÓS-SOVIÉTICA DE LEONARDO
PADURA / MICHELE SODRÉ DAS NEVES. -- Salvador, 2019.
115 f. : il

Orientador: Laura de Oliveira. Oliveira..
Dissertação (Mestrado - Historia) -- Universidade
Federal da Bahia, UFBA, 2019.

1. Leonardo Padura,. 2. Mario Conde,. 3. Iván
Cárdenas,. 4. parametrização. 5. desencanto.. I.
Oliveira., Laura de Oliveira.. II. Título.



ATA-PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Michele Sodré das Neves		217121454	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO			
"Mário Conde e Iván Cárdenas: personagens-testemunhas da narrativa pós-soviética de Leonardo Padura"			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Laura de Oliveira - orientadora	<i>Laura de Oliveira</i>	011.755.81178	
Iacy Maia Mata (UFBA)	<i>Iacy Maia Mata</i>	669.667.235-15	
Dernival Venâncio Ramos Júnior(UFT)	<i>Dernival</i>	623 626 232 20	

ATA

Aos dezenove dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove, nas dependências da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Michele Sodré das Neves, mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social do Brasil. Após a abertura da sessão, a professora Laura de Oliveira, orientadora e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra a autora, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas do examinando. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu pela aprovação da aluna. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

A banca aprovou por unanimidade a dissertação e considerou importante ressaltar, como méritos do trabalho, a qualidade da escrita, o rigorismo da abordagem e a relevância para o curso de História da UFBA e da literatura mundial, ainda, o trabalho para publicação.

SSA, 19/08/2019: Assinatura da aluna:

Michele Sodré das Neves

SSA, 19/08/2019: Assinatura da orientadora:

Laura de Oliveira

AGRADECIMENTOS

O trabalho aqui desenvolvido não seria possível sem o apoio e a presença de algumas pessoas. Primeiramente, agradeço a minha orientadora, a Professora Doutora Laura de Oliveira, por todo empenho, por cada correção e por cada indicação bibliográfica. Em cada detalhe você ampliou os meus caminhos de pesquisa. Sinto-me grata e feliz por contar com a presença de alguém que admiro intelectualmente e que desde a graduação me inspira a ser uma historiadora melhor.

Agradeço também ao corpo docente e demais funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Graças a vocês eu entendi a importância de valorizar ainda mais a universidade pública. Agradeço, em especial, a Professora Doutora Iacy Maia por apresentar-me ao trabalho de pesquisadores cubanos que foram de suma importância para a minha análise. Agradeço também a Professora Doutora Fabiana Fredrigo pelas contribuições feitas na banca de qualificação e ao Professor Doutor Dernival Ramos por aceitar o convite para compor a minha banca de defesa.

Com todo amor e carinho agradeço aos meus familiares e amigos que tornaram o desenvolvimento desta pesquisa mais leve. Sem a motivação da minha família e sem o incentivo da minha mãe, levaria mais tempo para que a paixão pela história e pela literatura cruzassem o meu caminho, pois foram eles que contribuíram para que a leitura e os livros fossem algo tão presente na minha vida. E sem os meus amigos, sem os risos e os momentos de celebração e desabafo compartilhados, eu não teria concluído essa etapa com leveza e bom humor.

Em especial, agradeço ao meu companheiro Edwaldo. Ele acompanhou diariamente o caminhar da pesquisa e esteve ao meu lado nos melhores e piores momentos. Com muito respeito e paciência, ele colaborou para que o meu processo de escrita não fosse solitário e sim repleto de amor e cuidado.

RESUMO

A análise desenvolvida nesta dissertação é centrada na narrativa do escritor Leonardo Padura, tendo como base a tetralogia “Estações Havana” (*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Mascaras*, *Paisaje de otoño*), publicada na década de 1990, e o “O homem que amava os cachorros” (2009). Com os personagens principais de tais obras, Mario Conde e Iván Cárdenas, respectivamente, Padura reinterpreta a Cuba pós-soviética por uma perspectiva crítica e desencantada, abrindo espaço para o estudo do deslocamento do gênero policial para a América Latina. A narrativa do escritor colabora ainda para a investigação sobre o impacto da política cultural da parametrização e do “período especial” sobre os cubanos.

Palavras-chave: Leonardo Padura, Mario Conde, Iván Cárdenas, parametrização, período especial, desencanto.

ABSTRACT

The analysis conducted in this dissertation focuses on the narrative of the writer Leonardo Padura. It is based on the tetralogy “The Havana Quartet” (Havana Blue, Havana Gold, Havana Red and Havana Black) published in the 1990s and on “The Man who Loved Dogs” (2009). Padura reinterprets post-Soviet Cuba in these books through the narrative of the main characters Mario Conde and Iván Cárdenas. He brings a critique and realist view to the story, by analyzing the police movement in Latin America. The writer also contributed to the research on the impact of cultural politics related to standardization and to the “special time” on Cubans.

Keywords: Leonardo Padura, Mario Conde, Iván Cárdenas, parametrization, special time, disenchantment.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIDS - Síndrome da imunodeficiência adquirida

ANPHLAC - Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas

COMECON - Conselho para Assistência Econômica Mútua

D. - Detido

FBI- Departamento Federal de Investigação dos Estados Unidos

FEEM - Federação de Estudantes do Ensino Médio

FEU - Federação Estudantil Universitária

ICAIC – Instituto Cubano de Artes e Indústria cinematográficos

IPS - Serviço de Imprensa Internacional

L.S.S - Leandro Sánchez Salazar

NKVD - Comissariado do Povo para Assuntos Internos

OMS - Organização Mundial de Saúde

TASS - Agência Telegráfica da União Soviética

UBCP - Unidades Básicas de Produção Cooperativa

UMAP - Unidades Militares de Ajuda à Produção

UNAM – Universidade Nacional Autônoma do México

UNEAC - União de Escritores e Artistas de Cuba

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1. CAPÍTULO I – PADURA COMO ESCRITOR: HIBRIDISMO E ARQUITETURA DA NAÇÃO	
1.1 A literatura <i>noir</i> , o romance policial e o hibridismo em Padura.....	19
1.2 Literatura, história e jornalismo: Leonardo Padura como arquiteto e desconstrutor da nação.....	30
2. CAPÍTULO II – O MAL-ESTAR DE MARIO CONDE	
2.1 Um detetive entre o <i>noir</i> e o neopolicial	34
2.2 O teatro de “Máscaras”.....	44
2.3 Havana como texto.....	48
3. CAPÍTULO III – IVÁN, UM DETETIVE HISTÓRICO	
3.1 Investigação histórica e inteligência narrativa.....	53
3.2 O “Eu” frustrado de Iván.....	56
3.2.1 O testamento de Iván: um romance para os vencidos.....	60
3.2.2 O arco do herói.....	65
3.2.3 Ramón Mercader, um assassino digno de compaixão?.....	68
3.3 A voz narrativa de Daniel.....	73
4. CAPÍTULO IV - A PARAMETRIZAÇÃO E O “PERÍODO ESPECIAL”: A PRESENTIFICAÇÃO CONSTANTE DE UMA AUSÊNCIA	
4.1 A política cultural da <i>parametrización</i>	76
4.2 A parametrização na ficção de Padura.....	79
4.2.1 Entre <i>heterotopias</i> e <i>heterocronias</i> : espaços desviantes e de resistência.....	86
4.3 O que sobrou do <i>homem novo</i> cubano.....	90
4.4 A pedra no meio do caminho: o “período especial em tempos de paz”.....	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
6. REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Ainda durante a graduação, interessei-me pela literatura cubana. Foi a partir desse interesse que conheci os romances de Leonardo Padura. Em pouco tempo, tinha lido a maioria dos romances do escritor e logo o que começou como entretenimento já havia se convertido em pesquisa acadêmica. Padura me chamou a atenção pela sensível consciência histórica que transparece em suas obras, pela construção dos seus personagens e pelo conhecimento que apresenta sobre os eventos que marcaram Cuba. Então, foi buscando os vestígios da experiência de cubanos de carne e osso conectados à ficção que envolve os personagens do autor que o trabalho aqui apresentado se desenvolveu. Como aconselhado por Carlo Ginzburg, procurei seguir “O fio e os rastros” (2007) deixados pelas narrativas de Padura.

Leonardo Padura Fuentes é um dos escritores mais conhecidos e premiados da atualidade¹. Nascido em 1955, em Havana, no bairro de Mantilla, concluiu os seus estudos no Pré-universitário de La Víbora antes de ingressar na Universidade de Havana, onde licenciou-se em Filologia, em 1980. Além de romancista, Padura é conhecido pela atuação como jornalista, ensaísta, crítico literário e roteirista de cinema². Como já colocado, a discussão que

¹ Primeira Menção no Concurso de Jornalismo Latino-americano José Martí, convocado pela *Agencia Prensa Latina*, 1988; Prêmio de crítica literária *26 de Julio*, convocado pelo Sindicato dos Jornalistas de Cuba, 1985 e 1988; Prêmio pelo Concurso *Mirtha Aguirre*, convocado pelo Ministério da Cultura, 1985; Prêmios de ensaísta e narrador no *Mención Concurso Latinoamericano*, convocado pela revista *Plural*, México, 1982; Prêmio no Concurso *13 de Marzo*, convocado pelo Departamento de Cultura da Universidade de Havana, pelos ensaios *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra*, 1985; Prêmio pelo Concurso *El Caimán Barbudo*, 1988; Prêmio do 80º aniversário da revista *Bohemia*, 1988; Prêmio Especial Alejo Carpentier, pelo ensaio *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, 1993; Prêmio Nacional de Novela “Cirilo Villaverde”, convocado pela UNEAC, por *Vientos de Cuaresma*, 1993; Prêmio Internacional de Novela *Café Gijón*, Espanha, por *Mascaras*, 1995; Prêmios de crítica: *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, 1994; *Pasado perfecto*, 1996; *Paisaje de otoño*, 1999; *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, 2000; *La novela de mi vida*, 2003; Prêmio Dashiell Hammett, por *Mascaras*, 1997, e por *Paisaje de otoño*, 1998; Prêmio de *las Islas*, França, por *Paisaje de otoño*, 1999; Prêmio Casa de Teatro, por *La novela de mi vida*, 2001; Prêmio de *las Antillas*, França, por *Pasado perfecto*, 2003; Melhor novela policial, Áustria, por *Vientos de Cuaresma*, 2004; Prêmio Hammett, por *La neblina del ayer*, 2006; Prêmio Raymond Chandler, no *Courmayeur Noir Film Festival*, 2009; V *Premio Francesco Gelmi di Caporiacco*, Itália, 2010; *Prix Initiales*, França, 2011; *Prix Roger Caillois*, França, 2011; Prêmio *de la Critica*, Cuna, 2011; *XXII Prix Carbet de la Caraibe et du Tout-Monde*, 2011; Prêmio Nacional de Literatura de Cuba, 2012, Prêmio Internacional de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza, 2014; *Prêmio Princesa das Astúrias de Letras*, Espanha, 2015.

² *Como jornalista, trabalhou na revista El Caimán Barbudo (1980-1983), no jornal Juventud Rebelde (1983-1989), foi redator-chefe da revista cultural La Gaceta de Cuba (1989-1995) e editor-chefe da revista internacional de literatura policial Crimen y Castigo, publicações nas quais ele se dedicava a questões de Cultura e História (UXÓ, 2006). Como ensaísta, produziu os seguintes trabalhos: Con la espada y con la pluma (Comentarios al Inca Gracilaso). La Habana: Letras Cubanas, 1984; Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra. Departamento de Actividades Culturales Universidad de La Habana, 1989; Lo real maravilloso: creación y realidad. La Habana: Letras Cubanas, 1989; Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso. La Habana: Letras Cubanas, 1994; Modernidad, postmodernidad y novela policial. La Habana: Unión, 2000; José María Heredia, la patria y la vida. La Habana: Unión, 2003. **Produções jornalísticas:** *El alma**

apresento aqui é direcionada ao trabalho de Padura como romancista.

Nesse espectro, o autor publicou as seguintes obras: *Fiebre de caballos* (1988), *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Mascaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2001), *La novela de mi vida* (2002), *La neblina del ayer* (2005), *El hombre que amaba a los perros* (2009), *La cola de la serpiente* (2011), *Herejes* (2013) e, mais recentemente, *La transparencia del tiempo* (2018). A maior parte de seus livros foi publicada pela editora espanhola Tusquest, muitos deles traduzidos para o português, inglês, francês, italiano, alemão, holandês, coreano, dinamarquês, entre outros.

O primeiro romance do autor, *Fiebre de caballos* (1988), trata da história de amor do protagonista Andrés, um jovem estudante que se apaixona por sua vizinha Cristina. Na obra, enquanto explora o amor, Padura reflete sobre o fim da adolescência. Em seguida, na década de 1990, momento em que Cuba sofria com uma profunda crise econômica e social, conhecida como “período especial em tempos de paz”, Padura publicou a tetralogia “Estações Havana”. Nos quatro livros, o detetive Mario Conde desvenda assassinatos cometidos no ano de 1989 ao mesmo tempo que expõe eventos caros aos cubanos. Segundo Persephone Braham (2004), a tetralogia representa o novo e mais crítico papel da ficção policial em Cuba. Para John Kirk & Sophie Lavoie (2006) é a primeira vez na literatura policial cubana que os altos funcionários do Partido Comunista aparecem como vilões.

Após o sucesso de “Estações Havana”, Padura lançou, em 2001, *Adiós, Hemingway*. No romance, Mario Conde aparece como ex-policial que se dedica à venda de livros antigos quando um cadáver com o distintivo do FBI é descoberto no jardim da casa-museu de Ernest Hemingway. Conde é então solicitado para resolver o crime que envolve um de seus maiores ídolos literários. No ano seguinte, em 2002, Padura publicou *La novela de mi vida*, na qual o

en el terreno (entrevistas, em colaboração com Raúl Arce). La Habana: Abril, 1989; *El viaje más largo* (reportagem). La Habana: Unión, 1994; *Los rostros de la salsa* (entrevistas). La Habana: Unión, 1997; *La cultura y la revolución cubana* (entrevistas, em colaboração com John M. Kirk). San Juan, Porto Rico: Plaza Mayor, 2002; *Entre dos siglos*. La Habana: IPS, 2006. **Contos:** *Según pasan los años*. La Habana: Letras Cubanas, 1989; *El cazador*. La Habana: Unión, 1990; *La puerta de Alcalá y otras cacerías*. Madrid: Olalla, 1997; *Antologías Gas de Nevada* (contos de Raymond Chandler). La Habana: Arte y Literatura, 1990; *Paloma y otros relatos* (contos de Carlos Martínez Moreno). La Habana: Casa de las Américas, 1990; *El submarino amarillo* (conto cubano 1966-1991). México: UNAM, 1993; *El sonido del silencio* (dez contos cubanos). Buenos Aires: Cooperativa de Autores, 1996. **Roteiros de cinema:** *El viaje más largo* (documentário produzido pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC), premiado no Coral en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1988; *Esta es mi alma* (documentário produzido pelo ICAIC), 1989; *Una historia de amor* (ficção-documental sobre a emigração catalã para Cuba, produzido por TVE S.A.), 1990; *Yo soy, del son a la salsa* (longa-metragem documental, produzido pela RMM Records & Video Corp de Nova York), premiado no Coral en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, Havana, e no Especial del Jurado en el Festival de Cine de San Juan, Porto Rico, 1997; *Malabana* (ficção, Itália), em colaboração com Daniel Chavarría, 2001.

personagem Fernando Terry, depois de passar dezoito anos de exílio na Espanha, volta a Cuba com a intenção de encontrar a autobiografia desaparecida do poeta José María de Heredia. Três anos depois, em 2005, Padura lançou *La neblina del ayer*. A história se passa no verão de 2003, quando Mario Conde decide investigar os motivos que levaram a cantora de bolero Violeta del Río, conhecida como “Dama da Noite”, a parar de cantar. Os rumos da investigação levam Conde à Cuba pré-revolucionária e ao empenho do governo revolucionário em apagar os vestígios daquela época. Assim, Conde percebe Havana como um espaço urbano marcado por disputas políticas encarnadas na arquitetura e na organização da cidade.

Já consagrado e colecionando inúmeros prêmios, em 2009, Padura lançou o seu romance de maior sucesso: *El hombre que amaba a los perros*. A história que o leitor acompanha no romance foi, supostamente, escrita pelo personagem Iván Cárdenas Maturell. No livro, são traçados os anos de exílio do bolchevique León Trotski e a transformação ocorrida com o catalão Ramón Mercader, agente do Comissariado do Povo para Assuntos Internos (NKVD), até o cumprimento de sua missão de matar Trotski. Ao mesmo tempo, Iván revela detalhes de sua vida pessoal e de eventos que marcaram a Cuba dos anos de 1970, 1980 e 1990, chegando ao ano de 2004.

Depois de “O homem que amava os cachorros”, Padura publicou mais três romances. Um deles foi *La cola de la serpiente*, em 2011, no qual, a pedido de uma amiga, Conde investiga um assassinato cometido num bairro chinês de Havana. Durante a investigação, a obra traz questões envolvendo a identidade nacional em Cuba. Já em 2013, Padura apresentou outro trabalho de sucesso: *Herejes*. A história gira em torno da chegada do navio S.S. Saint Louis no porto de Havana, em 1939, onde se escondiam novecentos judeus refugiados vindos da Alemanha. A embarcação passou vários dias à espera de uma autorização para o desembarque, que não foi concedida. Padura partiu de um fato, a chegada do navio em Cuba, para trilhar a história de três personagens principais: Daniel, Elias e Judith. Recentemente, em 2018, o autor publicou *La transparencia del tiempo*. Novamente Mario Conde é um dos protagonistas e aparece tentando achar o paradeiro de uma estátua roubada. Durante a investigação de Conde, a trama passa por Cuba contemporânea, pela Guerra Civil da Espanha e da Catalunha.

As doze obras publicadas passeiam por temas espinhosos, tais como corrupção, crise das utopias, emigração e exílio, identidade nacional, solidão e medo da morte, entre outros. Contudo, a análise desenvolvida nesta dissertação é centrada na tetralogia “Estações Havana” (“Passado perfeito”, “Ventos de quaresma”, “Máscaras”, “Paisagem de outono”), publicada em

português no Brasil, em 2016, pela editora Boitempo, e na obra “O homem que amava os cachorros”, publicada no ano de 2015 pela mesma editora. É centrada mais precisamente nos personagens-testemunhas Mario Conde e Iván Cárdenas.

Discuto como o autor se apresenta no cenário literário contemporâneo, ao mesmo tempo em que analiso o sentimento de mal-estar que acompanha o detetive Mario Conde e o escritor Iván Cárdenas. Os dois cresceram junto ao processo revolucionário cubano, orientando suas juventudes para a construção de uma nova sociedade. Com esses personagens fictícios, Padura reinterpreta a Cuba pós-soviética por uma perspectiva crítica e desencantada.

A história e a literatura são dois campos distintos que, eventualmente, se aproximam e se afastam. Tanto a história quanto a literatura utilizam a linguagem escrita para narrar e dar significado ao texto. Mas, se o romancista tem a ficção ao seu favor, o mesmo não pode ser dito sobre nós, historiadores, visto que, embora possamos selecionar os elementos que darão sentido à nossa narrativa, esses elementos passam por cruzamentos, investigação e métodos rigorosos. Contudo, o rigor metodológico não nos blindava do ambiente ideológico, social e cultural a que estamos inseridos; de uma forma ou de outra, os vestígios desse ambiente reverberam na nossa escrita: “a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas ‘científicas’ e de uma escrita” (CERTEAU, 2006, p. 66).

Apoiamo-nos na autoridade de historiadores para sustentar nossas colocações. Isto é, quem lê um romance histórico, ainda que ele possa conter alguns personagens e dados reais, sabe que aquela obra é resultado, principalmente, da ficção, não tendo compromisso com a verdade. Por outro lado, quem lê um livro de história imagina que está lendo a verdade – a verdade possível de ser alcançada. De qualquer forma, como apontou Hobsbawm em “Era dos extremos”, o leitor tende a confiar na autoridade da narrativa histórica: “os leitores terão de aceitar a maior parte do que escrevi neste livro na base da confiança, com exceção das óbvias opiniões pessoais do autor” (1994, p. 22).

No caso da literatura, os recursos literários e fictícios dão coerência às imagens que aparecem no texto. Já no caso da história, a operação é para atribuir significado a algo que já esteve presente e agora não está mais, ao menos não da mesma forma e nas mesmas condições de antes. Com isso, essa representação que o historiador constrói na narrativa está sujeita aos novos contextos em que ela foi concebida, bem como as novas tecnologias e as forças sociais que atuaram sobre ela.

Miguel de Cervantes (1547-1616), em “O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha” (1605), explora o embate do que é permitido ao ficcionista e ao historiador. O narrador de Dom Quixote se esquece de vários fatos, confunde datas, hesita ao mencionar suas fontes, faz tudo que a ficção permite. Porém, através do personagem Sansón, revela certa clareza dos distintos compromissos da história e da ficção: uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador. O poeta pode contar as coisas não como foram, mas como deviam ou podiam ser; já o historiador há de as escrever não como deviam ser, mas como foram. (PINTO & TURAZZI, 2012).

No século XIX, observa-se o surgimento do romance histórico enquanto forma de narrativa. Seu aparecimento veio acompanhado de questões políticas, de inovações estéticas e de uma dinâmica que permitiu que a história se misturasse densamente com a ficção. Alcmemo Bastos, no seu ensaio “Introdução ao romance histórico”, afirma: “O ponto nodal era saber quais relações o romance mantinha com a epopeia. Para alguns, ele seria o sucessor dela; para outros, no entanto, ele seria o sucessor dela; para outros, no entanto, ele teria em comum com ela apenas a filiação ao gênero épico” (2007, p. 35).

O surgimento do romance histórico clássico é identificado por Georg Lukács (1966) no início do século XIX, com as obras de Walter Scott, mais precisamente o romance Ivanhoé, de 1819. A partir do estudo de Scott e de demais romances da época, foi possível notar que o romance histórico clássico, fora contornos estéticos, serviu a um propósito de nação, de fomentar um sentimento de pertencimento, buscando sustentar a visão positivista de história que também surgia naquele contexto.

Antônio Esteves, apoiado nos estudos de Georg Lukács, indica ainda algumas características importantes do romance histórico clássico:

A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança. (1998, p. 129)

De acordo ainda com Lukács (1966), os romancistas mergulhavam no cotidiano do seu povo a ponto de captar quais forças sociais foram responsáveis pelas ações e ideias que predominavam em diferentes períodos. Com isso, Lukács atribui uma consciência histórica

aos romancistas clássicos. Inclusive ao ponto de optarem, preferencialmente, pela representação dos seres humanos comuns e não das grandes figuras históricas. Para ele, o universo do romance era o popular, dos detalhes cotidianos, dos heróis que surgiam de acordo com as tensões sociais advindas, sobretudo, das revoluções. Os heróis das classes menos abastadas.

Fredric Jameson, em seu ensaio “O romance histórico ainda é possível?”, assim como Lucáks, concorda que Walter Scott inventou o romance histórico clássico, porém trouxe algumas considerações que se contrapõem ao marxismo lukácsiano quanto às representações dos eventos na ficção histórica. Jameson destaca que a forma como o romance histórico organiza e apresenta o acontecimento histórico é o mais importante. O evento narrado “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” (2004, p. 192). Assim, a dimensão e o impacto coletivo são indispensáveis na narrativa. De uma forma ou de outra, vemos que surgimento dos romances clássicos trouxe consigo o registro de mudanças significativas ocorridas na sociedade, atentando para a importância da história no processo de conscientização sobre essas transformações.

Já o romance histórico contemporâneo, em que a obra de Leonardo Padura se faz representar, data de meados do século XX. Também chamado de novo romance histórico, ele permitiu que alguns eventos fossem revisitados e questionados, sobretudo alguns episódios caros à história da América Latina. Não à toa, a produção desses romances tem bases e protagonismo latino-americano:

Verifica-se que há uma subversão da tradição da América Latina de seguir as tendências literárias europeias. É interessante observar que a presença, ainda que em pequena escala, do novo romance histórico na Europa e Estados Unidos da América deve-se muito à influência de autores latino-americanos, principalmente de Borges e García Márquez. (XAVIER, 2011, p. 04)

De acordo com Seymour Menton, um dos principais estudiosos do romance histórico na América Latina, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier (1904-1980) é considerado como a primeira obra latino-americana pertencente ao romance histórico – isso porque a obra de Carpentier apresenta as principais características que apareceriam em outros romances somente a partir da década de 1970³. Em um levantamento feito por Menton (1993), é possível

³ O papel de Carpentier como iniciador desse subgênero não se vincula exclusivamente a essa publicação. Os contos - *Semejante a la noche* (1952) e —*El camino de Santiago* (1954)¹¹ têm como base o conceito do caráter

notar que o ponto alto do romance histórico contemporâneo se deu no final da década de 1970, onde muitos dos temas são para criticar a história oficial ou apresentar um novo sentido de identidade. Entre os temas estavam o passado colonial de exploração, acontecimentos perturbadores do século XX, como, no âmbito político, as guerras mundiais e as ditaduras na América Latina e, no âmbito epistemológico, a crise das metanarrativas.

Desse modo, é indicativo que o romance histórico contemporâneo tenha um compromisso mais explícito de direcionar o nosso olhar para questões da história da América Latina, não hesitando em utilizar narrativas fantásticas para questionar a nossa autoridade enquanto historiadores. Assim, a história, no romance histórico clássico, muitas vezes era evocada a serviço de um discurso político oficial, dos vencedores, para exaltar a nação. Já no romance contemporâneo apontamos outros caminhos, como a ressignificação de fatos históricos e o confronto com a história oficial. Analisaremos melhor esse engajamento do romance histórico contemporâneo a partir das narrativas de Leonardo Padura.

Antes mesmo de Padura se tornar conhecido mundialmente, dois cubanos já estavam entre os principais símbolos do novo romance histórico latino-americano, como mostra a seguinte separação por gerações, feita por Menton (1993): na primeira geração, embora não tenha nascido em Cuba, mas na Suíça, está Alejo Carpentier como o iniciador e criador do gênero (foi em Cuba que o escritor se formou intelectualmente); na segunda geração, o mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), o peruano Mario Vargas Llosa (1936) e o brasileiro Silviano Santiago (1936); na terceira geração, o nicaraguense Sergio Ramírez (1942) e o cubano Reinaldo Arenas (1943-1990); e, na quarta geração, destaca-se o argentino Martín Caparrós (1957). O Chile representa a exceção nacional mais notável para essa tendência. *Martes tristes* (1985), de Francisco Simón (1943), seria, talvez, o único exemplo do novo romance histórico naquele país. Além de Carpentier e de Reinaldo Arenas representando Cuba com significativo destaque.

Se retrocedermos um pouco mais, chegaremos até José Martí (1853-1895), que faz parte da geração modernista e começa o processo de representação dos cubanos. Martí representa o

cíclico da história. O primeiro relata a despedida de um soldado de sua noiva, antes de partir para a guerra, em seis momentos diferentes, desde a Guerra Greco-Troiana até a Segunda Guerra Mundial. —*El camino de Santiago*, por sua vez, narra a história de um soldado, Juan, que se encontra com seu duplo, que lhe indica a repetição da História. Além disso, entre a publicação de *El reino de este mundo* (1949) e *El arpa y la sombra* (1979), o autor também publicou outras duas obras pertencentes ao subgênero: *El siglo de las luces* (1962), que esboça alguns paralelos entre a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Cubana (1959), e *Concierto barroco* (1974), que tem três compositores históricos (Vivaldi, Handel e Scarlatti) desempenhando papéis importantes num ambiente carnavalesco. (XAVIER, 2011, p. 03)

momento de formação do espírito pátrio, sendo poeticamente nacionalista. Martí é considerado o grande símbolo da luta contra a dominação espanhola e até hoje é reverenciado em Cuba. Também no século XIX temos outro grande nome da literatura cubana, José Maria de Heredia (1842-1905). Heredia é resgatado e homenageado no romance *Novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura. A importância de Heredia para a ilha é descrita na seguinte entrevista que Padura concedeu ao Portal Livros:

A literatura cubana já como conceito cultural independente foi forjada nos anos 20 e 30 do século XIX, numa altura em que a ilha era ainda um colónia espanhola. José María Heredia, ainda muito jovem, foi o primeiro poeta a expressar um sentimento patriótico, um sentimento diferente do espanhol. As suas primeiras influências foram as do classicismo, mas rapidamente tendeu para o romantismo. Era um típico poeta romântico, uma espécie de Lord Byron cubano. Ligou-se aos movimentos independentistas, nos quais participou, vai para o exílio, onde morre jovem. No exílio escreveu uma parte muito importante da sua poesia na qual a imagem de Cuba, a nostalgia por Cuba e a sua visão da necessidade da liberdade em Cuba são os temas fundamentais. Tornou-se também o primeiro grande poeta romântico da língua espanhola em todo o mundo. É o autor de alguns dos poemas mais importantes da literatura cubana, sobretudo através da sua obra-prima, “Niagara”. É um poeta civil, político, muito importante. É a génese de tudo (2005, s/p).

De acordo com o estudo de suas obras e da leitura de suas entrevistas, cruzadas com outras fontes históricas, Leonardo Padura pode ser inscrito na tradição inaugurada por Carpentier, sendo hoje o maior representante do romance histórico cubano e um dos maiores da América Latina. Pode ser inscrito ainda na categoria de autores *Yo en La Isla*, que trabalha numa perspectiva de proximidade temporal, testemunhal com os eventos ocorridos na ilha, afirmando-se assim um escritor do seu tempo. É importante lembrar que Padura se consagrou como escritor de romance policial, tendo o detetive Mario Conde como personagem chave na maioria dos seus livros, adotando o estilo *noir* de desenvolver suas histórias. Todas as suas obras utilizam o cenário cubano como pano de fundo e são fruto não só da imaginação, mas de pesquisa histórica amparada em documentação.

Por meio dessas obras, Leonardo Padura revela sensível consciência histórica, passeando por vários eventos e personagens que marcaram a ilha. Padura retrocede e avança constantemente na história de Cuba para dar sentido aos caminhos que levaram à configuração atual dessa sociedade. A alternância de focos narrativos, espaços e tempos é constante, indo desde aspectos do século XIX, se concentrando amplamente no século XX e chegando ao início do século XXI. Somos levados tão longe para encontrar as raízes do mal-estar de seus

personagens. No trabalho desenvolvido, o escritor assume o compromisso, primeiro com a literatura e depois com a história, de revisitar o passado de Cuba, além de fazer mediação entre as expectativas e a realidade pós-soviética.

Uma marca visível nas narrativas de Padura é como os personagens mudam da juventude para a idade adulta. A maioria deles eram jovens sonhadores que acreditavam na transformação social, que lutaram por ela, mas que após alguns eventos que serão estudados mais adiante, se viram desiludidos, desesperançosos, nostálgicos e carentes de utopias. Figuras que, após anos, ainda tentam encontrar explicações para o que aconteceu. Figuras como o detetive Mario Conde e o escritor Iván Cárdenas.

Os motivos para que Conde e Iván sejam, em conjunto, objeto de análise em um mesmo trabalho acadêmico estão delineados. Embora Conde apareça desde 1989 e sua história continue em andamento e Iván apareça somente em um livro, os dois têm muito em comum: carregam um profundo sentimento de derrotismo, obsessão pela revisão do passado, máscara da autoridade de testemunhas para se dirigem aos leitores e falam em nome de um eu-coletivo.

O caráter de testemunha que o autor atribui aos dois personagens não é novidade em Cuba. Desde a segunda metade do século XX que o testemunho é um dos gêneros literários de maior prestígio na ilha. A publicação de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto Che Guevara, despertou essa modalidade que foi consolidada depois com *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet. Seguindo essa tradição, Padura produz memória através da sua literatura, mas sem perder de vista os limites entre história e ficção. Por isso, tem o hábito de abrir ou fechar suas obras chamando a atenção do leitor para o fato de Mario Conde e Iván não existirem na realidade: são construções linguística e estética que ganharam vida dentro do universo literário. Mas, como veremos nos capítulos um e dois, eles poderiam ter existido.

Os dois personagens registram seus testemunhos, ora de observadores, ora de atores, através dos diálogos com os demais personagens das obras, da atitude tomada diante de determinada situação, no senso de humor que apresentam, na descrição do ambiente que os cerca. Costumam também transmitir suas impressões aos leitores em linguagem coloquial e, muitas vezes, usam gírias e expressões tipicamente cubanas. Eles também caminham pelas ruas de Havana, interpretando criticamente a paisagem sobreposta que acumula as disputas ideológicas do período anterior e posterior a 1959. Na construção dos argumentos apresentados, eles recorrem a muitos intelectuais latino-americanos para embasar suas visões de mundo, demonstrando que conhecem os clássicos da literatura cubana e estrangeira. A partir da

bagagem intelectual que acumularam ao longo de muitas leituras, reinterpretam Cuba contemporânea, sobretudo dois eventos: a política cultural da parametrização e o “período especial”.

Iván nasceu no ano de 1949 e Conde, em 1953, vivendo a infância e a adolescência em meio ao processo revolucionário cubano. Partilhando o mesmo tempo e espaço, eles se conhecem, mas não dividem o mesmo romance. O leitor sabe da amizade entre os dois pela lembrança de Iván que é ativada pelo gosto musical que os dois têm em comum: “meu amigo e congênere Mario Conde poria ‘Proud Mary’ na lista” (PADURA, 2015, p. 505). E pela de Conde, que recorda como Iván queria conhecer a Itália um dia: “Já adulto, leitor e aspirante a escritor, havia pensado que algum dia gostaria de visitar Paris e, principalmente, viajar pela Itália, como também sonhara seu falecido amigo Iván” (PADURA, 2013, p. 483). Conde é policial, mas sonha em ser escritor e é marcado por uma profunda nostalgia sobre a qual falaremos no capítulo um. Já Iván é um escritor que tem medo de escrever e, quando conhece o assassino de Trotski em Cuba, mergulha numa pesquisa história envolvendo a ilha, a Espanha e a União Soviética. Nesse momento, ele também se torna um detetive, mas não um investigador policial como Conde, e sim um detetive histórico.

Descritos como muito magros e de aparência pouco saudável, Conde e Iván são personagens que trazem na sua condição física as marcas do fracasso pessoal e a degradação física de Havana. O mal-estar que impera no psicológico de ambos expressa um tempo de transformações para o qual eles não estavam preparados, pois orientaram suas vidas para um cenário diferente do materializado. Além disso, eles se veem oprimidos diante das estruturas hegemônicas do poder que tragam o indivíduo, como acontece com os protagonistas de “A insustentável leveza do ser” (1984), de Milan Kundera, que certamente influenciou Padura.

A consciência histórica transformou Conde e Iván em personagens angustiados. Críticos ao espaço que os rodeia, ambos vivem negociando com a realidade cubana pós-soviética. Eles se enxergam como fantasmas sem rumo entre um mundo que desapareceu com o Estado soviético e outro que se desintegra rapidamente. Em busca de um ideal guevariano de *homem novo*⁴ e movidos por um sentido de progresso histórico, eles foram persuadidos a sacrificar suas

⁴ Um dos principais formuladores da ideia do homem novo foi Ernesto Che Guevara, que sintetizou a teoria no livro *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) e destacou a construção do *homem novo* como uma prioridade junto com as reformas políticas e econômicas empreendidas. Segundo ele, o *homem novo* seria semelhante aos revolucionários de Sierra Maestra e comprometidos em fazer de Cuba uma nação socialista e proletária. Para tal, a juventude deveria ser reeducada sob novos valores anticapitalistas. Falarei melhor sobre o *homem novo* no capítulo três. Para saber mais, ver CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. São Paulo: Global, 1979.

juventudes e se viram numa sociedade em transformação que parece não gostar deles, ou do que sobrou do *homem novo*. Por conta disso, buscam no passado as origens do seu desencanto e vivem presos a um presente expandido. Eles lamentam a não consolidação do socialismo cubano e atribuem o fracasso do projeto aos homens que se deixaram seduzir pelo poder, ao desgaste dos ideais revolucionários e às traições cotidianas que desgastaram os princípios fundamentais de igualdade. Contudo, apesar de serem críticos ao cenário, o senso de justiça social compartilhado por Conde e Iván faz com que eles recusem um projeto neoliberal. A maioria dos casos que Conde investiga, por exemplo, está ligada à abertura do mercado e à presença de elementos capitalistas na ilha. São esquemas de corrupção, rotas de comércio ilegal, tráfico de drogas, prostituição. Problemas que não o deixam se iludir com o sistema capitalista. Apesar da crítica honesta e profunda a um mundo onde não existe mais a crença no progresso histórico, ambos narradores deixam aberta a esperança no ser humano como ente social. Apontam os afetos humanos, como amizade, amor, compaixão, solidariedade, entre outros, como um motor de resistência frente à mercadorização da vida e às estruturas econômicas e sociais excludentes.

O testemunho dos personagens, principalmente o de Iván, que é em primeira pessoa, está de acordo com uma tendência que vem se fortalecendo a partir do século XX. Segundo Márcio Seligmann-Silva, em “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”, os atos literários testemunhais tiveram destaque desde o século XVIII, mas foi no século XX, diante do “excesso de catástrofes impingidas pelas nossas próprias mãos” (2009, p. 133), como o Holocausto e as ditaduras militares na América Latina, que foi gerada uma agenda de testemunho. Foi também no século XX que “aprendemos a ler nos documentos de cultura traços, marcas da barbárie” (2009, p. 133).

Observação que Beatriz Sarlo, em seu estudo, “Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva” (2007), já registrava. De acordo com Sarlo (2007), seja no discurso cinematográfico, literário ou midiático, “os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido a experiência” (SARLO; 2007, p. 38). No mesmo estudo, a autora tocou num ponto de reflexão que foi indispensável para a construção da presente dissertação de mestrado: o valor dado aos testemunhos gera um desconforto moral de questionar a vítima e de colocarmos em xeque até onde o relato traduz alguma experiência, mas esse desconforto não deve existir, pois não é bom para quem tem a ilusão de que a autorreferência basta para legitimação, muito menos para o campo científico que não faz uso pleno de seus métodos. Sarlo ainda ressalta que o exercício da crítica a esse tipo de discurso não pode se confundir com o valor jurídico dado a

eles. Embora tenha desenvolvido seu o trabalho preocupada com os testemunhos reais, Sarlo contribui para pensar a questão no universo ficcional.

Além das obras literárias listadas anteriormente, a tetralogia “Estações Havana” (“Passado perfeito”, “Ventos de quaresma”, “Máscaras”, “Paisagem de outono”) e “O homem que amava os cachorros”, dialogo com autoras e autores de diferentes áreas do conhecimento com produção voltada para a narrativa literária cubana. Trabalho também com as entrevistas de Padura, visto que elas colaboram na identificação da autoconsciência do autor sobre as tênues fronteiras entre história e ficção em sua obra - elemento central em seu projeto narrativo.

Este não é o primeiro trabalho a se debruçar sobre a literatura de Padura; existem estudos consideráveis, principalmente na área de Letras e em língua espanhola. No Brasil, as análises históricas são residuais e, até o momento de finalização desta dissertação, não encontrei trabalhos que envolvessem, ao mesmo tempo, os dois personagens. As pesquisas restringem-se a Mario Conde ou a Iván. Por isso, acredito que analisá-los juntos, e numa perspectiva geracional, é uma contribuição importante.

Os trabalhos de Amanda Pérez Montañés, como “textualidades contemporâneas: hibridismo e exílio em ‘O romance da minha vida’, de Leonardo Padura” (2016), chamaram minha atenção para o caráter de fronteira da literatura de Padura e colaboraram para a discussão que faço sobre o hibridismo presente nas narrativas do escritor. A pesquisadora Giselle Cristina Santos também foi uma inspiração importante para a minha análise, pois, embora ela não trabalhe com as obras do autor, parte de um escritor contemporâneo a ele que deixa evidente a particularidade interpretativa de Padura em relação a outros autores cubanos de sua geração. Giselle Cristina analisou a “Trilogia Suja de Havana” (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, para tratar do drama vivido pela economia cubana na década de 1990 e suas repercussões, principalmente para as mulheres. Além dela, outros trabalhos publicados no Brasil contribuíram para a pesquisa, como os de Sílvia Miskulin, que tem inúmeros artigos, livros e ensaios dedicados à política cultural cubana, e a recente dissertação de mestrado “Ruínas de um Sonho: desilusão e ressentimento em um Thriller Histórico de Leonardo Padura”, de Gabriel dos Santos Lima, defendida em 2016 na Universidade de São Paulo.

Dialogo também com autores estrangeiros que se debruçam na análise dos romances de Padura, como Diana Battaglia, que despertou, através de seus textos, importantes reflexões sobre o alcance do discurso revolucionário dentro de Cuba. A autora destacou a existência de espaços, que ela chama de “desviantes”, capazes de desafiar a propaganda oficial do Partido

Comunista Cubano. Os trabalhos de Àlex Escribá e Javier Zapatero Sánchez sobre a literatura policial da América Latina também foram essenciais para que eu pudesse entender e traçar o percurso do gênero até o patamar de destaque que ele vem ocupando hoje, graças aos escritores latino-americanos que ressignificaram tais narrativas, partindo delas para revisar a história oficial de seus países. Igualmente essenciais para o meu entendimento sobre o deslocamento do gênero policial foram os trabalhos de Paula García Talaván, de Carmen Esther Prieto Hernández e, sobretudo, de Carlos Uxó, autor do livro *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (2006), dedicado ao estudo do processo criativo de Padura.

Como não poderia deixar de ser, dialogo também com os ensaios e artigos publicados pelo próprio Padura, visto que o autor tem uma vasta produção teórica sobre a narrativa neopolicial (que será melhor apresentada) e é um dos principais autores responsáveis pela projeção do gênero no cenário mundial.

Ainda destaco a contribuição de Svetlana Boym ao definir duas categorias para a *nostalgia* em *The Future of Nostalgia* (2001), visto que o personagem Mario Conde pode ser melhor compreendido à luz das formulações desenvolvidas pela autora e aqui tomadas de empréstimo para estudar o personagem.

No primeiro capítulo desta dissertação, “Padura como escritor: hibridismo, arquitetura e desconstrução da nação”, conheceremos um pouco sobre os elementos que compõem a literatura do escritor, bem como o papel social que ele atribui às suas narrativas. Esse capítulo é dividido em “A literatura *noir*, o romance policial e o hibridismo em Padura” e “Literatura, história e jornalismo: Leonardo Padura como arquiteto e desconstrutor da nação”. No segundo capítulo, conheceremos melhor o personagem Mario Conde. O capítulo, intitulado de “O mal-estar de Mario Conde”, é dividido nos itens “Um detetive entre o *noir* e o neopolicial”, “O teatro de ‘Máscaras’ e ‘Havana como texto’”. O capítulo dois, intitulado “Iván Cárdenas, um detetive histórico”, é dividido em “Investigação histórica e inteligência narrativa”, “O ‘Eu’ frustrado de Iván”, “O testamento de Iván: um romance para os vencidos”, “O arco do herói”, “Ramón Mercader, um assassino digno de compaixão?” e a “Voz narrativa de Daniel”. No interior desses dois capítulos, discutiremos os eventos que marcaram a vida profissional e pessoal de ambos personagens, acarretando a construção de um testemunho desencantado na narrativa. No terceiro e último capítulo, “A parametrização e o “período especial”: a presentificação constante de uma ausência”, discuto a política cultural da parametrização e o “período especial”, e como eles aparecem nas obras em questão. O capítulo é dividido em “A

política cultural da *parametrización*”, “A parametrização na ficção de Padura”, “Entre *heterotopias* e *heterocronias*: espaços desviantes e de resistência”, “O que sobrou do *homem novo cubano*” e “A pedra no meio do caminho: o ‘período especial em tempos de paz’”.

CAPÍTULO I

PADURA COMO ESCRITOR: HIBRIDISMO, ARQUITETURA E DESCONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

1.1 A literatura *noir*, o romance policial e o hibridismo em Padura

Leonardo Padura Fuentes faz parte da geração de escritores cubanos que deu a tônica de uma narrativa nacional atualmente consagrada em Cuba: a do desencanto. A geração dos desencantados é a que compartilhava um horizonte de transformação social: “todo desencanto pressupõe tanto a crença como a extinção da fé na utopia” (FORNET, 2001, p. 45). Porém, diante do contraste entre o projeto utópico aberto pela Revolução Cubana (1959) e a impossibilidade de realizá-lo, buscaram respostas para onde, quando e como a frustração começou. Esses autores direcionam um olhar crítico para o passado a fim de compreender os eventos pós-revolucionários de forma não monolítica. Ao lado de Padura, encontram-se escritores como Senel Paz (1950), Reinaldo Montero (1952), Mirta Yáñez (1947), Abílio Estévez (1954), Arturo Arango (1955), entre outros.

Tal preocupação é presente também entre intelectuais e artistas exilados, pois, embora com um olhar externo, dedicam boa parte da sua produção para falar sobre Cuba. O balanço crítico e desencantado se estende também por outras expressões culturais cubanas, como a música, o teatro e o cinema. Um exemplo é o filme “Retorno a Ítaca” (2014), onde um grupo de amigos se reúne para celebrar a chegada de um dos amigos que passou os últimos anos vivendo na Espanha. Durante a celebração, eles relembram como eram jovens idealistas e fazem uma reflexão sobre como as mudanças que atingiram Cuba afetaram suas esperanças. É um balanço crítico e desencantado e tem Leonardo Padura como um dos roteiristas.

Mas o trabalho de Padura não responde apenas aos anseios dos desencantados: “[...] tenho como anti-modelo o romance policial cubano, com sua divisão entre bons e maus nessa forma tão maniqueísta em que a visão da realidade foi trabalhada de uma perspectiva muito ideológica e muito politizada” (PADURA, 2000, s/p)⁵. Dessa forma, ainda dentro da ilha, o autor se liga também à geração de autores que escreve romances policiais em resposta aos

⁵ “[...] tengo como anti-modelo la novela policiaca cubana, con su división entre buenos y malos en esa forma tan maniquea en que se trabajó la visión de la realidad desde una óptica muy ideologizada, y muy politizada”.

publicados na década de 1970, durante a política cultural cubana da parametrização⁶. O romance policial revolucionário, como foram batizadas essas narrativas, foram produzidos e patrocinados a partir de critérios definidos pelo Ministério do Interior. Segundo Àlex Escribá & Javier Sánchez em *Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana* (2014), entre esses critérios estavam:

- 1) manter as características essenciais do gênero policial, mas apontando para um novo sentido de defesa social, onde é legal o que é justo;
- 2) ser resultado de uma transformação no conteúdo ideológico da literatura policial produzida no capitalismo;
- 3) aprofundar-se no campo da disputa ideológica dada a sua eficácia como ferramenta de conscientização, já que as histórias caíam facilmente no gosto popular;
- 4) não se limitar ao entretenimento, mas propor um trabalho educativo que aprofunde as causas sociais do crime;
- 5) assegurar o protagonismo da polícia e do detetive, sendo que o detetive seria um homem comum, sem genialidades;
- 6) mostrar senso de coletividade na luta contra o crime, com o apoio do povo, principalmente através dos Comitês de Defesa da Revolução;
- 7) punir o criminoso contrarrevolucionário e manter a solidez do sistema político e social cubano, demonstrando assim a força da Revolução;
- 8) e demarcar o desaparecimento das diferenças entre crimes comuns e contrarrevolucionários na sociedade, situando a origem do crime na realidade pré-revolucionária, representando, portanto, um elemento remanescente da sociedade anterior e, como tal, devendo ser combatido.

⁶ Após a realização do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba, em 1971, a parametrização, que já vinha sendo praticada desde a Revolução Cubana (1959), foi institucionalizada como a nova política cultural cubana. Com isso, parâmetros ideológicos e morais foram estabelecidos para direcionar a conduta da sociedade. A literatura e a arte foram submetidas à supervisão do Estado. Nesse sentido, muitos intelectuais e artistas foram perseguidos e acusados de desvios ideológicos, principalmente os homossexuais. O comportamento dos jovens também foi intensamente controlado e vigiado. A parametrização também é conhecida como *quinquenio gris* para se referir ao período que vai de 1971 a 1976. Falarei melhor sobre a parametrização no último capítulo da dissertação.

Segundo José Antonio Michelena (2006), *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas, foi uma das narrativas que inauguraram o romance policial revolucionário e, seguindo as orientações do Ministério do Interior, era sobrecarregado por um maniqueísmo conceitual que colocava em primeiro plano o compromisso ideológico, semelhante ao que pretendia o realismo socialista na União Soviética. Escribá & Sánchez (2014) ainda completam que obras como *La ronda de los rubíes* (1972), de Armando Cristóbal Pérez, *La justicia por su mano* (1973), de José Lamadrid Vega, *El cuarto círculo* (1979), de Luis Rogelio Noguerras e Guillermo Rodríguez Rivera e o *Viento norte* (1980), de Carmen González Hernández, são alguns dos exemplos que demonstram, dentro de sua heterogeneidade argumental, a subordinação das aspirações estéticas à instrumentação ideológica do romance policial revolucionário. No entanto, é preciso destacar que, antes de Padura, alguns escritores cubanos conseguiram ir além das diretrizes estabelecidas. De acordo com José Antonio Michelena (2006), *El cuarto círculo* (1976), de Guillermo Rodríguez Rivera e Luis Rogelio Noguerras, *Y si muero mañana* (1978), de Luis Rogelio Noguerras, *Joy* (1979), de Daniel Chavarría, *Con el rostro en la sombra* (1981), de Ignacio Cárdenas Acuña, cruzaram o tempo em virtude de seus valores literários.

Os romances de Padura vão de encontro, propositalmente, a muitos dos critérios definidos para as narrativas revolucionárias da década de 1970. O Estado e suas instituições, por exemplo, não são mais vistos como perfeitas e intocáveis, por isso a integridade revolucionária, que eliminava os agentes do Estado como suspeitos, não existe mais. Além disso, o criminoso deixa de estar em espaços considerados contrarrevolucionários e agora age de dentro do governo. Os casos investigados por Conde na tetralogia ilustram essa vulnerabilidade moral das instituições. A delegacia de polícia onde ele trabalha também, visto que, após uma longa investigação, colegas de Conde, policiais que ele jamais desconfiaria que estavam envolvidos em graves esquemas de corrupção, foram afastados. A participação popular, antes tão valorizada nos romances revolucionários, também é posta em xeque. Mario Conde encontra muita dificuldade para fazer as testemunhas colaborarem com a investigação. Muitas vezes, consegue informações graças à sua personalidade carismática e à sua informalidade, ou quando chantageia os suspeitos ameaçando os prender por qualquer motivo. Quando há mulheres envolvidas, o detetive não hesita em usar o flerte para extrair informações.

A inteligência de Conde também é considerada como um fator que o diferencia do detetive revolucionário, pois, apesar de ter problemas em obedecer a seus superiores e de se comportar como um agente da lei, Conde é o melhor detetive do departamento, tanto que nem

sempre responde ao seu chefe pelos excessos cometidos durante suas investigações. Mesmo quando se demite da polícia, ele é procurado para resolver algum caso que nenhum outro policial foi capaz. Dessa forma, nas obras de Padura, a instituição policial perde força e protagonismo.

Apesar das críticas desenvolvidas, o autor não rompe totalmente com alguns dos elementos da narrativa revolucionária. Mario Conde ainda é um personagem extremamente machista, incapaz de se aproximar de uma mulher sem intenções sexuais. Em “Máscaras”, ele se torna mais sensível em relação à condição dos homossexuais cubanos, mas deixa bem claro que “jamais gostou de bichas” (2016a, p.34).

Desencantado e crítico do romance policial produzido em Cuba na década de 1970, Leonardo Padura ainda se conecta a uma narrativa que cresce cada vez mais na América Latina. Trata-se da narrativa neopolicial, surgida a partir das mudanças ocorridas no gênero policial.

Carmen Hernández (2016) nos ajuda a traçar a rota das mudanças que começaram com Edgar Allan Poe (1809-1849)⁷. Foi ele quem traçou o caminho de como organizar as histórias sobre crime e detetives. O seu personagem, o detetive Auguste Dupin, usava a percepção aguçada para analisar e deduzir os seus casos, como em “Os assassinatos da Morgue Street” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844). Essas histórias foram estruturadas em torno de um crime solucionado pela recomposição lógica dos eventos. As histórias de Poe também estavam ambientadas num contexto de transformações, trazendo os desafios da vida moderna e de se viver nas grandes cidades, como aponta o seu conto “O homem na multidão” (1840).

Entre os séculos XIX e XX, há também os conhecidos trabalhos de Arthur Conan Doyle (1859-1930), protagonizados pelo detetive Sherlock Holmes, e os de Agatha Christie (1890-1976), protagonizados pelo detetive Hércules Poirot. As histórias clássicas de Conan Doyle e Christie são focadas no crime e não nas suas consequências sociais ou psicológicas. Além disso, o mistério também é resolvido com a observação lógica dos eventos.

Já na América Latina, segundo Ricardo Sumalavia (2006), as primeiras histórias policiais foram identificadas na Argentina, no final do século XIX. A primeira delas foi *La*

⁷ Não foi somente Poe que se destacou com as histórias policiais, mas também outros autores do século XIX e XX, como Emile Gaboriau com o seu inspetor Lecoq, Gastón Leroux com Joseph Rouletabille, Maurice Leblanc com Arsenio Lupin, Gilbert K. Chesterton com o padre Brown, William Wilkie Collins com o seu sargento Cuff, Dorothy Sayers com Lord Peter Wimsey, George Simenon e o seu comissário Maigret, John Dickson Carter com o doutor Gideon Fell, Ernest Braham com o seu detective cego Max Carrados, entre outros (HERNÁNDEZ, 2016).

huella del crimen (1878), de Luis Varela, seguida de *El candado de oro* (1884), de Paul Groussac e de *La bolsa de los huesos* (1896), de Eduardo Holmberg. Mais tarde, as histórias se espalharam pelo Uruguai, com Horacio Quiroga, que publicou em 1903 o conto *El triple robo de Bellamore* e em 1904 a série *El crimen del otro*; pelo Chile, com Alberto Edwards e o seu detetive Román Calvo, que apareceu em uma série de contos entre 1912 e 1920 reunidos como *Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno* (1953) - Román Calvo é considerado o primeiro detetive latino-americano de ficção. Na década de 1910, o gênero policial foi difundido no Peru pela revista *Varietades*, que, entre novembro de 1911 e fevereiro de 1912, publicou o romance coletivo *El meñique de la suegra*, com o provocador subtítulo de *Espeluznante novela policial limeña*. Nos anos de 1920 foi a vez do México com Antonio Helú, que publicou *Pepe Vargas al teléfono* (1925), e de Cuba com *Fantoches* (1926), publicado pela revista *Social* e escrito pelos intelectuais da organização *Grupo Minorista*.

Até o início do século XX, as histórias policiais produzidas dentro e fora da América Latina estavam muito influenciadas pelo esquema das narrativas clássicas onde o mais importante era descobrir o assassino. A situação mudou por volta da década de 1930. De acordo com Àlex Escribá & Javier Sánchez (2007), foi quando surgiram as narrativas policiais *hard-boiled*. Elas romperam com a estruturação clássica do romance policial e lançaram duras críticas ao caos e à violência evidentes com as Guerras Mundiais e com a ascensão de regimes totalitários na Europa. O crescente submundo do crime, que tinha na atuação das máfias uma das responsáveis pela força econômica dos Estados Unidos, também colaborou para a emergência da narrativa *hard-boiled* na medida em que problematizaram a crise de moralidade e de confiabilidade nas instituições oficiais.

A narrativa *hard-boiled* ainda substituiu o detetive clássico pelo detetive duro, cínico, irônico e moralmente ambíguo. A sociedade corrompida foi quem deixou ele assim. Paula Garcia Talavan (2014) aponta que, ao contrário do detetive clássico, o novo é vulnerável, entra em ação e sofre fisicamente suas consequências. Para ele, a investigação não é puramente um jogo intelectual, mas uma postura ética. O esquema rígido de oposição entre os princípios do bem e do mal, encarnados nos personagens do detetive e do criminoso, respectivamente, também é variado. Não se tratam mais de valores absolutos, mas relativos; não há personagens totalmente maus ou inteiramente bons. Ciente da natureza imoral da sociedade, na maioria das vezes, o detetive age fora da lei.

Dessa forma, o romance policial clássico foi atualizado para o *hard-boiled* com um pesado realismo social que negava o restabelecimento da ordem após a resolução dos casos. Raymond Chandler (1888-1959) e Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) foram os principais expoentes da narrativa *hard-boiled*. Numa filiação evidente, Leonardo Padura dedicou o romance “Paisagem de outono” “para Dashiell Hammett, por *O falcão maltês*” (PADURA, 1998, p. 05) e intitulou o mais famoso dos seus romances de “O homem que amava os cachorros”, numa clara referência ao conto *The man who liked dogs* (1936), de Chandler.

Inspirados pela narrativa *hard-boiled*, também chamada de *noir*, escritores latino-americanos aperfeiçoaram o gênero com base em suas realidades sociais e passado histórico, criando assim o neopolicial. A narrativa neopolicial significou uma alternativa ao modelo *hard-boiled* anglo-saxão, a fim de contrariar o projeto político hegemônico de literatura submissa. Além disso, a experiência da frustração é o que une muitos desses autores, visto que muitos deles acreditaram numa mudança social, econômica e política que nunca se completou em seus países. Segundo Paula García Talaván, em *De la novela de enigma al neopolicial latinoamericano: la narrativa de Padura Fuentes* (2011), além da revisão crítica do passado, os escritores neopoliciais apresentam uma tendência à verossimilhança, questionamento do discurso oficial do poder e reflexão da realidade plural, diversa, caótica e violenta que existe nas cidades de seus respectivos países. García Talaván ainda completa que alguns, como o chileno Ramón Díaz Eterovic (1956), se aproximam de uma representação mais violenta da realidade; e outros, como Padura, incluem menos tiros nas ruas e concentram-se na história do que poderíamos chamar de “crônica aguda de um tempo concreto, observado a partir de um novo ponto de vista e na expressão de nostalgia pelo passado” (2011, p. 54).

Um dos expoentes do gênero, o escritor Paco Ignacio Taibo II (1949) argumenta que as características básicas do neopolicial são: “A obsessão pelas cidades; uma temática recorrente dos problemas do Estado como gerador de crime, corrupção, arbitrariedade policial e abuso de poder; um sentido de humor negro e um pouco de realismo kafkiano” (1990, p. 14)⁸. A nova narrativa resguarda ainda alguns elementos com o romance clássico: a existência de um crime e uma investigação feita por um detetive. No entanto, em meio a esses passos que podem ser cronológicos ou não, há atenção especial à deterioração da cidade e de seus habitantes, e o

⁸ “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano”.

detetive nem sempre é ligado a um corpo policial. A trama também pode terminar sem revelar a identidade do assassino, como fez Padura em “Adeus, Hemingway” (2001).

Em *Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica* (1999), Padura acrescenta outras características ao neopolicial que ele chama de pós-modernas: gosto pelos modelos de cultura de massa, visão paródica de certas estruturas romanescas, criação de estereótipos, uso de discursos populares e marginais, ecletismo, pastiche e um olhar dessacralizador lançado à estrutura do romance policial clássico. No mesmo ensaio, o autor situa sobre os trabalhos que impulsionaram a guinada neopolicial em alguns países da América Latina. Segundo ele, os argentinos são os que provocaram a mais importante renovação do gênero. Por essa razão, uma das melhores amostras se deve a Osvaldo Soriano (1943-1997), que desde a sua primeira novela, *Triste solitario y final*, levou o exercício paródico, intertextual e culterano ao extremo de usar personagens como Philip Marlowe (detetive criado por Raymond Chandler), da ficção, e Stan Laurel e Oliver Hardy (o gordo e o magro), da realidade, como protagonistas de sua obra. No interior dela, as fronteiras entre o que é real e o que é livre, a homenagem e a narrativa foram totalmente ressignificadas por Soriano, “para quem o policial deixou de ser um gênero e se tornou um pretexto, no duplo sentido da palavra: texto prévio e razão aparente que oculta o verdadeiro motivo, que é o uso da literatura como jogo inteligente” (1973, p. 44).

Segundo Padura, junto com Soriano, autores argentinos como Ricardo Piglia (1941), Juan Sasturain (1945) e Mempo Giardinelli (1947), entre outros, executaram proposições novas em relação aos modelos antigos, embora, em quase todos os casos, as influências de Jorge Luis Borges e Bioy Casares não passam despercebidas. O México também iniciou na década de 1970 o seu trânsito por uma nova narrativa policial de caráter marcadamente social e político. De acordo com Padura, duas de suas figuras mais representativas são Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) e Paco Ignacio Taibo II (1949)⁹. Também no Chile, especialmente depois do retorno democrático, o romance policial teve um tratamento importante. Vários autores cuidaram disso, entre eles Luis Sepúlveda (1949), autor de *Nombre de torero* (1994), e o já citado Ramón Díaz Eterovic (1956) que tornou a memória da ditadura de Pinochet um elemento fundamental de seus livros. Na Nicarágua, Padura (1999) destaca *Castigo divino*, romance publicado em 1988 pelo então vice-presidente, Sergio Ramírez (1942). Sobre o Brasil, o autor costuma citar Rubem Fonseca (1925).

⁹ Suas obras são protagonizadas pelo detetive Héctor Belascoará Shayne, que é defensor da Revolução Mexicana.

A partir do final da década de 1970, Cuba também se inseriu no circuito neopolicial. Primeiro com representantes como Daniel Chavarría (1933-2018), Justo Vasco (1943-2006), José Latour (1940), Luis Rogelio Noguerras (1944-1985), Amir Valle (1967) e Lorenzo Lunar (1958), além do próprio Leonardo Padura, que hoje é o maior expoente da ilha na literatura. Justo Vasco lançou ataques provocativos contra o castrismo através da denúncia da decadência moral e física de Cuba em *El guardián de las esencias* (2007). José Latour, em obras como *Mundos sucios* (1999) e *El tonto* (2002), abordou a corrupção e a decadência do sistema, a ponto de ser marcado pelo regime como autor contrarrevolucionário. Valle, Vasco e Latour compartilham com Padura o tratamento da marginalização da sociedade em escala nacional, a revelação da corrupção dentro de um sistema que se recusa a aceitar tais corrupções e a entronização do pensamento social da ética da marginalidade como forma de sobrevivência. (ESCRIBÁ & SÁNCHEZ, 2014)

Foi na década de 1980 que os escritores do neopolicial começaram a ter maior comunicação entre si, apesar da distância geográfica. Em 1986, em Cuba, foi fundada a Associação Internacional de Escritores Policiais. Faziam parte dessa associação os mexicanos Paco Ignacio Taibo II e Rafael Ramírez Heredia, o russo Yulián Semiónov (1931-1993), o uruguaio Daniel Chavarría (que vive em Cuba desde 1960), o tcheco Jiri Prochazka e os cubanos Rodolfo Pérez Valero (1947) e Alberto Molina.

Ainda que seja acolhido por grandes editoras e por um público eclético, como já destacado, o conteúdo ideológico das obras de Padura foi nitidamente influenciado pelos escritores latinoamericanos do neopolicial, não à toa muitos aparecem no seu artigo *Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica* (1999). Todos são identificados com uma tradição política de esquerda.

Apesar das aparências e de uma identificação sólida com esses narradores, no entanto, a literatura de Padura é, além de desencantada e neopolicial, atrelada a outros gêneros, por isso é híbrida. O autor é herdeiro de uma tradição literária extensa que engloba, entre outros, Ajelo Carpentier (1904-1980), como apontam as produções dedicadas ao mestre do real maravilhoso: *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra* (1989), *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989), *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994). A influência de Carpentier é perceptível também na forma como os personagens Mario Conde e Iván se portam, sendo testemunhas e também atuantes dos eventos históricos que compartilham com o leitor. O olhar de testemunha é de dois cubanos que controlam sua própria

narrativa e não a partir de um olhar estrangeiro. Nesse sentido, tanto Conde quanto Iván têm as ferramentas intelectuais necessárias para interpretar suas realidades. O realismo maravilhoso também se faz presente e direciona as atitudes dos dois personagens, como em “Máscaras” (2016a), onde a chegada de uma chuva motiva a resolução de um caso investigado por Conde e faz também com que, após anos sem conseguir escrever, o detetive finalmente escreva. Em “Paisagem de outono” (2016b), Conde espera ansioso a passagem do furacão Félix, como se ele tivesse o poder de purificar Cuba. Em “O homem que amava os cachorros” (2009), Iván também cria expectativas de mudança com a passagem de um furacão que, como ele, se chama Ivan. Ambos atribuem aos fenômenos da natureza o poder de mudar destinos.

A teia de referências e filiação não para em Carpentier. Através da intertextualidade, Padura ora dialoga, homenageia e transgredir uma série de autores de dentro e fora de Cuba e de diferentes gerações. Na seguinte passagem de “Ventos de Quaresma”, ele critica a literatura cubana contemporânea:

[Mario Conde] no fundo, já não aguentava os romances de Arturo Arango, escrevia muitíssimo esse sujeito, sempre sobre personagens destrambelhados com um desejo renovado de viver em Manzanillo e resgatar a inocência graças à namorada perdida; os contos de López Sacha, nem se fala, eram verborrágicos, empolados e mais longos que uma condenação perpétua; Senel Paz tinha jurado não reler, flores amarelinhas para cá, camisas amarelinhas para lá, se algum dia escrevesse algo diabólico... poderia sugerir-lhe, por exemplo, uma história sobre a amizade de um militante e uma bicha-louca; e Miguel Mejides, nem pensar, imaginar que um dia gostou dos livros de Mejides, esse caipira com pretensões hemingwaiianas que escreve mal às pampas. Que literatura contemporânea, hein? (2016d, p. 77)

Nas diferentes obras publicadas, as alusões do autor passam ainda por intelectuais cubanos como José Martí (1853-1895), o poeta José María de Heredia (1842-1905), a quem ele dedica a trama de *La novela de mi vida* (2002); o poeta Eliseo Diego (1920-1994), que na obra “Máscaras” (2016a) aparece com o nome de Eligio Riego; Virgilio Piñera (1912-1979), Severo Sarduy (1937-1993) e Reinaldo Arenas (1943-1990). As referências alcançam também personalidades estrangeiras, como Júlio Cortazar (1914-1984), autor por quem Padura demonstra imensa devoção, sobretudo pela obra “O jogo da Amarelinha” (1963); Ernest Hemingway (1899-1961), a quem o autor dedica um tratamento conflituoso em “Adeus, Hemingway” (2001); Jerome David Salinger (1919-2010), escritor que inspira os personagens de Mario Conde e Iván. Outros nomes também costumam aparecer em uma ou mais obras de Padura, nomes como Friedrich Nietzsche (1844-1900), Antonin Artaud (1896-1948), Jean-Paul

Sartre (1905-1980), Simone de Beauvoir (1908-1986), Albert Camus (1913-1960). Às vezes, muitas referências aparecem lado a lado indicando, além da formação cosmopolita do autor, que nas prateleiras dos cubanos era possível se achar de tudo:

[...] Em cima da televisão, na prateleira mais comprida do móvel, havia uma fileira de livros que lhe interessou mais: vários de química, as obras de Lenin em três volumes com capa de um vermelho desbotado, uma *História da Grécia* e alguns romances que Conde jamais se atreveria a reler: *Dona Bárbara*, *O pai Goriot*, *Mare Nostrum*, *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Cecilia Valdés* e, na ponta, o único livro que teve vontade de roubar: *Poesia*, de Pablo Neruda. (PADURA, 2016d, p. 29)

A autorreferência também é um recurso recorrente que compõe o arquivo literário que Padura. Em “Passado perfeito” (2016c), o detetive Mario Conde pretende escrever um conto chamado “Passado perfeito”, mesmo nome do livro onde a aventura se passa. Em outro momento, em “Ventos de Quaresma” (2016d), o detetive lembra de um romance que leu, *Fiebre de caballos* (1988), que, por sua vez, foi o primeiro romance publicado de Leonardo Padura. Em “Máscaras”, Conde escuta dois homens conversando no bar da União dos Escritores, falando mal de um escritor que escreve artigos para diversos jornais, “romances policiais, entrevistas com jogadores de beisebol e músicos de salsa e crônicas sobre rufiões e a história do rum” (2016a, p. 55), segundo os dois homens, o escritor era “um populista de merda” que ganhava muitos prêmios. Aqui, utiliza a ironia para fazer referência a ele mesmo.

A literatura de Padura ainda é híbrida porque mistura autobiografia¹⁰ e autoficção. Padura investe no jogo entre autor e personagem, repassando para Mario Conde e Iván alguns elementos de sua identidade real. Conde estudou no mesmo colégio que Padura, nasceu no mesmo dia (09 de outubro) e também é apaixonado por beisebol e música, como o autor. Em entrevista ao pesquisador Carlos Uxó, do Departamento de Espanhol da *La Trobe University*, Padura disse que no trabalho desenvolvido para a coleção “Literatura ou morte” (2000), da Companhia das Letras, onde deveria aparecer um escritor como protagonista, ele decidiu escrever uma trama “[...] sobre minhas obsessões pessoais sobre Hemingway, me pareceu natural transferir essas obsessões ao personagem de Mario Conde e por isso o resgatei.”¹¹

¹⁰ Segundo Philippe Lejeune (2008), autobiografias são textos que assumem uma comunicação com a pessoa a quem se dirige o relato. Através do pacto autobiográfico, o autor conta diretamente a sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) em um espírito de verdade.

¹¹ “[...] sobre mis obsesiones personales respecto a Hemingway y, puesto en ello, me pareció natural transferir esas obsesiones al personaje de Mario Conde y por eso lo rescaté.” (PADURA, 2006, p. 31)

(PADURA, 2006, p. 31). Porém, em outra entrevista, completou que Mario Conde “[...] não é meu alter ego nem física, nem biograficamente, mas é minha voz. O que penso, o que sinto, o que sofro, canalizo através do Conde.¹²” (PADURA, 2015, s/p). Sobre Iván, o autor deixou claro em nota de agradecimento de “O homem que amava os cachorros” que uma das motivações para escrever o romance foi a vontade de “refletir sobre a perversão da grande utopia do século XX” (2015, p. 589), que, segundo ele, seria o stalinismo. Iván transmite a mesma visão sobre o stalinismo para o leitor quando narra a obra, além disso é escritor e adora literatura policial. Os dois personagens pertencem ainda à mesma geração do autor.

Mas as aproximações entre Padura e seus personagens têm claros limites. Conde e Iván são perseguidos pela lembrança de terem sido censurados durante a juventude por conta de alguns contos que escreveram. O episódio foi crucial para alimentar o desencanto dos personagens. Já Padura, nunca sofreu censura dentro de Cuba. A realização profissional também é um diferenciador. Conde deseja ser escritor, mas virou policial para sobreviver; Iván é escritor, mas deixou a profissão para virar veterinário amador durante a crise da década de 1990, e desde a censura tem dificuldades para escrever. Situações bem diferentes da de Padura, que é consagrado dentro e fora de Cuba. Além disso, os personagens são solitários e não tiveram sorte no amor. Já Padura costuma dedicar os seus romances para a sua esposa Lúcia López Coll, com quem é casado há muitos anos e mantém uma parceria também intelectual.

Conde e Iván também lamentam o quão difícil é sair de Cuba por conta de suas condições econômicas e por serem cidadãos de um país com as fronteiras praticamente vedadas por muralhas de decretos e proibições (PADURA, 2013). Situação que impulsionou ambos a gostarem mais ainda da literatura; por intermédio dos livros, percorreram o mundo sem sair da ilha. A mesma limitação não se aplica a Padura, que, devido ao seu sucesso como escritor, conquistou do governo espanhol a dupla nacionalidade, tendo a opção de morar fora de Cuba ou de sair e voltar quando quiser, e leva uma vida simples por escolha e não por entraves financeiros. Dessa forma, os afastamentos entre personagens e autor são maiores do que as aproximações, deixando claro que, embora pertençam à mesma geração, os eventos caros aos personagens não foram caros a Padura, pelo contrário. Veremos no capítulo 3, por exemplo, que a crise econômica da década de 1990 destruiu de vez a crença de Conde e Iván num futuro melhor, mas abriu de vez as portas para o sucesso literário de Padura.

¹² “[...] no es mi alter ego ni física ni biográficamente, pero es mi voz. Lo que pienso, lo que siento, lo que sufro lo canalizo a través de Conde.” (PADURA, 2015, s/p)

Só para citar alguns, o hibridismo adotado por Padura mistura assim romance histórico, policial, biográfico, autoficção e testemunho para desestabilizar o estatuto ficcional da narrativa, tornando complicado atrelar a sua produção a gêneros literários rígidos. O que confirma um dos ensinamentos de Mikhail Bakhtin, em “Problemas da poética de Dostoievski”:

“o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida.” (1981, p. 91).

1.2 Literatura, história e jornalismo: Leonardo Padura como arquiteto e desconstrutor da nação

[...] eu queria - e foi o que pensei desde que escrevi *Passado Perfeito*, o primeiro romance desta série - fazer uma literatura que de alguma forma também vá deixando testemunho do que tem sido a vida cubana nesses anos. Existe um elemento na realidade cubana que é muito importante: não existe em Cuba um jornalismo que reflita todas as contradições da realidade. O jornalismo cubano que é feito dentro de Cuba é um jornalismo oficial porque os jornais pertencem ao Estado. Muitas vezes, o que se faz fora de Cuba é um jornalismo que procura o pior da sociedade cubana como forma de promover um estado de espírito, uma idéia diferente de Cuba. E eles são dois pólos que estão sempre em antagonismo. Eu queria falar de uma realidade que conheço bem e de uma perspectiva interna, deste mundo cubano com uma visão pessoal, mas que era também, em muitos aspectos, a visão da minha geração, de frustrações, de esperanças, de decepções. (PADURA, 2005, s/p)¹³

Como deixa nítido no fragmento acima, o projeto literário de Padura é ambicioso. Apesar das duras críticas ao ambiente político e social cubano, segundo ele, o empenho não é para se tornar um dissidente do castrismo, mas para escrever uma literatura que dê conta de equilibrar os discursos produzidos pela imprensa oficial, que tem no jornal *Granma* (Órgão

¹³ “[...] yo quería - y fue lo que pensé desde que escribí *Pasado perfecto*, la primera novela de esta serie - hacer una literatura que de alguna manera fuera dejando también testimonio de lo que ha sido la vida cubana en estos años. Hay un elemento en la realidad cubana que es muy importante: No existe en Cuba un periodismo que refleje todas las contradicciones de la realidad. El periodismo cubano que se hace dentro de Cuba es un periodismo oficial porque los periódicos pertenecen al estado. Muchas veces, el que se hace fuera de Cuba es un periodismo que trata de buscar lo peor de la sociedad cubana como una manera de promover un estado de ánimo, una idea diferente de Cuba. Y son dos polos que siempre están en antagonismo. Yo quería hablar, desde una realidad que conozco muy bien y desde una perspectiva interior, de este mundo cubano con una visión personal pero que también fuera en muchos sentidos la visión de mi generación, de las frustraciones, las esperanzas, los desencantos de mi generación”. (PADURA, 2005, s/p)

oficial do Comitê Central do Partido Comunista de Cuba) a sua principal expressão, e pela imprensa hegemônica estrangeira, que não tem interesse de elogiar um sistema que desafiou a política neoliberal dominante. Além disso, a narrativa de Padura espera registrar testemunho sobre muitos eventos que marcaram a ilha. Nessa esteira, o autor desconfia da historiografia profissional no contexto da Revolução Cubana (1959), que foi orientada para legitimar o novo regime. Por isso, ele afirma que pretende levar a sua narrativa de encontro à exaltação nacional. Mas, como veremos, promover uma literatura como antítese à história oficial não o livra de pender mais para um lado do que para o outro.

No artigo “Memória partida, memórias perdidas”, publicado no jornal Folha de São Paulo, Padura fala da tentativa dos veículos oficiais cubanos de apagar alguns personagens históricos da memória coletiva do país. Ele falou sobre atletas, músicos, escritores, pintores, cientistas “que, com ou sem posições políticas adversas ao sistema cubano, pelo fato de realizarem seu trabalho fora da ilha foram ignorados pela história escrita dentro do âmbito geográfico da nação” (2016, s/p), destacando que existe o mesmo movimento entre os cubanos exilados: “para eles apenas é válido e louvável o que se faz fora das costas insulares, enquanto a obra realizada na ilha só alcança seu verdadeiro valor quando seu protagonista abandona a nação e engrossa as fileiras dessa diáspora, passando então a ser um deles” (s/p).

O projeto de Padura tenta então costurar esses ressentimentos e as histórias escamoteadas para edificar uma memória nacional o mais inteira possível. O exercício faz do autor um arquiteto da nação cubana que parte da possibilidade de recriação da memória através da literatura. Ao fazer isso, ele reinventa o passado e ensaia o caminho para superar o efeito das decisões políticas na vida dos cubanos. Ele faz isso quando homenageia, em “Ventos de Quaresma” (2016d), muitos artistas do jazz cubano quase esquecidos por terem a música associada ao imperialismo pelo governo revolucionário. Quando usa o personagem de Alberto Márques, em “Máscaras” (2016a), para ecoar a voz de Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, José Lezama Lima, Antón Arrufat, entre outros perseguidos por serem homossexuais. Quando coloca Mario Conde e Iván cara a cara com jovens cubanos bem diferentes deles, jovens que consomem abertamente a cultura estadunidense e que não carregam a responsabilidade de construir um futuro utópico. Quando faz da paixão de Conde pelo beisebol uma desculpa para homenagear muitos atletas cubanos que caíram no ostracismo. Quando mostra Conde e os seus amigos como resquícios de um passado que não passou. Faz também quando Iván busca, em “O homem que amava os cachorros” (2015), acontecimentos externos a Cuba que reverberaram na organização atual da sociedade. O autor ainda usa a ficção

para confrontar o princípio da irrevogabilidade do tempo, tornando possível na literatura o que não foi possível na realidade quando faz o personagem de Alexis Arayán, de “Máscaras” (2016a), desfilar pelas ruas de Havana em 1989 vestido de “Electra Garrigó”, em referência a peça “Electra Garrigó” de Virgilio Piñera, que foi impedida de estrear em Cuba durante a política cultural da parametrização da década de 1970, responsável pela perseguição a homossexuais.

Apesar dessa reescrita da história pela literatura, a arquitetura de Padura transparece inúmeras escolhas. O autor, como arquiteto, se coloca contra as tentativas de apagamento de atores históricos. Mas no arquivo literário chamado tetralogia “Estações Havana” e “O homem que amava os cachorros” ele omite nomes importantes que participaram da Revolução Cubana. Sente-se à vontade para ficcionar a vida de Trotski, Ramón Mercader e Josef Stalin, todos que estão mortos, mas deixa muitas lacunas quando trata dos personagens da Revolução Cubana, como Fidel Castro e Ernesto Guevara. Procurando por respostas, intuitivamente, pensamos em censura, mas o autor sempre afirma em suas entrevistas que nunca sofreu censura em Cuba, sempre morou lá por opção e por ter a tranquilidade de executar o seu trabalho, como apontam os prêmios conquistados por ele dentro da ilha (elencados na nota de rodapé um). Como escreve hoje para a gigante editora Tusquest, podemos imaginar que a relação editorial imponha alguns limites do que pode ou não ser dito. Mas o forte nacionalismo que envolve muitos cubanos, inclusive Padura, ajuda na seguinte reflexões: Padura, talvez, tenha feito a opção de não falar abertamente sobre alguns personagens para não macular os heróis da Revolução Cubana, para resguardar o nacionalismo que mantém a o sentimento revolucionário vivo.

De qualquer forma, um escritor cubano que tem suas obras publicadas nos Estados Unidos e público em vários lugares do mundo, certamente tem uma operação literária atenta aos detalhes. Não à toa a parametrização e o “período especial”, períodos tristes para a história da ilha, aparecem em todas as obras do autor, como se tal narrativa tivesse o poder de mobilizar um grande público, alguns nem sempre interessados em notícias boas sobre Cuba. Ademais, as ausências em Padura se transformam em presença porque a narrativa não precisa falar para dizer.

O papel que ele atribui à sua literatura suscita ainda algumas questões: existe possibilidade de fazer uma arquitetura completa se no trecho que abre este tópico ele já qualifica a sua geração como frustrada e desesperançosa, demonstrando assim o ressentimento que ele tanto critica? Como ele mesmo reconheceu, a narrativa tem o objetivo de deixar testemunho.

Com isso, mesmo resolvendo, por um lado, parte do silenciamento histórico que ele reclama quando traz para a cena literária nomes escamoteados, ele gera outros silenciamentos e desequilíbrios quando reforça a ideia de fracasso do projeto igualitário cubano a partir dos testemunhos enviesados de Conde e Iván, engrossando assim o coro da imprensa internacional ansiosa por notícias deprimentes sobre Cuba.

Mas, como “o diabo mora nos detalhes”¹⁴, a arquitetura observada em Padura é de alguém que, além de uma boa formação intelectual, é apegado a sentimentos de amizade, amor, solidariedade, compaixão e generosidade, sem contar o desprezo pela mercadorização da vida, como sugere a construção dos seus personagens. Personagens como esses não existiram facilmente fora de Cuba. E, apesar das críticas que desenvolve, Padura também é fruto dos aspectos positivos da Revolução. A contradição de Padura é a contradição do processo revolucionário cubano.

¹⁴ Provérbio alemão de autoria desconhecida.

CAPÍTULO II

O MAL-ESTAR DE MARIO CONDE

2.1 Um detetive entre o *noir* e o neopolicial

O detetive Mario Conde surgiu na literatura cubana na década de 1990, com a publicação de “Passado perfeito” (1991). Suas aventuras continuaram em “Ventos de Quaresma” (1994), “Máscaras” (1997) e “Paisagem de outono” (1998). As histórias podem ser lidas em qualquer ordem, mas o seu desenrolar obedece a uma lógica de continuidade de um livro para o outro. Além de Conde, outros personagens se repetem na tetralogia, como o seu parceiro policial, Manuel Palacios, seu chefe Major Rangel, Josefina, mãe do seu melhor amigo e os seus amigos de infância: o Magro Carlos, Candito Vermelho, Coelho e Andrés. Outros personagens, embora nem sempre apareçam ativamente, estão presentes em muitas referências que o detetive faz, é o caso de Tamara, o grande amor de Conde e de Dulcita, que também formava o grupo de amigos, mas se mudou para Miami, Flórida, nos Estados Unidos. Juntos, os livros formam a chamada “tetralogia Estações Havana” porque baseando-se em características de cada estação do ano, Padura mostra ao leitor a passagem do tempo e constrói quatro narrativas que sugerem a natureza cíclica dos crimes e de suas histórias. Além disso, os fenômenos da natureza aparecem como um elemento importante nas obras, principalmente a passagem de furacões: “A cada ano os cubanos esperavam o ciclone como se esperam os resfriados de inverno ou as infecções gástricas de verão: era uma coisa certa, inevitável e cíclica, com a qual se devia passar uns dias, por puro e inalterável fatalismo geográfico” (PADURA, 2016b, p. 189). Ainda segundo o autor, a sociedade já lidava com o fenômeno como quem “convive com um vizinho ruim” (PADURA, 2016b, p. 189). As estações servem também de referência para a descrição das ruas de Havana, suas cores, sons, cheiros e até para o humor dos personagens.

“Passado perfeito” (2016c) ocorre no inverno de 1989, quando Mario Conde reencontra Tamara, uma antiga paixão de juventude. Na trama, Conde e seu parceiro, Manuel Palacios, investigam o desaparecimento de Rafael Morín, chefe do Ministério da Indústria e também marido de Tamara, que sumiu na noite de ano novo. Rafael seria o exemplo perfeito do *homem novo* cubano, sendo militante da Juventude Comunista e depois funcionário do governo com

um importante cargo. Todos a sua volta o idolatrava, mas após o seu desaparecimento, Conde e Manolo revisaram a vida de Rafael a procura de algo que justificasse o sumiço, descobriram então que ele desviava dinheiro do Ministério do Exterior e planejava deixar Cuba.

Na sequência, em “Ventos de Quaresma” (2016d), que acontece na primavera, quando Conde volta ao seu antigo colégio, mais uma vez, Conde se depara com um caso envolvendo uma militante tão exemplar quanto Rafael.

Lisette era militante da Juventud desde os dezesseis anos e sua folha de serviços ideológicos parecia impecável: nem uma admoestação, nem uma mera sanção. Como é possível em dez anos de vida não ter um só esquecimento injustificável, não cometer um só erro, nem sequer xingar alguém de filho da puta? Tinha sido dirigente dos Pioneros, da Feem e da FEU e, embora o relatório não especificasse, devia ter participado de todas as atividades programadas por essas organizações. (PADURA, 2016d, p. 31)

Lisette Nunez era professora no mesmo pré-universitário onde Conde havia estudado e foi encontrada morta em seu apartamento, onde havia vestígios de maconha. Durante a investigação, descobriram que Lisette, apesar do currículo impecável, fornecia cópias das provas para um dos estudantes, Lázaro San Juan, com quem mantinha um caso. Lázaro vendia as respostas para outros estudantes e a matou quando ela quis parar com o esquema. Lisette era filha de uma importante colaboradora do Partido Comunista e por isso teve as suas ações, envolvendo drogas e sexo com estudantes, abafadas. Ao mesmo tempo que investiga o caso, Conde compartilha reflexões sobre como era a sua geração colegial de 1972 em comparação à que ele encontra, em 1989.

“Máscaras” (2016a) ocorre durante o verão de 1989, quando Mario Conde investiga o assassinato de Alexis Arayán, homossexual e filho do diplomata Faustino Arayán. O detetive descobre que Faustino ascendeu politicamente mentindo sobre ter participado da luta armada que derrubou a ditadura de Fulgêncio Batista. Nessa ocasião, Conde conhece o dramaturgo Alberto Marqués, personagem importante para a mudança de perspectiva de Conde sobre os homossexuais. Da amizade entre Conde e Alberto surgem reflexões sobre a política cultural cubana da *parametrización*. Falaremos com mais cuidado sobre “Máscaras” no tópico seguinte, pois é a que melhor representa, entre as quatro, a narrativa híbrida de Padura.

No quarto e último livro da série, “Paisagem de outono” (2016b), um ex-funcionário do governo, Miguel Forcade Mier, é encontrado morto. Miguel viveu nos Estados Unidos por

alguns anos, onde conquistou a cidadania norte-americana, e depois regressou a Cuba, onde foi assassinado. Nos anos da revolução, ele trabalhou no setor de bens expropriados: “Móveis, joias, obras de arte, moedas antigas e modernas, acumuladas durante mais de dois séculos pela classe social dialeticamente derrotada, passaram” (PADURA, 2016b, p. 41) pelas mãos e caneta de Miguel. Quando o corpo castrado do ex-expropriador foi encontrado, ocorreu a Conde que, talvez, o destino das riquezas não tenha colaborado com a justiça social esperada e que o assassinato fosse um ato de vingança por aqueles tempos de máximo poder da vítima. Suspeita confirmada quando o detetive descobriu que Miguel negociava muitos objetivos, principalmente quadros, de maneira nada ideológica no mercado clandestino de artes que havia. Ele vendia pelo preço que bem lhe entendesse e para quem tivesse melhores condições de negociar, isto é, de dar algo em troca, não ao povo cubano, não ao governo, mas a ele pessoalmente. É a partir de “Paisagem de outono” (2016d) que Conde deixa a polícia.

Rafael, Lissette, Faustino e Miguel, cidadãos modelos, apontam a hipocrisia entre quem professava um discurso e praticava outro. Nesse teatro, algumas pessoas que conviviam com eles suspeitavam que eles não eram exatamente como diziam ser, como Tamara, a esposa de Rafael e alguns alunos de Lissette, mas fingiam que não sabiam porque arranjavam uma forma de se beneficiar da corrupção deles ou ignoravam a realidade para manter os seus herois.

Numa primeira vista, a investigação de Conde, ao vasculhar a vida das vítimas e expor as práticas corruptas de cada uma delas, parece culpabilizá-las, mas um olhar atencioso mostra que a Havana retratada naquele contexto é uma cidade com problemas e crimes como muitas outras: corrupção estatal, tráfico de drogas, mercado ilegal, entre outros. Males que, de acordo com o discurso oficial socialista, deveriam estar afastados da cidade. Por isso, na ficção de Padura, a áurea quase sagrada de Havana, com *mulheres* e *homens novos*, não passou de um projeto, não se concretizou de fato. E não existem vítimas e algozes que justifiquem o fracasso; todos, em alguma medida, são culpados. Uns mais culpados que outros. Nesse sentido, os crimes cometidos são contra Havana, contra Cuba, contra a sociedade como um todo. Rafael, Lissette e Miguel não são colocados como vítimas que merecem compaixão, mas como personagens mascarados que deviam a verdade aos cubanos, ainda que no momento da morte. A revisão de suas trajetórias é uma forma de buscar justiça pelo que não deu certo, pois essas pessoas, quando não suas famílias, tinham o poder de fazer com que o socialismo desse certo, mas haviam feito a opção errada.

Não é à toa que as investigações e as descobertas em torno desses personagens se desenrolam no ano de 1989. No ensaio “Como nasce um personagem” (2013), onde Leonardo Padura fala um pouco sobre a construção de Mario Conde, ele deixa nítido que os acontecimentos políticos envolvendo Cuba e a queda do campo socialista marcaram o seu trabalho de escritor. Embora não tenha falado no ensaio, o ano de 1989 traz outra lembrança amarga para os cubanos. Naquele ano, as acusações de corrupção em altos níveis do governo se tornaram frequentes, a situação culminou no aprisionamento e julgamento público de oficiais superiores das Forças Armadas e do Ministério do Interior. Pessoas que, até aquele momento, eram exemplos revolucionários. Esses altos funcionários, liderados pelo popular general Arnaldo Ochoa, usavam Cuba como canal para contrabandear cocaína para os Estados Unidos. Ochoa foi o chefe das forças cubanas na Nicarágua e em Angola. O acontecimento chocou o país, principalmente pela execução do general, considerado por muitos como o natural sucessor de Fidel Castro (VILCHES, 2006). O julgamento público de Ochoa e de seus cúmplices aconteceu no verão de 1989, justamente no período em que o romance “Máscaras” acontece. Na obra, Padura não mencionou o ocorrido, mas o título do romance e a mentira de Faustino Arayán estabelecem algumas conexões com os eventos reais.

Ainda no ensaio “Como nasce um personagem” (2013), Padura qualifica Conde como “intérprete”, “testemunha” e “vítima” de muitos dos acontecimentos que marcaram os cubanos, ressaltando que o carisma do personagem repousa na sua visão não oficial e triunfalista dos fatos. No mesmo ensaio, o autor esclareceu o motivo de Mario Conde ser policial: a verossimilhança é indispensável nas histórias, pois no contexto onde a tetralogia se desenrola, seria impossível para um investigador autônomo transitar por Havana como Conde transita. Ele precisava fazer parte do corpo policial da cidade, já que o Estado era o único responsável por combater o crime (PADURA, 2013).

Conde é descrito no último livro da série como “um apeteável solteiro de trinta e seis anos, ex-policial, pré-alcoólatra, pseudoescritor, quase esquelético e pós-romântico, com princípios de calvície, úlcera e depressão e em final de melancolia crônica, insônia e estoques de café” (PADURA, 2016b, p. 214). Seu método de trabalho nem sempre é pautado pela razão: “se baseava cada vez mais em pressentimentos, predisposições e lampejos do que em raciocínios estatísticos ou conclusões de lógica estrita” (PADURA, 2016a, p. 104). No primeiro livro da tetralogia, ele aparece com trinta e cinco anos e no último, com trinta e seis. É apaixonado por beisebol e literatura. Desde criança sonha em ser escritor. “Primeiro quis ser como Dumas”, mas desistiu e “procurou outros ideais que iam se chamando Ernest Hemingway,

Carson McCullers, Julio Cortázar ou J. D. Salinger” (PADURA, 2016d, p. 80). Mas quando concluiu os estudos, adiou o seu sonho e optou pela graduação em psicologia, o que não deu muito certo e logo, motivado por problemas financeiros, aceitou a proposta do capitão Rafael Acosta que o recrutou para a Academia de Polícia, onde trabalhou classificando casos no Departamento de Informações Gerais. Foi numa dessas classificações que ele resolveu um homicídio que estava há quatro anos sem solução. Por conta do seu evidente talento, passou então para o Departamento de Investigações.

Mesmo consumido pelo trabalho de policial, Conde não desapegou totalmente do seu sonho. Sempre aparece lendo ou escrevendo algo, o que confere à tetralogia “Estações Havana” a presença de metaficção. Um dos contos escritos por ele, que está dentro da obra “Máscaras” e foi baseado numa cena corriqueira de rua envolvendo um motorista de ônibus e uma passageira, lembrava, segundo o seu amigo, o dramaturgo Alberto Marqués, “O estrangeiro” (1967), de Albert Camus: “é bonita essa possibilidade metafórica, não é? O existencialismo francês e os ônibus cubanos enlaçados pela insistência do sol” (2016a, p. 193). A observação de Marqués chama atenção para outro ponto notável nas obras: a vasta rede de leituras de Conde, que faz dele um homem muito culto.

O lado culto de Conde não para na literatura, ele também é um amante do cinema e da música. Padura, que é habituado a escrever roteiros cinematográficos, consegue transpor um pouco dessa experiência para Conde, que sempre conversa com o amigo Carlos sobre os filmes que estão passando no cinema de Havana. Além disso, ampliando o leque de referências artísticas, a presença da música também é muito forte na tetralogia, sobretudo o rock inglês e norte-americano dos anos de 1960 e 1970. Conde ainda é conhecedor e admirador do bolero e do jazz cubano.

Conde é um homem que teme a solidão mais do que a morte. Por isso, a amizade que mantém com seus amigos de infância e a vontade de encontrar um amor verdadeiro são os sentimentos capazes de fazer com que ele acorde e levante da cama todos os dias, pois “a felicidade e a alegria de viver tinham ficado como que presas num passado que se tornava cada vez mais utópico, inalcançável, e só o alento propício do amor, como nos contos de fadas, podia devolvê-las à realidade e à vida” (PADURA, 2016d, p. 137). Na busca pelo conto de fadas, ele se casou duas vezes, mas nenhum dos casamentos deu certo. Apaixonou-se outras dezenas, mas sempre amou uma mulher: Tamara, que também é sua amiga desde a época dos estudos pré-universitários.

Numa relação agonística com o tempo, o detetive ainda é atormentado por um permanente mal-estar que o impulsiona para as lembranças do passado e o deixa deprimido em relação ao seu presente. Esse olhar voltado para a infância e a juventude como um lugar seguro, diante do vazio atual que ele sente, faz da nostalgia uma emoção estruturante para o personagem. Ele gasta horas revisitando sempre os mesmos episódios, como quem protesta contra a irreversibilidade do tempo e está determinado a repetir o irrepetível e recuperar o irrecuperável. Nessa viagem pelo passado, a canção dos Beatles *Strawberry fields forever* é a que ele mais gosta de escutar. Ele se imagina passeando por um campo de morangos como se cada fruto fosse uma lembrança boa e feliz. Se algum evento ruim ameaça o seu passado perfeito, como a morte do avô Rufino ou a paralisia do seu amigo Magro, ele dá saltos no tempo para alcançar as lembranças mais prazerosas, como quem decide o que entra e o que sai do seu passado perfeito.

Além da música, alguns lugares despertam a memória nostálgica do nosso personagem. Passar pela esquina do bairro onde morava e ver um grupo de meninos jogando beisebol é o bastante para voltar ao tempo em que ele estava naquela mesma quadra, jogando o mesmo esporte. A cena faz Conde respirar “a ilusão de que ali não existia o tempo” (PADURA, 2016a, p. 12). Outros sentidos também têm o poder de transportar Conde. Quando ele foi a igreja, “quase trinta anos depois de sua defecção” (PADURA, 2016d, p. 125), a memória daquele tempo de criança foi ativada pelo “cheiro cavernoso da capela, as sombras altas das abóbadas, os reflexos do sol mitigados pelos vitrais, os brilhos tênues do altar-mor” (PADURA, op. cit., p. 125). Dessa forma, tudo que mobiliza os sentidos do detetive pode ser uma chave para a evasão. O prazer está em acessar as memórias e saber que elas estão guardadas dentro dele, que ainda não foram sequestradas pelo tempo. Quando alguma situação o pressiona mais para o presente do que para o passado, ele recorre às garrafas de rum, fazendo do alcoolismo um escudo para suportar a realidade.

Mas a nostalgia de Conde também resguarda a importância do passado para o presente. Escribá & Sanches (2014), apontam que a memória é um elemento importante que ajuda o detetive na resolução de seus casos. Assim, a estrutura dos romances é alterada e, muitas vezes, submetida à faculdade da memória. Foi numa de suas revisitações que ele encontrou uma pista crucial para a investigação que acontece em “Máscaras”. Ele não achou coincidência encontrar um homem morto, vestido de mulher, no dia 06 de agosto, mesmo dia da festa católica da Transfiguração. Mas ele só associou os eventos por conta da lembrança da sua formação católica quando criança: “para que vocês vejam que ter ido ao catecismo tem suas vantagens”

(2016a, p. 31).

Contudo, a nostalgia de Conde por vezes funciona como armadilha. Pelas intervenções do narrador e, sobretudo, as do seu melhor amigo Carlos, vemos que as coisas não foram tão perfeitas como costumar imaginar Conde, os problemas, as frustrações, a corrupção e os abusos de poder sempre existiram, mas só agora assumiram uma dimensão diferente:

Você mesmo que passa a vida recordando, não lembra que sabia da fraude durante o escândalo Waterpré, mas calou o bico como todo mundo e até foi fazer umas provas já conhecendo todas as respostas? Você não sabia que quando foram pintar o pré-universitário roubaram a metade das latas de tinta e por isso não deu para pintar as salas por dentro? E não lembra que ganhávamos todos os prêmios e todas as competições na colheita de cana porque tínhamos um pistolão na usina de açúcar que nos atribuía arrobas que não eram nossas? Já esqueceu tudo isso? Porra, nem parece policial. Olhe, meu amigo, você não pode passar a vida vivendo de nostalgia. A nostalgia nos ilude: traz de volta apenas o que a gente quer lembrar, e isso às vezes é muito saudável, mas quase sempre é moeda falsa. (PADURA, 2016d, p. 114).

Embora profundamente nostálgico, o sentimento que o envolve não é uma doença, é uma emoção histórica que ele sente com prazer. A saudade de Conde não é direcionada para um lugar físico, pois Havana sempre foi e é a sua casa, mas para um tempo. Um tempo onde ele se sentia bem estando em casa. Nessa esteira, ao contrário do possamos imaginar, ele não é um personagem conservador. Ele pode ser lido de acordo com as formulações de Svetlana Boym (2007), que distingue duas categorias de nostalgia: a *restauradora* e a *reflexiva*. A contribuição de Boym foi de suma importância para desconstruir a ideia de que a *nostalgia* associada ao contexto político é necessariamente perigosa.

Para a autora, a *nostalgia reflexiva* não é reacionária e até impulsiona mudanças: “reflexão significa nova flexibilidade, não o restabelecimento da harmonia” [sic], já a *nostalgia restauradora* tem uma ligação perigosa com o passado, ela retorna e reconstrói uma terra natal com determinação paranoica enquanto a *reflexiva* teme esse retorno com a mesma intensidade (BOYM, 2007). Se por um lado, ao estabelecer duas categorias para a *nostalgia*, Boym acaba hierarquizando-as, por outro, oferece ferramentas para a análise aqui empreendida.

A *nostalgia* que envolve Mario Conde é justamente a *reflexiva*, pois o personagem apresenta os elementos essenciais dessa emoção definidos por Boym (2007): preocupação com o tempo histórico individual e coletivo e com a irrevogabilidade do passado e da finitude humana; desapego por verdades absolutas; conciliação entre saudade e pensamento crítico; as memórias afetivas não impedem um julgamento racional; há espaço para ironia e para o bom-

humor. A *nostalgia reflexiva* tem ainda muito a dizer nos domínios da arquitetura, já que comportam “um tipo de amor e tolerância por ruínas modernas que mantêm vivas memórias da destruição e de múltiplas histórias controversas, de temporalidades coexistentes” (BOYM, 2007, p. 162), estando de acordo com os passeios de Conde, que anda por Havana observando os acúmulos sobrepostos do passado na arquitetura e organização da cidade.

Mas é justo sinalizar que, no contexto onde a tetralogia se desenrola, o mal-estar do personagem é esperado, afinal o ano de 1989 abalou as esperanças de muitos cubanos que esperavam a consolidação e não a crise do socialismo. Portanto, a frustração justifica a postura nostálgica do detetive em “Estações Havana”. Mas nas obras seguintes, e é importante destacar, ele aparece com uma postura diferente, continua nostálgico, porém já mais adaptado ao presente, como quem se ajusta a uma sociedade cubana diferente da que ele se formou, até adota um cachorro de rua, a quem batizou de Lixeira.

Tais características fazem do detetive um personagem fragmentado e fora dos padrões literários hegemônicos. Ele só pode ser compreendido a partir das mudanças que o gênero policial passou nos últimos anos, pois, assim como a literatura de Padura, o personagem é um híbrido que traz consigo a atmosfera das crises de onde foi concebido.

Com um código pessoal de comportamento, Conde tem características que vão desde as habilidades dedutivas de Sherlock Holmes aos métodos nem sempre amparados pela lei de Philip Marlowe e a capacidade crítica afiada de Dom Isidro Parodi e de Pepe Carvalho¹⁵. Parentescos que Padura reconheceu em entrevista a Manuel Campirano¹⁶: “Mario Conde é neto de Philip Marlowe, o protagonista das novelas de Chandler, e filho de Pepe Carvalho, o detetive de Vázquez Montalbán”¹⁷. Em carta direcionada a Padura, que pode ser lida dentro da obra de Carlos Uxó, *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (2006, p. 189), César Miguel Rondón ainda completa que Conde, em comparação a outros detetives da literatura, apresenta

¹⁵ Philip Marlowe é um detetive particular fictício, criado por Raymond Chandler, em 1939. Já Dom Isidro Parodi foi um personagem criado por Jorge Luis Borges e Bioy Casares em “Seis problemas para Dom Isidro Parodi” (1942). Parodi era um dono de barbearia que após ser preso injustamente, passou a receber em sua sela a visita de inúmeras pessoas envolvidas em crimes que esperam que o detento resolvesse o caso. Uma das discussões importantes que o leitor identifica no relato dos visitantes e nos conselhos de Dom Isidro é como as pessoas constroem as suas próprias verdades. Pepe Carvalho é um detetive criado por Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003). Montalbán misturava romance policial com os eventos políticos ocorridos durante a transição democrática da Espanha, pós-ditadura franquista. Segundo Escribá & Zapatero (2009), Pepe é um personagem desencantando que traça para o leitor, a partir de *Yo maté a Kennedy* (1972) ou mais especificamente de *Tatuaje* (1974), um país em meio as consequências de uma ditadura de quase quarenta anos.

¹⁶ Disponível em <https://studylib.es/doc/8167316/padura--creando-desde-el-presente-la-memoria-del-futuro--....> Acesso em: 26 fev. 2019.

¹⁷ “Mario Conde es nieto de Philip Marlowe, el protagonista de las novelas de Chandler, e hijo de Pepe Carvalho, el detective de Vázquez Montalbán”.

amadurecimento de uma obra para outra. Não é como James Bond que “Jamais envelheceu (pelo contrário: a cada vez colocaram uma cara mais jovem às suas aventuras cada vez mais distorcidas e ridículas”¹⁸.

Remetendo ao gênero clássico, o personagem também tem o seu Watson. Para compensar o informalismo de Conde, que não costuma se comportar nem se vestir como um policial, o seu parceiro, o sargento Manuel Palacios, é quem costuma seguir estritamente todos os protocolos e regras nos casos que divide com o amigo. Manolo, como é apelidado, é um policial mais direto e não se interessa pelos detalhes subjetivos que costumam atrair Conde. Segundo Padura, em entrevista, Palacios é “mais material, como Sancho, porque vê na realidade os moinhos que Conde ou Quixote confundem com gigantes” (2005, p. 33). O sargento ainda é descrito pelo autor como um homem de vinte e cinco anos, mais magro que Conde, vesgo e desajeitado fisicamente.

Além de elementos clássicos, a atmosfera que envolve Mario Conde também é de inspiração *noir*. Em um dos seus trabalhos, *La novela negra en seis pasos* (2010), Padura aponta alguns pontos essenciais à narrativa *noir* que ele desenvolveu com uma ótica particular nas obras protagonizadas por Conde. O primeiro deles é o ambiente, por isso as investigações do detetive se passam numa Havana urbana cada vez mais consumista, gananciosa e veloz, diferente dos locais rurais que caracterizam o romance policial clássico. Diante de tal ambiente, a postura de Conde é cínica e irônica; ele também não trata a investigação como um jogo intelectual, como nos romances clássicos, e, muitas vezes, é moralmente ambíguo para acelerar a resolução dos seus casos. Outra quebra de estrutura que o *noir* trouxe para a narrativa foi o antimanicheísmo. Na tetralogia, não há divisão entre bandidos e mocinhos. Os policiais não são heróis, algumas vezes são até corruptos, como alguns colegas de Conde; e os que agem fora da lei nem sempre são encarados como criminosos pelo detetive, mas sim como sobreviventes, como seu amigo Candito.

Revestido de elementos clássicos e *noir*, Conde ainda desestabiliza a narrativa policial empreendida em Cuba na década de 1970, pois, segundo Oscar E. Montoya (2012), a dramatização que inunda a tetralogia afeta um dos pilares básicos da ficção policial revolucionária: a masculinidade afirmativa do policial cubano sobre quem o modelo foi construído. Essa masculinidade é minada em vários momentos, como na aliança entre Conde e

¹⁸ “jamás envejeció (todo lo contrario: cada vez le pusieron una cara más joven a sus cada vez más desvirtuadas y ridículas aventuras).”

o personagem de Alberto Marqués em “Máscaras”. Se na tradição do gênero policial cubano a figura do homossexual representava um dos inimigos do Estado, na obra em questão, Marqués, que é homossexual, se torna o companheiro de pesquisa do detetive para descobrir quem matou o jovem Alexis Arayán, tirando assim o habitual parceiro de Conde, Manolo, de cena¹⁹.

Juntos, Conde e Marqués constituem uma versão paródica do casal típico do detetive e seu assistente, algo que Padura deixa claro ao associar Marqués ao doutor Watson: “Meu Deus, que horror, lembrou-se Conde, vendo essa figura grotesca que de repente se transformava no seu doutor Watson” (2016a, p. 143). Maite Villoria Nolla, em *Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de Máscaras*, também traz reflexões importantes sobre a amizade construída entre Conde e Marqués. Segundo a autora,

Em “Máscaras”, encontramos conflitos de gênero e identidade, e os frames, limites e categorias sexuais são claramente questionados por Conde. A atitude do detetive, apesar de ter sido construída e delineada pela ideologia do poder, questionará as divisões de gênero institucionalizadas. Até mesmo a masculinidade do detetive é ameaçada, pois, durante seu processo de leitura e aprendizagem, ele é capaz de perceber que a identidade sexual é uma construção. (2017, p. 278)

É importante destacar que, embora o tempo da narrativa se passe em 1989, o romance foi publicado na década de 1990, justamente quando os homossexuais começaram a ganhar mais espaço na ilha. As várias premiações que a obra recebeu sinalizam essa mudança de perspectiva. Com uma temática centrada na perseguição aos homossexuais, “Máscaras” conquistou, dentro de Cuba, o Prêmio Nacional de Literatura de Cuba e também o *Premio de La Crítica de Cuba*.

Por fim, a construção complexa de Mario Conde, que traz elementos da mudança do gênero policial ao longo dos anos, inspirou o surgimento de outros detetives cubanos. Os escritores Lorenzo Lunar (1958) e Amir Valle (1967) criaram sagas criminais, protagonizadas por Alain Bec, no caso do primeiro, e por Leo Martín, no caso do segundo, em que o recurso argumental da investigação é utilizado para indagar alguns aspectos da política e da sociedade cubana contemporânea. No caso de Lunar (1958), contemporâneo de Padura, o detetive Leo Martín, como Conde, mora num bairro humilde, tem gostos populares para música, bebe muito e também se envolve com muitas mulheres ao longo de suas investigações. Segundo Uxó (2016), Lunar foi um dos escritores que fugiu dos esquemas rígidos difundidos pelo romance

¹⁹ A amizade de Conde e Marqués é claramente inspirada na amizade de David e Diego, personagens do filme *Morango e Chocolate* (1994), que se passa no contexto pós-revolucionário de Cuba.

policial revolucionário ao separar o seu detetive do ideal guevariano de *homem novo*, livre de toda alienação capitalista e entregue, na íntegra e sem fissuras ou hesitações, à construção da sociedade socialista. Temas como fome e marginalidade (*Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003), prostituição (*Usted es la culpable*, 2006) e violência sobre os turistas (*Mundos de sombras*, 2012) são recorrentes em suas obras.

As abordagens nos romances de Amir Valle (1967) não são muito diferentes, destacando-se temáticas como o turismo sexual (*Últimas noticias del infierno*, 2005), o tráfico ilegal de pessoas para os Estados Unidos (*Santuario de sombras*, 2006) e a presença de redes do narcotráfico (*Largas noches con Flavia*, 2008). De acordo com Escribá & Sánchez (2014), os detetives Leo Martín e Alain Bec se convertem em olhos críticos que, graças à mobilidade que suas ações exigem durante as investigações, entram em contato com diversas realidades da ilha. Dessa forma, a figura do detetive neopolicial como testemunha não é uma exclusividade de Padura dentro de Cuba, Mario Conde já deixou seus descendentes.

2.2 O teatro de “Máscaras”

Existe um jogo constante entre aparência e realidade na tetralogia “Estações Havana”, sobretudo em “Máscaras”, que faz Conde perceber Havana como um palco de teatro, onde as pessoas não são como dizem ser e onde a representação é a tônica das relações. O próprio detetive atua nessa encenação. Ele é um policial que não usa farda e não se identifica com posturas autoritárias, o que o torna, muitas vezes, um insubordinado ao seu chefe. No teatro encenado na obra “Máscaras”, destacam-se os personagens Alexis, Marqués, Maria Antônia e Faustino.

O pontapé para os desmascaramentos que Conde acompanha é o aparecimento do corpo de Alexis Arayán no bosque de Havana. Alexis estava vestido com um longo vestido vermelho e foi estrangulado até a morte com uma faixa de seda. Inicialmente, o detetive acreditava que Alexis era uma travesti e que o crime fosse por razões homofóbicas (na obra aparece homofóbica e não transfóbica). Foi a investigação do crime que levou Mario Conde a conhecer o dramaturgo Alberto Marqués, pois, rejeitado pelo pai, Faustino Arayán, era com ele que Alexis morava nos últimos anos.

Ajudando Conde na investigação do crime, o dramaturgo explicou que Alexis não era

travesti, era um homem gay, e que o vestido vermelho que ele usava no momento da morte foi costurado pelo próprio Marqués para que a protagonista da releitura que ele preparava da peça “Electra Garigó”, de Virgilio Piñera, usasse. Para ajudar na compreensão do detetive sobre o travestimento de Alexis, Marqués instruiu Conde sobre os vários motivos que levam uma pessoa a se travestir e apresentou ao detetive um livro intitulado de “O rosto e a máscara”. Embora na obra apareça com esse nome, de acordo com Montoya, “O rosto e máscara” se trata do ensaio “Simulação” (1982), de Severo Sarduy, e ao invocá-lo, “Padura usa seu romance como um espaço de metamorfose, de mimetismo e simulações”, tecendo uma ponte intertextual através desse ensaio e “Electra Garrigó” de Piñera, “dois textos fundamentais da literatura cubana” (2012, p. 114).

Convencido de que o travestimento de Alexis não foi por motivos sexuais, Conde então seguiu um caminho investigatório que o levou até a empregada da família de Alexis, Maria Antônia. Ela foi a responsável por desmascarar o assassino. Maria Antônia era uma mulher negra de idade mais avançada, solteira, sem filhos e sem casa própria que trabalha com a família desde 1956. Ela afirmava amar Alexis como o seu próprio filho. Depois de passar mais de vinte anos vendo Alexis ser maltratado e surrado pelo pai, ela foi nutrindo tamanho ódio por Faustino Ayarán que, ao lavar a roupa dele, “sempre a examinava, para acumular evidências sobre suas levianas aventuras sexuais, cada vez menos estáveis” (PADURA, 2016a, p. 187). Foi numa dessas inspeções que Maria Antônia notou e guardou, como tomada por um pressentimento, “a calça enlameada com o barro do rio [do Bosque de Havana] e da qual pendiam dois fios de uma seda vermelha apodrecida pela umidade e os anos de censura...” (op. cit., p. 187). Foi a prova que colocou Faustino atrás das grades e o obrigou a confessar o assassinato de Alexis e uma vida de mentiras.

Para a surpresa de todos, a motivação do crime não foi o fato de Alexis ser homossexual, o que envergonhava o pai, mas dele ter descoberto, por meio de Maria Antônia, que Faustino mentiu sobre o seu engajamento na Revolução Cubana. Ele falsificou documentos que diziam que ele tinha lutado pela Revolução, com isso, conseguiu destaque e prestígio e baseou toda a sua carreira política numa mentira. Quando Alexis o confrontou e disse que levaria a público o segredo, o pai acabou matando o filho. Eis o primeiro desmascaramento.

A participação decisiva da empregada deixou Conde chocado. Ao conhecer Maria Antônia, ele se deixou levar pelas aparências e pensou que “aquela mulher, em pleno ano de 1989, arrastava o instinto atávico da escravidão: era uma criada e, pior, pensava como uma

criada” (PADURA, 2016a, p. 36). Mas descobriria mais tarde, numa de suas conversas com Marqués, que apesar da aparência, Maria Antônia era expert em pintura italiana, tinha aprendido muito sobre arte com Alexis. Descobriu também que a mulher que “parecia ter saído de uma cena de *A cor púrpura*” (PADURA, 2016a, p.181) sabia muito bem resistir e se vingar da exploração de seus patrões. Segundo Marqués, ela “roubava umas coisinhas valiosas da casa de Alexis e nos trazia: uns torresminhos espanhóis, salmão defumado, umas caudas de lagosta, dessas coisas que só existem na imaginação e nas lojas para diplomatas, entende?” (PADURA, 2016a, p. 92). Diante de todo o protagonismo de Maria Antônia no caso, Conde “recriminou-se por ter confundido por um momento o rosto do amor com a máscara da submissão” (PADURA, 2016a, p.182). Eis o segundo desmascaramento.

Inspirada pelas formulações de James Scott em “A dominação e a arte da resistência”, leio Maria Antônia como uma personagem complexa. A resistência da personagem se dá na dimensão daquilo que Scott chama de *Infrapolítica*: “luta discreta que os grupos subordinados exercem todos os dias e que está, como os raios infravermelhos, para lá da parte visível”. É uma ação política através da qual “os de baixo vão pondo constantemente à prova os limites da dominação e desafiando as suas fronteiras” (2013, p. 09). Lavar roupas era uma tarefa corriqueira aos olhos dos seus patrões, mas Maria Antônia viu nessa ação a oportunidade de reunir provas para se contrapor ao lugar de empregada submissa e usá-las quando o momento exigisse. O roubo também foi uma forma de discurso oculto de resistência de Maria Antônia, e ela sabia disso ao roubar comidas caras da casa dos Ayarás e levar para a casa de Marqués, para que ele e Alexis tivessem acesso a produtos que pessoas na sua condição marginalizada, não tinham.

Mas não era somente Maria Antônia que tinha os seus discursos ocultos. Segundo James Scott (2013), a elite também é capaz de produzir esse tipo de discurso, mas com objetivos diferentes, o de manter o seu poder dentro da sociedade. De acordo com as ferramentas que a reflexão de Scott oferece, o ato de falsificar documentos que fez de Faustino, pai de Alexis, um alto funcionário do governo, também é uma forma de discurso oculto, visto que a conduta do personagem contradiz o seu discurso público enquanto diplomata. Para manter seus privilégios e segredo, Faustino chegou ao ponto de cometer um crime com as próprias mãos e contra o próprio filho.

Segundo Nolla (2017), a morte de Alexis reacendeu uma questão ainda não superada para a história de Cuba. Alexis é vítima e também herói no romance. Não foi o modelo de

homem novo que desmascarou Faustino, que colocou em xeque os meios recorridos para se alcançar o poder político, tão pouco que se sacrificou por justiça; foi Alexis, o homossexual rejeitado pela família e por parte da história do seu país. Também como herois, emergem Maria Antônia, a empregada negra que contou para Alexis sobre a farsa de Faustino, e Marqués, que apresentou ao detetive a dura sobrevivência dos homossexuais em Cuba naquele período. O romance, como o título já sugere, foi uma máscara, um acerto de contas entre o que Alexis, Marqués e Maria Antônia representam em relação a homens poderosos como Faustino.

No limite, o crime de Faustino ainda pode ser interpretado como uma versão cubana da tragédia grega, onde uma tragédia no seio da família é seguida por revelações. O diálogo entre Conde e Marqués deixa isso nítido:

Porque não sei se notou que tudo isso parecia uma tragédia grega, no melhor estilo de Sófocles, cheia de equívocos, histórias paralelas que começam vinte anos antes e se cruzam definitivamente num mesmo dia e personagens que não são quem dizem que são, ou que escondem o que são, ou mudaram tanto que ninguém mais sabe quem são, e num instante inesperado se reconhecem tragicamente. Mas todos enfrentam um destino que os supera, os obriga e os impulsiona para a ação dramática: só que aqui Laio mata Édipo, ou Egisto se antecipa a Orestes... Será que se chama filicídio?... E tudo se desata porque se comete *hybris*. Há excessos de paixão, de ambição de poder, de ódios exasperados, e isso costuma ser duramente castigado.... Nesse jogo quase teatral, só é lamentável o fato de os deuses terem escolhido Alexis para o sacrifício macabro de seu destino. (PADURA, 2016, p. 195)

As possibilidades abertas a partir do romance “Máscaras” fazem com que a obra seja um dos melhores exemplos da narrativa neopolicial na América Latina, por isso aqui a obra tem um destaque maior do que as outras que formam a tetralogia. A partir do crime de Faustino, Mario Conde teve um caso que não se encerrou com a descoberta do assassino, pelo contrário: 1) houve uma reescrita no passado revolucionário com a revelação da farsa; 2) existe uma teia de homenagens literárias e diálogos intertextuais que reforçam a literatura como arquivo, como a presença da obra de Vigilio Piñera e Severo Sarduy; 3) há revisitação na perseguição que Alexis e Marqués sofreram por serem homossexuais durante a parametrização, que abordaremos melhor no capítulo três; 4) e a personagem de Maria Antônia, negra, ainda encarna uma crítica social ao apontar que a cor da pele era um fator de desigualdades na Cuba pós-revolucionária. É justamente nessa zona de investigação que irradia para questões sociais e históricas não superadas, para a crítica do poder e da corrupção estatal como um gerador de privilégios e desigualdades, que o neopolicial opera.

2.3 Havana como texto

Através de Mario Conde, Padura organiza a cidade de Havana como texto, mas se a forma como ele a edifica pode nos dizer alguma coisa é que, ao contrário da *Description de la ville de Montpellier*²⁰, Havana é organizada por alguém que não parece compactuar com a burguesia.

[...] Há dois séculos Havana é uma cidade viva, que impõe as próprias leis e escolhe adereços peculiares para marcar sua singularidade vital. Por que me coube esta cidade, justamente esta cidade desproporcional e orgulhosa? Procuo entender esse destino ineludível, não escolhido, tentando ao mesmo tempo entender a cidade, mas Havana me escapa e sempre me surpreende com seus recantos perdidos de fotografia em preto e branco e minha compreensão permanece corroída como o velho brasão de fidalgos que enriqueceram com mangas, abacaxis e açúcar. (PADURA, 2016d, p. 124)

O trecho acima, embora pareça uma declaração direta de Padura, diz respeito a uma reflexão do personagem Mario Conde. Isso porque, ainda que o principal contraponto entre o passado e o presente cubano seja feito pelas analepses que envolvem Conde, muitas vezes, suas reflexões partem da configuração urbana da cidade que, ao trazer as marcas de disputas políticas e culturais, alimentam a sua *nostalgia reflexiva*.

Segundo Amir Valle Ojeda (2004), a Havana ficcionada por Padura não se trata mais da cidade rítmica e folclórica de Cabrera Infante; nem é a cidade mítica e mitológica de Lezama; e muito menos (como marca a destruição arquitetônica) já é a Cidade das Colunas de Carpentier. É a mesma cidade recriada na série *Ciclo de Centro Habana* (1998-2003) de Pedro Juan Gutiérrez (1950), nos romances publicados por Lorenzo Lunar (1958), nas histórias de Jorge Alberto Aguiar (1966), David Mitrani (1966) e Lázaro Zamora (1959). Uma Havana que se confronta com o seu desencanto, suas misérias e seus medos.

A profissão de detetive permite que Mario Conde caminhe livremente pela cidade e revele Havana como espaço semântico e também como protagonista das histórias. Ele passeia pelas ruas e compara o antes e o depois de alguns lugares. Nesse percurso, o leitor se dá conta de que a cidade exhibe descontinuidades, transformações, contradições sociais e também as subjetividades de seus moradores. A Havana guiada por Conde não é um símbolo de resistência

²⁰ Ver DARTON, Robert. Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto. In: O grande massacre de gatos. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

política, mas uma cidade com homens e mulheres diversos, sobrevivendo e modificando a paisagem do ambiente de acordo com as suas necessidades. Ele enxerga a Revolução interrompida em cada rachadura das construções, em cada cômodo dos prédios superlotados que as famílias mais pobres disputam, em cada muro desbotado. A situação física de Havana é um lembrete de que o processo revolucionário não foi completo.

O pior para o detetive são os privilégios de um e a miséria de outros. O sentimento de injustiça aumenta quando ele visita luxuosas residências que contrastam nitidamente com as dos cidadãos comuns. Bairros bem cuidados como Miramar e El Vedado são para poucos. Uma realidade bem diferente da do Malecón, com a rua “cada vez mais esburacada, as latas transbordando de lixo, as casas carcomidas pelo salitre e pelo abandono” (PADURA, 2016a, p. 84). E o que falar da rua Milagros, em Santos Suárez, lugar onde o seu amigo Candido mora? Um lugar que desvia completamente dos bairros onde os altos funcionários do governo residem e de onde os turistas transitam. A situação da Milagros só não é pior que a da “velha avenida do Porto, entre a Zona do Arquivo Nacional e a igreja de Paula” (op. cit., p. 106), onde moram muitas das ex-prostitutas da cidade, pois ali “podia ser o trecho mais ignóbil de Havana [...] não era nem mesmo feio, sujo, horrível, desagradável, enumerou, descartando outros adjetivos, é alheio” (PADURA, 2016b, p. 106). O detetive pensava na impossibilidade de ser feliz naquele lugar deixado “no meio da rua pela utilitária modernidade” (PADURA, 2016b, p. 107).

Os moradores da rua Milagros e da velha avenida do Porto estavam excluídos do projeto moderno de fazer de Havana uma cidade de *mulheres e homens novos*, pois faltavam garantias de dignidade humana para isso. Assim, para Conde, não há discurso oficial sólido se na mesma cidade existe um espaço onde as regras sociais são diferentes. São duas cidades dentro de uma mesma cidade. As duas realidades coexistem e por isso subvertem o projeto socialista. Além disso, a discrepância entre as áreas mais pobres e mais abastadas abalou consideravelmente a confiança dos cubanos na revolução.

As observações do personagem não param na organização física de Havana, elas alcançam o comportamento e a mobilidade dos corpos de algumas gerações de cubanos. A investigação do sumiço de Rafael que o detetive desenvolve em “Passado perfeito” (PADURA, 2016c), serve de desculpa para Conde refletir sobre a contemporânea geração de jovens cubanos que ele encontra no seu antigo colégio. Esses jovens transitam e modificam a paisagem de Havana. Tentando classificá-los de forma didática para o leitor (a), Conde situa como eram divididos os grupos na sua época de estudante, em 1972. Segundo ele, existia o grupo do

Varona: “falavam em voz alta, riam, ouviam Elton John a todo volume num rádio portátil Meridian que sintonizava perfeitamente a WQAM, from Miami, Flórida, e estavam com as gatinhas mais bonitas dessa tarde” (PADURA, 2016c, p. 17).

Tinha também o do Párraga: “vaidosos e selvagens, resistiam ao sol de setembro no meio da Praça Vermelha, e aposto que estavam nervosos. Sua pose os tornava cautelosos, eram desses caras que usam cuecões por via das dúvidas, homem é homem e o resto é viadagem, diziam e observavam tudo passando o lenço pela boca, quase nem falavam, e a maioria exibia seu topete, o cabelo bem rente de praxe e a macheza”. (PADURA, 2016c, p. 17)

Eles eram bem parecidos com o grupo de Lawton: “na maioria eram só uns sujeitinhos metidos a malandros que olhavam tudo com desconfiança, também passavam o lenço pela boca, e logo pensei que ia haver duelo de valentões” (PADURA, 2016c, p. 17). Já os do Santos Suárez “eram diferentes, pareciam mais finos, mais lourinhos, mais estudiosos, mais limpos e arrumadinhos, sei lá: tinham cara de gente da vanguarda e de ter mães e pais poderosos” (PADURA, 2016c, p. 17). Sobre ele e seus amigos, o detetive compartilha:

éramos os mais indefiníveis, a turma [...] parecia ser do Párraga pelo cabelo e pelas atitudes; havia outros que pareciam do Santos Suárez [...] talvez pela roupa; outros, do Varona, pela segurança e pela firmeza como fumavam e falavam; e eu parecia um verdadeiro bobalhão ao lado do Coelho e do Andrés, tentando absorver tudo pelos olhos. (PADURA, 2016c, p. 17).

O depoimento de Conde mostra que, mesmo com o estabelecimento de parâmetros para o comportamento dos jovens de sua geração, eles expressavam suas identidades, apontando que a ideia de completa homogeneização patrocinada durante a sovietação de Cuba não foi efetiva.

Já durante a investigação de “Ventos de quaresma” (PADURA, 2016d), ele volta ao pré-universitário onde estudava em 1989 e encontra o que chamou de *freakies*: jovens que levam a vida sem se preocupar com responsabilidade histórica alguma, alheios ao passado, e que cultivam cada vez menos os afetos humanos. Eles também falam abertamente do desprezo que sentem pela política, se vestem e se comportam de forma quase idêntica. Tudo que os *freakies* querem é “que os deixem tranquilos fazendo paz e amor” (PADURA, 2016d, p. 36). A maior revolta de Conde com a geração *freakie* é que eles não compreendem e não valorizam o sacrifício que as gerações anteriores fizeram em nome de um futuro prometido. Eles não cortaram cana, não escreveram contos nacionalistas e não foram os voluntários que tirariam

Cuba do subdesenvolvimento. O comportamento desses jovens, ao mesmo tempo em que indigna Conde, o deixa com certa inveja de uma liberdade que a geração dele não teve.

Enquanto alguns dos seus amigos acham que os *freakies* são fruto da inserção de Cuba numa era pós-moderna, o detetive discorda: “Nós, pós-modernos? Com esse calor e esses ônibus superlotados” (PADURA, 2016d, p. 35). Para ele, essa geração ainda precisa ser estudada a partir de um olhar cubano mal-resolvido com o passado. Como um homem de outro tempo, ele não compreende o comportamento de muitos desses jovens. Mario Conde, como alguém que cresceu e foi educado dentro da parametrização, ainda que a rejeite, traz consigo uma visão de mundo que qualifica as atitudes dos jovens de contra-nacionais. Ao mesmo tempo, admite que foram as decisões políticas internas que fizeram com que esses jovens fossem educados por pais e por uma sociedade sem perspectivas, entregando-os para os apelos consumistas, para a parametrização capitalista que cria padrões de comportamento e vestimentas, mas que é acatada de forma tranquila porque não parece uma imposição e sim uma necessidade.

A leitura que Conde faz de Havana serve de inspiração para os contos que ele escreve. É a degradação da cidade, as suas descontinuidades e o comportamento das diferentes gerações de cubanos que ilustram o seu sonho de escritor. A formação intelectual do personagem oferece as ferramentas interpretativas, mas a base das histórias vem das ruas de Havana. Dessa forma, Havana é a musa inspiradora, uma musa desencantada, mas não sem poesia, como registra o detetive-escritor:

No final de tantas entregas e rejeições, minha relação com a cidade ficou marcada pelos claro-escuros que meus olhos vão pintando, e a moça bonita se transforma numa pistoleira triste, o homem irado num possível assassino, o jovem petulante num drogado incurável, o velho da esquina num ladrão recolhido num abrigo. (PADURA, 2016d, p. 124)

Entre o passado e o futuro, Mario Conde consegue transmitir ao leitor (a) todo sentimento de derrota e mal-estar que ele absorve da paisagem havanesa e da ocupação dos espaços públicos por diferentes grupos. O personagem faz isso de forma muito sedutora. Mas ao “depor” sobre um ou dois entre os muitos aspetos da sociedade cubana em transformação, ele faz uma escolha. Conde ignora o fato de que as condições que possibilitaram a consciência histórica da sua geração e a sua visão crítica sobre a cidade foram ampliadas justamente no período pós-revolucionário, graças às medidas políticas do mesmo governo que mais tarde

contribuiria para o seu desencanto por conta de medidas autoritárias, como a política cultural da parametrização.

No contexto onde a tetralogia foi publicada, o período de crise dos anos de 1990, contribuiu decisivamente para a escolha do detetive de priorizar uma narrativa de ruína física e moral da cidade. Contudo, o testemunho de Conde pode ser lido nas entrelinhas e transparece um personagem extremamente culto e integrado a uma rede cosmopolita de debates num período onde o alto grau de instrução não era uma realidade entre as camadas sociais mais baixas da América Latina, às quais ele pertencia.

A Havana de Mario Conde se amontoa com o que é e o que poderia ser. Então, ele segue pelas ruas a procura de um desfecho que nunca encontrará, pois, a cidade que ele vê, assim como as suas lembranças, estão presas a um passado presente.

O seu congênere, o escritor Iván Cárdenas Maturell, não contradiz o testemunho do amigo.

CAPÍTULO III

IVÁN CÁRDENAS, UM DETETIVE HISTÓRICO

3.1 Investigação histórica e inteligência narrativa

“O homem que amava os cachorros” procura um acerto de contas com as utopias do século XX, como registrado na segunda edição do livro, lançado pela Boitempo, em 2015: “este é um livro construído sobre as ruínas de um sonho” (jornal francês L'Humanité). A apresentação da obra é feita por Frei Betto, que descreve “O homem que amava os cachorros” como “uma primorosa obra literária, impactante, que retrata as contradições das utopias libertárias que moveram o século XX e expõe os dilemas do mundo em que vivemos” (p. 7).

Eric Nepomuceno, no ensaio “O homem que amava os sonhos e as utopias”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, aponta que Ivan, ao narrar as consequências do fim do bloco soviético, “deixa o registro de muitos dos desvios do processo revolucionário, uma atmosfera rarefeita, a manipulação de sonhos e esperanças. No fundo, o que é posto contra o muro é a própria utopia do nosso tempo” (2013, s/p).

O longo prefácio da obra é escrito por Gilberto Maringoni, que, ciente da riqueza de detalhes que o livro traz sobre a vida de Leon Trotski (1879-1940) e de seu assassino, Ramón Mercader, além das consequências do stalinismo para a União Soviética e para o mundo, começa seu texto com a seguinte frase: “este é um livro de ficção que narra fatos acontecidos” (2015, p.10). Destacando que, embora alguns personagens do livro tenham existido, assim como alguns dados trazidos por Padura sejam verdadeiros, o livro é de ficção, traz personagens inventados e narra os eventos principalmente de acordo com a imaginação. No prefácio, Maringoni também situa historicamente os acontecimentos envolto a Revolução Russa e termina sua reflexão destacando a importância do romance histórico empreendido por Padura:

Leonardo Padura não escreve sobre uma disputa superada, mas a partir da Cuba de inícios do século XXI. Fala, indiretamente, de dilemas de uma sociedade isolada, não industrializada e que enfrenta um bloqueio econômico por parte da maior potência do planeta. E coloca elementos para reflexões sobre novos processos de transformação social. Não o faz através de panfletos ou teorias acadêmicas, que também têm seu lugar. Padura vale-se de um imenso talento narrativo para falar de caminhos e atalhos já percorridos. Mostra que o passado, embora esteja aparentemente resolvido, é uma equação aberta pelos dilemas do presente. Nenhum morto voltará à vida, e o resultado de jogo algum será alterado por conta desse exame. Mas as diferentes leituras que se

fizerem de vidas, mortes e dinâmicas históricas dizem muito sobre os passos a seguir. A miséria da esquerda – embora sérias e dramáticas – não podem mais ser brandidas como argumento pelos propagadores da ideia de que o mundo nunca vai mudar. (PADURA, 2015, p.21)

“O homem que amava os cachorros” foi publicado pela primeira vez em 2009, na Espanha, pela *Tusquets* editora. O autor revelou em entrevista que não acreditava que iria ser publicado em Cuba. No entanto, entregou a obra para a direção da Uneac, *Unión Nacional de Artistas y Escritores Cubanos*, que a editou em 2011 e a lançou na Feira do Livro em Havana. A tiragem foi oficialmente de quatro mil exemplares e havia fila para comprá-la desde a madrugada, antes da abertura do evento. No entanto, venderam apenas de 800 a mil exemplares no lançamento e não se tem notícia do restante, segundo Padura. O Prêmio Nacional de Literatura Cubana, maior reconhecimento existente ao escritor em seu país, foi recebido por ele em 2012. Graças ao prêmio, saiu uma segunda edição de quatro mil exemplares do romance, em que mil foram vendidos na tarde do lançamento e os demais não se sabe onde foram parar (Diálogos, 2016, p.18). Apesar dessa situação, quando confrontado diretamente sobre a censura em Cuba, Padura nega veementemente que sofra e, inclusive, defende sem rodeios a Revolução Cubana. Tal postura do autor pode confundir os leitores, visto que suas obras preparam um cenário desanimador sobre a Cuba pós-revolucionária, principalmente por abordar exaustivamente a política cultural da parametrização. Contudo, não nos esqueçamos de que os jogos editoriais impõem muito mais limites às narrativas, sobretudo as de grande circulação como as de Padura, do que o ambiente político atual que o autor escreve. E Padura parece lidar bem com esse jogo ao demarcar em suas entrevistas um posicionamento político contrário ao capitalismo.

Ainda sublinho que a aceitação e sucesso da sua ficção histórica pode nos levar a outras reflexões. Os sumiços, as filas e o rápido esgotamento dos seus livros em Cuba é um sintoma de como a maioria dos cubanos consome a literatura que é produzida na ilha.

Ao expor que o processo revolucionário abriga inúmeras contradições, Padura, em “O homem que amava os cachorros” (2015) oferece condições para refletir sobre a utopia do socialismo no século XX não só para Cuba, mas para todos e todas que sonhavam com a concretização e internacionalização do projeto.

Este romance começou talvez a ser escrito no mês de outubro de 1989, enquanto o Muro de Berlim, sem que muita gente suspeitasse ainda, se inclinava perigosamente, até começar a desmoronar, desfazendo-se apenas algumas semanas depois. (PADURA, 2015, p. 587)

O romance combina história e testemunho à narrativa neopolicial e autobiográfica. Como a nota acima do autor aponta, o nascimento da obra foi em uma conjuntura dramática, de crise do bloco socialista. Dessa forma, embora tenha partido de questões cubanas para escrever o “O homem que amava os cachorros”, essa é uma obra cosmopolita que ultrapassa o contexto da ilha e alcança a condição humana diante de alguns acontecimentos do século XX. Não à toa, a escrita do romance exigiu densa documentação histórica oficial de diferentes países, como Espanha, México e da antiga União Soviética, além de Cuba.

Na trama, Padura deu sentido ao encontro da vida pública e privada dos três protagonistas: o escritor cubano fictício Iván Cárdenas Maturell, Leon Trotski (1879-1940) e Ramón Mercader (1913-1978), unindo a história dos três a partir da frustração de suas utopias e da disputa política entre Stalin e Trotski que culminou no assassinato do último por Mercader. Padura já tinha ensaiado antes parte da fórmula apresentada em “O homem que amava os cachorros”. Em “O romance de minha vida” (2002), o autor também trabalhou com três núcleos narrativos: em dois deles, a narrativa era em terceira pessoa, no outro, em primeira. Além disso, havia o personagem Fernando Terry para compor a ficção com outro personagem histórico: o poeta José Maria de Heredia. Tanto num romance quanto no outro, Padura se refere constantemente a aspectos políticos, sociais e culturais da história cubana, articulando os diferentes períodos de tempo em que as narrativas se desenvolvem.

Embora o título do romance faça alusão a um só homem, Iván Cárdenas, Leon Trotski e Ramón Mercader são protagonistas do romance, já que ao longo da obra expressam o carinho que sentem pelos cães. Iván conta com a companhia do seu cachorro Truco; Trotski, de sua cadela Maia; e Mercader, dos seus borzóis Ix e Dax. A presença desses animais ainda contribui para a humanização dos personagens.

“O homem que amava os cachorros” não é a primeira obra a explorar o assassinato de Trotski. Segundo Emily Maguire (2015), a dramaturga mexicana Sabrina Berman também apresentou uma versão do crime em sua peça *Rompecabezas* (1982) e embora o romance mais conhecido do assassinato de Trotski possa ser *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969), do escritor Jorge Semprún, vários romances sobre o assunto também foram publicados em inglês, entre eles *The Great Prince Died* (1959, republicado em 2012), de Bernard Wolfe, *The Prophet of Sorrow* (2010), de Mark Van Aken Williams e *The Obedient Assassin* (2014), de John P. Davidson. Maguire (2015) ainda destaca que o compatriota de Padura, Guillermo

Cabrera Infante, usou os detalhes da morte de Trotski como esboço de um trecho humorístico e altamente paródico de seu romance *Tres tristes tigres* (1967), no qual ele conta o assassinato de Trotski na voz de uma série de escritores canônicos cubanos, como José Martí, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Lezama Lima, entre outros. Em “O homem que amava os cachorros” (2015, p. 263) é feita uma referência a *Tres tristes tigres* quando o personagem Iván encontra dentro de um livro um recorte, “devia ser de uma revista e continha um comentário sobre as paródias do assassinato de Trotski, supostamente feitas por vários escritores cubanos, que Guillermo Cabrera Infante incluía em seu livro *Três tristes tigres* (nunca publicado em Cuba e, por isso, para nós, quase impossível de se conseguir)”. Dessa forma, a leitura mais recente apresentada por Padura é mais uma contribuição, mostrando que os acontecimentos envolvendo Stalin e Trotski ainda mobilizam um grande número de leitores. Para entendermos como a narrativa foi edificada, é necessário conhecermos os eventos que marcaram o personagem Iván.

3.2 O “Eu” frustrado de Iván

Eu era um romântico convicto que cortou cana até desmaiar na interminável colheita de 1970, que deu cabo das costas semeando café caturra, recebeu treinos militares demolidores para defender melhor a pátria e assistiu eufórico a manifestações e comícios políticos, sempre convicto, sempre armado daquele compacto entusiasmo militante e daquela fé invencível, que nos imbuía a quase todos, na realização de quase todos os atos de nossa vida e, particularmente, na espera paciente embora inevitável do futuro luminoso e melhor em que a ilha floresceria, material e espiritualmente, como um jardim. (PADURA, 2015, p. 92-93)

Como evidenciado no trecho acima, na juventude, Iván Cárdenas foi alguém politicamente engajado que depositou sonhos e esperanças na Revolução Cubana. Contudo, ao longo da obra, Iván compartilha com o leitor (a) o percurso que o levou à completa ruína emocional, física e financeira, transformando-o num homem profundamente melancólico e desencantado.

Da expectativa pelo “futuro luminoso” veio a sua primeira frustração. A safra de cana-de-açúcar da década de 1970 foi a grande promessa de tornar Cuba independente economicamente. Por isso, Iván e muitos da sua geração trabalharam voluntariamente na esperada colheita, mas apesar dos esforços e da energia física empreendida, a safra fracassou²¹.

²¹ Para saber mais sobre a safra de 1970, ver VASCONCELOS, Joana Salém. “Trabalho voluntário e socialismo

Ainda na década de 1970, ele sofreu outra decepção. Decidido a ingressar “na elite juvenil” (PADURA, 2015, p. 94), Iván se inscreveu para fazer parte da Juventude Comunista. Ele sabia que a via institucional poderia ajudá-lo a atingir o seu objetivo de ser um escritor de sucesso. Contudo, o pleito foi negado após ele se mostrar descontente com o afastamento de alguns professores universitários porque não estavam de acordo com a política cultural da parametrização.

Pouco tempo depois desse episódio, ele procurou se desculpar pelo descontentamento e decidiu mostrar o seu valor como intelectual para a revolução. Ele se aventurou então a escrever alguns contos. Graças aos contos bem recebidos, Iván foi destaque num concurso de literatura e alguns críticos o consideraram como uma promessa. O sucesso lhe rendeu a publicação de um livro, intitulado de “O sangue e o fogo”. Os contos foram premiados, segundo Iván, porque ele demonstrou ser um escritor do seu tempo. Um tempo que exigia “contos sobre esforçados cortadores de cana, valentes milicianos defensores da pátria” e, sobretudo, “operários abnegados cujos conflitos estavam relacionados com as correntes do passado burguês que ainda afetavam sua consciência”, mas “esforçados, valentes e abnegados como eram, estariam, sem dúvida, em vias de superar, no seu caminho ascendente rumo à situação moral de Homens Novos” (PADURA, 2015, p. 92).

Seduzido pelas avaliações positivas e pelo cargo de secretário para as atividades culturais da Federação de Estudantes da faculdade, que ganhou graças ao seu engajamento literário, Iván passou um longo tempo se debruçando sobre várias leituras, entre elas, as obras de “Kafka, Hemingway, García Márquez, Cortázar, Faulkner, Rulfo, Carpentier, [...] Camus e Sartre” (PADURA, 2015, p. 95-97). Como se pode observar, entre as leituras que formaram o jovem Iván, estão autores famosos por ultrapassarem as margens do realismo. Assim como Padura, o seu personagem tem referências, sobretudo, no real maravilho para dar conta da excepcionalidade da realidade.

Foi apoiado nessas leituras que Iván se dedicou por dias à escrita de um novo conto, segundo ele, o seu melhor conto sobre “um lutador revolucionário que sente medo e, antes de se transformar num delator, decide suicidar-se” (PADURA, op. cit., p. 95). Então, em janeiro de 1973, Iván levou o seu conto para o mesmo editor que, meses antes, disse que ele era uma promessa literária. Daí veio outra frustração, pois o seu conto foi acusado de

nos canaviais cubanos: uma história da safra de 1970”. In: Revista Eletrônica da ANPHLAC, nº. 21, p. 34-65, Jul./Dez. 2016.

contrarrevolucionário e, após terminar os estudos universitários, como punição, Iván foi mandado para Baracoa. “Nessa época já tinha uma consciência bastante lúcida de que os contos do meu livro publicado [O sangue e o fogo] eram de uma qualidade calamitosa” (PADURA, 2015, p. 92).

O tempo morando na distante e isolada Baracoa foi destrutivo para ele: “transformado num alcoólico daqueles que começam o dia com um gole de aguardente e uma cerveja gelada para diminuir os efeitos da ressaca da noite anterior” (PADURA, 2015, p. 99). Quando retornou para Havana, ele teve de se tratar por alcoolismo.

Ainda em vias de recuperação, foi surpreendido por outro acontecimento: a morte de seu irmão mais novo, William. Homossexual, William e seu namorado foram perseguidos pela parametrização e tentaram deixar Cuba numa embarcação improvisada. Durante o trajeto até a Flórida, a embarcação foi encontrada destruída e sem vestígios do casal. Foi justamente durante o luto pelo irmão que, numa tarde de 1977, na praia de Santa María Del Mar, Iván conheceu Ramón Mercader, que se apresentou como Jaime López. Com ele, Iván desabafou sobre a impotência que sentia por não ter feito nada para ajudar o irmão.

Poucos anos depois, em 1988, Raquelina, sua primeira esposa, pediu o divórcio e piorou o seu estado emocional, pois, com o divórcio, seus dois filhos ficaram com a mãe e ele sozinho num apartamento insalubre localizado no Lawton. Um ano depois do divórcio, Iván foi surpreendido pela queda do Muro de Berlim. Nessa ocasião, o engajamento político e fé no socialismo cubano já não eram uma realidade, devido os anos em Baracoa e a morte de seu irmão, mas a década de 1990 viria para dissipar de vez qualquer esperança de Iván, pois com a queda do Estado soviético e a chegada do “período especial”, ele se viu numa situação econômica desesperadora: de escritor, passou a veterinário amador do bairro.

Por algum resquício de sorte, foi em meio à crise da década de 1990 que ele conheceu Ana, sua segunda esposa. Foi ela quem o arrancou da vida de eremita e de seguidas frustrações: “a presença e o amor de Ana devolveram-me uma vontade patente de viver, de escrever, de lutar por alguma coisa que estava dentro e fora de mim” (PADURA, 2015, p. 417). O relacionamento entre os dois, mesmo com todas as dificuldades do “período especial”, era harmônico e feliz. Porém, mais uma vez, Iván seria testado e logo Ana foi diagnosticada com osteoporose (“provocada provavelmente pela polineurite avitaminosa, descoberta nos anos mais duros da crise da década de 1990” (PADURA, 2015, p. 33)), pois a escassez de comida, não permitiu que a alimentação de Ana e de muitos cubanos estivesse dentro dos limites para a

manutenção de uma boa saúde. Com isso, a sua condição evoluiu para um câncer ósseo. Diante da situação, Iván destinou cada centavo que ganhava nas operações veterinárias para o tratamento de Ana.

Vendo a sua vida definhar junto com a de Ana, Iván se apegou à virada de século do XX para o XXI:

[...] Embora para muitos a encruzilhada de séculos fosse apenas uma mudança de datas e calendários, entre outras preocupações menos árduas, eu insistia em vê-la de outra forma, sobretudo porque, a dada altura daqueles terríveis anos anteriores, comecei a esperar que aquele salto no tempo, tão arbitrário como qualquer convenção humana, também provocasse uma reviravolta profunda em minha vida. (PADURA, 2015, p. 501)

Mas a sua situação não mudou para a melhor: “vi escapar pela janela do apartamento de Lawton o pássaro azul da minha última ilusão” (PADURA, 2015, p. 503). E as notícias externas que chegavam o fizeram ter a certeza de que o mundo se tornava mais violento e hostil:

A tão aguardada mudança de século e de milênio passou e o mundo, transformado num lugar cada vez mais hostil, com mais guerras, bombas e fundamentalismos de todas as espécies (como era de se esperar, depois de atravessar o século XX), acabou por se tornar para mim um espaço alheio, repelente, com que fui cortando amarras, enquanto me deixava levar à deriva pelo ceticismo, pela tristeza e pela certeza de que a solidão e o desamparo mais absoluto espreitavam na esquina. (PADURA, 2015, p. 512)

O desabafo de Iván revela um desencanto geral com a virada de século. Se dentro de Cuba ele ainda convivia com a amargura de um futuro prometido e não concretizado, a reflexão aponta que fora da ilha também não havia esperança. Dessa forma, o romance ultrapassa o espaço geográfico cubano e conecta as angústias políticas de Iván a uma descrença generalizada, visto que o projeto socialista fracassou, mas o capitalismo nunca deu certo e seguia produzindo novos inimigos, não era mais a União Soviética, era o terrorismo, o fundamentalismo.

O início do século XXI não só confirmou o desencanto de Iván como levou algo de mais precioso de sua vida: Ana. Em 2004, depois de muito sofrer com o câncer, ela faleceu. Com a morte de Ana, novamente ele se viu obrigado a redirecionar as suas expectativas. Mas Iván não tinha mais tempo e nem esperança para se refazer. Foi nessa atmosfera de decepções, frustrações e de luto que ele escreveu o seu romance. Claramente influenciado por escritores como Carpentier e García Márquez, ele interrogou a verdade histórica dos fatos, desconstruiu

a história oficial, explorou o passado como uma fonte do que se manifesta no presente, preencheu as lacunas com a imaginação e fez o esforço de transformar lideranças aclamadas, como Trotski, em pessoas comuns.

3.2.1 O testamento de Iván: um romance para os vencidos

O romance tem início com a transcrição do interrogatório de 23 e 24 de agosto de 1940 de Ramón Mercader, que foi preso com o nome de Jacques Mornard, no México, após assassinar Leon Trotski. No trecho abaixo destacado, a referência à Agência Telegráfica da União Soviética (TASS) consta como um importante recurso para assegurar a verossimilhança narrativa.

Londres, 22 de agosto, 1940 (TASS). A rádio londrina comunicou hoje: “Em um hospital da Cidade do México, morreu Leon Trotski em consequência de uma fratura de crânio, resultante de um atentado perpetrado no dia anterior por uma pessoa do seu círculo mais próximo”.

Leandro Sánchez Salazar: Ele não estava desconfiado?

Detido: Não.

L.S.S.: Não lhe ocorreu que ele era um velho indefeso e que você estava agindo com enorme covardia? D.: Eu não pensava nada.

L.S.S.: Vocês foram se afastando do local onde ele alimentava os coelhos. De que falavam?

D.: Não lembro se ele estava falando ou não.

L.S.S.: Ele não o viu agarrar a picareta?

D.: Não.

L.S.S.: Imediatamente após você dar-lhe o golpe, o que ele fez?

D.: Saltou como se tivesse enlouquecido e deu um grito de louco. O som do grito dele é algo de que recordarei por toda a vida.

L.S.S.: Vamos ver, repita.

D.: A.....a.....a.....ah.....! Mas muito forte.

(Do interrogatório a que, na noite de sexta-feira, 23, e na madrugada de sábado, 24 de agosto de 1940, o coronel Leandro Sánchez Salazar, chefe do serviço secreto da polícia da Cidade do México, submeteu Jacques Mornard Vandendreschs, ou Frank Jacson, presumível assassino de Leon Trotski. (PADURA, 2015, p. 27)

A investigação de Iván para remontar os acontecimentos que antecederam ao assassinato de Trotski é a própria construção de “O homem que amava os cachorros”. O pontapé para que ele escrevesse a obra foi o encontro com Ramón Mercader no ano de 1977, em Cuba. Sem saber a real identidade do homem que se apresentou como Jaime López, ele e Iván iniciaram uma

amizade com encontros periódicos na praia. Grande parte do romance resultou das anotações que Iván realizou sobre as conversas que os dois tiveram.

Ele começou a escrever nos anos de 1980, mas interrompeu o processo inúmeras vezes.

Ao longo de todos esses anos, muitos pormenores da minha relação com o homem que amava os cachorros [Ramón Mercader] foram se diluindo na minha memória, embora não creia ter esquecido nada essencial. De qualquer forma, *o que estão lendo é a reconstrução, de acordo com as minhas lembranças e a partir da perspectiva maléfica do tempo*, de algumas conversas e pensamentos que só começaria a anotar, em forma de apontamentos, cinco anos depois daqueles encontros na praia, em 1977. (PADURA, 2015, p.197, grifos meus)

Dessa forma, o leitor já sabe que o narrador corre o risco de ser traído pela memória, condicionada à passagem do tempo, e que a história contada não tem nenhuma pretensão de neutralidade.

O romance chama atenção não pelo assassinato de Trotski, mas pela forma como Iván construiu a sua história. Iván recorreu à história, a biografias, aos documentos de polícia, jornais e ao testemunho oral de Mercader para montar a narrativa. Como detetive histórico, e para contar a história também da perspectiva de Trotski e não só do que dizia o seu assassino, ele fez o que Natalie Davis sugere aos historiadores em “O retorno de Martin Guerre” (1987)²², visto que trabalhou com as cartas trocadas entre Trotski, seus filhos e amigos, leu a autobiografia do revolucionário, investigou a história dos demais membros de sua família, esquadrinhou os intelectuais e artistas que o influenciaram. Assim, para que o personagem desse conta de lidar com as diferentes fontes históricas, Padura atualizou a figura do detetive neopolicial, fazendo de Iván um detetive histórico.

Iván nos conta que a sua pesquisa iniciada em finais dos anos de 1970 sobre os acontecimentos envolvendo Trotski e Stalin e foi repleta de obstáculos. Primeiro ele procurou informações na Biblioteca Nacional Cubana e na biblioteca da Universidade de Havana, mas só encontrou

[...] livros sobre Trotski publicados pela editora Progreso, de Moscou, nos quais os autores se dedicavam a desvalorizar cada ação, cada pensamento, cada gesto que

²² “[...] mas como fazem os historiadores para trazer à superfície tais informações das profundezas do passado? Esquadrinhamos as cartas e diários íntimos, as autobiografias, memórias e histórias de família. Examinamos as fontes literárias – peças teatrais, poemas líricos e contos – que, quaisquer que sejam suas relações com a vida real dos indivíduos, mostram-nos os sentimentos e reações que os autores consideravam plausíveis num determinado período”. (DAVIS, 1987: 17-18).

aquele homem tivera na vida e até na morte – o falso profeta, o renegado, o inimigo do povo, assim o chamavam, e eram sempre de vários autores, como se um único não aguentasse a carga de tantas acusações –, e a mim interessava arranjar alguma coisa que não fosse aquela propaganda frontal, tão grosseira que nos obrigava a desconfiar da sua justiça.²³ (PADURA, 2015, p. 257-258)

A solução de Iván foi pedir ajuda a um amigo de confiança, Daniel. Recorrendo a um tio de sua esposa, Daniel conseguiu a trilogia de Isaac Deutscher, o “profeta: desarmado, armado e desterrado, em edições publicadas no México no fim da década de 1960” (PADURA, 2015, p. 259). Seguindo com a pesquisa de forma discreta, pois o ambiente era dominado pela tensão da Guerra Fria, Iván continuou “desempoeirando panfletos roídos dos anos 1950 que iam do trotskismo mais elementar ao anticomunismo da Guerra Fria, engolindo em seco enquanto lia Um dia na vida de Ivan Denisovitch, de Soljenitsin, publicado em Cuba havia anos” (PADURA, 2015, p. 329). Mais tarde, Iván contou ainda com as revelações da Glasnost²⁴ que aumentaram a sua repulsa pelo stalinismo.

Das pesquisas realizadas e dos diálogos com Mercader, Iván encontrou outros personagens para a sua narrativa. Na obra aparecem também Natália Sedova, companheira de Trotski; Caridad, militante stalinista e mãe de Mercader; África, também militante stalinista e mulher pela qual Mercader é apaixonado; o motorista de Mercader, descrito como um negro alto e magro; Sílvia, secretária de Trotski seduzida por Mercader; Kotov, o agente responsável por transformar Mercader num agente de elite. Esses personagens, muitas vezes, aparecem de forma utilitária para justificar as ações dos protagonistas e, não raramente, conseguem manipular os sentimentos do leitor.

A manipulação está presente porque, ainda que a ação de ler seja também um ato criador, onde cada pessoa é afetada pelo texto de uma forma diferente, produzindo sentidos, o autor do texto sabe quais palavras e expressões tendem a despertar a antipatia ou a simpatia do leitor. O perfil de Caridad, por exemplo, é construído a partir de elementos que são levados em conta

²³ O trajeto de Iván é semelhante ao que Padura afirma ter vivido quando procurou informações sobre Trotski em Cuba: “[...] nos debates em que participou em setembro de 2015 em São Paulo, por conta do lançamento de seu livro *Hereges*, Leonardo Padura revelou que a “ignorância programada” em que viveu muitos anos em Cuba e seu desconhecimento das figuras de Leon Trotski e Ramón Mercader, sobretudo do fato do último ter vivido clandestinamente quatro anos na ilha nos anos setenta, foi um dos motivos que o levou a pesquisar e criar “O homem que amava os cachorros”. Relatou ainda que durante os anos setenta, enquanto frequentava a Universidade de Havana, procurou nas bibliotecas pela obra de Trotski em Cuba e ela simplesmente não existia. Segundo Padura, havia apenas dois livros publicados sobre Trotski, com a visão oficial stalinista soviética: num deles Trotski era chamado de traidor, no outro de falso profeta. (MISKULIN, 2016, p. 18)

²⁴ Política de transparência democrática implantada na ex-União Soviética durante o governo de Mikhail Gorbachev (1985-1991). A transparência estaria na diminuição da presença do Estado forte e indissociado do partido, na execução de suas ações, bem como na adoção da liberdade de expressão na sociedade.

nas sociedades machistas. Ela é uma mulher que não desempenhou o papel protetor de mãe que a maioria dos leitores esperavam, inclusive foi quem levou Ramón para a missão de matar Trotski, e o narrador transparece esse julgamento implicitamente. O próprio Iván tenta mobilizar os sentimentos do leitor quando inicia o seu testemunho de trás para frente, no ano de 2004, com o enterro de Ana, sua companheira. Ele divide conosco o quão abalado e triste é o seu estado e o quanto Ana sofreu com o câncer. Se aproxima então assim, compartilhando a experiência da perda e suscitando a empatia.

Como a pesquisa de Iván foi iniciada em plena Guerra Fria, era de se imaginar que ele encontraria em Cuba uma produção marcadamente pró-soviética. Se morasse num país sob influência capitalista, Iván passaria pela mesma dificuldade de pesquisa, já que a neutralidade não era opção naquele contexto. Portanto, a documentação já chegou recortada nas mãos do personagem, recortada pelas instituições locais. Além disso, nesse momento, era executada na ilha a política cultural da parametrização. Com isso, mesmo perseguindo diferentes fontes para montar o seu romance, Iván já iniciou a investigação com as premissas de que: 1) não vale a pena acreditar no progresso histórico e, com isso, adiar o prazer de viver o presente por um futuro prometido; 2) o stalinismo foi responsável pela “perversão da utopia”, pelo fracasso do socialismo real.

Talvez, influenciado pela dificuldade de materiais relacionados ao revolucionário e pelo desconhecimento da maioria dos cubanos sobre a sua existência, em muitos momentos do romance, a figura de Trotski é apresentada com certo exagero. Como se Iván quisesse compensar a falta de informação, sobretudo positiva, construindo um Trotski da forma que ele achava que deveria ser: um homem dedicado à família e às artes, com uma coragem sobre-humana, obcecado pela revolução socialista e vítima do stalinismo. O assassino de Trotski, Mercader, é apresentado ao leitor (a) como vítima de um círculo de poder doentio formado por Stalin, Kotov, sua própria mãe e sua namorada. A figura de Stalin é mostrada como autoritária e cruel. Esses personagens, segundo Iván, carregam o fardo de cumprirem um destino teleológico.

Iván intercala a narração em terceira pessoa sobre Leon Trotski e a transformação de Ramón Mercader com o testemunho em primeira pessoa sobre episódios de sua vida. Ele introduziu Trotski na trama durante o exílio do ex-revolucionário, em 1929; Mercader, como combatente na Guerra Civil Espanhola, em 1936; e a si próprio no ano de 2004, no enterro de sua companheira Ana. De 1929 a 2004, Iván percorreu diferentes décadas em capítulos não

cronológicos. O vai e vem é constante, passando por eventos como os processos de Moscou, o avanço de regimes totalitários, a Guerra Civil Espanhola, a aproximação de Cuba da União Soviética e a conseqüente parametrização e dependência econômica e o período especial cubano. A maioria dos saltos narrativos no tempo e no espaço estão ligados a momentos traumáticos, como se a memória individual de Iván exigisse um expurgo. Ao fazer esse expurgo, ele funda uma nova temporalidade diferente da do acontecimento e baseada na sua lembrança.

O fato é que, ao mediar as três experiências dos protagonistas, o narrador consegue relacionar eventos que estão tão distantes uns dos outros. As histórias individuais e os “tempos interiores” vão se encontrando com o avançar das páginas, de acordo com aquilo que Ricoeur (1994) chamou de pacto entre os “tempos discordantes” e um “tempo concordante”, onde cada tempo narrado por Iván conflui para um único tempo, que é o da compreensão, da construção de significados. O que importa para Iván é especular sobre os acontecimentos e dar sentido aos gestos dos personagens.

3.2.2 O arco do herói

A URSS, agindo como a maior utopia política que a história já registrou, segundo Norberto Bobbio, fascinou poetas e escritores, abalou as esperanças dos pobres, impeliu homens a ações violentas e permitiu que outros, com elevado senso moral, por ela, enfrentassem torturas, prisões e exílios. (FERREIRA, 1998, p. 08-23).

É com esse espírito que Iván dá sentido às ações de Stalin, Trotski e de Mercader. Ele mostra esses homens como dispostos a tudo em nome da utopia que a União Soviética representou. O mais difícil já parecia ter acontecido: uma revolução socialista. Agora, esses homens, cada um à sua maneira e necessidade, fariam de tudo para fortalecer o Estado no imaginário político dos trabalhadores e levar a revolução adiante.

A primeira construção que analisaremos é a de Trotski, numa perspectiva que eu chamo de “o arco do herói”, visto que Iván traz altos e baixos da vida do revolucionário ao mesmo tempo que transmite admiração por ele. Para auxiliar na construção de Trotski e preocupado com a verossimilhança da obra, Iván introduziu outros personagens históricos na trama, como André Breton (1896-1966), poeta e um dos fundadores do surrealismo, que escreveu junto com Trotski “O Manifesto” (1938), documento onde os dois teóricos clamavam por uma arte

revolucionária independente. O Manifesto que chegou a ser publicado no suplemento literário cubano *Lunes de Revolución* (1959-1961). A trama conta ainda com outros intelectuais, entre eles Frida Kahlo e Diego Rivera. Vladimir Maiakovski também é lembrado quando Trotski reflete sobre “a merda petrificada do presente” (PADURA, 2015, p. 70), que levou o poeta russo a cometer suicídio.

Iván falou dos doze anos de exílio forçado de Trotski e de Natália Sedova, quando o casal passou por Turquia, Noruega e França, chegando ao México, em 1937. Destacou a postura dos diferentes países que aceitaram acolher o casal, que era de colocá-los sempre no lugar de hóspedes temporários, exigindo que Trotski não se intrometesse nos assuntos políticos locais, se violasse essa condição, o asilo acabaria.²⁵ Fez questão de mostrar o revolucionário como um homem extremamente ligado à família, por isso exaltou o sofrimento dele e de Natália quando um dos filhos do casal, Liova, morreu, e investiu muitas linhas para falar da luta do casal pela guarda do neto Sieva. Iván também levou um Trotski sensível e amante da natureza para dentro do romance, um homem capaz de dedicar horas para cuidar do seu jardim e dos coelhos e galinhas que criava no quintal de sua casa no México.

Iván mostrou que conheceu Trotski a partir de sua autobiografia. Por isso, ele ainda aparece como o homem preso na sua própria utopia, no sonho de ver a internacionalização do socialismo e incapaz de se desvencilhar da experiência vivida na Revolução Russa, mesmo que a realidade indicasse outros caminhos, e aí morava a sua obsessão: “Abaixo a ciência, abaixo a história! Se for necessário teremos de revê-las!”, Trotski escreveu. (PADURA, 2015, p. 407). Segundo Iván, Trotski se apegou à potência do futuro para organizar as experiências temporais e manter viva a esperança pela revolução, uma das contribuições dele para isso seria “A revolução traída” (1937), que já trazia no título um diagnóstico do que foi o governo de Stalin. Iván também utilizou as reflexões de Trotski para convencer a leitora de “que foram os erros dos revolucionários, mais que o empenho dos imperialismos, que atrasaram as grandes mudanças da sociedade humana” (PADURA, 2015, p. 406). Iván aproveita a oportunidade para concordar com o revolucionário e fazer uma crítica aos perigos do unipartidarismo que pode levar ao autoritarismo.

²⁵ Nesse sentido, Iván colocou Trotski como o Outro de que falou Derrida em “Da hospitalidade” (1997). Derrida aponta a proximidade entre hospitalidade e hostilidade, destacando que, mesmo havendo motivos altruístas para o acolhimento, o hóspede é sempre o Outro, onde quem hospeda exerce um ato de poder. Se o hóspede não acatar as regras impostas para a permanência, o anfitrião tem o poder de transformá-lo em hostil, em inimigo. Por isso, Derrida chama a hospitalidade e a hostilidade de “exercícios performativos inter-relacionados”.

Contudo, como a fuga do maniqueísmo é uma marca da literatura de Padura que foi transmitida a Iván, ainda que grande parte da narrativa direcione o leitor a nutrir simpatia e admiração pela figura de Trotski, Iván incluiu algumas das atitudes cruéis do revolucionário enquanto ele esteve nos círculos de poder, pois assim como para o autor real, o nosso autor fictício mira críticas pesadas ao poder. Para Iván, o poder corrompe. Trotski

[...] carregava nas costas a responsabilidade de ter destituído líderes sindicais, de ter eliminado a democracia das organizações operárias e de ter contribuído para transformá-las nas entidades amorfas que agora os burocratas stalinistas utilizavam a seu bel-prazer para cimentar sua hegemonia. Ele, como parte do aparelho do poder, também tinha contribuído para assassinar a democracia que agora, como oposição, reclamava. (PADURA, 2015, p. 82)

Iván ainda falou como Trotski, mesmo depois das depurações feitas em seu nome, exigia o máximo dos amigos e familiares, queria que eles sacrificassem tudo pela salvação da Revolução. Por conta disso, fez com que seus filhos arruinassem relacionamentos, morressem em meio a missões suicidas e levou amigos ao limite de arriscar suas vidas. Ele arrastava todos para a sua luta, “mas nem todos conseguiram viver dia e noite confrontando a totalidade dos poderes do mundo: o fascismo, o capitalismo, o stalinismo, o reformismo, os imperialismos, todas as religiões e até o racionalismo e o pragmatismo” (PADURA, 2015, p. 370).

Mas o Trotski de Iván não estaria completo sem o seu algoz. Afinal, para existir o herói é preciso existir o vilão. Se, no caso de Trotski, Iván até cedeu a palavra, como mostram os trechos em alusão à autobiografia do revolucionário, no caso de Stalin, foi diferente. Iván não deu voz ao secretário-geral e o retrata como um homem macabro e inculto. O leitor forma a sua imagem de Stalin a partir do ponto de vista de Trotski, Ramón e de alguns personagens stalinistas, como Caridad, Kotov e África, mostrados como insensíveis e cruéis.

Nosso narrador não economiza ao apresentar Stalin como “gangster”, capaz das piores intrigas, sem “falta de vergonha para mentir e trapacear”, “educado nas catacumbas das lutas clandestinas”, onde “aprendera todas as modalidades de demolição subterrânea e aplicava-as agora, em benefício pessoal” (PADURA, 2015, p. 48). Iván ainda atrelou Stalin a palavras como “terror”, “criminoso”, “obscuro”. Palavras que tendem a despertar a antipatia do leitor. Iván sabia disso quando ligou essas e não outras palavras a Stalin. Nesse sentido, ele mobilizou configurações pré-narrativas da ação. Segundo Ricoeur (1994), configurações pré-narrativas são baseadas na existência de recursos da própria língua que permitem narrar utilizando palavras que já carregam significados complexos consigo.

Na obra, o motivo para Trotski odiar Stalin estava claro e posto: Stalin o obrigou ao exílio, perseguiu seus amigos e familiares, empenhou-se em apagar qualquer vestígio seu dentro da União Soviética e ainda enviou um assassino para matá-lo. Além disso, os dois tinham visões diferentes de como lidar com o projeto socialista. Enquanto Trotski queria a internacionalização do projeto, Stalin estava mais preocupado com a concretização dentro do Estado soviético, e em nome disso adotou a execução de opositores como estratégia. Já o motivo pelo qual Iván deu vazão ao desprezo pelo ex-secretário foi porque passou grande parte da juventude buscando um futuro que, segundo ele, Stalin já havia corrompido e só chegou ao seu conhecimento anos depois, quando a sua energia e sonhos já haviam evaporado: “todos aqueles anos tinham sido vividos em vão desde o instante em que a Utopia foi traída e, pior ainda, transformada no roubo dos melhores anseios humanos” (PADURA, 2015, p. 425).

Dessa forma, o Trotski heroico e corajoso de Iván foi construído em face do ressentimento que o narrador carregava pelo stalinismo.

3.2.3 Ramón Mercader, um assassino digno de compaixão?

Na ficção, os eventos que Iván narra sobre a vida de Ramón Mercader foram fruto da pesquisa histórica realizada, das cartas escritas por Mercader e enviadas a Iván após a morte do espanhol e da leitura de sua biografia, escrita por seu irmão Luis Mercader. Foram fruto, sobretudo, das conversas periódicas que os dois tiveram na praia. Quando se conheceram, Mercader estava doente e sentia que em breve morreria, visto que seu estado de saúde piorava com o passar dos dias. Ramón resolveu então fazer a Iván a sua mais terrível confissão, como um moribundo que necessita de absolvição antes de morrer.

Difícil de aceitar a confissão de Mercader sobre como ele passou de combatente republicano na Guerra Civil Espanhola à assassino de um revolucionário, Iván percebe que não é apenas a curiosidade que o move, mas a vontade de saber como os eventos envolvendo Josef Stalin e Trotski reverberaram na vida de homens comuns como ele e Mercader.

O Ramón de Iván é inicialmente apresentado como militante do Partido Comunista Espanhol, recrutado durante a Guerra Civil Espanhola pela NKVD (Comissariado do Povo para

Assuntos Internos²⁶ a polícia política soviética²⁶. Ramón nasceu em uma família catalã burguesa, em que tudo mudou quando sua mãe, Caridad, conheceu a militância socialista e passou a renegar os valores de sua classe. Ela se separou do marido e foi embora levando os três filhos. A partir daí, Ramón e os irmãos tiveram que trabalhar para sobreviver e também se aproximaram da luta política.

Uma das estratégias de Iván para despertar a compaixão do leitor por Ramón foi investir na relação problemática que Ramón tinha com a mãe, Caridad, e com África, sua paixão. Mobilizando o desprezo materno e a rejeição da mulher amada foi como Iván abriu espaço para facilitar a transformação de Ramón. Por isso, logo no início da narrativa, fica nítido que Ramón está sempre em busca do respeito e da admiração dessas duas mulheres.

Caridad, sua mãe, foi quem apresentou Ramón para a NKVD, já sabendo que a missão que o esperava podia matá-lo. Ela é apresentada como uma personagem autoritária, insensível e cheia de ódio. Mais tarde entendemos que o seu ódio é consequência dos abusos físicos e psicológicos que sofreu de Pau, seu ex-marido. Ele a viciou em drogas e a humilhou constantemente durante os anos de casamento. Os abusos despertaram o ódio de Caridad pelo marido e pela classe social que ele representava. Esse ódio que a personagem carregava foi transmitido aos filhos, sobretudo para Ramón: “– Meu ódio nunca me permitirá trabalhar para construir a nova sociedade. Mas é a melhor arma para destruir esta outra sociedade, e por isso os transformei, a todos vocês, meus filhos, naquilo que são: os filhos do ódio” (PADURA, 2015, p. 451). Nesse sentido, o passado de Caridad, o seu espaço de experiência, alcançou Ramón, que acabou por cultivar o ódio de sua mãe. As várias passagens da obra que o personagem diz se lembrar de forma desagradável do cheiro e do gosto do beijo de sua mãe é uma forma simbólica de lembrar que o ódio o acompanha. Antes mesmo de matar Trotski, Mercader sabe “que sua missão seria apenas a de drenar o ódio que outros tinham acumulado e, traiçoeiramente, inoculado em seu espírito” (PADURA, 2015, p. 471).

Enquanto a influência de Caridad sobre Ramón é explorada em exaustão, o mesmo não acontece com a figura de Pau Mercader. Ele só aparece no relato de abuso a Caridad. Depois que o casal se separou, ele parece ter sumido completamente da vida dos filhos. O fato é curioso porque a importância da família como instituição é constantemente mobilizada no romance, tanto que Mercader acabou por suprir a carência da figura paterna com seu mentor, Kotov.

²⁶ Nas partes dedicadas a atuação de Ramón na Guerra, Padura aproveita e aponta que a intervenção soviética colaborou para a derrota dos republicanos contra os franquistas.

Além de Caridad, existia a presença de África, “a segunda mulher a ter uma importância crucial e também traumática” (PADURA, 2015, p. 102) na existência de Ramón. Assim como Caridad, África era sempre dura com ele. “Comprometida apenas com a causa, casada apenas com o ideal, África de las Heras ensinaria a Ramón que o amor e a família eram sentimentos e circunstâncias que podiam atrapalhar o revolucionário” (op. cit., p. 103). Além disso, foi através dela que ele aprendeu a odiar Trotski e a venerar Stalin: “A devoção de África conseguiu contagiá-lo não só com aquele ódio visceral por Trotski, como também com a veneração por Stalin, sem que Ramón pudesse imaginar até onde tais paixões o levariam” (op. cit., p. 103). Kotov, o mentor de Ramón, a desqualificava como “fanática, uma máquina, não uma mulher. Não se dá conta de que uma pessoa assim não é capaz de amar ninguém?” (op. cit., p. 490).

Tanto África quanto Caridad aparecem na trama de Iván para manipular Mercader. É como se ele fosse inocente por natureza e a influência dessas duas mulheres o levasse para o caminho do fanatismo e da obediência cega. O que a presença delas sugere é que Ramón não foi o culpado pelo ódio que o guiou até o seu crime. Foram sua mãe e África que transmitiram os piores sentimentos e o deixaram vulnerável²⁷ para que Kotov encontrasse um homem facilmente manipulável.

Kotov usou principalmente a sede que Ramón tinha por reconhecimento: “- Falei de você ao camarada Stalin, que está de acordo em que o conservemos como nosso trunfo. Ramón não podia acreditar. O camarada Stalin conhecia-o? Sabia de sua existência? Entre suas infinitas preocupações também constava ele?” (PADURA, 2015, p. 341). O mentor ainda explorou a áurea de mistério em torno da política, onde quanto mais importante você fica, mais coisas você pode saber. E isso mexeu com a vaidade e orgulho de Ramón: “e o orgulho de saber que agora fazia parte de um grupo seleta, situado no coração da luta pelo futuro do socialismo” (op. cit., p. 242). Ramón não precisou ser comprado com dinheiro ou ter a sua vida diretamente ameaçada para aceitar matar Trotski, ele só precisava se sentir importante, só precisava saber que o crime o colocaria no rol de heróis que lutaram pelo socialismo.

Dessa forma, o narrador manipulou sentimentos de vaidade, carência, insegurança, amor, ódio, entre outros, para dar sentido à entrega de Ramón. Traçado o caminho de solidão e

²⁷ Embora Padura, através de Iván, as coloque de forma utilitária na trama, aparecendo ou sumindo para abalar o estado psicológico de Ramón, dá pistas para o leitor fazer uma leitura diferente dessas mulheres. São duas mulheres que, em plena década de 1930, participavam ativamente da política, inclusive dos círculos de decisão, quando na Espanha o direito ao voto feminino foi recém-conquistado, em 1931. Caridad, por exemplo, presidia o Agrupamento de Mulheres Antifascistas. Caridad e África são exemplos de que nada para o nosso narrador é gratuito.

rejeição que o levou ao encontro de Kotov, Iván descreveu exaustivamente a transformação do catalão para o que ele chamou de soldado 13: um homem treinado para ser um agente de elite, capaz de interpretar qualquer personagem para se aproximar de Trotski e matá-lo sem deixar pistas de sua ligação com Stalin. Em meio à transformação, o narrador ressalta que Ramón não era um assassino frio, que ele agiu por uma causa, mais que isso: ele sacrificou a sua liberdade porque acreditava que, matando Trotski, o mundo seria libertado de alguém realmente perigoso para o triunfo do socialismo. Ao colocar dessa forma, Iván direciona o olhar do leitor para uma possível ingenuidade de Ramón.

Na transformação para o soldado 13, Mercader passou por mudanças psicológicas e físicas, o corpo e a mente estavam treinados para a missão, o Ramón catalão e combatente republicano já não existia. Depois do treinamento, até o cumprimento de sua missão, o personagem ganhou vários nomes e personalidades (Adriano, Jacques Monard, Frank Jason, Jaime López). Com isso, o narrador deixa claro que o personagem sofreu lavagem cerebral e diminui a responsabilidade de Mercader pelo crime, pois ele já não era o mesmo Ramón, tinham mexido com a sua cabeça, adestrado a sua mente. Tinham-no transformado em um homem novo. No romance, a descrição do treinamento detalhado de Ramón é para que o leitor faça alusão ao projeto de *homem novo*. Ramón seria, então, o exemplo acabado do *homem novo soviético*.

Para fugir do maniqueísmo, entretanto, Iván também destacou que por mais manipulado que Ramón tenha sido, algo dentro dele gostava de fazer parte dos círculos de poder, onde decisões que podiam mudar o mundo eram tomadas. Ele se sentia poderoso como nunca antes quando vestia uma das suas personalidades. Sentia que podia impressionar todos a sua volta e até se divertia enganando outras pessoas, como Sylvia.

A personagem de Sylvia, secretária de Trotski, aparece para que o leitor perceba o quão cruel, sádico e cínico Ramón podia ser por conta própria. Ele não só fingiu que amava Sylvia, como sentiu prazer com as mentiras que contava para ela. A usou para se aproximar de Trotski e, nesse processo, a tratou como objeto. Sylvia é descrita por Iván como uma mulher feia, muito pálida, muito magra e com problemas de autoestima. Com isso, o narrador também acessou a psicologia da personagem para dar sentido as ações de Sylvia.

Depois de construir todo o percurso de Mercader até o momento de matar Trotski, Iván se dedicou a mostrar que assim como muitos, Ramón foi enganado, pois o futuro prometido não chegou. Trotski morreu, mas ele nunca se tornou herói e nem o socialismo triunfou. Pelo

contrário, após passar anos na cadeia, ele saiu de lá de cabeça baixa. Renunciou grande parte da sua vida para se transformar no soldado 13, achando que um dia receberia a gratidão do proletariado. Recebeu rejeição, desprezo e a ira de quem viu nele mais uma evidência do fracasso: “[...] Era perseguido e marginalizado pelo desprezo, pelo asco, pelo sangue inútil e pelo seu protagonismo numa história que todos desejavam sepultar” (PADURA, 2015, p. 539), tornou-se, como Trotski, um hóspede que quase ninguém queria receber. Na União Soviética foi recebido com desprezo “porque, ao fim e ao cabo, ele era uma das mais incômodas evidências do stalinismo de que o país ainda lutava por se libertar e diabolizar” (PADURA, 2015, p. 539).

Um dos pontos mais altos da sua frustração foi quando fizeram na Espanha algo parecido com que Stalin fez com Trotski na União Soviética ao apagarem o seu nome da luta durante Guerra Civil Espanhola: “Ramón nem sequer se admirou que, quando da publicação dos primeiros volumes de *Guerra y revolución en España, 1936-1939*, pela editora Progreso, seu novo nome não aparecesse entre os membros da comissão investigadora” (PADURA, 2015, p. 550).

O leitor pode não concordar com o Ramón que vê, mas o mais importante na operação de Iván foi o esforço empreendido para que conseguíssemos visualizar algum Ramón. Não sabemos o que sentiu o Ramón Mercader de carne e osso, mas o Ramón apresentando por Iván foi feito para personificar a derrota de um tempo, de um tempo onde os maiores dos sacrifícios faziam sentido diante de um futuro libertador. Assim, Iván nos leva a enxergá-lo como depositário de experiências cruéis. Até imaginamos que esse Ramón cometeria suicídio, afinal, ele vivia atormentado pelo seu crime. Mas Iván optou pelo envelhecimento do personagem, pelo encontro com ele em Cuba e pela sua morte lenta e sofrida decorrente de um possível envenenamento cometido pelos seus amigos stalinistas.

O Ramón humanizado faz sentido no trabalho desenvolvido por Iván. Nosso narrador frustrado viu no jovem Ramón o mesmo sonhador que ele havia sido. Por isso construiu o Ramón e não o assassino. O compromisso de Iván não foi falar do criminoso condenado pela história, mas do homem derrotado, que, como ele, sacrificou a juventude por um futuro de promessas e, àquela altura, tinha aprendido com a experiência. Então, pode parecer absurdo interpretar vítima e assassino de um ponto de vista que os dois são considerados inocentes.

[...] minha primeira reação foi sentir pena de mim mesmo e de todos os que, enganados e usados, acreditamos alguma vez na validade da utopia fundada no já então desaparecido país dos soviets; mais que rejeição, provocou-me mesmo um sentimento patente de compaixão pelo próprio Mercader, e creio que pela primeira vez compreendi a dimensão de sua fé, de seus medos e a obsessão pelo silêncio obstinado que manteria até seu último suspiro. (PADURA, 2015, p. 415)

Iván sentiu compaixão porque já se viu disposto a colaborar de todas as formas. Aceitou e justificou “tudo com os olhos postos no futuro” (PADURA, 2015, p. 504), não cometeu nenhum crime, mas naqueles tempos de entrega total, talvez, viesse a cometer, se fosse necessário.

Iván, Trotski e Mercader tinham algo em comum: eram perdedores e atormentados pelo passado. Lutaram por um ideal, perderam familiares, amigos e amores e no fim, junto com o saldo de mortos, só sobrou desencanto e um Estado em ruínas. O romance de Iván é um conforto para os derrotados, é para eles que o personagem escreve.

3.3 A voz narrativa de Daniel

Apesar do esforço, Iván começou, mas não terminou de escrever “O homem que amava os cachorros”. No último capítulo, intitulado de Réquiem (pós-sonho), Iván morre, o que colocou em cena outra voz narrativa, a do seu amigo Daniel. O personagem de Daniel trouxe elementos para o leitor refletir sobre a metáfora que Iván representava:

Em sua história, meu amigo emerge como uma síntese do nosso tempo, como um caráter às vezes exageradamente trágico, embora com um discutível sopro de realidade. Porque o papel de Iván é o de representar a massa, a multidão condenada ao anonimato, e seu personagem funciona também como metáfora de uma geração e como o prosaico resultado de uma derrota histórica. (PADURA, 2015, p. 583-584)

Entre os protagonistas da obra, os derrotados: Trotski, Mercader e Iván, segundo Daniel, Iván era a única vítima que merecia comoção, os outros não, pois eles experimentaram o poder para manipular vidas de pessoas comuns como Iván, e com isso, corromperam a breve experiência socialista que o mundo conheceu. Daniel ainda desabafa: “o pior era saber que, de alguma forma – de muitas formas -, o desaparecimento de Iván era também o do meu mundo e o do mundo de tanta gente que partilhou nosso espaço e nosso tempo” (PADURA, 2015, p. 583-584). Assim, na narrativa, a morte de Iván representava também o desaparecimento do projeto de homem novo que marcou a geração de homens como Daniel.

Quando o teto desabou sobre Iván, tirando a sua vida, o deixou preso a muitas ruínas que precisavam ser enterradas junto com ele e seu ressentimento para que a história continuasse e para que uma nova utopia pudesse emergir. Pelas condições de moradia descritas como precárias e condenadas, a sensação que é transmitida ao leitor (a) é que Iván se deixou morrer. A hipótese ganha ainda mais força devido ao seu estado emocional devastado. Mas antes de se deixar morrer, Iván, realizando uma transmissão simbólica pautada na retomada reflexiva do passado, revestiu-se da autoridade de testemunha e converteu suas experiências pessoais e sua investigação histórica em forma de romance. O romance seria, então, uma forma de passar para o leitor esse mal que ele carregava, seus medos, frustrações e desencanto. Um mal que era dele, mas que também era de Trotski e de Ramón Mercader: “A catarse testemunhal é passagem para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 134).

Iván deixou tudo que havia escrito para Daniel publicar, pediu que ele fosse o seu editor. Deixou de herança a história de três homens derrotados, “que eram o melhor retrato de sua alma e de seu tempo” (PADURA, 2015, p. 583). Fez isso porque assim como ele, Daniel era escritor. Mas Daniel não demonstrou desejo de concluir o trabalho do amigo: “Aquele era um problema dele, e não meu; eram o seu livro, a sua história, pensava” (op. Cit., p. 574). Aqui, Daniel explicita ao leitor um ponto crucial: a experiência de Iván, ao contrário do que o seu testemunho constrói, não pode ser generalizada, muitos partilharam o mesmo tempo e espaço com ele, como Daniel, mas muitos não foram alcançados pelas frustrações que o destruiu. Por isso, a decisão de Daniel foi de dar fim à obsessão do amigo, enterrando os papéis junto com Iván:

[...] Esta tarde, quando fecharem o caixão do meu amigo, a cruz do naufrágio (de todos os nossos naufrágios) e esta caixa de papelão, cheia de merda, de ódio e de toneladas de frustração e de muito medo, irão com ele: para o céu ou para a podridão materialista da morte. Porventura para um planeta onde as verdades ainda sejam importantes. [...] Irão talvez para o lugar utópico onde o meu amigo saberá, sem sombra de dúvida, que porra fazer com a verdade, a confiança e a compaixão. (PADURA, 2015, p. 585).

Assim, a história começou e terminou com um enterro. Primeiro o de Ana, em setembro de 2004, e ao final com o de Iván, em dezembro de 2004. Ao enterrar as anotações, Daniel faz uma espécie de ritual, onde a morte não significava o fim da História, como em Fukuyama, e nem a negação do passado. Enterrar, nesse caso, significa superar para que algo novo florescesse.

O desfecho da narrativa, ao mesmo tempo que tira Iván de cena, coloca Daniel para reafirmar que não se tratava do fim da história e Daniel já transmite ao leitor, nas poucas linhas que escreve, uma visão diferente da de Iván. Uma visão que deixa o final em aberto. Daniel ainda gera uma confusão sobre quem é realmente o narrador de “O homem que amava os cachorros”. Seria Réquiem, onde entra a voz de Daniel, apenas um posfácio e todo o resto atribuído a Iván?

O incômodo por não sabermos exatamente quem é o narrador, lembra uma questão já levantada por Jorge Luis Borges (2007): por que é inquietante que Dom Quixote seja leitor de Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Daniel, então, é um personagem-leitor que obedece a essa lógica.

Ademais, “O homem que amava os cachorros”, que consagrou Padura como um dos grandes escritores do século XXI, apesar de publicado originalmente em 2009, fez um balanço que passa grande parte da narrativa preso aos eventos da crise de 1990 e à decadência pessoal de Iván, falando pouco sobre a situação atual de Cuba.

Agora que Mario Conde e Iván foram devidamente apresentados nos capítulos dois e três, veremos o testemunho e a interpretação de ambos sobre a política cultural da parametrização e a crise generalizada da década de 1990, conhecida como “período especial em tempos de paz”.

CAPÍTULO IV

A PARAMETRIZAÇÃO E O “PERÍODO ESPECIAL”: A PRESENTIFICAÇÃO CONSTANTE DE UMA AUSÊNCIA

4.1 A política cultural da *parametrización*

Embora institucionalizada na década de 1970, a parametrização já ocorria na ilha desde o triunfo da Revolução, pois, ao conquistar o poder, o governo iniciou um projeto voltado para a reestruturação e edificação de novos valores na sociedade cubana. O sentido das ações desenvolvidas repousou no argumento de consolidar a Revolução Cubana (1959) e de manter os interesses nacionais contra as influências capitalistas e do imperialismo norte-americano. Nesse sentido, para fazer uma sociedade socialista florescer, era preciso reeducar os cubanos e fundar novas tradições. Era necessário construir uma nova sociedade de *homens novos*.

Para que o *homem novo* surgisse, seria necessária “a destituição do passado indesejado” (MARQUES, 2009, p. 68) e a formação de homens semelhantes aos revolucionários de *Sierra Maestra*. Esse projeto fez dos jovens cubanos das décadas de 1960 e 1970 uma espécie de laboratório do *homem novo*, pois tradições consideradas atrasadas, como a religião, o lucro, a corrupção e o individualismo, já estariam enraizados na maioria do povo cubano. A juventude, em contrapartida, poderia ser educada sob novos valores, como o trabalho e a coletividade (MARQUES, 2009). Nesse processo de reeducação, como aponta Rickley Leandro Marques, “a religião católica, o protestantismo, a chamada santería afro-cubana, a boemia, a prostituição e a homossexualidade passaram a ser encaradas como sintomas de decadência, de um passado indesejado e do atraso social da ilha colonizada por séculos” (2009, p. 97). O passado foi visto então como ameaça e caberia aos *homens novos* enterrar esse passado e fazer de Cuba uma nação socialista e proletária.

O *homem novo* ainda teria a missão de tirar Cuba do subdesenvolvimento e por isso entendia o trabalho como um dever moral e não uma recompensa material - por essa razão, muitos jovens como Iván trabalharam nos campos durante um determinado período das férias escolares sem receber nada, a não ser a satisfação de colaborarem para o futuro prometido.

Além disso, esse *homem* de disciplina militar, era viril e heterossexual, o que contribuiu para perseguições aos homossexuais cubanos.

Um dos principais formuladores da ideia do homem novo cubano foi Ernesto Che Guevara, que sintetizou a teoria no livro *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965)²⁸ e destacou a construção do *homem novo* como uma prioridade junto com as reformas políticas e econômicas empreendidas.

Foi com essa atmosfera disciplinadora e ansiosa por materializar o *homem novo* que a parametrização foi sentida pelos cubanos já na década de 1960. Nessa época, o governo incentivou a produção artística na ilha e muitos livros, jornais e revistas entraram em circulação. Segundo Sílvia Miskulin (2003), muitos veículos saíram da clandestinidade, como foi o caso do jornal *La Revolución*, e a tiragem de algumas produções aumentou, como foi o caso do suplemento cultural *Lunes de Revolución*, que passou a ser publicado massivamente, chegando a 100 mil exemplares. Nesse sentido, os cubanos se mostraram receptivos às publicações e muitos intelectuais foram beneficiados pelos incentivos do Estado. Outros, além de incentivo, trabalharam na administração estatal, como foi o caso de Miguel Barnet (1940) e de Roberto Fernández Retamar (1930).

Porém, não era qualquer produção que recebia patrocínio e aval para circular. Os trabalhos deveriam contribuir para a afirmação da identidade nacional cubana. Com isso, intelectuais e artistas deveriam seguir diretrizes estabelecidas pelo governo, caso contrário, seus trabalhos não seriam bem-vindos. Tal orientação gerou um clima de insatisfação, pois muitos artistas e intelectuais se viram impedidos de utilizar plenamente sua capacidade criativa. O descontentamento aumentou após o pronunciamento de Fidel Castro no Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas, realizado entre os dias 18 e 21 de agosto de 1961. No discurso conhecido como *Palabras a los intelectuales*²⁹, ele afirmou: “dentro da Revolução tudo; contra a Revolução nada”, deixando claro que apenas os alinhados com as narrativas de exaltação nacional teriam espaço dentro de Cuba. Para ajudar nesse controle, foi criada a *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC). Além de estimular que as criações artísticas e intelectuais do país fossem vinculadas à Revolução Cubana, a instituição desenvolveria

²⁸ Para saber mais sobre o homem novo e a mulher nova em Cuba, ver também CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. São Paulo: Global, 1979.

²⁹ Ver: Discurso de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>. Acesso em: 15 ago. 2018.

“relações com intelectuais da América Latina e dos países socialistas” (MISKULIN, 2009, p. 36).

A partir da postura apresentada pelo governo no Congresso Nacional de Escritores e Artistas, perseguições foram desencadeadas, revistas foram fechadas e intelectuais e artistas foram presos ou internados em hospitais psiquiátricos. O suplemento cultural *Lunes de Revolución*, criado em 1959, incentivado pelo governo, foi fechado em 1961, pois, segundo Sílvia Miskulin (2009), embora estivesse de acordo com os ideais da Revolução, não publicava apenas textos marxistas-leninistas, mas de diversas posições ideológicas de esquerda. O perfil cosmopolita das publicações fugia dos parâmetros da política cultural esperada e muitos de seus colaboradores eram homossexuais. Contudo, a justificativa que o governo deu para o fechamento do suplemento foi a falta de papel.

Também na década de 1960, mais precisamente em 1965, mesmo ano de publicação das teses de Che Guevara sobre o *homem novo*, as UMAPs (*Unidades Militares de Ayuda a la Producción em Camaguey*) foram criadas. Elas eram campos de trabalho forçado e tinham como objetivo disciplinar e recuperar os desviados moral e ideologicamente. Os internados nessas UMAPs eram tratados como antissociais e ficavam detidos por tempo indeterminado. Na obra “Máscaras”, Padura faz uma crítica as UMAPs através do personagem de Alberto Marqués: “não esqueça que nos anos sessenta houve aqui mesmo algo que se chamou Umap, as famosas Unidades Militares de Apoio à Produção, onde confinavam, entre outros seres daninhos, os homossexuais, para que se tornassem homens cortando cana e colhendo café” (2016a, p.144-145).

Em 1967, de acordo com Sílvia Miskulin (2009), o conflito entre o Estado e os intelectuais perseguidos ganhou repercussão internacional com o “Caso Padilla”. Nessa ocasião, o escritor Heberto Padilla (1932-2000) publicou um artigo no suplemento cultural *El Caimán Barbudo*, onde criticava a obra *Pasión de Urbino* (1966), de Lisandro Otero (1932-2008), na época vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura. No mesmo artigo, Padilla elogiou o romance de Guillermo Cabrera Infante, *Três Tristes Tigres* (1965). Após uma onda de discussões de quatro anos sobre o artigo, em 1971, Padilla e sua esposa, Belkis Cuza Malé, foram presos. Padilla ainda teve de escrever uma declaração onde assumia ter conspirado contra a Revolução. O caso mobilizou intelectuais do mundo inteiro que repudiaram a prisão de Padilla e de sua companheira. O drama de Padilla foi um marco e aconteceu um mês antes da institucionalização da política cultural cubana conhecida como *parametrización*.

4.2 A parametrização na ficção de Padura

Após o fracasso da safra açucareira de 1970, que prometia tirar Cuba do subdesenvolvimento, a ilha se viu mergulhada numa crise econômica que a obrigou a intensificar relações econômicas com o bloco socialista, sob liderança da União Soviética. Em troca do apoio, Cuba propagandearia o modelo soviético como única alternativa possível contra o capitalismo. Sobre esse momento, o personagem de Iván compartilha:

Embora não soubesse, aquelas lufadas de ar turvo faziam parte de um furacão que percorria a ilha de forma silenciosa, mas devastadora, finalmente encarrilada numa concepção da sociedade e da cultura adotada dos modelos soviéticos. A inclusão de dois turnos de aulas semanais destinados a ler discursos e material político, a renovada exigência relativa ao comprimento do cabelo ou à largura das calças e a crítica aos estudantes com preferência pelas manifestações da cultura ocidental e norte-americana tinham se integrado, de forma quase simbiótica, ao universo onde vivíamos, e arcamos com todos aqueles fundamentalismos (eu, pelo menos, arqueei) sem grandes conflitos ou preocupações, sem fazer ideia do obscurantismo quase medieval e das pretensões de lobotomia que os fomentavam. Quase sem nos questionarmos. (PADURA, 2015, p. 94)

Segundo o depoimento do personagem indica, junto dos ganhos econômicos veio uma disciplina ainda mais dura que aumentou a vigilância sob a juventude e a perseguição aos potenciais desviados ideológicos. Essa nova fase fica nítida com a realização do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura de Cuba³⁰, em 1971.

Nas resoluções do Congresso e “no código penal cubano ficam explícitos o preconceito contra os homossexuais e a preocupação com a influência que eles poderiam exercer na formação da juventude cubana” (MARQUES, 2009, p. 129). Assim, a homossexualidade foi declarada como uma patologia social a ser combatida.

A respeito dos desvios homossexuais, definiu-se seu caráter de patologia social. Estabeleceu-se o princípio de rechaçar e não admitir de forma alguma essas manifestações, nem sua propagação [...] Ainda neste campo, a Comissão concluiu que não se pode permitir que por seus “méritos artísticos”, reconhecidos homossexuais, influenciem a formação de nossa juventude. Como consequência, é necessário analisar como se deverá encarar a presença de homossexuais nos diversos organismos da frente cultural. [...] Deve-se evitar que nosso país seja representado artisticamente no estrangeiro por pessoas cuja moral não corresponda ao prestígio de nossa Revolução. Finalmente, concordou-se em solicitar penas severas para casos de corruptores de menores, depravados reincidentes e elementos anti-sociais

³⁰ Ver I CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA [23 a 30 de abril de 1971], Resoluções. Havana, Cuba: Editorial Livramento, 1980.

incorrigíveis. (I CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA, 1971, p. 29)

Sobre essa institucionalização da homofobia, o personagem de Alberto Marqués, em “Máscaras”, ensaia importantes reflexões que desafiam o personagem Mario Conde a pensar em como a parametrização foi mais dura para uns do que para outros. Na obra, Marqués representa o drama, sobretudo, de Virgilio Piñera (1912-1979), pois assim como o dramaturgo real, a criação de Padura era diretor de teatro e passou décadas condenado ao silêncio e ao ostracismo por conta da sua orientação sexual.

Inicialmente, Marqués é apresentado a Conde através do prontuário do Ministério da Cultura, que destacou as seguintes observações sobre o dramaturgo:

Alberto Marqués: homossexual de vasta experiência predadora, apático político e transviado ideológico, ser conflituoso e provocador, estrangeirizante, hermético, gongórico, possível consumidor de maconha e outras drogas, protetor de gays extraviados, homem de duvidosa filiação filosófica, cheio de preconceitos pequenoburgueses e classistas. (PADURA, 2016a, p. 37)

As informações foram registradas por policiais, “sucessivos presidentes do Comitê de Defesa da Revolução, quadros do remoto Conselho Nacional de Cultura e do atual Ministério da Cultura, do departamento político da embaixada cubana em Paris e até de um padre franciscano que numa época pré-histórica fora seu confessor” (op. cit., 37-38). Pela qualidade do que estava escrito, Conde logo pensou que as informações foram anotadas e classificadas “com a inegável ajuda de um manual moscovita de técnicas e procedimentos do realismo socialista” (op. cit., 37-38).

Mas o detetive não acreditava que o homem descrito no prontuário era o mesmo que ele conheceu pessoalmente, quando investigava o assassinato de Alexis. Ao contrário da figura ardilosa que construiu em sua mente, Marqués era pálido, magro e triste, carregava na sua aparência física o peso do sofrimento e da marginalização a que foi submetido.

O drama do personagem começou quando ele resolveu fazer uma releitura de “Eléctra Garrigó”, de Piñera, mas ao ser parametrado, a peça não estreou e ele foi humilhado e escamoteado: “[...] me tiraram do grupo de teatro e da associação de teatrólogos” (op. cit., 49). A decisão de afastá-los dos palcos se deu num julgamento que ele qualificou como estético e

político, numa tarde de 1971.

[...] Eram quatro, como uma espécie de tribunal inquisidor [...] depois organizaram uma espécie de assembleia: os protagonistas continuaram atrás da mesa, no palco, e as pessoas do grupo na plateia, com todas as luzes acesas... Já viu um teatro com luzes acesas? Viu como perde a magia e todo esse mundo criado parece falso, sem sentido? E então falaram de mim, como o principal responsável pela linha estética daquele teatro. A primeira acusação que me fizeram foi a de ser um homossexual que exibia sua condição, e observaram que para eles estava claro o caráter antissocial e patológico da homossexualidade e que devia ficar mais clara ainda a decisão já tomada de repelir e não admitir tais manifestações blandiciosas nem sua propagação numa sociedade como a nossa. Que eles estavam encarregados de impedir que a “qualidade artística” (e insistiram comigo que o homem que falava abriu e fechou aspas, enquanto sorria) servisse de pretexto para fazer circular impunemente certas ideias e modas que corrompiam nossa abnegada juventude. [...] E que tampouco se permitiria que reconhecidos homossexuais como eu tivessem alguma influência que incidisse na formação de nossa juventude, que por isso ia ser analisada (disse “cuidadosamente”, agora as aspas são minhas) a presença dos homossexuais nos organismos culturais, que seriam transferidos todos aqueles que não deviam ter nenhum contato com a juventude e que não seria permitido que saíssem do país em delegações que representassem a arte cubana, porque não éramos nem podíamos ser os verdadeiros representantes da arte cubana. (PADURA, 2016a, p. 95-96).

No trecho anterior, vemos a verossimilhança do relato de Marqués em relação às Resoluções do I Congresso de Cultura e Educação de Cuba, principalmente no que diz respeito à perseguição dos homossexuais nos espaços de formação da juventude. Vale observar também que, na ficção, não por acaso, o julgamento se deu no teatro, o palco funcionou como uma alegoria. O elenco de “Electra Garrigó” se tornou então a plateia de uma atuação política que todos já sabiam o resultado, visto que não houve de fato um julgamento com possibilidade de defesa.

Como punição pelo “desvio”, Marqués foi posto “para trabalhar numa biblioteca pequenininha que fica em Marianao, classificando livros” (op. cit., 49). Ele revelou para Conde, um policial, que como vingança roubou muitos livros da biblioteca e levou para a sua magnífica estante pessoal, entre os roubados, o “Paraíso perdido” (1667), de John Milton, era um dos seus prediletos. Dessa forma, roubar para ele não significou um crime, mas uma forma de reparação pela humilhação que passou. Continuar escrevendo também foi outra forma de vingança: “[...] continuei escrevendo, porque, como acontece com Milton, um dia vão se lembrar do escritor e ninguém será capaz de mencionar o triste funcionário que o hostilizou. Não me deixaram publicar nem dirigir, mas ninguém podia me impedir de escrever e pensar” (PADURA, 2016a, p. 200).

Em “O homem que amava os cachorros” (2015), o personagem de Iván acompanhou

um drama parecido com o de Marqués. A parametrização trouxe consequências para a família de Iván quando parametrizou o seu irmão mais novo, William, por ele ser homossexual. William “era um tipo brilhante. Naquele verão [de 1977] terminara o primeiro ano da Escola de Medicina com notas tão altas como incomuns para o período” (PADURA, 2015, p. 147). Mas o desempenho de William não o livrou da perseguição sofrida após o romance com o seu professor de anatomia ser descoberto. O destino de William, como o de Marqués, foi então decidido num julgamento.

Como de hábito, criou-se uma comissão disciplinar composta por “todos os representantes”: Partido, Juventude Comunista, Sindicato, Federação de Estudantes e, apesar da falta de provas ou mesmo de suspeita de terem praticado na Escola as suas “aberrações”, como foram qualificadas, os dois foram submetidos a entrevistas em que o professor negou enfaticamente qualquer deslize homossexual. Mas William, depois de rejeitar durante semanas e com enorme veemência aquela acusação, lançou mão de uma coragem que eu desconhecia, revoltou-se contra uma clandestinidade desgastante e repressiva e disse que sim, que era homossexual [...] Ainda que não tenha sido possível relacionar as inclinações sexuais dos processados com suas atitudes como professor e estudante, apesar de os resultados laborais e docentes de cada um serem notáveis, a sentença estava decidida de antemão, e a comissão de representantes aplicou suas medidas: o professor seria expulso indefinidamente do Partido e do sistema nacional de ensino, e William seria afastado por dois anos da universidade, mas definitivamente dos estudos de Medicina. (PADURA, 2015, p.147-148)

Diante da exclusão imposta, William e Felipe, seu namorado, resolveram deixar Cuba. Partiram numa lancha roubada que nunca completou seu trajeto até a Flórida, deixando apenas destroços ao mar e nenhum sinal do corpo de William ou de Felipe. A homofobia institucionalizada marginalizou o casal. As barreiras emigratórias lançaram os dois ao mar e não permitiram que eles tivessem a opção de sair legalmente do país. Iván lamentou profundamente a decisão corajosa e precipitada de William de fugir:

Mas o pior sempre foi pensar como a sorte é fodida. Se William tivesse decidido fazer aquilo dois ou três meses mais tarde, teria partido através de Mariel. Com o papel da suspensão da universidade, que dizia que era um veado antissocial, teriam-no embarcado numa lancha... E ele teria partido sem problemas. (PADURA, 2015, p. 423).

A saída “sem problemas” a que Iván se refere foi o Êxodo Mariel, ocorrido em 1980, quando houve a saída em massa de cubanos que deixaram Cuba, legalmente, em direção aos Estados Unidos após Fidel Castro suspender as leis de emigração³¹.

Os personagens de Alberto Marqués e de William, que encarnam a perseguição aos homossexuais durante a parametrização, são exemplos de uma preocupação recorrente na literatura de Padura, que é destacar como os caminhos da história social e individual se cruzam.

Rickley Leandro Marques em seu estudo, “A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana” (2009), traz uma importante reflexão de René Ariza (1940-1994), um dos escritores que deixaram Cuba no Êxodo Mariel, sobre as razões que permitiram a perseguição aos homossexuais. Segundo Ariza, a perseguição encontrou respaldo na cultura cubana.

Muitos pais acreditavam realmente que o seu filho poderia recuperar-se “moralmente” nas granjas do Estado. Os integrantes do Partido Comunista Cubano imaginavam que a recuperação ideológica seria possível por meio do trabalho físico. A maioria dos quadros das universidades cubanas aceitava que se afastasse de seu corpo docente o colega que manifestava divergências político-ideológicas. A maioria dos pais dos alunos apoiava o afastamento de professores com comportamento “efeminado”. Enfim, Ariza reconhece que sem ressonância social não seria possível que as resoluções do Congreso de Educación y Cultura se efetivassem [...] Afinal, havia uma sólida hegemonia política: as resoluções tomadas não ficavam restritas a um documento, mas eram de imediato absorvidas pela sociedade cubana, ansiosa por propostas como estas. (MARQUES, 2009, p. 132)

Diante do cenário, é preciso acrescentar ainda que a homofobia não surgiu em Cuba no contexto pós-revolucionário, o que ocorreu foi a sua institucionalização justamente no momento onde a sociedade passava por mudanças que se diziam mais justas e igualitárias. A forma como os homossexuais foram tratados mostrou que na sociedade idealizada de *hombres novos* não caberiam todos, mas caberiam velhos preconceitos. Ademais, a marginalização empreendida aos homossexuais estava em consonância com a postura de grande parte do mundo que também os perseguia, e ainda persegue. Apenas em 1990 a Organização Mundial de Saúde

³¹ Segundo Sílvia Maskulin (2000), o Êxodo de Mariel foi um novo marco para a história cubana. Naquela ocasião, dez mil pessoas se refugiaram na embaixada do Peru, pedindo asilo político e cento e vinte mil pessoas deixaram Cuba pelo porto de Mariel, emigrando para os Estados Unidos, chegando a Key West entre abril e setembro daquele ano. Reinaldo Arenas foi um dos intelectuais que deixaram Cuba no Êxodo e a autobiografia, “Antes que anoiteça”, traz algumas das perseguições sofridas na época da parametrização. Ver ARENAS, Reinaldo. Antes que anoiteça, Trad. Irène Cubrie. Rio de Janeiro: Record, 1995. Para saber mais, ver também Para saber mais sobre o Êxodo de Mariel, ver a tese de doutorado de Rickley Leandro Marques, “A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990)”, defendida em 2009 na Universidade de Brasília.

(OMS) retirou a homossexualidade da sua lista de doenças mentais. No Brasil, a criminalização da homofobia só ocorreu no presente ano de 2019.

Não foram somente pessoas próximas a Conde e a Iván que foram parametradas. Os personagens também sofreram censura. Lembremos que os jovens eram os grandes alvos do projeto de *homem novo* e no universo da ficção, Conde e Iván, que viveram suas juventudes durante o endurecimento das políticas culturais, registraram o seu testemunho sobre como foram afetados.

No colégio, Conde, seus colegas e sua professora de literatura organizaram uma revista de contos. Inspirado pelas leituras que fez de Boccaccio e de Hemingway, e já nutrindo a vontade de ser escritor, o detetive então escreveu um conto chamado de “Domingos” para o número inaugural da revista. De cunho autobiográfico, “Domingos” relatava sua “experiência inesquecível, a cada despertar de domingo, quando a mãe o obrigava a assistir à missa na igreja do bairro enquanto todos os seus amigos gozavam da única manhã livre jogando beisebol na esquina de casa” (PADURA, 2016a, p. 58-59). Quando a direção do colégio leu o conteúdo da revista, impediu a sua publicação, argumentando que o conto de Conde e de seus amigos era antirrevolucionário, “acusando-os de escrever relatos idealistas, poemas evasivos, críticas inadmissíveis, histórias alheias às necessidades atuais do país, dedicado à construção de um homem novo e de uma sociedade nova” (op. cit., p. 59). A experiência de Iván com a parametrização foi parecida, pois durante os estudos universitários, influenciado pelas leituras já comentadas no capítulo anterior, ele escreveu um conto sobre um revolucionário que se suicidou, mas o conto de Iván também foi acusado de contrarrevolucionário, e enquanto ouvia os reclames do editor, Iván “soube o que era ter Medo – um medo assim, com maiúscula, real, invasivo, onipotente e ubíquo, muito mais devastador que o receio da dor física ou do desconhecido que todos sentimos alguma vez” (PADURA, 2015, p. 96).

O episódio vivido na juventude marcou profundamente Conde e Iván. Ambos queriam ser escritores e se sentiram impotentes diante da repressão. Por isso, em muitas passagens das obras, os personagens apresentam uma relação de falta de confiança em si mesmo. Hesitam muito antes de começar uma história e interrompem várias vezes o processo. No caso de Conde, que aparece em nove das doze obras de Padura, a censura do conto é lembrada em praticamente todas. Iván, anos depois do episódio, quando a política da parametrização não mais existia, foi confrontado pela esposa sobre o motivo de não voltar a escrever, deixou claro como a sua autoestima estava destrocada desde a censura vivida: “faz ideia de quantos escritores

deixaram de escrever e se transformaram em nada ou, pior ainda, em antiescritores e nunca mais conseguiram levantar voo? [...] Você sabe o que é ser transformado em um nada? Isso eu sei, porque eu mesmo me transformei em *nada*” (PADURA, 2015, p. 416).

Segundo Conde e Iván só quem compactuava com uma narrativa orientada tinha espaço em Cuba durante os anos da parametrização. Pessoas como Miki cara de boneca, colega de Conde que aparece na tetralogia “Estações Havana”. Entre tantos talentos que passaram pelo pré-universitário onde Conde e Miki estudaram, Miki foi o único reconhecido como escritor, pois escrevia “sobre os camponeses e as necessárias cooperativas quando em todos os jornais se falava dos camponeses e das necessárias cooperativas, e de *gusanos* apátridas e escórias, quando esses epítetos eram gritados nas ruas do país durante o verão de 1980” (PADURA, 2016a, p. 54). De acordo com Conde, só mesmo o contexto da parametrização para ser capaz de remediar a falta de talento de Miki. Ele não tinha nenhum estilo ou verdade no que produzia, apenas dançava conforme a música. Além disso, tinha o hábito de falar mal dos escritores que foram marginalizados porque se recusaram a escrever narrativas de exaltação nacional. Iván, em “O homem que amava os cachorros” (2015), também ressaltou que, nas décadas de 1970 e 1980, apenas quem escrevia uma literatura complacente tinha apoio para produzir.

Embora as narrativas centrem na construção do *homem novo* em Cuba, como bem observou Marques (2009), não podemos olhar o projeto de *homem novo* com os olhos do século XXI e cometer o erro de acreditar que o projeto foi exclusividade da Revolução Cubana.

O século XX como sabemos foi extremamente ideológico, e a imagem de transformação radical da sociedade contaminava os ambientes de direita e de esquerda; o nazi-fascismo, a revolução cultural chinesa, entre tantas outras, também tinham em menor ou em maior grau o objetivo de transformação radical da sociedade e de seu protagonista, o homem - inclusive com sua inegável conotação machista. (MARQUES, 2009, p. 78)

Essa forma de pensar, onde uma nova sociedade pode ser erigida a partir da fundação de novas tradições levadas adiante por *homens novos*, remota aos iluministas, segundo argumenta Carlota Boto, em “A Escola do Homem Novo” (1996), existindo assim, muito antes de Che Guevara sistematizar o projeto para ser aplicado em Cuba.

4.2.1 Entre *heterotopias* e *heterocronias*: espaços desviantes e de resistência

Conde teve dimensão de como a parametrização marcou os homossexuais quando, a convite do seu mais novo amigo, o dramaturgo Alberto Marqués, aceitou ir numa festa gay. Segundo o dramaturgo, lá Conde teria a oportunidade de ver parte do que restou da repressão que muitos dos convidados homossexuais enfrentaram ao longo dos anos: “é sórdido, alarmante, magro e quase sempre trágica, porque é o resultado da solidão, da repressão eterna, zombaria, agressão, desprezo e até mesmo monocultura e do subdesenvolvimento” (PADURA, 2016a p. 123).

Durante a festa, Mario Conde se deu conta dos vários homens e mulheres que ali estavam:

[...] militantes do sexo livre, da nostalgia e de partidos vermelhos, verdes e amarelos; ex-dramaturgos sem obra e com obra, escritores com ex libris nunca impressos; veados de todas as categorias e filiações: bichas-loucas – de plumas e paetês e da tendência pervertida –, mariquinhas sem sorte, caçadores especialistas em presas de alto coturno, fanchões independentes, desses que dão o cu em domicílio e prestam serviço até nas zonas rurais, se lhes derem transporte, almas desconsoladas sem consolo e almas desconsoladas em busca de consolo, bolinadores classe A-1 com o buraco costurado por medo da aids e até aprendizes recém-matriculados na Escola Superior Pedagógica da homossexualidade, cujo chefe docente era exatamente o tio Alquímio; vencedores de concursos de balé, nacionais e internacionais; profetas do fim dos tempos, da história e dos cupons de racionamento; nihilistas convertidos ao marxismo e marxistas convertidos em merda; ressentidos de todas as espécies: sexuais, políticos, econômicos, psicológicos, sociais, culturais, esportivos e eletrônicos; praticantes do zen-budismo, do catolicismo, da bruxaria, do vodu, do islamismo, da macumba e um mórmon e dois judeus; um jogador de beisebol do time Industriales que rebate e arremessa com as duas mãos; admiradores de Pablo Milanés e inimigos de Silvio Rodríguez; especialistas iguais a oráculos que sabiam tanto quem ia ser o próximo Prêmio Nobel de Literatura como as intenções secretas de Gorbachev, o último mancebo adotado como sobrinho pelo Personagem Famoso das Alturas ou o preço da libra de café em Baracoa; solicitantes de vistos temporários e definitivos; sonhadores e sonhadoras; hiper-realistas, abstratos e ex-realistas socialistas que abjuraram seu passado estético; um latinista; repatriados e patriotas; expulsos de todos os lugares dos quais alguém é expulsável; um cego que enxergava; enganados e enganadores, oportunistas e filósofos, feministas e otimistas; lezamianos – em franca maioria –, virgilianos, carpenterianos, martianos e um fã de Antón Arrufat; cubanos e estrangeiros; cantores de boleros; criadores de cães de combate; alcoólatras, psiquiatras, reumáticos e dogmáticos; doleiros; fumantes e não fumantes; e um heterossexual machista-stalinista (PADURA, 2016a, p. 127-128).

Na passagem, o narrador onisciente revela que naquela sala de Havana Velha estavam cubanos de diferentes gerações e com distintas histórias. A pluralidade vista na festa minou as noções de espaço-tempo de Conde, mostrando que a cidade é a mesma, mas nela cabem muitos tempos e diferentes sujeitos que ilustram o quão heterogênea é a identidade nacional cubana, diferente do que pretendia o projeto homogeneizador de *homem novo*. Conde era o único

“heterossexual machista-stalinista”, a figura ali presente mais próxima do *homem novo*, e já não se encaixava nas mudanças que rapidamente sacudiam a cidade. Como argumenta Battaglia, Conde é um “protótipo da população cubana suspensa”, pois “o acúmulo de novos estratos na superfície da cidade, a criação de espaços desviantes e heterotopias, despertam nele uma sensação de deslocamento” (2014, p. 65).

A surpresa do detetive também foi a de encontrar na festa pessoas que poderiam facilmente enganá-lo pelas aparências. Pessoas que para fugir do preconceito, fingiam ser algo que não eram. Nesse sentido, a sociedade cubana se tornava um baile de máscaras:

[...] homossexuais que aparentam não sê-lo, ressentidos que sorriem dos tempos adversos, brujeros com manuais de marxismo debaixo do braço, oportunistas ferozes vestidos de mansos cordeiros, ideólogos apáticos com um utilíssimo passaporte no bolso: enfim, o carnaval mais variegado num país que muitas vezes teve de renunciar a seus carnavais... [...] ficar ou partir, acatar ou desobedecer, ou o mesmo de sempre, desde Édipo e Hamlet: ser ou não ser... (PADURA, 2016a, p. 146)

Vendo a interação de Marqués e os demais convidados, Conde ainda se deu conta de que assim como ele tinha o seu grupo de amigos que o ajudavam a suportar o peso da existência, Marqués e seus amigos faziam a mesma coisa, fortalecendo suas redes de solidariedade e criando seus próprios espaços de socialização e resistência. Esses espaços podem ser compreendidos na esteira das formulações de Michel Foucault sobre *heterotopias*.

Em *The ‘other’ Havana of Leonardo Padura Fuentes: Palimpsests, heterotopias and cultural subversion in La neblina del ayer* (2014), Diana Battaglia se vale do conceito de *heterotopias* do autor para descrever a relação entre espaços oficiais e contra-espaços em Havana. Na análise, que é feita a partir da obra “A neblina do passado” (2005), de Leonardo Padura, a autora confronta o espaço de uma biblioteca com o de uma favela para questionar o discurso de espaços normativos patrocinado pelo contexto revolucionário.

Foucault define as *heterotopias* como espaços alternativos que podem ser simultaneamente físicos e mentais e que podem abrigar inúmeras significações. A principal característica desses espaços é a capacidade de reunir diferentes espaços, também incompatíveis, em um único lugar (FOUCAULT, 1986). As *heterotopias* por natureza encenam um mecanismo de contestação do espaço em que vivemos, elas existem em contraste com um conjunto de parâmetros de normalidade e ordem; é contra esse conjunto de parâmetros que eles podem se definir como espaços anormais e desviantes (BATTAGLIA, 2014). Foucault ainda completou o seu argumento com a noção de *heterocronia*, pois as *heterotopias* estão ligadas a recortes temporais que podem ser chamados de *heterocronias*. Nas *heterocronias*, os diferentes

tempos se acumulam, como ocorre com museus e bibliotecas. A festa a que Marqués levou Mario Conde é um exemplo de espaços de *heterotopias* e *heterocronias* espalhados e entrelaçados nas estruturas internas de Havana.

A festa também constrói um discurso oculto. O significado desses espaços para os seus pares fez com que a entrada de Conde se desse pela via do convite de um anfitrião respeitado. Como indica Foucault, “as heterotopias sempre pressupõem um sistema de abertura e fechamento que as isola e as torna penetráveis. Em geral, o sítio heterotópico não é livremente acessível como um lugar público. [...] Para entrar, é preciso ter uma certa permissão e fazer certos gestos” (FOUCAULT, 1986, p. 27). Não fosse pela relação de amizade e confiança com Marqués, um homem com o perfil de Mario Conde não estaria naquele evento, visto que Conde, como um policial assumidamente “machista-stalinista”, é a personificação da repressão e de um tempo traumático.

Dessa forma, a presença do detetive no espaço da festa pode ser interpretada como uma tentativa de reconciliação. Se para Conde foi possível estar na festa, e se para os demais convidados foi possível receber um policial sem hostilidades, então, a aposta de Padura para que os diferentes textos de Havana se harmonizem passa pela via da reconciliação, do entendimento entre homens novos-passados, como Mario Conde, e personagens antes excluídos, como Marqués e seus amigos.

Vemos também os sinais dessa reconciliação quando Miki diz para Conde que muitas das pessoas que hostilizaram Marqués quando ele foi parametrado, agora o tratam como Deus:

Se agora mesmo você parar aí, na porta da União, e gritar: Quem é Alberto Marqués?, vão logo sair uns duzentos caras, se ajoelhar no chão, fazer reverências e lhe dizer: É Deus, é Deus, e, se você deixar mais um pouquinho, eles organizam uma homenagem e escrevem uma apreciação completa, juro pela minha mãe mortinha... Mas, se gritasse isso há quinze anos, iam aparecer duzentos caras, quase os mesmos duzentos que você veria agora, e lhe dizer, brandindo o punho e com as veias do pescoço bem saltadas: É o Diabo, o inimigo de classe. (PADURA, 2016a, p. 56)

Se antes Marqués era o homossexual, o inimigo do *homem novo*, agora ele é considerado um símbolo vivo de resistência a um tempo sombrio, mostrando que a mentalidade dos cubanos passou por mudanças.

Apesar da impressão que os personagens afetados pela parametrização passam, existem alguns pontos que precisam ser destacados. Ao fim e ao cabo, a parametrização não passou de

uma tentativa malsucedida de homogeneizar os cubanos, como indica a pluralidade de convidados da festa.

E como podemos notar desde as primeiras linhas desse trabalho, Padura, nascido em 1955 e pertencente a geração laboratório da política cultural, tem uma formação eclética. O autor faz de suas obras arquivos literários com inúmeras referências de diferentes intelectuais de distintos lugares do mundo. Ele leu tudo dentro de Cuba, leu autores brasileiros como Jorge Amado e Rubem Fonseca. Logo, em contradição com o deserto intelectual que alguns dos seus personagens desenha, o florescimento de uma obra como a de Padura só foi possível graças a formação intelectual cosmopolita do autor. Uma formação que aconteceu justamente durante a parametrização. Até mesmo os seus personagens, Conde e Iván, se tornaram-se conscientes pela leitura, muitas delas de autores norte-americanos, como Raymond Chandler, Samuel Dashiell Hammett e Jerome David Salinger. Autores que não seriam permitidos pela parametrização, reforçando os indícios de que havia circulação não oficial de obras desalinhadas com tal política cultural.

Além disso, nas obras, o gosto musical de Conde e seu amigo Carlos é repleto de bandas estrangeiras que eles cresceram escutando sem medo algum de serem punidos. Eles guardam as fitas dessas bandas até hoje. No relato de Conde no capítulo um, ele falou de diferentes grupos comportamentais na sua época de colégio, em 1972, o que aponta que mesmo durante o auge da parametrização, as pessoas encontraram formas de expressar suas identidades. Já Iván relatou em algumas passagens de “O homem que amava os cachorros” (2015) que costumava ir à praia, local público, ler as histórias de Chandler.

Assim, ao expor seus personagens a uma vasta rede cultural, Padura transparece que a política não foi tão eficaz quanto pretendia. Ela foi minada aos poucos pelos muitos intelectuais estrangeiros que viajaram para Cuba, como Sartre, pelos muitos cubanos distribuídos pelo mundo em missões militares, como para a Guerra de Angola, e em missões diplomáticas. Fora a circulação de pessoas que o turismo promoveu na ilha, visto que a abertura para o turismo introduziu novos narradores na cena, gente filmando e fotografando, curiosos dispostos a relatar tudo que vissem para os meios de comunicação. Isso impactou não apenas na economia cubana, mas implodiu de vez o *homem novo*, pois, com a circulação de estrangeiros e dos dólares, muitos problemas que deveriam ficar no passado ressurgiram com força total, como o turismo sexual e as desigualdades sociais. Além disso, com a explosão turística, se não impossível, ficou muito difícil exercer a censura, visto que atrair turistas era do interesse do governo para superar a

crise, então tornava ainda mais difícil levar adiante políticas repressoras à livre circulação de ideias. Toda essa movimentação criou um ambiente hostil à parametrização. Assim, uma Cuba revolucionária fechada, controlada e homogênea nunca existiu.

Oficialmente, devido as repercussões negativas, a parametrização se tornou insustentável a partir da segunda metade da década de 1970, e em dezembro de 1980, mesmo ano do Êxodo de Mariel, o governo realizou o Segundo Congresso do Partido Comunista Cubano, encaminhando mudanças:

Iniciou-se lentamente uma retomada das experimentações da década de 60 e uma abertura crítica no mundo cultural foi se desenvolvendo, apesar de ser ainda bastante restritiva. Certos escritores e artistas começaram a contestar a repressão que alguns funcionários praticavam, buscando corrigir os erros da “parametrización”. O governo cubano procurou incentivar políticas culturais mais abertas, priorizando o trabalho de intelectuais aos de funcionários do partido, incentivando o surgimento de novas criações individuais e coletivas, promovendo uma descentralização com a criação de novas instituições, como as Casas de Cultura. (MISKULIN, 2000, p. 11-12)

O esgotamento da política cultural ainda é perceptível em alguns romances que trazem um olhar mais crítico para a realidade, como em *Completo Camaguey* (1983) e *Primero muerto* (1986), de Daniel Chavarría e Justo Vasco. Porém, o esgotamento não significou que os intelectuais tinham liberdade plena; se antes eles estavam submetidos ao Estado, agora, estavam submetidos às regras do mercado e aos interesses que as editoras tinham sobre Cuba. Então, os filtros não deixaram de fazer parte do jogo. Não à toa o contexto dramático da parametrização é uma narrativa recorrente entre os escritores cubanos de sucesso, como Padura.

4.3 O que sobrou do *homem novo cubano*

A tentativa de construir algo novo, atropelando o passado e nutrindo uma obsessão pelo futuro, deixou de herança uma narrativa nacional desencantada e com personagens frustrados, como Mario Conde e seus amigos. Carlos, Coelho, Andrés e Candito formam o grupo de amigos de Conde. Eles aparecem em todas as obras da tetralogia, cresceram durante o processo revolucionário cubano, passaram pela parametrização e pela tentativa de serem transformados em *homens novos* e se tornaram adultos no momento de crise do bloco socialista. Seguindo esses personagens, a tetralogia funciona como uma crônica de uma geração que cresceu sob a

segurança da Revolução e como ela, pouco a pouco, foi ficando sem perspectivas. O grupo se conhece há mais de vinte anos, estudou junto no pré-universitário de *La Viboreña*, em 1972. Naquela época, Conde queria ser escritor, Carlos, engenheiro, Coelho, historiador e Andrés, jogador de beisebol.

O leitor compreende o peso que a amizade tem para o grupo a partir do cenário que Conde e o narrador onisciente constroem. Um cenário de baixa autoestima e de subjetividades destroçadas que Mario Conde espera registrar numa história “Sórdida e comovente” para que os cubanos não esqueçam o que essa geração passou sob um projeto de sociedade homogeneizante. O esforço de Conde é para que ele, como cubano dessa geração, seja testemunha e intérprete dos anos vividos. Em “Paisagem de outono”, o detetive começa a escrever a história.

Então, colocou contra o rolo aquela folha de brancura promissora e se pôs a manchá-la com letras, sílabas, palavras, frases, parágrafos com os quais se propunha contar a história de um homem e seus amigos, antes e depois de todos os desastres: físicos, morais, espirituais, matrimoniais, profissionais, ideológicos, religiosos, sentimentais e familiares, de que só se salvava a célula originária da amizade, tímida mas insistente como a vida. (PADURA, 2016d, p. 233)

O leitor não sabe o encaminhamento da história de Conde, mas não seria muito diferente do que Padura construiu. Nesse sentido, a história que o detetive contaria começaria com o Magro Carlos. Ele é o melhor amigo de Conde, com quem passa horas escutando música e lembrando a juventude. Magro define o detetive como “um desgraçado sofredor, um saudosista incorrigível, um masoquista por conta própria, um hipocondríaco à prova de golpes e o sujeito mais difícil de consolar de todos os que havia no mundo” (PADURA, 2016a, p. 15). Apesar do apelido, Carlos não é mais magro. Ele lutou na Guerra de Angola (1975), de onde voltou sem os movimentos das pernas por conta de uma bala que atingiu sua coluna, vive em cima de uma cadeira de rodas, agora é obeso e totalmente dependente da sua mãe, Josefina.

A condição de Carlos vem da experiência que Padura teve ao cobrir, em 1985 e 1986, como jornalista, a Guerra de Angola. Segundo o escritor, foi a primeira vez que ele saiu de Cuba e também “pela primeira vez, vi a miséria em seu grau mais supremo”³² (PADURA, 2005, s/p). O conflito deixou profundas marcas psicológicas que influenciaram o seu trabalho. Por isso, Magro aparece sempre em suas obras como uma lembrança dos muitos jovens cubanos que lutaram em Angola. A mutilação do personagem assume ainda outra dimensão. Magro é o

³² Entrevista completa em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura-e-Arte/Padura-e-muito-incomodo-quando-lhe-perguntam-toda-hora-sobre-a-situacao-politica-de-Cuba-/39/33384>. Acesso em: 20 jun. 2019.

personagem mais lúcido e otimista da tetralogia, às vezes, soa como a consciência de Conde, mas justamente ele, que não foi tomado totalmente pela frustração e desencanto, está paralisado. É como se o otimismo de Magro nada pudesse fazer diante do cenário de crises, ele simboliza os sonhos interrompidos de sua geração. Simboliza também o corpo marcado, imperfeito e mutilado pela história.

Ao contrário de Magro, os outros amigos de Conde não abrigam nenhum otimismo dentro de si. Coelho queria escrever vários livros de história, mostrando como ela poderia ser mais justa e diferente para os vencidos, mas a realidade não sustentou as suas pretensões. Assim, ele vive de suposições do que poderia ter acontecido na vida dos amigos para um presente diferente do materializado:

E vocês já pensaram no que teria acontecido se Andrés não arrebentasse o pé naquele jogo e casasse com a Cristina, e se você, Conde, não tivesse virado policial e tivesse sido escritor, e se você, Carlos, tivesse terminado a universidade e fosse engenheiro civil e não tivesse ido para Angola e quem sabe até tivesse casado com a Dulcita? (PADURA, 2016d, p. 61)

Já Andrés se tornou médico, sendo o mais bem-sucedido dos amigos, porém nunca se sentiu feliz porque não supera o fato de suas escolhas terem sido pautadas pelos rumos políticos de Cuba: “mas nunca passou pela cabeça de ninguém perguntar o que a gente queria fazer [...]. Por isso somos a merda que somos, já não temos nem sonhos” (PADURA, 2016b, p. 24). No último livro da tetralogia, Andrés resolve deixar a ilha e ir para os Estados Unidos, onde seu pai já vivia. A partida de Andrés aumentou o mal-estar no grupo, que encontrava na amizade a força necessária para suportar as decepções da vida.

Candito Vermelho, como é chamado por causa dos seus cabelos avermelhados, se encontrava na pior situação entre os amigos. Ele nasceu numa espécie de cortiço, sem privacidade alguma, num bairro violento e extremamente pobre que os leitores visualizam através da voz narrativa e dos comentários de Conde. Sobrevivendo no mesmo lugar desde criança, ele sofre com o Estado que não chega: “O chato disso é que tem que ser assim, meu irmão. Aqui o que vale é a lei da selva: respeito é respeito” (PADURA, 2016a, p. 22). Aproveitando as leis próprias que a marginalização social lhe conferiu, Candito sobrevive da forma que pode, inclusive na ilegalidade. Primeiro, ele abriu um bar clandestino dentro do cortiço quando o trabalho autônomo ainda era proibido em Cuba. Depois, passou a confeccionar sandálias femininas com couro roubado. Como o ambiente onde Candito vive permite que ele

conheça todo tipo de pessoa, Conde fez dele, além de amigo, informante. Em troca, Conde lhe garantia proteção caso ele tivesse problemas. Foi com a ajuda de Candito que Conde resolveu alguns dos seus casos. No último livro da tetralogia, “Paisagem de Outono” (2016b), Candito se converte e procura conforto na igreja evangélica, mudança que Conde lamenta bastante por saber que o amigo não tinha outra perspectiva a não ser acreditar na existência do céu e de um futuro menos sofrido no paraíso.

A mensagem que Conde e seus amigos passam é que o horizonte para eles se fechou no mesmo ano da crise do bloco socialista; não por coincidência, a tetralogia se desenrola no ano de 1989 e termina com mudanças significativas no grupo: Andrés vai embora do país, Candito se torna evangélico e Conde pede demissão da polícia para se dedicar à tarefa de escritor. O grupo se sente perdedor porque perseguiu um sonho que não se concretizou. São *homens novos* sem o futuro prometido e por isso migraram, se apegaram à religião ou ao passado. Contudo, essa mesma geração que se considera perdedora transmite um senso de justiça social e uma valorização da amizade e da coletividade que é impossível acreditar que, apesar do cenário construído, o grupo não seja fruto também dos acertos da Revolução Cubana.

4.4 A pedra no meio do caminho: o “período especial em tempos de paz”

Além da parametrização, outro evento que aparece constantemente nas obras de Padura e na memória de Conde e Iván é o período de crise generalizada da década de 1990, conhecido como “período especial em tempos de paz”. O período recebeu esse nome pois, embora não estivesse em contexto de guerra, a população cubana foi orientada a racionalizar como se estivesse.

A partir da revolução de 1959, Cuba tentou encontrar o seu próprio caminho para o socialismo, mas, como no poema de Carlos Drummond de Andrade, “existia uma pedra no meio do caminho”. Com o embargo econômico imposto pelos Estados Unidos, em 1960, e as dificuldades de se garantir a autonomia da ilha frente ao isolamento político e econômico, Cuba buscou relações que lhe garantissem alguma prosperidade. Dessa forma, numa aproximação cada vez mais constante com o bloco socialista, em 1972, a ilha entrou para o COMECON (Conselho para Assistência Econômica Mútua), sob a liderança da União Soviética. Já em finais da década de 1980, mais da metade das exportações de Cuba era destinada ao Estado soviético

e mais da metade de suas importações vinha de lá. Assim, o funcionamento da economia cubana não era só ligado como estava totalmente dependente da URSS. O desfecho da Guerra Fria, com a então queda do Estado soviético, em 1991, significou o caos econômico para Cuba (BANDEIRA, 1998; CEPAL, 2000).

Segundo Padura (2012), a grave situação econômica e social que emergiu no país foi marcada pela improdutividade da empresa socialista, a ineficiência dos sistemas de produção e distribuição de produtos agropecuários, a corrupção nos mais diversos níveis, a política desenfreada do pleno emprego (os chamados “modelos inflacionados”), a fuga de profissionais, especialmente professores e até médicos e engenheiros, para outras atividades mais rentáveis, como a indústria do turismo ou a condução de táxis clandestinos (o “gotejamento”). Além disso, segundo Vilches (2006), com os cortes nos subsídios e na ajuda financeira, a comida foi racionada, houve aumento nos preços dos combustíveis e muitos apagões na rede elétrica. Em um período relativamente curto, a homogeneidade e o igualitarismo distributivo que a revolução pretendia estabelecer foi destruído. Como resultado, houve uma acentuada reestratificação social e o surgimento de novos atores socioeconômicos lutando pela subsistência.

Muitas pessoas participaram do mercado ilegal comercializando produtos que não estavam disponíveis nas lojas cubanas, somente na zona do dólar. Quem vendia esses produtos – especialmente itens como carne, queijo, manteiga, entre outros, que eram tidos como suspeitos – tinha que ficar atento às abordagens policiais, realizadas principalmente em regiões de chegada e partida, como no porto e nas estações de trem. Além do mercado ilegal, “dados oficiais apontam para o aumento de 27% dos atos de delinquência na década de 1990 – mais da metade dessas ações foram contra a propriedade estatal” (HOLGADO, 2002, p. 223).

A emigração para os Estados Unidos também foi uma alternativa adotada por muitos cubanos. Diferente do fluxo posterior à tomada do poder pelo Partido Comunista, a emigração da década de 90 não ocorreu por motivações classistas, políticas ou ideológicas, mas sim pelo desejo por melhores condições econômicas e sociais. Se, durante a Revolução, os emigrantes cubanos foram tratados como contrarrevolucionários, *gusanos* (vermes), *apátridas* e *vende patria* (vendedores da pátria) pela imprensa, o fluxo de 90 foi denominado de *la emigración, la comunidad emigrada, los emigrantes* (CHÁVEZ, 1996). A mudança na representação dos emigrantes foi devida à conjuntura da crise, pois as remessas de dinheiro vindas do exterior foram legalizadas e se tornou uma das principais vias de movimentar a economia da ilha. Mas dentro do fluxo migratório da década de 1990 havia também os *balseiros*, pessoas foram

seduzidas pelo *American Way of Life*, que operava no imaginário de quem viu os EUA se transformarem numa potência econômica após a Segunda Guerra Mundial e por isso arriscavam suas vidas em alternativas precárias para cruzar o mar.

Os *balseros* improvisavam, roubavam ou sequestravam embarcações e muitos morreram na tentativa de travessia, um dos casos mais conhecidos foi o do rebocador marítimo sequestrado em 13 de julho de 1994, onde o rebocador se chocou a outros rebocadores que tentavam impedir a ação. No acidente, morreram 32 pessoas e outras 31 foram resgatadas (CHÁVEZ, 1996). Muitos *balseros* investiram também protestos duros contra o governo. Em 1994, surgiu uma forte onda de protestos, chamada de Maleconazo, gerada após a interceptação pelas autoridades cubanas dos barcos que rumavam ilegalmente para os Estados Unidos. Diante da proibição, centenas de pessoas no Malecón entraram em confronto com a polícia: muitos foram feridos ou presos. Temendo piora nos protestos e nos atos de violência, Fidel Castro emitiu um comunicado, orientando flexibilizar ao máximo a atividade dos guardas fronteiriços com relação às saídas ilegais do país.

Diante do cenário, o governo recorreu ao discurso nacionalista para garantir a estabilidade política. Fez do período mais uma etapa contra a guerra ao imperialismo e um obstáculo que separava a ilha da plena realização por igualdade, exigindo assim união e comprometimento de todos pelo bem comum: a superação da crise.

Para enfrentar a conjuntura, o governo adotou algumas medidas. Com base no colapso econômico que já se estendia para os índices sociais, o IV Congresso do Partido Comunista, realizado em 1991, teve como objetivo fundamental a elaboração de uma estratégia de sobrevivência e se empenhou em manter a maior parte dos investimentos públicos nos gastos sociais. Aplicou também, em 1992, a Reforma Constitucional. As medidas apontaram para a emergência de uma nova política econômica: o governo autorizou as remessas de divisas do exterior por familiares de cidadãos cubanos, aumentou as permissões para visitas de cidadãos cubanos residentes na ilha a seus parentes no exterior e reorganizou o sistema de posse e exploração da terra, transferindo-as para os trabalhadores agrícolas, criando as Unidades Básicas de Produção Cooperativa (UBCP). Além disso, o país aumentou os fluxos comerciais com o Ocidente e, já no início da década de 90, cerca de 22% dos negócios cubanos eram efetuados com a Comunidade Europeia e com vários países, individualmente, como Itália, França e Espanha, que criaram linhas de financiamento aceitando como garantia as mercadorias do país; também autorizou, a partir de 1993, o emprego autônomo; e permitiu que empresas

estrangeiras explorassem o setor de turismo, legalizando a circulação do dólar (MESA-LAGO, 2003). As relações econômicas estabelecidas com a Venezuela e a Bolívia também foram importantes para superar a crise.

Embora as medidas tenham funcionado, por um lado, revelaram disparidades, por outro. De acordo com Diana Battaglia (2014), as diferenças e desigualdades sociais entre o centro e a periferia tornaram-se mais evidentes, e formas de discriminação tornaram-se visíveis na estrutura da cidade, onde favelas e distritos pobres começaram a proliferar, a prostituição e o tráfico de drogas também se intensificaram, ressaltando o fracasso do projeto utópico que havia prometido erradicar esses males sociais. Segundo Aline Helg, a situação econômica da população negra piorou durante o período, pois “a autorização de remessas de familiares exilados e a abertura de setores econômicos com participação estrangeira haviam agravado sua marginalização, já que os exilados eram, sobretudo euro-cubanos e os empregos no turismo favoreciam sistematicamente aos euro-cubanos” (2014, p. 47).

O “período especial também diluiu de vez a relação de controle entre intelectuais, artistas e o Estado, apoiada na parametrização. A crise impediu que o Estado financiasse a arte e a cultura como nos anos anteriores e por isso teve a sua influência sob os autores reduzida.

Em entrevista à *Revista La Ventana*, em 2010, Leonardo Padura relembrou a crise, reafirmou as dificuldades e os contrastes sociais que o “período especial” expôs e falou, especialmente, sobre a mudança de dinâmica no mercado editorial, acostumado aos subsídios estatais. Segundo ele, a “crise do papel” foi uma das primeiras consequências. Sem papel para imprimir, a indústria editorial entrou em processo de paralisação e o número de títulos publicados caiu a cada ano³³. Com isso, os autores cubanos passaram a explorar as suas possibilidades editoriais no competitivo mercado do livro. Primeiro através de competições, depois em contato direto com editoras de diferentes partes do mundo e finalmente com agentes estrangeiros.

A nova dinâmica produziu efeitos imediatos à esfera literária cubana. Muitos editores, agentes e leitores não-cubanos se interessam pelo que a literatura da ilha tinha para contar, a tal ponto de causar um *boom* do romance cubano. Padura fez parte desse *boom*, publicou sua tetralogia justamente no momento de abertura do “período especial” e quando o mundo estava de olho na literatura cubana. Como nenhum escritor está blindado dos jogos editoriais e a

³³ Durante os anos oitenta, a idade de ouro do livro cubano, cerca de 2.400 títulos foram publicados anualmente. Na década de 1990, esses números ficaram entre 300, em 1993, e 400 títulos, em 1994. (RUIZ, 2005)

literatura também está sujeita às forças sociais do seu tempo, Padura, ao trazer um ambiente de penúria para suas obras, chamou a atenção do mercado externo interessado em narrativas desencantadas sobre Cuba. Bem recebido por leitores espalhados pelo mundo inteiro, a crise então significou escassez para muitos cubanos, mas, para Padura, uma abundante projeção profissional.

Em Padura, vemos o “período especial” ficcionado em inúmeras obras, sobretudo na tetralogia “Estações Havana” que, embora o tempo diegético se desenrole no ano correspondente a 1989, é escrita e ambientada nesse contexto de crise da década de 1990. Perguntado em entrevista ao programa Milênio sobre o motivo da tetralogia se desenrolar então em 1989, Padura respondeu:

Esse foi o último ano [1989] em que houve uma “normalidade” no cotidiano de Cuba. A partir de 1990, começou a desintegração do campo socialista, e a União Soviética acabou em 1991. Fazer uma literatura sobre o que acontecia em Cuba nessa época era muito complicado por muitos motivos, inclusive por motivos práticos. Em uma certa época, era praticamente impossível ir de um ponto a outro da cidade. Houve uma grande crise econômica, não havia transporte, nem eletricidade, nem comida, nem cigarros. Imagine um personagem como Mario Conde sem cigarros. Ele deixaria de investigar um crime para saber onde conseguir cigarros ou um rum para beber com os amigos. Então, eu aproveitei esse ano, 1989, de certa “normalidade”, mas, psicologicamente, Mario transita pelos anos 90. (PADURA, 2014, s/p)

O leitor (a) percebe a atmosfera do “período especial” sob Mario Conde e demais personagens em muitas passagens das obras, principalmente aquelas em que Josefina, mãe de Carlos, prepara os banquetes que costumam reunir o grupo de amigos. Os fartos banquetes de Josefina deixam Conde e o leitor confusos. Como a tetralogia já traz os sinais da escassez e da crise, o leitor não entende bem de onde Josefina tira os ingredientes para preparar as refeições, então somos levados a pensar que os produtos são de origem roubada. Um comentário de Conde reforça essa hipótese: “- essa velha está louca e vai acabar sendo presa” (PADURA, 2016b, p. 142). Contudo, a leitura de “O homem que amava os cachorros” (2015) chamou atenção para um detalhe que, talvez, se aplique ao caso de Carlos e justifique a origem dos produtos. Ramón Mercader, por ter servido ao governo soviético, ganhou preferência nas lojas russas, isso significa que ele não pegava filas e tinha acesso a produtos que nem todos tinham. Como na tetralogia, Carlos lutou na Guerra de Angola, de onde voltou com sérias sequelas. É possível que ele tenha recebido uma distinção parecida e isso dê à sua mãe o direito de adquirir produtos

sem maiores dificuldades. De qualquer forma, essa é uma questão não esclarecida nas obras, como se a origem legal ou ilegal dos ingredientes não importasse diante do cenário de crise.

O mais importante eram os momentos de desfrutar dos banquetes. A reunião em torno da mesa farta era um ritual: “segundo os passos da mãe do Magro, andaram até a sala de jantar, com a seriedade de quem visita um lugar muito, muito sagrado” (PADURA, 2016a, p. 69). Compreendemos a dimensão desse ritual e o motivo das várias receitas de Josefina serem descritas ao longo das obras, quando tomamos conhecimento do significado da comida para Padura. De acordo com entrevista do autor, comer em suas obras “[...] é um ato físico, a satisfação de um desejo adiado, a exigência de nossa fisiologia e não um ato de prazer cultural, estético ou gastronômico” (PADURA, 2016, s/p, tradução livre). Dessa forma, a fartura encontrada na mesa de Josefina é uma forma dos personagens satisfazerem seus desejos num momento onde a comida e as perspectivas foram racionadas. Comer o impossível era desafiar a realidade e preencher o vazio de esperança que o “período especial” deixou. E como o período era de carência, não bastava apenas comer, era necessário comer muito porque o mais importante não era a qualidade, mas a quantidade. Padura ainda completou que os pratos preparados por Josefina são mais frutos da memória do que da realidade, já que a conjuntura da crise impedia a sua materialização.

A declaração de Padura sobre o papel da comida faz ainda mais sentido quando comparamos com as passagens onde o estado de Conde é vazio e depressivo, como o da sua geladeira, ou quando comer bem, na casa de Josefina, traz uma sensação de alívio para o personagem: “quando Conde provou o primeiro pedaço, esteve prestes a se reconciliar com a vida: a sensação de que seu paladar renascia com sabores inéditos e contundentes despertou-lhe a ilusão de que alguma coisa se recompunha dentro dele” (PADURA, 2016d, p. 200).

Em “O homem que amava os cachorros” (2015), o personagem de Iván também compartilha com o leitor a chegada do “período especial”. Segundo diz, ele e seus vizinhos foram perseguidos diariamente pela “fome, pelos apagões, pela desvalorização dos salários e pela paralisação dos transportes – entre muitos outros males” (PADURA, 2015, p. 37). Sofreram com a escassez de vitaminas e alimentos, tanto que ele e sua esposa beiraram à desnutrição. Para ganhar algum dinheiro, Iván colocou em prática o que aprendeu nos artigos de revistas sobre veterinária e tornou-se veterinário amador no seu bairro. No início, se encarregou das campanhas de vacinação contra a raiva, mas à medida que a crise avançou, ele se viu obrigado a “operar as cordas vocais de centenas de porcos urbanos (para evitar seus

guinchos)” (op. cit., p. 418). Ele não se sentia à vontade, mas operava os animais porque entendia o desespero pela sobrevivência naquele período: “no fundo do abismo, acossado por todos os lados, os instintos podem ser mais fortes que as convicções” (op. cit., p. 418). Para Iván, o “período especial” destruiu qualquer esperança que os cubanos tinham no horizonte socialista. Os discursos não foram capazes de apagar a pobreza e as separações que a crise provocou. Para ele, ali ficou claro que os sacrifícios da sua geração não tinham valido a pena.

Apesar de retratar o “período especial” como um momento de colapso das ordens econômicas, sociais e até morais, o ponto de vista de Padura deixa espaço para os sentimentos de solidariedade, coletividade e amizade como atenuantes das adversidades do período. Ao contrário de um autor como Pedro Juan Gutiérrez (1950), que, na sua trama, “O Rei de Havana” (1999), também no contexto na década de 1990, transmite aos leitores uma sensação de violência, decadência e falta de dignidade humana praticamente sem paliativos. Em entrevista cedida à *Revista Bravo* (em setembro de 1999), Gutiérrez afirmou que se inspirou em pessoas que conheceu nas ruas de Havana para dar vida aos seus personagens. Ele se inspirou também na sua própria vida, pois assim como o personagem principal de sua obra, beber, fazer sexo e fumar foram a sua válvula de escape durante a crise.

O personagem principal de “O rei de Havana” (1999) é Rei. Ele nasceu numa casa castigada pela pobreza, abandonou a escola cedo, sofreu violência doméstica e ainda jovem viu sua mãe, sua avó e seu irmão morrerem, tendo que se cuidar sozinho. Teve uma experiência violenta e traumática no reformatório do governo e fugiu quando teve oportunidade. Sem família, amigos ou perspectivas, Rei vive nas ruas de esmolas e de pequenos serviços. Ele convive com prostitutas, travestis, ladrões, bêbados, todos os grupos sociais marginalizados que, assim como ele, são perseguidos pela miséria. Diante de tanto sofrimento e pobreza, Rei se concentra em viver um dia de cada vez, em garantir a refeição do dia e beber e transar o máximo que ele puder. Ao acompanhar o cotidiano do personagem, a intenção do autor é deixar claro que, no contexto pós-revolucionário, pessoas como Rei não viram mudanças e não se encaixavam no grupo apto a ser transformado em *homens novos*.

Rei descobriu que podia possuir poder usando o sexo e acabou enganando muitas mulheres para sobreviver. Ele também prostituiu o seu corpo em troca de algum lugar para dormir e algo para comer. A única mulher com quem ele criou algum laço real foi Magda, vendedora de amendoim e tão pobre quanto ele. Magda morava num prédio público velho e abandonado com muitas outras famílias que não tinham onde morar.

[Rei e Magda] Entraram naquela ruína. Subiram a escada, sem corrimão. Foi, um dia, um bonito edifício. Em alguns pontos, restavam azulejos sevilhanos, grandes placas de mármore branco cobrindo as paredes e pedaços de lindos balaústres de ferro forjado. Agora estava totalmente destruído. Mais da metade tinha despencado. No pedaço que ainda se mantinha de pé, havia três quartos. Cada um com uma porta e um cadeado. Uma era de Magdalena. (GUTIÉRREZ, 2001, p. 54)

A partir da figura de Magda e de seus vizinhos, Gutiérrez aponta como a degradação física de Havana atingiu níveis alarmantes durante o “período especial”, e sugere que o governo não impedia que muitas famílias ocupassem esses prédios com risco iminente de desabamento. Em contrapartida, o autor destaca que os locais de circulação de turistas eram bem cuidados e pareciam não fazer parte da mesma cidade.

Impressionado com as zonas turísticas, Rei chegou a se informar num hotel se haveria emprego para ele, mas foi surpreendido com a resposta de que muita gente extremamente qualificada estava desempregada e sonhava em trabalhar no setor de turismo. Segundo o narrador, “Ninguém trabalhava, ninguém tinha horários, ninguém tinha de levantar cedo. Não havia emprego e todos viviam assim, milagrosamente, sem pressa” (GUTIÉRREZ, 2001, p.120). Então, logo Rei percebeu que mesmo se quisesse mudar de vida, não teria oportunidade. Ele não estudou, não tinha moradia fixa, não tinha experiência profissional, não tinha, portanto, a menor chance de competir com os desempregados e qualificados que haviam.

Além das narrativas de Padura e de Gutiérrez, pertencentes à geração de desencantados, o “período especial” é uma temática constante entre a recente geração de autores cubanos, conhecidos como “Os novíssimos”. Esses autores não cresceram sob a segurança do discurso revolucionário e viveram suas juventudes justamente durante a crise. De acordo com Palmer (2002), muitos dos novíssimos tornaram o impacto da pobreza e do desespero do “período especial” mais leves, através do escárnio. No entanto, alguns trabalhos são mais angustiantes, trazendo o desaparecimento completo da moralidade revolucionária e o horror de um presente reduzido à sobrevivência e aos instintos, como é o caso de *Las bestias* (2006), de Ronaldo Menéndez (1970).

Segundo Magdalena López (2011), *Las bestias* (2006) se passa em uma cidade destruída, perdida em uma atmosfera kafkiana de asfixia e violência, onde as relações sociais são marcadas por ódio e racismo. O bairro é insígnia da distopia cubana, onde a fome coletiva se alterna com os apagões de luz, que deixam a cidade imersa em absoluta escuridão. A

paisagem urbana da obra anuncia não só o fim da utopia, mas uma espécie de regressão a um estado de natureza hobbesiano onde as leis morais e sociais são dissolvidas pela premissa de sobrevivência. Para dar conta de tal ordem, Menéndez se aproximou do gênero policial. O trabalho não é, entretanto, no sentido estrito, um romance policial, mas uma “deformação”, uma aberração do gênero, ressalta a autora.

O protagonista de *Las bestias* (2006) é o professor de história da arte, Claudio Cañizales. Em seu bairro, vizinhos famintos estão caçando gatos, fazendo desaparecer avestruzes do zoológico e criando porcos. Motivado pela fome, Cláudio imita seus vizinhos e cria um porco no banheiro de sua casa. Isolado do resto do apartamento, o porco é alimentado com muitas dificuldades, dada a escassez generalizada. Oprimido pelos gritos do animal, Claudio novamente imita seus vizinhos e contrata um veterinário para extrair as cordas vocais do porco. Ao mesmo tempo, em uma de suas incursões habituais através da rede de linhas telefônicas cruzadas, o professor descobre que existe um plano para assassiná-lo devida à suspeita dele ter AIDS. Tentando se salvar, ele sequestra um homem que acredita ser o assassino e o prende em seu apartamento, também no banheiro. A partir daí, o porco e o prisioneiro competem pela sobrevivência.

Como os personagens das obras citadas apontam, nem todos tinham condições de se comprometer com os valores do *homem novo* que o discurso nacional ventilava. Não é coincidência que o neopolicial, que já era praticado em outros países da América Latina, tenha passado, em Cuba, de gênero incipiente para consolidado justamente no “período especial”. O sonho de uma sociedade utópica havia desmoronado e foi substituído por uma realidade difícil. Além disso, o discurso de igualdade e fim da luta de classes ruiu diante da extrema pobreza de uns e dos privilégios de outros que o “período especial” escancarou. A crise dissolveu os limites entre o que era moral e imoral, sujeitou personagens comuns a praticar corrupções cotidianas para sobreviver, obrigou a ilha a se abrir para o turismo e assim implodiu de vez o projeto de *homem novo*.

Ainda que as narrativas sobre o “período especial” endossem o fracasso do projeto socialista na ilha e satisfaçam as grandes editoras interessadas numa visão negativa sobre Cuba, não se pode negar que, do ponto de vista estritamente literário, o conflito entre o projeto de *homem novo* e o cenário materializado pela crise era um convite para escrever. Além do mais, a qualidade observada nas produções dos desencantados e dos novíssimos continuam por manter Cuba entre os países que mais contribuem para as inovações literárias.

Após anos de crise, as mudanças na política econômica, a abertura da ilha para o turismo e para investimentos internacionais e a adoção de medidas mais conciliatórias com a emigração fez a escassez aguda diminuir. No V Congresso do Partido Cubano, em 1997, o “período especial” foi considerado encerrado.

Embora o “período especial” cubano tenha acabado no final da década de 1990, muitos autores revivem a crise em suas obras mais recentes, dando a impressão de que Cuba não saiu do “período especial”. Essa é uma literatura que os cubanos gostam de emitir e os estrangeiros gostam de ouvir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de sua literatura híbrida, que mistura gêneros ficcionais e documentais, autobiografia e autoficção, Padura construiu dois personagens que fazem uma análise social do presente e um balanço histórico do passado cubano, revisando e reinterpretando os eventos da parametrização e do “período especial” com olhar de testemunha e vítima. Nesse processo de construção, Padura utilizou recursos como a paródia, a intertextualidade, o humor e a ironia, além da superposição de temporalidades e espacialidades. O jogo do autor acaba por transmitir um efeito de realidade que desestabiliza o caráter ficcional da narrativa.

Por estar ligado à guinada neopolicial na América Latina, suas obras partem da investigação criminal como pretexto para explorar temáticas obscuras da sociedade cubana. Ele lança duras críticas às corrupções cotidianas que contribuíram para adiar o horizonte socialista e mira, sobretudo, nos aparatos de poder. Segundo ele, por mais que o discurso revolucionário tenha tentado dissolver, os aparatos de poder faziam parte de uma antiga tradição política e cultural cubana anterior à Revolução, sobre a qual o projeto de *homem novo* não poderia fazer nada, porque o mecanismo real que produz os privilégios nunca foi desmontado e acabou por se tornar um dispositivo de exclusão, mesmo no pós 1959.

Assim, a contradição do processo revolucionário apontada por Padura é atravessada por injustiças, idealismos, autoritarismo, traições e excessos, conflitos que a mais bem-intencionada das revoluções pode gerar. É uma abordagem muito parecida com a que apresenta Alejo Carpentier em “O Século das Luzes” (1962).

O esforço de Padura, segundo ele afirmou em entrevistas, também é para registrar a experiência de sua geração. Por isso, os personagens aqui estudados, Mario Conde e Iván, têm tanta proximidade com o autor.

Conde e Iván, revestidos então da autoridade de testemunha, mais que desabafar, eles procuram persuadir o (a) leitor (a). Colocaram suas experiências pessoais como ponto de partida, como se não houvesse muitas outras possibilidades, e não hesitaram em se apresentarem como porta-vozes de uma geração. Apesar do carisma dos personagens, seus testemunhos precisam, entretanto, ser submetidos a críticas.

Explorando alguns detalhes e omitindo outros, eles traçaram o percurso que os levou à descrença nos projetos coletivos. Num testemunho autocentrado e com um “eu” sobrecarregado

pela frustração, pelo controle moral, pela falta de perspectivas e pelo ressentimento, ambos deram sentido para suas experiências com a destreza de quem sabe que o caminho para se construir um herói é árduo e pedregoso. Tivesse Conde sido um escritor de sucesso e casado com Tamara, como queria; se Iván não perdesse a esposa Ana para o câncer, ou se seu irmão William ainda estivesse vivo; se ambos não tivessem passado pela experiência da censura e pela crise do “período especial”, a história contada seria outra. O desencanto de ambos tem mais sentido pessoal que político.

Contudo, depositaram os insucessos pessoais na conta do Estado e citaram cada decisão política interna que reverberou negativamente em suas vidas, mas pouco ou nada falaram sobre outras decisões de efeito positivo. Também pouco falaram sobre as decisões externas que colaboraram para a crise que assolou Cuba, como o bloqueio econômico sofrido por parte dos Estados Unidos e que dura até hoje. Nesse sentido, o testemunho dos personagens fortaleceu o senso comum de que o castrismo foi totalitário.

Ressentidos, para eles, a história era um motor trabalhando para destruí-los.

No caso de Iván ainda existe um agravante, pois “O homem que amava os cachorros” (2015) passa por diferentes países e diferentes décadas, então, ao relatar sua experiência, Iván acessa uma temporalidade que não é a do acontecimento, mas a de sua memória, estando sujeito às armadilhas decorrentes da passagem do tempo e do caráter irrepitível dos eventos. Não à toa, a dissertação de mestrado de Gabriel Lima “Ruínas de um sonho: Desilusão e Ressentimento em um Thriller Histórico de Leonardo Padura” (2016), chama atenção para uma leitura de Iván como um narrador não confiável e desconfia das cartas escritas por Mercader que ele disse ter recebido³⁴.

Ao optar por construir os personagens dessa forma, Padura seguiu uma entre várias outras possibilidades. O que sugere que o tempo da sua escrita também não foi dos melhores, foi justamente na década de 1990, quando o Estado soviético ruiu e a reestruturação capitalista avançou pelo mundo. Mas o autor não encerra a sua crítica ao socialismo burocrático sem deixar claro, através de Conde, que mais cedo ou mais tarde, os desencantados acharão novamente o

³⁴ “A mulher que entrega a suposta primeira carta de Mercader, por exemplo, ‘não se atreveu sequer a inventar para si um nome’ pelo qual pudesse ser chamada. A segunda carta ‘chegara via correio’ e a terceira é entregue pelo funcionário de Jaime López em um momento em que a esposa Ana assiste televisão e curiosamente não apenas não o vê, como não troca com ele nenhum contato - daí lermos que aquele monte estranho de documentos parecia ter sido ‘enviado por um fantasma’. Mas esses mensageiros obscuros seriam, de fato, pessoas descaracterizadas que ninguém jamais viu ou conheceu, ou teria tudo surgido de outra maneira – quiçá das mãos criativas do atormentado Iván?” (LIMA, 2016, p. 40-41).

caminho da utopia. As mudanças observadas em Mario Conde da tetralogia para as obras seguintes já sinalizam isso. Ao contrário de Iván, que se deixou morrer, Conde procura outros códigos, outras leituras e referências intelectuais que o ajudem a redescobrir Havana, como indica a amizade entre ele e Marqués.

REFERÊNCIAS

ARGUELLES, Juan Domingo. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II). *Tierra Adentro* (México), n. 49, p. 14, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1981.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel: a revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BATTAGLIA, Diana. The ‘other’ Havana of Leonardo Padura Fuentes: Palimpsests, heterotopias and cultural subversion in *La neblina del ayer*. *Journal of Romance Studies*, v. 14, n. 3, p. 54–66, 2014.

BIVORT, Sabine. Leonardo Padura y la dignidad del derrotado. *Entrevista concedida para a Revista Letral*, n. 10, p.152-158, 2003. Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3739>. Acesso em 20 jun 2019.

BORGES, Jorge Luis. *Mágias parciais do Quixote*. In: *Outras Inquisições* (1952). Companhia das letras, 2007.

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

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História e historiografia* (Ouro Preto), n. 23, p. 153-165, 2017. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/1236/678>. Acesso em 20 julho de 2017.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic, 2001.

BRAHAM, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. São Paulo: Global, 1979.

CEPAL. *La economía cubana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CUBA. *Resoluções do I Congresso Nacional de Educação e Cultura*. Havana, 23 a 30 de abril de 1971. Front Cover. Editorial Livramento, 1980.

DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

ESCRIBÁ, Àlex; SÁNCHEZ, Javier Zapatero. Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 36, p. 49-58, 2007.

_____. *Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana*. *Cuadernos de Investigación Filológica*, n. 40, p. 171-189, 2014.

ESTEVES, Antonio R. *Considerações sobre o romance histórico (No Brasil, no limiar do séc. XXI)*. *Revista de Literatura, História e Memória*. Vol.4, nº4, p. 53-66, 2008.

FERREIRA, Jorge. URSS: Mito, utopia e história. *Tempo*, n. 5, v.4, p. 75-103, 1998.

FORNET, Jorge. La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto. *La Gaceta de Cuba*, n. 5, p. 38-45, 2001.

_____. *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

FOUCAULT, Michel. 'of other spaces'. *Diacritics*, n. 16, v. 1, p. 22-27, 1986.

FREDRIGO, Fabiana; BITTENCOURT, Libertad. Os lugares preenchidos pela imaginação: a cena literária como desafio aos historiadores – Carpentier e O reino deste mundo. *História (Unisinos)*, n. 19, v. 2, p. 194-207, 2015.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-57.

GARCÍA TALAVÁN, Paula. *De la novela de enigma al neopolicial latinoamericano: la narrativa de Padura Fuentes*. Université Paris Sorbonne – Paris IV: Crimic. 2011.

_____. La Habana, ciudad del desencanto en la narrativa de Padura Fuentes. In: *Cuba Futures: Arts and Culture in Contemporary Cuba*. Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2011, p. 117-132.

_____. La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, n. 148, v. 2, p. 63-85, 2014.

_____. Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano, *Revista Letral*, n. 7, p. 48-58, 2011.

GUEVARA, Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Carta a Carlos Quijano. 1965.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na narrativa latino-americana contemporânea. *Revista Landa*, v. 3, p. 94-115, 2015.

HAMMERSCHMIDT, Claudia. La escritura como marca y máscara del significante ausente: Leonardo Padura y la visible ausencia de Guillermo Cabrera Infante. *Hispanic Review*, p. 359-376, 2014.

HELG, Aline. Os afro-cubanos, protagonistas silenciados da história cubana. *Revista de Estudos e pesquisas sobre as Américas*, n. 1, v. 8, p. 29-51, 2014.

HERNÁNDEZ, Carmen Esther Prieto. *La novela neopolicial Pasado Perfecto: resistencia, memoria y desilusión*. 2016, p. 108. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Javeriana, Bogotá.

HIDALGO, Elena. La novela negra en seis pasos, según Leonardo Padura. *Cultura el país*. 23 AGO 2010. Web. Acesso em: 4 jul 2018.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KIRK, John; LAVOIE, Sophie. Leonardo Padura Fuentes, Symbol of the New Cuban Literature: Comments on Pasado perfecto. In: UXÓ, Carlos. (Ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 88-105.

KIRK, John. *Personal Interview with Leonardo Padura Fuentes*. Havana, December, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

JAMESON, Frederic. *O romance histórico ainda é possível?* In: *Novos estudos*, 77, março 2007 pp. 185-203. Acesso em janeiro de 2017.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, G. C. S. *Ruínas de um Sonho: desilusão e ressentimento em um Thriller Histórico de Leonardo Padura*. 2016, p. 110. Dissertação (Mestrado em Teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LÓPEZ, Magdalena. *Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy*. *América Latina Hoy*, v. 58, p. 81-99, 2011.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. Apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUNAR, Lorenzo. *El que a hierro mata: apuntes sobre la literatura policial cubana*. Cienfuegos: Ediciones Mecenias, 2012.

MAGUIRE, Emily. *It's a Dog's Life: Canine Ethics in Leonardo Padura's El hombre que amaba los perros*. *A contracorrente*, n. 13, v. 1, p. 26-45, 2015.

MARQUES, Rickley. *A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990)*. 2009, 257. Tese (Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília), Brasília.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MESA-LAGO, Carmelo. *A economia cubana no início do século XXI: avaliação do desempenho e debate sobre o futuro*. *Opinião Pública*, v. 9, n.1, 2003.

MESA, Sérgio Chaple. *A literatura cubana na época da Revolução*. *Estudos avançados*, n. 25,

v. 72, p. 131-144, 2011.

MICHELENA, José Antonio. Aportes de Leonardo Padura a la literatura policial cubana. In: UXÓ, Carlos. (Ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Metropolitan University Press, 2006, p. 38-53.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura Ilhada: imprensa e revolução cubana (1959 – 1961)*. São Paulo: Xamã, 2003.

_____. O ano de 1968 em Cuba mudanças na política internacional e na política cultural. *Revista Esboços*, v. 15, n. 20, p. 47-66, 2008.

_____. Os intelectuais e a política cultural: os casos da editora El Puente e do periódico El Caimán Barbudo. *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*, 2000, p. 01-13.

_____. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2009.

_____. História, Revolução e engajamento: o olhar de Leonardo Padura. *Diálogos*, v. 20, n. 1, p. 12-19, 2016.

MONTAÑÉS, Amanda. *Textualidades Contemporâneas: hibridismo e exílio em “O Romance da minha vida”, de Leonardo Padura*. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/textualidades-contemporneas-hibridismo-e-exlio-em-o-romance-da-minha-vida-de-leonardo-padura-23616>. Acessado em abril de 2018.

MONTOYA E., Oscar. Leonardo Padura Fuentes: las máscaras estéticas y sexuales de la Revolución. *Hispanic Review*, v. 80, n. 1, p. 107-125, 2012.

NEPOMUCENO, Eric. *O homem que amava os sonhos e as utopias*. O Estado de São Paulo. 07 dez 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ohomem-que-amava-os-sonhos-eas-utopias-imp-,1105474>. Acesso em: agosto de 2016.

NOLLA VILLORIA, Maite. Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de Máscaras. *Cuadernos de literatura*, v. 21, n. 41, enero-junio 2017.

OJEDA, Amir Valle. La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura (2004). In: *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester:

Manchester Metropolitan University Press, 2006.

PADURA, Leonardo. *Hereges*. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. La novela negra en seis pasos, según Leonardo Padura. *El País*, 23 de agosto de 2010. Web 10 de julho de 2018.

_____. Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado?. *La Ventana* – portal informativo de la Casa de las Américas, Outubro de 2010. Web. 28 de junho de 2018.

_____. *Máscaras*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica. *Hispanamérica*, año 28, n. 84, p. 37-50, 1999.

_____. *O homem que amava os cachorros*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. *O romance da minha vida*. Portugal: Editora Asa, 2005.

_____. *Paisagem de outono*. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *Passado perfeito*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *Ventos de Quaresma*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

PINTO, Júlio Pimentel; TURAZZI, Maria Inês. *Ensino de história: diálogos com a literatura e a fotografia*. Editora Moderna, 2012.

PALMER, Margarita Mateo. La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 31, p. 51-64, 2002.

QUEZADA, Homero. Persona y representación: Virgilio Piñera en Máscaras de Leonardo Padura. *Cuadernos Americanos*, v. 148, n. 2, p. 105-114, 2014.

QUESADA, Uriel. Capítulo II – Saldar cuentas con la historia. El caso de Las cuatro estaciones, de Leonardo Padura. Disponível em:

http://www.academia.edu/10117103/capitulo_ii_saldar_cuentas_con_la_historia._el_caso_de

las_cuatro_estaciones_de_leonardo_padura. Acesso em: 10 de março de 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e Narrativa*. v. 1. Campinas: Editora Papyrus, 1994.

_____. RIVERA, Tania. Entre dor e deleite. *Novos Estudos*, n. 94, p. 231-237, 2012.

RONDÓN, César Miguel. ¡Llegó la neblina!. In: UXÓ, Carlos. (Ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 189-191.

RODRÍGUEZ, Yolanda Westphalen. El hombre que amaba a los perros: la historia revisitada desde el policial posmoderno. *Revista de Pensamiento, críticas e estudios literarios latinoamericanos*, v. 16, p. 241-254, 2017.

SANTOS, Giselle. A representação da crise do Período Especial em Cuba na obra Trilogia suja de Havana. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, ISSN 1679-1061, Nº. 17, p. 139-168, jul./dez. 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG 2007.

SCOTT, James C. *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos*. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2013, pp. 17-71.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande sertão: veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea*, v. 11, p. 130-147, 2009.

_____. Literatura e trauma. *Pro-Posições*, v. 13, n. 3 (39), p. 135-153, 2002.

SUMALAVIA, Ricardo. Tributos e ironías en el neopolicial latinoamericano en Adiós, Hemingway de Leonardo Padura. In: UXÓ, Carlos. (Ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 178-188.

UXÓ, Carlos. Hacia una nueva poética del policial cubano: la trilogía de Leo Martín, de Lorenzo Lunar Cardedo. *Rivista di studi letterari e culturali*, n. 15, p. 257-269, 2016.

_____. (Ed). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006.

VILCHES, Freddy. Descorriendo el velo: apariencia y realidad en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura. In: UXÓ, Carlos. (Ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 65-87.

XAVIER, Márcia. *Literatura e História os “deslimites” políticos do romance histórico contemporâneo*. In: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-e-Hist%C3%B3ria-os-deslimites-pol%C3%ADticos-do-romance-hist%C3%B3rico-contempor%C3%A2neo.pdf> Acessado em maio de 2017.

WIESER, Doris. Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos. *Espéculo*, v. 29, 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>. Acesso em 21 de jun de 2019.