

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

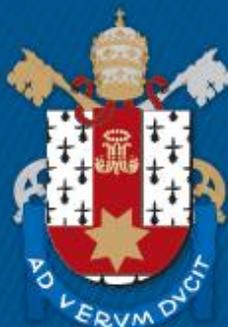
MARCELO DE ANDRADE DUARTE

**ENTRE A IRONIA E A DECEPÇÃO: EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS NA FICÇÃO CUBANA
PÓS-REVOLUÇÃO**

Porto Alegre

2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Marcelo de Andrade Duarte

**ENTRE A IRONIA E A DECEPÇÃO: EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS NA FICÇÃO
CUBANA PÓS-REVOLUÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Teoria da Literatura – da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

PORTO ALEGRE

2020

Ficha Catalográfica

D812e Duarte, Marcelo de Andrade

Entre a Ironia e a Decepção : Experiências Históricas na
Ficção Cubana Pós-revolução / Marcelo de Andrade Duarte .
– 2020.

172 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Ficção cubana pós-revolução. 2. Literatura. 3. História. 4.
Trauma. 5. Ironia. I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

MARCELO DE ANDRADE DUARTE

**ENTRE A IRONIA E A DECEPÇÃO: EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS NA FICÇÃO
CUBANA PÓS-REVOLUÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Teoria da Literatura – da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras,

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Aprovada em: 31 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Aimée Teresa González Bolaños (FURG)

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins (UFPEL)

Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Profa. Dra. Janaina de Azevedo Baladão de Aguiar (UFRGS/PUCRS)

**PORTO ALEGRE
2020**

Dedico este trabalho aos meus amados pais, Boaventura e Lúcia Duarte, a minha irmã, Luciane Duarte e à minha companheira Larissa Costa, maiores incentivadores de meus estudos e fontes inesgotáveis de apoio, amor e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Boaventura Duarte, com seu esforço e trabalho (iniciado ainda bem pequeno, com apenas cinco anos de idade, como trabalhador rural, que não o permitiu estudar) possibilitou minha dedicação total aos estudos até o fim da graduação, e Lúcia Helena de Andrade Duarte, que me ensinou a ler, mesmo não tendo concluído o ensino fundamental, que me apresentou ao mundo da literatura, sendo ela uma leitora voraz de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, com quem compartilhei muitas leituras dos anos iniciais ao doutorado. Sem vocês eu nada seria!

À Larissa Lima, por me acompanhar em todos os momentos, mesmo naqueles que necessitavam mudanças (de Jaguarão para Campinas) e andanças (nas muitas viagens de ônibus e de carro – quando me acompanhava preocupada e sabendo do meu cansaço – entre Pelotas e Porto Alegre para assistir as aulas do doutorado ou para reuniões de orientação), por quem cito Reinaldo Arenas: “Entonces me pareció que el mundo se estaba terminando y supe que una persona sola no es nada, que uno sin otra persona no existe.”

À professora Noelci Fagundes da Rocha - Sissa Jacoby (*in memoriam*), pelo aceite do projeto e pelo breve, mas importante, tempo de orientação.

Ao professor Carlos Alexandre Baumgarten, por todo o aprendizado propiciado durante o processo de orientação e apoio na realização deste trabalho, por não ter me deixado desistir antes da qualificação e quando me ligou para me motivar a terminar a escrita da tese.

Ao professor Aulus Mandagará Martins, figura de inspiração profissional, orientador de mestrado que me apresentou os estudos de literatura e história, pelos ajustes propostos na qualificação e pelos futuros subsídios na defesa final.

À professora Aimée Bolaños, que sempre foi lembrada e mencionada com tanto carinho pelos meus professores de literatura da UNIPAMPA, egressos da FURG, pelas colaborações na qualificação, pelo cuidado e atenção dados nas sugestões para o andamento do trabalho.

Aos professores da área da Literatura da UNIPAMPA, particularmente à professora Cátia Goulart, que contribuiu para que eu me identificasse com a área da

literatura, pela amizade e pelo apoio dado em algumas conversas que tivemos quando estive perto de desistir.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – Teoria da Literatura – que me proporcionaram crescimento pessoal e profissional, em especial às professoras Maria Eunice Moreira (com quem aprendi um novo modo de ler na disciplina de Teoria da História da Literatura) e Regina Kohlrausch, pelo aceite em compor a banca e pelas colaborações que fará a este trabalho.

À professora Janaina de Azevedo Baladão de Aguiar, por aceitar fazer parte deste importante momento de finalização de mais uma etapa acadêmica.

À secretaria do PPGL, pela dedicação com o trabalho burocrático do programa.

A todos os colegas, pelos momentos de reflexão, conhecimento e amizade.

À CAPES, pela concessão da bolsa de custeio de mensalidades que me permitiu cursar o doutorado. Que ainda tenhamos essa importante instância de financiamento da pós-graduação brasileira funcionando sem limitação de áreas do conhecimento (vide prioridades estabelecidas pela portaria 1.112 do MCTI), para que outros, assim como eu, tenham condições de permanecer estudando.

A todos os colegas, professores do Estado do Rio Grande do Sul, pela força, por estarem resistindo aos sucessivos ataques dos últimos governos, do corte de ponto – pela luta por uma profissão mais justa e valorizada – aos 56 meses de salários atrasados e parcelados – hoje aliados à sobrecarga de trabalho causados pela pandemia (excessiva burocratização do trabalho docente mediante produção de múltiplos relatórios semanais, planos de aula e novas demandas de documentos que são repassados pelas CRES às escolas, além de, logicamente, preparação de aulas e atendimento aos alunos) e falta de suporte financeiro e material para manutenção das aulas online.

No soy pesimista, en absoluto, en relación con la historia. La historia, desgraciadamente, trae consigo un número demasiado grande de fracasados, pero, al fin y al cabo, creo que en la historia nunca se da un paso atrás. (CARPENTIER, 1998, p. 104)

APOIO DE FINANCIAMENTO - CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar, com ênfase nos estudos comparatistas, como romances cubanos publicados nas últimas décadas do século XX se envolvem com os projetos políticos e artísticos promovidos por e através dos sistemas políticos pós-revolucionários socialistas. A tese sustenta que esses textos ficcionais, ao empregar citação irônica, paródia e anacronismo (HUTCHEON, 1991), não apenas comentam as leituras da história escritas a partir do ponto de vista oficial e as exigências da literatura pós-revolucionária, mas também revelam "silêncios" no corpus literário e nas experiências do povo cubano, algo que os romances aqui privilegiados em nossa análise representam. Essas práticas permitem uma intervenção nas discussões que envolvem a produção e a crítica das literaturas cubanas contemporâneas a partir de uma variedade de perspectivas políticas. Nosso corpus é composto pelos romances: *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, e *Caracol Beach*, de Eliseo Alberto. A escolha dos autores se deu por esses autores terem percursos diversos de escrita e publicações de suas obras. Por um lado, estas obras recordam os acontecimentos monumentais que representaram a Revolução Cubana, evocando um otimismo coletivo e um senso de comunidade forjados entre os povos. Por outro lado, os romances analisados apontam os limites das interpretações programáticas da história pós-revolucionária demonstrando posições de desconforto com as noções de imanência messiânica, questionando os movimentos revolucionários como resolução dos problemas de desigualdade racial e de classe, capazes de gerar autonomia política, econômica e artística; colocando em xeque também as consequências da violência e de deslocamentos obrigatórios para soldados lutarem em guerras de outros países, que fontes oficiais raramente documentam. Assim, esses romances privilegiam e questionam a criação literária como forma de expor essa decepção com os rumos tomados pela revolução através da revisão dos discursos oficiais, apresentando uma leitura alternativa do passado.

Palavras-chave: ficção cubana pós-revolução; literatura; história; trauma; ironia.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo analizar, con énfasis en los estudios comparativos, cómo novelas cubanas publicadas en las últimas décadas del siglo XX se involucran con los proyectos políticos y artísticos promovidos por y a través de los sistemas políticos socialistas posrevolucionarios. La tesis sostiene que estos textos de ficción, utilizando tácticas de citas irónicas, parodia y anacronismo (HUTCHEON, 1991), no solo comentan las lecturas de la historia escritas desde el punto de vista oficial y los requisitos de la literatura posrevolucionaria, sino también revelan "silencios" en el corpus literario y en las experiencias del pueblo cubano, algo que representan las novelas privilegiadas aquí en nuestro análisis. Estas prácticas permiten una intervención en discusiones que involucran la producción y crítica de la literatura cubana contemporánea desde una variedad de perspectivas políticas. Nuestro corpus está compuesto por las novelas: *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, y *Caracol Beach*, de Eliseo Alberto. La elección de los autores se debió al hecho de que estos autores tienen diferentes caminos de escritura y publicación de sus obras. Por un lado, estas obras recuerdan los eventos monumentales que representaron la Revolución Cubana, evocando un optimismo colectivo y un sentido de comunidad forjada entre los pueblos. Por otro lado, las novelas analizadas señalan los límites de las interpretaciones programáticas de la historia posrevolucionaria, demostrando posiciones de incomodidad con las nociones de inmanencia mesiánica, cuestionando los movimientos revolucionarios como una solución a los problemas de desigualdad racial y de clase, capaces de generar autonomía política, económico y artístico; cuestionando también las consecuencias de la violencia y el desplazamiento forzado de los soldados para luchar en guerras en otros países, que fuentes oficiales rara vez documentan. Por lo tanto, estas novelas privilegian y cuestionan la creación literaria como una forma de exponer esta decepción con la dirección tomada por la revolución a través de la revisión de los discursos oficiales, presentando una lectura alternativa del pasado.

Palabras clave: ficción cubana postrevolución; literatura; historia; trauma; ironía.

RESUMÉ

Cette thèse vise à analyser, en mettant l'accent sur les études comparatives, comment les romans cubains publiés dans les dernières décennies du XXe siècle s'impliquent dans les projets politiques et artistiques promus par et à travers les systèmes politiques socialistes post-révolutionnaires. La thèse soutient que ces textes fictifs, utilisant des tactiques de citation ironique, de parodie et d'anachronisme (HUTCHEON, 1991), commentent non seulement les lectures de l'histoire écrites du point de vue officiel et les exigences de la littérature post-révolutionnaire, mais aussi ils révèlent des "silences" dans le corpus littéraire et dans les expériences du peuple cubain, ce que représentent les romans privilégiés ici dans notre analyse. Ces pratiques permettent d'intervenir dans des discussions impliquant la production et la critique de la littérature cubaine contemporaine sous diverses perspectives politiques. Notre corpus est composé des romans: *La consagración de la primavera*, par Alejo Carpentier, et *Caracol Beach*, par Eliseo Alberto. Le choix des auteurs est dû au fait que ces auteurs ont des voies différentes d'écriture et de publication de leurs œuvres. D'une part, ces œuvres rappellent les événements monumentaux qui ont représenté la Révolution cubaine, évoquant un optimisme collectif et un sentiment de communauté forgé entre les peuples. D'autre part, les romans analysés pointent les limites des interprétations programmatiques de l'histoire post-révolutionnaire, démontrant des positions d'inconfort face aux notions d'immanence messianique, questionnant les mouvements révolutionnaires comme une solution aux problèmes d'inégalités raciales et de classe, capables de générer une autonomie politique, économique et artistique; remettant également en question les conséquences de la violence et des déplacements forcés des soldats pour mener des guerres dans d'autres pays, ce que les sources officielles documentent rarement. Ainsi, ces romans privilégient et questionnent la création littéraire comme un moyen d'exposer cette déception à la direction prise par la révolution à travers la révision des discours officiels, présentant une lecture alternative du passé.

Mots-clés: fiction cubaine post-révolution; littérature; histoire; trauma; ironie.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
1 CONTEXTO HISTÓRICO DE CUBA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	29
1.1 GOVERNO DE FULGENCIO BATISTA	29
1.2 ENTRADA DE FIDEL CASTRO NA POLÍTICA	34
1.3 A REVOLUÇÃO CUBANA.....	37
1.4 A VITÓRIA DE FIDEL CASTRO.....	38
1.5 INVASÃO À BAÍA DOS PORCOS.....	41
1.6 A CRISE DO CARIBE OU A CRISE DOS MÍSSEIS DE CUBA.....	43
1.7 EXPORTAÇÃO DA REVOLUÇÃO	46
1.8 CULTURA E INTELLECTUALIDADE PÓS-1959	48
2 LITERATURA E HISTÓRIA	53
2.1 DEFINIÇÕES PRÉVIAS	53
2.1.1 Aristóteles	57
2.1.2 Roland Barthes: literatura e história como discurso	58
2.1.3 Hayden White: uma poética da história.....	60
2.1.4 Paul Ricoeur e uma teoria mediadora	69
2.1.5 Walter Mignolo: lógica das semelhanças e política das diferenças ..	77
2.2 LITERATURA E HISTÓRIA NO GÊNERO ROMANCE	78
2.2.1 O romance histórico <i>scottiano</i> – primeira conceituação	79
2.2.2 Novo romance histórico: Seymour Menton e Lukasz Grützmacher ..	83
2.2.3 Linda Hutcheon e a metaficção historiográfica	87
2.2.4 Fredric Jameson e a possibilidade do romance histórico na contemporaneidade	93
2.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO TEÓRICO	96
3 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE ALEJO CARPENTIER	98
4 CARACOL BEACH, DE ELISEO ALBERTO	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	166

APRESENTAÇÃO

Como um sujeito nascido em Jaguarão, na fronteira entre Brasil e Uruguai, desde pequeno acompanhava meu pai na bicicleta para buscar leite “do lado de lá” da ponte, ia brincar nas sempre bem cuidadas praças de Rio Branco, na juventude frequentava festas, ia ao *Lago Merin* (praia mais próxima, já que ir à praia do Cassino era algo impensável àquela época), entre outras atividades típicas de um cidadão fronteiriço. Essa relação com a língua e a cultura espanhola sempre fizeram parte da minha formação humana e certamente contribuíram pelo meu futuro interesse nos estudos latino-americanos.

Em 2006, a chegada da Universidade Federal do Pampa a Jaguarão¹, após o programa de expansão das universidades federais no Brasil, tornou possível para mim a continuidade dos estudos, já que por questões financeiras era impossível buscar uma formação acadêmica em Pelotas. No início, apenas dois cursos eram oferecidos: Letras Português/Espanhol e Pedagogia; nenhum desses estavam dentro do que eu havia planejado fazer, mas por uma maior proximidade, optei por me inscrever no vestibular de Letras.

Quando iniciei o curso pensava que iria aprender muito sobre questões gramaticais, pensamento influenciado pelo minha experiência com o estudo de línguas na escola pública que na minha formação sempre privilegiou a prescrição de regras, e isso me ajudaria a fazer concursos públicos. Entretanto, o componente com o qual melhor me identifiquei foi Introdução aos Estudos Literários, certamente pela minha relação com a leitura influenciada pela minha mãe – já expressa nos agradecimentos, após o primeiro seminário, um estudo narratológico de *A Hora da Estrela*, a professora Catia Goulart convidou-me para participar do projeto *Literatura sul-rio-grandense: perspectivas de fronteira*. Nesse projeto, foram analisados na produção literária questões estéticas de

¹ Criada em 2006 como campus fora da sede das Universidades Federal de Pelotas e de Santa Maria, a Universidade Federal do Pampa tornou-se “independente” em “por meio da lei nº 11.640, de 11/01/2008, para minimizar o processo de estagnação econômica onde está inserida, pois a educação viabiliza o desenvolvimento regional, buscando ser um agente da definitiva incorporação da região ao mapa do desenvolvimento do Rio Grande do Sul” (Informações retiradas do site da Universidade: <https://unipampa.edu.br/portal/universidade>).

hibridez e interculturalidade que marcam a identidade/alteridade de fronteira. Como demanda desse projeto de pesquisa, iniciamos contatos com escritores argentinos, brasileiros e uruguaios e organizamos um acervo com obras da região da fronteira oeste e extremo sul do Brasil, algumas integrariam futuramente o projeto de extensão *Perspectivas de Fronteira em audiolivro*, financiado pelo Ministério da Cultura. Decorrente de estudos de obras deste acervo, produzi alguns artigos para disciplinas e apresentações em eventos (entre eles: *Aspectos do Espaço Fronteiriço no Conto La Diosma, de Ignacio Olmedo; Representação da Identidade Fronteiriça nos Contos Contrabandista e Duelos de Farrapos, de Simões Lopes Neto; e A Fronteira e seus Reversos em José Monegal*).

Pode-se perceber que a participação nesse projeto foi minha porta de entrada nos grupos de pesquisa, participação em eventos e publicações relacionadas com a literatura latino-americana. No entanto, meu primeiro contato com a literatura cubana ocorreu no desenvolvimento de um projeto de extensão chamado *Literatura na Tela*, cuja proposta era organizar encontros para projeção de filmes derivados de textos literários e após discutir suas relações. Num dos encontros, discutimos a obra *Antes que anochezca*², de Reinaldo Arenas, que despertou meu interesse para a história e a cultura cubana, praticamente na mesma época conheci os romances de Alejo Carpentier em Teoria Literária I e II. Fiquei instigado pela forma com a qual Carpentier construía suas narrativas, principalmente em *Concierto Barroco* e *El reino de este Mundo*.

De certa maneira esse interesse ficou “adormecido”, já que meu trabalho de conclusão de curso se manteve ligado à literatura de fronteira no conto “Ida e Volta”, de Aldyr Garcia Schlee. Um ano depois de finalizar a graduação, apresentei, após aprovação na prova de seleção do Mestrado em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como projeto de dissertação um estudo das fronteiras geográficas e discursivas em *Don Frutos*, recentemente lançado nessa época. Após aprovação do projeto para orientação do professor Aulus Mandagará Martins, iniciei o curso e uma das disciplinas, Literaturas e Histórias, ministrada pelo meu orientador fez com que eu aprofundasse os estudos nas

² Romance que inicialmente estava previsto como corpus desta tese,

relações entre literatura e história e fizesse ajustes no projeto, abandonando as fronteiras geográficas.

Em 2014 fiz a seleção para o doutorado em Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, apresentando um projeto que visava analisar as diferentes figurações da história na literatura, sendo aceito pela professora Sissa e defendido na banca de seleção que era composta pelo professor Carlos Baumgarten, que viria a ser o orientador da tese após o falecimento da minha primeira orientadora no início de 2016. Em meados de 2016, na primeira conversa com o professor Carlos para verificação de aderência do projeto às suas linhas de pesquisa, comentei meu interesse em retomar os estudos com a literatura cubana iniciados há dez anos, que após delimitação de corpus nas orientações e na qualificação, ficaram definidos os dois romances que apresentarei nesta tese que, de certa maneira, une minha formação pessoal com a acadêmica.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os estudos comparatistas entre literatura e história há algum tempo passam por consideráveis questionamentos, no que diz respeito às fronteiras instáveis que essas duas disciplinas impõem. Há, entre elas, aproximações e distanciamentos, pois são discursos que ultrapassam limites e geram inquietações quando essas áreas se cruzam. Nesse sentido, segundo Peter Gay (1990), elas “condividem uma longa fronteira cheia de meandros, que é atravessada pelo trânsito erudito e literário sem grandes impedimentos nem muitas formalidades” (p. 167).

Noé Jitrik (1986) aponta que a escritura literária de tema histórico foi uma resposta às grandes transformações pelas quais a população passava, percebendo que era necessário reorganizar-se diante da história, de forma a redefinir sua identidade. Desde o final do século XVIII até o início do século XIX, a guerra se estendeu por todo o continente europeu com a Revolução Francesa, as guerras napoleônicas e um grande número de outras revoluções. Tais revoluções diferenciaram-se das guerras anteriores³, pois, em uma França que lutava contra a monarquia absolutista, foi preciso formar um dos primeiros exércitos de massas, o que estabeleceu uma conexão social e histórica entre a guerra e os indivíduos que ali participavam⁴, com isso, os indivíduos se sentiram partícipes do acontecimento histórico, fazendo da história uma experiência das massas (LUKÁCS, 2011).

No contexto da América Latina, a obra *Xicoténcatl* (1826), de autoria anônima⁵, é considerada, segundo Menton (1993), o primeiro registro desse

³ “As guerras dos Estados absolutistas da época pré-revolucionária foram todas travadas por pequenos exércitos mercenários. O comando da guerra tinha por princípio afastar o máximo possível o exército da população civil [...] a guerra deveria ser travada de tal modo que a população nada percebesse.” (LUKÁCS, 2011, p. 38)

⁴ Para criação dessa mentalidade a organização deveria expor de maneira clara o conteúdo e a finalidade da guerra valendo-se da propaganda, caso contrário, não haveria diferença entre esse exército de massas e um composto por “pequenos contingentes de marginais para o serviço militar ou [forçados] a servir” (LUKÁCS, 2011, p. 38).

⁵ Sobre a autoria de *Xicoténcatl*, Ureña afirma que: “No cabe pensar que el autor de *Jicoténcatl* sea otra cosa que americano: las censuras a los conquistadores son demasiado fuertes hasta para un español liberal de entonces. Y la especie de patriotismo indígena que alienta en la obra hace pensar que el autor ha de ser mexicano.” (UREÑA, 1928, P. 243)

gênero, sua história narra o encontro entre duas civilizações, a pré-colombiana e a espanhola. Tal obra narra a colaboração dos indígenas com os espanhóis para a conquista do México, recriando a passagem de Hernán Cortés pela república de Tlaxcala, com personagens históricos como o próprio Cortés, Malinche e o herói tlaxcalteca Xicoténcatl⁶, que conforme Jitrik (1995), é um índio humanista e culto.

Sua trama apresenta uma clara influência da ideologia europeia: Tlaxcala representa a República; Cortés e Montezuma, os tiranos; e Xicoténcatl, a liberdade, virtude e razão. À venda em Nova York a partir do ano de sua publicação, deve ter chegado ao México um pouco mais tarde, sem alcançar ampla divulgação. Ao longo do século XIX, a obra Xicoténcatl foi esquecida e só “redescoberta” no século XX, especificamente na biblioteca da Universidade de Columbia.

Da mesma forma que ocorreu no Velho Continente, o romance histórico na América Latina surgiu durante um período de grandes revoluções e transformações sociopolíticas. O modelo scottiano chega e se adapta rapidamente à América Latina quando ela acaba de concluir suas guerras pela independência. A grande tarefa era a construção de novas nações que, como resultado de sua recente separação da Espanha, enfrentaram "lacunas" econômicas, políticas e culturais.

Quase todo o século XIX assistiu à sucessão contínua de situações anárquicas motivadas por tensões e confrontos gerados nas primeiras tentativas organizacionais, concretizadas em guerras civis, regimes oligárquicos, formulação de constituições e definições de fronteiras, “o processo de formação de novos Estados responde [...] a violência militar que implanta novos ordenamentos políticos e a transformação mundial das relações sociais [...] que descarta as antigas metrópoles de seu lugar de prestígio” (WASSERMAN, 2010, p. 178). Com isso, cada país teve que "inventar" sua comunidade imaginada

⁶ Xicoténcatl foi um personagem histórico que morreu enforcado em 1521 por ordem de Hernán Cortés devido à deserção, está documentado nas crônicas de Bernal de Castillo e Antonio Solís. O texto não se trata apenas de uma reprodução do que pode ser encontrado nas crônicas, mas de uma refiguração contra o discurso colonial, com o foco no herói indígena, em vez de Cortés. Supostamente, por ter uma visão subversiva da história oficial, o autor resolveu manter o anonimato.

(ANDERSON, 2008) e identidade nacional, tanto em relação à antiga metrópole quanto em relação aos países vizinhos.

A conquista e posterior colonização forjaram de cima, a partir do poder colonial, por mais de duzentos anos, uma extensa comunidade de idioma, religião e raça; apesar disso o Império espanhol na América foi, principalmente, uma ordem política construída sobre profundas descontinuidades econômicas, geográficas, culturais e sociais: uma nação atada por cima e solta por baixo. (WASSERMAN, 2010, p. 179)

Como sabemos, as guerras de independências não foram realizadas em nome dos indígenas colonizados, mas da elite colonial⁷. De fato, os novos países são fundados com base na dupla rejeição do pré-existente, sem reconhecer nem o legado indígena nem o espanhol. A primeira construção do sentimento nacional parte da negação da raiz aborígine, da alteridade e, portanto, também nega a diversidade racial e cultural fundamental do continente.

Durante alguns processos de independência, podemos citar projetos de reivindicação do elemento aborígine, como o plano de restauração de uma dinastia Inca nas Províncias Unidas do Sul, por Francisco de Miranda, ou a reimpressão dos Comentários Reais dos Incas, de Inca Garcilaso de la Vega (1609), ordenado por San Martín a favor da causa emancipatória. No entanto, na fase de fundação e consolidação dessas novas nações ao longo do século XIX, a figura do aborígine foi considerada pelo Estado como inimiga da "civilização"⁸, ordem e progresso e, portanto, sofreu um processo de marginalização, silenciamento e até apagamento do mapa nacional.

Ao mesmo tempo, as novas nações latino-americanas também nasceram da refutação absoluta de sua herança espanhola. A independência representa para eles um intervalo entre o presente e o passado, dominado por um império inimigo da modernidade. A geração de jovens românticos levanta a necessidade de uma verdadeira separação cultural e espiritual com o passado colonial através de um "esquecimento terapêutico" dele. No entanto, e apesar de seu rancor em

⁷ Da "aristocracia criolla" (WASSERMAN, 2010, p. 177).

⁸ Domingo Sarmiento em *Facundo* (1845) desenvolve a dicotomia "civilización" e "barbarie" ideia que acaba sendo exportada para a América Latina justificando práticas de violência do Estado para reestabelecimento da ordem, com o imaginário branco expulsando os bárbaros indígenas, outros textos da época desenvolvem essa dicotomia: *La cautiva* (1837) e *El matadero* (1838), de Esteban Echeverría e *Amalia* (1844), de José Mármol.

relação à antiga Pátria, a América Latina nunca renuncia ao seu componente europeu, valorizado como um grande modelo para a construção de um futuro "utópico". Portanto, o primeiro hispano-americanismo se identifica com a burguesia "europeizadora", que disfruta do mesmo clima histórico-cultural do Velho Continente e da certeza da superioridade absoluta do modelo cultural do Ocidente.

Durante esse período, a elite dominante se sente compelida a justificar a independência, novas instituições nacionais e a construção de um futuro europeizado. Para preencher suas "lacunas de nacionalidade" intelectuais, pertencentes à classe dominante, recorreram a escritos sociológicos, filosóficos, históricos e literários para oferecer uma ampla gama de soluções narrativas e nuances ideológicas em relação à possível nova nação. A produção da historiografia e do romance histórico desempenha um papel essencial nessa operação, que complementa e se relaciona intrinsecamente.

A historiografia latino-americana do século XIX é desenvolvida sob o processo de apagar o pré-existente buscando a "invenção" de uma identidade utópica-fictícia. Cada país tenta criar seu próprio passado para justificar a ideologia da cidadania, patriotismo, identidade nacional e modelos político-governamentais de elite. A história oficial, realizada "de cima" e com uma suposta e aclamada objetividade, é uma verdade legítima e indiscutível da história transmitida pelo sistema cultural e educacional. Essa "lenda nacional", composta exclusivamente por grandes homens, de minorias iluminadas, é construída com a linguagem para criar uma dimensão épica do passado intocável, distante do presente do leitor. Como consequência, a visão das massas anônimas, que também participaram da formação nacional, refugia-se nas histórias maravilhosas ou nas histórias orais que, através da memória de gerações sucessivas, preservam as versões da história ocultas dos povos, sendo que "tiene más sentido anclar el pensamiento en las fracturas de la historia colonial y el diferencial colonial de poder que en la historia que promulgan los libros de sociología y economía que pretenden contar la 'verdad' sobre el mundo" (MIGNOLO, 2007, p. 116).

Ao contrário da apresentação de uma continuidade inalterável entre o presente e o passado, como se vê no romance histórico europeu, na obra hispano-americana é fundamental a ruptura entre os dois estágios temporais. Assim, o segundo não tenta recuperar nostalgicamente o passado para afirmar as raízes das identidades nacionais, como o primeiro. Com o olhar colocado no progresso futuro, seu papel é forjar uma consciência e identidade nacional das repúblicas emergentes contra a alteridade do passado colonial, apoiar a legitimação do processo de independência e da ideologia liberal. Portanto, a ficcionalização do ambiente colonial se destaca como um passado ilegítimo e incapaz de substanciar a nova nacionalidade.

O romance histórico dos crioulos latino-americanos também não tenta recuperar a alteridade primitiva, os indígenas reprimidos nas páginas históricas e literárias de vários séculos da colônia “El indigenismo fue una categoría con la que los criollos expresaron una ideología nacional en la que los indios no desempeñaban ningún papel ni tenían nada que decir.” (MIGNOLO, 2007, p. 124). Embora as elites ocasionalmente celebrassem a história pré-hispânica para se diferenciarem das colônias, elas não tinham interesse especial em reviver a carne e o sangue nativos. De fato, os romances históricos sobre a questão aborígene do século XIX são desenvolvidos entre os dois extremos: ou funcionam, de acordo com os estereótipos do imaginário europeu, com a idealização de cenários americanos e indianos como um bom selvagem, ou demonizam estes como grandes inimigos da futura "civilização".

A partir da metade do século XX, o romance histórico clássico da América Latina enfrenta um grande desafio. Surge uma tendência renovadora, chamada de novo romance histórico, que questiona as imagens dos grandes homens, lendas nacionais, dos textos antecessores. Ajustada aos pensamentos e circunstâncias contemporâneos, essa mudança oferece oportunidades para se discutir a América sob diferentes prismas. A produção dessa nova tendência narrativa desenvolve-se sob a corrente da pós-modernidade, cuja ideia “como categoría histórica y de posmodernismo en su significación cultural, parecen lugares comunes, aunque difícilmente eludibles puesto que conciernen a transformaciones distintivas de esta época.” (BOLAÑOS, 2002, p. 7)

Podemos destacar dois importantes pontos distintivos que contribuíram para a criação do novo romance histórico e de sua originalidade:

- Primeiro, a América Latina é, por essência, híbrida e descentralizada, características originadas pelo encontro entre indígenas e europeus no século XV, sendo um espaço fronteiro entre a Europa e a cultura pré-colombiana. Essa característica peculiar corresponde ao conceito de “culturas híbridas” de Néstor García Canclini, onde “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. 19). Assim, a literatura latino-americana, a partir de suas origens, se desenvolve sob essa ótica de “canibalização” e contaminações, pois os modelos europeus importados, graças à sua convivência com elementos indígenas, são re-contextualizados para adquirir um significado diferente.

- Em segundo lugar, o fim dos “metarrelatos legitimantes, las ideas de unidad y todo, de la razón y el sujeto como sus guardianes, quedan los eventos, las aperturas, las inauguraciones, las iniciativas.” (BOLAÑOS, 2002, p. 13) estão ligados aos importantes eventos que a América Latina experimentou desde o final da década de 1960: os rumos duvidosos da Revolução Cubana, as crises político-democráticas, repressões estatais no México, ações de guerrilha na América Central e crimes institucionalizados das ditaduras militares na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil.

Essa realidade da América Latina, fundada na diversidade étnica e cultural, e nesses eventos mencionados, causam desconfiança na “história” utópica e homogênea, conforme Bolaños (2008) “consagrada por la razón totalizante”, gerando fundamentos substanciais para a produção do novo romance histórico. Sua singularidade, logicamente, reside na reivindicação da condição heterogênea e no desejo de lutar contra o exercício do poder na esfera política, buscando “otra historia, desmitificada, desacralizada, secularizada, despojada de las aureolas nada sagradas del poder” (BOLAÑOS, 2008, p. 16).

O novo romance histórico na América Latina foi desenvolvido, portanto, com base no conflito dos eventos políticos do presente, vinculados aos do passado, e em desacordo com as versões canonizadas e insatisfatórias do passado. Em geral, o principal objetivo da criação é revisar e questionar a

historiografia oficial e, também, a ficção histórica, escrita pelo ponto de vista dos vencedores, caracterizando homogeneidade e exclusão. Essa operação inovadora não pretende esquecer o passado, mas redefini-lo na perspectiva do tempo presente, operação, segundo Bolaños (2008), dominada pela memória.

Diante do apresentado, percebemos que, desde seus primórdios, uma das características mais marcantes do romance hispano-americano é a sua preocupação com a história. Podemos visualizar isso, por exemplo, nas narrativas de Alejo Carpentier, Jorge Volpi, Laura Esquivel, Isabel Allende, Carlos Fuentes ou Mario Vargas Llosa as quais são alimentadas pelo discurso historiográfico tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Tais romances recorrem a eventos passados em que aparecem pessoas reais inseridas em um mundo localizado em um espaço e tempo também reais. Exemplificando a afirmação anterior, podemos citar o escritor cubano Alejo Carpentier e o autor mexicano Jorge Volpi. O primeiro, em *El arpa y la sombra* (1979) ficcionaliza dois personagens históricos, o Papa Pio IX e Cristóvão Colombo, narrando a repercussão que a “descoberta” da América teve para o mundo, especialmente, para a igreja católica. Já o autor mexicano em *El fin de la locura* (2003) tematiza o auge e a queda das utopias revolucionárias da esquerda latino-americana através de Aníbal Quevedo, um psicanalista, que durante a obra dialoga com diversos personagens da história, entre eles, Barthes, Lacan e Kristeva, na revolta de Paris em maio de 1968, e Fidel e Allende no processo revolucionário de Cuba e Chile.

O grande número de narrativas e suas inúmeras diferenças torna complicado fazer uma delimitação de um corpus específico de romances, por isso diferentes críticos e teóricos, preocupados em pensar a narrativa hispano-americana, propuseram algumas classificações. Conceitos como "nueva novela histórica" (MENTON, 1992), e "metaficção historiográfica" (HUTCHEON, 1991) surgem na tentativa de definir um número mais ou menos constante de características de alguns romances.

Dado esse interesse no contexto hispano-americano, o presente trabalho tentará definir e contextualizar algumas das categorias conceituais mencionadas, (sem tratá-las por grau de importância) e o pensamento de teóricos que precederam tais ideias. Consideraremos essas categorias dentro

de seus contextos de produção, na tentativa de compreender de que maneira teoria e crítica literária, bem como a filosofia da história, têm apontado essa relação entre ficção e história.

Esta tese tem por objetivo principal analisar, com ênfase nos estudos comparatistas, como romances cubanos publicados nas últimas décadas do século XX se envolvem com os projetos políticos e artísticos promovidos por e através dos sistemas políticos pós-revolucionários socialistas, verificando a produção de sentido da experiência histórica em narrativas ficcionais que visam reavaliar/discutir passado e presente cubanos, cujo *corpus* apresentaremos a seguir.

Teremos também como objetivos secundários:

1. Discutir como os textos literários, dentro do recorte apresentado, repensam, criticamente, e recriam acontecimentos históricos ocorridos no passado cubano, entre eles, os reflexos do envio de tropas para Angola;
2. Analisar a distinção da recriação do passado nos autores;
3. Pesquisar e contribuir para a fortuna crítica de estudos da literatura cubana.

A tese busca compreender como esses textos ficcionais, ao empregar táticas de citação irônica, paródia e anacronismos (HUTCHEON, 1991), não apenas comentam as leituras da história escritas a partir do ponto de vista oficial e as exigências da literatura pós-revolucionária, mas também revelam "silêncios" no *corpus* literário e nas experiências do povo cubano, algo que os romances aqui privilegiados em nossa análise representam. A respeito disso, pontuamos o que foi explicado por Bolaños

O romance ficcionaliza a temporalidade histórica desde a subjetividade de figuras humanas deambulando no labirinto de si mesmas, que é, também, o de uma revolução, cujo movimento, significados e realizações concretas estão em debate. Portanto, resultam essenciais as maneiras de sentir e pensar no meio de grandes comoções e mudanças radicais [...] para sobreviver no cotidiano massacrante, buscando transcendência ou buscando o pão de cada dia, medrando ou resistindo no centro das turbulências de uma época complicada pelo choque, já ostensivo, das utopias com as práticas sociais (2011, p. 83).

Essas práticas permitem uma intervenção nas discussões que envolvem a produção e a crítica das literaturas cubanas contemporâneas a partir de uma

variedade de perspectivas políticas. Nosso *corpus* é composto pelos romances: *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier e *Caracol Beach* (1998), de Eliseo Alberto. Cabe destacar que após o texto de qualificação, em pesquisa sobre a (escassa) fortuna crítica de ambos textos, descobrimos a tese de doutorado de Antonio Gomez intitulada *El discurso latinoamericano del exilio: extraterritorialidad y novela en Argentina y Cuba desde los años setenta*, defendida, em 2007, na Universidade de Pittsburgh, que trabalha, entre outros autores, com nossos dois romances, mas estudando, conforme resumo da tese, “o papel do exílio político na configuração e revisão da dinâmica dos imaginários e histórias literárias nacionais e latino-americanas, e a formação de um discurso de exílio latino-americano” (tradução nossa), questionando como os escritores exilados inscrevem sua produção na história literária nacional, sob o ponto de vista do terceiro mundo como alegoria nacional, de Fredric Jameson (1986).

A escolha dos autores se deu por eles terem percursos diversos de escrita e publicações de suas obras. Por um lado, estas obras recordam os acontecimentos monumentais que representaram a Revolução Cubana, evocando um otimismo coletivo e um senso de comunidade forjados entre o povo. Por outro lado, os romances analisados apontam os limites das interpretações programáticas da história pós-revolucionária demonstrando posições de desconforto com as noções de imanência messiânica (Benjamin, 1987) questionando os movimentos revolucionários como resolução dos problemas de desigualdade racial e de classe, capazes de gerar autonomia política, econômica e artística; colocando em xeque também as consequências da violência e de deslocamentos obrigatórios para soldados lutarem em guerras de outros países, que fontes oficiais pouco documentam.

Assim, esses romances privilegiam e questionam a criação literária como forma de expor essa decepção com os rumos tomados pela revolução através da revisão dos discursos oficiais, apresentando uma leitura alternativa do passado. Embora certamente forneçam comentários sobre o passado, como um romance histórico tipicamente realiza, essas novelas inscrevem uma marca de discurso irônico que torna ambígua a relação entre passado e presente. Ao fazê-lo, desestabilizam não apenas a noção de uma narração linear do passado até

o presente, mas ironizam o processo pelo qual as narrativas históricas ortodoxas são criadas.

Essa retomada crítica do passado remete à designação de narrativa pós-moderna, proposta por Linda Hutcheon (1991), segundo quem

não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 64)

Nossa metodologia de trabalho será orientada pelos pressupostos da literatura comparada. Sobre tal pressuposto, em “Texto Fundadores”, de Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho (1994), temos uma organização que, com a participação de teóricos da área de diferentes países, discute a constituição e expansão do conceito de literatura comparada. Inicialmente, ela era vista como um meio de comparar literaturas de um mesmo país – às vezes de textos na mesma língua, mas de países diferentes. No entanto, Henry Remak (1994) pensa a literatura comparada de um modo mais abrangente, vendo-a como o estudo da literatura “além das fronteiras”, seja de um país específico, ou de uma língua também específica. Remak pensa também na relação entre literatura e diferentes áreas do conhecimento como a pintura, escultura, arquitetura, música, filosofia, história, cinema etc. Percebe-se, então, que, por tal definição, Henry Remak filia-se à Escola Americana, já que o pensamento da Escola Francesa está mais voltado para o que foi apresentado inicialmente nesse parágrafo.

Essa proposta de Remak nos leva a refletir em um conceito operacional para a prática comparatista nos dias de hoje, pensando, principalmente, na interdisciplinaridade e na intertextualidade, visto que, em grande parte dos trabalhos acadêmicos dos dias de hoje – basta visualizarmos os anais dos Congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada, a literatura está comparada com as mais diversas expressões do conhecimento humano. Sendo assim, Tânia Carvalhal (2003) destaca que é necessário que o comparatista

tenha domínio de, no mínimo, duas áreas do saber: a literatura e outra, seja a história, a sociologia ou as demais citadas anteriormente.

A literatura comparada ao estabelecer-se como disciplina torna-se um método de análise da obra literária localizada em um contexto cultural, ou seja, suas relações com a sociedade como um todo, indo contra o que pensavam os formalistas, para os quais os textos literários valiam-se por si, sem ser necessário analisar o contexto em que estavam inseridos. Porém ao “acolher a diversidade” (CUNHA, 2011) a literatura comparada generaliza-se, ou seja, todos os estudos literários tornam-se interdisciplinares (COUTINHO 2011), já que não podemos pensar a literatura fora de contexto.

O conceito fundamental para entendermos a literatura comparada é o de intertextualidade. A respeito dele, no primeiro capítulo de *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault (2008) faz uma importante tipologia das relações intertextuais para a definição de sua tese da intertextualidade como memória da literatura. Nessa tipologia, Samoyault cita Laurent Jenny, porém não lhe dá a importância devida, já que tal autor, na revista “Poétique”, em 1976, já havia afirmado que a intertextualidade é, na verdade, a memória dos sujeitos, trazendo também a afirmação de que a “intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (JENNY, 1979, p. 21-22). Claramente percebemos que Samoyault aprofunda essa ideia em sua tese de memória da literatura, na qual afirma que cada leitor produzirá um intertexto diferente, dependendo das leituras que haja realizado anteriormente. Do mesmo modo, o autor também é um leitor e tem sua bagagem de leitura diferente, ou seja, cada leitor fará uma leitura intertextual diferenciada, já que essa está ligada à subjetividade.

Na escrita literária, a intertextualidade não aparece com datas, não nos apresenta um percurso histórico linear, “não dispõe o passado da literatura” (SAMOYAUULT, 2008, p. 95), mas uma memória em que fazemos ligações alineares de textos diversos, o tempo na intertextualidade muda sua natureza “e torna-se propriamente trans-histórico” (SAMOYAUULT, 2008, p. 95), no tempo da memória em que os textos convergem num presente, mesmo não sendo de um passado. Assim, a intertextualidade e a interdiscursividade fazem parte de um

jogo intrínseco entre escritura e leitura, já que uma nunca está desligada da outra.

Dessa maneira, como método de análise do texto literário nos basearemos nos pressupostos do comparatismo e da interdisciplinaridade, a partir dos quais é possível pensar “como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder sua especificidade” (CARVALHAL, 2003, p. 40). Preocupando-nos com o que a interação de diferentes áreas do conhecimento provocará no objeto que é comparado (a literatura), interrogamos “os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Diante do exposto, dialogaremos, particularmente, com as relações entre literatura e história, descritas por Paul Ricoeur (2010). Tal proposição é discutida no capítulo “O entrecruzamento da História e da ficção”, do terceiro volume de *Tempo e narrativa*, Ricoeur fundamenta seu pensamento em Hayden White – o que o leva a discutir o conceito de representância entre consciência histórica e passado – e Roman Ingarden – e sua teoria da leitura, que aponta para a ligação do mundo do texto com o mundo do leitor.

O estudo fenomenológico de Ricoeur apoia-se, então, na natureza inacabada do texto literário, questão essa discutida inicialmente por Roman Ingarden. Para ele, essa característica do texto se dá por dois motivos: por conter diferentes pontos de vista que o leitor é chamado a efetivar, através de sua imaginação, figurando personagens e acontecimentos em sua mente; também porque o texto é apenas uma sequência de frases que somente o leitor pode dar coerência, transformando em um todo.

Por fim, a estrutura desta tese será composta por quatro capítulos, além da introdução, na qual acrescentamos um breve contexto histórico do romance histórico e novo romance histórico no contexto latino-americano, e das considerações finais. Inicialmente temos um capítulo histórico, onde apresentamos alguns pontos importantes da história de Cuba que são tematizados nos romances que estudaremos. Depois, um capítulo teórico, no qual trazemos as principais teorias que discorrem acerca das relações entre literatura e história de acordo com teóricos de diferentes áreas do conhecimento.

O terceiro capítulo será dedicado à análise da obra *A sagração da primavera* (1987), de Alejo Carpentier. No quarto e último capítulo será analisado o romance *Caracol Beach* (1998), de Eliseo Alberto.

1 CONTEXTO HISTÓRICO DE CUBA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Entender o desenvolvimento histórico e político de Cuba na segunda metade do século XX é fundamental para analisarmos os romances propostos. Por esta razão, este capítulo discute brevemente tal período, principalmente a Revolução Cubana e a chegada de Fidel Castro ao poder, ou seja, daremos mais atenção ao desenvolvimento político do país após 1959 e alguns fatos históricos importantes que antecederam o fim da ditadura de Fulgencio Batista.

Traçar um panorama histórico de Cuba em poucas páginas é um grande desafio, especialmente no que se refere à Revolução, já que esse é um período complexo e de muitas controvérsias. Para buscarmos cumprir com esse objetivo, nos apoiaremos no livro *Historia mínima de la Revolución cubana*⁹, de Rafael Rojas (2015), no qual o autor busca dar conta, mesmo que em poucas páginas, das mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas vividas em Cuba durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a escolha dessas décadas se dá, segundo o autor por uma

apuesta conceptual y metodológica de las historiografías más contemporáneas sobre las grandes revoluciones modernas de los últimos siglos, donde se entiende ese tipo de fenómenos colectivos, estrictamente, como procesos que van de la destrucción del antiguo régimen a la construcción del nuevo. (ROJAS, 2015, pos. 32)

Aqui fica explícita uma das ideias que orientam o trabalho do historiador cubano, a de analisar a questão da revolução cubana por uma ideia de ruptura e continuidade: o processo de queda da ditadura de Batista e a ascensão de uma nova ordem social e política criada durante os anos sessenta e institucionalizada no início de setenta.

1.1 GOVERNO DE FULGENCIO BATISTA

A maior parte do desenvolvimento político de Cuba na segunda metade do século XX foi marcada pelo governo Fidel Castro, que chegou ao poder em

⁹ Utilizaremos a versão Kindle publicada em 2015 pela Turner Publicaciones.

1959. Contudo, as movimentações políticas desse século estiveram bem ativas desde anos anteriores com Fulgencio Batista, que se tornou presidente apenas em 1940, porém intervinha na alta política muito antes disso: após a queda da ditadura de Machado, como parte da *Rebelión de los Sargentos*, nomeou a si mesmo comandante das forças armadas com a patente de coronel em 1933, a partir daí controlou diversos presidentes até 1940, assim, durante o período de Ramón Grau San Martín, Batista começou a fortalecer as relações com os Estados Unidos.

Fulgencio Batista había sido una figura central de la Revolución de 1933, desde la rebelión de los sargentos del 4 de septiembre de ese año, que reconstruyó las bases sociales del ejército cubano. Entre 1933 y 1944, Batista fue una presencia constante en el alto mando militar y político de la isla, primero como miembro de la pentarquía, como general en jefe o como primer presidente constitucional de la República, entre 1940 y 1944, luego de la firma de la Constitución de 1940. (ROJAS, 2015. Pos. 238)

Na década de 1930, durante os governos dos outros, Batista reforçou suas posições, conquistou o apoio público necessário e fundou uma coalizão composta de partidos de orientação socialista, com cujo apoio foi eleito presidente, cuja função ele exerceu nos anos 1940-1944. Seu governo era considerado como social democrata, apoiou os sindicatos e convidou o governo comunista, com cuja ajuda estabeleceu relações diplomáticas com a União Soviética, percebida como importante naquele momento como aliada na luta contra Hitler. Nas eleições de 1944, Batista não concorreu às eleições, com isso Ramón Grau San Martín chegou novamente ao poder pelo *Partido Revolucionario Cubano (Auténtico)*, no entanto, apenas continuou a política de reformas de Batista, embora tenha abandonado sua cooperação com os comunistas.

Nessa época, as relações com a União Soviética mudaram, devido ao início da Guerra Fria. Comunistas em sindicatos e cargos do governo foram substituídos, gerando um clima tenso entre representantes de grupos de oposição, até confrontos armados e mortes eram frequentes. O governo de San Martín não conseguiu implementar seu programa e em 1946 Juan Manuel Alemán é nomeado primeiro ministro e organiza o chamado BAGA (Bloque Alemán-Grau-Alsina) que se tornou um poderoso instrumento de corrupção política.

Devido aos escândalos de corrupção e a ineficácia quanto às políticas econômicas, houve uma divisão do partido político de San Martín, com a retirada de apoio de seis organizações. Com essa divisão, em maio de 1947, Eduardo Chibas, um crítico da corrupção do governo, dos comunistas e dos seguidores de Batista, cria o *Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxos)*¹⁰. Suas opiniões e atitudes eram principalmente influenciadas pela geração jovem e por Fidel Castro. Apesar dos problemas e da insatisfação com a situação política no país, nas eleições de 1948 este novo partido não obteve sucesso e o presidente tornou-se um candidato do *Partido Revolucionario Cubano (Auténtico)*, Carlos Prío Socarrás.

El desprendimiento de una parte importante del “autenticismo”, bajo el liderazgo de Eduardo Chibás, había dado lugar al surgimiento del Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo), que desafió la hegemonía “auténtica”. En las elecciones presidenciales de 1948, sin más presencia legislativa que la de unos cuantos legisladores disidentes del “autenticismo”, Chibás alcanzó el tercer lugar, con 16.5% del sufragio [...] Los resultados de las elecciones de 1948 convencieron a Chibás y a la dirigencia ortodoxa de que era posible ganar las elecciones sin contar con un importante respaldo legislativo. (ROJAS, 2015. Pos. 204-209)

Essa possibilidade de vencer as eleições pensada pelos ortodoxos explica-se, em parte, pela abertura do voto popular operada pela reforma eleitoral de 1943 e a uma presença massiva nos meios de comunicação. Essa presença midiática de Chibás se dava devido ao seu programa de rádio de todos os domingos na CMQ e a seus constantes artigos e entrevistas na revista *Bohemia* criticando a corrupção do governo de Socarrás e vários membros de seus gabinetes – como o ministro da educação Aureliano Arango. “El discurso patriótico y moral de Chibás, basado en el lema ‘vergüenza contra dinero’, cautivó a amplios sectores de la juventud cubana, que se sumaban a la política nacional por medio de una esfera pública cada vez más dinámica y plural. (ROJAS, 2015. Pos.213).

Essa crescente politização da juventude cubana, que tinha como centro catalisador a Universidade de Havana, aliada a setores da classe média

¹⁰ Partido cuja base versava sobre a diversidade da produção agrícola, o fim dos latifúndios, o desenvolvimento da indústria, a nacionalização dos serviços públicos, a luta contra a corrupção e a justiça social.

simpatizantes da ortodoxia, fizeram com que o partido alcançasse uma grande expressão em 1951, contando com setecentas mil filiações em um eleitorado de cerca de três milhões de pessoas. No entanto, o suicídio¹¹ de Chibás, após desavenças com o ministro da educação Aureliano Arango, entre as quais afirmava que o político desviou fundos de merenda escolar para investir na indústria madeireira na Guatemala, estremeceu muitos seguidores.

Nesse período, a Ilha vivia um *boom* da produção agrícola, com safras de seis milhões de toneladas de açúcar, gerando um clima favorável, mas que, a todo momento, era questionado pelos partidos opositores. Um dos líderes desses partidos, Fulgencio Batista, declarava que “la bonanza económica de la isla era ficticia y que si no se ponía freno al despilfarro del gobierno el país entraría en bancarrota” (ROJAS, 2015. Pos.233).

Toda esta situação relacionada às crises política e social resultou em um golpe militar no ano de 1952, durante o qual Fulgencio Batista contou com o apoio do alto oficialato do exército, que ocupara uma posição forte na vida política do país desde o governo Machado. Segundo Batista, o golpe militar foi necessário pois ele estava:

Preocupado por la falta de garantías para la vida y hacienda de los habitantes de este país y la corrupción política y administrativa imperantes, y sólo por eso, he aceptado la responsabilidad de permanecer en el poder por el tiempo indispensable para restablecer el orden, la paz y la confianza públicas, a fin de que, tan pronto se logren esos objetivos, pueda resignar el poder en los mandatarios que el pueblo elija. (ROJAS, 2015, Pos. 294-299)

O retorno de Batista à cena política foi primeiramente aceito de forma calma¹², embora alguns de seus críticos se recusassem a abolir a constituição de 1940, considerando isso um passo não democrático¹³. Em abril de 1952

¹¹ Segundo Rojas (2015, Pos. 228), o suicídio ocorreu, pois, sem “poder presentar pruebas definitivas de su acusación, Chibás pareció optar por una inmolación”.

¹² Mais por precaução que por conformidade, porque Batista fez uma demonstração de poder com a força do Serviço de Inteligência Militar (SIM) prendendo preventivamente vários líderes do partido Ortodoxo.

¹³ Mesmo assim duas semanas após o golpe, o embaixador norte americano Willard Beaulac, em nome do governo Truman, reconhecia a legalidade do governo de Batista; outros países como Espanha e México e até mesmo a União Soviética também o reconheceram.

Batista decreta a primeira Lei *Estatutos Constitucionales del Viernes de Dolores*, que em sua declaração preliminar afirmava:

Fieles al espíritu de la Revolución y recogiendo los más hondos anhelos del pueblo cubano, promulgamos estos Estatutos Constitucionales, que organizan el Estado acorde con los principios esenciales que ha consagrado nuestra historia, y que establecen las normas indispensables para avanzar hacia el cabal cumplimiento de las promesas que solemnemente hicimos a la nación... La Revolución habría cristalizado orgánicamente en la Carta Constitucional de 1940, emanada de limpios y ejemplares comicios, que asentaban una tradición política fundada en la pureza y libre emisión del sufragio. Pero esta tradición y todo el sentido histórico de nuestro texto básico fueron objeto de imperdonable desdén por aquellos en quienes la función de gobernantes obligaba a mayor respeto y más alta responsabilidad. (ROJAS, 2015, Pos.304-309)

Ainda na declaração preliminar, a palavra *Revolução*, grafada em maiúscula, estava repetida outras oito vezes, fazendo com que muitos se sentissem desconfortáveis (entre eles, Fidel Castro, que escreveu um artigo “Revolución no, zarpazo”), visto que Batista estava tomando o legado da *Revolução* de 1933 para si e com ela justificando as ações do golpe que “disolvía los poderes republicanos e imponía un gobierno provisional, respaldado por los ‘institutos armados’ bajo la bandera del 4 de septiembre de 1933.” (ROJAS, 2015, Pos.320)

Em nome da Constituição de 1940, Batista a dissolvia, anunciava o fim do código eleitoral de 1943 e fazia uma reforma dos partidos políticos, desfazendo-se de um sistema que o “impedia” de voltar ao poder. Como forma de manutenção do poder, Batista manteve as autoridades municipais e os salários dos congressistas – mesmo que esses não tivessem mais poderes decisórios. Havia também um estado de emergência no país no qual “las garantías constitucionales se suspendían, se aplicaba el toque de queda, se prohibía el derecho a huelga¹⁴ y se procedía a una requisa de armas entre la población.” (ROJAS, 2015, Pos. 324)

¹⁴ Houve um chamamento para greve feito pela Confederação de Trabalhadores de Cuba, cancelado pelo líder sindical Eusebio Barniol, com isso, o foco de resistência à ditadura de Batista concentrou-se na Universidade de Havana, onde os estudantes organizaram juramentos e enterros simbólicos da Constituição de 40, além de diversas manifestações pacíficas nos arredores, em uma dessas a polícia assassinou o estudante Rubén Batista, primeira vítima da repressão.

Devido a isso começaram a surgir grupos de oposição: o mais importante era o grupo *Juventud Ortodoxa*, uma divisão dentro do Partido Ortodoxo, liderado por Fidel Castro. Tais grupos decidiram tomar o caminho das armas para o enfrentamento, já que os caminhos legais haviam se esgotado¹⁵ após um recurso de inconstitucionalidade do governo Batista, interposto pelo advogado Ramón Zaydín¹⁶, ter sido negado no Tribunal de Garantias Constitucionais e Sociais no verão de 1953; ficando claro que a ditadura de Batista estava blindada pela própria inconstitucionalidade do regime e por suas forças repressivas.

1.2 ENTRADA DE FIDEL CASTRO NA POLÍTICA

Fidel Castro era um orador muito carismático o que ficou provado por reunir para o Assalto ao Quartel de Moncada mais de cento e cinquenta pessoas¹⁷, treiná-las e fornecer-lhes armas. Com esse grupo que ainda não tinha nome, mas se identificava como *Generación del Centenario*¹⁸, Castro planejou o ataque para a madrugada de 26 de julho de 1953, aproveitando-se que a guarnição estaria desprevenida devido às festas que ocorreram na cidade na noite anterior. No entanto, por estarem armados apenas com escopetas de caça e rifles velhos e por não terem chegado juntos e coordenados, pois alguns veículos que os levavam quebraram no caminho, o assalto não teve sucesso e

¹⁵ Mesmo após o esgotamento das vias jurídicas, houve uma tentativa de oposição pacífica por muitos anos, através de diversas reuniões entre opositores e membros do governo ditador, porém esses diálogos não levaram a lugar algum e com o passar do tempo essa posição foi sendo esvaziada. O estopim para que boa parte da oposição desistisse de tentar o fim do regime por um meio cívico ocorreu quando em julho de 1956, em discurso na OEA, no Panamá, com a participação do presidente dos EUA Eisenhower e diversos ditadores da região, Héctor Trujillo, Marcos Jiménez, Carlos Armas, Anastasio García e Gustavo Pinilla, Batista fez um discurso anticomunista feroz, no qual justificava a necessidade de sua manutenção no poder e de uma repressão sistemática da oposição devido à ameaça à segurança nacional que o comunismo representava. Com isso, a oposição pacífica praticamente desapareceu, apesar de manter pequenos grupos, mas perdia o apoio dos autênticos e dos ortodoxos e de grande parte da população.

¹⁶ “a nombre de 25 personalidades, entre las que destacaba el veterano mambí Cosme de la Torriente, presidente de la Sociedad de Amigos de la República, además de varios líderes de la Ortodoxia” (ROJAS, 2015, Pos. 358).

¹⁷ “todos militantes del Partido Ortodoxo, de clase media alta, hijos de inmigrantes españoles, estudiantes o recién graduados de la Universidad. Estos jóvenes veinteañeros lograron reclutar a cerca de 150 hombres, en su mayoría trabajadores y empleados urbanos, cercanos también a las bases ortodoxas.” (ROJAS, 2015, Pos. 398)

¹⁸ Em homenagem ao centenário de José Martí.

boa parte dos membros do movimento foram mortos, após tiroteio com quase mil soldados que estavam aquartelados, os quais tiveram apenas vinte baixas.

Fidel Castro, que conseguiu se esconder na *Gran Piedra*, entregou-se às autoridades uma semana depois, com a ajuda do arcebispo de Santiago de Cuba Enrique Serantes, quem conseguiu garantias junto ao governo Batista de que Castro seria devidamente julgado.

Desde el momento de su captura, Fidel Castro se concentró en documentar las ejecuciones extrajudiciales de sus compañeros de armas y los abusos y torturas en que incurrió la maquinaria represiva del gobierno de Batista, como un conjunto de violaciones específicas del estado de derecho consagrado por la Constitución de 1940 y su codificación del Poder Judicial de la isla.

Em seu julgamento, no qual, em 1953, acabou condenado a 15 anos de prisão (anistiado e liberado em 1955, exilou-se no México), sendo advogado, Castro decidiu fazer sua auto defesa diante do tribunal. Em suas alegações, pronunciou um famoso discurso que ficou conhecido como “A história me absolverá” (frase com a qual concluiu¹⁹).

El alegato que allí presentó, reconstruido luego como documento programático del, a partir de entonces, llamado Movimiento 26 de Julio, fue, entre otras cosas, un relato vívido de la represión desatada en Santiago de Cuba en los días posteriores al asalto, que costó la vida de más de 70 jóvenes. (ROJAS, 2015, Pos. 431)

Durante seu período na prisão, Fidel Castro, com a ajuda de alguns intelectuais e políticos Ortodoxos, reelaborou seu discurso que viria a ser o programa²⁰ do *Generación del Centenario*, renomeado para *Movimiento 26 de Julio* com referência à memória das vítimas do ataque sem sucesso ao Quartel Moncada. Nesse programa, o movimento baseava-se, principalmente, nas ideias de José Martí e seu objetivo era uma sociedade democrática, com pequenos produtores rurais, trabalhadores e educadores. Fidel Castro queria soberania

¹⁹ “condenadme, no importa, la historia me absolverá.”

²⁰ Nele “Castro insertaba un programa político que, si bien no revolucionaba, por lo menos contenía un proyecto de reforma de aquella misma República. En un momento llegaba a admitir que la “revolución era fuente de derecho” y en otro proponía una definición de “pueblo si de lucha se trata”, en la que intentaba englobar a la clase media y a los sectores más desfavorecidos del país: desempleados, campesinos pobres, obreros y braceros de bajos salarios, pequeños agricultores no propietarios, maestros y profesores, pequeños comerciantes y empresarios y jóvenes universitarios y profesionales. Esa definición supraclásista de “pueblo” permitía a Castro establecer interlocución con la gran mayoría del país.” (ROJAS, 2015, Pos. 495)

nacional, renovação da Constituição de 1940, reforma agrária, participação dos empregados nos lucros das empresas, participação dos camponeses nos lucros das fábricas de açúcar e o confisco de bens adquiridos através da corrupção.

Quando libertado da prisão, Castro não foi calorosamente recebido nem pelos comunistas²¹, reunidos no Partido Socialista Popular, nem pelo Partido Ortodoxo²², cujos membros não queriam engajar-se nas atividades de Castro, pois as consideravam muito radicais. Contudo, essa era a única maneira de acabar com o regime antidemocrático de Batista, ou seja, via uma insurreição armada.

Para preparação da rebelião, Castro, em decisão compartilhada com o partido Ortodoxo, escolheu o México²³, onde conheceu o revolucionário argentino Ernesto Che Guevara. Castro gradualmente ganhou apoio político, material e financeiro. Para levantar fundos de financiamento do movimento, Fidel viajou pelos Estados Unidos, onde se encontrou com Carlos Prío Socarrás, no Texas, quando então o ex-presidente aportou entre sessenta e setenta mil dólares, que foram investidos na “compra del yate Granma y una casa en el puerto de Tuxpan, donde se reunió todo el armamento destinado a la insurrección y donde se alojaron los 82 expedicionarios hasta fines de noviembre de 1956.” (ROJAS, 2015, Pos. 810)

No final de 1956, oitenta e dois membros do Movimento 26 de julho chegaram à costa cubana, mas foram obrigados a fugir para as montanhas de

²¹ “Los comunistas [...] que habían rechazado la acción del Moncada por ‘putschista’ o golpista” (ROJAS, 2015, Pos. 626).

²² “había entre los ortodoxos una corriente hegemónica, partidaria de la oposición pacífica [...] alentada por una primera amnistía de presos políticos y un restablecimiento de garantías constitucionales, que favoreció a buena parte de la oposición, menos a los moncadistas, que continuaron recluidos en Isla de Pinos.” (ROJAS, 2015, Pos. 626)

²³ A escolha pelo México não foi ao acaso, pois: “en este país se había concentrado desde los días posteriores al cuartelazo del 10 de marzo de 1952, un grupo numeroso de políticos cubanos, fundamentalmente del Partido Auténtico y del derrocado gobierno de Prío Socarrás. México, Nueva York y Miami eran, entonces, las capitales del exilio antibatistiano y Castro y sus hombres sabían que en esas ciudades encontrarían apoyos de exiliados cubanos bien conectados con las altas esferas del gobierno de México y, también, con sectores de la opinión pública en Estados Unidos.” (ROJAS, 2015, Pos. 782)

Sierra Maestra, pois foram atacados pela força aérea cubana²⁴. A partir dali deram início à resistência que se espalhou gradualmente para outras partes da Ilha.

1.3 A REVOLUÇÃO CUBANA

Castro planejava transportar membros do Movimento 26 de Julho de Tuxpan para Cuba, no entanto, a realidade foi diferente. Seu objetivo era incitar uma revolta popular generalizada que levaria à derrubada de Batista. Suas tropas deveriam desembarcar em uma praia deserta, onde esperariam uma unidade com a qual iriam rumo ao centro da Ilha. Paralelo a este ataque deveria acontecer uma revolta em Santiago, um ataque ao quartel de Moncada e a uma delegacia de polícia.

Os primeiros problemas, no entanto, ocorreram durante a viagem para a costa de Cuba: devido ao mau tempo, a viagem durou dois dias a mais do que Castro havia antecipado, com isso o governo de Batista soube da chegada deles de antemão. Após o desembarque, os homens de Castro foram atacados e muitos deles morreram nesses confrontos. Os sobreviventes esconderam-se e foram gradualmente estabelecendo contatos com opositores do regime de Batista.

Nos dois anos seguintes, a guerrilha se espalhou das montanhas para as terras baixas e para as cidades, havendo uma transformação das opiniões políticas de Castro, devido ao contato com partidários e com a população rural. Ele se interessava cada vez mais pelas questões sociais, afastando-se da democracia parlamentar e do sistema baseado em partidos políticos.

As tropas de guerrilha de Castro eram fortes e, embora menos numerosas que as unidades do governo, elas gradualmente conquistaram lugares

²⁴ “Tras varios días de peregrinación por mangles y arrecifes, los rebeldes llegaron a tierra firme y tuvieron su primer enfrentamiento con las tropas del ejército, en Alegría de Pío, donde murió o fue capturado y fusilado el grueso de los expedicionarios del Granma. Una veintena de sobrevivientes, entre los que se encontraban algunos de los futuros comandantes del Ejército Rebelde, Fidel y Raúl Castro, Ernesto Guevara, Camilo Cienfuegos, Juan Almeida, Ramiro Valdés, Efigenio Ameijeiras, y líderes de la insurrección urbana como Faustino Pérez y René Rodríguez, conformó el núcleo de la futura tropa.” (ROJAS, 2015, Pos. 860-865)

significativos e estratégicos. Depois dos revolucionários terem descarrilado um trem blindado que transportava os últimos reforços de Batista, Fidel Castro e Eulogio Cantillo, chefe do exército, reuniram-se para negociar um acordo no qual juntariam suas forças militares para tomarem Santiago de Cuba, Santa Clara e Havana. A intenção dos dois era de evitar um golpe de Estado²⁵ ou até mesmo uma intervenção estrangeira²⁶. Nesse acordo, ficou acertado que seria permitido a Batista e outros criminosos da ditadura abandonarem o país, Cantillo teve dois dias para convencer Batista disso e, na madrugada de 31 de dezembro de 1958, Fulgencio Batista abdicou e deixou a Ilha fugindo em um avião para Santo Domingo.

1.4 A VITÓRIA DE FIDEL CASTRO

Depois da fuga de Batista, um governo revolucionário nomeou seu presidente interino, estabelecido em Santiago, Manuel Urrutia. Já neste momento, a fragmentação no *Movimento 26 de julho* começou a se manifestar, porque Urrutia e o Primeiro Ministro José Miró Cardona, por ele designado, eram da ala de direita e moderada do Movimento, enquanto Castro e os guerrilheiros formavam uma ala de esquerda. Castro foi nomeado comandante das forças armadas, mas não demonstrou muito interesse em cooperar com a

²⁵ No entanto, Cantillo instalou e encabeçou uma junta militar após a fuga de Fulgencio Batista, tentando permanecer no poder, acabou preso e considerado um traidor: “los comandantes revolucionarios tomaron los principales centros del poder militar y político en La Habana y detuvieron a los miembros de la junta militar que no habían escapado, incluyendo a Cantillo, quien quedó como un traidor a los ojos de Castro y de Batista.” (ROJAS, 2015, Pos. 1304-1308)

²⁶ Temiam que ocorresse novamente como em 1898, quando o “el mismo proyecto de soberanía e igualdad de José Martí, que se frustró em 1898 con la intervención norteamericana” (ROJAS, 2015, Pos. 1313).

administração de direita. Além disso, estas alas diferiam na opinião²⁷ de outras etapas, ou seja, se apenas as liberdades democráticas seriam restauradas ou se também seriam resolvidos os problemas sociais e econômicos do país.

Os primeiros momentos após a fuga de Batista foram marcados por repressão violenta, incluindo inúmeras execuções de seus partidários anteriores, que danificaram a imagem da revolução no exterior e no próprio país. Gradualmente, porém, tornaram-se cada vez mais frequentes os desacordos entre alas individuais do Movimento 26 de julho.

Castro teve forte apoio especialmente nas camadas mais pobres da população, permitindo-lhe mudar gradualmente os seus planos e visando criar um sistema sem partidos políticos, parlamento e eleições. Ele pensava em uma reforma social que mudaria o *status* dos camponeses e trabalhadores, um regulamento sobre o aumento dos salários mais baixos, os preços dos medicamentos e as tarifas de eletricidade e gás e a reforma agrária que limitaria a posse da terra a 400 hectares.

De praticamente todos os produtos agrícolas exportados, a terra era de onde vinha a maioria deles fazendo com que cooperativas agrícolas e fazendas estatais se tornassem o motor do país. Esse fato também expropriou latifundiários norte-americanos, o que levou a uma deterioração das relações com os Estados Unidos. Além disso, a reforma agrária causou problemas dentro do Movimento 26 de Julho, alguns de seus membros a consideraram “muito comunista”.

²⁷ Houve problemas na unidade da Revolução, pois Fidel Castro acreditava que os da Sierra Maestra deveriam ter prioridades no comando, nas palavras de Castro “porque fue nuestro esfuerzo, experiencia y organización lo que nos hizo ganar.” Com isso, esas declarações de Fidel Castro: “eran recibidas por otros grupos revolucionarios como un intento de monopolizar el crédito de la Revolución, dando origen a las múltiples fracturas y disensiones que se producirían en los años siguientes. Eloy Gutiérrez Menoyo, por ejemplo, unió sus fuerzas a las de Guevara y Cienfuegos en la marcha hacia La Habana. Las tropas del Directorio Revolucionario, que también bajaban del Escambray al mando de Faure Chomón y Rolando Cubela, en cuanto llegaron a La Habana tomaron la Universidad y el Palacio Presidencial, dos recintos que simbolizaban la acción política y armada de esa organización contra la dictadura de Batista entre 1952 y 1958, y declararon que sólo los entregarían al nuevo gobierno y presidente legítimos.” (ROJAS, 2015, Pos. 1318-1329)

Um dos críticos foi o Presidente Urrutia²⁸, que foi finalmente forçado a renunciar, após Fidel Castro renunciar ao seu posto e acusar o presidente de corrupção e deslealdade em um longo discurso na televisão. O novo presidente se tornou Osvaldo Dorticós Torrado e Castro liderou a reorganização revolucionária do governo. Embora ele tivesse o apoio das facções do povo, ele teve que começar a lutar contra a rejeição dos governos nas Ilhas vizinhas do Caribe, na República Dominicana e no Haiti. Gradualmente o presidente começou a estabelecer relações mais estreitas com a esquerda, de Castro, o que novamente causou discordância, com a direita do Movimento.

O líder dos que se opunham a estabelecer relações políticas mais estreitas com os comunistas foi Huber Matos, que falou contra esta situação junto com um grupo de oficiais superiores, chegando a “redactar una carta de renuncia a Fidel Castro, en protesta por el creciente número de comunistas en cargos públicos en el Estado” (ROJAS, 2015, Pos. 1513). Nessa época foi preso e sentenciado a vinte anos de prisão, por sedição.

Essa reação ocorreu devido ao medo que Fidel Castro tinha de uma possível união da oposição interna com a oposição que operava no exílio. Huber Matos tornou-se um dos primeiros dissidentes que atacou Castro criticamente. Houve também prisão e condenação a outros ex-comandantes que discordaram

²⁸ “En sus memorias, Democracia falsa y falso socialismo (1975), Manuel Urrutia reconstruye la paradoja que se abrió tras su renuncia en la segunda mitad de 1959. Los líderes de la Revolución, especialmente Fidel Castro, insistían en que el proyecto revolucionario no era comunista y hasta consideraban “contrarrevolucionario” a quien calificara al gobierno de “comunista”. Pero, a la vez, encarcelaban y a veces ejecutaban a todo aquel funcionario, jefe civil o militar que se asumiera públicamente como anticomunista o denunciara la incorporación de comunistas a alguna rama del gobierno.” (ROJAS, 2015, Pos. 1499-1504)

da transformação do governo de Fidel como foi no caso William²⁹ e Olga Morgan³⁰, Roland Cubela³¹, Eloy Gutiérrez Menoyo³², entre outros.

1.5 INVASÃO À BAÍA DOS PORCOS

Nem todos concordaram com as decisões políticas e econômicas de Castro nos primeiros anos após a revolução. Além de Huber Matos, como já foi mencionado, havia mais cubanos insatisfeitos, especialmente com a reforma agrária – e com as indenizações previstas nos casos de expropriações, que tinham prazo de carência de 20 anos.

Entre as decisões tomadas, Cuba nacionalizou empresas estrangeiras e suas propriedades rurais, algumas sem indenizações, como a Esso Standard Oil e a United Fruit Sugar Company, o que causou um grande desentendimento com os EUA³³, além disso, a aproximação de Castro com a União Soviética também piorou essa relação. Por essa razão, o embaixador dos EUA em Havana foi removido e uma série de medidas econômicas restritivas foram adotadas³⁴, impedindo que Cuba importasse algumas mercadorias, principalmente a restrição à venda de petróleo, redução de 95% da compra do açúcar cubano (cf. AYERBE, 2004, p. 62).

Em janeiro de 1961, oficialmente os EUA rompem relações diplomáticas com Cuba que, então, instaura um acordo comercial com a URSS para venda de açúcar a preço fixo e compra de petróleo, garantindo a subsistência da

²⁹ Nascido nos EUA, era conhecido como Comandante Yankee, declarado herói nacional por Fidel Castro, porém em 1960 foi detido e executado por fuzilamento em 1961 por ser considerado um agente da CIA.

³⁰ Esposa de William, foi condenada a 12 anos de prisão em 1961.

³¹ Em 1966 foi acusado de fazer parte de um complô da CIA para assassinar Fidel Castro, sendo condenado a 30 anos – foi libertado em 1979, mudou-se para a Espanha onde exerce a profissão de médico.

³² Em 1961 exilou-se nos EUA e começou a planejar, junto ao grupo paramilitar anticomunista Alpha 66 – do qual logo virou diretor militar, atividades guerrilheiras em Cuba. Em 1964 desembarcou em Cuba e apenas quatro semanas depois de chegar foi capturado pelo exército cubano.

³³ “En menos de dos meses, el gobierno revolucionario confiscó cerca de 550 empresas nacionales y norteamericanas.” (ROJAS, 2015, Pos. 1588)

³⁴ Iniciadas pelo governo Eisenhower e intensificada por Kennedy.

economia cubana. Em 15 de abril do mesmo ano, os EUA bombardearam aeroportos cubanos na intenção de destruir seus aviões. No dia seguinte, Castro, em discurso ao velar as vítimas do bombardeio, declara o caráter socialista da revolução e se aproxima ainda mais da URSS³⁵ e do bloco socialista (cf. AYERBE, 2004, p. 63).

O governo dos Estados Unidos também decidiu apoiar o movimento emergente do exílio – com o desmantelamento das forças contrárias a Castro dentro do país, a oposição passa a ter sua principal fonte na comunidade de exilados dos EUA, principalmente na Flórida. Treinamentos secretos foram organizados em acampamentos na Guatemala, Nicarágua e Panamá onde foram treinadas unidades para invasão à Baía dos Porcos, na Província de Las Villas, que deveria ocorrer em 17 de abril de 1961.

O plano³⁶ de invasão à Cuba começou a ser organizado durante a administração do presidente Eisenhower, mas a sua implementação ocorreu apenas durante a presidência de Kennedy, que não se posicionou contra Castro tão duramente quanto seu antecessor. Kennedy finalmente concorda com uma invasão, fundamentando sua decisão, condicionado pela atual revolta da população cubana. A invasão marítima também seria apoiada por ataques aéreos. No entanto, toda a tentativa de derrubar Fidel Castro foi um fracasso, em parte porque Kennedy cancelou um segundo ataque aéreo, também por uma escolha inadequada do lugar para a invasão e pela rápida reação (os ataques foram neutralizados em menos de três dias) de Castro que, com a força aérea revolucionária, afundou os navios utilizados para a invasão, deixando 1500 invasores no mar que logo estavam cercados, capturados e mais de cem foram mortos.

Kennedy foi obrigado a assumir publicamente a ação e conseqüentemente a derrota, o que teve um alto custo político e da credibilidade de seu plano de desenvolvimento para a América e o Caribe. O fracasso da invasão e a manutenção do regime de Castro criaram condições adequadas para

³⁵ A URSS demorou quase um ano para o reconhecimento de Cuba como um país socialista, fato ocorrido em 11 de abril de 1962.

³⁶ Tais planos aparecem explicitados no relatório da CIA de 11 de março de 1961 que avalia o estágio de preparação da invasão (AYERBE, 2004, p. 47-49).

uma transformação definitiva da política cubana: Castro fundou as Organizações Revolucionárias Integradas (ORI), formado pela fusão do Movimento 26 de julho, o Partido Socialista Popular e o Diretório Revolucionário 13 de março, que em 1965 viraria o Partido Comunista de Cuba, com Fidel Castro como Primeiro Secretário e, como já mencionado anteriormente, a Revolução Cubana oficialmente se definia como uma revolução socialista.

1.6 A CRISE DO CARIBE OU A CRISE DOS MÍSSEIS DE CUBA

Em respostas à tentativa fracassada de invasão da Baía dos Porcos e pela presença de mísseis estadunidenses PGM-19 Jupiter³⁷ na Itália e na Turquia, o líder soviético Nikita Khrushchov, fazendo uso das relações amistosas da URSS com Cuba, em maio de 1962 decidiu aceitar o pedido de Cuba em contar com mísseis de médio alcance com ogivas nucleares em seu território, visando minar novas invasões por parte dos EUA; logo depois, os complexos de lançamento dos foguetes foram montados. Com este passo, Khrushchov procurou consolidar sua posição tanto na URSS como no campo da política internacional.

Pouco depois de saber da existência das instalações de lançamento, os Estados Unidos se sentiram ameaçados, pela pequena distância dos mísseis para seu território (apenas 150km), reagindo com um bloqueio marítimo de toda a Ilha, anunciado em 22 de outubro de 1962. Khrushchov logo percebeu quão arriscada era a manutenção dos mísseis em Cuba e, após intensas e tensas negociações com Kennedy, concordou com a sua retirada em troca de uma declaração pública de que nunca mais tentaria invadir Cuba sem ter sido provocado e da retirada dos mísseis norte-americanos da Turquia e Itália. Os Estados Unidos mantiveram sua promessa e não atacaram Cuba desde então, mas ainda promoviam uma política anti-Castro e de apoio aos exilados.

Deve-se enfatizar, no entanto, que o governo cubano, principalmente nas pessoas de Castro e Che, não ficou muito satisfeito com a solução a que a URSS

³⁷ Fabricado principalmente pela Chrysler, foi o primeiro míssil balístico de médio alcance (1600 km.) da Força Aérea dos Estados Unidos, armado com ogivas nucleares, em 1959, foram posicionados 30 mísseis na Itália e 15 na Turquia.

e os EUA chegaram sem que houvesse sua participação³⁸, por isso, as relações entre Cuba e a União Soviética arrefeceram nos anos seguintes, tendo, então, uma aproximação com a China que forneceria alimentos para Cuba. A convergência de Cuba com a China foi criticada pela União Soviética, que tinha problemas com a China (que remontam aos tempos de Mao Tsé Tung). Khrushchov procurou, portanto, restabelecer relações com Cuba e convidou Castro para visitar Moscou em 1963. A visita foi um sucesso: não só Castro foi recebido com entusiasmo como um novo herói socialista, mas esta visita teria uma influência acima de tudo para a economia cubana. A União Soviética não só discutiu com Castro sobre o desenvolvimento da economia cubana através da produção de açúcar, como também começou a fornecer máquinas, insumos agrícolas e fundos necessários para a construção de fábricas.

Em 1964, Castro visitou Moscou mais uma vez e, durante esta visita, foram celebrados contratos de compra de açúcar: “el presidente cubano firmó un nuevo convenio comercial con la URSS, por el cual este país ofrecía comprar cinco millones de toneladas de azúcar anuales en los próximos cinco años” (ROJAS, 2015, Pos. 1888-1893). As Relações soviético-cubanas melhoraram significativamente após a invasão da Tchecoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia em agosto de 1968. Castro expressou sua simpatia à URSS, aceitando seus procedimentos e a doutrina de Brejnev de Soberania Limitada, que buscava limitar o desenvolvimento do liberalismo pelo mundo, e a influência soviética sobre Cuba começou a subir significativamente.

Durante a década de 1960, começaram a surgir os esforços para apoiar o movimento revolucionário em outros países da América Latina. Após a radicalização da revolução, Cuba estava em isolamento econômico e político e todos os países da América Latina, exceto o México³⁹, interromperam os contatos com ela. O plano de Castro era derrubar os governos através de

³⁸ “exigieron que en la negociación se tuvieran en cuenta los cinco puntos planteados por la isla, que incluían, el cese del embargo, la devolución de la base naval de Guantánamo, el fin de las violaciones del espacio aéreo y del marítimo, así como el apoyo a la oposición interna.” (ROJAS, 2015, Pos. 1941)

³⁹ “casi todos los gobiernos de la región, menos México, rompieron o congelaron sus relaciones con Cuba y algunos aprovecharon la coyuntura para acusar a La Habana de alentar la subversión interna. La respuesta del gobierno revolucionario a esa presión ya había sido adelantada por el Che Guevara en su importante ensayo ‘Cuba: ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha anticolonialista?’ (1961)” (ROJAS, 2015, Pos. 1913).

guerras de guerrilha e do estabelecimento de governos socialistas, sendo “a favor de la descolonización, la independencia y la adopción de una vía marxista de desarrollo en el Tercer Mundo” (ROJAS, 2015, Pos. 1927). Che Guevara, que planejou colocar esse plano em prática, foi quem estudou a possibilidade dessas guerrilhas nas áreas rurais da América Latina. Muitos jovens em outros países da América Latina queriam participar deste programa de guerrilha e esperavam fazê-lo na tentativa de imitar o exemplo cubano em seu próprio país. Cuba apoiou esses grupos financeiramente (embora isso não tenha sido uma ajuda muito significativa por causa de seus próprios problemas econômicos), além de treinamento, armas e conselhos. Apesar do apoio cubano, a maioria dessas unidades partidárias na América Latina foi eliminada na segunda metade da década de 1960. Os cubanos participaram, diretamente, de guerrilhas na Argentina, Bolívia e Venezuela.

O esforço para reviver a revolução nos moldes da de Cuba na Bolívia em 1967, que terminou tragicamente, foi importante. A unidade de Che Guevara foi desvelada e destruída, o próprio Che foi baleado e morto. Cuba também se envolveu na disseminação da revolução na África que estava passando pelo período de descolonização, libertação e luta pela independência. O objetivo proclamado dos cubanos era a luta contra o imperialismo e a conquista de outro modelo de Estado em uma perspectiva internacional: eles não queriam apenas a libertação de um país, mas libertar todos os países das articulações de um inimigo comum, o liberal usurpador. No entanto, a sua abordagem diferia significativamente da abordagem africana: os africanos não tinham conhecimento político em uma escala mais ampla, e pensavam mais na libertação de seu país pela via de uma oposição pacífica, sem o uso de vidas em combate pela independência de outros estados. Além disso, os cubanos não conheciam o local onde lutavam ou a língua local. Por essas razões, os cubanos acabaram deixando de implementar este plano na África.

Após alguns fracassos da revolução, Cuba fez uma reviravolta significativa: governo, política, economia, cultura e questões internacionais evoluíram em alianças estreitas à União Soviética. Já foi mencionado que o ano de 1968, quando ocorreu a invasão da Tchecoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, foi decisivo. A inclinação para a URSS não foi apenas relacionada

com a ajuda econômica fornecida a Cuba, mas também a União Soviética contra a ameaça da intervenção norte-americana, testemunhada pelos cubanos em 1954 na Guatemala⁴⁰. O consentimento de Castro à invasão soviética à Tchecoslováquia foi, no entanto, criticado por aqueles que até agora apoiavam a Revolução Cubana – entre eles alguns que começaram a revolução eram liberais e socialistas da França e da Itália, bem como trotskistas que ficaram contra o comunismo stalinista.

1.7 EXPORTAÇÃO DA REVOLUÇÃO

Apesar dos problemas econômicos que Castro foi forçado a enfrentar, ele permaneceu na posição de líder da Cuba e se tornou um líder e disseminador das ideias revolucionárias comunistas para outras partes do mundo. Na década de 1970, Cuba estava novamente envolvida em assuntos políticos na África, desta vez em Angola (intervenção militar chamada de Operação Carlota, em homenagem a uma escrava negra que liderou uma revolta de escravos contra o colonialismo espanhol em Cuba em 1843), para apoiar o governo revolucionário de lá, depois que as tropas cubanas foram enviadas. No entanto, eles ficaram muito mais tempo do que o previsto em Angola, naquela época ainda uma colônia portuguesa, onde três movimentos independentistas competiam entre si. Um deles, o *Movimento Popular pela Libertação Angola* (MPLA) apoiou Cuba e a URSS. Fidel Castro enviou reforços para auxiliar o Movimento comandado por Agostinho Neto a combater os demais, o apoio de Cuba não se deu apenas por uma proximidade política entre eles, mas também porque a FNLA era apoiada pelos Estados Unidos e o país africano dispunha de muitas riquezas, especialmente, pedras preciosas. Nos anos seguintes, vários soldados cubanos foram enviados ao MPLA para ganhar e anunciar a independência de Angola. Além de Angola, ele apoiou a revolução na Etiópia.

⁴⁰ Quando a CIA promoveu o que talvez tenha sido seu primeiro golpe de Estado na América Latina, ocasionando a queda do presidente democraticamente eleito Jacobo Arbenz Guzmán por suas práticas serem consideradas comunistas e alinhadas aos soviéticos. Após a derrubada do presidente, a Guatemala conviveu com sucessivos governos militares que desestabilizaram a sociedade guatemalteca, causando a morte e o desaparecimento de 140 a 250 mil pessoas.

Mesmo após a independência de Angola, as tropas cubanas permaneceram, já que ali iniciou a disputa pelo poder governamental, transformando o país em um campo de batalha internacional⁴¹ durante a Guerra Fria. De um lado estava o MPLA e do outro a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), essa apoiada por EUA e África do Sul, movimento de direita e anticomunista e a Frente Nacional pela Libertação de Angola (FNLA), apoiada pelo Zaire e China.

A permanência das tropas cubanas em Angola foi vista como um desastre⁴² pela população que a considera extensa e inútil. Em 1988 foi firmado um acordo de paz entre Cuba, Angola e África do Sul e em 1991 o último soldado cubano deixa Angola. Em torno de 300.000 soldados foram mandados à guerra, custando ao país 10.000 mortos, feridos ou desaparecidos, conforme números oficiais.

No entanto, deve-se ressaltar que o envolvimento cubano nos assuntos africanos prejudicou ainda mais (junto com as crises migratórias e ao apoio dado pelos cubanos às revoluções na América) suas relações com os Estados Unidos, cujo presidente recém-eleito Jimmy Carter vinha tentando melhorar. Ele ordenou que parassem os voos de reconhecimento sobre Cuba para discussões sobre fronteiras marítimas e decidiu abrir a Embaixada em Havana e Washington. Mas outros esforços para melhorar as relações mútuas fracassaram na já mencionada participação cubana nas revoluções na África e na incapacidade dos EUA de limitar as atividades dos grupos exilados em Miami. Naquela época, negociações relacionadas a possíveis cancelamentos do embargo econômico também estavam ocorrendo e representantes de empresas norte americanas estavam a caminho de Cuba. No entanto, não poderiam cancelar o embargo, porque, como foi legalmente declarado, apenas pode ser abolido pelo Congresso quando Cuba não fosse mais administrada por um governo ou uma organização capaz de controlar o movimento comunista mundial. Fidel Castro, por outro lado, não estava muito disposto a fazer quaisquer concessões e, além disso, provou que, com a ajuda econômica da URSS, era possível viver com o embargo. Além

⁴¹ Uma guerra por procuração.

⁴² Comparado pelo General Rafael del Pino (general da força aérea cubana na África entre 1975 e 1977) à expedição bélica dos EUA no Vietnã.

disso, graças à ajuda militar para Angola e Etiópia, Cuba também alcançou um bom *status* na África, apresentando-se, assim, como um país líder na luta contra o colonialismo.

1.8 CULTURA E INTELECTUALIDADE PÓS-1959

A questão cultural e a condição dos intelectuais cubanos passam por diversas mudanças durante o mandato de Fidel Castro, já que, conforme Rojas (2015), as políticas igualitárias e de acesso a direitos sociais que estavam na base do governo revolucionário alteraram o cotidiano e os modos de produção cultural na Ilha. Além disso, antes da revolução, grande parte da população cubana era católica, porém, poucos anos depois, o catolicismo perde força devido à importância do componente ateu do marxismo-leninismo, mas que também está claro por

el cierre de las escuelas religiosas y por la acelerada incorporación del marxismo-leninismo de matriz soviética en el sistema de las ciencias sociales de la educación media y superior. Ese cambio ideológico fue asimilado y, a la vez, resistido por la cultura popular, el campo intelectual y las artes desde principios de los años sesenta, como puede leerse en las Polémicas culturales de los 60 (2006), compiladas por Graziella Pogolotti (ROJAS, 2015, Pos. 2377)

Com a euforia gerada pela vitória da Revolução⁴³, foi criado um órgão muito importante para as literaturas produzidas na América: a *Casa de las Américas*. Ela torna-se um essencial ponto de contato entre os escritores desse locus, organizando diversos encontros, publicações e prêmios. Houve em 1959

⁴³ Antes da revolução, segundo Rojas, a vida cultural em Cuba era intensa e de altíssima qualidade “tanto en sus expresiones populares como en sus modalidades más vanguardistas. Esa calidad se mantuvo luego de la Revolución, pero la frontera entre lo culto y lo popular se volvió más borrosa y el derribo de las jerarquías civiles se dio acompañado del surgimiento de una nueva cultura socialista, con elementos populistas y ortodoxos, alentada por el Estado.” (2015, Pos. 2367)

também a criação do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC)⁴⁴.

No final de 1961, o governo proíbe a circulação do suplemento cultural *Lunes de Revolución*, encarte distribuído às segundas no jornal *Revolución*, órgão do movimento revolucionário 26 de Julho. Esse suplemento tinha prestígio nacional e internacional, contando com publicações de Lezama Lima e Alejo Carpentier. Mesmo com um direcionamento político à esquerda⁴⁵, sua estética vanguardista e a preocupação excessiva com a política da esquerda internacional eram vistas pelo governo como elitistas e distantes do projeto revolucionário⁴⁶. Alguns colaboradores da *Lunes* tiveram problemas com o governo, caso de Cabrera Infante, enviado para Bruxelas em 1962 como adido cultural da embaixada cubana, e de Heberto Padilla, preso nos anos 70 por 28 dias até ser obrigado a fazer uma autocrítica (quando confessou ter conspirado contra a Revolução⁴⁷).

⁴⁴ O Instituto, dois anos depois de sua criação, proíbe a veiculação de um curta-metragem de 14 minutos intitulado P.M. que apresentava a vida noturna de Havana. Essa proibição gerou intensas discussões entre Fidel Castro e os intelectuais cubanos, temendo que houvesse sanções à liberdade de criação dos artistas, que culminaram nas famosas *Palabras a los intelectuales*, ditas por Castro, “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.” Para mais informações, ver: LEAL, Orlando Jimenez (Org.), *El caso PM*. 14 minutos que duran medio siglo. Madrid: Editorial Colibri, 2012.

⁴⁵ “Não somos comunistas. Ninguém: nem a Revolução, nem Revolución, nem Lunes de Revolución. [...] Mas nós, os de Lunes de Revolución, hoje queremos dizer, simplesmente, que não somos comunistas. Para poder dizer também que não somos anticomunistas. Somos, isso sim, intelectuais, artistas, escritores de esquerda – tão de esquerda que às vezes vemos o comunismo passar pelo lado e situar-se à direita em muitas questões de arte e literatura (MISKULIN, 2019, p. 538).

⁴⁶ “Nesse editorial, Lunes assumiu uma posição política de esquerda, criticando as posições do comunismo na União Soviética, sobretudo, as de sua política cultural, na qual foram adotados os parâmetros do realismo socialista como estética oficial para a literatura e a arte. O realismo socialista, política cultural implementada por Jdanov na União Soviética nos anos 30 e 40, buscou enquadrar as produções intelectuais dentro de normas patrióticas, otimistas, populares, com uma linguagem que fosse acessível ao povo.” (MISKULIN, 2019, p. 538)

⁴⁷ “O caso ganhou repercussão internacional. Escritores de esquerda, que até então tinham defendido a Revolução, como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Marguerite Duras, Juan Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Hans Magnus Enzensberger, André Pieyre de Mandiargues, Alain Jouffroy, Joyce Mansour, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, entre outros, publicaram uma carta no jornal Le Monde, em 9 de abril de 1971, questionando a prisão de Padilla. Uma outra carta dirigida a Fidel Castro foi publicada em 21 de maio no jornal Madrid e também em Paris, em que sessenta intelectuais, entre eles Nathalie Sarroute, Susan Sontag, Carlos Franqui, Pasolini e Resnais protestaram enfaticamente diante da confissão pública de Padilla, que se redimia de crimes políticos que tinham sido forjados.” (MISKULIN, 2019, p. 544)

Nesse contexto, ainda em 1961, foi fundada a *Unión de Escritores y Artistas Cubanos (la UNEAC)*, após o Congresso Nacional de Escritores e Artistas, em tal evento foi ratificado o discurso *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro, no qual os artistas deveriam se guiar pela “elaboração de uma nova criação cultural vinculada aos elementos da nacionalidade cubana e às preocupações do povo de Cuba” (MISKULIN, 2019, p. 540). Nesse período, os escritores que não perteciam à *Unión* dificilmente conseguiam publicar suas obras, e essas não eram valorizadas por suas qualidades literárias, mas por estarem ou não dentro dos critérios supracitados. Começa aqui uma perseguição também aos intelectuais homossexuais que, em 1964, se transforma em política⁴⁸ de repressão com buscas e envio de homossexuais para os campos de trabalhos forçados, os UMAPS⁴⁹ (Unidade Militar de Apoio à Produção), em Camaguey.

O Caso Padilla mencionado anteriormente dá início ao chamado *quinquenio gris*, compreendido entre 1971 e 1976, cujo começo é concomitante à crise econômica causada pela baixa produção de açúcar em 1970. A consequência disso foi um alinhamento ainda maior à imagem da União Soviética, como exposto anteriormente, assim “As obras artísticas e literárias deveriam escolher temas épicos e triunfalistas, demonstrando uma orientação política rígida. Valorizavam-se obras didáticas, que ‘refletissem o momento de construção do socialismo em Cuba’.” (MISKULIN, 2019, p. 545)

Os anos seguintes foram marcados por perseguições a artistas por suas “condutas impróprias”, principalmente aos homossexuais, sendo expulsos de

⁴⁸ “se convirtió en política de Estado la persecución del “snobismo, la extravagancia, la homosexualidad y otras aberraciones sociales”, el “ateísmo científico” y la estigmatización de todas las prácticas religiosas.” (ROJAS, 2015, Pos. 2535)

⁴⁹ “Miles de personas, englobadas en esas categorías de ‘antisociales’ (católicos, protestantes, testigos de Jehová, santeros, homosexuales, lesbianas, fans de la música norteamericana, opositores o ciudadanos que habían solicitado la salida legal del país) fueron recluidos en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), granjas de trabajo concebidas como centros de producción agropecuaria, pero también como instituciones que corregirían aquellas ‘desviaciones’ morales’.” (ROJAS, 2015, Pos. 2258-2263)

seus postos de trabalhos⁵⁰. Nesse momento Arenas é enviado a uma UMAP por dois anos, após isso, tentou durante os anos 70 fugir da Ilha, porém sem sucesso, conseguindo sair apenas em 1980.

Em 1976, o Ministério da Cultura, chefiado por Armando Hart, começa a atuar como órgão de promoção e divulgação da cultura, criando iniciativas para reintegrar a literatura cubana no âmbito mundial. Em 1980, é realizado o Segundo Congresso do Partido Comunista Cubano que sinalizou uma série de mudanças, abrindo novamente espaço a intelectuais que tiveram suas obras perseguidas “Iniciou-se, lentamente, uma retomada das experimentações da década de 1960 [...] escritores e artistas começaram a contestar a repressão que alguns funcionários praticavam, buscando corrigir os erros da ‘parametrización’.” (MISKULIN, 2019, p. 545)

Os anos 80 são marcados pelo êxodo de Mariel, com o exílio de muitos intelectuais e homossexuais (entre eles Reinaldo Arenas), foi um novo marco para a história cubana. Nessa ocasião, dez mil pessoas se refugiaram na embaixada do Peru, pedindo asilo político, e cerca de 125 mil pessoas deixaram Cuba pelo porto de Mariel, emigrando para os Estados Unidos, chegando aos Estados Unidos (Key West) entre abril e setembro, causando uma fratura no campo intelectual da Ilha, mesmo com a permanência de grandes vozes da cultura.

Em 1989, mesmo com uma “mínima flexibilización [...] por medio de la despenalización del dólar, la liberación del mercado libre campesino y aproximaciones a países latinoamericanos, occidentales y asiáticos” (ROJAS, 2015, Pos. 2721), Cuba vive uma crise econômica maior que as anteriores, ocasionada pela queda do Muro de Berlim e a eminente dissolução da União

⁵⁰ Conforme as Resoluções do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura: “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. Sugeriu-se o estudo de medidas que permitam o encaminhamento para outros organismos daqueles que, sendo homossexuais, não devam ter participação direta na formação de nossa juventude a partir de atividades artísticas ou culturais (*apud* MISKULIN, 2019, p. 545) Além disso, a ideia defendida por Che Guevara de uma “regeneración moral de la ciudadanía, inspirados en la idea del “hombre nuevo” desarrollada por el Che Guevara” acabaram segregando “social e ideologicamente a comunidades de religiosos, homosexuales, disidentes y afrocubanos.” (ROJAS, 2015, Pos. 2253-2258)

Soviética, causando a suspensão da ajuda do Bloco, subsídio que entre 1960 e 1990 alcançou a cifra de mais ou menos 65 milhões de dólares. Cuba passou a viver, como chamado por Fidel Castro, um “período especial em tempos de paz” e em 1994⁵¹ uma nova onda de imigração inicia, *los balseros*, onde, mais ou menos, 35 mil cubanos saem do país em balsas improvisadas, muitos não conseguindo chegar a seus destinos.

⁵¹ Ano em que Fidel Castro e Bill Clinton assinam acordo que garantia 20 mil vistos por ano para cubanos, no entanto, o mesmo acordo definia que caso fossem capturados em alto-mar seriam devolvidos à Ilha.

2 LITERATURA E HISTÓRIA

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. [...] Não surpreende que tenha havido coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros. No século XVII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não factualidade) e a verdade na narrativa. (HUTCHEON, 1991, p. 143)

2.1 DEFINIÇÕES PRÉVIAS

Iniciaremos esse capítulo com uma pequena introdução apresentando em que momento os discursos literário e histórico se afastaram a ponto de serem considerados como categorias opostas. Após isso, adentraremos no pensamento de teóricos de áreas como filosofia, história e teoria da literatura que pensam as relações entre literatura e história.

A historiografia, antes da Revolução Francesa, era tradicionalmente considerada como parte da literatura, mais especificamente como uma ramificação da retórica. Segundo Peter Burke (2005), literatura e história sempre tiveram suas fronteiras instáveis, destacando que na cultura da Grécia Antiga “a distinção entre história e ficção era autoconsciente (do que deriva nossa própria consciência da distinção), mas também uma cultura na qual [...] a fronteira era mais aberta e/ou colocada num lugar diferente” (2005, p. 109).

A Idade Média tinha essas fronteiras praticamente apagadas, textos que hoje consideramos históricos eram literatura para os leitores medievais. Apesar disso, Guénée Bernard⁵² e Ruth Morse⁵³ (*apud* BURKE, 2005) afirmaram que escritores e leitores dessa época também faziam tal distinção. O Renascimento, de certa maneira, retomou os modelos clássicos e, como Aristóteles, estabeleceu diferenças entre história e ficção. “O humanista Bartolomeu Facio, por exemplo, declarou que ‘chamamos uma narrativa inventada de ‘fábula’ e uma verdadeira de ‘história’” (BURKE, 2005, p. 109).

⁵² BERNARD, Guénée. *Histoire et culture historique dans l'occident medieval*. Paris, 1981.

⁵³ MORSE, Ruth. *Truth and convention in the Middle Ages*. Cambridge, 1991.

De acordo com White (1994), de Bayle até Voltaire, os teóricos aceitavam que era inevitável a utilização de recursos da escrita ficcional (tropos, figuras de linguagens) para representar os eventos reais no discurso histórico. No entanto, os historiadores do início do século XIX passaram a identificar a ficção (especialmente o romance) como oposta à verdade. A história passou a ser a representação do real e o romance do possível, do imaginável. O objetivo dos historiadores do século em questão era expurgar dos seus textos qualquer menção à imaginação, afastando-se ao máximo dos recursos dos poetas e oradores. Consoante White, os historiadores passaram a tratar a linguagem como um veículo transparente de representação, que não vem acompanhada por nenhuma bagagem cognitiva exclusivamente sua. Preocupando-se apenas em falar com simplicidade, de evitar figuras de linguagem rebuscadas, de verificar se a persona do autor não pode ser identificada em alguma parte do texto.

Essa mudança radical de perspectiva toma forma junto com a definição da historiografia como disciplina erudita⁵⁴, dotada de cientificismo, durante o século XIX no Ocidente, colocando-se contra qualquer forma de mito, pois “Tanto a direita quanto a esquerda políticas responsabilizaram o pensamento mítico pelos excessos e fracassos da Revolução” (WHITE, 1994, p. 40).

Diante disso, o estudo da história tinha, obrigatoriamente, que ser desmitificado e, conforme o pensamento da época, significava ser desficcionalizado. Cabe destacar aqui Luiz Costa Lima que, ao tratar das diferenças entre literatura e história, traz à discussão J. Lotman (1979) que diz: “O texto de enredo (plot-text) moderno é o fruto da interação e da influência recíproca destas duas espécies de texto, tipologicamente remotas” (*apud* LIMA, 1989, p. 101) essas duas espécies de texto mencionadas pelo autor vêm do mito

⁵⁴ Segundo Peter Gay (1990), o historiador alemão Leopold von Ranke, que inicialmente é fascinado pelos romances de Scott, decide, então, remover todos os impulsos "românticos" de sua metodologia. Ele se propõe a apresentar a verdade nua, sem qualquer figuração. Portanto, os historiadores tiveram que desenvolver duas atividades fundamentais para alcançar a "verdade": a primeira era a verificação de fontes e documentos, focando naqueles oficiais ou emitidos pelos governos; e a segunda era a seleção e reconstrução imparcial e objetiva do assunto pesquisado (apesar de Gay, ao analisar o estilo de Ranke, conclui que o historiador tem uma preocupação em garantir satisfação ao leitor).

que “é o corpo unânime de cuja fragmentação surgiram, na Grécia, a história e a tragédia” (LIMA, 1989, p. 101).

A partir desse momento, após o que Peter Gay chamou de “prostituição ao falso deus da ciência” (1990, p. 168) por parte dos historiadores (que segundo ele seriam mais úteis quanto mais livres), até o final do século XX, salvo algumas transgressões apontadas por Burke (2005), literatura e história ficaram em lados opostos nessa fronteira discursiva. Em nosso tempo tivemos uma reabertura das fronteiras, fazendo com que “as convenções do romance histórico, como do romance em geral e, é claro, da historiografia, estão sendo questionadas” (BURKE, 2005, p. 112).

Essa guinada nas relações entre literatura e história surge, segundo Baumgarten (2016), por dois motivos: pelas incertezas da história tradicional que “questionada em seu método de reconstituição do passado, obrigou os historiadores a repensarem sua prática historiográfica, fato que os conduziu, não raras vezes, a uma aproximação com a literatura” (p. 106) e pelo “crescente interesse dos romancistas que, especialmente após a década de 70 do século passado, passaram também a repensar a utilização que faziam da matéria histórica, no âmbito de suas narrativas de ficção” (p. 106), esse repensar abre caminho para uma série de desdobramentos do romance histórico tal como foi pensado por Lukács (2011).

Ainda, segundo Ana Pizarro (2016, p. 130) “El cuestionamiento de la escritura de la historia ha sido en la segunda mitad del siglo XX uno de los grandes temas de la discusión intelectual a nivel internacional” por ter uma relação “con las luchas por los derechos civiles, los grandes movimientos de masas en la América Latina, la descolonización y sus guerras en el continente africano” colocando em suspeição o relato histórico como forma de representação do passado absoluta e rígida.

Do ponto de vista dos estudos na área da história, Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929 na França, fundaram a revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, iniciando um movimento que buscava reestruturar a historiografia de forma a ampliar seu horizonte quanto às fontes, visando instituir um pensamento interdisciplinar na disciplina, estudando as relações dela com outras áreas do conhecimento humano, como a Literatura, a Psicologia e a Sociologia, por

exemplo. Após essa abertura proposta pela Escola dos Annales, nos anos de 1960 a 1980, historiadores expandiram a gama de problemas dos sujeitos e os modos de lidar com as fontes, por influência dos estudos culturais. Destarte, evidenciam-se os movimentos conhecidos como Nova História e História Cultural, bem como os estudos memoriais. Para Chartier, o movimento da História Cultural:

É assim constituído como objeto histórico fundamental algo que é exatamente o contrário do objeto da história intelectual clássica: à ideia, construção consciente de um espírito individual, opõe-se, passo a passo, a mentalidade sempre coletiva que rege as representações e juízos dos sujeitos sociais, sem que estes o saibam. A relação entre a consciência e o pensamento é colocada de uma forma nova, próxima da dos sociólogos da tradição durkheimiana, pondo em relevo os esquemas ou os conteúdos de pensamento que, embora enunciados sobre o modo do individual, são de fato os condicionamentos não conscientes e interiorizados que fazem com que um grupo ou uma sociedade partilhe [...] um sistema de representações (CHARTIER, 1990, p.41).

Referente à memória, com exceção dos trabalhos precursores, como o tratado *De anima*, de Aristóteles “que esteve na base das concepções de memória de toda Idade Média até a modernidade” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 32), e a proposição de uma "sociologia da memória", de Maurice Halbwachs, entre 1925 e 1950, a noção de memória como entendemos hoje começou a surgir na década de 70, principalmente nos estudos históricos. Hoje, podemos dizer que se estendeu não só para outras ciências sociais, mas seus usos são movidos entre o acadêmico e o banal, o estético e o burocrático. Sob o lema "lembrar para não repetir" (ASSMANN, 2011), a memória se evoca tanto em relação à educação como à violência em contextos nacionais. A memória também se associa a experiências individuais, a tragédias coletivas, à mitificação de "tempos passados", a lugares que já não estão ou a novos locais de culto, a festas e comemorações.

A memória, em seu sentido mais amplo, acompanha questões e definições que abrangem as identidades sociais, culturais e políticas. Também abre possibilidades para compreender disputas e consensos sobre os significados atribuídos ao passado a partir do presente por indivíduos e grupos.

A partir daqui, apresentaremos um pouco do caminho percorrido para a chegada nessa abertura, já que para discuti-la de modo satisfatório seria

necessário um estudo bem amplo “à maneira de Auerbach⁵⁵ ou Curtius⁵⁶, prestando especial atenção aos modos pelos quais aquilo que chamamos de distinção entre ‘história’ e ‘ficção’ foi formulado em diferentes línguas e períodos.” (BURKE, 2005, p. 108).

2.1.1 Aristóteles

Ao iniciarmos um estudo das relações entre literatura e história é inevitável trazermos a breve e inicial análise de Aristóteles. Em sua *Poética*, o filósofo grego pauta-se por realizar uma análise exclusivamente da tragédia, porém, no parágrafo 50 do livro IX, tece um comentário acerca das relações entre literatura e história, que abriria caminho para os futuros estudos das relações entre tais discursos:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibíades fez ou que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1987, p. 209)

Para Aristóteles, o que aproxima os dois discursos é a presença de um mito, que na terminologia atual se equivale à narrativa; já a distinção entre eles não se dá pelo modo de narrar (prosa/verso), mas pela natureza da representação. Ou seja, a literatura tem por natureza a verossimilhança – ilusão da realidade – e a história tem um compromisso com a veracidade – factualidade –, algo que não se impõe à literatura. Diante disso, Aristóteles afirma que existe uma incompatibilidade entre os discursos literário e histórico, dadas as diferenças citadas anteriormente. Porém, Aristóteles crê que a literatura é mais

⁵⁵ *Mimesis*, Bern, 1947.

⁵⁶ *Europäis/ches Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.

interessante que a história, já que essa trabalha com particularidades e aquela, universalidades.

Quanto à breve discussão do filósofo grego, é necessário contemporizarmos, já que foi realizada entre os anos 335 e 323 a.C., época em que a filosofia dava maior ênfase às diferenças. Já o pensamento moderno tem uma tendência contrária, enfatizando as semelhanças. Em decorrência disso, podemos definir que a relação entre os discursos literário e histórico é historicamente definida.

O olhar de Aristóteles opõe uma ciência sancionada pelo real a uma narrativa alicerçada na imaginação, olhando para fora do texto. Ao contrário de Aristóteles, Roland Barthes olhou apenas para o texto, sendo fiel ao método estruturalista, pois, nos anos 60, acreditava que não podia se avaliar um texto por seus elementos externos.

2.1.2 Roland Barthes: literatura e história como discurso

Para iniciarmos as reflexões acerca das diferenças (e semelhanças) entre o discurso histórico e o ficcional, utilizaremos o capítulo “O Discurso da História”, presente no livro *O rumor da língua* (2004), no qual Roland Barthes busca avaliar se existem traços distintivos entre os discursos citados anteriormente, questionando em que nível da enunciação deverá estar localizado. Segundo Barthes, o discurso histórico pode ser dividido em três níveis: da enunciação, do enunciado e da significação.

Através da descrição textual do discurso histórico (enunciação) que avaliaremos quais elementos textuais dizem que determinado discurso pertence a algum gênero. Quanto à enunciação, o discurso histórico faz menção a provas de veracidade do texto (testemunhos, fatos e documentos). O historiador está falando de acontecimentos do passado e de períodos mais ou menos longos, organizando a forma narrativa de modo específico, principalmente, através do uso dos *shifters* de escuta.

A escuta explícita é uma escolha, pois é possível omiti-la; ela aproxima o historiador do etnólogo, quando este faz menção do seu informador; encontramos, portanto, abundantemente este “shifter de escuta” em historiadores etnólogos, como Heródoto. Assume formas variadas: vão das intercaladas do tipo “como ouvi dizer” “tanto quanto sabemos até ao presente” do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador. (BARTHES, 2004, p. 164).

Dentro da enunciação temos outras duas características: a organização da narrativa e a construção do narrador. Naquela inexistem distinções entre história e literatura, já que na organização da narrativa o historiador, tanto quanto os romancistas, utilizam *shifters* específicos visando criar uma ilusão referencial, suprimindo “os signos do eu” numa tentativa de serem objetivos, de “descronologizar o fio histórico” visando criar um “tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho” (BARTHES, 2004, p. 169-170). Concluindo a enunciação, Barthes cita Jakobson e sua tabela de *shifters* em que o enunciador é o mesmo participante do enunciado, construindo-se como um narrador isento, neutro, narrando com “objetividade”, essa categoria foi identificada por Jakobson como *testimonial*.

Passando a uma análise do enunciado, Barthes afirma que o historiador, ao escrever sua história, parte de um material prévio, constituído de fatos, acontecimentos e personalidades pertencentes ao passado, tal conteúdo representa o que, de fato, é a história. Esses elementos extratextuais só fazem sentido dentro de uma narração, ou seja, os fatos só virarão significantes quando entrarem numa sintaxe, na relação dos fatos com outros. Essa estrutura do discurso histórico não difere da romanesca, pois na mesma é necessário que os elementos se coordenem uns com os outros, por exemplo, as páginas que Machado de Assis caracteriza Capitu, quando menina, só tem significado, porque tem uma relação direta com a lógica textual.

Finalizando as proposições de Barthes temos o discurso histórico ao nível da significação, o sentido dado aos eventos históricos, em que não existem fatos, mas construções intelectuais dos historiadores que almejam copiar o real. Dentro do discurso, Dom Pedro, do mesmo modo que Capitu, ganham significado na narrativa, independente dos referentes extratextuais. Independente do personagem, ficcional ou histórico, são seres discursivos, seres de papel, que

só existem textualmente. Como as coisas só existem no discurso, para Barthes, apenas nos interessa o texto e a lógica do discurso.

Diante disso, para Barthes, é irrelevante a distinção proposta por Aristóteles, veracidade/verossimilhança, pois o discurso anula essa diferença. Portanto, identificamos dois problemas na teoria de Barthes: 1º) enfatiza o discurso em si e não a relação ética do discurso, ou seja, a relação que o discurso estabelece com o referente; 2º) não é possível problematizar os dois objetos, pois literatura e história, dentro da lógica do discurso, não se diferenciam. Ou seja, tanto a literatura quanto a história dependem de sua arquitetura interior, não ao que está fora da estrutura do texto, como é o caso da realidade. Assim, no discurso histórico, os fatos só têm uma existência linguística, porém utiliza-se de elementos concretos (testemunhos, documentos, que dentro da estrutura do texto são vazios de conteúdo) com o objetivo de criar uma ilusão de realidade.

2.1.3 Hayden White: uma poética da história

Tratando das relações entre literatura e história, por um viés teórico do campo da história, trabalharemos com Hayden White. Em “O texto histórico como artefato literário⁵⁷”, White considera que o conteúdo é extraído da maneira como a história é contada, ou seja, por sua organização textual, pois

Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do “modo como as coisas realmente aconteceram” [já que] uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica ou estética, que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser “adequada” como imagem de alguma coisa além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo (WHITE, 1994, p.138).

Ainda de acordo com White, em consonância com a teoria do discurso de Bakhtin, é impossível contarmos uma história de forma isenta e objetiva, pois o

⁵⁷ In: WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

discurso é dotado de ideologia. Para elucidar isso, White afirma que um determinado historiador ao fazer um exame da história, “provavelmente será adepto de uma ou outra de suas seitas e, por conseguinte, tendencioso [...]” (WHITE, 1994, p. 97). Por exemplo, os historiadores voltados ao Reconstrucionismo (positivismo histórico) acreditavam que era possível reconstruir o passado a partir do levantamento objetivo dos fatos. Ou ao Construcionismo que compartilha a crença de que o passado pode ser recuperado através dos fatos, porém tais fatos, em si, nada significam, sendo necessário construir o passado através de um quadro teórico que dê sentido àqueles fatos vazios de significado. Também podemos citar o Desconstrucionismo (ao qual se filia White⁵⁸) cujo pressuposto se caracteriza por desconstruir, abalar as crenças que sustentam as correntes anteriores, cujo ponto de discórdia é o seguinte: a história é incapaz de recuperar uma verdade que realmente aconteceu.

Alun Munslow, em *Desconstruindo a história* (2009), identifica e descreve as três abordagens de escrita da história⁵⁹, a partir de determinada compreensão do passado, mencionadas acima: o reconstrucionismo, o construcionismo e o desconstrucionismo; considerando, assim como White, a importância da linguagem na construção histórica, já que essa é uma representação do passado, não uma realidade dele:

Se acreditamos que a evidência do que aconteceu no passado não determina de forma não problemática o significado do passado, mas sim que a linguagem dos historiadores é essencial nesse processo de criação do significado, então, é claro que a história que criamos tem que estar sujeita às decisões, em relação à linguagem, tomadas pelo historiador. Isso não significa que deixamos de ser empíricos ou racionais como historiadores, mas o que isso realmente significa é que precisamos não apenas ser conscientes da virada linguística e, então, tentar driblá-la como os novos empiristas tentam fazer. (MUNSLOW, 2009, p. 48)

Na introdução do texto, Munslow coloca as quatro questões que orientam todo seu trabalho: 1) O empirismo pode constituir-se como uma epistemologia?

⁵⁸ Segundo Munslow, a contribuição de White para o desconstrucionismo é a de considerar que o passado só existe na forma pela qual ele é escrito pelos historiadores (sendo assim, escrever história passa a ser um empreendimento literário).

⁵⁹ Sabemos que essa é uma discussão bem mais ampla do que a feita aqui, no capítulo um de *Desconstruindo a história*, Munslow faz uma breve apresentação dessas três abordagens.

2) Qual o caráter e a função da evidência? 3) Qual o papel do historiador e como ele usa as teorias sociais para compreender e explicar a história? 4) Qual a importância da forma narrativa para a explanação histórica? (MUNSLOW 2009, p. 12). Em seis capítulos⁶⁰, o autor faz essas quatro questões às três abordagens da história citadas anteriormente, desenvolvendo-as de forma mais consistente.

No capítulo dois, o autor descreve que, epistemicamente, os reconstrucionistas e os construcionistas compartilham a crença de que é possível conhecer os fatos passados tendo em mãos para análise o material empírico e que a verdade não é uma perspectiva (MUNSLOW, 2009, p. 57); a evidência de tais abordagens são as fontes comprobatórias – diferenciam-se aqui os reconstrucionistas e os construcionistas, pois para estes a verdade não surge das evidências, mas também mediante um processo dedutivo, podendo ser combinado com teorias sociais, já para aqueles, as evidências bastam; os reconstrucionistas criticam o uso de teorias sociais, pois elas descrevem situações gerais, não possibilitam análises singulares; já a narrativa, de modo sucinto, os reconstrucionistas conservadores veem a narrativa apenas como um caminho necessário para descrever suas conclusões baseadas nas fontes, os reconstrucionistas moderados e os construcionistas entendem que a narrativa é necessária para a construção de significados, mesmo assim a entendem como dotada de um papel secundário (MUNSLOW, 2009, p. 79-80).

No capítulo três, Munslow trabalha com as diferenças entre as abordagens anteriores e o desconstrucionismo, do qual é adepto (assim como White), epistemicamente, a historiografia é incapaz de conhecer o passado tal como aconteceu mesmo com análise de fontes e utilização de teorias sociais, pois entre o passado e sua escrita no presente há uma série de interferências que impossibilitam imparcialidade e objetividade; as evidências servem aqui

⁶⁰ Dos quais resumiremos apenas dois, já que no quarto capítulo Munslow ocupa-se em apontar os problemas da história desconstrucionista, no quinto os problemas dos construcionistas e reconstrucionistas e no sexto e sétimo discute o que ele considera os principais aportes teóricos do desconstrucionismo: Michel Foucault (quebrando as relações entre as palavras e as coisas, em Foucault a evidência não é capaz de expressar a realidade em si, mas uma representação historicamente determinada e carregada com a episteme de sua época, sendo assim, o historiador não tem acesso direto ao passado, é alguém que interpreta esses vestígios e através da linguagem constitui uma realidade para os indivíduos do presente) e Hayden White (“provavelmente o mais radical desenvolvimento na metodologia histórica nos últimos trinta anos” [MUNSLOW, 2009, p. 187], cujos pressupostos trabalharemos nas páginas seguintes).

como matéria para o historiador compor sua narrativa, não como reflexo do passado; quanto às teorias sociais a utilização ou não delas é irrelevante; por fim, a narrativa é o momento no qual Munslow desenvolve uma longa discussão, já que é fundamentalmente no diferente entendimento sobre a narrativa que está a principal distinção entre as três abordagens, sobretudo com base em Hayden White, Munslow discorre que para os desconstrucionistas a narrativa é muito mais que apenas um caminho para apresentação de resultados de pesquisa, ao procurar, organizar e citar suas fontes, o historiador é permeado pela imaginação, desenvolvendo um enredo para constituir um significado ao passado no presente.

Os historiadores sempre estarão filiados a determinadas “seitas” (utilizando nomenclatura irônica de White) que orientam seu pensamento para com a história de modos distintos, o que nos faz concluir que a história não pode ser vista de modo objetivo, isento, vazia de ideologias. Quanto às ideologias⁶¹, cabe destacar que, conforme White, no século XIX os historiadores acreditavam que distintas interpretações de um mesmo conjunto de eventos ocorriam devido a distorções ideológicas ou por leituras/descobertas de fatos inadequadamente, pensando que se se abstraísse a ideologia, sendo fiel aos fatos, “a história produziria um conhecimento tão certo quanto qualquer coisa oferecida pelas ciências físicas e tão objetivo quanto um problema matemático” (WHITE, 1994, p. 141). Desconsideravam que os fatos não falam por si, é o historiador que organiza os fragmentos do passado, de forma puramente discursiva, ou seja, fazer com que as partes se relacionem com o todo é papel do historiador – porque os registros históricos não processados são uma desordem, um caos, e esse é um processo poético por natureza, no qual os historiadores devem utilizar as mesmas estratégias utilizadas pelos poetas ou romancistas (por esse motivo

⁶¹ “Por ‘ideologia’ entendo um conjunto de prescrições para a tomada de posição no mundo presente da práxis social e a atuação sobre ele (seja para mudar, seja para mantê-lo no estado em que se encontra).” (WHITE, 2008, p. 37)

que no século XIX houve tantos estilos de representação histórica quanto estilos literários⁶²).

Hayden White argumenta em *Meta-história* (2008) que escrever sobre a história envolve a narração ordenada de eventos passados de acordo com as convenções literárias, uma sugestão que colapsa com as distinções convencionadas entre história e literatura. Além de simples imitação da forma literária, a noção de história de White sugere que a única maneira pela qual podemos dar sentido aos eventos históricos é através de tropos narrativos que lançam sequências históricas de acordo com um esquema de dispositivos narratológicos que determinam nossa interpretação dos eventos em questão. O texto histórico constrói uma narrativa sobre eventos e pessoas que o historiador e o leitor concordam ter referentes concretos.

Todas as obras de história têm um profundo conteúdo estrutural, em geral poético e de natureza especificamente linguística, que atua como paradigma pré-criticamente aceito do que deveria ser uma explicação caracteristicamente 'histórica'. Esse nível de estrutura profunda torna-se o ponto de partida inevitável para que o historiador pratique um ato essencialmente poético, no qual prefigure o campo histórico e o constitua como um domínio onde possa exercitar as teorias específicas que usará para explicar "o que realmente estava acontecendo nele". (WHITE, 2008, pp. 9-10).

Em *Anatomia da crítica* (1973), o crítico literário canadense Northrop Frye, desenvolvendo sua teoria do *Mythos*⁶³, afirma que existem categorias narrativas mais amplas do que os gêneros literários comuns, sendo elas "o romanesco, o trágico, o cômico e o irônico ou satírico⁶⁴" (FRYE, 1973, p. 162). Baseando-se nesse texto, White define que uma trama possui quatro possíveis modos de

⁶² White afirma que para cada tipo identificável de romance, os historiadores produziam um tipo equivalente de discurso histórico: - historiografia romântica: Michelet; - historiografia realista: Ranke; - historiografia simbolista: Burckhardt (que tinha mais coisas em comum com Flaubert do que com Ranke); - historiografia modernista: Spengler. Isso não foi notado pelos historiadores pois estavam preocupados em "expungir do seu discurso todo traço do fictício [...] do imaginável, das técnicas do poeta e do orador" (WHITE, 1994, p. 139).

⁶³ No terceiro ensaio: "Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos".

⁶⁴ "Se pensarmos em nossa experiência desses *mithoi*, perceberemos que formam dois pares opostos. A tragédia e a comédia contrastam em vez de combinar, e assim também o romanesco e o irônico, campeões, respectivamente, do ideal e do real. Por outro lado, a comédia funde-se insensivelmente na sátira, num extremo, e na estória romanesca, no outro; pode a estória romanesca ser cômica ou trágica; a trágica se estende do romanesco elevado ao amargo e irônico realismo." (FRYE, 1973, p. 163)

urdidura: romântico, trágico, satírico e cômico. A romântica⁶⁵, como White explica, é uma história sobre o desenvolvimento do homem e a redenção de si mesmo, quando suas "esperanças" são incorporadas; a cômica chama a atenção mais "para as forças que impedem" tal triunfo, embora ele fale das distinções de simples "oportunidades"; A tragédia descobre tanto as esperanças como as oportunidades, mas nos revela a "verdade"; e a sátira declara todas essas representações "totalmente inapropriadas", expondo "esperanças, possibilidades e verdades" utilizando um tom irônico.

Além desses modos de urdidura, o conhecimento histórico através de tropos, sendo os quatro principais a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia, que fundamentam toda interpretação da história. A metáfora, como White explica, é "essencialmente representativa", porque ela atribui certas qualidades particulares ao objeto que ela designa: "meu amor é como uma rosa". A metonímia é "reducionista", porque para ela uma parte e um todo são diferentes uns dos outros e são pensados como partes correlacionadas por algum processo causal. Uma sinédoque é "organicista", pois nos permite perceber o todo como uma totalidade unificada, cuja essência é a própria qualidade: "ele se tornou o coração da família". Finalmente, a ironia é negativa, uma vez que é uma aniquilação intencional: a expressão "ele se tornou o coração da família" torna-se irônica quando usada com uma entonação especial ou em um contexto em que a pessoa designada não possua as qualidades que lhe são atribuídas pelo uso dessa sinédoque.

⁶⁵ No glossário de Anatomia da Crítica, Frye define o romanesco como o "Modo ficcional em que as principais personagens vivem num mundo de maravilhas (estória romanesca ingênua), ou em que o estado de espírito é elegíaco ou idílico e por isso menos sujeito à crítica social do que nos modos imitativos" (2) Tendência geral a apresentar o mito e a metáfora em forma humana idealizada, a meio caminho entre o mito não deslocado e o "realismo". (1973, p. 362)

Modo privilegiado de urdidura	Modo de argumentação	Modo de implicação ideológica	Modalidade predominante
Romanesco	Formativa, amálgama de individualidades	Anarquista	Metáfora
Trágico	Conexão causal mecanicista	Radical	Metonímia
Satírico	Pragmática ou Contextual	Conservador	Ironia
Cômico	Organicista	Liberal	Sinédoque

Tabela construída com base em WHITE, Hayden. *Meta-história*. p. 44.

Cabe, porém, destacar que White salienta que as combinações não se darão, obrigatoriamente, de maneira linear, visto que o brilhantismo de alguns mestres estudados em *Meta-História* reside na variação das escolhas poéticas no momento de urdidura do enredo. Esse ato criativo do historiador no momento da construção do enredo⁶⁶ (transformação da crônica em estória por meio das escolhas possíveis conforme quadro acima) que é a poética da história.

Conforme anuncia White na “Introdução”, na definição do objeto de estudo de *Meta-história* há uma mistura entre “historiadores” e “filósofos da história”: “imaginação histórica” ou “consciência histórica” do século XIX. No centro da criação do seu objeto de estudo reside a tropologia⁶⁷ que se torna a base do “enredo” em si.

A última subdivisão da Introdução, intitulada “As fases da consciência histórica do século XIX”, dedica-se a essa discussão. Como ele próprio resume, nessa história existem dois níveis diferentes, mas interligados, que podem ser considerados, segundo termos de White, como um romance não autônomo enquadrado e negado por uma sátira maior. White já explicou que o romance é

⁶⁶ Transformar o passado em algo experienciável através da textualização.

⁶⁷ Sobre o conceito de tropos, White sustenta: “A palavra trópico, de tropo, deriva de tropikos, tropos, que no grego clássico significa ‘mudança de direção’, ‘desvio’, e na koiné ‘modo’ ou ‘maneira’. Ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de tropus, que em latim clássico significava ‘metáfora’ ou ‘figura de linguagem’, e no latim tardio, em especial quando aplicada à teoria da música, ‘tom’ ou ‘compasso’. Todos esses sentidos, sedimentados na palavra trope, do inglês antigo, encerram a força do conceito expresso no inglês moderno pelo termo style, um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de discurso” (1994, p. 14).

uma história de um progresso, sobre como um herói - individual - luta contra vários oponentes e triunfa inesperadamente a despeito de todas as dificuldades, alcançando o estado de libertação e transcendência, “É um drama do triunfo do bem sobre o mal” (WHITE, p. 24). Mas na sátira, não há progresso, mas apenas uma infinita série de retornos e restaurações de ordem, por isso a sátira nega o romanesco:

O tema arquetípico da sátira é o exato oposto desse drama romanesco da redenção; é de fato um drama da disjunção, drama dominado pelo temor de que o homem é essencialmente um cativo do mundo, e não seu senhor, e pelo reconhecimento de que, em última análise, a consciência e a vontade humanas são sempre inadequadas para a tarefa de sobrepujar em definitivo a força obscura da morte, que é o inimigo infatigável do homem. (WHITE, p. 24)

O problema do pensamento de White⁶⁸ é que o historiador poderá configurar os eventos da história quase da forma que desejar, podendo construir os eventos de modo trágico (declínio e queda), cômico (progresso mediante evolução e revolução), romântico (busca de uma sociedade sem classes) ou irônico (catástrofe), dependendo da “decisão do historiador em configurá-los de acordo com os imperativos de uma estrutura de enredo ou *mythos*, em vez de outra” (WHITE, 1994, p. 101). Sendo assim, um mesmo conjunto de fatos poderá ser construído trágica ou romanticamente, dependendo da decisão do historiador. Porém o historiador pode falhar em sua escolha, por exemplo, ao usar uma estrutura cômica para tratar de eventos históricos relacionados ao

⁶⁸ White antecipou as críticas ao seu trabalho por parte dos colegas historiadores e busca esclarecer alguns pontos “No intuito de antecipar algumas das objeções que os historiadores opõem muitas vezes ao argumento que segue, quero admitir desde já que os eventos históricos diferem dos eventos ficcionais nos modos pelos quais se convencionou caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles. Os historiadores preocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desse tipo de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. O problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos. O que nos deveria interessar na discussão da ‘literatura de fato’ ou, como preferi chamar, das ‘ficções da representação factual’, é o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõe, se assemelham, ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos” (1994, p. 137).

holocausto⁶⁹, pois os fatos não adquiririam significado na cabeça dos leitores, em razão de a visão compartilhada da história desse momento histórico ser distinta (do cômico). Importante pontuar aqui a dimensão ética do historiador que conforme LaCapra:

Cabe preguntarse si se puede y se debe desarrollar lo que podría llamarse una ética de la respuesta para los testigos secundarios: entrevistadores, historiadores que hacen historia oral y comentaristas. Tal ética podría operar como fuerza o factor dentro de un campo de fuerzas más amplio. Es importante reconocer que el historiador o cualquier otro académico, por atento y empático que sea, no puede asumir la voz de la víctima. Además, en su calidad de tal, el académico no es un terapeuta que trabaja en estrecha relación con los sobrevivientes u otras víctimas del trauma y no tiene derecho a identificarse con ellos. (2005, p. 115)

A posição do historiador é complicada, visto que a empatia com suas testemunhas não pode tentar assumir seu lugar, não pode identificar-se com as vítimas de um trauma. Então, a postura ética do historiador é de reconhecer o outro e dar espaço para as individualidades dessas testemunhas, mas deve-se discutir até que ponto ele tem direito de questionar e trazer à tona novamente as dores de suas fontes:

con respecto a los que hacen entrevistas o historia oral, se puede decir que tratar de inducir al sobreviviente a vivir nuevamente el trauma y volver a ser víctima en cierto sentido, delante de las cámaras, es una actitud ambigua, aun cuando el móvil sea la empatía o el intento de identificarse plenamente con la víctima para transmitir su experiencia al espectador. (LACAPRA, 2005, p. 116).

Ao pensar a construção do discurso histórico dessa maneira, White nos diz, conforme o ideal do Desconstrucionismo, que a história é incapaz de recuperar alguma verdade, já que a imagem da história é compartilhada socialmente, pois existe uma história fora do texto (em oposição a Barthes). Essa história deve ser seguida, localiza-se no mundo, na cabeça dos leitores (local

⁶⁹ Apesar do exposto na nota anterior, a problemática relação entre história e linguagem e a metodologia proposta por White foram discutidas por renomados historiadores como Roger Chartier, em *À beira da falésia. A história entre incertezas e inquietudes* (2002) e Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício* (2007) e em *Relações de força: história, retórica, prova* (2002). O segundo autor, especialmente, analisa o caso do holocausto para justificar seu ponto de vista quanto ao problema das escolhas narrativas dos historiadores, criticando, no segundo livro, a tendência da historiografia pós-moderna em valorizar a retórica em detrimento da objetividade.

onde os fatos adquirem significados). Desse modo, uma boa história é aquela mais plausível com os fatos compartilhados com o leitor.

Concluindo essa breve discussão acerca do pensamento de White, percebemos que os procedimentos envolvidos na escrita da narrativa histórica estão muito próximos de qualquer narrativa, sobretudo na tradição da expressão literária. Não adianta a historiografia tentar ser “científica”, pois seu princípio de causalidade, que é o pressuposto das ciências, está localizado em sua estrutura narrativa, afastando-a de uma ciência. Ou seja, os historiadores devem repensar seu pensamento evitando a tentativa de estabelecer uma verdade de ocorrências factuais, apropriando-se de elementos da literatura, criação e recriação de novos sentidos a eventos históricos, de acordo com os problemas enfrentados pelo mundo contemporâneo. Olhando para o passado, mas sempre considerando sua ligação com o presente.

2.1.4 Paul Ricoeur e uma teoria mediadora

Atuando como conciliador entre as teorias de Barthes e White, temos o filósofo francês Paul Ricoeur, sem uma tentativa de anulá-las. Trataremos aqui de quatro capítulos presentes no tomo três de sua grande obra *Tempo e narrativa*. Nessa obra, Ricoeur reflete sobre as proximidades entre a temporalidade da historiografia e do discurso literário. A principal tese de *Tempo e narrativa* é a de que o tempo se torna humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal. Através da narrativa quem lê o texto está experimentando-o. Existe uma circularidade entre tempo e narrativa (a narrativa propicia que o leitor conheça o tempo). Ricoeur coloca o leitor no jogo da compreensão do tempo.

Ao tratar das aporias da temporalidade Ricoeur recorrerá inicialmente a Aristóteles (a intriga lógico-poética) e Santo Agostinho (o tempo da alma, tempo incompreensível). Para o primeiro, o tempo é astrológico, está no mundo (no

exterior) e a narrativa torna o tempo humano⁷⁰ (comunicado através de uma intriga). Já para Santo Agostinho, o tempo se encontra na alma, no interior (postura decorrente do vínculo com o pensamento cristão), é pura subjetividade; é tão interior que não pode ser compreendido/concretizado. Ou seja, a aporia de Santo Agostinho é de que o tempo é humano, mas incomunicável (a alma sem tempo) e a de Aristóteles é que o tempo não é humano, porém *experienciável* apenas através da narrativa (o tempo sem alma).

Ao fazer sua leitura da *Poética*, de Aristóteles, Ricoeur destaca dois conceitos essenciais: a tessitura da intriga – *muthos* – e a atividade mimética – mimesis. A teoria do *muthos* seria o ponto de partida para a sua teorização acerca da construção narrativa. No entanto, pensando no texto aristotélico, algumas fronteiras precisam ser ultrapassadas, por exemplo, pensar no *muthos* além de sua ligação estrita com a tragédia, pois hoje existem novas formas de expressão como o romance.

Ricoeur define *muthos* (disposição dos fatos em sistema) e mimese como processos, não como questões imutáveis, já que a composição da intriga é uma atividade dinâmica. O filósofo francês trabalha com uma identificação entre *muthos* e mimese, mesmo que na *Poética* predomine a mimese, porque segundo Ricoeur a mimese confunde-se com a tessitura da intriga. Tais conceitos não podem ser separados, pois não podemos pensar a mimese meramente como cópia da realidade, já que sempre há uma atividade produtora, devem ser vistos juntos, porque

[deve-se] pensar junto e definir, uma pela outra, a imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos. Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da mimese de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga [...] a mimese de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição. (RICOEUR, 1994, p. 60)

Sobre a questão do *muthos*, Ricoeur afirma que essa seria o inverso da *distentio animi*, de Santo Agostinho. Para Santo Agostinho, o tempo seria a

⁷⁰ Das “trocas íntimas entre historicização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado.” (RICOEUR, 2010, p. 173)

distensão dos movimentos da alma humana (*distentio animi*), não um movimento físico dos astros, sol e lua. Essa visão fenomenológica sobre o tempo de Agostinho, rompe com a cosmológica, aristotélica, pois liga o tempo ao interior dos sujeitos (presente e futuro são fases de um presente absoluto). Com referência ao tempo, Agostinho questiona-se: como medir o tempo? Uma vez rejeitada a tese cosmológica, indica a consideração da alma como uma saída a essa aporia. Para isso, deve haver uma distensão do espírito, a partir de um “tríplice presente” (memória, visão presente e expectativa), assim, teríamos uma medida do tempo a partir da alma, pois os vestígios do presente permanecem nela, segundo Santo Agostinho:

la mémoire ne reproduit pas les réalités qui ne sont plus, mais les mots nés des images qu’elles ont laissées en passant par nos sens, comme les tracs de leurs pas. Mon enfance évanouie est dans le passé, évanoui comme elle. Mais quand j’y pense, quand j’en parle, je revois son (480) image dans le temps présent, parce qu’elle es encore dans ma mémoire. (Livro XI, 18, 23)

No terceiro capítulo de *Tempo e narrativa* (tomo I) a concepção de mimese em Ricoeur avança, pois reconhece que essa é mais que imitação ou representação do real, apresentando tal como um longo processo de construção dividido em três fases: mimese I, mimese II e mimese III, o que nos ajuda a pensar a relação entre tempo e narrativa. Essa tripartição da mimese, aproxima-se da *distentio animi*, de Agostinho, no tríplice presente. A mimese I (pré-figuração) é o pré-conhecimento do mundo que antecede a narrativa, da experiência temporal, através de conectores que dão sentido ao mundo, à experiência (ex.: calendário, relógio etc.). A mimese II (configuração) é a narrativa (armação da intriga, do enredo), seja essa narrativa literária ou histórica. Por fim, a mimese III (refiguração) é a operação de leitura através da qual o leitor reconhece a configuração do mundo, dando um sentido a partir de outro horizonte. Através disso, o leitor, por meio de uma experiência anterior, dá um sentido à sua experiência.

A partir dessa categorização da mimese, fica excluída, como já referimos anteriormente, “toda interpretação da mimese como cópia, réplica do idêntico”, mesmo que o texto alimente sua intriga com elementos que tem o mundo como horizonte – do qual procede (mimese I) e ao qual retorna (mimese III). Podemos pensar a mimese III em relação com a primeira das sete teses propostas por

Jauss – que trata da historicidade da literatura, pois para ele nessa ligação do mundo do texto com o mundo do leitor reside a verdadeira historicidade da literatura que não “repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”, mas sim na “relação dialógica entre literatura e leitor”. Essa questão do horizonte a partir do qual o leitor fará sua interpretação, pode também aproximar-se da terceira e quarta teses, que trabalham com o conceito de horizonte de expectativa do leitor, que está ligado ao mundo que o cerca, com tal conceito o autor discorre que pode-se definir o caráter artístico de um texto literário, pois

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (JAUSS, 1994, p.31-32).

Quanto mais próximo a um horizonte já experimentado, menor será o esforço de compreensão de uma obra, com isso, uma menor ampliação do horizonte do leitor. Quando nos faltam convicções para a compreensão da obra, temos a quebra do horizonte de expectativa, superando-o e fazendo com que o receptor tenha um maior esforço de compreensão.

Retomando Ricoeur que, caminhando em direção à sua tese, ao tratar das relações entre literatura e história utiliza-se, especialmente, de três autores: Aristóteles (critério de referencialidade), Barthes (critério da discursividade) e White (trópicos do discurso). Resumindo brevemente o que já foi discutido: para Aristóteles há uma oposição entre literatura e história através da dialética verossimilhança X veracidade; em Barthes literatura e história se confundem por uma análise estrutural do discurso; e, para White, a história está mais próxima da literatura que das ciências, por meio da construção narrativa. Ao analisar os três autores, Ricoeur concilia literatura e história, evidenciando suas

semelhanças (sem provocar uma confusão) e suas diferenças (sem provocar uma confusão). Além disso, destaca a referência cruzada entre ambas as modalidades narrativas, isto é, a história aproxima-se da literatura sem perder sua especificidade e vice-versa.

O filósofo francês aproxima-se das teorias Narrativistas (da qual Hayden White é um de seus maiores representantes) o que lhe permite reconhecer uma forma interna de explicação do ato narrativo: narrar é também explicar, através da conexão lógica da intriga (*muthos*). Esta relação causal não deve ser confundida com a sequência cronológica – permitindo que a narrativa histórica se diferencie das crônicas. Ricoeur enfatiza também que a refiguração do tempo pela história mantém laços com a narrativa de ficção e vice-versa, pois ambas utilizam a imaginação e

Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se dá incorporando à sua perspectiva os recursos de *ficcionalização* que remetem ao imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. (RICOEUR, 2010, p. 173)

Ricoeur, no entanto, reconhece os limites desta aproximação, quando discute a narrativa histórica, identificando três níveis epistemológicos que justificam esse distanciamento: procedimentos, entidades e temporalidades. Para Ricoeur, conhecimento histórico demanda pesquisa, e, mesmo admitindo que o ato de narrar envolve elementos de explicação, insiste na especificidade do método explicativo do conhecimento histórico que, através da incorporação de problematização e crítica, distancia-se das narrativas ficcionais.

O autor insiste em sublinhar a especificidade da narrativa histórica, destacando os procedimentos específicos de operação historiográfica, dialogando com e contra os representantes das correntes "cientificistas" e "narrativistas", buscando unir suas respectivas contribuições. Analisa, então, as etapas da operação historiográfica: a) fase documentária; b) fase explicativa/compreensiva; c) a fase representativa. Na primeira temos o tempo do calendário, a sequência das gerações, os arquivos, documentos, que são os rastros (caminho para a "verdade" histórica; a presença na ausência). Na segunda, o encadeamento dos fatos a partir de determinados recortes teóricos

e metodológicos. Por fim, a articulação da fase documentária à fase explicativa/compreensiva, onde a narrativa conectará todos os eventos entre si e sua coerência define o evento. Sendo assim, o discurso histórico é o resultado dessas articulações (a, b e c), não apenas o discurso, como para Barthes. Em síntese, o pensamento de Ricoeur aponta para uma reavaliação do realismo histórico e se constitui numa crítica ao estruturalismo e ao relativismo.

Quanto à representação do tempo, Ricoeur afirma que a narrativa histórica não é apenas representação de fatos, tampouco apenas realismo ou cópia desses fatos; não copia a realidade, mas a ela se vincula, isto é, conforme Ricoeur, é uma “representância” (para não parecer que a história representa a verdade). Diante disso, a historiografia possui uma natureza dupla: quer-se ciência (pela relevância das provas documentais) e quer-se literatura (pois o passado é organizado numa intriga que recupera não efetivamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, já que o passado não é verificável).

José Carlos Reis⁷¹ (2010) afirma que a história nunca conseguiu atingir seu objetivo de ser “antípoda da ficção”, já que, segundo Michel de Certeau “a história se deixa dominar pela ficção quando esconde ou não consegue perceber a força organizadora do presente em sua refiguração do passado” (*apud* REIS, 2010, p. 18). Sendo assim, a história não faz uma organização do passado tão realista, pois está com os pés no presente. A história deveria mudar de posição e aceitar, conforme Reis, que é contígua – não antípoda – à ficção, pois, para Nietzsche, a história está mais próxima da arte do que das ciências naturais. Nietzsche via um risco no radicalismo crítico da história, pois esse excesso seria uma “desvantagem para a vida, pois o passado oprime e soterra o presente [...] desde Heródoto, a história esteve ligada à vida e não à morte” (REIS, 2010, p. 20), é importante que haja diálogo entre passado e presente, algo proposto pela hermenêutica com Schleiermacher e Dilthey onde “os vivos do presente interpretam e dialogam com os vivos do passado!” (REIS, 2010, p. 20).

O terceiro capítulo da obra aqui em discussão, de Paul Ricoeur, trata do conceito de mimese, e a subdivisão em mimese I, II e III que nos ajuda a pensar a relação entre tempo e narrativa. A mimese I (pré-figuração) é o pré-

⁷¹ Em *O desafio historiográfico*.

conhecimento do mundo que antecede a narrativa, da experiência temporal, através de conectores que dão sentido ao mundo, à experiência (ex.: calendário, relógio etc.). A mimese II (configuração) é a narrativa (armação da intriga, do enredo), seja essa narrativa literária ou histórica. Por fim, a mimese III (refiguração) é a operação de leitura através da qual o leitor reconhece a configuração do mundo, dando um sentido a partir de outro horizonte. Através disso, o leitor, por meio de uma experiência anterior, dá um sentido à sua experiência.

Em um diálogo com Koselleck, Ricoeur (2010) reafirma a importância de se pensar o tempo dentro da polaridade existente entre "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas." A primeira expressão refere-se à persistência do passado no presente, que é mantido de acordo com múltiplas estratégias e itinerários que são agrupados e estratificados "numa estrutura folheada que faz o passado assim acumulado escapar à simples cronologia" (2010, p. 354). Já a segunda, envolve todas as manifestações privadas ou comuns relativas ao futuro (esperança, medo, preocupação, desejo, cálculos racionais, curiosidade etc.), o futuro-transformado-em-presente⁷². Pode-se observar que tanto a experiência quanto a expectativa estão inscritas no presente, entendidas como espaço de ocorrência da dialética entre passado e futuro.

Pensando no entrecruzamento da história e da ficção, Ricoeur propõe uma conciliação de teorias anteriores que eram opostas ou quase a mesma coisa. É através desse entrecruzamento que a história e a ficção concretizam suas intencionalidades, por meio de empréstimos uma da outra. Bem como Aristóteles, Ricoeur reflete a aproximação entre literatura e história pela presença de uma narrativa. No entanto, Aristóteles estava preso em fatos, representação de eventos através dos critérios de veracidade e verossimilhança. Já Ricoeur não pensa em fatos e eventos, sim na configuração do tempo vivido e afirma que história e ficção fazem a mesma coisa, mas por procedimentos diferentes. Ambas configuram o tempo vivido, mas a história necessita de provas documentais (aproximando-se do argumento de Aristóteles, de veracidade) presa aos conectores específicos e a ficção prescinde de provas documentais

⁷² "vergegenwärtigte Zukunft" (RICOEUR, 2010, p. 355).

(verossimilhança) liberta de tais conectores. Assim, a história é a variação interpretativa dos vestígios, já a ficção é uma variação imaginativa sobre o tempo.

Desse modo, os mesmos dados, datas e personagens estão presentes nas variações interpretativas sobre o tempo e o historiador não poderá fugir dos vestígios (que suportam infinitas interpretações), mas terá interpretações diferentes que não poderão fugir aos fatos, dentro do limite do provável. E a ficção configura o tempo narrativo através da imaginação, operando nas falhas e nas brechas da história, dando aos vestígios possibilidades de experiências. Portanto, o ponto de convergência entre história e ficção é a leitura. A leitura une o mundo do texto ao mundo do leitor.

Até o momento viemos trabalhando as diferenças apontadas por Ricoeur entre literatura e história. Ao tratar das semelhanças, o filósofo francês utiliza os termos “ficcionalização da história” e “historicização da ficção”. O primeiro termo demonstra que a história é quase ficção, pois o passado só pode ser abordado com a contribuição da imaginação, na medida em que o passado não é observável. Não se trata de confundir o real com a fantasia, o irreal, mas de mostrar como o imaginário se integra nessa tarefa, sem enfraquecer seu realismo. Pois mesmo que a história tente ser realista ela utilizará os conectores, que são produtos da imaginação, construção cultural. A escrita da história como representância aponta para o seu caráter ficcional, uma vez que descreve o passado (por meio de uma construção narrativa que interpreta os vestígios) “como se fosse”, aproximando-se do discurso ficcional. O segundo termo é o modo pelo qual a ficção é “quase história”, pois a ficção de certa forma imita a história ao narrar suas intrigas “como se” tivessem acontecido, pelo uso do tempo verbal passado, ela narra eventos como se fossem o passado. Para encerrarmos, afirmamos que a literatura depende da lógica interna do texto (apelo da verdade apesar da lógica interna do texto, sem necessidade de vestígios), já a verdade da história se dá através de um apelo veritativo que se dá por meio dos vestígios.

2.1.5 Walter Mignolo: lógica das semelhanças e política das diferenças

Para finalizarmos as discussões iniciadas acerca das relações entre literatura e história examinaremos o texto de Walter Mignolo, “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa” no qual o autor busca uma definição de

normas historiográficas e literárias. A linguagem é empregada de acordo com as normas historiográficas (NH), ou literárias (NL), sempre que todo membro de uma comunidade especializada (científica ou artística) CmE, ao realizar uma ação lingüística, espera que os outros membros de CmE, assim como também todo membro da comunidade lingüística Cm que conhece a língua e as normas, reaja de acordo com a NL ou a NH e aceite: que o escritor ou historiador opera dentro do contexto x de historiografia, ou y de literatura, ou se opõe a eles de uma maneira que é incompreensível, porque ao opor-se, invoca-as (MIGNOLO, 1993, p.124).

Partindo dessas definições, Mignolo analisa História e Literatura por meio de convenções, pelas quais a produção discursiva da sociedade é estabelecida. Tais convenções não são modelos fechados, por exemplo, o discurso literário enquadra-se em uma convenção de ficcionalidade, porém ao deparar-se com o ensaio e a autobiografia, tal convenção levará em consideração seu produtor, caso seja um poeta terá um comprometimento com a ficção, mas uma autobiografia de um historiador, por exemplo, deverá enquadrar-se nas normas historiográficas. Portanto, apesar das mobilidades das convenções, segundo Mignolo, a convenção de ficcionalidade não é caráter essencial da literatura, já a convenção de veracidade é condição necessária para o discurso historiográfico. Quanto à construção do discurso ficcional e histórico, Mignolo afirma que:

[...] A relação, portanto, entre o ficcional e a verdade não se estabelece necessariamente pela negativa (porque o ficcional não implica a mentira), mas pela própria natureza das convenções. O enquadramento na convenção de ficcionalidade apresenta as regras do jogo de forma aberta e, portanto, isenta das condições impostas pela convenção da veracidade. No entanto, quando no romance (que implica a convenção da ficcionalidade) imita-se o discurso antropológico ou historiográfico (que implica a convenção da veracidade), estamos diante de um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor (porque, ao enquadrar-se na convenção de ficcionalidade, não mente) e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico ou antropológico imitado (porque, ao invocar a convenção de veracidade, está exposto ao erro e há a possibilidade de mentira) [...] (MIGNOLO, 1993, p.132-133).

Para Mignolo, a verdade na ficção apresenta-se quando é imitado um discurso encaixado na convenção de veracidade, ou seja, a fronteira que separa História e Literatura é muito tênue, a tal ponto que em momentos chega a se diluir. Marilene Weinhardt (2010), ao analisar a convenção de ficcionalidade do romance e a convenção da veracidade do discurso histórico (como vimos, conceito proposto por Mignolo), afirma que o romance histórico “pode ser uma expressão pleonástica [...] no sentido amplo do adjetivo, todo romance é histórico em sua essência, por se inscrever em determinada temporalidade” (WEINHARDT, 2010, p. 93).

Quanto a isso, Ricoeur afirmava que literatura e história são discursos diferentes que em determinados momentos entrecruzam-se sem perder sua especificidade. De modo que ao lermos literatura sabemos que se trata de tal discurso, da mesma maneira ao lermos o discurso historiográfico sabemos que se trata do mesmo, e essa percepção das diferenças, conforme Mignolo, qualquer pessoa é capaz de fazer. Bem como White demonstra, História e Literatura andam lado a lado na construção discursiva tanto da história quanto da literatura, apropriando-se uma da outra para tal.

2.2 LITERATURA E HISTÓRIA NO GÊNERO ROMANCE

Para chegarmos até os conceitos de romance histórico e de novo romance histórico é necessário trazermos e estabelecermos nossa compreensão sobre o que é um romance. Para isso, utilizaremos o texto “Epos e Romance” (que discute as relações entre romance e epopeia), de Bakhtin (1994), visto que as reflexões quanto à necessidade de uma perspectiva sociológica ao abordarmos literatura e estética é fundamental para que possamos entendê-las.

No texto citado anteriormente, Bakhtin não propõe nenhuma descrição do entrecruzamento entre literatura e história, porém podemos depreender que o local onde a literatura e a história se encontram mais claramente é no romance, já que esse é um gênero que abstrai todos os gêneros possíveis em sua forma, que está em eterna metamorfose (o que impede uma descrição da forma do romance). No romance temos a presença de uma narrativa, o que nos propicia um elemento concreto de análise entre literatura e história, porque qualquer

narrativa representará o passado, mesmo que nem todas as formas literárias estabeleçam um diálogo claro com a história.

Para Bakhtin, o romance é o gênero de maior relevância cultural, o único gênero ainda inacabado, pois está sempre em contato com o presente, em conexão com o mundo, não um mundo fechado, como na epopeia, esse contato com a vida é o que mantém – e manterá – o romance vivo. O romance também se consolida, em Bakhtin, como um gênero híbrido, que tem como uma das características de estilo a presença de inúmeros discursos (o dialogismo), já que se aproveita dos distintos discursos que circulam na sociedade. Para nosso estudo entre as relações da literatura com a história, é importante o fator de o romance apresentar o tempo passado a partir do contato com o presente, visualizando o passado com um pensamento no presente.

Nas Ciências Humanas, os conceitos nunca morrem, devem sempre ser recuperados e terem entendida sua importância, e, ao fazer a análise da distinção entre romance e epopeia, Bakhtin entende que na sua época a epopeia dava conta das necessidades de seu tempo com um único discurso, já o mundo contemporâneo não comporta essa univocidade. Assim, o teórico russo afirma que o romance deve ser para o mundo contemporâneo o que a epopeia foi para o mundo antigo.

Como dito anteriormente, o romance apresenta discursos que estão em eterno conflito o que coloca, assim, a literatura em diálogo com discursos diferentes do literário (em oposição ao pensamento formalista). Sendo assim, de acordo com o caráter híbrido do romance, o mesmo, em algum momento, vai propor uma relação híbrida com a história, pensamento preponderante para o conceito de romance histórico, porém segundo veremos a seguir com Lukács, mesmo com temática histórica, muitos textos não se enquadram nesse conceito.

2.2.1 O romance histórico *scottiano* – primeira conceituação

Em *O romance histórico* Lukács realiza a primeira reflexão teórica moderna acerca da relação entre literatura e história. Nessa obra, o teórico húngaro define o modelo conceitual para descrever e refletir a representação da

realidade histórica realizada pela literatura. Lukács afirma que a relação entre literatura e história se dá essencialmente no romance, por ser o romance um gênero dialético.

Ao propor a especificidade do romance histórico, Lukács afirma que todo romance histórico precisa de um tema histórico. No entanto, para ser um romance histórico o que importa é a história como representação ou figuração, ou seja, é necessário que o escritor se volte para o passado com uma visão calcada no presente.

O conhecimento do passado depende sempre do conhecimento do presente, da identificação das tendências evolutivas que se revelam com clareza na situação do presente e conduziram objetivamente a este e, subjetivamente, de como em que grau a estrutura social do presente, seu estágio evolutivo, suas lutas de classe etc. incentivam, inibem ou impedem um conhecimento adequado do desenvolvimento passado (LUKÁCS, 2011, p. 208-209).

Além disso, o romance histórico não deve servir apenas para refigurar os grandes feitos dos heróis registrados na história, pois

O romance não exige necessariamente a figuração de homens importantes em situações importantes. Em certos casos, ele pode abdicar disso, apresentando as personagens significativas sob uma forma que dê a seus traços uma expressão puramente interna e moral, de modo que a oposição figurada entre o cotidiano mesquinho da vida e esse significado puramente intensivo do homem, essa inadequação entre homem e ação, entre interior e exterior, torne-se o atrativo do próprio romance (LUKÁCS, 2011, p. 159).

Esse romance histórico decorre de uma nova consciência que transforma a história em uma experiência do povo, em que o povo se sinta como parte integrante dela. Ocorrendo diferentemente ao que havia na epopeia, em que era impossível a população visualizar-se naquela história, devido à distância épica. Jitrik (1995) compreende que a historicidade de uma narrativa independe da distância temporal entre autor e tempo narrado, um romance será considerado histórico desde que algum leitor assim o compreenda, pela presença de um horizonte de expectativas que seja reconhecível.

Lukács define o momento das revoluções (sobretudo a Francesa) como preponderante para o surgimento do romance histórico, porque antes o homem não se sentia pertencente à história, já que a história elevava os deuses e reis, não considerando as massas. Quando as massas percebem que fazem parte da

história, o passado deixa de ser distante, e começa a ser importante, pois explica o presente.

Através do sentimento de pertencimento à história, os sujeitos reconhecem sua importância para a construção desse presente. Tais sujeitos reconhecem sua existência como algo historicamente construído e passam a ver no passado algo que determina sua existência cotidiana, dizendo-lhes respeito diretamente. Como representação desse sujeito, Lukács diz que:

O portador dramático e centro desse retrato do tempo é o herói “mediano” do romance histórico. O que qualifica essas figuras a ocupar o centro composicional dos romances históricos são justamente aqueles traços sociais humanos que banem tais figuras do drama ou fazem-nas desempenhar um papel subordinado e episódico. Pois a falta de clareza dos contornos de seu caráter, a ausência de grandes paixões que conduzam as tomadas de posição resolutas e unilaterais, o contato com os dois campos inimigos em luta, etc., tudo isso torna essas personagens aptas a expressar adequadamente, em seu próprio destino, a complexa capilaridade dos acontecimentos romaneados (LUKÁCS, 2011, p. 161).

Para pensar tais questões na literatura, Lukács refere-se a Walter Scott (Edimburgo, Escócia, 1814-1819) que em suas obras, primeiramente *Waverley* (1814), depois *Ivanhoé* (1819), expôs alguns importantes acontecimentos da história do Reino Unido. O filósofo húngaro, ao analisar tais obras, define o autor delas como o criador de um gênero dialético de história e ficção (em pleno romantismo europeu), o romance histórico⁷³, gênero esse que transformou a história em uma experiência das massas, fazendo com que o passado, mediante essa aproximação mediada pela narrativa ficcional, possa ser experienciado.

No estudo das obras de Walter Scott, Lukács define que no romance histórico clássico o passado histórico é representado de forma a anular a intervenção do tempo da enunciação sobre o tempo da diegese, ou seja, não se pode “reconstruir” a história, mas tentar descrever o passado tal qual ele ocorreu. Sendo assim, volta-se ao passado para afirmar e confirmar valores do presente,

⁷³ É importante destacarmos que para Lukács o romance histórico não se resume ao modelo scottiano, apesar de considerar Walter Scott como o “grande poeta da história” (p. 79). Nos três outros capítulos de *O Romance Histórico* Lukács apresenta o romance histórico e o drama histórico, o romance histórico e o realismo burguês e o romance histórico do humanismo democrático.

pois havia uma consciência histórica que considerava um passado (retratando os grandes eventos da história) onde encontraríamos relevância para o presente.

Na tentativa de reconstrução do passado como ocorreu, Walter Scott utilizava estratégias que procuravam não confundir fato e ficção, acrescentando personagens que não participaram da história, excluindo do protagonismo as grandes personagens históricas⁷⁴, já que tinha por objetivo transformá-la em uma experiência das massas. Desse modo, como protagonista do romance histórico, Scott trazia um herói mediano, ou seja, um tipo social que representava uma coletividade, um homem comum, que terá papel relativamente decisivo no passado histórico, em que todos pudessem se reconhecer, para não utilizar personagens históricos para a construção do romance.

A genialidade histórica de Walter Scott, nunca mais atingida, evidencia pela forma como ele apresenta as qualidades individuais de suas personagens históricas centrais que estas realmente reúnem em si os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento. Em Scott, essa conexão sócio-histórica entre líderes e liderados se diferencia de um modo extraordinariamente refinado (LUKÁCS, 2011, p. 57).

O romance histórico scottiano também é considerado o resultado da combinação "revolucionária" de várias formas enunciativas pré-existentes na literatura inglesa, uma mistura de gêneros diferentes, sem que houvesse nenhum como dominante. Por um lado, segundo Lukács, é uma continuação do grande romance social do século XVIII. Por outro, ele encontrou seus "precursores" em ficções dos séculos XVII e XVIII, com tratamentos da história antiga e de mitos da Idade Média. Por sua vez, Jitrik (1995) aponta vínculos entre o caráter trágico do destino do protagonista do romance histórico e do teatro, especialmente na obra de Shakespeare, cujo tratamento literário do tema histórico ainda tinha "um caráter inicial e embrionário".

⁷⁴ Nas obras de Scott, podemos encontrar grandes figuras históricas como as principais personalidades da história inglesa e francesa, como Ricardo Coração de Leão, Luis XI e a rainha Isabel. No entanto, tais personagens históricos não desempenham um papel principal nos textos, pois apenas garantem o tempo histórico para o desenvolvimento da trama. Os protagonistas dos romances scottianos são os heróis medianos que geralmente possuem "uma certa inteligência prática, nunca extraordinária, uma certa firmeza e decência moral". Podem ser figuras históricas desconhecidas, semi-históricas ou simplesmente não históricas, representando diferentes grupos étnicos e classes sociais em instâncias cruciais do conflito histórico. Eles são heroicos por seu papel coletivo e nacional.

Scott não utilizava os grandes sujeitos da história, dado que, ao utilizá-los, seria necessário ficcionalizá-los e não teríamos mais um espelho do passado, mas sua refiguração. Dessa maneira, as grandes personalidades da história aparecem como pano de fundo da narrativa, bem como os grandes acontecimentos históricos oficiais, pois também seria impossível reconstruí-los da forma como ocorreram. Sendo assim, a especificidade do romance histórico, para o autor é:

[...] a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos e na vida social. Lembramos que, no drama, todos esses momentos só podem ser figurados em uma forma muito abreviada, alusiva, apenas na medida em que constituem motivos para o modo de ação social e moral dos homens (LUKÁCS, 2011, p. 174).

No corpus de pesquisa de Lukács, as obras de Scott, percebemos que a história se tornou algo experienciável, trazendo-a para perto dos homens – principalmente pela utilização de um herói comum, fazendo com que se sintam partícipes dela, pois “Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana.” (LUKÁCS, 2011, p. 40).

2.2.2 Novo romance histórico: Seymour Menton e Lukasz Grützmacher

Diante da impossibilidade de determinados romances serem históricos, Seymour Menton propõe o conceito de novo romance histórico, vinculado a um “novo” paradigma de representação do passado, decorrente de um corpus literário específico, essencialmente, da América Latina (a partir de 1949, já que Menton considera *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, como o primeiro novo romance histórico). Assim como o romance histórico se relacionava com os acontecimentos e as correntes de pensamento de sua época (nascido durante o Romantismo e em meio a diversas mudanças políticas e sociais ocorridas entre o fim do século XVIII e início do século XIX) o novo romance histórico nasce sob

o enfoque da filosofia e das estéticas da pós-modernidade, assim como seu modelo está intimamente ligado à sua época.

Para explicar o auge do romance histórico na América Latina, Menton propõe duas explicações: a proximidade do quinto centenário da chegada de Colombo à América, pois esse momento provocou diversos questionamentos sobre o papel da América Latina no mundo, ou a busca por um escapismo da realidade, buscando na história, esperanças para a América Latina. Quanto à primeira ideia, destaca-se que Cristóvão Colombo aparece como protagonista de diferentes romances publicados no período analisado por Menton.

O conceito proposto por Menton, pela própria terminologia, percebe-se que é vinculado à tradição teórica do romance histórico de Lukács, porém o autor em nenhum momento propõe uma revisão desse conceito, o que, como citamos anteriormente, é necessário nas pesquisas, principalmente, das Ciências Humanas. Lukasz Grützmacher (2006), estudioso da Universidade de Varsóvia, criticou o fato de Menton apenas enfatizar o novo, sem recuperar o conceito de Lukács.

Como diferencial do que foi teorizado por Lukács, Menton afirma que no novo romance histórico existe uma problematização da história⁷⁵, em oposição ao positivismo histórico, que Lukács estudou a partir dos romances de Walter Scott. Contudo na proposição do “novo” Menton refere-se a conceitos já tratados por Lukács, já que no novo romance histórico teríamos a história não como tema, mas como uma representação “que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável” (LUKÁCS, 2011, p. 73). Percebe-se que Menton fez uma leitura equivocada da teoria de Lukács, pois confunde uma das modalidades do romance histórico com todo o conceito de romance histórico.

Menton enumera seis características dos novos romances históricos:

- 1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter

⁷⁵ Que pode ser explicada ao visualizarmos os importantes acontecimentos do século XX, por exemplo, a Guerra do Vietnã (1973), a Queda do Muro de Berlim (1989) e a dissolução da União Soviética (1991). Há também mudanças nos padrões de consumo causados pela maior influência dos meios de comunicação, a automatização de muitos aspectos da vida dos sujeitos, e até mesmo mudanças na produção e recepção das obras de arte, como discute Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955).

cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott - aprobada por Lukács- de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia" (MENTON, 1992, p. 42).

No entanto entre elas existem algumas que se assemelham ao que foi postulado por Lukács, dentro das quais sublinhamos a intertextualidade e a dialética, pois no momento em que o filósofo húngaro propõe que existe uma relação entre história e literatura, ele está se valendo de tais conceitos. Assim, todo o romance histórico, mais ainda, todo o romance é intertextual e dialógico por excelência, visto que, conforme Bakhtin, o dialogismo é encontrado em qualquer discurso, não apenas no literário. Quanto a tais características do novo romance histórico que viriam a romper com o paradigma proposto por Lukács, Grützmacher afirma que são muito superficiais, causando mais confusão que esclarecimentos.

A proposta de Menton aparece muito mais com um caráter didático e histórico da literatura latino-americana, visto que carece de fundamentação teórica, porque para ele basta a questão do distanciamento entre o autor e a história narrada (cf. a definição de Imbert). Levando em consideração esse pressuposto teórico, Menton descarta alguns romances cuja diegese fosse contemporânea ao escritor, citando o exemplo do romance de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, pois a geração mais jovem coincide com a do escritor. Todavia, entre outras confusões causadas por Menton, ao analisar as características do novo romance histórico, cita a mesma obra de García Márquez como sendo um novo romance histórico, porque tem em suas características a intertextualidade e a carnavalização.

Ao criticar o conceito proposto por Menton, Grützmacher traz-nos um artigo de Fernando Ainsa em que não é possível fazer distinção entre novos romances históricos e tradicionais, pois todo o gênero passa por renovações (as relações entre literatura e história são historicamente definidas) e o que mais importa é analisar a atitude crítica com que os escritores contemporâneos “enfrentam” a historiografia oficial. Assim, o importante seria entender que os

escritores hispano-americanos tendem a concentrar-se nos temas históricos pelo desejo de questionar e reescrever a versão estereotipada do passado (GRÜTZMACHER, 2006) imposta pelos colonizadores. Portanto, segundo Ainsa, o que caracteriza o romance histórico contemporâneo é sua posição paródica frente ao discurso historiográfico oficial.

Ainda conforme Ainsa, Grützmacher afirma que os romances têm duas tendências, os que pretendem reconstruir o passado e os que o desconstruem. Por esse caminho, o autor refere-se a duas forças encontradas nos romances históricos, a centrípeta (romances dominados por essa força seriam os tradicionais), reconstrução do passado, e a centrífuga (romances dominados por essa força equivaleriam aos pós-modernos), desconstrução dos discursos que tenham pretensão de ser o verdadeiro passado. Assim, melhor que tentar dividir os romances históricos em novos e tradicionais é mais interessante analisarmos qual força tem maior influência no romance em análise, visto que quase nenhum romance estaria totalmente em um desses polos, mas sim entre eles.

Como conclusão de seu artigo, Grützmacher qualifica de história pós-oficial aquela que seria uma projeção do passado que não visa buscar uma verdade histórica e que tem como fundamento a

presuposición de que todo discurso sobre el pasado es ideologizado, dominado por la retórica y subordinado a las convenciones. Así que no es nada raro que el discurso postoficial se sirva de unos procedimientos retóricos (alabanzas de supuestos cuestionamientos de la versión "oficial" de la historia por la metaficción historiográfica) y juegue con las convenciones (al atribuir gratuitamente a las metaficciones historiográficas el mérito de borrar las fronteras entre del discurso historiográfico y el novelístico) para promover su propia ideología." (GRÜTZMACHER, 2006, p. 64).

Desse modo, o discurso da história pós-oficial serve-se de uma série de recursos retóricos, jogando com as convenções para demonstrar sua própria ideologia, substituindo a falsa noção de verdade da história oficial. Assim, o discurso pós-oficial é um dos modos de olhar para o passado, bem como a metaficção historiográfica.

Percebemos que as concepções trabalhadas por Menton e Grützmacher, mesmo criticando alguns pontos da teoria de Lukács, utilizam-na em suas reflexões. Porém, Menton, como dito no decorrer desse trabalho não recupera o

conceito e acaba por cair em lugares comuns, afirmando coisas que Lukács já havia teorizado, e definindo como característica do novo romance histórico o que Bakhtin já dizia ser característica de todos os romances, e, em alguns pontos, de todos os discursos (como o dialogismo). Dessa maneira, cabe destacar que por mais que o romance histórico tenha evoluído e adquirido concepções pós-modernas, como a metaficção e a pós-história, em alguns pontos não se distancia da teoria, tão criticada nos dias de hoje, de Lukács.

Logicamente que as teorias avançaram em aspectos relacionados à leitura da história e do que podemos considerar como romance histórico, mas isso se deve muito ao avanço do gênero romanesco, que incorpora traços da pós-modernidade, com isso, a teoria deve levar esses traços em consideração. Devemos, como leitores críticos especializados, entender como o presente modifica o passado, não apenas o contrário, como pensava Lukács ao analisar as obras de Scott, e, mais além, devemos considerar os elementos estéticos das obras de ficção, tentando não fazer apenas como Seymour Menton, que se prendeu a colocar obras em listas fechadas para desempenhar meros exemplos, sem aprofundar sua análise em nenhum desses inúmeros exemplos utilizados por ele. Essa localização da obra (como romance histórico clássico ou metaficção historiográfica) é um elemento importante de análise, mas deve ser apenas o início de um estudo, não o trabalho todo.

2.2.3 Linda Hutcheon e a metaficção historiográfica

Linda Hutcheon segue o raciocínio de White, para o qual a distinção entre real e ficcional torna-se problemática, pois permite que o texto histórico não mais apresente eventos passados, mas sim possíveis interpretações para eles. Afirmamos que Hutcheon está filiada a tal pensamento de White, pois para ela, a metaficção historiográfica é o empreendimento da ficção pós-moderna que parte de um fato histórico e o ficcionaliza, buscando uma revisão do passado, apresentado pela história tradicional. A metaficção nos apresenta uma diluição das fronteiras, por exemplo, entre romance e história/romance e biografia etc.

Para Hutcheon (1991), a literatura do pós-modernismo é geralmente caracterizada por uma forte autorreflexividade e uma intertextualidade

diretamente paródica. Ao falarmos sobre a prosa pós-moderna, normalmente pensamos no conceito de metanarrativa⁷⁶ e, devido à falta de definições claras desse período ambíguo, essa identificação geralmente é aceita incondicionalmente. Segundo Hutcheon, para esclarecer esta definição, é necessário acrescentar algo: uma dimensão histórica igualmente vaga. Na literatura, por analogia, o termo "pós-modernismo" deve ser usado para enfatizar a natureza dupla desse termo: meta-artístico, por um lado, e histórico (porque contém os ecos de textos e contextos do passado), por outro.

Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. (HUTCHEON, 1991, p.122).

Para não haver confusão entre os termos, Linda Hutcheon refere-se à ficção pós-moderna como "metaficção historiográfica", incluindo nesse gênero obras como *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, *A mulher do tenente francês* (1969), de John Fowles, *Ragtime* (1975), de E. L. Doctorow, e *O nome da rosa* (1983), de Umberto Eco. Tais romances são citados pela autora por serem populares e familiares aos leitores, e porque neles está presente a autorreflexividade meta-artística (e intertextual), apropriando-se de acontecimentos e personagens históricos, fazendo com que a autenticidade da história seja, pelo menos, questionada.

Como citado na introdução desse capítulo, Hutcheon traça as relações estabelecidas entre os discursos histórico e literário, acreditando que a ficção pós-moderna busca a literatura de sua condição marginal frente à história. Isso ocorre já que, ao ter uma visão de "passado presente", deixa aberto um caminho para questionamentos, impedindo que esse passado seja conclusivo, tal qual as grandes narrativas historiográficas.

⁷⁶ Termo utilizado pelo crítico literário e filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998) no livro *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979).

Dentro dessa ideia de passado “concluído”, Hutcheon, apesar de assumir a importância de Lukács na formulação do conceito de romance histórico, afirma que o filósofo húngaro pensa nesse gênero como um espelhamento da história⁷⁷

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra (1962, 39). Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. A partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. (HUTCHEON, 1991, 151)

De forma a contestar essa característica da ficção como espelhamento, Hutcheon sustenta que a metaficção historiográfica

tem duas maneiras de contestar essa característica definitiva. Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico [...] para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido. A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos (HUTCHEON, 1991, p.152).

Essa forma como a ficção trabalha com os dados históricos difere do teorizado por Lukács, pois não incorpora o histórico como uma maneira de dar uma “sensação de verificabilidade” dos acontecimentos à ficção. A metaficção opera na tentativa de demonstrar a dificuldade dos sujeitos em assimilar, dar sentido aos fatos históricos (a autora cita aqui o caso dos narradores de *Running in the Family* [1982], de Ondaatje e *The Wars* [1977], de Findley que tentam fazer uma organização narrativa de dados históricos coletados).

Para uma obra ser classificada como metaficção historiográfica deve ter algumas características: autorreflexividade, referências a personagens e eventos históricos, utilização das convenções para subvertê-las, não negar a existência do passado, não por meio de um retorno nostálgico ao mesmo, mas voltando a ele (abalando suas estruturas sem destruí-las) para mantê-lo vivo sob um filtro de desconfiança e ceticismo. Sendo assim, obras consideradas

⁷⁷ Podemos notar essa característica no texto de Lukács quando afirma que o romance histórico deve ser um “retrato artístico fiel de uma época histórica concreta” e também ao criticar Boileau por deixar “A questão da verdade histórica na descrição ficcional da realidade [...] fora de seu horizonte” (LUKÁCS, 2011, pp. 33-34).

metaficcionais problematizam o saber histórico e como ele nos é acessível, permitindo assim não mais a “verdade absoluta” preconizada pela história, mas uma construção de verdades históricas. Percebemos que os romances latino-americanos apresentam esse caráter metaficcional, visto que buscam a reconstrução de uma história criada pelo colonizador europeu.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Discutindo uma das características das metaficções historiográficas, Hutcheon considera que a paródia é a forma intertextual mais pungente de discutir o passado histórico na narrativa ficcional, pois, segundo a autora,

a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de “mundo”. Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e, portanto, aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. É uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como “mundana”. (HUTCHEON, 1991, p. 163)

Caracterizando a metaficção como um empreendimento pós-moderno, Hutcheon nos conduz a um pensamento: história e ficção estão condicionados historicamente. Quer dizer, cada contexto histórico solicita uma determinada narrativa, por exemplo, o romance histórico, iniciado por Walter Scott, dava conta das representações daquele momento, porém não seria possível nos dias de hoje. A metaficção seria, então, para o pós-modernismo o que o romance histórico era para os tempos de Scott. O pós-modernismo, para Hutcheon é “um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos [...] de uma poética [...] em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, p. 31-32).

Ao refletirmos sobre o prefixo “pós⁷⁸” percebemos que o mesmo indica uma continuidade e ao mesmo tempo uma ruptura com o passado – o modernismo, ou seja, conforme Hutcheon, não é um simples e radical rompimento nem uma continuação do modernismo, mas “ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos.” (HUTCHEON, p. 36). O “pós” apresenta-se como uma prática cultural que coloca o modernismo em evidência para poder abalar suas estruturas, através de um pensamento sem tutelas (religião e arte). O pós-modernismo questiona a cultura a partir do seu interior, sem a intenção de destruí-la.

[...] procura nitidamente combater o que acabou sendo considerado como o potencial do modernismo para o isolacionismo que separava a arte e o mundo, a literatura e a história. Porém, muitas vezes ele o faz utilizando contra si mesmas as próprias técnicas do esteticismo modernista. Mantém-se cuidadosamente a autonomia da arte: a auto-reflexividade metaficcional chega a enfatizá-la. Contudo, por meio da intertextualidade aparentemente introvertida outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o “mundo” do discurso – e, por intermédio deste, com a sociedade e a política. Tanto a história como a literatura proporcionam os intertextos nos romances aqui examinados, mas não se cogita nenhuma hierarquia, implícita ou não. Ambas fazem parte dos sistemas de significação de nossa cultura, e aí está seu sentido e seu valor. (HUTCHEON, 1991, p.182)

Conforme vimos, a metaficção não tem o objetivo de conservar o passado, mas de “reinventá-lo”, o que para Jameson é um problema, pois, baseado nos ideais de Lukács, desse modo não é possível experimentar o passado, e as distorções realizadas pela metaficção impedem isso. Porém tais distorções da história feitas pela metaficção são para criticar o discurso histórico que visa à construção de uma verdade absoluta. Essa verdade absoluta seria impossível, porque o texto é sempre uma representação de uma realidade, nunca um espelho, para o discurso historiográfico não seria diferente, pois, segundo White, ao filiar-se a determinada perspectiva teórica da história, os historiadores não estão fazendo uma construção discursiva neutra, sim altamente ideológica, como o são todos os discursos (cf. Bakhtin). Jameson afirma que a metaficção

⁷⁸ O termo pós-modernismo, segundo Hutcheon, foi introduzido no mundo durante a Bienal de Arquitetura de Veneza de 1980, cujo tema era "Presença do Passado".

nada mais faz do que citações do passado, que em nada problematizariam o mesmo, apenas o utilizaria como pano de fundo narrativo.

Ao traçar um paralelo entre o romance histórico e a metaficção, Hutcheon afirma que o romance histórico, conforme foi definido por Lukács, seria capaz de “encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra” (LUKÁCS apud HUTCHEON, p. 151). Pensando o romance histórico dessa maneira, em muito pouco ele se difere da narrativa historiográfica, que também busca um espelho da realidade, salvo que o personagem protagonista não pode ser uma personalidade histórica, por medo de alterar-se o passado, diferentemente da metaficção que busca justamente essa alteração do passado, para abalar suas estruturas.

Outras diferenças podem ser percebidas entre o romance histórico e a metaficção. Em primeiro lugar, o romance histórico busca a reconstrução de uma verdade histórica, já a metaficção apropria-se dessas verdades, falsificando-as para criticar as falhas que a memória da história pode oferecer, falhas propositais ou não. Segundo, o romance histórico assimila os dados históricos visando proporcionar uma sensação de “verdade” ao mundo ficcional; a metaficção incorpora os dados históricos, mas não os assimila, podendo enfatizar, como uma crítica, o processo de tentar assimilar tais dados. Por fim, os personagens históricos aparecem na narrativa do romance histórico como uma forma de “legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Quanto a isso, a autorreflexividade da metaficção impede esse empreendimento.

A metaficção historiográfica é ao mesmo tempo uma obra de ficção que tem um fechamento modernista que vai subverter o formalismo para além dos limites do texto. Diferente do formalismo, a metaficção não apaga o referencial, problematizando os referentes da história, diferente de Barthes. Assim como White, Hutcheon afirma que como nossa relação com o mundo se dá de modo textual, podemos problematizar as verdades, já que o discurso é carregado de ideologias.

2.2.4 Fredric Jameson e a possibilidade do romance histórico na contemporaneidade

No texto “O Romance Histórico ainda é possível?” (2007), Fredric Jameson questiona se o romance histórico seria minimamente possível no quadro de uma estética modernista. Linda Hutcheon não acreditava no romance histórico na modernidade, pois acusava o modernismo de ter um fechamento formalista, o que acabava com o referencial externo.

Para sua reflexão, Jameson retoma as proposições de Lukács, porém descola o romance histórico da matriz *scottiana*, afirmando que Walter Scott não inventou o romance histórico, mas uma variante dele: o drama de costumes; aceitando que o romance histórico não tem uma única matriz. O drama de costumes se organiza, eticamente, pelo dualismo bem e mal, indo à busca de um nacionalismo (do Romance Histórico) através desse dualismo.

Para Jameson a modernidade coloca em crise o modelo *scottiano* do drama de costumes, já que, por exemplo, George Eliot não se enquadra no modelo *scottiano* do drama de costumes, porque a autora não acredita mais nesse modelo maniqueísta da disputa entre bem e mal. No contexto modernista a questão fica mais complexa, pois não é mais possível enquadrar a disputa entre bem e mal (como no drama de costumes).

Desse modo, no pensamento de Jameson o romance histórico não é possível na modernidade: “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos: mas a intersecção de ambos.” (JAMESON, 2007, p. 192). Tomando *Ulisses*, de Joyce, como o romance que inaugura a estética modernista, Jameson aponta que a estética modernista seria caracterizada por uma “hiper” subjetividade, responsável pela perda de objetividade com relação ao passado, não sendo possível apresentar a intersecção entre individualismo e acontecimentos históricos, pois o enfoque modernista está nas subjetividades:

Em uma formulação mais convencional, poder-se-ia simplesmente argumentar que o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais. (JAMESON, 2007, p. 200)

Ainda tomando como exemplo Ulisses, nesse romance as personagens não vivem experiências históricas a partir dos eventos que se apresentam e também “a ausência de um grande evento histórico que faça a mediação entre seus tempos individuais simultâneos e o tempo histórico do mundo público” (JAMESON, 2007, p. 191) impossibilitam o romance histórico.

Outro fator que impossibilita o gênero, segundo Jameson, é que “torna-se cada vez mais difícil pressupor alguma outra dimensão do público ou do histórico que pudesse ser diferenciada do existencial de modo a possibilitar sua momentânea interseção”. Esse problema manifesta-se até mesmo em sociedades que vivem grandes crises, já que essas, em um dado momento, deixam de ser “catástrofes episódicas”, e se integram à vida cotidiana, sendo absorvidas por ela, “então torna-se igualmente difícil estabelecer aquela dualidade de planos que é a condição indispensável para a existência do romance histórico” (JAMESON, 2007, p. 202).

Para Benjamin, o problema da cultura no contemporâneo reside no fato dela não ser mais criada pelas massas, posto que elas estão vivendo em função do trabalho para garantir sua subsistência. A cultura propriamente dita passou a ser criada pela elite ou pelos detentores dos meios de produção.

O resultado de tudo isso é uma pobreza, um abandono de “uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano” (BENJAMIN, 1994, p. 119) que foram penhoradas, muitas vezes, por um centésimo dos seus valores em troca da mísera moeda do atual. O que resta para a humanidade é assumir essa nova barbárie criando uma possibilidade de “sobreviver à cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 119) e no meio dessa sobrevivência o indivíduo possa tentar humanizar as massas.

No contexto exposto pelo pensador alemão, os homens encontram-se desolados em uma paisagem pós-guerra desanimadora, incapazes de transmitir experiências entre pessoas, entre gerações. As experiências desses homens são traumáticas e eles não as querem contar, mas muito pelo contrário, querem esquecê-las. E se “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198), não há mais matéria para a construção de histórias a serem ouvidas e contadas, o narrador perde o seu valor. Diante dessa afirmação, Benjamin constatou a pobreza da experiência

da modernidade, em especial, devido ao trauma do pós-guerra. Porém, Giorgio Agamben (2005) ressalta que não são mais necessários eventos traumáticos, pois o cotidiano dos sujeitos que vivem em uma metrópole já é suficiente para uma pobreza de experiência, pois

o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; [...] O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozés – entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2005, p.22)

O sujeito contemporâneo é incapaz de transformar sua existência em experiência apesar de, como observa Agamben, os tempos atuais apresentarem uma riqueza de eventos significativos, caso comparados ao passado.

Benjamin situa o início da decadência narrativa no surgimento do romance na modernidade, já que aquele está intimamente ligado ao livro, com isso, sua difusão ocorreu apenas após a invenção da imprensa. Ao contrário do que ocorria com outros gêneros, como contos e poesias que dispensavam necessidades editoriais e passavam de geração em geração através da oralidade. Esse processo de narração que havia a necessidade de ouvintes era necessariamente coletivo, pois exigia uma troca entre os sujeitos; já o romance é escrito por um sujeito solitário e isolado e sua leitura também será isolada.

Historiadores têm se preocupado com a *ars oblivion* que adquire força⁷⁹ no nosso tempo, devido as ausências de experiência mencionadas anteriormente, decretando que a pós-modernidade sofre com o fim da história, ou como Vidal-Naquet (*apud* SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 63) diz, com o “inexistencialismo” (em oposição ao século XIX que sofria de “história demais”). No entanto, apesar desse cenário desolador com relação ao sujeito contemporâneo e, por consequência, das narrativas, Jameson tem confiança de que não estamos vivendo o fim da história, da política ou das artes. Portanto, apesar de não ser mais possível a escrita de romances históricos na contemporaneidade, “a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que

⁷⁹ Segundo Selligman-Silva, uma força tribunal, especialmente com o revisionismo de situações limite, como o holocausto, os que Vidal-Naquet chama de “militantes do esquecimento [...] revisores de enciclopédias e os conspiradores do silêncio” (*apud* Selligman-Silva, 2003, p. 63).

insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos” (JAMESON, 2007, p. 203).

2.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO TEÓRICO

Para encerrarmos, afirmamos que a literatura depende da lógica interna do texto (apelo da verdade apesar da lógica interna do texto, sem necessidade de vestígios), já a verdade da história se dá através de um apelo veritativo que se dá por meio dos vestígios. A narrativa da ficção neutraliza o tempo histórico, pois ele se submete à lógica da ficção, não à da história. Convém afirmarmos que não apenas na sua construção discursiva que analisamos literatura e história (como Barthes), pois o mundo externo, do leitor, é fundamental, pois através da articulação do mundo do texto com o mundo do leitor é que é possível a esse leitor uma experimentação do tempo histórico. Essa afirmação de Ricoeur aproxima-se muito ao que preconizava White, que a história é compartilhada socialmente, localizada na cabeça dos leitores (local em que o tempo histórico passará a ser experienciado, onde, para White, os fatos históricos tomavam significado).

A hermenêutica de Paul Ricoeur nos permite visualizar a vivência do tempo ao contrário da perspectiva estruturalista, de Barthes, reduzida ao texto em si, pois projeta a linguagem para o interlocutor, como percebemos no que foi tratado até aqui (através do percurso da mimese I à mimese III, que nos mostra a extensão do sentido não pode ser resumida apenas à construção discursiva). Quanto à visão da necessidade do leitor para entender a narrativa histórica percebemos que Ricoeur aproxima-se do pensamento de White.

Compreendemos que literatura e história andam sempre lado a lado e quando necessário entrecruzam-se em busca de sua especificidade, que são distintas, mas em momentos aproximam-se muito. Percebemos até o momento a preocupação que teóricos e críticos, tanto da história, quanto da literatura, sempre tiveram, e ainda tem, quando tratam das relações entre literatura e história. Determinados estudiosos focam-se em uma análise voltada ao estudo das diferenças entre tais discursos (por exemplo, Aristóteles), enquanto outros

trabalham num viés contrário, ou seja, enfatizando as semelhanças (por exemplo, Hayden White).

Sintetizando o pensamento de Ricoeur, Lima (1989, p. 106) afirma que:

Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão do seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento.

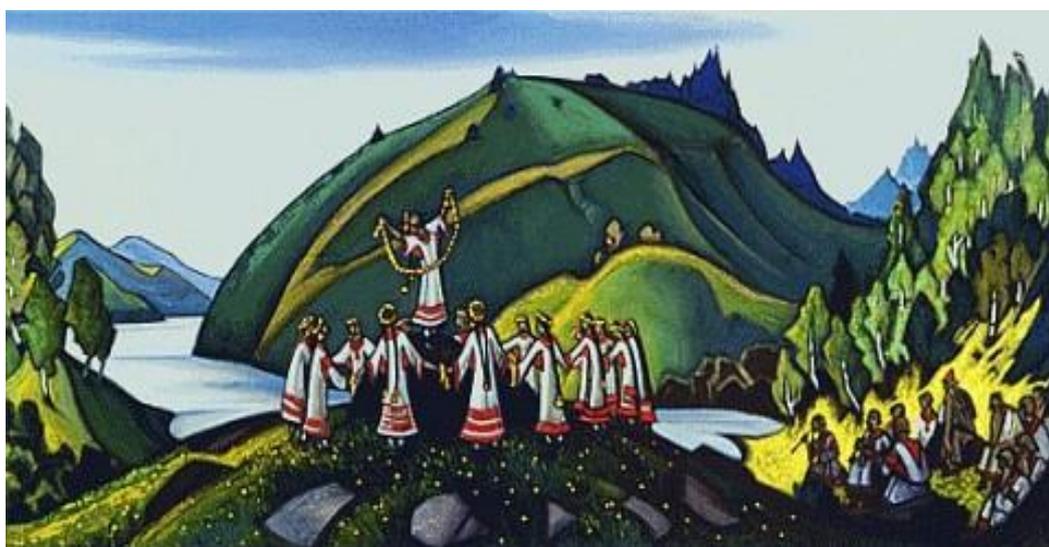
Percebemos, então, que devemos entender literatura e história como discursos distintos que se apropriam de propostas um do outro para se construírem como tais, cujos materiais “são facilmente permutáveis, sem que cada um, ao penetrar na territorialidade do outro, mantenha a sua identidade anterior” (LIMA, 1989, p. 106). A história, como bem destacou Lima (1989), não deve ser vista como um gênero da literatura apenas por terem proximidades que a narrativa estabelece.

Dentro do que discutimos até aqui, ressaltamos que a metaficção, além de retornar ao passado de maneira crítica, também problematiza o que é história, uma verdade absoluta, ou um discurso que abrange diversas possibilidades? Aceitando, assim, seu caráter incompleto, não fechado em si, de modo unilateral, fornecido pelos discursos históricos oficiais.

3 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, DE ALEJO CARPENTIER

Aquí, la Revolución (acaso fallida, acaso más lograda de lo que se creía: había que esperar antes de emitir un juicio certero), después de hacerse carne en tierras bien embebidas de sangre —sangre de legítimos ancestros y sangre de intrusos— se había trepado a las paredes.

Alejo Carpentier (1998, p. 418)



Sacred Spring, Nicholas Roerich. 1945. Tempera on canvas. 56.5x122 cm. State Russian Museum, St. Petersburg, Russia. Disponível em: <<http://www.roerich.ee/galnew/gallery.php?l=eng&g=NR>>

Alejo Carpentier (1904-1980) foi um escritor, jornalista e musicólogo nascido em Lausana⁸⁰, filho de pai francês e mãe russa (de Baku, assim como Vera, a protagonista de *La consagración de la primavera*), cresceu em Cuba, mas aos 12 anos foi para Paris com sua família, onde iniciou seus estudos em teoria musical. É considerado pela crítica como um dos principais nomes (sendo vencedor de inúmeros prêmios, entre eles, o Cervantes de 1977) da literatura latino-americana, a qual foi renovada por seu estilo, principalmente, pelo

⁸⁰ Cabrera Infante afirma que o nome de batismo dele era Alexis Carpentier e que nasceu em Lausana, na Suíça, não em Cuba como acreditava-se.

desenvolvimento de uma linguagem barroca⁸¹ em suas obras e pelo real maravilhoso⁸².

Foi instruído em casa musicalmente por sua mãe e literariamente por seu pai, devido ao fato de as escolas cubanas onde fez seus primeiros estudos (Candler College e Mimó de La Habana), naquele momento, terem seus planos de estudos voltados para um perfil de país colonizado. Nessa época, Carpentier não foi um estudante de muito destaque, porém era um ávido leitor dos autores indicados pelo pai

a quien 'siempre le había interesado enormemente el mundo español; hablaba perfectamente este idioma y sus escritores predilectos eran españoles: Baroja, Galdós, Blasco Ibáñez...Con excepción de Anatole France los consideraba muy superiores a los escritores franceses de aquella época (DOBARRO, 2004, p. 28).

Em 1913, junto com seus pais, Carpentier fez sua primeira viagem à Europa, passando pela Áustria, Bélgica, França e Rússia, esses últimos os países de origem de seus pais. Na França, durante três meses, praticou o idioma de seu pai quando frequentou o Liceu Jeanson de Sally, chegou a praticar alguns anos depois a escrita literária na língua francesa

(que le corregía Robert Desnos), si bien que nunca se sintió totalmente cómodo con estos ejercicios literarios: 'Hay una novelita mía, que no detesto en absoluto – dice el autor –, escrita completamente en francés. Se titula *Historia del lunes*. Salió en *Les Cahiers du Sud* em 1933. Cuando la leyó Desnos me instó a que escribiera otras para publicarlas en un volumen de Gallimard. Colaboré en revistas en francés como *Bifur* y *Documents*, que dirigía Georges Bataille (DOBARRO, 2004, p. 28).

⁸¹ "Cuba, por suerte, fue mestiza [...] y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas [...]. La multiplicación de columnas fue la resultante de un espíritu barroco que no se manifestó [...] Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuanto se transculturizó en esas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamientos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden para desordenar el orden apenas los veranos, pesados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados" (CARPENTIER *apud* MORENO, 2018, p. 175).

"el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares [...], barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga: las del *nouveau roman* francés, por ejemplo [...]. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco" (CARPENTIER *apud* PUÉRTOLAS, 1998, p. 91-92)

⁸² Ideia desenvolvida na introdução de *El reino de este mundo* (1949).

No ano de 1921, Carpentier começa a estudar arquitetura e inicia sua carreira no jornalismo, sendo essa última considerada de suma importância por Carpentier, por estar em contato direto com o mundo, sem romper com as possibilidades imaginativas, o que certamente contribuiu na sua formação como escritor. Em 1923, ingressa no *Grupo Minorista* cubano.

Un día, después de una cena muy grata que habíamos dado en honor del gran cantante Tita Ruffo, entonces de paso por La Habana, nos dimos cuenta de que todos escribíamos versos, artículos o ensayos; otros componían música y otros aspiraban a pintar o esculpir. Al finalizar la reunión Emilio Roig, gran luchador antiimperialista que fue, dicho sea de paso, quien me reveló las perfidias de la política norteamericana y me enseñó a leer a Martí, junto con Marinello, dijo: “¿Por qué no nos reunimos todos los sábados?”, y decidimos hacerlo así. “¿Cómo vamos a llamar a este grupo?” Y alguien dijo: “Bueno; en vista de que aquí en La Habana todo el que escribe, todo el que piensa, todo el que se expresa por la letra o por el pincel es un minoritario, vamos a llamarnos minoristas. (CARPENTIER apud CHAO, 1998, p. 294)

Esse grupo reunia pensadores das ciências sociais, artistas, escritores, músicos e criadores em geral, sempre a favor das causas mais nobres, desenvolveram um pensamento anti-imperialista, de defesa dos valores nacionais da cultura, da rejeição das ditaduras à preocupação com os trabalhadores e os camponeses. Além disso, o grupo *Minorista* foi importante na formação de Carpentier, já que nele havia intercâmbio de ideias e informações, sobre as mudanças intelectuais e políticas que estavam ocorrendo no mundo também eram discutidos poetas, pintores e compositores, entre eles, Stravinsky.

Ainda em meados dos anos 20, Carpentier tinha uma vida complicada, mesmo já sendo editor-chefe de uma revista comercial chamada *Hispania*, por isso escreve a história do sapato para a União dos Fabricantes de Calçados, assinando o texto como Jacqueline, que seria publicado na seção de moda da revista *Social*. A situação de Carpentier melhora quando ele chega a ser redator-chefe de uma importante revista, a *Carteles*, porém, em 1927, é preso durante sete meses pelo regime de Gerardo Machado, após ter assinado⁸³ um manifesto

⁸³ Todos os que assinaram o documento foram acusados de pertencer ao Partido Comunista Cubano, que havia sido fundado poucos anos antes, em 1925.

do Grupo *Minorista*⁸⁴, importante documento produzido pela intelectualidade cubana do século XX. O grupo também foi muito importante por revisitar José Martí, que até aquele momento estava sendo pouco lido e discutido no ambiente intelectual cubano.

No cárcere Carpentier começa a escrita do seu primeiro romance, *¡Ecue-Yamba-Ó!*, e, após conseguir sua liberdade, vai clandestinamente, com a ajuda de Robert Desnos, para a França em março de 1928, começando, assim, um longo período europeu que se estendeu até 1939. Em Paris, com a ajuda de Desnos, conhece André Breton, que o convida a colaborar na *Révolution Surréaliste*, nesse contato com o surrealismo Carpentier percebe que não tem muito a contribuir com o movimento e sente necessidade de conhecer e expressar o mundo americano, dedicando-se inicialmente a leituras sobre a América, reconhecendo, porém, a importância do surrealismo para a compreensão dos textos americanos, passando a compreender os contextos políticos de textos considerados nativistas⁸⁵, como Güiraldes, e em 1933, finalmente, publica *¡Ecue-Yamba-Ó!*.

Me dije: ¿pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo ya está hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer (CARPENTIER, 1984, p. 41)

Carpentier continuou suas atividades culturais habituais em Paris até que, em março de 1939, deixou a Europa para retornar a Cuba. A guerra na Espanha termina em 1º de abril daquele ano com o triunfo final do fascismo e das forças mais conservadoras. Em 1 de Setembro, a Alemanha invadiu a Polônia e a Segunda Guerra Mundial começou. Em 1941, na igreja espanhola de Santa

⁸⁴ Manifesto disponível em: https://web.archive.org/web/20191126041028/http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html.

⁸⁵ Quanto aos textos nativistas, Carpentier considera que eles são importantes para a constituição das identidades latino-americanas, desde que pensados por um viés transcultural, sendo curioso e receptivos para outras culturas, ou seja, as influências não podem ser apenas imitações de outras literaturas “conocer, no es equivalente de dejarse colonizar. Informarse no es sinónimo de someterse.” (CARPENTIER *apud* MORENO, 2018, p. 161)

María del Rosário, não muito longe de Havana, casou-se com Lilia Esteban. Em 1943 fizeram uma viagem ao Haiti e, como resultado das observações feitas nessa viagem, Carpentier começou a elaborar sua teoria do real-maravilhoso.

De 1945 a 1959 Carpentier permaneceu na Venezuela. Em 1947 desbravou vários pontos do país, reafirmando muitas das questões que havia observado em sua viagem pelo Haiti, mas também colhendo novas histórias para outros romances.

En Venezuela descubrí dos cosas. En primer lugar, un país muy bello, en el que encontraba más facilidades que en Cuba para escribir mis libros, y, por otra parte, esta estancia en Venezuela me permitió conocer más a fondo a esta América que me apasionaba. Venezuela es quizá el único país de América del Sur que presenta toda clase de paisajes; es una especie de compendio telúrico de América. Algunos países de América no poseen grandes ríos; otros carecen de montañas o llanuras, mientras que en Venezuela encontramos la selva virgen, ese río inmenso que es el Orinoco, montañas como los Andes, una costa tropical, islas de perlas, una vegetación prodigiosa y la llanura inmensa, cuya travesía a caballo puede durar diez o doce días, de forma que constituye una especie de enciclopedia de la naturaleza americana con todos esos elementos, unos al lado de los otros. (CARPENTIER *apud* CHAO, 1998, p. 147-148)

Após o triunfo da Revolução, retorna a Cuba, uma revolução com a qual se identifica imediatamente atuando em diferentes cargos de responsabilidade: Vice-Diretor de Cultura (1960); Chefe de Missão em diversos países socialistas da Europa (1961); Vice-Presidente da União de Escritores e Artistas de Cuba, UNEAC (1961); Vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura e Diretor da Editora Nacional (1962) – no ano seguinte, este editorial publicou dezesseis milhões e meio de volumes; Ministro Conselheiro da Embaixada de Cuba em Paris (1966). Em 1973, o Conselho Militar chileno do general Pinochet ordenou que os livros de Carpentier fossem queimados; em 1974, recebeu um tributo nacional em Cuba por ocasião de seu 70º aniversário, ocasião na qual Carpentier filia-se ao Partido Comunista Cubano; Premio Miguel de Cervantes (Espanha, 1977) – doando o valor recebido ao Partido Comunista.

No sólo yo, sino los hombres de mi generación, hemos encontrado en la Revolución la realización de lo que habían sido nuestras aspiraciones profundas. Los casos de abandono dignos de mención se cuentan con los dedos de una mano. Y yo no diría que esas aspiraciones eran solamente cubanas, sino también latinoamericanas en general. Es decir, que nuestra esperanza de una América diferente, de una América mejor, proyectada hacia el porvenir en un clima de justicia, de dinamismo, de fuerza y de afirmación de las diferentes nacionalidades encontró en la Revolución Cubana y en las palabras de

Fidel Castro una concretización. [...] ha dado un sentido a mi quehacer. Hoy sé que puedo actuar en función de algo; que los anhelos, las indagaciones, las rebeldías que venían bullendo en mí desde los días de mi fraterna amistad con Rubén Martínez Villena – sin olvidar mis coloquios de cada tarde, no tantos años después, con César Vallejo – no habían madurado en vano. He cobrado conciencia, como nunca, de que la tarea de expresar ideas mediante la letra escrita o la letra hablada podía cumplirse en función de utilidad. Y eso lo debo a la Revolución Cubana. (CARPENTIER *apud* CHAO, 1998, p. 35-36)

La consagración de la primavera (1978), de Alejo Carpentier, penúltimo romance do autor publicado dois anos antes de sua morte⁸⁶, representa uma continuação da contemplação dos efeitos causados pela turbulência social europeia no continente americano, que começou com um exame da Revolução Haitiana em *El reino de este mundo* (1949) e estendeu-se aos efeitos da Revolução Francesa nas colônias americanas em *El siglo de las luces* (1962). Além destes, publicou diversos outros textos de suma importância na história da literatura latino-americana: *Los Pasos Perdidos* (1953), *Concierto Barroco* (1974), *El recurso del método*⁸⁷ (1974) e *El harpa y la sombra* (1979).

A escrita de *La consagración* já vinha sendo anunciada por Carpentier desde seu retorno à Cuba, entre 1964 e 1965 publicou alguns excertos de *El año 59* e *Los convidados de plata* em revistas como da *Casa de las Américas*, *Bohemia* e *Primeira Plana*, bem como uma publicação em um editorial de Montevidéu com o mesmo nome da última versão, esses textos, junto algumas entrevistas do autor à época (nas quais anuncia que vem trabalhando em uma “novela política” que ficcionaliza o primeiro ano da Revolução Cubana, que seria intitulada *El año 59*), demonstram que ele vinha trabalhando em *La consagración* desde o início dos anos 60:

estaba escribiendo la novela que provisoriamente titulé El año 59. La proyecté unos meses después de que el Ejército Rebelde, dirigido por Fidel Castro, entró triunfalmente en La Habana. El año 1959 fue cardinal para nuestra historia. Pero el proceso revolucionario se

⁸⁶ Doze anos depois de sua morte foi publicado um fragmento de *La consagración* intitulado “La leyenda del jardinero”, um epílogo não incluído no romance por opção do autor, por esse motivo, não o consideramos em nossa leitura. No entanto, faz uma relação interessante com o dilema de sempre buscar fugir das revoluções da personagem Vera, pois a história trata de um jardineiro que cultivava rosas em Ispahán, Pérsia, que não aceitava qualquer tipo de mudança, incluindo a própria morte, da qual várias vezes tenta, em vão, fugir a cavalo.

⁸⁷ Conforme Echevarría (2008), junto com *Concierto Barroco*, são dois romances também fortemente inspirados pela música, mais especificamente pelas óperas cômico-burlescas. *Concierto Barroco* também se inscreve como um romance paródico e irônico da tradição latino-americana dos romances de ditadores, como *Facundo*.

desarrolla con tanta velocidad, que ahora incluso el año 1959 parece ser prehistoria. Cuántos acontecimientos importantísimos ocurrieron desde entonces, inclusive Playa Girón también es el día de ayer. La Revolución promueve cada vez temas nuevos, y, como es sabido, el proceso de escritura de una novela es bastante largo... He llegado a la convicción de que en la nueva novela ya no podré limitarme al primer año de la Cuba revolucionaria. Así nació el proyecto de Los convidados de plata; en esencia se trata de una nueva novela. (CARPENTIER *apud* GOMEZ, 2007, p. 74-75)

Em 1964 Carpentier anuncia que esse projeto se transformaria em uma trilogia inspirada na revolução cubana e que *El año 59* seria sua primeira parte, porém decide transformá-la em um romance intitulado

La consagración de la primavera es de temática esencialmente revolucionaria, cerrándose sobre la gesta de Playa Girón... Llevaba esa obra en mente desde hacía varios años, pero la vastedad del tema, la necesidad de revisar toda una enorme documentación me demoró en cuanto a su versión definitiva —aunque algunos fragmentos de ella fueron publicados ya en revistas y periódicos. En realidad, todo aquello que anuncié varias veces como una trilogía iniciada por un tomo titulado El año 59, pasó a La consagración de la primavera, donde en realidad hay tres novelas fundidas en una sola. (CARPENTIER *apud* GOMEZ, 2007, p. 75)

O autor, atento à profunda transformação vivida pela humanidade na primeira metade do século XX, queria oferecer sua correlação literária e estética, o que contribuiria para a construção de novos critérios artísticos e, em última instância, novos leitores, mais conscientes. Como o romance foi escrito em 1978 (provavelmente já acometido da doença que acabaria com sua vida em 1980), há uma relação intrínseca entre a obra e sua trajetória, possibilitando uma leitura autobiográfica⁸⁸, conforme Echevarría (1993). Echevarría também pontuou o caráter edípico da relação entre Enrique e Vera, já que o primeiro é inspirado no próprio autor e a segunda em sua mãe, no entanto, Vera nunca aparece ligada à sensualidade ou ao sexo, pelo contrário

Cuando, pequeñita, observaba yo que una señora había engordado extrañamente en algunas semanas y mostraba alguna sorpresa ante el caso, mi madre me daba siempre la misma explicación: “Puede ser que tenga hidropesía”. [...] Pero ningún caso de hidropesía, que hubiese podido observar de cerca, se había dado en mi familia. Ahora, sin embargo, mi prima Capitolina comenzaba a deformarse en ánimo, cara y silueta —sobre todo, eso. [...] Y, esta vez, mi madre no habló de hidropesía. —“Va a tener un bebé” —me dijo. Y, enseriando el tono, se enfrascó en un cauteloso y eufemístico discurso, sobre [...] lo sublime

⁸⁸ Assim como Carpentier, Enrique é um estudante de arquitetura, foge de Cuba e refugia-se em Paris, vive a Guerra Civil Espanhola, entre outras semelhanças.

del amor materno, etc. etc., palabras que escuché gravemente con la más abominable cara de hipócrita que me hubiese visto jamás en un espejo, pues, a los pocos días de haber ingresado en la escuela de Madame Christine, mis condiscípulas me habían enterado de todo lo que puede saberse en materia de procreación humana... Me pareció que el procedimiento inventado por el Señor era bastante feo y brutal, y, por lo pronto, en lo que se refería a mí, estaba bien resuelta a no someterme a semejante prueba. Además... ¿quién ha visto nunca parir a una bailarina? No podía imaginarme a Anna Pávlova, la ingrátida, la etérea [...] amamantando a un niño. Para alcanzar las cimas de su arte, pensaba yo, la bailarina ha de mantenerse casta y pura [...] Se ingresaba en el ballet, como se ingresaba en el Carmelo... (p. 1676-1679)

A única relação sexual de Enrique no romance é com sua prima Teresa, não com sua esposa, essa relação incestuosa ocorre quando, durante uma viagem a Nova Iorque, ele aceita o convite de Teresa ““Yo digo, como creo que decía Paulina Bonaparte⁸⁹: ‘¡cuesta tan poco trabajo y da tanto gusto! ¿O es que no tienes ganas?’”. (p. 1089)

Sobre *La consagración de la primavera*, Echevarría tece críticas contundentes referindo-se ao romance afirmando que o texto é construído dentro de um “esquema hegel-marxista [...] maniquea, con personajes acartonados que suenan falsos, mal escrita; la proximidad de los hechos que narra la daña porque se nota que su autor es alérgico a lo que carece de densidad histórica” (2008, p. 71), colocando o romance entre as memórias, nunca publicadas pelo autor, e a fantasia de vidas que gostaria de ter vivido⁹⁰. Segundo Echevarría, os problemas de *La consagración* residem, em boa parte, pela adesão total de seu autor ao regime de Fidel Castro, apesar de alguns obstáculos entre eles como “su destitución como director de la Editora Nacional em 1966, y acomodados de conveniencia tales como el de vivir en Francia, con un puesto de imprecisa designación y deberes – Ministro Consejero de la Embajada Cubana en París” (2008, p. 70).

O romance de Carpentier, *La consagración de la primavera*, dialoga com o balé moderno homônimo composto por Igor Stravinsky⁹¹, coreografado

⁸⁹ Paulina Bonaparte que aparece como uma personagem de *El reino de este mundo*.

⁹⁰ Além de traços autobiográficos, *La consagración de la primavera*, parece ser uma forma de depuração.

⁹¹ O conceito do balé segundo Stravinsky (*apud* TOVAR, 1986), surgiu por uma visão: “vi en mi imaginación un solemne rito pagano: los ancianos sabios, sentados en círculos, contemplan a una joven que bailaba hasta caer muerta. La sacrificaban para contentar al dios de la primavera”.

originalmente por Vaslav Nijinsky, cenografia e figurinos de Nikolai Roerich, tudo produzido sob direção de Serge de Diaghilev para sua companhia Ballets Russes, estreou⁹² no Théâtre des Champs Elysees, em Paris, em 29 de maio de 1913. O balé de Stravinsky é composto por uma introdução e dois atos, “A Adoração da terra” e “O sacrifício”, e sua execução dura em torno de 33 minutos.

O romance está dividido em 9 partes (numeradas em romano) e 42 capítulos (em arábicos), além de um Interlúdio. A ação é baseada em dois eixos temáticos: 1) a Revolução Cubana como resultado dos ciclos revolucionários contemporâneos na Europa e seu triunfo na América, e 2) a música e a dança do Balé de Stravinsky articulados com o conflito principal no nível da história pessoal e coletiva. A estrutura do balé do compositor russo (adoração e sacrifício) também pode ser percebida no comportamento dos personagens, pois a adoração da terra (Cuba) motiva Enrique a fazer alguns sacrifícios (como participar de diferentes revoluções) mesmo fazendo parte da burguesia cubana. Os sacrifícios podem ser encontrados em outros personagens além dos protagonistas, Jean-Claude, pela adoração que tem à ideia da Revolução⁹³, é

⁹² Sua estreia transformou-se num dos maiores escândalos artísticos da época, gerando até mesmo um motim que teve de ser contido pela polícia de Paris por ter sido considerado pelo público como “Une chorégraphie agressive, violente, sans aucune grâce, une musique atonale et saccadée et une histoire emprunte de traditions barbares ; si aujourd’hui cette œuvre avant-gardiste est considérée comme l’une des plus grandes œuvres du XXe siècle, seuls quelques artistes et érudits à l’époque étaient en mesure de l’apprécier.” Do ponto de vista musical também não agradou ao público pois não utilizava os instrumentos clássicos dos balés que o precederam “Les instruments mis en avant sont des instruments jusqu’alors peu utilisés (percussions, basson), l’agressivité vient remplacer la douceur des mélodies romantiques, les costumes traditionnels viennent remplacer les justaucorps et tutus des danseuses sur pointes et des traditions barbares viennent remplacer les histoires fantastiques.” (informações retiradas de: <http://pompidou-col.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/le_sacre_du_printemps.pdf>) Devido ao fracasso, pela não aceitação do público, o espetáculo teve apenas oito apresentações públicas, sendo arquivado e retirado do repertório do grupo *Ballet Russes*.

⁹³ A adoração e o sacrifício também podem ser encontradas nas palavras de Fidel Castro, lembradas por Vera, quando discursou no enterro das vítimas dos bombardeios de 16 de abril de 1961 “Compañeros obreros y campesinos: ésta es la Revolución socialista y democrática de los humildes, con los humildes y para los humildes. Y para esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, estamos dispuestos a dar la vida.” (p. 1967-1968) Lembrando que, conforme nosso capítulo de revisão histórica, esse é momento no qual Fidel Castro declara o caráter socialista da revolução.

morto em combate na batalha de *La Torre Coll de Cosso*⁹⁴, em Teruel, sacrificando-se por seus ideais.

Alejo Carpentier situa seu relato entre 1937 e 1962, há uma pequena digressão a 1906, registro da primeira revolução social russa, e uma temporalidade futura indicada no final do livro, 22 de maio de 1978, fazendo com que todos esses tempos estejam implicados: os acontecimentos históricos precursores da revolução cubana e o presente do autor. Nesse recorrido histórico, o autor concentra-se em momentos revolucionários mundiais como pano de fundo para narrar suas críticas aos acontecimentos históricos que levaram a tais processos como uma mudança social radical e violenta.

Do ponto de vista narrativo, os tempos relatados anteriormente são conduzidos pelas vozes de Enrique e Vera, calcados no presente recordando o passado, sob uma visão não-onisciente, já que narram apenas o que viram e ouviram; quando fazem referência a outros personagens, não há descrições dos pensamentos deles, somente citações de suas falas. Os únicos pensamentos que aparecem são os dos próprios protagonistas, quando cada um detém a voz narrativa (ou seja, Vera não descreve pensamentos de Enrique e vice-versa). A narração de Vera e Enrique não se dá em tempos concomitantes, em poucas passagens isso ocorre, de forma a mostrar-nos o ponto de vista de cada um sobre determinado acontecimento. Sobre o tempo da narração, não sabemos quando inicia, apenas o seu final é conhecido, pois no interlúdio o autor nos dá a indicação de 22 de maio de 1978.

O trabalho de Carpentier segue dois protagonistas, o jovem burguês cubano Enrique (que representa o caminho do burguês acomodado até virar um soldado revolucionário) e seu interesse amoroso, a dançarina russa Vera (que representa o caminho da revolução por meio da arte). Os dois se encontram durante a Guerra Civil espanhola e retornam a Cuba logo antes da Revolução cubana, revolução essa que possibilitaria a futura produção de Vera: uma versão

⁹⁴ No contexto da Guerra Civil Espanhola, entre 1937 e 1938, a cidade de Teruel foi tomada pelo exército Republicano sendo considerada uma das principais batalhas pois praticamente esgotou os recursos do exército Republicano durante a defesa do território que logo passou para as mãos dos Nacionalistas que acabaram tomando toda a Catalunha e iniciando uma ofensiva rumo ao Mediterrâneo.

afro-cubana⁹⁵ do balé do compositor russo Igor Stravinsky mencionado anteriormente. Os destinos do arquiteto cubano Enrique e da bailarina russa Vera são partículas de um enorme caleidoscópio de fatos históricos, memórias e citações⁹⁶ criadas pelo romancista.

Vera é uma bailarina russa que foge junto à sua família de Baku para o Ocidente, perseguida pelas intransigências da Revolução Russa em 1917. Depois de uma grande viagem, finalmente em Paris encontra a calma necessária para desenvolver suas inquietudes artísticas. Nesse país conhece Jean-Claude, um intelectual francês, estudioso da literatura espanhola e combatente na guerra civil espanhola. Após a morte do jovem francês, Vera sofre uma dupla perda: a do primeiro homem que entrou na sua vida afetiva e a do suporte moral para sua condição de estrangeira fugitiva. Aqui aparece também o grande problema de Vera que é sua relação com o tempo e a mortalidade, ela não consegue aceitar que Jean-Claude tenha morrido na defesa de um ideal

lloraba, sollozaba, en las noches solitarias de mi hotel, mi desesperanza causada por una idea —la Idea, la eterna Idea, religiosa o política, unida siempre a la existencia de un sacrificio, Idea a la que estaba pagando el tributo de mí misma sin haberla aceptado jamás. (p. 806)

A calorosa presença de Enrique, intelectual cubano, a reconcilia com o amor e a vida. Nesta nova relação, se repete uma questão ideológica que estava presente também com Jean-Claude: Enrique busca a revolução, ao passo que

⁹⁵ “El afrocubanismo, movimiento surgido en la década del veinte, articuló el primitivismo estético, como forma de cuestionamiento del arte como institución, mediante la refuncionalización de los materiales de la cultura afrocubana como componentes de un lenguaje nuevo; y el compromiso político, como forma de cuestionamiento de los imperativos económicos puestos por Estados Unidos sobre todo a partir de 1902. Y si bien ‘no descubrió la presencia de los negros en Cuba; [...] efectuó en cambio una revaloración radical en la posición que se les había asignado en la configuración de la cultura cubana.’ (ECHEVARRÍA, 1993, p. 54) En ese marco, el movimiento contaba también, como los movimientos de vanguardia europeos, con la articulación de un proyecto estético y de un estudio antropológico sistemático, gracias a los trabajos realizados por Fernando Ortiz, desde la década anterior, sobre diversos aspectos de las culturas afrocubanas: rituales, lenguas, teatro, danza.” (GELADO, 2008, p. 1) Em *¡Ecué-Yamba-O!*, Carpentier incorpora diversos vocábulos afrocubanos

⁹⁶ Puértolas menciona no texto de apresentação que Carpentier faz referência a 109 artistas das mais diversas artes figurativas, pintura, escultura, arquitetura etc. “como personajes de la narración o conocidos por otros personajes, o bien como aludidos o como citados, y teniendo en cuenta que muchos de estos nombres son recurrentes.” (p. 150-151), sem contar as referências musicais e literárias que, entre intertextos explícitos e implícitos, são inumeráveis.

Vera foge dela. Finalmente juntos, eles cruzarão o limiar de um novo mundo, e juntos viverão o “renascimento da primavera” na Revolução Cubana de 1959.

Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. (Inútil me había sido infringir el precepto de Gogol: “No huyas del mundo donde te ha tocado vivir...”.) Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unimos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una Revolución, cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época. (CARPENTIER, 1998, p. 1968)⁹⁷

Com relação à fuga de Vera da revolução, o escritor cubano usa como epígrafe uma citação de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll,

—¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí?
—Eso depende, em mucho, del lugar a donde quiera ir —respondió el Gato.
— No me preocupa mayormente el lugar... —dijo Alicia.
—En tal caso, poco importa el camino —declaró el Gato.
—...con tal de llegar a alguna parte —añadió Alicia, a modo de explicación.
—¡Oh! —dijo el Gato—: puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo. (p. 256)

Essa epígrafe (com a mesma intertextualidade Carpentier encerra o romance) apresenta uma relação importante com os personagens: as viagens que todos fazem em busca de um mundo melhor é a dinâmica do romance. Não importa tanto a eles o lugar em que estão, mas o caminho traçado na busca por uma sociedade mais justa, representada nas revoluções⁹⁸. Todos esses caminhos convergem na Revolução Cubana

Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso a ser —¡por fin!
— la que nunca fui. “Puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo” —dijo a Alice el Gato de Lewis Carroll. Pero —¡caray! — ¡qué accidentado y difícil me fue el camino!... (p. 1969)

Com relação à história oficial, o romance tem uma posição irônica porque apresenta uma desconfiança na certeza que havia quanto aos ideais revolucionários como forma de resolução de todos os problemas de desigualdade social e racial, autonomia política, econômica e artística.

⁹⁷ Doravante as citações serão indicadas apenas pelo seu número de página.

⁹⁸ das quais Vera sempre fugiu, mas onde, ironicamente, encontra estabilidade “sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal.” (p. 1969)

Percebemos em Carpentier a sombra dos ciclos históricos e dos projetos políticos revolucionários, no entanto, isso ocorre de modo irônico sugerindo uma reconsideração crítica das narrativas positivistas do progresso após a revolução.

O tratamento irônico das hegemonias de poder contra as quais as revoluções são direcionadas subverte não apenas discursos históricos produzidos a partir dessas hegemonias, mas sugerem que qualquer recorte definitivo de eventos históricos é impossível. Após *Meta-história*, de Hayden White (1992), a noção de que os discursos da história compartilham as construções narrativas da ficção tornou-se amplamente aceita. Nessa linha, nossa leitura do romance de Carpentier não reivindicará reconhecer nas leituras dos eventos históricos nenhuma medida "corretiva". (Linda Hutcheon discute que dentro de uma enunciação irônica existe a possibilidade de reforçar discursos dominantes e fontes de poder – ironia positiva, bem como de desconstruí-los – ironia corretiva).

A noção cíclica da história⁹⁹ de Carpentier e sua obsessão em reescrever os acontecimentos históricos em suas obras sob diferentes perspectivas servem para relativizar e desestabilizar ainda suas versões, eliminando a possibilidade de uma releitura definitiva. De muitas maneiras, os romances de revolução de Carpentier começam com o primeiro trabalho do autor publicado depois de 1959, *El siglo de las luces* (1962), que antecipa a desconexão entre promessa e prática revolucionária em uma narrativa focada nos ecos da Revolução Francesa no Caribe do final do século XVIII. Como observa Echevarría “la coincidencia de esa fase revolucionaria en los escritos de Carpentier con el surgimiento de la Revolución Cubana fue propiciado por el atractivo constante de Carpentier en su ficción a los primordios históricos y eventos apocalípticos” (1993, p. 219).

⁹⁹ Mas ¿qué concepto de la Historia emerge de todo eso? Si atendemos a *El reino de este mundo* y a *El siglo de las luces*, parecería como si la Historia se repitiera cíclicamente, que “la serpiente se muerde la cola”, y que todo esfuerzo humano es inútil, que todo esfuerzo termina de un modo que parece iniciar de nuevo un ciclo supuestamente igual —y abocado al fracaso— que el ciclo anterior. Pero como ha dicho el crítico Salvador Bueno: Cabe observar cómo en sus novelas y relatos breves hallamos la presencia actuante de las leyes dialécticas, la repetición de los ciclos históricos, la negación de un acontecimiento por el que le sucede, la interrelación de hechos y hombres de distintos períodos históricos, los ciclos que se reiteran en un plano superior, en definitiva, no un pesimista *corsi e ricorsi*, sino la evolución en espiral de la Historia. (PUÉRTOLAS, 1998, p. 95-96)

A justaposição barroca de múltiplos tempos e lugares, a mudança de vozes narrativas e os temas recorrentes de momentos icônicos de conflito das revoluções francesas às revoluções cubanas impede a revolução cubana de sua carga messiânica. Narrando os principais eventos políticos de maneira cíclica significa que os romances de Carpentier não podem ser lidos como obras a serviço de qualquer posição absoluta seja pró ou anti políticas revolucionárias. Em vez disso, o trabalho narrativo do autor permite que os romances eliminem leituras unilaterais dos conflitos centrais em suas obras. Dessa maneira, não concordamos¹⁰⁰ (desenvolveremos adiante que não entendemos como uma narrativa linear, mas circular) com algumas críticas feitas por Echevarría (2008, p. 70-71), que além das mencionadas anteriormente, diz que o romance segue um modelo histórico de “Big Bang”, no qual a Revolução Cubana nada mais é do que o resultado de outras revoluções (com origem na Revolução Russa, passando pela Guerra Civil Espanhola), mantendo a estrutura do realismo socialista¹⁰¹.

A sagração da primavera começa com uma série de referências históricas que evocam a história problemática de Cuba durante o século XX, a ameaça da influência neocolonial dos Estados Unidos e a desigualdade racial e social. A crítica de Carpentier a esse contexto prepara o cenário para o êxodo de Enrique de Cuba, depois de cair no lado errado do governo ditatorial de Gerardo Machado. No início do romance, Vera e Enrique refletem sobre seus respectivos passados (que se juntam na Guerra Civil Espanhola e depois na Revolução Cubana), depois que Vera escapa da Rússia e Enrique foge de Cuba.

¹⁰⁰ No texto de apresentação do romance, há um comentário de 1969 no qual Carpentier fala sobre as críticas de que *La consagración* foi apenas um exemplo do realismo socialista: “No faltaron los teóricos de manual, que trataron de llevarla cultura cubana hacia los callejones sin salida que ya habían conocido ciertos países socialistas. El arte, la literatura [...] no pueden encasillarse [...]. ‘Un adicto al realismo socialista.’ Es decir: un apegado a normas de composición que respondían a ciertas atmósferas creadas, no desde luego por razones revolucionarias, sino por orientaciones impuestas” (PUÉRTOLAS, 1987, p. 163).

¹⁰¹ “¿Qué tenían de realismo socialista o literatura comprometida novelas como *Concierto Barroco*, *El arpa y la sombra*, *El recurso del método* o *El derecho del asilo*? Nada. Carpentier siguió tan barroco como siempre. Cuando al final de su vida, en un acto que tuvo más de senil que de sumiso (aunque puedo equivocarme), se propuso escribir la novela de la revolución, le salió *La consagración de la primavera*, un engendro que tuvo muy mala recepción y que no alcanzó, tan siquiera, traducción al inglés.” (ECHEVARRÍA, 2008, p. 309)

No entanto, em cada caso, enquanto os futuros revolucionários são apresentados como paradigmas potenciais para realizações utópicas, essas utopias permanecem perpetuamente no futuro, e as mudanças concretas que as revoluções prometem permanecem fora da narração do texto. É na tensão irônica entre as promessas revolucionárias utópicas e sua certeza não confirmada que o potencial para uma mudança revolucionária duradoura é questionado e enfraquecido.

A natureza circular da narração cria uma ligação entre os êxodos dos dois protagonistas e seus envolvimento nos grandes conflitos políticos na Europa e nas Américas. Ao recordar os acontecimentos que o obrigaram a fugir de Havana, Enrique demonstra suas objeções ao clima social que são evocadas através de sua interpretação de uma grande festa feita por sua tia¹⁰² para entreter o General Gerardo Machado, contando até mesmo com dezoito patinadoras no gelo, imitando um show popular americano em uma piscina que ela tentou congelar para transformá-la em uma pista de gelo. Através da memória de Enrique, Carpentier aponta os abusos políticos dos governos pré-revolucionários que criaram o ímpeto para a Revolução Cubana. Como os convidados da festa observam o show de patinação, o gelo colapsa com o calor do Caribe e as patinadoras, ao som da *Marcha dos Soldadinhos de Chumbo*, caem na água.

Inclino las persianas: el hielo de la pista se ha roto de punta a punta por el centro, dividido ahora por una grieta, una hendedura verdosa que se fragmenta en pedazos menores, entre los cuales chapalean las patinadoras, gritando y pidiendo ayuda —sobre todo aquellas que cayeron en la parte honda de la piscina, junto al trampolín, y son arrastradas hacia abajo por el peso de sus botas montadas en cuchillas de acero. (p. 365-366)

Esta cena aponta para uma crítica a Machado, como sendo um peão abusivo dos Estados Unidos. A simulação fracassada da tia de Enrique de um show ao estilo norte-americano no contexto do Caribe colapsa, antecipando a ruína do regime colonial quando a Revolução Cubana triunfar. Esta sequência de abertura também cria uma crítica da situação política de Cuba que desenha paralelos distintos com outros momentos revolucionários descolonizantes. Como

¹⁰² A mansão da Rua 17 da tia condessa de Enrique representa a sociedade do luxo.

o próprio Carpentier, Enrique foge do governo de Machado e abandona Cuba para a Europa, onde ele passa por ciclos revolucionários na Espanha e na França, retornando a Havana apenas na véspera da Revolução.

O autor refere-se ao "tempo messiânico" que Walter Benjamin discute em suas "Teses sobre a história", um "tempo de agora", que, dentro de uma obra de arte, captura o conteúdo utópico do mundo inteligível, embora dentro dos limites do mundo da experiência. No caso da cena de abertura do romance de Carpentier, os momentos de tensão no presente apontam para "passados opressores" que estão à beira de serem expostos, reformulados, demandando mudanças radicais.

Em *La consagración de la primavera*, esta mudança simboliza-se, em parte, pelo problema da desigualdade racial: depois de muitos anos na França e na Espanha, Enrique e Vera, ex-dançarina que fugiu da Revolução bolchevique para a França, Espanha e finalmente para Cuba, retornam a Havana com o sonho de organizar o revolucionário balé homônimo do compositor russo Igor Stravinsky. Vera decide colocar o dançarino afro-cubano Calixto no papel principal, mas rapidamente descobre que os costumes sociais da Cuba dos anos 1950 não aceitarão uma produção com um elenco mestiço. No final do romance, enquanto Enrique está se recuperando de uma ferida de batalha sofrida enquanto lutava na invasão à Baía dos Porcos, Vera confirma que, devido à mudança no clima político, "alzando la voz: 'En noviembre ponemos La consagración de la primavera en la tablilla de ensayos.'" (p. 1970). A vitória da revolução cubana é também uma possibilidade da liberdade artística.

No romance, iniciar o balé serve como representação metonímica para resolução das heranças de ordem colonial que ajudam na criação de ditaduras, a censura e a desigualdade social que impedem Vera de organizar o balé. Trazer o balé hibridizado de Stravinsky (uma mistura de vanguarda de música clássica com a mitologia, ritmos e temas da cultura russa pré-cristã) ao palco representaria uma realização simbólica do potencial da mistura cultural e racial, reconhecendo a cultura cubana como inerentemente híbrida. Enquanto Vera esforça-se em lançar seu balé, ela não seleciona as filhas da classe branca e rica, vai em favor dos não treinados jovens bailarinos de origens raciais variadas:

El mozo dejaba la albañilería para consagrarse a la danza. Y pronto me trajo niños y niñas de una edad que fluctuaba entre los once y los trece años y ya me venían con el innato sentido del ritmo, propio de los de su raza - pues, aunque no todos fuesen enteramente negros, los había mulatos claros y hasta achinados, habían crecido en ambientes populares donde se bailaba en cualquier oportunidad. (p. 1189-1190)

Esses jovens bailarinos formam a ponte entre a ruptura de Stravinsky com as formas clássicas e temas mestiços transculturais de Cuba. De fato, nos primeiros parágrafos do romance, as observações de Vera apontam para o paralelo metafórico entre o balé e as revoluções que formam o pano de fundo político do romance que têm por objetivo revogar as práticas políticas decadentes e abusivas e abrir o mundo para uma nova ordem social.

Vera e Enrique, personagens intelectualmente dedicados à idéia de revolução, mas que não atuam nela até as últimas páginas do romance, experienciam um lento processo de adaptação cultural à mestiçagem representada pelas artes que Calixto pôde acessar a partir de sua primeira exposição à música de Stravinsky. Depois de Vera, bailarina com anos de formação profissional, observar por poucos segundos uma dança improvisada por Calixto para *A sação da primavera*, ela reidealiza o balé, pensando nele não apenas como uma encenação de um sacrifício pagão pré-moderno, mas como uma celebração da fecundidade e da vida, removida de marcadores geográficos e cronológicos específicos. Como estrangeira, Vera é capaz de externalizar as observações feitas pelos personagens cubanos e choca-se ao perceber que os outros dançarinos possam viver cercados pela cultura afro-cubana e ainda se opor a um dançarino afro-cubano. Vera avança com seus planos, enquanto suas tentativas de levar a performance ao palco adquirem a valência simbólica tanto da igualdade racial quanto de uma mudança epistemológica que reescreve a cultura cubana como inerentemente híbrida.

O estilo barroco de Carpentier serve para destacar o processo de reconhecimento de uma Cuba racial e culturalmente mestiça, pelas mudanças contínuas do texto entre a narração tradicional, as memórias dos personagens do passado e Vera contando as batidas enquanto dirige seus dançarinos em seus ensaios, como podemos perceber na seguinte passagem

A medida que transcurrían los meses sumados a los meses se acrecía, en mí, la penosa sensación de que me iba estancando en una suerte de inmovilismo —impresión de no progresar en nada, ya conocida otras veces, que me era indeciblemente penosa... 1, 2, 3...1 yyyý 2 yyyý 3...Piruetas y más piruetas...Pas de bourrée...Entrechat.... Terminaba un curso y empezaba otro curso. Se iban unas niñas algo mayores y me venían otras niñas algo menores. (p. 1142-1143).

Com esta técnica poética, a repetição da contagem de Vera lembra aos leitores o que cada evento histórico relatou: o ataque de Fidel Castro aos quartéis de Moncada, o golpe de Batista, bem como as discussões de eventos e desenvolvimentos artísticos em todo o mundo, lembram ao leitor que os eventos históricos são "ensaios" que levarão ao "desempenho" que será representado pela Revolução Cubana.

Carpentier, em um de seus muitos artigos de admiração que discutem a vida e as obras de Stravinsky ao longo do século XX, faz a conexão entre a obra do compositor russo e sua relevância para uma Cuba mestiça. Já em 1927, Carpentier escreve sobre uma semelhança entre a inventividade dos ritmos afro-cubanos e a nova forma de expressão do compositor russo (CARPENTIER *apud* GELADO, 2008), demonstrando um ponto de contato entre as tradições cubana e russa que gira em torno da criatividade inerente de seus artistas.

Para Carpentier, a música, particularmente a música revolucionária que compõe Stravinsky, tem uma certa qualidade maleável que a concepção de Vera de sua versão do ballet exemplifica. E, no entanto, outra valência do pós-vanguarda lembra aos leitores que os momentos artísticos verdadeiramente revolucionários raramente são reconhecidos ou aceitos quando são introduzidos pela primeira vez. Recordando a revolta que irrompe na estréia de *A sagração da primavera* em 1913, Carpentier adverte que o artista

Luego de un triunfo inmediato, logrado mediante concesiones de estilo, halagos al gusto más generalizado, o a la explotación de fórmulas de un efecto comprobado, la obra de "quien quiere gustar" sucumbe al cabo de algún tiempo, ante la obra de quién respondió a las voces profundas y verdaderas de su talento creador, sin pensar en el "qué dirán" (CARPENTIER, 2002, p. 159-160).

O discurso de um amigo venezuelano de Enrique, ao criticar as metas sobre erradicação do analfabetismo em Cuba (declaração feita na ONU em 26

de setembro de 1960), avisa, quando o protagonista se prepara para retornar a Havana logo após o triunfo da Revolução

Optimismo. Puro optimismo. ¿Cómo hablar de algunos meses? No te olvides que soy matemática, y trabajo con máquinas IBM y estoy cansada de ver estadísticas. Hay países en América Latina que tienen hasta un 90 por ciento de analfabetos. Ustedes, en Cuba, deben andar por 23 y 24 por ciento. Según cálculos hechos hace tiempo por la UNESCO un país de la población del tuyo necesita unos once años para vencer el analfabetismo...El mucho optimismo es peligroso, valezón. ¡Cuídate de un excesivo optimismo!" (p. 1822)

Desse modo, Carpentier adverte seus leitores tanto por contestar o otimismo ingênuo de Vera e através de técnicas narrativas que desestabilizam uma narrativa linear que culminaria na Revolução Cubana, ironiza também expectativas de resolução dos problemas sociais de Cuba a serem resolvidos depois de 1959.

Pero la historia de Cuba, según esos documentos programáticos del Partido Comunista, tenía sentido como parte de una historia mundial basada en el conflicto entre el socialismo y el capitalismo, desde el estallido de la Revolución bolchevique de 1917. La llegada del socialismo a Cuba era un triunfo de las fuerzas socialistas mundiales, lo mismo que la invasión soviética a Hungría, en 1956, cuando "las acciones contrarrevolucionarias desatadas por las fuerzas reaccionarias internas y externas fueron aplastadas por el pueblo húngaro con el apoyo de la clase obrera internacional y, en especial, la ayuda directa de la Unión Soviética". La Revolución cubana, según esa narrativa de Estado, había sido resultado de la "fusión del ideario nacional revolucionario de José Martí y la concepción marxista-leninista, que ya Fidel Castro y otros dirigentes compartían desde antes del asalto al cuartel Moncada". (ROJAS, 2015, Pos. 2587-2597)

No entanto, essa visão de passado encontrada nos documentos do partido comunista não está de acordo com afirmações anteriores de Fidel Castro

Como se puede apreciar, este relato del pasado del país era ligeramente distinto al propuesto por el propio Fidel Castro, en su discurso, porque en Cuba sólo ha habido una Revolución, del 10 de octubre de 1868, o en su anterior alegato La historia me absolverá (1954). Si en éstos la experiencia cubana era explicada a partir de un argumento excepcionalista, que tenía que ver con la figura profética de un José Martí en el siglo XIX y con una revolución anticolonial y antiesclavista que se adelantaba también al antiimperialismo del siglo XX, en los textos programáticos del Partido Comunista el socialismo era explicado como un desenlace racional de fuerzas históricas mundiales y como una creación específica de un grupo de comunistas cubanos que eran marxista-leninistas desde antes de 1953 y que, astutamente, ocultaron su objetivo a la población para evitar que la reacción anticomunista les impidiera llegar al poder. (ROJAS, 2015, Pos. 2597-2601)

Na verdade, a consagração da nova ordem social nunca chega a acontecer no romance. O que é narrado em vez disso é o potencial de mudança, no qual cada novo ciclo revolucionário é construído; as falhas das revoluções passadas evocadas no trabalho de Carpentier (mais notavelmente, a Revolução Francesa) apontam para a possibilidade da conclusão do romance como irônica, em vez de utopista e positivista. Apesar da publicação de *La consagración* ser quase vinte anos após o sucesso da Revolução Cubana, o autor aponta para uma reorganização social radical, representada em uma nova era de oportunidade para Calixto, como um futuro não cumprido, em vez de uma mudança substancial de paradigma. Essa visão irônica sobre o futuro da revolução pode ser observada na seguinte passagem:

había que contar con la Revolución, con la bendita Revolución, con la obsesionante *Revolución*, que ya estaba empezando a cansarme, a saturarme, de tanto como se hablaba de ella en México —y sin hallar que, a pesar de muchas conquistas evidentes, esa Revolución hubiese realizado trascendentales cambios, cambios profundos, en cuanto a las estructuras sociales puesto que si con ella el Indio había recuperado su prestigio, no por esto se había librado de una miseria hartamente generalizada en los campos y las ciudades... (p. 424-425)

Uma narrativa teleológica do progresso que culminou na Revolução Cubana é sugerida tanto pelas viagens de Enrique quanto pelas de Vera, da Rússia para Paris, para a Espanha e, finalmente, para Cuba, bem como observadas na eventual chegada de seu amigo Gaspar em Havana. Gaspar, parte do movimento de resistência contra o fascismo do governo francês durante a Segunda Guerra Mundial, para evocar parodicamente a mitologia nacional da Revolução Francesa como o paradigma do estado político moderno.

Após a prisão de Gaspar no campo de concentração francês de Argelès-sur-Mer, ele compõe uma canção para manter seu ânimo:

a pesar de todo, en aquellos horribles días había encontrado Gaspar el ánimo necesario para componer un son que ahora cantaba, acompañándose de la percusión de un lápiz en una azucarera: “Allez, reculez, reculez, reculez / de la frontière a Argeles”, marcando por tres veces el estribillo de “Liberè, Égalitè, Fraternitè” con el muy criollo gesto consistente en alzar el dedo medio de la mano derecha, doblando el índice y el anular. —“Bueno: para no cansarte” (p. 994-995)

O gesto vulgar e o tom jocoso e dotado de ironia com que Gaspar evoca o slogan nacional francês, no contexto de sua prisão por lutar no lado republicano

da Guerra Civil Espanhola, carrega sua chegada em Havana via Caracas, onde “se puso en contacto con otros camaradas”. (p. 996) com uma acusação de redenção. Se Cuba, às vésperas de sua revolução, é o destino de simpatizantes socialistas perseguidos de outras partes do mundo, também promete uma espécie de progresso de igualdade que os movimentos revolucionários mundiais anteriores não cumpriram ou que foram impossibilitados pela derrota desses movimentos (isto é, na Espanha) por regimes fascistas.

No entanto, o romance questiona a capacidade de "desconstruir" o espírito revolucionário mundial para o espaço e o tempo do Caribe, metaforizado na transposição do balé de Stravinsky para a cultura mestiça do cubano. De fato, a ambiguidade do tratamento de Carpentier sobre a revolução cubana em *La consagración* tem sido uma preocupação primordial na recepção crítica da novela¹⁰³. Alguns críticos o leem como uma tentativa de uma novela realista socialista¹⁰⁴, no entanto, o exagero barroco para efeitos críticos aparece durante todo o romance. Este estilo complica a possibilidade de ver o romance como uma leitura da Revolução Cubana como o último êxito redentor, bem-sucedido dos ciclos revolucionários, iniciado na Rússia, no México, na Espanha e na Venezuela.

La consagración de la primavera usa esse estilo para capturar a extensa narrativa histórica dos principais eventos políticos que os personagens passam no caminho para a Cuba revolucionária, o barroco também representa a impossibilidade de construções causais, teleológicas do passado ao presente/futuro. É apropriado que o romance termine exatamente no início da Revolução Cubana, assim, Carpentier alerta para que os leitores vejam se a promessa revolucionária será comprovadamente cumprida. Ou seja, ele deixa os leitores atentos, esperando a promessa de uma nova utopia socialista¹⁰⁵, mas

¹⁰³ Considerado por vezes como o “eclozir de uma obra, por outras como um romance enfraquecido pelo seu excessivo vínculo político” (FELIPPE, 2013, p. 39).

¹⁰⁴ Roberto Echevarría (2008, p. 70) afirma que em *La consagración de la primavera* Alejo Carpentier quis escrever um romance da Revolução Cubana, no entanto, Echevarría ressalta que o romance não foi bem recebido, principalmente em Cuba, e considera esse livro como o único fracasso da carreira de Carpentier “maduro”.

¹⁰⁵ “Venezuela, país rico, en plena expansión, marginado de la guerra, donde parecía que el comunismo —¡esa plaga internacional! — no hubiese arraigado mucho.” (p. 1072)

incapazes de confirmar sua eficácia em introduzir melhorias sociais substanciais. Porém, a crença nesse futuro é ironizada:

toda Revolución —¡si lo sabré yo! — llega, tras de heroicos clamores, de himnos triunfantes, con una segura secuela de pruebas, dolores y penurias. Dicen que esto debe soportarse, porque mañana...Mañana...Mañana... Pero yo vivo en el Hoy. En el Hoy-por-Hoy. (p. 615)

O problema da relação entre a promessa e a prática é, de fato, a função que evoca a revolução em *La consagración de la primavera*. A revolução serve, em certo sentido, como um tropo literário que priva o tempo e a história, ou pelo menos torna visível o momento de suspensão no qual toda a possibilidade de redenção histórica é possível, mas pode nunca acontecer. Essa tensão é registrada no romance por meio de um excesso de detalhes históricos e momentos em que os personagens experimentam uma espécie de intemporalidade, à medida que os detalhes históricos se desvanecem no segundo plano. Em cada caso, entretanto, o ciclo da revolução e a representação metonímica do balé de Stravinsky reaparecem. Se em um momento, a crescente agitação política na Cuba dos anos 1950 é evidenciada pelo aparecimento de dezenas de cadáveres torturados ao lado de uma estrada, executados por ordens de Batista, em outro, os personagens interpretam isso como simplesmente outro momento de injustiça da história, como diz Gaspar

En dondequiera se debe luchar y donde menos se piensa salta la liebre. Lo que sé es que nuestros —digo: mis...— enemigos de clase son millones y millones, pero, en realidad: uno solo. Porque siempre es el mismo. Alemán, italiano, franquista allá, yanqui aquí: estacas del mismo palo. Fascismo, colonialismo, tercera solución, monopolios, capitalismo, latifundistas, burgueses: el mismo perro con distintos collares. Y perro con rabia, como se ha visto en España, a la hora de las represalias. Todo está en saber si estás con el perro o quieres acabar con el perro. Lo demás, es agua de jeringa. (p. 1001-1002)

Enquanto o potencial para a redenção desses problemas políticos é, em um momento, evocado com esperança nos eventos de 26 de julho, em outro, é simplesmente uma mera repetição da palavra revolução.

la palabra “Revolución” me percutía en los oídos a todas horas, en tónica de acento andino, venezolano, guaraní, quechua o limeño, papiamentoso o créole, pero sobre todo —¡sobre todo! — mexicano. Porque una larguísima revolución había pasado por aquí, y muchas heridas estaban aún sin cerrar —muchas paredes (lo había visto en Veracruz) ostentaban aún sus huellas de balas, viruelas de la metralla, y en muchas iglesias recién reabiertas al culto mostrábanse crucifijos

retorcidos por el estallido de una bomba durante las recientes luchas libradas a los Cristeros.

A Revolução Cubana no final do romance torna-se simplesmente outra repetição do ciclo histórico revolucionário que passou por cada um dos espaços que Enrique e Vera visitaram. Contudo, a Revolução Cubana terminou com o triunfo da batalha da *Playa de Girón*, diferentemente da Guerra da Espanha, que terminou com a derrota dos revolucionários “La ganamos’ – disse Gaspar: ‘y bien que la ganamos.’ – ‘Esta nos desquita de otras que hemos perdido allá’ – digo – ‘En la guerra revolucionaria, que es una sola en el mundo, lo importante está en ganar batallas en alguna parte” (p. 1947). A relação revolucionária entre aqui e lá não aparece de modo maniqueísta, mas dialético.

As comparações explícitas de Carpentier e Vera ao palco do ballet e ao palco de eventos históricos criam uma tensão entre os grandes ciclos históricos e as especificidades locais e nacionais, abordadas metaforicamente por meio da abordagem de Vera à música e à dança. Se, para ela, a noção de música folclórica e dança serve como “creía en el valor ecuménico del folklore sonoro como factor de entendimiento entre los pueblos” (p. 1007), esse entendimento é sempre alcançado através da manipulação do meio pelo qual a cultura é apresentada a um público. Isto é, esta expressão cultural folclórica é produzida no seu contexto:

La danza folórica [sic], vista en su ambiente, es magnífica. Pero la llevas a un escenario, y te resulta larga, repetida, monótona. Para encaramarla en un teatro, hay que repintarla, encuadrarla, ponerla en condiciones de que le echen los focos encima. Entonces, deja de ser fo-lore [sic]. (p.1008)

O romance, no entanto, enfraquece a ideia de que um balé russo pós-vanguarda, revolucionário em sua forma artística e em sua combinação de ritmos pré-modernos e modernos, bem como um desprendimento das regras clássicas, resultará no espaço socioartístico cubano como um modelo de mestiçagem cultural de uma maneira não-problemática. O texto sugere que a esperança ingênua de Vera em um modelo sintético para a produção artística, corrigindo os males sociais da era pré-revolucionária, não considera as complicações inerentes por “importar” uma forma sócio-política para um novo espaço e tempo.

No se puede bailar en un teatro como se baila allá”. Y señalaba hacia la otra orilla del puerto, refiriéndose, con tono algo misterioso [...] También existían los abakuás, con sus fabulosos “diablitos” de prosapia yoruba, cuyos trajes extraordinarios había visto Vera en grabados de dos artistas del siglo pasado —Miahle y Landaluce— que yo le hubiese enseñado. Ella hubiera querido asistir a algunas de esas ceremonias para iniciar un estudio de nuestro folklóre coreográfico. —“No sacarás nada con ir a una de ellas”—opinaba Gaspar: “Tanta gente se apretuja en eso que apenas si verías a los bailarores. Es un empuja-empuja de todos los demonios. Además, la presencia de una blanca, como tú, de tipo medio polaco...” —“Gracias” ... —“quiero decir — ¡vamos! — que no es de aquí, los pasmaría. Hay un solo lugar donde podrías ver algo...” (p. 1010-1011)

No ensaio de 1957, “Del folklorismo musical”, publicado em *Tientos y diferencias*, Carpentier discute as relações entre a alta cultura musical e a cultura popular, problematizando as tentativas de

se alimenta[r] un folklóre ficticio a base de festivales [...], de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a informadores muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener un folklóre campesino donde una industrialización intensa [...] hace absurda la misma palabra de folklóre (CARPENTIER *apud* MORENO, 2018, p. 166).

A apreciação de Carpentier sobre a forma revolucionária da música não pode ser subestimada, mesmo assim o autor parece suspeitar da possibilidade de reproduzir os mesmos resultados em um novo contexto. O tema de uma tradução cultural modelo, na verdade, foi desenvolvido no primeiro romance de Carpentier publicado após o sucesso da Revolução Cubana, *El siglo de las luces*, em 1962. Situado em Cuba e no Caribe francês durante o final do século XVIII, o personagem principal, Esteban, está preso entre a promessa idealista das mudanças a serem trazidas pela Revolução Francesa e os efeitos violentos das lideranças nas colônias francesas depois que a escravidão é revogada e logo restituída apenas para manutenção do bem-estar econômico daqueles que ficaram no poder.

En la novela de Carpentier se manifiesta en el optimismo de la Ilustración con el siguiente citado. “Hemos rebasado las épocas religiosas y metafísicas; entramos ahora en la época de la ciencia” (Carpentier p. 67, mira también pp. 68, 74, 76). Las ambiciones eran altas después de la revolución francesa y empujaban a transformar el mundo. En la novela de Carpentier se nombra varios decretos nuevos que se implementaron durante los primeros años de la República francesa. Se empezaron a dictar nuevas leyes, se cambiaron los nombres de los meses, la abolición de la esclavitud (el Decreto de 16 Pluvioso del año II que duró hasta 1799) y la guillotina: “Esto [se refiere

a la guillotina] y la imprenta son las dos cosas más necesarias que llevamos a bordo, fuera de los cañones” (Carpentier p 120). La ilustración, con sus nuevos pensamientos, se llevaba al resto del mundo en la luz de la razón. Se trataba de proliferar la revolución con todos los métodos atribuidos, apoyándose en antiguos mitos, en el mito de la razón. Y en el mito de la revolución, incluye nuevos mitos que se aglutinan. (LUNDEVALL, 2017, p. 22)

El siglo de las luces fornece um contraponto a um dos problemas centrais de *La consagración de la primavera*: o que está em risco em importar e reproduzir um modelo político ou artístico de revolução para o espaço caribenho? Em “*El quinquenio gris: revisitando el término*”¹⁰⁶, Ambrosio Fornet destaca que “La Revolución [...] se nos aparecía como la expresión política de las aspiraciones artísticas de la vanguardia. [...] cuando empezó a asomar la oreja peluda de la homofobia y luego, enmascarada, la del realismo socialista, nos sentimos bastante confundidos.” (2007, p. 22), essa afirmação enfraquece a ingênua possibilidade de que Vera, com a produção de seu balé, fosse conseguir efetivamente traduzir a realidade da paisagem social cubana usando uma composição russa pós-vanguardista. Ainda com Fornet, discutindo a regulamentação da produção artística no período:

El realismo socialista – la literatura como pedagogía y hagiografía, orientada metodológicamente hacia la creación de “héroes positivos” y la estratégica ausencia de conflictos antagónicos en el “seno del pueblo [...] Entre los narradores cubanos nadie, que yo recuerde, había aceptado la invitación, pero la recién creada Imprenta Nacional editaba profusamente novelas soviéticas (algunas respetables, por cierto, como las de Sholojov y aquellas de Alexandr Bek —La carretera de Volokolansk y Los hombres de Panfilov, en realidad dos partes de la misma epopeya- que acompañaron a tantos milicianos en las frecuentes movilizaciones de aquellos tiempos). En todo caso yo, como joven intelectual sin más ideología política que la fidelista (solía decir por entonces que me había hecho marxista por televisión, es decir, oyendo a Fidel), ya tenía dos cosas absolutamente claras: ¿volver al pasado?, de ninguna manera; ¿admitir como horizonte cultural un manual de Konstantinov y una estética normativa?, de ninguna manera. (2007, p. 22)

Claramente referindo-se a esse endosso cubano do realismo social como a forma estética da Revolução na década de 1970 (como referido por Fornet), *La consagración de la primavera* cita a forma realista social, ao mesmo tempo em que enfraquece essa forma com passagens barrocas e jogos temporais.

¹⁰⁶ Discurso proferido na Casa das Américas em 2007, disponível em: <http://www.lacasaazul.org/Linden_LANE_MAG__2_new_07.pdf>.

Assim, sem rejeitar tal forma, o romance de Carpentier critica a ortodoxia forçada a projetos estéticos específicos. O paralelo entre a imposição de um modelo artístico e a imposição de um modelo político (como os métodos usados por Victor Hughes em *El siglo de las luces* para impor a nova ordem da Revolução Francesa) se desenvolve de forma intertextual entre os dois romances de Carpentier.

Pero no quisiera caer en lo mismo que criticamos, y sé que cuando se trata de defender nuestra verdad, nuestro punto de vista, solemos ser tan categóricos y dogmáticos como el adversario. El realismo socialista no era “intrínsecamente perverso”; lo intrínsecamente perverso fue la imposición de esa fórmula en la URSS, donde lo que pudo haber sido una escuela, una corriente literaria y artística más, se convirtió de pronto en doctrina oficial, de obligatorio cumplimiento. De las distintas funciones que desempeñan o pueden desempeñar la literatura y el arte -la estética, la recreativa, la informativa, la didáctica...-, los comisarios trasladaron esa última al primer plano, en detrimento de las otras; lo que el pueblo y en particular la clase obrera necesitaban no era simplemente leer -abrirse a nuevos horizontes de expectativas-sino educarse, asimilar a través de la lectura las normas y valores de la nueva sociedad. Este admirable propósito -admirable en teoría, y tanto más cuanto que sus bases se remontaban a la Ilustración- no tenía en cuenta que “si el arte educa –y me permito citar a Gramsci por enésima vez– lo hace en cuanto arte y no en cuanto arte educativo, porque si es arte educativo deja de ser arte y un arte que se niegue a sí mismo no puede educar a nadie.” (2007, p. 22)

Assim como um ponto essencial do balé de Vera é a incorporação de bailarinos afro-cubanos em uma produção encenada nacionalmente, um dos conflitos centrais de *El siglo de las luces* diz respeito à incorporação dos escravos libertos em uma nova sociedade democrática. Víctor Hughes, o governador ditatorial da colônia francesa de Guadalupe inicialmente traz a doutrina da cidadania universal para o Caribe, libertando os escravos, apenas para restabelecer a escravidão como uma medida para proteger o bem-estar econômico dos que estão no poder. Os principais pensadores do Iluminismo não conseguiam pensar a extensão da personalidade aos escravos, mas também não podiam conceber a extensão das liberdades pessoais e, portanto, da cidadania nacional, aos africanos ou descendentes de africanos. Hegel, Tocqueville, Kant, Hume e Voltaire, por exemplo, mesmo em posições diferentes (empiristas e idealistas) convergem em seus pensamentos sobre os povos não-europeus, como podemos verificar nos seguintes trechos:

a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável (HEGEL, p. 83-86, *apud* ANDRADE, 2017, p. 302).

O seu rosto [negro] parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem (TOCQUEVILLE, 1977, p. 262, *apud* ANDRADE, 2017, p. 302).

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um Negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. [...] Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas (KANT, 1990, p. 75-76, *apud* ANDRADE, 2017, p. 302).

Eu estou em condições de suspeitar serem os negros naturalmente inferiores aos brancos. Praticamente não houve nações civilizadas de tal compleição, nem mesmo qualquer indivíduo de destaque, seja em ações seja em investigação teórica. [...] Tal diferença uniforme e constante não poderia ocorrer, em tantos países e épocas, se a natureza não tivesse feito uma distinção original entre essas raças de homens. Sem citar as nossas colônias, há escravos negros dispersos por toda a Europa, dos quais ninguém alguma vez descobriu quaisquer sinais de criatividade, embora pessoas de baixa condição, sem educação, venham a progredir entre nós, e destaquem-se em cada profissão. Na Jamaica, realmente, falam de um negro de posição e estudo, mas provavelmente ele é admirado por realização muito limitada como um papagaio, que fala umas poucas palavras claramente (HUME, 1875, p. 252, *apud* ANDRADE, 2017, p. 302).

Os percebemos com os mesmos olhos que vemos os negros, como uma espécie de homem inferior (VOLTAIRE, 1963, p. 294, *apud* ANDRADE, 2017, p. 302).

Mesmo que, conforme Andrade (2017), estudiosos da história e da filosofia entendam essas passagens como um “excesso periférico” ou que “o racismo era o espírito do tempo” (p. 303), elas são importantes para a compreensão do pensamento de alguns iluministas sobre escravidão e racismo, esse seria justificado pois os negros estariam em uma condição inferior dado que “a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis” (HEGEL,

p. 84, *apud* ANDRADE, 2017, p. 303). Essa posição filosófica do Iluminismo fez com que a divisão entre metrópoles e colônias não fosse apenas espacial, mas ontológica, com isso, a população negra pós-escravidão não poderia ser considerada como um povo, muito menos uma nação, dentro do referido por Hegel, referenciado anteriormente. Assim, no contexto da produção literária do Caribe, uma série de relações binárias acabaram no cerne de seus escritos, como: centro/periferia, mestre/escravo, líderes/massas. O estilo textual de Carpentier ajuda a extrair suas leituras da história dessas relações binárias.

As justificativas dadas, para que se mantivessem relações econômicas entre colônias e metrópoles européias, para negação de direitos universais baseadas em noções filosóficas é discutida em *El siglo de las luces*, quando Esteban é instruído nas “novas ideias” da maçonaria por seu amigo e mentor Hughes. Esteban escapa do trabalho opressivo de assumir o negócio de comerciantes da família viajando para a França, onde se torna maçom durante o início da Revolução Francesa, e volta para Guadalupe, onde Víctor Hughes se tornará governador. Como ele está no meio do Oceano Atlântico, literalmente suspenso entre os dois espaços do Caribe e da Europa, ele reflete que

A medida que las naves se alejaban del continente, la Revolución, dejada atrás, se simplificaba en las mentes: ajeno al barullo de los corros callejeros, a la retórica de los discursos, a las batallas oratorias, el Acontecimiento, reducido a esquemas, se deslastraba de contradicciones. La reciente condena y muerte de Danton se hacía mera peripecia en el curso de un devenir visto, en la distancia, a la medida de los anhelos de cada cual. Costaba trabajo, desde luego, admitir la repentina infamia de tribunos que ayer fuesen ídolos populares, oradores aclamados, arrastradores de masas. Pero pronto se desembocaría en algo que diese contento a todos, luego de la tormenta vivida: menos irreligioso sería el inmediato porvenir, pensaba el vasco embarcado con sus escapularios; menos antimasonico, pensaba el añorante de las Logias; más igualitario, más comunitario, lo presentía quien soñaba con la barrida final de embozados que acabaría con los últimos privilegios. (CARPENTIER, 2006, p. 148)

Ponderando não apenas as esperanças de efeitos positivos da Revolução Francesa nas colônias, mas também citando as expectativas dos participantes em cada um dos ciclos revolucionários através dos quais cada personagem passa em *La consagración*.

Todavia, é apenas quando se distancia da realidade da Revolução Francesa no continente europeu e das colônias do Caribe que a direção do futuro

da Revolução Francesa no Caribe é tão clara. Como Hughes constata no início do romance, o Caribe distorce e confunde o que parece inteligível e claro na Europa, apresentando elementos fantásticos incapazes de serem assimilados pelo olhar estrangeiro:

[...] las Antillas constituían un archipiélago maravilloso, donde se encontraban las cosas más raras: áncoras enormes abandonadas en playas solitarias; casas atadas a la roca por cadenas de hierro, para que los ciclones no las arrastraran hasta el mar; un vasto cementerio sefardita en Curazao; islas habitadas por mujeres que permanecían solas durante meses y años, mientras los hombres trabajaban en el Continente; galeones hundidos, árboles petrificados, peces inimaginables; y, en la Barbados, la sepultura de un nieto de Constantino XI, último imperador de Bizancio, cuyo fantasma se aparecía, en las noches ventosas, a los caminantes solitarios [...] sirenas en los mares tropicales. (CARPENTIER, 2006, p. 53-54)

Esses elementos fantásticos presentes na paisagem servem tanto como representações metonímicas dos igualmente fantásticos confrontos entre as realidades sociais caribenhas que Esteban e Hughes estão prestes a encontrar, quanto o ideal iluminista de cidadania universal e libertação dos escravos que os governadores coloniais não conseguem reproduzir nas Antilhas.

Essas diferentes figurações do convívio de histórias e épocas no espaço do Caribe representam o estilo barroco que Carpentier dizia surgir naturalmente da paisagem americana. Se os artefatos da presença colonial são "inassimiláveis" à descrição ordenada, como as nuvens¹⁰⁷ que Enrique observa em *La consagración*,

Miraba las nubes y tenía la impresión de que eran posesiones mías — como las calles, las avenidas, el sabor del agua— tan distintas de las nubes que muy lejos hubiese dejado, nubes domadas, algo cartesianas, siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo, las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos, las encendía en los cuadros del impresionismo, las ahuyentaba del universo de Rembrandt. [...] Las nubes nuestras eran de otra raza. Antojadizas y volubles, rechazaban toda clasificación. Si eran cirros o cúmulos o nimbos, lo eran sin saberlo y sin quererlo saber. Poco les importaba. Estaban en el cielo por su real/ tropical antojo. Y, por lo mismo, podían verse como las entrometidas, las asomadas, las alegóricas, las esquivas, las engréidas, las abultadas, las

¹⁰⁷ Essa é uma imagem recorrente no romance, em torno de 28 descrições das nuvens são feitas, nas palavras de Alejo Carpentier, em entrevista citada em texto de apresentação do romance: "En esta novela abordo lo real maravilloso bajo el aspecto de que he tratado de revelar una cierta mitología de La Habana [...], la cocina cubana [...], las nubes del Caribe [...]: son ciertos aspectos de lo real maravilloso, pero lo demás es una pelea a brazo partido contra 'lo real horroroso' de nuestra historia. Y he tratado de luchar en este libro contra esa espantosa realidad". (p. 160-161)

encaramadas sobre sí mismas, o bien las sumisas, arrastradas por otras mayores que eran las alborotosas, las Señoras de Arriba, prometedoras de Grandes Lluvias, aunque de pronto se largaran sin entregar nada a la tierra sedienta; pero, otras veces, cuando menos se esperaba, se detenían sobre los campos con plomiza pesadez, cerrando los horizontes de confín a confín, y, de pronto, puestas en furia repentina, se desgarraban en franjas, en rastrillantes hilachas, y barrían el firmamento con avisos de peligro, arremolinándose en ciclones de los fuertes, de los asoladores, de los destructores, armando su gran sinfonía de cataclismos, su arrollado de que te tumbo, te tumbo y te retumbo, para irse una buena mañana, dejándolo todo mojado, rajado, derribado, arruinado, y aparecerse a la mañana siguiente, como quien no dice nada, joviales y sonrosadas, entre alegres y cabronas, como pidiendo excusas —¡en buena hora y que mal viento te lleve!— por lo hecho la víspera... Anárquicas en la perpetua mutación de sus colores, pasando, en minutos, de la marmórea inmovilidad a la más desaforada carrera, eran capaces de concertarse, de repente, en miméticas liturgias crepusculares, a largar densos aguaceros de gotas anchas y pesadas como monedas de cobre, a bajar, en grande aparataje escénico, una tromba —o “rabo”, decían los campesinos— que era, parada de puntas, danza de Osain-elde-un-solo-pie, y, después de prender las fraguas de arriba y de echar a galopar — con herraduras de bronce clavadas por Ogún— los diez mil caballos de Shangó, lanzaban un huracán de madre por todo el Caribe, de los de gira-que-tegira y rompe-que-te-rompe, sobre los archipiélagos empavorecidos. Y, al día siguiente de derribar casas, de rajar paredes, de tumbar palmas reales como bolos en bolera, se presentaban las otras nubes (cómplices de las anteriores...) inocentes y endomingadas, con cara de “yo no fui”, en un amanecer rosado, algo pastelero, algo camp, de nubes de bolero y elegía que, para hacerse perdonar lo hecho, se prodigaban en arcoíris de almanaque —entre William Blake y sinfonola— mientras otras, de más variada paleta, inventivas y tramoyistas, preparaban, para mostrarlo en suntuoso crepúsculo que todo lo hiciese olvidar, el maravilloso espectáculo de una puesta de sol donde los dorados encrespamientos del barroco se amaridaban, en unos segundos de alquimia sin par, con las rutilantes floralías de los mitos americanos —éxtasis de Santa Teresa, traspasada de fulgores, entre las aves verdes, índigo, amaranto, añil y topacio, color de colibrí, color de quetzal, con las banderas y tiaras, máscaras y paramentos, atributos de los Dioses de la Lluvia y Dioses del Aire vistos en los códices de nuestras rutilantes cosmogonías (p. 863-868)

Como a lâmina da guilhotina impõe violência contra os cidadãos coloniais por qualquer infração contra os governadores franceses, o romance sugere que a agitação social violenta raramente satisfaz as expectativas de seus participantes. De fato, é nas descrições da implementação da Revolução que o comentário irônico do romance é evidente. Como Esteban observa as operações da guilhotina impondo a moral jacobina, em uma praça central de Guadalupe, sua própria presença está claramente fora de lugar:

Allá, en la antigua Plaza Luis XVI, ahora Plaza de la Libertad, se alzaba la guillotina. Lejos de su ambiente mayor, lejos de la plaza salpicada por la sangre de un monarca, donde había actuado en Tragedia

Trascendental, aquella máquina llovida – ni siquiera terrible, sino fea; ni siquiera fatídica, sino triste y viscosa – cobraba, al actuar, el lamentable aspecto de los teatros donde unos cómicos de la legua, en funciones provincianas, tratan de remedar el estilo de los grandes actores de la capital. Ante el espectáculo de una ejecución se detenían algunos pescadores cargando nasas; tres o cuatro transeúntes, de expresión enigmática, botando saliva de tabaco por el colmillo; un niño, un alpargatero, un vendedor de chipirones, antes de proseguir su camino sin apurar el paso, después de que el cuerpo de alguno hubiese empezado a largar la sangre como vino por cuello de odre. (CARPENTIER, 2006, p. 139)

O que Carpentier sinaliza nesta passagem é tanto a importância do contexto para a revolução – isto é, as condições locais e específicas que dão origem à sua erupção e seus contornos – quanto a dificuldade, se não a impossibilidade, de sua tradução entre os espaços e tempos. Pensando na metáfora do ensaio do balé em *La consagración de la primavera* para o desempenho dos mecanismos da revolução nas colônias, *El siglo de las luces* parece sugerir que a transição entre ordens sociais refletirá seus “ensaios” em outro lugar e não cumprirá suas promessas. A comparação entre os funcionários do governo encarregados das execuções e os pequenos atores que imitam as grandes atuações à distância sugere que a presença da guilhotina em Guadalupe reflete o projeto colonial em si e está igualmente fora de lugar na região. O contexto caribenho. Mas o final de *El siglo de las luces* tem um final esperançoso, confiando nos ideais revolucionários, apesar dos contatos de Sofía e Esteban com políticas equivocadas.

Ao postular os ideais da Revolução Francesa tanto como discordantes com a escravidão quanto incompatíveis com a cidadania negra, *El siglo de las luces* aponta para o paradoxo de uma revolução nacional que aborda questões relevantes para um sistema econômico global. Em uma reviravolta irônica, depois que Esteban descobre que Víctor Hughes autorizou comerciantes de escravos franceses a venderem em portos escravistas holandeses em vez de libertar os escravos de acordo com o decreto da Abolição da Escravidão, Barthelemy diz a Esteban que um amigo pessoal do filósofo Rousseau possui um navio negreiro chamado “El Contrato Social”. Aqui percebemos uma situação irônica na qual a Revolução Francesa e as noções de progresso do Iluminismo criaram categorias raciais de degeneração atribuídas aos povos descendentes de africanos nos territórios coloniais.

Dessa maneira, *La consagración de la primavera* se enquadra nos trabalhos anteriores de Carpentier, nos quais os ciclos do tempo histórico formam uma espiral, tal como é a representação das principais revoluções mundiais evocadas em *La consagración*. No entanto, parece estar em desacordo com o caráter messiânico que os personagens desse romance atribuem à Revolução Cubana, deixando ao leitor a questão de saber se o romance apresenta o caso cubano como mais um ciclo revolucionário que fracassa, ou terminará com uma série de tentativas fracassadas que finalmente terá sucesso e redenção em 1959.

Se, para Vera, as culturas populares representadas pela música, dança rituais afro-cubanos representam “factor de entendimiento entre los pueblos” (p. 1007), quando refiguradas e reestruturadas para distribuição em larga escala, conseguem manter tais qualidades redentoras? Se essa cultura popular é uma metáfora da Revolução que reaparece como expressão das massas, paralela à cultura folclórica, ela perde seu potencial redentor, uma vez que é interpretada, aproveitada e organizada em uma estrutura política concreta? A resposta sugerida por Víctor Hughes em *El Siglo de las luces* parece ser precisamente onde a revolução provavelmente falhará. A mesma postura irônica subjacente aos fins da revolução pode ser lida também em *La consagración de la primavera*.

No final de *La consagración de la primavera*, em que os primeiros anos da Revolução Cubana são narrados, a transição ideológica de Batista para o governo Castro está impregnada com a mesma incerteza quanto à possibilidade de apresentação da proposta de releitura de Stravinsky proposta por Vera. José Antonio, amigo de Enrique que antes da revolução estava ajudando a financiar o espetáculo de Vera, fala com Enrique sobre

“nuestra Revolución” con tono de quien la hubiese llevado a cabo desde los más altos niveles de su dirigencia. —“Yo que lo he sacrificado todo” —decía, dándose acaso como un modelo de desprendimiento: él, que sólo había perdido su negocio porque era un negocio deleznable, reñido con las nuevas realidades que vivíamos. Decía: “Mi hora radial” como quien dijera: “Mis frescos de la Sixtina.” (p. 1894-1895).

A introdução do personagem “ex-burguês” que muda o tom do seu discurso a partir do momento em que vê que sua vantagem social é perdida sugere um resultado irônico da era pós-revolucionária. Tanto Henrique quanto

Vera contemplam separadamente suas experiências no campo cubano e as qualidades redentoras dos camponeses e negros que eles consideram os mais beneficiados pela Revolução. No entanto, mesmo quando Enrique reconcebe sua profissão de arquiteto como uma metáfora do projeto da nova pátria, e Vera finalmente consegue colocar seu espetáculo nas bilheterias depois da Revolução, os personagens nunca trazem suas realizações para dentro das páginas do texto “deja[ndo] en suspenso el ciclo de las futuras estaciones” (SAUMELL, 2005, p. 221). Retomando as noções de romance histórico, de Lukács e a noção de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon, o romance de Carpentier ironiza o processo de escrever a história, a história que Carpentier escreve nas páginas de *La consagración de la primavera* serve para repensar o futuro projetado nas suas páginas finais.

O romance histórico dos humanistas de nossos dias vincula-se de maneira muito estreita com os grandes problemas do presente e, ao contrário, por exemplo, dos romances do tipo de Flaubert, direciona-se para a figuração da pré-história do presente. Essa atualidade, em amplo sentido histórico, é um dos maiores progressos realizados pelos humanistas antifascistas; caracteriza o início de uma virada na história do romance histórico. Mas isso é apenas o início de uma virada, pois essa mesma virada conduz de volta às tradições do romance histórico clássico. A diferença que até hoje ainda os distingue já foi destacada por nós em diversas ocasiões. Para recapitular: consiste no fato de que o romance histórico dos humanistas atuais fornece – provisoriamente – apenas a pré-história abstrata das ideias que movem o presente, e não a pré-história concreta do destino do próprio povo, que é figurada justamente pelo romance histórico em seu período clássico (LUKÁCS, 2011, p. 408).

Parte do que Carpentier está trabalhando neste romance são as noções de eco, tradução e imitação. A "reviravolta" dos momentos anacrônicos (os ecos de outros tempos, lugares e linguagens na produção do balé, juntamente com as experiências dos personagens, assim como gêneros, artes e discursos; dança e música, bem como ritual e política) cria um texto que transforma as noções de progresso e ortodoxia em suas cabeças. As noções de revolução de Carpentier, tais como desenvolvidas em *La consagración de la primavera*, não se limitam à política, ou melhor, a política está implicada nas artes. Assim, as perguntas pendentes no final permanecem sem resposta, essas questões apontam para o

o conceito de revolução de Carpentier¹⁰⁸ como ciclo e repetição, mesmo quando introduz o novo; essa noção que reflete a maneira como a história é tratada nas obras de Carpentier: um processo de transculturação. No entanto, o que também está sendo debatido em *La consagración de la primavera* é se haverá um lugar para Vera e Enrique na Cuba pós-revolucionária.

¹⁰⁸ Fonet, citado no início desse capítulo, afirma que nos primeiros anos da revolução, Alejo Carpentier, no comando Editorial Nacional de Cuba, traduziu e distribuiu diversos textos clássicos da literatura universal concebendo um vínculo íntimo entre revolução artística e política, trazendo diversas estéticas que contrapunham ao ideal que vinha sendo aplicado nos anos 70 (a década *gris*) em Cuba, como o realismo socialista. “A ‘parametrización de la cultura cubana’ significou o estabelecimento de parâmetros ideológicos e morais que deveriam direcionar a conduta dos intelectuais. O diretor do Consejo Nacional de Cultura, Luis Pavón Tamayo, passou a impulsionar uma ‘campanha de saneamento’, em que muitos intelectuais e artistas foram expulsos de seus postos de trabalho, acusados de terem ‘conduta imprópria’. A partir desse momento, os intelectuais teriam de demonstrar “combatividade revolucionária” [...] As obras artísticas e literárias deveriam escolher temas épicos e triunfalistas, demonstrando uma orientação política rígida. [...] O realismo socialista foi incentivado principalmente pelos intelectuais que aderiram ao PCC, ou ainda por aqueles que já eram militantes comunistas antes do triunfo da Revolução. (MISKULIN, 2020, p. 545)

4 CARACOL BEACH, DE ELISEO ALBERTO

- No la veo. La oigo. En la cabeza. Cuba es un piano que alguien toca detrás del horizonte.

Eliseo Alberto (2001, p. 268)

Eliseo Alberto¹⁰⁹ foi um escritor cubano nascido em Arroyo Naranjo, em 1951 (oito anos antes da Revolução Cubana), tendo crescido em um ambiente de intelectuais, já que seu pai, Eliseo Diego, era um reconhecido poeta e sua mãe, Bella Marruz, era irmã de Fina Marruz, poeta e crítica literária¹¹⁰. Tais intelectuais, junto com Cintio Vitier (marido de Fina Marruz), José Rodríguez Feo e José Lezama Lima criaram a revista *Orígenes*, que teve problemas junto ao governo Castro por não ter uma arte engajada e por ser um grupo majoritariamente burguês. Lezama Lima afirmou que a geração *Orígenes* "resolvió un criterio de selección cubano-hispanoamericano y lo que se hacía en ese momento en el mundo [...] fue un taller de tipo renacentista, creando en una gran casa animado por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano" essa geração "fue en realidad la que impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad".

Graduou-se em jornalismo na Universidade de Havana no ano de 1973, em Cuba escreveu para diversas revistas, entre elas a revista oficial das forças armadas (onde o autor prestou serviço militar), *Verde Olivo*; também atuou como docente na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños (Cuba), no Centro de Capacitação Cinematográfica e no Centro Nacional das Artes (México) e na Escola de Cinema Pro-arte (Brasil), entre outras. Ofereceu também diversas oficinas de roteiro organizadas pelo Sundance

¹⁰⁹ Algumas informações biográficas foram retiradas de uma entrevista dada ao jornal *El País* (https://elpais.com/diario/2005/02/26/babelia/1109379015_850215.html), de sua necrologia publicada no mesmo jornal (https://elpais.com/cultura/2011/07/31/actualidad/1312063202_850215.html) e outras de sua página na editora Alfaguara - em língua espanhola (<https://www.megustaleer.com/autor/eliseo-alberto/0000945797>).

¹¹⁰ Tendo escrito em torno de 30 livros entre poesia e ensaios críticos - entre os últimos, destaca-se a participação na equipe que ficou encarregada pela edição crítica de *Obras Completas*, de José Martí (conforme informações obtidas em: www.cubaliteraria.com/autor/fina_garcia_marruz/bio_fina.html).

Institute, tendo escrito alguns roteiros em parceria com Gabriel García Márquez, os quais foram premiados em festivais de cinema cubanos e de outras partes do mundo. Quando jovem foi um grande defensor da Revolução, mas nos anos 70 começa a decepcionar-se com os rumos tomados por ela:

Al producirse la soviétización de la revolución en los años setenta. La desesperación económica obliga a Cuba a entregarse a unos modos y una cultura muy lejanos. ¡Qué podíamos tener en común con los búlgaros, los rumanos, los rusos...! Luego está el año decisivo de 1989. Cuando tiran el muro. Porque no hay que olvidarlo, el muro no se cayó, lo tumbaron. Fue entonces, en ese año, cuando fueron fusilados Arnaldo Ochoa y otros tres compañeros suyos. Fidel no quería que se le fueran las cosas de las manos.¹¹¹

O escritor faleceu em julho de 2011, por complicações decorrentes de um transplante de rim, na Cidade do México (cuja cidadania adotou em 2000), onde viveu exilado¹¹² desde 1990.

Ficou conhecido por escrever, principalmente, poesias¹¹³, romances e roteiros cinematográficos, além de publicar periodicamente crônicas jornalísticas. Teve reconhecimento internacional após a publicação de *Caracol Beach* (1998)¹¹⁴, seu terceiro romance¹¹⁵, pelo qual recebeu o prêmio Internacional Alfaguara de Novela. Em texto analisando diáspora e literatura, o crítico e historiador (utilizado no primeiro capítulo da tese) Rafael Rojas considera *Caracol Beach* um relato importante da diáspora cubana:

una ficción postnacional, habitado por criaturas caprichosamente híbridas, que parecen sacadas de aquel sueño de la raza cósmica de don José Vasconcelos: militares hawainos retirados, pescadores haitianos blancos, jóvenes de la generación yuca (young urban cuban american), veteranos de la guerra de Angola, cubano-americanos, chicanos, texanos, panameños, catalanes y hasta un gay armenio, dueño del exitoso restaurant Los Mencheviques. [...] es esa 'comunidad postnacional que viene', poblada de ciudadanos con

¹¹¹ Entrevista de Eliseo Alberto, disponível em: <http://jpquin.chez.com/infocont.html>. Acesso em: fev. 2020.

¹¹² Diferente de muitos exilados Eliseo Alberto podia voltar ao país como turista, mas nunca por mais de três semanas.

¹¹³ Destacando-se a obra *Un instante en cada cosa* (1979), pelo qual recebeu o prêmio Casa de las Américas.

¹¹⁴ Dentro do gênero romanesco publicou também: *La fogata roja* (1985), *La eternidad por fin comienza un lunes* (1992), *Informe contra mí mismo* (1997) *La Fábula de José* (2000), *Esther en alguna parte* (2005) e *El retablo del Conde Eros* (2008).

¹¹⁵ No prólogo, Eliseo Alberto conta que o romance é fruto de uma oficina de roteiro que trabalhou como assistente de Gabriel García Márquez em 1989.

orígenes diversos, identidades traslaticias y destinos electivos. (1999, p. 146)

Carlos Fuentes, ao analisar o romance como parte do júri do prêmio Alfaguara, define-o como uma tragédia pós-moderna. Não só por tê-la escrito em plena condição pós-moderna, mas pela história desenvolver-se em um espaço “alegórico del multiculturalismo postnacional y sus personajes son criaturas que se resisten a las identidades fuertes y centradas de la modernidad y actúan con la ingravidez de sujetos que se saben nómadas, itinerantes.” (FUENTES *apud* ROJAS, 1998, p. 163)

Esse romance narra a noite fatal de três jovens que encontram um veterano cubano nas ruas de *Caracol Beach*. Nessa noite, num ferro-velho¹¹⁶ de Caracol Beach, Alberto Milanés, cubano e veterano da guerra de Angola¹¹⁷, retorna dessa guerra louco, imaginando que é seguido por um tigre de bengala¹¹⁸, provavelmente sofrendo de transtorno de estresse pós-traumático¹¹⁹, quer tentar suicídio, mas não tem coragem para tal (vem pensando nisso há 18 anos) e sai em busca de alguém que possa matá-lo. Depois de algumas bebidas no bar *La Bastilla*, encontra com os jovens Martin, Tom e Laura¹²⁰ que estão comemorando a formatura do Instituto Emerson, em Santa

¹¹⁶ É descrito como um espaço obscuro, metáfora da situação de Beto, que, como veremos na nota de rodapé seguinte, entende que deve pagar penitência antes de pensar em voltar para Cuba, ou seja, é o purgatório do pecado cometido em Angola, quando perdeu a razão devido ao medo e, por consequência, seus companheiros morreram, se transformando em fantasmas que vagam pelo ferro-velho.

¹¹⁷ Sua condição de desterrado é consequência de sua covardia nessa guerra, em seu diário relata que tem vontade de voltar a Cuba e reencontrar sua mãe, mas não o faz porque considera que antes deve pagar penitência por suas atitudes.

¹¹⁸ “tal vez pueda hallarse también una presencia de dicha poética [realismo mágico] en el tigre evanescente que obsesiona a Beto Milanés, el protagonista de Caracol Beach. Al igual que William Saroyan, en El tigre de Tracy, Eliseo Alberto hace de esta fiera un símbolo de la autodestrucción humana, la inquietante señal de un destino revelado.” (ROJAS, 1998, p. 163)

¹¹⁹ Os sintomas apresentados pelo personagem condizem com os expressos em artigos da área da saúde: “Entre os principais sintomas dentro do campo psicopatológico, destacam-se a revivência do trauma, a fuga de estímulos que relembrem o evento traumático, distanciamento afetivo e a hiperestimulação autonômica. [...] Os sinais e sintomas secundários podem variar desde outros transtornos psiquiátricos (depressão, ansiedade, ataques de pânico) a sintomas somáticos (dor generalizada, fadiga, insônia, enxaquecas, taquicardia, disfunção sexual, abuso de substâncias ilícitas). Sintomas latentes, que diminuem a qualidade de vida do indivíduo e dificultam seu processo de recuperação.” (SILVA, 2018, p. 629)

¹²⁰ Personagem que também é cubana, mas nunca esteve na Ilha, sabe que o país faz parte de sua identidade, mas é apenas uma ideia, a frase epígrafe deste capítulo é dita por essa personagem.

Fe. Martin é o primeiro da turma e nunca sai, mesmo assim, propõe que continuem a festa de formatura na casa de seus pais em Caracol Beach. À meia-noite quando acaba a cerveja e Martin não tem coragem para pegar as bebidas de seu pai, decidem ir a uma loja de bebidas, mas, ainda no estacionamento, encontram com o soldado cubano que os leva pelas ruas de Caracol Beach obrigando-os a cometer diversos crimes: destruir um carro, matar um cachorro, assaltar uma prostituta e, por fim, irem ao ferro-velho para o matarem. Quando eles vão concluir o último crime, após uma briga entre Martin e Tom, este perde o equilíbrio e cai sobre um ferro saliente.

Sam Ramos se prepara para mais uma noite monótona como xerife na delegacia Caracol Beach, irritado com seu novo parceiro, Wellington Perrales. Ramos recebe uma ligação da sra. Dickinson, vizinha dos pais de Martin, para denunciar uma festa. Ramos passa pela casa e afasta os jovens da casa, depois vai visitar o filho (com o qual mantém uma relação complicada depois do filho começar a se vestir de mulher e viver junto com um alfaiate armênio). Enquanto Ramos visita o filho, Gigi, a prostituta agredida por Martin e Tom, e Langston, com o cachorro morto nos braços, chegam à delegacia. Depois de receber uma ligação informando que um louco assaltou a loja de bebidas, Ramos vai à cena do crime acompanhado por Gigi e Langston. Na estrada, eles encontram os jovens que estão indo rumo ao ferro-velho buscarem Laura, que foi sequestrada por Beto Milanés. Lá, Laura aprende a verdadeira história do soldado, seu nome e seu passado. Ramos, Perrales e a polícia chegam ao ferro-velho e matam o soldado, mas no meio da confusão, Perrales infelizmente mata Martin (após ver seu amigo morrer ele perde completamente a cabeça), que estava prestes a se render.¹²¹

O personagem principal de *Caracol Beach* está completamente isolado e quase totalmente desligado do seu entorno, devido ao trauma que sofreu ao ver os seus colegas serem mortos em Angola dezoito anos atrás. O trauma do soldado, Alberto Milanés, simbolizado pelo tigre de bengala que ele imagina

¹²¹ Ligadas à narrativa central, diversas histórias laterais são contadas, como a reconciliação de Sam Ramos com seu filho Mandy, a relação amorosa entre dois professores da escola dos jovens e diversos encontros entre outros membros da comunidade cubana com Beto.

perseguindo-o sempre que sua percepção da realidade desliza, é enfatizado pela condição de exílio de Cuba em Caracol Beach.

O espaço no qual decorre a narrativa é um lugar fictício, porém, algumas referências (apesar de escassas, já que a narrativa carece de descrições do local) deixadas pelos narradores nos permitem uma aproximação com Miami, já que em um dado momento da narrativa, o soldado afirma que a cidade de Santa Fe, local onde vivem Laura, Tom e Martin (tais personagens também apresentam características típicas de cidadãos norte-americanos), se encontra a 32km e contém uma comunidade de cubanos exilados na qual o soldado tenta integrar-se sem sucesso no início da narrativa, cujo episódio carrega uma crítica à comunidade cubana em Miami, algo que discutiremos adiante. Caracol Beach é um balneário que anteriormente era chamado Punta Galia: um pequeno povoado de pescadores haitianos “de aguas poco profundas, protegida de las marejadas del Caribe por una barrera de arrecifes coralinos” (p. 31). Agora é um local dedicado ao turismo, composto, majoritariamente, por hotéis de luxo e mansões, com exceção de dois locais: o “deshuesadero de coches” e o “Bar La Bastilla”.

Sobre a temporalidade, *Caracol Beach* abarca múltiplas linhas narrativas que vão desde a guerra em Angola em 1976 (contada pelo diário do soldado), até o julgamento de Wellington Perrales em março de 1995. O tempo da narrativa é de apenas um dia, 19 de junho de 1994, a partir dela emergem quatro histórias que se dividem cronologicamente entre os capítulos, cada um contando sua própria história: a narrativa do soldado, a dos jovens a de Sam Ramos e Perrales e a de Agnes e Theo (única que não termina no ferro-velho).

Caracol Beach metaforiza a condição de desterritorializado de Beto Milanés, causada por ter sido enviado contra sua vontade a Angola para uma luta da qual ele não se sentia partícipe e por ter sido salvo na selva por uma tropa norte-americana fazendo com que ele, após ser internado em um hospício lisboeta em Angola, seja enviado para o EUA, onde não se sentia integrado, mesmo nas comunidades de cubanos exilados. Esse processo de desterritorialização é, segundo Canclini, constitutivo da cultura latino-americana, pois

É sabido quantas obras da arte e da literatura latino-americanas, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países natais de seus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha. O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos. Onetti o chama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. Mas, na verdade, essas cidadezinhas, ainda que se pareçam com outras tradicionais do Uruguai, da Colômbia e da Argentina, estão redesenhadas por padrões cognoscitivos e estéticos adquiríveis em Madri, México ou Paris. (2008, p. 327-328)

A estrutura do romance é dividida em quatro partes (três momentos cronológicos e um epílogo) e um anexo. A narrativa varia entre vários pontos de vista diferentes, separando essas distintas vozes em diferentes capítulos, todas elas pelo ponto de vista de um narrador heterodiegético¹²², essa técnica narrativa fornece a perspectiva de vários personagens¹²³ diferentes em cada situação. No entanto, a narrativa de Alberto nos apresenta uma questão complexa sobre o ponto de vista do narrador, pois há a presença também de um narrador metadiegético ou hipodiegético que, segundo Reis e Lopes (1980), é:

aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradiegético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira (p. 224).

¹²² Onisciente, já que conhece toda a história, se desloca por múltiplos tempos, narra feitos do passado e do futuro da diegese, e domina os múltiplos espaços, além de descrever os pensamentos dos personagens, porém essa perspectiva não se mantém sempre, revelando um jogo no qual diferentes focalizações são utilizadas dependendo da necessidade de cada situação. Em alguns capítulos, as mesmas cenas são narradas pela perspectiva de diferentes personagens, como a dança de Mandy que quando narrada por Beto é somente uma descrição dos movimentos, mas pela ótica de Mandy, temos a presença de pensamentos e decisões tomadas para o desenrolar da dança (capítulos 11 e 12). Outro exemplo é quando nas três primeiras páginas do capítulo 46 temos cinco mudanças de foco narrativo, detalhando os acontecimentos finais do ferro-velho pelo olhar de múltiplos personagens, essa multiperspectividade remete a um contexto confuso, marcado pelo nervosismo que a situação extrema demandava.

¹²³ Em grande parte do romance o narrador decide quando e de que maneira dá voz aos personagens, marcados textualmente pelo uso de travessão, sendo elaborado a partir de múltiplos testemunhos (colhidos por “*El autor*” e descritos no anexo) – misturando discurso direto (facilmente perceptível também pela utilização de verbos introdutórios) e indireto (este ao descrever os pensamentos dos personagens, utilizando aspas “los blue jeans se inventaron para Laura’, pensó Tom” [p. 84]), no entanto, apenas quando recorre ao discurso direto que encontramos palavras dialetais ou não pertencentes à norma-culta. Em outros momentos, o narrador recorre a discurso indireto livre, aparentemente na tentativa de mimetizar a paráfrase dos testemunhos obtidos (“iba diciendo que tenía una pesadilla” p. 343).

Essa questão deve-se pela presença no final do romance de um anexo que contém dois documentos: um intitulado “*Sobre los personajes*”¹²⁴ e o outro “*Sobre los hechos. Cronología elaborada por Sam Ramos*”¹²⁵, que devem ser considerados como parte do mundo fictício. Em “*Sobre los personajes*”, há um narrador, nomeado “*El autor*” que se apresenta como o responsável por fazer pausas na narrativa chamando o leitor a debater, colher os depoimentos das vítimas e por editar o romance final. Tendo, inclusive, retirado um dos depoimentos a pedido de uma carta recebida de Rafaela Sánchez Morales, comadre da personagem prostituta, que informou a “*El Autor*” os motivos pelos quais a comadre iniciou no mundo da prostituição, bem como inserido outro depoimento literalmente após autorização de Agnes MacLarty que

Consultada por el Autor, Agnes MacLarty autorizó las páginas de intimidad que se recrean literariamente en el capítulo 47 de esta novela. Theo estuvo de acuerdo: no iba a contradecir a su esposa, que estaba embarazada de su segundo hijo (p. 385-386).

Sendo assim, no nível da diegese há a narrativa da história “real”, construída a partir dos depoimentos coletados pelo narrador mencionado anteriormente. Também percebemos que há um narratário no texto, pois em diferentes momentos do texto o narrador interpela o leitor fazendo alguns questionamentos, isso ocorre, pois o narrador não pode variar o rumo dos acontecimentos, já que eles os anuncia logo nas primeiras passagens, assim, busca colocar o leitor no jogo para que ele reflita sobre as experiências dos personagens, aproveitando para fazer pausas na narração:

Lo peor es que Theo Uzcanga lo hizo con tanta elegancia, mesura y naturalidad que a punto de decir no la instructora de gimnasia rítmica dijo sí, bueno, te acompaño [...], y fue incapaz de rectificar el error, algo de lo que nunca se arrepentiría y ¿saben por qué?, [...] ¿saben por qué nunca se arrepentiría? Porque cuando la guadaña de la tristeza le rajó el alma apenas quince horas después de aquel encuentro casual, ella regresó a la buardilla del profesor de literatura y lo abrazó deshecha en lágrimas [...] las muertes gratuitas de los muchachos en el deshuesadero de coches, casi a la misma hora en que ellos se despedían a la entrada del edificio de Agnes, les enseñaron que la única forma de enfrentar con relativa fortuna esta vida de tigres y moscardones es inventándonos un amor a cualquier precio, ¿ven?, una

¹²⁴ Uma lista em ordem alfabética de todos os personagens que aparecem, mesmo que indiretamente, na narrativa.

¹²⁵ Descrição estritamente cronológica dos acontecimentos narrativos.

cabrona compañía, un cómplice imperfecto, una alianza, un amarre, una brujería, lo que sea, no lo piensen mucho, nada garantiza la felicidad o la justicia, nada ni nadie, no lo olviden, todo parece insuficiente ante la mala suerte, y lo que queda es defender ese amor con las uñas, a patadas, aunque resulte una mentira del tamaño de la luna. (p. 53-54, grifos nossos)

Há, ainda, a presença de uma terceira forma narrativa dentro do relato principal: a de um narrador autodiegético, o soldado. Essa voz surge nos capítulos 4, 9, 16, 20, 24, 28, 32 e 42, que são dedicados a expor as páginas do diário do soldado que foi escrito durante seu período em Angola, no ano de 1976, iniciados sempre da seguinte maneira: “Libreta del soldado. Junio. 1976” (p. 37). Nessas páginas, encontramos também notas escritas (colocadas entre parênteses), provavelmente, por “*El Autor*” explicando que algumas folhas se encontram perdidas ou ilegíveis “(La página de la libreta está cortada en esta linea” (p. 125). Na diegese, o diário parece ter a função de esclarecer ao leitor o porquê das atitudes do protagonista, mesmo que saibamos desde o início sobre a tragédia de Ibondá de Aku¹²⁶, com ele sabemos a origem dos medos e da loucura de Beto além de conhecermos mais sobre a personalidade dele no passado, traçando paralelos do que aconteceu na selva com a história principal.

Podemos compreender “*El Autor*” como um narrador não confiável, já que manipula a narrativa conforme os seus e os interesses das testemunhas. Nesse jogo discursivo posto pelo narrador, reside a ironia, conforme pensamento de Hutcheon (2000)

Uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo: uma simples substituição antifrástica do não dito (chamado “sentido irônico”), por seu oposto, o dito (chamado de “sentido literal”). [...] O “sentido irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto disto: ele é sempre diferente – o *outro* do dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante/ um significado” e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico. (HUTCHEON, 2000, p. 28-30)

¹²⁶ Segundo Gomez (2007): “La escena de la selva en Ibondá de Akú bien representa también la gesta de Sierra Maestra o la experiencia del Che en la selva boliviana. Así, la guerra de Angola es referente de la tradición revolucionaria tanto en su aspecto subversivo como en su costado institucional. La figura del Che asoma también en la ejemplaridad de Lázaro Samá, en la calidad de evento nuclear de su muerte, en la persistencia de su cuerpo muerto, y, finalmente, en el gesto de Milanés de llevar un diario de campaña, cuyo paradigma pragmático, que no formal, son los propios diarios de Guevara.” (p. 287)

Ao desconfiar de si mesmo e colocar em xeque categorias postas como realidade, autor e leitor, o romance aproxima-se das características da metaficção historiográfica. Principalmente por apresentar essa autoconsciência irônica, colocada de forma a desconstruir as ideias indicadas anteriormente, como a produção artística, o papel do leitor e uma crítica da narrativa como espelhamento, dadas as manipulações possíveis feitas pelo narrador. Da mesma maneira, por fazer intensas alternâncias entre as formas narrativas, através de uma estrutura fragmentada que desafia “as tradicionais convenções narrativas realistas do registro do sujeito como sendo coerente e contínuo, sugerindo talvez que na verdade a fragmentação e a reprodução também são condições de subjetividade” (HUTCHEON, 1991, p. 116). O autor desestabiliza a implantação de uma subjetividade na linguagem o que, segundo Hutcheon, é uma das preocupações da metaficção historiográfica que

encena uma preocupação, não apenas pela noção geral de subjetividade, mas também pela pragmática específica das condições de produção e recepção do próprio texto, e essas duas problematizantes estratégias de encenação atuam em conjunto no sentido de sugerir uma teoria do sentido como uma produção cultural contínua que não seja apenas suscetível à transformação ideológica, mas se baseie materialmente na mudança histórica” (1991, p. 117)

O estilo narrativo de Alberto, em vez de capturar um senso coletivo da ação, serve para enfatizar a falta de comunicação entre os personagens, aumentando o isolamento do ex-soldado cubano de seu entorno e da interação humana. Os efeitos da guerra, portanto, no caso do romance de Alberto, determinam que a posição do soldado represente os efeitos irônicos de uma "guerra de solidariedade" internacionalista¹²⁷: ele está isolado de sua comunidade militar, de sua nação e da comunidade de exilados cubanos, especificamente os da diáspora dos EUA. Sua posição também serve para desafiar a retórica oficial de que o auto-sacrifício foi voluntário. De fato, ironicamente, a situação do soldado aponta mais à dinâmica dos exilados nacionais e à reconfiguração da nação imaginada do que à eliminação desse espaço nacional em uma nova era de revolucionária mundial. Sobre o

¹²⁷ “El internacionalismo: una deuda con la humanidad [...] ser revolucionario es ser internacionalista” (ALBERTO, 1997, p. 38).

internacionalismo, esse é um dos pilares da Revolução Cubana, segundo Piero Gleijeses (*apud* SILVA, 2006)

Castro consideraba que la supervivencia de la Revolución dependía “del surgimiento de otras Cubas”, pues pensaba que EUA se vería obligado en última instancia a aceptar a Cuba cuando tuviera que hacer frente simultáneamente a varios otros gobiernos revolucionarios. Y cuando Che Guevara fue a África en diciembre de 1964, los analistas de inteligencia de EUA, recalcaron este elemento de autodefensa (p. 89).

As forças cubanas em Angola representam uma extensão da narrativa nacional afro-cubana e a noção de solidariedade socialista mundial na colaboração angolano-cubana que substitui a aliança nacional. Essa colaboração inicia em 1966 quando Cuba começa a treinar guerrilheiros do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), preparando-os para a guerra pela descolonização de Portugal.

Em 1975, após a assinatura da independência de Angola, múltiplos combates se iniciam para a manutenção no poder, já que movimentos contrários não aceitam a condição de governantes do MPLA. Após isso, Angola se transforma em um grande campo de batalha, muito pelo interesse econômico de potências mundiais (têm fortes intersecções com as polarizadas divergências ideológicas da Guerra Fria), devido ao fato de conter uma das maiores reservas de diamante do mundo. De um lado temos o MPLA com a ajuda de Cuba e da União Soviética, de outro está a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), apoiados pelo partido pró-apartheid da África do Sul e pelos Estados Unidos da América – que entram no conflito silenciosamente para impedir a instalação de outro país comunista, além das preocupações nas economias e nas riquezas minerais angolanas. Apenas em 1988 firma-se um acordo de paz entre Cuba, Angola e África do Sul, chamado Acordo de Bicesse, que estipulava um processo para as primeiras eleições parlamentares livres e democráticas em 1992, que teria supervisão da Organização das Nações Unidas. Assim, em 1991 o último soldado cubano deixa o país (segundo dados oficiais, a guerra em Angola deixou dez mil homens entre mortos, feridos e desaparecidos), supostamente triunfante, porém o conflito armado retorna logo após o fim das eleições de 1992, ocasionado a Guerra dos 55 dias.

Nos anos transcorridos desde a retirada de Angola e o fracasso de 1992 do cessar-fogo entre o MPLA e a UNITA, obras literárias, jornalísticas e testemunhais¹²⁸ criticaram a política, as justificações para a guerra, bem como a forma como foi conduzida. Obras desse tipo aparecem em ambos os lados do Atlântico de autores tanto exilados como residentes em Angola e Cuba: do cansado veterano Carlos, um personagem confinado a uma cadeira de rodas após o seu serviço em Angola na série do detetive Mario Conde (1991-2003), de Leonardo Padura, à ruptura que um fundo constante de violência traz à família dos protagonistas em *Parábola do cágado velho* (2006) de Pepetela.

Talvez a obra mais famosa de Eliseo Alberto, antes de *Caracol Beach*, seja o *Informe contra mí mismo*¹²⁹ (1997), texto autobiográfico de não-ficção escrito pelo autor em resposta a um pedido do governo cubano de informar sobre sua família, especialmente, seu pai, Eliseo Diego (após a publicação desse texto, o governo cubano o proibiu de entrar no país por três anos). A desilusão, a dor e a posição autoral de escrever do exílio, que se reflete em *Caracol Beach*, já está presente no *Informe* de Alberto. Como o personagem principal, Alberto serviu em Angola e, após publicar *Informe contra mí mismo*, tornou-se cada vez mais crítico do sacrifício causado, para fins políticos, pelo governo de Castro à juventude cubana. A voz irônica com que Alberto discute o governo revolucionário de Cuba se reflete no caráter do soldado: depois de sua participação em uma campanha "liberal", o soldado está preso figurativamente em sua doença mental, seu exílio, seu isolamento e seu eventual suicídio.

¹²⁸ Do ponto de vista da narrativa testemunhal, destacamos o projeto da jornalista cubana Ivette Leyva Martínez que visava coletar fotos, notícias e depoimentos em primeira pessoa de cubanos, angolanos e sul-africanos participantes dos conflitos mencionados anteriormente. Pode ser visualizado em: <https://laultimaguerra.wordpress.com>.

¹²⁹ As posições dicotômicas que encontramos nos personagens de *Caracol Beach* também é possível de visualizar em *Informe*, como podemos perceber no trecho que copiamos a seguir: "Durante más de treinta años, los vínculos entre los ciudadanos cubanos y la patria pasaron obligatoriamente por nuestra postura frente a la Revolución, antes que por nuestros deberes y derechos con la nación. No había alternativa: éramos patriotas o apátridas, compañeros o gusanos, leales o traidores, fidelistas o anexionistas, revolucionarios o contrarrevolucionarios. A partir de los noventas, y a pesar de que la dirigencia partidista sigue defendiendo a rajatabla las tesis del socialismo, creo que se ha restablecido un nexo directo entre la patria y la ciudadanía, a través de un compromiso con la nación, sin intermediarios ideológicos." (ALBERTO, 1997, p. 305-306)

Como já apresentando anteriormente, o enredo do romance gira em torno de uma noite em que o soldado, “un velador nocturno en un deshuesadero de coches” (ALBERTO, 2001, p. 16)¹³⁰, sequestra três adolescentes e os força a ajudá-lo a cometer suicídio. Retomando a questão do espaço, cabe destacarmos que o “deshuesadero de coches” é apresentado como um lugar sombrio, no qual carcaças de carros velhos dividem espaço com os fantasmas dos companheiros de Beto Milanés, parece uma metonímia da condição desse personagem: com a mente não mais dotada de razão, transformada em sucata pela guerra. Esse sentimento de perda de razão é acentuado com o desenrolar da narrativa e perceptível através das repetições de frases e de cenas já descritas que vão aumentando conforme o romance se encaminha para o fim. Nesse ferro-velho, Beto vive em um trailer¹³¹, cuja construção do espaço também representa sua loucura, apenas conhecemos esse local pelo olhar de Laura, que o descreve como “la galería de un demente, el museo de un loco muy especial” (p. 245).

A força motriz da narrativa parece chegar a uma conclusão: total desilusão com ações coletivas que visem mudar positivamente uma sociedade, porém, ideologicamente dirigidas. O romance de Alberto registra as dimensões interiores de vários personagens: o ex-soldado cubano exilado, um grupo de adolescentes que comemoram sua formatura, e o xerife que descobre, eventualmente, o sequestro realizado pelo soldado e as mortes de dois dos adolescentes enquanto tentam fugir. A ironia estrutural do romance de Alberto se concentra nos momentos em que os personagens, após estarem separados, finalmente se reúnem no mesmo espaço físico, na noite em que o soldado finalmente se mata. Essa estrutura é irônica, porque a proximidade física dos personagens, à qual o curso narrativo inteiro do romance se constrói, não faz nada para realizar a comunicação mútua entre os personagens ou para elucidar os motivos de qualquer uma de suas ações. Pelo contrário, as mortes do soldado

¹³⁰ Daqui em diante indicaremos apenas o número de páginas, visto que todas as citações pertencem a mesma edição.

¹³¹ “El trailer donde vive Beto Milanés, el héroe de esta tragedia [...] fue, alguna vez, un carromato de feria. En sus paredes metálicas todavía puede leerse una inscripción: ‘Arena Cinco Estrellas. Rodeo Ambulante. Atracciones y Adivinos. Gitanos. Animales Inteligentes. Cunas y Camerinos’. Esta alegoría del circo anuncia, desde las primeras páginas de la novela, el ingreso a un mundo limitado y, a la vez, inagotable, de personajes caprichosamente descritos, que se rigen por la lógica de la excepción y el súbito. [...] Hijo de su padre, este escritor entiende la literatura como un inventario de asombros.” (ROJAS, 1998, p. 162)

e dos adolescentes aumentam os efeitos alienantes e isoladores do trauma que levou ao exílio e desilusão do soldado.

O narrador apresenta o soldado aos leitores quando o tigre de Bengala aparece pela última vez - alternativamente, um símbolo de sua loucura induzida pela guerra, assim como as multidões que vivem os efeitos da "guerra em casa" na Ilha ou no exílio nos Estados Unidos. O narrador descreve os antecedentes do soldado e suas intenções de cometer suicídio no primeiro capítulo, de modo que o suspense que a narrativa cria ao longo do romance não se concentra na antecipação de se o soldado realizará seu desejo, mas na justificativa para suas ações.

Essa representação do trauma vem ao encontro do que foi postulado, tendo como referência a primeira guerra mundial, por Benjamin em *Experiência e pobreza* (1994): ao retornar do front de batalha além do trauma físico e psicológico causados pelo conflito armado, a guerra veio acompanhada de outras questões desmoralizantes da experiência comunicável, como a degradação do meio ambiente (intensificada com o avanço da tecnologia bélica, em que o conflito direto de soldados foi superado, dando espaço para combates aéreos, marítimos, bem como o uso de armas de destruição de massa), a inflação e a fome.

Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

Dentro de todo esse contexto catastrófico estava, segundo palavras de Benjamin, o frágil e minúsculo corpo humano, que ao se perceber assim diante, principalmente, do grande desenvolvimento tecnológico bélico que se sobrepõe ao humano, surge uma nova forma de miséria, cujo reverso é “a angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia, ioga [...] do espiritualismo” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Nas primeiras partes do romance, os capítulos dedicados ao soldado esboçam o processo de alienação de suas várias comunidades - seus companheiros soldados, seu país, a comunidade de exilados cubanos na Flórida e, finalmente, a comunidade dos vivos. A partir do primeiro capítulo, descobrimos que a fonte do sofrimento do soldado é o dia em Angola quando toda a sua companhia morre após caírem em uma emboscada da qual foi o único sobrevivente:

El miedo es una camisa de fuerza. La primera vez que se enfrentó al tigre fue aquella tarde que perdió la razón en Ibondá de Akú. El soldado llevaba varias jornadas deambulando, desquiciado por una culpa que no se permitía compartir con nadie, ni siquiera con el jefe de su escuadra de infantería, el otro sobreviviente de la emboscada. (p. 20)

Referindo-se a outro sobrevivente, o soldado andou na selva durante semanas com o corpo do tenente e amigo Lázaro Samá em seus ombros sem dar-se conta de que ele já estava morto (logo depois o corpo é devorado por um tigre, possível origem do trauma de Beto), portanto, ele não aceita a morte do amigo, que ele passa a ver como um pai e, futuramente, a assumir a identidade dele. Voltando para o tempo atual em Caracol Beach, Flórida, o soldado apresenta a única solução possível para seu estado mental “Ese sábado tendría que deshacerse del tigre de la única manera en que aún era posible el duelo con el pasado: liquidándose a sí mismo.” (p. 23)

A presença constante do tigre se dá nos momentos em que Beto Milanés, o soldado, experimenta *flashbacks* de suas experiências de guerra, bem como quando seus impulsos suicidas são mais fortes, recordando o uso, feito pelo grande mártir da independência cubana José Martí, do tigre espreitador, “espantado del fogonazo, vuelve de noche al lugar de la presa”, como uma metáfora para a presença neocolonial à espera de “saltar” sobre as massas inconscientes em seu ensaio de 1892 “Nuestra América”. Nesse ensaio, Martí refere-se aos “tigres de afuera” e aos “tigres de adentro” (identidade/alteridade), sendo os primeiros, obviamente, relacionado à ameaça expansionista representada pelos Estados Unidos da América (a América dos outros), já os segundos, podem ser os problemas internos ainda encontrados na nossa América como a herança colonial, a soberba das capitais, a importação de

modelos, fórmulas e filosofias alheias à realidade americana feita pelos “letrados artificiais”¹³² e o desdém dos aborígenes.

Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. (MARTÍ, 2005, p. 36)

Baseando-nos na metáfora do tigre como os perigos de “adentro y de afuera”, esse símbolo, em *Caracol Beach*, certamente elimina o pensamento da linha partidária cubana de que a guerra angolana é uma guerra de solidariedade entre simpatizantes socialistas e comunidades de ascendência africana – expondo as cisões internas e externas que a participação de Cuba nessa guerra expos. Ao utilizar a imagem do tigre, Alberto também aponta para uma interpretação cínica do envolvimento cubano na guerra como postura política inútil com um efeito terrivelmente destrutivo sobre aqueles que lutaram nela. A ironia do sacrifício de Beto ao tigre, como resultado de sua loucura, inverte o espírito de “deber nacional” e solidariedade com que a guerra foi retratada nos meios de comunicação oficiais. O suicídio de Beto é, em vez disso, absurdo e sem sentido, refletindo a condenação do personagem e do romance da violência da guerra.

O narrador do romance não fornece nenhuma informação histórica que sirva para informar o leitor da história do envolvimento de Cuba em Angola ou declarar explicitamente alguma opinião sobre os efeitos da guerra nos soldados ou na população em geral que viveu por ela. Em vez disso, os leitores devem reconstituir essa história através de referências díspares do personagem, dos comentários do autor no prefácio e dos próprios conhecimentos prévios do leitor quanto à história recente de Cuba. Em primeiro lugar, o efeito narrativo desta técnica obriga o leitor a ver o conflito apenas através das memórias torturadas do soldado e, em segundo lugar, permite uma espécie de anonimato quanto à situação de guerra. O período de envolvimento do exército cubano em Angola

¹³² “El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.” (MARTÍ, 2005, p. 33)

entre 1975 e 1989 foi originalmente considerado uma missão internacionalista de solidariedade à questão africana, mas, tal como é evocado em *Caracol Beach*, torna-se uma desastrosa e confusa bagunça de aliados pouco claros, ligeiras lealdades e violência indizível.

No prefácio ao romance, Alberto relata o processo que o levou a escrever *Caracol Beach*, observando que na oficina de roteiro na qual o enredo foi delineado, ele primeiro concebeu o caráter de soldado como um sequestrador, do qual

En 1994, en México, Gabriel García Márquez me pidió que escribiera algunas de aquellas embrionarias ficciones de taller, y como tuve vía libre, el asaltante de caminos pasó a ser un veterano de California en la Guerra de Vietnam, un marinero argentino en la guerra de las Malvinas, un combatiente Sandinista en la guerrilla nicaragüense, un terrorista palestino en la guerra del Medio Oriente, un artillero soviético en la guerra de Afganistán, un piloto inglés en la guerra de Irak, un miliciano croata en la guerra de Bosnia, hasta que terminó convertido en un soldado cubano en la guerra de Angola, 1975-1985. Guerras no faltan. (p. 10)

Essa passagem, juntamente com o contexto do romance, sugere a possibilidade de uma leitura do romance como uma crítica dos efeitos de qualquer guerra sobre a psique dos soldados que nelas combatem. No entanto, o romance é também suficientemente detalhado sobre o contexto sociológico do isolamento do soldado, bem como sua posição perante as comunidades cubanas na Ilha e em Miami, de modo a sugerir uma leitura focada no impacto particular da guerra angolana e as suas maiores implicações para a comunidade cubana exilada, isto é, a "guerra em casa" entre os cubanos da Ilha e os da diáspora.

O soldado, em *Caracol Beach*, está preso entre extremos ideológicos, representados pelos exilados cubanos de Miami, evocados como a representação hegemônica anti-castrista da nação exilada, e a Ilha que o soldado abandonou por razões incertas. Qualquer crítica política ao governo oficial cubano está implícita apenas em termos do envolvimento na guerra, pois é o trauma que o soldado sofre que o leva a se isolar de qualquer possível contato humano. Seu isolamento é representado partindo do nível macro da nação, no eixo do exílio de Havana-Miami para o nível pessoal micro de seu cão

de estimação, seu único companheiro constante, que ele ameaça abandonar, constantemente.

Na tessitura romanesca, as técnicas cinematográficas do narrador (narrativa conduzida pelo diálogo e descrição detalhada das cenas) podem ser visualizadas também pela utilização de prolepses (*flash forward*), a principal se refere à antecipação do final trágico de Tom, já que o leitor, logo no primeiro capítulo, sabe quando e como morrerá esse personagem: “ese segundo rayo [...] se enteró en un hierro del cementerio, forjándolo al rojo vivo — el mismo hierro donde habría de morir un muchacho llamado Tom Chávez unas veinte horas después” (p. 23). Há também prolepses externas à história principal como a narração da morte de Catalina, a mãe de Beto, após saber da morte de seu filho e de ler o diário dele, em um capítulo isolado, antecedendo o que conta a morte de Beto; também referências ao julgamento de Perrales, por ter atirado e matado Martin Lowell, ocorrido no futuro.

Não ficando apenas na prolepse, o autor também inclui analepses (flashbacks) periódicas, através das quais a experiência do soldado é lentamente revelada, de forma a fornecer explicações para sua condição mental atual¹³³. Uma dessas analepses, no início do exílio do soldado na Flórida, o coloca como ideologicamente fora dos exilados da Flórida e da Ilha, aumentando os efeitos de seu distanciamento cultural e amplificando o isolamento extremo que leva à sua morte. O narrador conta que, ao chegar à Flórida, o soldado, dominado pela nostalgia da Ilha deixada para trás, que ainda se fazia presente nos momentos menos esperados, como em “un torrencial aguacero al amanecer, por ejemplo, o un repentino olor a madera de lápiz” (p. 62), essas memórias eram capazes de destruir o dia do soldado pelas ressonâncias que faziam com diversas perguntas sem resposta, que dependiam de um retorno à Ilha, algo vedado a ele “las noches se volvían calidoscopios y el soldado se mareaba en el carrusel de la remembranza. La memoria lo dejaba a la deriva” (p. 62). Nessa época, aproximou-se de “círculos de emigrantes cubanos en Santa Fe [...] incluso reencontró con amigos de la infancia” (p. 62) em uma comunidade de homens e

¹³³ Dos capítulo 37 até o 42 (logo após o soldado identificar-se pela primeira vez) é contado como o soldado chegou a Angola, como foi resgatado por Sam Ramos e os americanos e a história da sua mãe.

mulheres flagelados pela lembrança de um país que estavam determinados a reinventar rua por rua:

ancianos en guayabera que apostaban sus propiedades en la Habana o en Bayamo ante una mesa de dominó, señoras que intercambiaban recetas de cocina [...] seres envejecidos por los resabios que interpretaban en voz alta las noticias de la isla como signos de que las cosas habían comenzado a cambiar detrás de ese inalcanzable horizonte de cielo y mar que ellos observaban con atención de fareros (p. 62).

A ironia dessa recriação metafórica e literal de receitas, vestimentas e passatempos da Ilha tem suas reflexões no dogmatismo político que o soldado vê refletido na comunidade do exílio:

lo que sus compatriotas llamaban el futuro de la nación acabó por excomulgarlo de la colmena. Durante una celebración de la Virgen de la Caridad, patrona de la isla, el soldado se atrevió a criticar en público a uno de los líderes del exilio, luego de que éste pronunciara un discurso ante la dócil fanaticada, y sus comentarios le merecieron para siempre una cruz en la lista de confiables. El repudio de los suyos fue la gota que colmó la copa; por consuelo de orgullo se dijo que mientras más solo, mejor. (p. 63)

O retrato irônico das operações do governo Castro é o que se esconde atrás dessa descrição da comunidade do exílio. A recriação da Ilha estende-se à ortodoxia ideológica necessária para a adesão à comunidade, incluindo a intolerância da dissidência sob ameaça de expulsão. Assim, o soldado é multiplamente exilado: perdeu seus amigos para a guerra, perdeu sua pátria no exílio e perdeu a esperança de comunidade em sua "excomunhão" pela heterodoxia entre seus compatriotas exilados. Como tal, as divisões políticas que criam tais comunidades são reproduzidas em ambos os lados da divisão geográfica e política, isto é, têm um duplo efeito de excluir o soldado de suas comunidades.

A alienação adicional do soldado como resultado do trauma da guerra experienciado no serviço de defesa internacionalista - um contradiscurso à reivindicação da comunidade do exílio de promover o "futuro da nação" - coloca-o fora de circulação da comunidade além-Ilha, acentuando suas tendências suicidas. Ou seja, o seu impulso suicida é narrado como um resultado inevitável de sua incapacidade de integrar-se - perdendo seus companheiros de guerra em Angola no fracassado empreendimento militar do exército, perdendo seu contato

com o Estado-nação cubano e perdendo sua última ligação com Cuba na comunidade de exilados em Miami.

A história do soldado, de suas experiências de guerra e de seu passado pessoal, bem como sua situação de vida atual e a causa de sua loucura são narrados através de seus pesadelos, imaginação e memórias - fontes de material narrativo que servem para apontar ao inconclusivo, subjetivo, mecanismos poderosos que constituem "comunidades imaginadas"¹³⁴.

Un tigre. El tigre. Ése. El amarillo. De Bengala. Su presencia le cortó el aliento. Aparecía sin previo aviso en cualquier confusión de sueños y ya no lo dejaba en paz un instante. Antes de descubrirlo bajo la mesa jugando con una rata de basurero había percibido su olor a crema de amapolas rancias flotando en el aire del amanecer, como cosmético de puta, y despertó angustiado. [...] Cada vez que sufría esa pesadilla la brújula de la conciencia trocaba los polos y lo hacía tomar por callejones sin salida. El tigre babeaba. Tenía sed. O quizás hambre. No le bastaba la rata. Quería otra. Lo quería a él. (p. 15-16)

Como metáfora deste processo, a perda pessoal de seus companheiros está ligada à perda da pátria, devido ao fato de pensar ser um traidor. Em seu diário de guerra, fica claro que ele quer retornar para Cuba e encontrar-se com sua mãe, com quem não tinha boas relações, mas que após o período em Angola havia perdoado, "Por un error que Beto siempre consideró una imperdonable cobardía aun cuando no pudiera recordarlo, cayeron en una emboscada en algún paso peligroso. [...] Era o creía ser un traidor" (p. 252). Esse fato, assim como os traumas são de difícil ou impossível comunicação "Nunca se le pudo arrancar una palabra sobre lo sucedido en la emboscada" (p. 252).

A pátria é representada no trailer do soldado através da bandeira cubana na parede, na qual se sugere que o triângulo vermelho tenha sido desenhado com o próprio sangue "el rojo del triángulo pareciera un coágulo seco de un leproso: a fin de cuentas lo había pintado con su sangre, pobre cubano" (p. 264), da mesma forma que tatuou em seu braço os nomes de seus camaradas de armas mortos de forma a gravá-los em seu sangue. Os nomes, como revela uma passagem posterior, são o reflexo irônico das medalhas de guerra, troféus permanentemente presos ao corpo de Beto para comemorar os atos e inimigos "heroicos" eliminados, mas que, no contexto do seu estado permanente de

¹³⁴ Conceito proposto por Benedict Anderson (2008).

sofrimento e sentimento de perda de comunidade, apontam para os significantes vazios que esses troféus de guerra representam.

Quando Beto sequestra os três adolescentes na noite de celebração de graduação do ensino médio, suas ações refletem, em menor escala, suas experiências como soldado. Depois que a companhia de soldados de Beto é morta na explosão de uma mina terrestre, ele tatua seus nomes no braço, porém, ele afirma aos adolescentes que esses nomes representam aqueles que ele assassinou. Como um símbolo dos "troféus" que lhe foram concedidos na guerra, a lista de nomes representa, alternadamente, um memorial para aqueles que se foram e uma acusação do preço humano pago através de operações militares. Adicionando mais mortes à lista de Beto, dois dos adolescentes morrem nas cenas finais do romance enquanto caçam para ele, após terem sido forçados a cometerem atos violentos uns contra os outros, sob a ameaça de causar dano à Laura. A fim de obter um veículo para buscar por Beto, um dos rapazes, Martin, assalta um motorista de caminhão de entrega de leite, e acaba percebendo que se tornou como o soldado:

El soldado había dicho que les enseñaría a matar a un hombre. Martin ya sabía. No era tan difícil. De lo que se trataba ahora, ahora que la cobardía acababa de proporcionarle un nombre para grabar en el panteón de su antebrazo, era conseguir que alguien le afiliteara en la camisa una última medalla: la de una bala (p. 329).

No entanto, o romance aponta para a experiência da guerra como um processo através do qual o absurdo da defesa do Estado é revelado, e nessa "defesa" da construção da nação o povo que a define e representa é destruído. Esse processo se repete através das muitas interações do soldado com aqueles que o encontram nos dias e horas que levam ao seu suicídio, e são repetidas e metaforizadas nas mortes dos adolescentes Tom e Martin, que vão em busca de Laura no trailer do soldado depois que ela é sequestrada. À medida que debatem sobre sua atração em comum por Laura, o narrador apresenta uma espécie de sobreposição de vozes (técnica cinematográfica chamada voice-over) para refletir sobre a situação da guerra:

Y mientras Tom y Martin se empujan entre los coches, se abrazan, forcejean, se debilitan y enloquecen, decir a voz en cuello que los verdaderos culpables de la masacre no aparecen en esta novela porque antes se las ingenieron para mandar a otros a las primeras líneas de fuego, a la batalla estúpida de la política, para que vuelen en

pedazos y ellos puedan decir en las tribunas que el pueblo ha cumplido su glorioso deber con la historia. ¿Pero tendrá sentido? ¿De qué sirve? Tom y Martin no leerán este libro: si existe el documento, la ficción de los hechos, es porque ellos no contaron con el escudo de las letras, oraciones, párrafos, parapetos de palabras. La única manera de cambiar el destino sería mintiendo y ni la mentira podría amarrarlos: la muerte también es una dictadora. ¡Con qué paciencia va cosiendo la mortaja! La vida es una suma de casualidades. De equívocos. (p. 324-325)

As constantes referências do narrador à construção do romance demonstram claramente o caráter autorreflexivo, como Hutcheon define os textos metaficcioneis, bem como o seu comentário sobre o enredo e as personagens reflete o uso de uma voz coletiva em primeira pessoa e ajudam a distanciar o leitor da dinâmica interna do romance, abrindo espaço para a voz narrativa universalizar a situação. Desse modo, a maneira exagerada, quase uma farsa, com que o trauma de guerra do soldado desencadeia uma reação em cadeia que leva à morte dos dois estudantes do ensino médio aponta para os efeitos devastadores do sacrifício que faz o Estado com a vida de suas tropas militares, causando profundos e duradouros efeitos que não estão contidos pela aliança política, pelas fronteiras nacionais ou pela sociedade geracional.

A história das tentativas do soldado de cometer suicídio culmina nos cruzamentos entre sua última noite de vida e a celebração pós-formatura de ensino médio do grupo de estudantes. Através de vários enfrentamentos, Beto acaba forçando os meninos, Martin e Tom, a cometerem vários crimes, como explicamos brevemente no início do capítulo: destruir o carro de um forasteiro do Texas que, supostamente, o provocou (unicamente por ter estacionado na última vaga de um bar, obrigando Beto a estacionar em frente ao prédio vizinho), matar o cão de um transeunte e roubar a bolsa de uma prostituta. Beto, finalmente, sequestra Laura, algemando-a consigo e levando-a de volta para seu trailer. As respostas coletivas dos três adolescentes, que espelham ainda mais as reações à situação do chefe da polícia, Sam Ramos, refletem o retrato multifacetado do sofrimento do soldado.

Os crimes cometidos pelos rapazes mediante as ordens de Beto são uma série de ações que ocorrem em um curto período de tempo - 5 horas, de acordo

com a cronologia de eventos que o autor fornece no final do romance¹³⁵, inicia quando às “01.05 El soldado toma prisionera a Laura Fontanet” (p. 414) finalizando com “06.15 Muerte de Martin. Muerte del soldado” (p. 419), além disso, as epígrafes aludem a três momentos *Tarde del sábado, Medianoche y Amanecer* - e reproduzem a metamorfose ao longo da vida do soldado, de jovem patriota a mentalmente doente e, por fim, veterano suicida. De forma paralela, o desgosto e o receio de Laura de ser detida pelo soldado se voltam para a simpatia e um impulso para protegê-lo enquanto ele lentamente lhe revela o trauma que o levou ao sofrimento.

A lacuna lógica que o narrador identifica entre aqueles que são "destruídos" e aqueles verdadeiramente responsáveis pelo massacre neste romance não é estritamente uma divisão binária entre políticos culpados e soldados inocentes servindo cegamente seu país. Em vez disso, as situações paralelas que o narrador cria entre a guerra literal em Angola e a violência que o soldado incita em Martin e Tom criam uma leitura irônica dos cúmplices de uma liderança militar inconsequente e o absurdo de que conflitos armados tenham potencial para criar a paz.

Sob a ameaça de machucar Laura, enquanto o soldado obriga-os a destruir o Ford do forasteiro texano, os meninos experimentam uma mudança emocional; eles inesperadamente aprendem a apreciar a violência de sua tarefa:

Una hora después, Tom confesaría a Martin que en ese momento sintió un placer inesperado, como si Satanás en persona le hubiese dicho qué hacer... Laura los oyó resoplar, ahogados en adrenalina. Martin dejó escapar un contraproducente chillido de júbilo "(p. 173-174).

Esse prazer se intensifica no final do romance, quando Martin inicia por vontade própria outros conflitos violentos que imitam o que ele foi obrigado a fazer mais cedo. Depois de ser forçado a matar o cão de estimação de um morador do bairro, ele chuta o cão de estimação do soldado por vontade própria; a brutalidade desses eventos ressoa quando, violentamente, agridem um leiteiro para roubar seu caminhão, e, depois da morte acidental de Tom caindo em uma lança, Martin confronta o soldado e transforma-se uma versão metonimizada

¹³⁵ Essa cronologia aparece no Anexo como um levantamento de horários descritos no relatório do Xerife Sam Ramos.

dele. À medida que ele lentamente toma consciência de que o mundo continua ao seu redor ele confronta o soldado depois da morte de Tom,

El reordenamiento de la realidad no sirvió de consuelo porque a esa altura de las circunstancias el mejor alumno del Instituto Emerson había perdido el juicio para siempre. Estaba fuera del mundo: la demencia es una forma de extravío... El tigre saltó del árbol (p. 350).

A linguagem usada para descrever o declínio de Martin para uma loucura paralela à do soldado é reforçada pela aparição do simbólico tigre de bengala, nesta passagem em que as vozes dos dois personagens estão fundidas e confusas. O "reordenamiento de la realidad" de Martin descreve o processo constante de "reordenação" pelo qual o soldado passa também (sua captura junto aos cadáveres de seus amigos soldados na selva, sua reabilitação em um hospital português, sua repatriação na Flórida por causa de seu medo de retornar a Cuba e sua gradual assunção da identidade de seu comandante Lázaro Samá), falha em resolver ou mitigar seu sofrimento mental. Da mesma forma, a chegada de Martin ao ferro-velho para resgatar Laura tem a consequência irônica tanto da morte de Tom como da sua própria; quando um jovem policial atira contra Tom e o soldado, o narrador descreve isso como "una derrota que en su caso podía considerarse una victoria" (p. 325).

As repercussões do sofrimento do soldado contribuem tanto para causar as mortes violentas de Martin e Tom, como uma ferramenta de reconciliação entre o Xerife Sam Ramos e o seu filho Nelson/Mandy. Ramos serviu anteriormente como soldado e foi colocado como responsável¹³⁶ por Beto Milanés após a sua captura, posterior a explosão da mina terrestre, encontrou-lhe um lugar para morar e um emprego em Caracol Beach, e, agora, encontra-se no comando de prendê-lo pelo sequestro de Laura. Tanto Sam como, secretamente, Mandy enquanto adolescente, passaram a conhecer Beto através do caderno de guerra (que compõe capítulos do romance). No entanto, esta representação literária fornece um contraste irônico com a história construída em

¹³⁶ Fica responsável também por informar Catalina Milanés, em Cienfuegos, sobre a morte de Beto - nessa ocasião, Sam envia também o diário de guerra. Ao saber da notícia e após ler o diário, Catalina comete suicídio.

paralelo que o soldado vive acreditando ser o tenente Lázaro Samá, refletida ainda mais na maneira como ele imagina o tigre de Bengala.

O relacionamento do soldado com o tenente Lázaro Samá sugere a forma como a guerra criou vínculos familiares substitutos e enfatiza a maneira pela qual esses laços são traumatizados por uma violência inevitável. Lázaro e Beto encontram-se no navio, enquanto atravessam o oceano a caminho de Angola, quando Lázaro inicia Beto na santería.

Estendendo a metáfora aos reinos político, social e afetivo, entendendo Beto como filho e Lázaro como pai (cada um vendo no outro o filho e pai perdidos), o romance aponta para as maneiras como a política perturba as comunidades nacionais, resultando em uma ferida coletiva que não tem cura. Esta situação é sugerida pela perda de Lázaro de seu filho biológico antes de ser enviado para a guerra, quando o adolescente é morto em uma explosão de mina enquanto tenta atravessar a barreira que separa Cuba da base militar controlada pelos EUA em Guantánamo. Lázaro não consegue lidar com a morte de seu filho pois acredita ser responsável por ela:

Dice Lázaro que fue su culpa. Se reprocha no haberle dedicado el tiempo suficiente, ocupado como estaba en sus líos del sindicato, la milicia, la santería. Nunca se ha perdonado la muerte de Felipe. [...] ¿Por qué se marchaba a la Yuma? ¿Por qué abandonaba a los suyos? Ésa es la pregunta que Lázaro se hace una y otra vez. Quién sabe. Era hijo de Ochosí. Vivían más o menos bien. No le interesaba la política, sólo las fiestas. Gusano, lo que se dice gusano, no parecía. Le iba mal en los estudios, sí, pero ser pésimo estudiante no es motivo para arriesgar en una aventura tan peligrosa. Hay que estar loco. Hasta la comadre Rafaela sabe que la base yanqui en Guantánamo está minada por los cuatro costados. (p. 210-211)

O trauma familiar tornado real pelas disputas políticas encontra uma solução temporária e espectral no microcosmo do esquadrão militar liderado por Lázaro (que enxerga em Beto seu filho perdido), e em que Beto encontra sua ausente figura paterna em Lázaro. No entanto, a violência pela qual Lázaro perde o filho repete-se no ataque que causa a morte de todos os membros, exceto Beto, e provavelmente por esse fato a subsequente família substituta de Beto - Sam Ramos, o dono do bar haitiano que o acolhe e lhe dá um trabalho após sua chegada à Caracol Beach e seu filho, Martin - não consegue recuperar suas conexões familiares perdidas.

O ressurgimento de práticas de santería no texto sinaliza o ato ritual de recuperação e cura que nunca é consagrado. Lázaro revela a Beto ser filho de Yemayá, a deusa-mãe dos mares, sincretizada com Nossa Senhora de Regla (nome cristão em Cuba). Como Beto oscila entre sua própria identidade e a de Lázaro nos anos que passa na Flórida, ele alternadamente ora para sua santa Yemayá e para o santo de Lázaro, Babalú Ayé, aquele que causa e cura doenças. Se, para Beto, a guerra literal em Angola simboliza sua "guerra" interna causada pela separação de sua comunidade e de sua nação, e por sua vez representa todos os cubanos exilados por um sistema político divisor, ao assumir a identidade de Lázaro para orar a Babalú Ayé aponta para um processo de cura ritual da "doença" que infectou toda a família cubana. Em uma passagem que mistura seleções de uma oração com devaneios de Beto (momento no qual ele, até então nomeado apenas soldado ou Lazaro Samá) revela seu nome para Laura), ele imagina uma procissão seguindo Babalú Ayé

[...] a cierta distancia, callados, respetuosos, fieles, patriotas, miles de cubanos en solemne procesión, hombres y mujeres, niños y ancianos, pecadores y arrepentidos, vagabundos, leprosos, minusválidos, mongólicos, cojos, ciegos, mudos, tontos, diabéticos, desesperados, tullidos, tuertos, tuberculosos, sordos, lelos, paralíticos, mancos, tartamudos, cardíacos, desahuciados, asmáticos, sidosos, paranoicos, solitarios, melancólicos, neuróticos, locos, locos, locos, cientos y cientos de pobres locos, algunos incurables como él, Beto Milanés. (p. 271)

Mas, para Beto, nenhuma salvação acontece. Nas procissões que ocorrem em 17 de dezembro de devotos para adorar Babalú Ayé em Cuba, corpos doentes e incapacitados, nos quais ele se inclui, vêm buscar a redenção para uma nação cubana fraturada e "desaparecida". A "doença" é representada no próprio corpo de Beto, através das tatuagens dos nomes de seus companheiros soldados que são mortos no ataque em Angola¹³⁷. Como as tatuagens são permanentes, Beto é incapaz de livrar-se da loucura que sua situação desmente, até que, finalmente, em sua morte, "Yemayá le tiró del cabello para que alzara la cabeza y recibiera la muerte con dignidad" (p. 373). No entanto, a noção de "dignidade" em sua morte é irônica. Imaginando-se de volta à batalha, a morte de Beto está longe de ser digna e, de fato, serve como

¹³⁷ "Ernesto, Panetela, Fernandito, Tomás, Elías, La Mosca y el propio Samá, jefe de escuadra." (p. 266)

uma lembrança do dano irreparável que é causado ao corpo nacional por meio de uma guerra ideológica e do exílio. O cadáver de Tom, que acidentalmente empala-se em uma lança de metal ao perseguir Beto através do ferro-velho, faz ressoar a violência e a inutilidade de um conflito em defesa do "dever patriótico" num contexto totalmente removido de significado discernível.

Para Beto Milanés, sua experiência como soldado na guerra angolana se transforma em representação irônica da cidadania - suas perdas provocam uma cisão permanente da pátria, resultando não só na morte de seus amigos, mas também o faz crer que traiu seu país por seu estabelecimento nos Estados Unidos. Este fenômeno é simbolizado em sua loucura e registrado através das tatuagens dos nomes de seus companheiros soldados, um "memorial de guerra" em seu braço. A experiência de Beto dramatiza a reiteração da violência estatal, dos jovens enviados a morrerem em nome da política. O romance de Eliseo Alberto (através do sequestro dos adolescentes e da obrigatoriedade de eles cometerem atos violentos sem qualquer sentido) sugere que os termos sob os quais os Estados recrutam e sacrificam a vida de seus cidadãos são também um tipo de sequestro - um que, sob a noção de defender a soberania, resulta na fratura do corpo nacional.

Eliseo Alberto termina o romance com a imagem de um funcionário sem nome do cemitério cuja palavra final necessária para terminar suas palavras-cruzadas só ocorre a ele enquanto está cremando a carcaça do cão de estimação morto por Tom e Martin às ordens de Beto: clemência. Como os corpos doentes, expelidos da nação em uma lista que lembra a lenda de Fidel Castro a esvaziar as prisões livrando-se dos "indesejáveis" durante o Grande Êxodo de Mariel em 1980, os personagens loucos e marginalizados do romance de Eliseo Alberto da mesma maneira, igualmente, pedem clemência ao leitor.

Caracol Beach questiona também como as comunidades se reconfiguram depois que a violência e os deslocamentos da guerra causam fraturas na união nacional e internacional, causando um confronto entre o ideal utópico prometido nas primeiras décadas da revolução e as realidades da vida após a guerra. Isso é feito a partir de um discurso irônico que utiliza a loucura como uma forma de desestabilizar a noção de que grandes narrativas ideológicas sejam capazes de representar seus indivíduos.

O romance, em sua sugestão ritual de um "herói cicatrizado", através da reconciliação do xerife Sam Ramos com sua filha transgênero Mandy no final do romance, deixa, no entanto, a questão de uma possível nação reunificada. Se o corpo de Beto serve como uma metáfora textual para a divisão da pátria cubana, por mais torturada que seja, sua morte deixa aberta a questão com a qual ele começa sua última entrada no diário no final do romance: “¿Será ésta la última página que escribo?” (p. 371)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me acerco al final porque a medida que la obra crece, la vida del hombre disminuye.

Alejo Carpentier

A partir dos pressupostos teóricos apresentados no segundo capítulo, nosso objetivo nessa tese foi de analisar as diferentes experiências históricas de autores que viveram a Revolução Cubana de maneiras distintas e assim a representam em seus textos ficcionais. Carpentier, mesmo tendo feito parte do governo revolucionário¹³⁸ com posições importantes em questões culturais (principalmente na Editora Nacional, cuja direção conduziu desde sua criação em 1961), em 1966 é enviado para a Paris como adido cultural da embaixada cubana e lá permaneceu até sua morte, algo que nos parece um passo atrás em sua relação com o governo, segundo algumas entrevistas, dá a entender que tinha algumas desavenças devido a desacordos com a revolução.

Em *La consagración de la primavera*, Carpentier recorreu ao espaço cultural do exílio entre os anos 20 e os anos 50 e, por meio desse discurso de exilados, metaforizou sua condição como sujeito ausente de Cuba, até conseguir retornar com o sucesso da revolução. Como dissemos em capítulo dedicado à obra, claramente temos referências autobiográficas em Enrique, por isso, podemos ler o final do romance, o retorno de Enrique antes do sucesso da revolução e sua participação no combate da praia de Girón como uma forma de depuração do escritor, visto que, por vezes, ele recebia críticas (mencionadas por Echevarría) por não ter participado diretamente no momento do triunfo revolucionário cubano (época na qual estava em Caracas) também por nos anos 30, mesmo estando com escritores que foram à Guerra Civil Espanhola¹³⁹, não ter se envolvido nela – Enrique atua ativamente em ambas. Mediante Enrique “Lo que Carpentier quiere exorcizar aquí es precisamente su dudosa politización:

¹³⁸ Gozava de prestígio devido a sua resistência ao regime de Gerardo Machado em 1930, por isso dificilmente suas credenciais políticas eram questionadas, mesmo sua literatura estando tão vinculado a paradigmas europeus “la estética de una literatura difícil, escrita para un público selecto.”

¹³⁹ César Vallejo e André Malraux.

la neutralidad que le achacó Neruda en sus memorias.” (ECHEVARRÍA, 2004, p. 354).

Apesar de apontado pela crítica que os elementos autobiográficos sejam apenas uma forma de causar um “efeito real” para reafirmar o significado da revolução e dar resposta às críticas (internacionais também dos intelectuais cubanos – ainda residentes ou não) que vinham sendo feitas ao governo cubano no final dos anos 60 (Caso Padilla, emigração etc.), consideramos que esse é um elemento menor na compreensão da obra carpenteriana, mesmo assim, parece-nos que esse biografismo é mais uma opção retórica do autor para ligar a história com a experiência, criando um texto ligado à memória, não apenas à do autor, mas em sua proposta, *La consagración de la primavera* é um texto que constrói a memória da revolução cubana, mesmo que de um ponto de vista irônico quanto às suas potencialidades, como parte constituinte de outras que a antecederam, iniciando na Revolução Bolchevique, de 1917, culminando na batalha da Baía dos Porcos.

O romance de Carpentier pode ser lido como um *Bildungsroman* da Revolução, pois através de diferentes espaços culturais, acompanhamos o crescimento da ideia de revolução, metaforizada no romance pela refiguração do balé de Stravinsky para o contexto cubano, algo que implica não só colocá-lo em cena tal qual na Europa. O balé precisa passar por uma releitura filtrada pela cultura afro-cubana, já que, assim como o texto de Stravinsky não foi aceito e considerado escandaloso em sua estreia, a versão de Vera não seria aceita em uma sociedade ainda muito marcada por preconceitos.

Já a experiência histórica de Eliseo Alberto é um pouco distinta, porque no início foi um apoiador da Revolução até que foi obrigado a fazer um *Informe* sobre a situação de seu pai e do grupo de intelectuais com o qual este se relacionava. Além do mais, Alberto viveu na pele as problemáticas da guerra em Angola, cujos traumas na nação tentamos descrever brevemente no capítulo histórico, bem como são metaforizados em seu personagem Beto Milanés.

Em Caracol Beach, depois do drama no ferro-velho, a personagem Laura permanece seis semanas no hospital, mas, assim como ocorreu com Beto 18 anos atrás, ela não consegue se recuperar completamente do trauma. Um ano depois Ramos visita Laura e parece que a loucura também tomou conta de sua

mente, admite a ela que está sonhando com o tigre e que os fantasmas de Tom e Martín o vêm assombrando. Em ambos os casos, a loucura aparece como algo contagioso, como metáfora do trauma. No entanto, o romance de Eliseo Alberto, termina voltado para a esperança. Os crimes de Beto levam Sam Ramos e sua filha Mandy à reconciliação. A sugestão de um novo ciclo deixa o leitor com uma noção de esperança para um futuro com potencial para um novo começo, uma reescrita da história mediada pelo romance.

As técnicas narrativas fraturadas de Alberto, que representam a falta de comunicação dos personagens, privilegiam esse momento que em *Caracol Beach* não há salvação para Beto, enquanto ele se pergunta “¿Será ésta la última página que escribo?” (p. 371), e percebe que foi inteiramente subordinado ao Estado. Mesmo sua morte não traz libertação, apenas reforça o efeito do estado como forma de governar seu corpo, já que ele nunca conseguiu, de fato, retornar da guerra. O abandono de seus diários, sinalizando o fim do próprio romance, aponta para uma conclusão cínica sobre os efeitos da experiência de Beto como soldado: ele era somente uma “máquina de guerra” a serviço do Estado, como agora ele está fora dos limites dele, acaba não tendo mais nenhuma serventia, e, de certa forma, também simboliza o fracasso do projeto do Homem Novo, pela criação de personagens solitários e isolados.

Ao focalizar as noções do nacional refratadas pelo legado de um conflito violento que fragmenta a comunidade nacional, o romance de Alberto se volta para ironizar um projeto político fracassado, a presença de uma ideologia explicitamente revolucionária é quase inexistente, o contexto histórico é deixado para o leitor preencher. Usar a ironia como uma ferramenta para apontar para esse fracasso abre caminho para o leitor executar essa intervenção e preencher os espaços de indeterminação deixados pelo autor.

Beto é uma figuração alegórica da pátria, sua crise se funde com a de seu país. O conflito de fundo do soldado é um problema de origem. Sua mãe, Catalina La Grande¹⁴⁰, é uma prostituta que atende marinheiros russos em troca de comida. Beto desconhece quem é seu pai, mas sua mãe revela isso apenas

¹⁴⁰ “Le dicen La Grande porque nació en Sagua La Grande. Además, Catalina La Grande fue una gran puta que se acostó con media Rusia. [...] Para mí Cuba es Catalina la Grande” (p. 268)

após saber da morte do filho, porém, nós leitores, não temos acesso a essa informação. “Catalina hizo a Rafaela una última confidencia: le dijo quién fue el padre de Beto, pero revelar el nombre no tiene ya ningún sentido, ni siquiera en esta novela” (p. 318).

A partir desse momento, o texto se torna cada vez mais irônico, representando a loucura como o conflito de origem e o esforço de resolvê-lo simbolicamente. O diário de campanha escrito em Ibondá de Akú é enfim lido por Sam Ramos percebendo que Beto o escrevia como uma forma de reconciliar-se com sua mãe, funcionando na narrativa também como figura do total desamparo e solidão do soldado (está obsessivo com a ideia de que vai morrer em Akú e apenas quer voltar para Cuba para ficar com sua mãe). Então, como dito acima, nenhuma de suas obsessões se torna realidade, já que ele é o único sobrevivente e mesmo assim não consegue voltar para Cuba, pois é salvo por uma tropa norte-americana e se considera um traidor por isso e por não ter avisado seus companheiros da emboscada ““Por un error que Beto siempre consideró una imperdonable cobardía aun cuando no pudiera recordarlo, cayeron en una emboscada en algún paso peligroso. [...] Era o creía ser un traidor” trauma ese que se torna incomunicável “Nunca se le pudo arrancar una palabra sobre lo sucedido en la emboscada” (p. 252). Essa frustração sugere que sua existência é impossível e sua atual situação irreversível. O resultado dessa circunstância se confunde com a política internacional da revolução pelos olhos dos soldados “Dice Panetela que nosotros sí somos los siete samuráis (el loco soy yo), porque por techo y sardinas venimos a defender el destino de un pueblo del cual nunca habíamos oído hablar. Lo que yo sé es que no sé qué estoy haciendo aquí” (p. 147).

Há em *Caracol Beach* um jogo muito rico entre ficção e realidade que, impregnando todos os cantos do romance, contribui decisivamente para sua coesão. Esse elemento lúdico serve ao autor para expor efetivamente o conteúdo moral do texto, concentrado em duas ideias universais: o poder destrutivo da guerra (e em relação com ela a violência, o medo, a loucura e a morte) e a capacidade redentora do amor¹⁴¹ (tema recorrente em Eliseo Alberto).

¹⁴¹ “porque este mundo de porquería, a fin de cuentas, es el único con que se cuenta y aquí abajo, ¿saben qué?, sólo el amor nos salva” (pág. 362)

Além disso, essa mistura do imaginário e do real é usada para refletir sobre o fato narrativo, a origem das ficções, o envolvimento do leitor na construção de sentido e o papel do escritor. No decorrer do romance, *El autor* se faz presente com o interesse de destacar as fontes da ficção, mostrando que o que está escrevendo é um romance, que está ancorado numa “realidade”, verossímil, criada por alguém que intervém continuamente na obra porque se sente culpado por não poder evitar a injustiça dos eventos narrados. O “Anexo” reforça o jogo entre ficção e realidade¹⁴² que já estava presente no decorrer do romance, nesse caso, a intenção é de ser um momento ainda mais próximo de uma suposta realidade, já que essa parte do romance não é feita pelo narrador, mas por “*El autor*” responsável por entrevistar os envolvidos, buscando manter o máximo de objetividade possível, utilizando-se de diferentes fontes, além dos depoimentos, como documentos, livros e outros – há menção ao próprio pai do autor, o poeta Eliseo Diego e a Reinaldo Arenas.

Como vimos, os dois romances se aproximam pela temática, mas se distanciam tanto esteticamente quanto pelo reconhecimento dos autores. Alejo Carpentier um autor considerado canônico, diferente de Eliseo Alberto, que mesmo pensado na perspectiva de novos cânones de Grützmacher, não integraria o cânone, visto que o estético se sobrepõe ao histórico nessa proposta.

A aproximação temática é clara, já que representam um período histórico em comum, no entanto, Carpentier privilegia a construção da revolução cubana e suas relações com outras que a antecederam, bem como discute questões referentes às mudanças do país pós-revolução com seus personagens dentro de Cuba. Eliseo Alberto pensa especificamente nos cubanos que se dispersaram pelos Estados Unidos, mesmo que isso não seja dito – pois Caracol Beach é uma cidade ficcional, mas discute pontos importantes dos pressupostos da revolução, principalmente seu viés internacionalista que levou inúmeros cubanos a lutarem, e muitos a perderem suas vidas, combatendo em países que aparentemente não tinham afinidade.

¹⁴² Dividido em duas partes “*Sobre los personajes*” e “*Sobre los hechos*”, o anexo, do ponto de vista do conteúdo narrativo, é desnecessário.

Quanto à estética, os romances são muito distintos, Carpentier mantém seu estilo característico, com uma forte preocupação linguística mediante utilização da linguagem barroca (devidamente adaptada ao contexto latino-americano dotado de misturas e excessos que a linguagem apresenta dificuldades para nomear e descrever sua natureza), há também múltiplas relações intertextuais - com diferentes artes como música, pintura, arquitetura, literatura – e interdisciplinares – filosofia, história, antropologia, sociologia. Em Eliseo Alberto, temos uma linguagem simplificada, mais focada em representar os acontecimentos da fatídica noite vivida por seus personagens, creio que muito se deve ao fato desse texto ter sido pensado inicialmente como um roteiro de cinema, produzido durante uma das oficinas de Garcia Márquez, transformado em romance alguns anos depois; há também intertextos, porém menos frequentes, mas podemos destacar em *Caracol Beach* sua preocupação com a criação literária, apresentação de máscaras autorais e presença do narratário, por exemplo.

Encaminhando o trabalho para seu fechamento, podemos destacar possíveis desenvolvimentos teóricos e de análises literárias. Quanto à teoria das relações entre literatura e história, poderíamos trabalhar com uma terceira via – vimos tais relações pelo viés da teoria literária e teóricos da história, analisando textos teórico-críticos realizados por escritores, principalmente àqueles dedicados também à escrita de ensaios, como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Octavio Paz e Alejo Carpentier. Pensando em outros textos literários que também revelam silêncios em suas representações das experiências a partir de distintas vozes e perspectivas políticas, poderíamos expandir nosso corpus incluindo autores como Reinaldo Arenas, cujos textos apresentam um ponto de vista mais traumático com relação à revolução, Leonardo Padura, por ser um escritor que sempre permaneceu na Ilha, mesmo tecendo críticas aos rumos políticos, e Wendy Guerra, importante voz da literatura cubana contemporânea com romances de características autobiográficas que apresentam as experiências e a voz feminina na Cuba pós-revolucionária.

Finalizando a etapa do doutoramento, pretendemos permanecer nos estudos da literatura cubana, expandindo a compreensão do conceito de ironia e trauma no conjunto da obra de Alejo Carpentier, incluindo seus ensaios.

Esperamos que esse trabalho venha a auxiliar pesquisadores interessados na literatura cubana, mas compreendemos que futuros estudos com ironia, decepção e trauma como categorias para leitura da história podem ser expandidos para literaturas de distintos países.

REFERÊNCIAS

ABELAIRAS, Carlos Villanueva. El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187, n. 751, pp. 905-916, septiembre-octubre 2011. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1359/1368>. Acesso em: Maio 2017.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGUIAR, Flávio et al. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

ALBERTO, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. México: Alfaguara, 1997.

ALBERTO, Eliseo. *Caracol Beach*. Madrid: Alfaguara, 2001.

AMANTE, Adriana. Introducción. Exilios y peregrinos. In: AMANTE, Adriana. *Poéticas y Políticas del Destierro: Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 25-45

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Érico. A Opacidade do Iluminismo: O Racismo Na Filosofia Moderna. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 58, n. 137, p. 291-309, Ag. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2017000200291&lng=en&nrm=iso. Acesso em: Jul. 2020.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987 [cap. IX].

ASSMAN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: UNESP. 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1993 [pp. 397-428].

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [pp.163-180]

BAUMGARTEN, Carlos. Apresentação – Literatura O romance histórico: a vitalidade de um gênero. *Letrônica*. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 106-110, janeiro-junho 2016. Disponível em: http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/10806/2/Apresentacao_Literatura_O_romance_historico_a_vitalidade_de_um_genero.pdf. Acesso em: Maio 2017.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Sumus, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: FURG, 2002.

BOLAÑOS, Aimée. A memória ferida na narrativa cubana atual. *Conexão Letras*. Literaturas das Américas: entre memória e esquecimento. Vol. 6, n.6. 2011, pp. 75-88 – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/viewFile/55515/33772>. Acesso em: Set. 2017.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANDAU, Joël. Memória e Identidade: do indivíduo às retóricas holistas. In: CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CANDAU, Joël. *Mémoire des tragédies, métamémoire et identités*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2014. 78 slides: color. Slides gerados a partir do software PowerPoint.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Cidade do México: Siglo XXI, 1981.

CARPENTIER, Alejo. *Razón de ser*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

CARPENTIER, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid: Editorial Castalia, 1998. Arquivo ePub.

CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Vol. 11. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. México: Siglo XXI, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=7P7WvdZ-dLIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: Fev. 2020.

CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

REMAK, Henry. Literatura Comparada: definição e função. In: CARVALHAL, Tânia, COUTINHO, Eduardo (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175- 190.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHAO, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre prática e representações*. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 1990.

CHARTIER, Roger. “Nova” História Cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculeano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CUNHA, João Manuel et. al. (org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: EDUFPEl, 2011.

DOBARRO, Ángel. La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso. In: DOBARRO, Ángel (org.). *Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2004. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=WpQr3ry_OKsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: Jul. 2020.

DUARTE, Marcelo de Andrade. *Literatura e experiência histórica em De rios velhos e guerrilheiros: o livro dos guerrilheiros, de José Luandino Vieira*. Aulus Mandagará Martins, orientador. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2015.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. México: UNAM (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio), 1993.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=->

F9PAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: Jul. 2020.

FELIPPE, Eduardo Ferraz. *A resignação de Sísifo: tradição, cultura política e história na obra do moderno vetusto Alejo Carpentier (1928-1980)*. Julio Pimentel Pinto Filho, orientador. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2013.

FERNANDES, F. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Queros, 1979.

FERNÁNDEZ, Ruiza, M. (2004). Biografia de Alejo Carpentier. En Biografías y Vidas. *La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carpentier.htm>. Acesso em: Fev. 2020.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GELADO, Viviana. La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 17, p. 67-73, out. 2015. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1420>. Acesso em: jul. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.17.1.67-73>.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: PostLit – FALE/UFMG, 2006.

GLEIJESES, Piero. Las motivaciones de la política exterior cubana. In.: SPENSER, Daniela (org.). *Espejos de la Guerra Fría: México, América Central y el Caribe*. México: CIESAS, 2004.

GÓMEZ, Antonio. *El discurso latinoamericano del exilio: Extraterritorialidad y novela en Argentina y Cuba desde los años setenta*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7291/1/AntonioGomez2007.pdf>. Acesso em: Maio 2020.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las Trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética*. México, D.F, v.27, n.1, p. 141-168. 2006. Disponível em: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/141-168.pdf>. Acesso em: Out. 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. Realidad y ficción: el amor y la muerte em Caracol Beach. *Cuadernos del Lazarillo*: Revista literaria y cultural, N°. 38-39, 2010, p. 33-41. Disponível em: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123425/Realidad%20y%20ficcio.n.%20EI%20amor%20y%20la%20muerte%20en%20Caracol%20Beach.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: fev. 2017.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. MADER, Hugo. *Novos Estudos*, n. 77 [online], março/2007, p. 185-203. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>. Acesso em: Out. 2017.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

JITRIK, Noé. De la historia a la escritura: predomínios, desimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, Daniel (Org.). *The historical novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986. p. 13-30.

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

LUNDVALL, Christian. *La razón y su mitología en El siglo de las Luces, de Alejo Carpentier*. Umeå universitet: Umeå, 2017. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1111566/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MENTON, Seymour. *Prose fiction of the Cuban Revolution*. Austin: University of Texas Press, 1975.

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

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 115-135.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MISKULIN, Sílvia Cezar. A Política Cultural na Revolução Cubana: as disputas intelectuais nos anos 1960 e 1970. *Caderno CRH*, Salvador, v. 32, n. 87, p. 537-548, Set. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792019000300537&lng=en&nrm=iso. Acesso em: Jul. 2020. <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.31027>.

MORENO, Amanda. *Cartografia Ensaística de Alejo Carpentier*. Orientador: Alfredo Adolfo Cordiviola. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a história*. Petrópolis: Vozes, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. São Paulo: Vozes, 2009.

PIZARRO, Ana. “La nueva crónica de Indias”, una lectura crítica desde nuestro continente. *Revista Casa de las Américas*. N. 285, octubre-diciembre/2016, pp. 130-132. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/285/libros.pdf>. Acesso em: Abr. 2020.

PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez. Introducción Biográfica y Crítica. In: CARPENTIER, Alejo. *La consagración de la primavera*. Madrid: Editorial Castalia, 1998. Arquivo ePub. p. 12-254

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.

REIS, José Carlos. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1994 (Tomo I).

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995 (Tomo II).

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (Tomo III).

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ROJAS, Rafael. Inventario de asombros. *Encuentro de la cultura cubana*, v. 10, p. 162-163, 1998. Disponível em: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/10/10bl157.pdf>. Acesso em: Jul. 2020.

ROJAS, Rafael. Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional. *Encuentro de la cultura cubana*, v. 12/13, p. 136-146, 1999. Disponível em: <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/56a49a6bef2da67b8f116dcbe9e807e0.pdf>. Acesso em: Jul. 2020.

ROJAS, Rafael. *Historia mínima de la revolución cubana*. Madrid: Turner Publicaciones, 2015. Edição Kindle.

SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild/Hucitec, 2008.

SANTO AGOSTINHO. *Confesions*. Livre onzième. Trad. M. Moreau (1864). Disponível em: https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/confessions/confession_s.htm. Acesso em: abr. 2017.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SAUMELL, Rafael. Alejo Carpentier: la consagración que se llevó. In: SALVADOR, Álvaro (Org.). *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid: Editorial Verbum, 2005. p. 209-224. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=jb8MDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: Jul. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: *Remate de Males*. Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, jan. /jun. 2006

SILVA, Marcos Antonio da. *Cuba e a eterna guerra fria: isolamento ou reinserção?* Rafael Duarte Villa, orientador. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, André da *et al.* Transtorno de estresse pós-traumático em veteranos de guerra: uma revisão integrativa. *Psic., Saúde & Doenças*, Lisboa, v. 19, n. 3, p. 628-643, dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-00862018000300013&lng=pt&nrm=iso. Acesso: em jul. 2020. <http://dx.doi.org/10.15309/18psd190313>.

STRAVINSKY, Igor. *La consagración de la primavera*. Intérprete: Česká filharmonie. Disponível em: Amazon Music Unlimited. 30 nov. 2015. Disponível em: <https://music.amazon.es/albums/B018ZRKLSU?do=play>. Acesso em: maio 2020.

TOVAR, Paco. Stravinsky y Carpentier: La consagración de la primavera, *Barcarola*, p. 119-131, noviembre.

UREÑA, Pedro Henríquez. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Editora Babel, 1928.

WASSERMAN, Claudia. A formação do Estado Nacional na América Latina: as emancipações políticas e o intrincado ordenamento dos novos países. In: WASSERMAN, Claudia. *História da América Latina: cinco séculos (temas e problemas)*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 177-214.

WEINHARDT, Marilene. A Biblioteca Ilimitada ou uma Babel Ordenada: Ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81 – 102, jan./jun. 2010.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. [pp. 97-116].



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria Acadêmica
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: proacad@pucrs.br
Site: www.pucrs.br/proacad