

**A Representação da Cidade Como Construção Identitária Cubana em
Obras de Abilio Estévez, Leonardo Padura e Antonio José Ponte**

Irina Raquel Francisco

**Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas – Área de
Especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos**

Outubro de 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas – Área de Especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Araújo Branco

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho só foi possível graças a um conjunto de pessoas às quais não poderia deixar de dirigir uma palavra de agradecimento:

À minha orientadora, Isabel Araújo Branco, pelas sugestões bibliográficas, pelas várias leituras sempre atentas, pelo rigor das revisões e pelo acompanhamento permanente durante estes dois anos de caminhada;

Aos meus professores das unidades curriculares – Neus Lagunas, Maria Fernanda de Abreu, Fernando Clara e Margarida Reffóios – que, ao longo de um ano, muito contribuíram para a definição do tema desta dissertação, guiando-me nos diferentes trabalhos de investigação que realizei e dando-me importantes indicações de leitura e reflexão;

Aos meus colegas de mestrado, Isabel Jacinto, Mário Canudo e Tiago Dinis, pela partilha de ideias e opiniões e pelas palavras de incentivo nos momentos em que foram necessárias;

Ao senhor Rahim, proprietário do centro de cópias a que recorri para a digitalização da bibliografia de que necessitei para a redação desta dissertação, cuja solicitude e disponibilidade foram absolutamente imprescindíveis e graças a quem consegui concluir este trabalho dentro dos prazos estabelecidos;

Aos amigos mais próximos, que me apoiaram na decisão de me aventurar pela segunda vez num curso de mestrado e que torceram para que concluísse com sucesso mais uma etapa académica, e em particular ao Tiago André e à Rita Reis, que tiveram um papel essencial ao ajudar-me na obtenção de muitos livros inexistentes em Portugal e que foi necessário comprar ou encomendar do estrangeiro;

Aos meus pais, por serem os primeiros a apoiarem todas as minhas decisões, por estarem incondicionalmente ao meu lado em todas as batalhas, por fazerem tudo para que todos os meus sonhos e projetos se concretizem.

**A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE COMO CONSTRUÇÃO
IDENTITÁRIA CUBANA EM OBRAS DE ABILIO ESTÉVEZ,
LEONARDO PADURA E ANTONIO JOSÉ PONTE**

Irina Raquel Francisco

RESUMO

Havana tem sido cenário privilegiado de várias narrativas dos escritores cubanos mais consagrados do século XX e das primeiras décadas do século XXI. Muitas vezes, mais do que pano de fundo onde se movimentam as personagens, a cidade é, ela mesma, personagem principal destes textos. A descrição da paisagem urbana, a reprodução da diversidade linguística nos seus diferentes registos e a representação dos quadros sociais que constituem o mosaico urbano são, no seu conjunto, o reflexo da multiplicidade identitária cubana. Através da literatura enquanto expressão artística, alguns escritores cubanos contemporâneos, a partir da década de 60 do século XX e até à atualidade, têm dado contributos relevantes para uma tentativa de definição da identidade cultural cubana. Este trabalho propõe uma análise de algumas obras literárias, tendo como objetivo mostrar que, ao retratarem a capital do seu país de origem, os escritores cubanos contemporâneos estão, propositadamente ou não, a traçar o perfil identitário do seu povo, através da ficcionalização de peripécias do quotidiano, da reprodução de diálogos ou da descrição da paisagem urbana e do património arquitetónico.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, Identidade Cultural, Havana, Literatura Cubana Contemporânea.

**CITY PORTRAYAL AS CUBAN IDENTITY BUILDING IN
STORIES OF ABILIO ESTÉVEZ, LEONARDO PADURA AND
ANTONIO JOSÉ PONTE**

Irina Raquel Francisco

ABSTRACT

Havana has been a privileged setting of many of the stories of the most important Cuban writers of the twentieth century and the first decades of XXI. Many times, more than a background where the characters move, the city is itself the main character of these narrators. The description of the urban landscape, the reproduction of linguistic diversity in its various records and the portrayal of social frameworks that make the urban mosaic, reflect the multiplicity of Cuban cultural identity. From literature as an artistic expression, and having the Cuban capital as a background and as a privileged character of their narratives, some Cuban contemporary writers, from the 1960s to the present, has given relevant contributions to an attempt to define the Cuban cultural identity. This dissertation proposes a literary analysis of some stories aiming to show that to portray the capital of their country, the Cuban contemporary writers are, purposely or not, tracing the identity of Cuban people, through the fictionalization of daily life, the reproduction of dialogues or the description of the urban landscapes and architectural heritage.

KEYWORDS: City, Cultural Identity, Havana, Contemporary Cuban Literature.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I – Enquadramento Teórico.....	4
1.1. A representação da cidade na literatura.....	4
1.2. Algumas considerações sobre a problemática da identidade e a complexidade da identidade cultural.....	9
1.3. A representação da cidade como construção identitária.....	11
1.4. Identidade havanesa – metonímia da identidade cultural cubana, segundo Fernando Ortiz.....	14
1.5. Havana – da fundação à mitificação literária.....	19
Capítulo II – Os Precursores da Narrativa Cubana Atual.....	24
2.1. Carpentier, Lezama Lima e Cabrera Infante.....	24
2.2. A cidade-protagonista em <i>Tres Tristes Tigres</i>	28
2.2.1. A paisagem citadina em primeiro plano.....	29
2.2.2. Os espaços sociais e a heterogeneidade da identidade urbana: a linguagem como marca identitária.....	31
2.2.3. O havanês – metonímia do povo cubano.....	34
Capítulo III – A Havana de Abilio Estévez, Leonardo Padura e Antonio José Ponte....	37
3.1. Abilio Estévez – <i>Inventario Secreto de La Habana</i> (2004).....	37
3.2. Leonardo Padura – <i>La Neblina del Ayer</i> (2005).....	42
3.3. Antonio José Ponte – <i>La Fiesta Vigilada</i> (2007).....	49
Conclusão.....	57
Referências Bibliográficas.....	63

Texto y ciudad se entienden como artefactos culturales que hacen parte de las formaciones discursivas. Tanto los textos como la ciudad son legibles, lo que significa que la realidad (o ficción) aparece en signos (mapas) que hacen su experiencia comprensible. Al mismo tiempo, la escritura comparte con los usos de la ciudad valores inconsistentes: universales y culturales; sociales y poéticos; prácticos e imaginarios; privados y públicos. Ni la ciudad que se vive ni la ciudad textualizada corresponden a una topografía inmutable. Los mapas de la ciudad narrada son siempre toponímicos y se apoyan en experiencias afectivas y culturales cambiantes.

(González de Mojica *et al.*, 1996: 7)

INTRODUÇÃO

Uma das categorias da narrativa que tem ganho cada vez maior protagonismo na análise literária é o espaço, entendido como cenário onde decorrem as ações narradas e descritas, mas também espelho de um determinado momento histórico, de uma estrutura social, política e económica. Enquanto resultado da organização das sociedades humanas, a cidade constitui um microcosmos que abarca o modo de viver, de pensar e de sentir, as inter-relações que se estabelecem, os hábitos e as crenças do conjunto de pessoas que a habitam. A sua representação no texto literário pode, então, constituir uma rica ferramenta no difícil exercício de definição da identidade cultural de um povo.

Embora o espaço urbano fosse já cenário de algumas obras literárias anteriores, aparece com maior evidência na produção literária hispano-americana a partir da segunda metade do século XX. Deste modo, surgem no panorama literário narrativas que têm como cenário as grandes cidades e o seu quotidiano. Embora nalguns casos um pouco camuflada, parece ter sido preocupação de muitos escritores hispano-americanos traçar perfis identitários, pela necessidade latente de se demarcarem culturalmente da herança europeia e norte-americana.

Em Cuba, autores como José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante foram, a partir de meados do século XX, precursores de uma nova forma de narrar, ambientando as suas ficções num espaço muito particular e fortemente marcado pelas suas idiossincrasias: uma paisagem urbana que integra o mar, um povo geográfica e culturalmente tropical, que congrega a herança europeia (espanhola), africana e indígena, bem como a vizinhança norte-americana.

Ainda que nem todos os autores a estudar neste trabalho tenham pretendido, explicitamente, traçar um perfil do que é a identidade cultural cubana, tentaremos mostrar que, ao retratarem o quotidiano, as paisagens e os episódios das pessoas de Havana, estarão, propositadamente ou não, a oferecer ao leitor imagens do que poderá ser a multiplicidade da identidade cultural do seu povo e do seu país.

Deste modo, os objetivos deste trabalho são: apresentar alguns autores cubanos da atualidade que dão protagonismo à cidade de Havana nas suas narrativas; perceber de que forma a representação dos espaços sociais da cidade, a descrição das suas paisagens, de aspetos urbanísticos e dos episódios quotidianos pode contribuir para uma tentativa de definição da identidade cubana por parte dos autores em estudo; e analisar comparativamente as obras selecionadas, identificando pontos convergentes e

divergentes no que concerne à descrição da cidade e ao perfil identitário que está por detrás dela.

No primeiro capítulo, de âmbito teórico, apresentamos os conceitos que servirão de base para a análise literária dos dois capítulos seguintes. Assim, partindo de alguns dos autores que trabalharam, por um lado, a representação da cidade na literatura e, por outro, as questões relacionadas com a cultura e a identidade cubanas, tentaremos relacionar estes aspetos no sentido de construir uma argumentação que sustente a ideia de que, ao retratar os traços urbanísticos e vivenciais de uma cidade, os autores – e em particular alguns escritores cubanos contemporâneos – estão, também, a propor uma visão do seu povo e da sua cultura que, em última instância, será o reflexo da sua identidade cultural.

Sintetizamos, depois, algumas questões da história literária cubana, fazendo alusão a três escritores precursores da literatura cubana atual: José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante. Na impossibilidade de trabalhar aqui toda a produção literária destes três autores que, de alguma forma, retrate a cidade de Havana, seleccionámos a obra *Tres Tristes Tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. A escolha deste texto prendeu-se, sobretudo, com o facto de ser assumidamente dedicado à cidade de Havana e também pelas evidentes conexões que é possível estabelecer com os textos dos autores da atualidade a estudar no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, apresentaremos três dos mais consagrados autores cubanos de hoje, com textos traduzidos e reconhecidos internacionalmente e, diríamos, embaixadores da cultura cubana fora das suas fronteiras nacionais. No que respeita aos três textos aqui estudados – *Inventario Secreto de la Habana*, *La Neblina del Ayer* e *La Fiesta Vigilada* –, Abilio Estévez, Leonardo Padura e Antonio José Ponte, respetivamente, partilham uma inegável predileção pela cidade de Havana enquanto cenário e protagonista das suas narrativas, retratando uma arquitetura, uma maneira de ser, de estar e de agir, uma história recente e, no fundo, uma cultura que, na globalidade, propõem traços de um perfil identitário das gentes havanesas e, por extensão, do povo cubano.

A seleção das narrativas a analisar teve, assim, como base o facto de ser dado protagonismo à cidade de Havana, não apenas como referente geográfico onde decorrem as ações narradas, mas enquanto elemento determinante, em que abundam as descrições da paisagem, os quadros sociais e a enumeração das características físicas, comportamentais, ideológicas e quaisquer outras que possam contribuir para sustentar a

ideia de que os autores cubanos da segunda metade do século XX e de princípios do século XXI conseguem, nas suas obras ficcionais, traçar um perfil identitário cubano através da representação da cidade de Havana, que não será igual em todos os casos.

Este trabalho terá, então, como linha condutora e tópico dominante o modo como a cidade de Havana é apresentada e representada por aqueles que a conhecem e de que forma essas representações podem contribuir para uma tentativa de definição da identidade cultural cubana.

CAPÍTULO I

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1. A representação da cidade na literatura

A cidade surge em textos literários – e muito cedo na história literária mundial – como espelho de comportamentos humanos, símbolo dos valores da sua época, de tendências artísticas, muito para além de referentes geográfico-arquitetónicos. É o símbolo da fixação dos povos num ponto e da construção de uma rede de relações sociais que estão na origem da forma como o Homem tem vindo a estruturar-se ao longo da sua História, passando por todos os processos de evolução, de rutura, de progresso e de estagnação inerentes ao percurso das civilizações humanas.

Difícilmente podemos pensar a cidade contemporânea sem ter em conta uma série de construções simbólicas que a moldam, a rodeiam e a constituem. Assim, a cidade é, geralmente, lugar de fragmentação, de contraste de valores e tradições, onde, inclusivamente, muitas delas acabam por diluir-se. A (re)construção simbólica que a sua representação artística implica será, então, um exercício subjetivo, marcado pelos diferentes olhares dos artistas que a pintam, a narram, a cantam, a fotografam...

As cidades transpostas para o campo literário poderão ser, assim, mais do que objetivamente retratadas, conforme a realidade, construções imaginárias – e imaginadas – dos que as retratam, intercalando factos observáveis, memórias próprias ou de outros, informações recolhidas em documentos históricos e interpretações de textos alheios.

A relação cidade-literatura pode revestir-se de diferentes dimensões que dependem da ótica segundo a qual encaramos a cidade. Podemos entendê-la como paisagem, objeto do olhar descritivo, memorial e emocional ou, por outro lado, como «teatro urbano», ou seja, como um cenário onde atuam personagens e onde se manifestam costumes e tradições, atitudes e comportamentos. Citando o *Diccionario de Autoridades*, José Carlos Rovira apresenta uma proposta de definição de cidade que compreende ambas as dimensões: «'Población de gentes congregadas a vivir en un lugar, sujetas a unas leyes y un gobierno, gozando de ciertos privilegios y exenciones...'» y “materialmente significa los muros, torres y demás edificios de que se compone...”» (*Autoridades*, 1984:363 *apud* Rovira, 2014: 15).

Outro modelo de interpretação da cidade enquanto foco da análise literária é o de entendê-la como paradigma económico, social, religioso ou político. Neste caso, a paisagem como espaço privilegiado e objeto da atenção do narrador perde protagonismo, estando em particular destaque as relações entre os indivíduos que nela habitam. Trata-se, então, de um olhar eminentemente sociológico sobre o espaço urbano, diríamos.

Os constituintes físicos de uma cidade são fundamentais na formação da imagem mental que construímos dela. Assim, ler a cidade e a sua representação literária como uma forma de construção identitária implica considerar todos os espaços: uma rua, um café, um beco específico, o cruzamento entre determinadas avenidas – espaços concretos e localizáveis. Os referenciais urbanos – de carácter subjetivo e variável – podem restringir-se a um bairro (cujas fronteiras servem de delimitação narrativa) ou ser mais abrangentes, tendo como limites espaciais uma muralha ou um rio que envolve a cidade, por exemplo (Rovira, 2014: 21).

A representação daquilo que podemos designar como uma identidade urbana não é mais do que uma tentativa de conciliação de diferentes mundos, de classes sociais muitas vezes distantes, de formas de falar, de agir e de encarar a própria cidade. A identidade urbana, ou seja, aquilo que a define e caracteriza será, então, um mosaico social, de cores e de costumes, uma polifonia de vozes, uma heterogeneidade geográfica e arquitetónica que, aparentemente, são geradoras do caos e dificultam a sua caracterização mas que, na totalidade, formam aquilo que, afinal, são todas as cidades.

Enquanto fenómeno social, a cidade resulta de uma organização particular da paisagem, das edificações e dos homens e o seu desenvolvimento como núcleo vivencial tem origem na migração do campo para a cidade, no *boom* demográfico e na conseqüente expansão urbana. A literatura tem dado conta das diferentes etapas do processo de crescimento urbanístico, de industrialização, de transformação da paisagem citadina, mas também da variedade de gentes que nela habitam ou que por ela transitam, de passagem.

A narrativa urbana é, assim, mais do que um conjunto de indicações geográficas e arquitetónicas sobre a cidade, uma expressão viva daquilo que a cidade é na sua essência. As personagens que habitam estes relatos são penetradas pelos lugares que as envolvem e, inversamente, o seu olhar sobre eles é profundamente condicionado pelo que pensam e sentem. As cidades são, deste modo, mais do que cenários onde decorrem ações, protagonistas das narrativas. O seu aparente papel estático de pano de fundo

transforma-se, ganha vida através das personagens, da forma como elas se relacionam com os espaços que as rodeiam, como os sentem e como os vêem.

Se a cidade tem tido, na literatura mundial, um papel preponderante em muitas das obras literárias mais lidas e reconhecidas da história literária, a atribuição do primeiro romance urbano a um determinado autor é variável e muito pouco consensual. Colocando de parte toda a produção literária anterior ao século XIX, poderíamos enumerar uma série de autores e de obras que elevam cidades à condição de protagonistas das narrativas. Nomes como Honoré de Balzac, Émile Zola e Charles Dickens, John dos Passos, Marcel Proust ou Virginia Woolf, por exemplo, foram exímios no retrato da Paris, da Nova Iorque ou da Londres do seu tempo. Ainda assim, dois nomes são comumente recordados como precursores do que poderíamos designar como uma subcategoria da narrativa – o romance urbano contemporâneo: James Joyce e Marcel Proust (Verdaguer, 2013: 62).

A descrição do ambiente urbano deixa transparecer alguns valores, positivos e negativos, sobre a própria cidade e, simultaneamente, permite caracterizar e compreender os estados de ânimo das personagens e do próprio narrador, que nesse trabalho descritivo, reflete sensações e pontos de vista.

Nesta tarefa de narrar a cidade, a memória desempenha uma função fundamental nalguns textos, uma vez que o autor, ao escrever sobre o espaço e as vivências das personagens, pode não estar, nesse momento, a observá-lo *in loco*. Em parte dos textos, para retratar os lugares (públicos e privados), o autor recupera as suas próprias memórias da cidade, reconstituindo os espaços com os pormenores que as caracterizam: um prédio ao fundo da rua, as janelas com varandas verdes, as cores dos objetos das montras das lojas, a rua que desce a partir de uma praça, a avenida que cruza com uma rua, por exemplo. Mas a memória, e a sua reconstituição, é um elemento subjetivo, reconstruído a partir de lembranças nítidas e outras mais vagas, de ideias pré-concebidas, de aspetos que nem sempre vivenciamos mas dos quais ouvimos falar. A memória é, também ela, reconstruída a partir de factos concretos e de outros imaginados. Por isso, a representação da cidade – feita, como vimos, a partir da memória – é, consequentemente, subjetiva e ligada a aspetos afetivos, emocionais e ideológicos dos autores que escrevem sobre ela. Mario Armando Valencia, num artigo intitulado “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea” corrobora esta ideia, aludindo ao papel determinante da recordação enquanto instrumento da reconstrução e distinguindo dois tipos de memória: uma episódica e outra semântica:

En la tipificación de lo urbano, en la constitución de un espacio como lugar, el papel de la memoria es definitivo. Todo discurso sobre patrimonio, memoria, identidad o historia está necesariamente ligado a la forma temporal que conocemos como recuerdo. Por tal razón, la memoria y la conciencia son los temas, escenarios y recursos técnicos privilegiados para el novelista moderno y, por eso, la búsqueda de una solución narrativa coherente para ellos termina resolviéndose, en la mayoría de los casos, en *la imagen en movimiento*: [...]. Las dos formas en las que encontramos el componente de la memoria asociado al lugar son la memoria episódica y la memoria semántica. La primera alude a circunstancias, episodios y momentos precisos en la vida de un individuo, y constituye su personalidad; y la segunda es una memoria cultural compartida por un grupo humano específico, aprendida a través de la educación. Es evidente que la segunda clase de memoria es la que aporta elementos relevantes en la constitución de la novela urbana, crítica y contemporánea, pues es a través de ella que puede manifestarse, no el individuo, sino la ciudad. (Valencia, 2009: 96)

Embora, como afirma o referido autor, seja sobretudo a designada memória semântica que mais contribui para a representação da cidade, partindo daquilo que é a memória coletiva, a chamada memória episódica dificilmente é posta de parte, uma vez que, ao escrever uma narrativa, o seu autor terá em mente a sua vivência pessoal da cidade ou, pelo menos, o modo como a imagina. A escrita poderá ser, neste caso, sempre condicionada por elementos subjetivos, ainda que possa basear-se num sério trabalho de investigação.

Por outro lado, não raras vezes, no panorama literário mundial, surgem autores que elegem cidades longínquas no tempo ou no espaço – ou em ambos – e que narram cidades que jamais conheceram. É igualmente comum a ficcionalização de cidades próximas e conhecidas. Assumem, então, o papel de reconstrutores da memória coletiva ou, então, interpretadores de uma cidade de outrora, de outro espaço que não o seu. Outros, ainda, criam-nas sem qualquer base memorial, documental ou factual, recorrendo, dessa forma, à imaginação e à sua criatividade literária. Assim, para além da memória do autor (que, como vimos, pode incluir também elementos imaginados), algumas cidades narradas são-no com base num trabalho de interpretação, de pesquisa e de reconstrução que podem não ter como base a experiência dos seus autores.

Un elemento muy importante en lo que se refiere a la relación del autor con los lugares de su obra es el establecimiento del hecho de si el conocimiento que el autor tiene del territorio o territorios que describe o en los que sitúa la acción es directamente vivencial o, al contrario, más o menos indirecto, libresco o simplemente inventado. En este sentido, es importante conocer la época y la duración de este posible conocimiento vivencial, en caso de existir, así como la información de tipo erudito complementaria, como mapas, guías, libros de viaje, estadísticas y otras, que haya podido utilizar para escribir su libro. (Verdaguer, 2013: 125)

Por trás de todas as cidades há uma cidade oculta e submersa, uma cidade onírica e sonhada que pode ser escrita e redescoberta. Mais do que os materiais de construção, a cidade é composta pela matéria da imaginação, porque a cidade é a representação da alma coletiva, abarca os medos e fantasmas, os desejos e ambições, as fantasias e preconceitos humanos, que vão para além dos edifícios, das ruas, das praças, dos jardins e de todos os elementos inanimados. A sua complexa e variada topografia é, afinal, o reflexo de agitação e inquietudes interiores, contraditórios e repletos de luzes e de sombras: lugares transparentes e luminosos, mas também obscuros. O mito da cidade enquanto espaço de liberdade de oportunidades coexiste, assim, com o de um espaço labiríntico, de redes de inter-relações e interdependências que vão do afeto e das ligações amorosas, aos enganos, exploração, humilhações, fracassos ou de prisão asfixiante. É essa riqueza e essa diversidade que permitem aos autores que as narram – conhecendo-as ou não, vivendo nelas ou escrevendo com séculos de distância – recriá-las e/ou retratá-las, com dados objetivos e subjetivos. É essa multiplicidade de elementos, que as constituem e que fazem delas aquilo que são, que permite aos narradores ficcioná-las.

Deste modo, mais do que um tema ou um cenário, algumas cidades são, então, o centro de um género – ou subgénero – literário, uma vez que constituem espaços simbólicos sobre os quais os autores projetam a sua memória e reescrevem vidas (reais e/ou imaginadas), de tal modo que os referenciais geográficos correspondem, muito frequentemente, a elementos biográficos, espelho de momentos e de lembranças das personagens. Em cada cidade há, portanto, uma cidade exterior – presente nos elementos físicos e arquitetónicos – e também uma cidade interior – que existe nas gentes que a habitam; uma cidade visível e outra invisível; uma histórica e outra mítica; uma real, com imperfeições, e outra utópica. A cidade de ferro, cimento, pedra e vidro, de sonhos e de falhas é, assim, transposta para o papel em todas as suas dimensões. A literatura produz, cria e difunde imagens da cidade. Nesse sentido, o estudo e análise dos textos que a retratam podem constituir ferramentas importantes para uma tentativa de definição de uma identidade cultural. Utilizamos o termo «definição» sem quaisquer propósitos enciclopédicos e com a clara convicção de que uma definição – no sentido de descrição objetiva e estanque – é, neste âmbito, demasiado ambiciosa e talvez impossível de concretizar. Pretende-se, sim, estabelecer linhas de reflexão que permitam identificar traços característicos, de idiossincrasias de um determinado espaço geográfico

que, por extensão, tem também uma correspondência social, política, histórica e cultural. A relação que se estabelece entre a cidade e a literatura passa, afinal, por outros elementos que não apenas um referencial geográfico e textos escritos e/ou orais. Ela pressupõe também aspetos de natureza sociológica, antropológica, psicológica, económica e política. E não serão, afinal, todos esses elementos aquilo que constitui a cultura de um povo, fixado num determinado espaço físico?

1.2. Algumas considerações sobre a problemática da identidade e a complexidade da identidade cultural

Nas sociedades contemporâneas, importa olhar a identidade enquanto fator determinante para uma comunidade, do ponto de vista político e social, relacionando-a com o conceito de identificação entre os indivíduos. Para o senso-comum, o conceito de identificação constrói-se a partir do reconhecimento de uma origem comum ou de um conjunto de características partilhadas com outro indivíduo ou grupo ou com um ideal, assente na lealdade e na solidariedade que sustentam essa relação. A identificação é, assim, um processo de articulação, uma sobredeterminação que obedece à diferença e ao princípio da multiplicidade e implica a determinação de limites simbólicos de fronteira e a definição do que é interno e externo ao processo. Segundo alguns autores, as identificações não são um sistema relacional coerente. Numa dimensão individual (*supereu*) coexistem coordenadas diversas, conflituosas e desordenadas. Da mesma forma, o ideal do *eu* é composto por identificações com ideais culturais que não são necessariamente harmoniosos. Ao contrário do que tem sido o seu entendimento semântico estabelecido, o conceito de identidade não corresponde a um núcleo estável do *eu* que se desenvolve sem mudanças através das vicissitudes da história. No âmbito da identidade cultural, o *eu coletivo* pressupõe que as identidades individuais nunca se unificam verdadeiramente e, atualmente, estão cada vez mais fragmentadas e fraturadas, nunca são singulares mas sim construídas a partir de vários discursos, práticas e posições, frequentemente cruzados e antagónicos. Está sujeito a um processo de constante mudança e transformação. Importa, assim, repensar este carácter estável da identidade de muitos povos, nomeadamente num contexto de globalização como o atual em que aumenta a migração, um fenómeno mundial da era pós-colonial.

Segundo Stuart Hall, embora pareçam ter origem num passado histórico, as questões inerentes à identidade cultural referem-se, sim, ao uso dos recursos da história,

língua e cultura, num processo de crescimento e evolução. A identidade é uma representação, uma construção que se situa num plano simbólico. A unidade e homogeneidade interna que o termo pressupõe não é uma forma natural, mas sim uma construção, nomeando como Outro tudo aquilo que nos falta. Assim, o conceito de *identidade* é uma construção social, de contraste entre o *eu* e o *outro*. As identidades são, assim, o resultado de uma articulação, um conjunto de posições que o sujeito é obrigado a tomar e que sabe serem opostas ao Outro (Hall, 2003: 13-20).

Cultura e identidade são, por isso, conceitos indissociáveis, na medida em que a identidade dos indivíduos consiste na apropriação distintiva de certos repertórios culturais que se encontram no meio social em que estão integrados.

Desde una perspectiva relacional y situacional [...] entiendo aquí por identidad el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Giménez, 2000: 28)

Desta forma, a primeira função da identidade é marcar fronteiras entre o “nós” e o “outro”. É esse conjunto de traços culturais distintivos que nos permite diferenciarmos dos demais. Assim, a identidade é o lado subjetivo (ou intersubjetivo) da cultura, a cultura interiorizada de forma específica, distintiva e contrastiva por atos sociais em relação com outros atos sociais. Portanto, para entender a identidade é preciso compreender o que é cultura. Segundo os entendimentos contemporâneos, a cultura consiste numa teia de significados de âmbito simbólico que nós mesmos tecemos a nosso redor e na qual ficamos retidos. Esse conjunto de significados são relativamente duradouros e partilhados a nível coletivo, ganhando uma dimensão histórica e geracional, não apenas a nível individual. A identidade não é mais do que a cultura interiorizada pelos indivíduos, considerada sob o ângulo da sua função diferenciadora e contrastiva em relação com os outros. Uma das funções quase universalmente atribuída à cultura é a de diferenciar um grupo de outros grupos. Neste sentido, representa o conjunto dos traços partilhados dentro de uma comunidade e presumivelmente não partilhados (ou não partilhados inteiramente) fora desse mesmo grupo, daí o seu papel de diferenciação.

¿qué es lo que distingue a las personas y a los grupos de otras personas y otros grupos? La respuesta sólo puede ser: la cultura. En efecto, lo que nos distingue es la cultura que

compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles. En otras palabras, los materiales con los cuales construimos nuestra identidad para distinguirnos de los demás son siempre materiales culturales. (Giménez, 2009: 11)

O conceito de identidade existe, pois, num contexto de interação social. Se não houvesse interação entre os indivíduos não haveria sociedade e, por isso, o conceito de identidade deixaria de fazer sentido. As identidades coletivas constroem-se por analogia com as identidades individuais. Assim:

Al igual que las identidades individuales, las colectivas tienen “la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una ‘duración’ temporal”. (Sciolla, 1983:14 *apud* Giménez, 2009: 16-17)

No entanto, a verdade é que ambas as formas de identidade – a individual e a coletiva – apresentam, também, diferenças que importa salientar. A identidade coletiva afasta-se da individual na medida em que não é homogénea, porque implica um somatório de características de diversos indivíduos que, tratando-se de uma entidade coletiva, são impossíveis de atribuir a um Eu plural e porque, em bom rigor, uma identidade coletiva compreende uma complexa delimitação, em virtude de estar dependente de fatores de natureza histórica e social. (Brubaker, 2002: 168 *apud* Giménez, 2009: 16).

Desde meados do século XIX, e em boa parte dos países a nível mundial, as identidades dos coletivos humanos têm-se construído a partir do conceito de Estado-Nação. A coesão e diferenciação desses coletivos convive, no entanto, com uma cada vez mais crescente relação de âmbito internacional (no sentido original da palavra: entre nações). No que diz respeito à realidade da Hispano-América, e, em particular, de Cuba, a construção da(s) sua(s) identidade(s) reveste-se de uma complexidade que vai muito para além das questões geopolíticas.

1.3. A representação da cidade como construção identitária

A vinculação do espaço à expressão da identidade – no que concerne à sua fundação e à sua construção – não é um fenómeno exclusivo de Cuba e da América Hispânica. É, sim, um dos princípios universais que articulam o desenvolvimento da

tradição literária ao longo dos séculos. Ainda assim, a formação tardia do sistema literário hispano-americano (que se aproxima mais da contemporaneidade do que outras literaturas mundiais, por questões históricas ligadas ao processo colonial e pós-colonial) faz com que a relação entre o espaço e as questões identitárias que definem estes povos seja particularmente complexa.

O traçado recente do panorama global da literatura hispano-americana, aliado ao facto de existirem diversas literaturas nacionais torna difícil o reconhecimento dos múltiplos aspetos inerentes ao espaço e em particular no que concerne ao espaço urbano. Uma geografia heterogénea e acidentada em que a aparente unidade linguística inerente à partilha do castelhano é trespassada pela existência de inúmeras línguas pré-hispânicas, de uso quotidiano, não consegue conferir-lhe a uniformidade que o termo América Hispânica parece transmitir. Ainda assim, desde o Romantismo, passando pelos movimentos de vanguarda Modernista e mesmo na atualidade, o espaço geográfico tem desempenhado, nesta região do globo, o importante papel de afirmação identitária no sentido de se demarcar culturalmente da Europa e dos Estados Unidos, particularmente. A descrição dos espaços físicos (que os europeus designariam de «exóticos») tem sido recorrente nos autores das várias gerações de finais do século XIX e de todo o século XX, com o intuito de localizar, contextualizar e pintar os cenários que permitam a construção das identidades dos diferentes países hispano-americanos, como é o caso de Cuba.

Os autores que integraram o chamado *boom* hispano-americano (a partir da década de sessenta do século XX) não foram indiferentes às tendências narrativas precedentes e evocaram, também eles, o espaço enquanto protagonista das suas estórias. Ainda assim, de entre as várias categorias da narrativa – o narrador, a ação, tempo, entre outros – o espaço é frequentemente remetido para a posição de mero cenário onde decorre a ação e onde se movimentam as personagens. A escassez de estudos críticos, no plano académico, sobre o espaço no contexto do romance contemporâneo denota, precisamente, essa desatenção ao espaço enquanto elemento fundamental para a interpretação da obra literária.

A estreita relação entre homem e natureza foi tópico dominante na literatura hispano-americana desde finais do século XIX, constituindo um dos alicerces para a construção identitária na literatura de muitos dos países americanos de língua espanhola. Autores como Horacio Quiroga, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez, por exemplo, deram aos elementos naturais das terras em que ambientaram as suas

narrativas um papel de protagonistas, os quais constituem traços identitários fundamentais para a compreensão do que é o hispano-americano.

[...] es frecuente que, cuando se trata de describir el conjunto de peculiaridades del sistema literario hispanoamericano, muchos se refieran a la obsesiva representación de la naturaleza como una característica constante de su historia, una materia temática y artística que, junto a factores como el mestizaje, el sincretismo, la transculturación, el barroco, la pluralidad étnica, la búsqueda de identidad o la tensión entre lo americano y lo cosmopolita, han servido para caracterizar la singularidad y especificidad de la literatura continental. (Llarena, 2007: 102-103)

Então, a presença da natureza enquanto elemento central na construção identitária é reconhecidamente explícita, utilizada pelos maiores escritores, base ideológica e interpretativa para as obras definidoras da identidade hispano-americana.

Ao longo do século XX, os movimentos migratórios que, progressivamente, fizeram com que milhões de pessoas abandonassem as suas terras para procurar melhores condições de vida noutros lugares, trouxeram uma vaga de crescimento populacional para as cidades, promovendo o seu protagonismo, também, na literatura. A cidade passa, então, a constituir o cenário de muitas narrativas hispano-americanas a partir da década de sessenta, sendo, por isso, espaço de representação e de construção das identidades mexicanas, cubanas, colombianas, chilenas, argentinas...

[...] imantados por una realidad urbana que se había transformado gracias a la intensa explosión demográfica, operando como el centro donde confluyen las importantes migraciones de aquellas fechas, la urbanización literaria no es sólo la respuesta temática a la modernización social, sino sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad. La representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque éstas necesitaban constituirse en referencias de identidad y, como tales, en signos y "entidades culturales". (Llarena, 2007: 146-147)

Deste modo, a *Nueva Novela Hispanoamericana* trabalhou a multiplicidade de espaços como suporte para uma construção identitária, afastando-se das anteriores *Novelas Regionalistas*, muito focadas em espaços restritos. Este exercício de representação da cidade ganha particular simbolismo na medida em que muitos dos autores que o fizeram tinham – e continuam a ter, certamente – a intenção de contribuir para a (re)construção das identidades nacionais e, em sentido lato, para a identidade hispano-americana. Essa necessidade de definição do que é a América para além dos EUA não foi apenas uma ânsia do Romantismo e das gerações de princípios do século

XX; é, também a partir da década de 60 de novecentos, tarefa prioritária para os autores mexicanos, cubanos, chilenos, argentinos, colombianos, uruguaios...

A relação entre cidade e texto literário reveste-se, no âmbito da literatura hispano-americana, de peculiaridades distintas das que caracterizam este binómio no contexto literário europeu e asiático, por exemplo: «La matriz evolutiva, por ejemplo, de la ciudad europea es sustituida en el ámbito americano por una ruptura de la ciudad antigua, la prehispánica, y por una fundación de un espacio nuevo que originalmente fue transposición de la configuración de Europa en el Nuevo Mundo» (Rovira, 2014: 13). Assim, a História das urbes latino-americanas reflete-se nas produções artísticas dos autores do século XX, que dão conta dos processos de construção, desconstrução, povoamento de configuração colonial, do decorrer das atividades quotidianas, da cidade da independência e, no fundo, da evolução urbanística e social que foram ocorrendo ao longo de todo o século XX. O carácter integrador da literatura não explica, no entanto, uma cidade, mas pode ser um contributo relevante para a sua compreensão, dando-lhe outras dimensões para além das meras descrições dos espaços urbanos. A criação literária inclui, deste modo, aquilo que as cidades são, mas também as várias dimensões poéticas e ficcionais que lhe conferem os seus autores. A criação artística dá à cidade um novo sentido global que, em última instância, poderá constituir um caminho a considerar na definição do carácter identitário e cultural.

É neste processo de construção da identidade através da representação artística e, em particular, da literatura, que pretendemos centrar esta reflexão, tendo como objeto de estudo a representação do espaço urbano em algumas obras paradigmáticas da literatura cubana contemporânea.

1.4. Identidade havanesa – metonímia da identidade cultural cubana, segundo

Fernando Ortiz

O conceito de transculturação é, segundo o antropólogo cubano Fernando Ortiz, essencial para compreender a construção identitária cubana. Na Introdução de Bronislaw Malinowski a *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, o autor afirma o seguinte acerca deste conceito:

[...] toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un «toma y daca», como dicen los castellanos. Es un

proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Ortiz, 2002: 125-126)

Mais adiante, referindo-se a questões identitárias e, mais especificamente, àquilo que poderá ser reconhecido como uma possível identidade cubana e havanesa, o mesmo autor afirma que «las palabras Cuba y Habana son sinónimas con las glorias, virtudes y vicios del fumador. Todos sabemos que el lujo, la golosina, la estética y el esnobismo de fumar tabaco, están ciertamente asociados con estas tres sílabas: *Habana*» (Ortiz, 2002: 129).

Este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1940 e constitui uma completa análise da história de Cuba, da sua cultura e dos seus traços identitários. Fernando Ortiz apresenta, pela primeira vez, o conceito de transculturação. O título encerra, em si mesmo, a síntese daquilo que Ortiz quis descrever no seu alongado estudo sociológico, etnográfico, económico e cultural: *contrapunteo* remete-nos, em traços gerais, para uma disputa musical; “tabaco” e “açúcar”, para além de duas personagens de natureza simbólica, representam dois aspetos principais na sustentabilidade da economia e da sociedade cubana. Trata-se, então, de um texto cujo tema é, essencialmente, uma interação entre dois elementos fundamentais da estrutura económica cubana e das suas consequências no plano sociocultural deste país. Desta forma, este livro trata a cultura cubana nas suas ascendências e influências africanas e indígenas, apresentando, por isso, uma perspetiva ambivalente da História e da sociedade de Cuba até ao momento em que foi publicado, em 1940. O autor vai alicerçar os fundamentos da construção identitária cubana nestes dois elementos (personagens simbólicas), que servirão para explicar a estrutura base da sociedade e da economia do país.

Ortiz enumera, sucintamente, as diferenças entre estes dois produtos que, segundo ele, são ambos de origem vegetal, mas divergentes no tipo de solo, no fabrico e tipo de aproveitamento e distribuição comercial, diferenças que têm consequências no plano económico, político, social e étnico do país. Assim, personificando dois elementos da produção agrícola e industrial, Fernando Ortiz apresenta as origens e os motivos que explicam a construção da(s) identidade(s) cubana(s). Transcrevemos uma das muitas passagens que representam a mestiçagem do povo cubano e que refletem a

sua diversidade étnica. Não podemos, no entanto, deixar de notar por detrás das palavras do autor um claro juízo de valor relativamente a origens, comportamentos e diferenças étnicas:

El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca. El tabaco no cambia de color, nace moreno y muere con el color de su raza. El azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; es almibarada mulata que siendo prieta se abandona a la sabrosura popular y luego se encascarilla y refina para pasar por blanca, correr por todo el mundo, llegar a todas las bocas y ser pagada mejor, subiendo a las categorías dominantes de la escala social. (Ortiz, 2002: 142-143)

Assim, intercalando aspetos muito específicos do cultivo e tratamento do tabaco e do açúcar com alusões concretas a traços característicos da História, da sociedade e do povo cubano, o autor deste longo ensaio explica a diversidade étnica que está por detrás da mestiçagem do povo cubano. Deste modo, alude à indústria do açúcar como responsável pela vinda de muitos escravos africanos para Cuba, para suprir a falta de mão-de-obra barata para trabalhar nos canaviais:

Concentración intermitente de braceros abundantes y baratos: he ahí un factor fundamental de la economía azucarera cubana. Y no habiendo en Cuba brazos suficientes, hubo durante siglos que buscarlos fuera, en número, baratura, rusticidad y permanencia convenientes. De ahí, pues, que aquella premiosa condición agroquímica de la cañicultura haya determinado fundamentalmente toda la evolución demogénica y social de Cuba. Principalmente a esta condición de la producción azucarera debiéronse la trata negrera y la esclavitud hasta época muy tardía. (Ortiz, 2002: 176-177)

Para além das consequências que tiveram no plano da mestiçagem da população, os negócios do tabaco e do açúcar são também associados pelo autor a questões de natureza económica que, em última instância, são definidoras dos traços característicos da sociedade cubana. Na passagem seguinte, Ortiz afirma que o açúcar está associado à corrupção, ao contrário do tabaco, negócio feito com base na palavra dada e na honestidade dos intervenientes. Chega mesmo a afirmar que o açúcar é um ofício e o tabaco uma arte.

El azúcar fue siempre negocio de escrituras, pagarés, libranzas sobre el extranjero y litigiosos empapelamientos en los tribunales cubanos; mientras el tabaco era negocio de onzas de oro sonante, pagadas a mano, y de mantenimientos fiados por un simple tendero rural. El trato del azúcar fue escrito en el papel, el del tabaco fue dejado a la palabra. Sin embargo, el azúcar alardea de orden y al tabaco se le achaca relajación; pero ya se dijo que la una es conservadora y el otro es liberalote, y cada cual arrastra sus vulgares prejuicios, encomios y desfavores. (Ortiz, 2002: 182-183)

Também na descrição que faz dos negociantes que se dedicam à indústria do

tabaco e do açúcar, associa traços de comportamento que os distinguem: o produtor de tabaco é, segundo ele, pessoa de modos refinados, individualista e dotado de capacidade intelectual; já o produtor de açúcar, pela dureza do trabalho, é mais rude. É evidente, em todo o seu discurso, uma imagem mais favorável do tabaco – o qual associa a aspectos variados da sociedade, da economia e do povo cubano –, contrariamente ao açúcar, despersonalizado, símbolo da escravatura, da corrupção, da colonização e do espírito capitalista. A indústria do tabaco e o próprio ato de fumar estão intimamente ligados à identidade cubana e, em particular, havanesa.

Por outro lado, a indústria açucareira, grande motor da economia cubana, foi, também ela, elemento fundamental da sociedade – os latifúndios açucareiros que perduraram até meados do século XIX foram, desde muito cedo, o núcleo da estrutura socioeconómica precursora dos espaços urbanos contemporâneos. Estas constituíam grandes estruturas que incluíam terras, máquinas, operários, técnicos, dinheiros e meios de transporte, regidas por normas jurídicas e representando um sistema social organizado que terá estado na origem da estrutura social urbana constituída posteriormente, incluindo a mão-de-obra estrangeira (africana, haitiana e jamaicana) e a população autóctone. Estas estruturas senhoriais complexas contrastam com a simplicidade da indústria tabaqueira, menos exigente relativamente a máquinas e a mão-de-obra. As diferenças no cultivo e tratamento de ambas as matérias-primas tiveram, segundo o autor, implicações de natureza económica mas também política:

Al tabaco se debe en Cuba un género de vida agrícola peculiar. No hay en las vegas ni vegueríos la gran concentración humana que en los bateyes azucareros. Ello se debe a que el tabaco no requiere maquinaria alguna; no necesita ingenios ni voluminosas elaboraciones físico-químicas, ni sistemas ferroviarios de transporte. [...] En la producción del tabaco predomina la inteligencia; ya hemos dicho que el tabaco es liberal cuando no revolucionario. En la producción del azúcar prevalece la fuerza [...]. (Ortiz, 2002: 203-204)

As implicações étnicas, sociais e económicas inerentes à produção de tabaco e de açúcar são, assim, uma constante no discurso de Ortiz, que associa um e outro produto a grupos étnicos específicos. O tabaco é, então, «coisa de indígenas e de negros» e posteriormente transformou-se em hábito de brancos, ascendeu das classes baixas às classes altas, cultas e endinheiradas. O açúcar, pelo contrário, asiático, «foi mulata desde a sua origem», uma vez que, na sua produção, se fundiram as energias de brancos e negros (Ortiz, 2002: 206).

Já nas últimas décadas do século XIX, com a abolição da escravatura em Cuba, a

mão-de-obra negra deixou de ser tão abundante e foi necessário importar outros trabalhadores, agora brancos e de origem europeia, para trabalharem na indústria açucareira, sobretudo. Desta forma, a população cubana teve, como vimos, forte influência de escravos negros mas também de trabalhadores brancos assalariados que chegavam a Cuba vindos das grandes propriedades europeias. Segundo este autor, o açúcar é símbolo de escravidão e o tabaco de liberdade. O tabaco foi sempre mais cubano do que o açúcar; na indústria do açúcar, predomina a figura do estrangeiro, o tabaco é, como já foi referido, de origem indígena. A indústria açucareira é capitalista por natureza, dado que implica mais e maiores recursos, muitos deles importados. O açúcar foi, então, inevitavelmente «estrangeiriço» e capitalista, dado que exigiu o investimento de banqueiros e fiadores inexistentes em Cuba (Ortiz, 2002: 211). Em 1850 os EUA têm já um papel mais preponderante enquanto mercado consumidor e também na qualidade de grande investidor, um papel com maior relevância do que a própria metrópole espanhola (à época, Cuba era ainda uma colónia espanhola). Tal facto, que se deve à proximidade geográfica dos EUA, justifica a forte presença estrangeira no país que, aliás, se prolongou por parte do século XX, constituindo um aspeto característico da estrutura social cubana.

A indústria do tabaco, que exige menos recursos, menos trabalhadores e menores dimensões, foi sempre de cariz individual, familiar e rural e, portanto, não teve domínio estrangeiro. Foi uma indústria da burguesia livre, de uma classe média não muito abastada.

O açúcar foi uma força exógena e o tabaco uma força endógena, por isso o primeiro é considerado mais cubano, mais *habanero*, e o segundo estrangeiro – a indústria açucareira foi sempre regida por entidades estrangeiras, anónimas e desconhecidas. A indústria tabaqueira foi sempre dominada internamente, menos dependente do dinheiro e da influência externa (Ortiz, 2002: 218-219). Por esse motivo, o tabaco foi sempre sinónimo de independência nacional e o açúcar de dependência estrangeira. No entanto, e à época da escrita deste ensaio (1940), o autor reconhece que a influência externa domina já a economia nacional.

A construção do povo cubano – mas também da sua organização social, política, económica, cultural – resulta, assim, desse processo de transculturação que, segundo Fernando Ortiz, influenciou de forma determinante e estrutural a construção identitária cubana, mais do que qualquer outro fator histórico. Desta forma, afirma que por transculturação se entende o processo de transição entre uma e outra cultura, com as

consequentes repercussões no plano social e em todos os restantes. O autor entende que este termo é mais apropriado uma vez que, no respeitante à realidade cubana, os variadíssimos processos que estão na origem da sua cultura são múltiplos e envolvem diversas culturas.

A mestiçagem que está por detrás da formação do povo cubano inclui, assim, brancos (sobretudo espanhóis, numa primeira fase de colonização), africanos (trazidos maioritariamente de África), mas também judeus, chineses, franceses, gente de vários pontos do globo, com culturas diversas, chegados a um novo mundo. A transculturação, mas do que a adoção de uma nova cultura, implicará, segundo o autor, o despreendimento de uma cultura para depois assumir outra, um processo que envolve perdas e ganhos e que, no fim de contas, resulta na assunção de uma nova construção que será, então, uma nova cultura, com aspetos de uma e de outra (Ortiz, 2002: 260). Este conceito – o de transculturação – pretende, assim, dar conta desse processo complexo de passagem de uma cultura a outra, dessas perdas e ganhos que, em suma, resultam numa cultura diferente e que se distingue da cultura de origem e da cultura assimilada. Podemos concluir, portanto, que a identidade cubana – ou a identidade do povo cubano – resulta, na verdade, do cruzamento de várias outras identidades e que, por isso, a sua caracterização implicará o reconhecimento desta complexidade.

1.5. Havana – da fundação à mitificação literária

Do ponto de vista das construções identitárias, o século XVI foi, historicamente, o momento da fundação das cidades da América Hispânica. À época, Espanha pretendia construir um império assente numa rede sólida constituída pelas então criadas cidades americanas, à imagem e semelhança dos modelos europeus, de orientação católica e eliminando características próprias. Os vários «polos» então criados em terras americanas pretendiam-se espelhos da metrópole espanhola, descaracterizados, dependentes e periféricos, servindo os interesses económicos do colonizador (Romero, 1975: 14 *apud* Rovira, 2014: 59). Segundo dados históricos, em 1580 existiam já cerca de 225 fundações urbanas realizadas pelos conquistadores em nome do rei de Espanha. A estruturação das cidades em terras americanas era feita de forma sistemática: uma praça, edifícios civis e eclesiásticos, bairros indígenas...

La urbe americana, la que quiso ser también “ciudad grande”, da la sensación de metrópoli destartada. Cada ciudad principal tiene restos de pasadas grandezas, prehispánicas, coloniales y republicanas, clásicas y modernas. Algunas ciudades no eran comparables por su impetuoso crecimiento con las españolas y europeas de la misma época. Los edificios monumentales de la modernidad crearon un tejido urbano nuevo en años de opulencia. Pero discursos históricos inexplicables provocaron una desarmonía radical, abrumadora, lamentable en la articulación de lugares que crecían hacia suburbios imperativos, villas miseria, pobreza inmigrante y dolorosa. Una gran parte de América Latina consiguió un espacio de desarrollo urbano imponente en el siglo XX y en sus primeros decenios. Se articulaban tiempos prometedores de esperanza que luego [...] se fueron invirtiendo. En cualquier caso, un imperialismo insaciable que venía del norte y de otras partes también, unas minorías gobernantes que proliferaron en sus propios beneficios, esquilmaron territorios con la misma pasión que antes de la Independencia había realizado la metrópoli principal, España. (Rovira, 2014: 248-249)

A cidade foi, então, lugar de acolhimento para grandes massas que chegavam até ela em busca de uma vida diferente. Fora dos núcleos citadinos, tornava-se cada vez mais difícil a sobrevivência e, nessa medida, a cidade representou a esperança no progresso, na mudança. As cidades hispano-americanas não foram exceção.

De entre as várias urbes então criadas, entre 1502 (Santo Domingo) e 1580 (Buenos Aires), destacamos a fundação de Havana, logo em 1514. Assim, tal como a maioria das cidades hispano-americanas, Havana foi fundada a princípios do século XVI, governada pela metrópole espanhola. Servia, sobretudo, como ponto estratégico nas ligações marítimas entre Espanha e as restantes cidades da América Hispânica, com uma economia de subsistência e fortemente fortificada. Só a partir do século XVIII, em resultado de fatores históricos (de que salientamos uma invasão inglesa), a cidade conhece uma nova estrutura económica que lhe permitirá ascender a protagonista no mercado de exportação, sobretudo no comércio de tabaco e de açúcar. Em consequência disso, são levadas a cabo uma série de obras de construção e/ou de recuperação arquitetónica que enchem Havana de edificações de tendência barroca e neoclássica, precedendo os avanços técnicos do século XIX e conferindo-lhe dinamismo e modernidade.¹

Embora esteja longe de ser consensual, arquitetos, pensadores, urbanistas, antropólogos ou sociólogos, escritores e artistas de um modo geral – sobretudo aqueles que têm dedicado o seu trabalho a uma atenta discussão sobre Havana – tendem, na globalidade, a encarar a cidade como um elemento fundador, considerando-a uma entidade basilar para o pensamento cultural e identitário cubano e que, por isso, é da maior relevância entender não apenas como referente geográfico, capital de um país,

¹ Cf. Rovira, 2014: 120.

mas sobretudo como representativa de uma totalidade – ainda que compreendendo uma natural e evidente diversidade, a do povo cubano. Um elemento repleto de outros elementos que ora se distinguem ora se sobrepõem, constituindo uma amálgama de aspetos históricos e civilizacionais reflexo dos vários momentos que já atravessou:

No ensaio “La Ciudad de las Columnas”, publicado em 1964, o escritor cubano Alejo Carpentier detém-se sobre as características da cidade de Havana, detalhando aspetos arquitetónicos, paisagísticos e sociais. Começando por citar Humbolt, refere-se ao traçado caótico das ruas da cidade, o qual se justifica pela necessidade de adaptação às condições climáticas ceveras, nomeadamente ao sol:

Pero llega uno a preguntarse, hoy, si no se ocultaba una gran sabiduría en ese «mal trazado» que aún parece dictado por la necesidad primordial – trópica – de jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas «esquinas de fraile» que tanto se siguen cotizando, aún ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera «intramuros» hasta comienzos del Humboldt. Pero las que nos quedan, con todo y mal trazadas como pudieran estar, nos brindan una impresión de paz y de frescor que difícilmente hallaríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia. (Carpentier, 1985: 15-18)

Segundo o autor, a cidade caracteriza-se por ser uma sobreposição de estilos que encerra em si mesma uma inexistência de estilo, um «estilo sin estilo» (Carpentier, 1985: 21). Embora afirme não pretender elaborar um tratado sobre a arquitetura de Havana, Carpentier dedica várias linhas a aspetos desta natureza, detendo-se, em particular, no facto de ser uma cidade em que predominam as colunas – elemento que, aliás, dá título ao ensaio.

A predominância da coluna enquanto elemento arquitetónico constitui, então, um traço característico da identidade desta cidade, conferindo-lhe essa particularidade que a distingue das demais. Carpentier enumera, também, alguns dos aspetos das ruas e das casas em Havana. As ruas são animadas, lugares onde se ouvem vozes e onde decorrem as ações quotidianas da gente que ali vive; as casas, mais resguardadas, brancas, em que predominam os metais, as flores, arabescos, adornos variados e decorações que conferem à paisagem urbana o “barroquismo” a que tantas vezes o autor do ensaio se refere ao longo do texto. A respeito desse “barroquismo”, afirma o seguinte:

Fuera de uno que otro altar o retablo de comienzos del siglo XVIII [...], Cuba no llegó a propiciar un barroquismo válido en la talla, la imagen o la edificación. Pero Cuba, por suerte, fue mestiza – como México o el Alto Perú. Y como todo mestizaje, por proceso

de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consiste en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y de corintios, de jónicos y de compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le medían el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños. (Carpentier, 1985: 91-94)

A cidade, de um estilo barroco, oferece a quem a observa atentamente uma mistura de estilos, de gosto europeu, clima tropical e elementos autóctones, que, pela não existência de um estilo, apresenta, afinal, um estilo próprio.

A cidade que o viu crescer foi, para Carpentier, tema recorrente em muitos dos ensaios que escreveu. Para além do assumidamente havanês “La Ciudad de las Columnas” – que, como vimos, é inteiramente dedicado à capital cubana –, o escritor fez questão de pontuar os vários ensaios e conferências compilados em diferentes volumes com considerações muito veementes sobre a sua cidade.

No texto “Sobre la Habana (1912-1930)” – publicado no volume *Conferencias* – Carpentier olha para a sua Havana em retrospectiva, recordando a cidade da sua infância e concluindo que, à época, ela era ainda mais espanhola do que as demais cidades hispano-americanas descolonizadas, apresentando ruas estreitas, estruturas urbanísticas rudimentares, onde predominavam ainda alguns animais e em que o progresso parecia distante. Os referenciais espaciais, nomeadamente a alusão a ruas específicas, são explícitos e denotam imagens muito presentes na memória do autor:

Recuerdo La Habana del año 1912 mediante algunas imágenes muy precisas. Era una ciudad todavía sin asfalto. Las únicas calles que estaban asfaltadas eran el Paseo del Prado, como una gran novedad; Obispo, O'Reilly... Todavía no sabían manejar muy bien el asfalto' en el trópico, de tal manera que en verano, en Obispo, uno dejaba literalmente el tacón del zapato y de repente se veía uno en calcetines al cruzar la calle, porque el zapato había quedado completamente encajado dentro del asfalto húmedo, y los automóviles seguían invariablemente -sólo cabía uno en fondo, ese siempre ha sido el ancho de esa calle – el carril de los automóviles anteriores. [...] Luego, la vida de La Habana se seguía desarrollando en lo que podríamos llamar La Habana de intramuros. Las calles, como dije, eran de piedra apisonada, con unos baches tremebundos, que en verano se llenaban de aguas estancadas, sucias, hediondas. (Carpentier, 1987a: 61)

Este texto, escrito em jeito de memória de um passado que o autor recorda em retrospectiva e com alguma nostalgia, apresenta, na globalidade, uma rica e pormenorizada descrição das ruas de Havana tal como elas eram nas primeiras décadas do século XX. Adotando um registo testemunhal e autobiográfico e afastando-se do da ficção, Carpentier oferece ao leitor uma imagem de Havana desprovida de idealismo e assumindo uma perspectiva crítica e, diríamos, algo desencantada da cidade que

reconhece como a que o viu nascer. Dá-nos, a todos os momentos do seu discurso, minuciosas descrições, dignas de um qualquer tratado sociológico ou antropológico, fazendo referências à limpeza das ruas, à pavimentação e materiais empregues nas construções da cidade, aos elementos que dominam a paisagem urbana, a aspetos comportamentais das gentes da cidade...

El hombre de la cafetera eran unos funcionarios muy modestos, vestidos de blanco con sombrero de pajilla, impecables, que llevaban una gran cafetera de lata llena de luz brillante, de desinfectante, etcétera, para estar echando constantemente chorros de esos líquidos desinfectantes en los baches, porque si no corríamos el gran peligro de que las epidemias de fiebre amarilla – que eran recientes todavía – se recrutadecieran en La Habana. (Carpentier, 1987a: 62)

Para dar conta da riqueza descritiva deste texto, bem como de todos os elementos a que o autor faz referência, seria necessário transcrevê-lo na íntegra. Na impossibilidade de o fazer, e incorrendo num inevitável exercício redutor, apresentamos apenas alguns dos aspetos mais significativos: Carpentier enumera uma série de edifícios emblemáticos da cidade, fazendo referência aos que os antecederam no espaço que agora ocupam (teatros, sobretudo), negócios de rua, o circo e respetivos elementos (os animais, um grande anúncio luminoso – o primeiro da cidade, segundo Carpentier), os músicos de rua, os cafés, a diversidade cultural e de nacionalidades que povoavam as ruas da cidade – «pequeñas ciudades encajonadas dentro de la ciudad mayor» (Carpentier, 1987a: 66). Trata-se, sem grande margem para dúvidas, de um documento essencial para o conhecimento da cidade em diferentes vertentes: histórica, social, económica, cultural, política, urbanística...

Num outro texto, dedicado a questões de âmbito teórico sobre o romance latino-americano da época, Carpentier discorre, uma vez mais, sobre a problemática da dificuldade em definir um estilo para as cidades latino-americanas e, em especial, desse estilo particular que é a inexistência de um estilo próprio que, segundo ele, tão bem caracteriza Havana:

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no tienen estilo. [...] En el Vedado de La Habana, [...] se entremezclan todos los estilos imaginables: falso helénico, falso romano, falso renacimiento, falso castillo de la Loire, falso rococó, falso *modern-style*, sin olvidar los grandes remedios, debidos a la ola de prosperidad traída por la Primera Guerra Mundial [...]. Notaba yo recientemente que el estilo románico no tenía representación en el Vedado. Pero hace poco tuve la alegría de tropezarme con una tintorería del más puro falso estilo románico, entre Ravena y San Zenón de Verona, que se armonizaba maravillosamente con el silbante movimiento de las máquinas planchadoras de vapor.

La Habana colonial conserva edificios admirables, ejemplos de majestad y sobriedad arquitectónicas, de los siglos XVII y XVIII. (Carpentier, 1984: 12-13)

Desta forma, ao refletir sobre as particularidades do romance latino-americano, Carpentier apresenta detalhadamente o essencial do seu pensamento e da sua visão das cidades que servem de cenário aos autores autóctones, aludindo com frequência à sua Havana. As passagens que encontramos, por exemplo, em “La Ciudad de las Columnas” e neste outro ensaio – “Problemática de la actual novela latino-americana” – não revelam incoerências e apontam no mesmo sentido: Havana é, do ponto de vista arquitetónico, uma cidade sem estilo porque acumula diferentes estilos importados de outros países mas essa mistura de estilos é, ela mesma, um terceiro estilo que será, afinal, o estilo característico da cidade e, em última instância, confere especificidade às narrativas que a têm como pano de fundo. Esse terceiro estilo será, então, o resultado de uma transculturação (segundo o entendimento de Fernando Ortiz), que vai beber às culturas portuguesa, espanhola, francesa, inglesa e norte-americana, sobretudo, elementos arquitetónicos e urbanísticos e que, no seu todo, vão integrar a paisagem citadina havanesa, com a sua identidade própria.

Assim, a dificuldade em definir e caracterizar o romance latino-americano está diretamente relacionada com a complexidade que a caracterização destas cidades encerra, também ela, pela mistura de estilos que não são, de forma assumida e objetiva, um estilo mas que, segundo a perspectiva de Carpentier, constitui um terceiro estilo, ainda em fase de legitimação. Nesse trabalho, há que encontrar – no romance e na cidade – as características que lhes são próprias, identificando semelhanças com os modelos existentes (europeus e norte-americanos, como vimos) mas por detrás dos quais existirá uma identidade própria. Importa, todavia, salientar que os ensaios de Carpentier a que aqui fizemos alusão datam de momentos histórica, literária e urbanisticamente distintos dos atuais e que a perspectiva do autor cubano serve, no âmbito deste trabalho, como alicerce para a análise de textos mais recentes em que certamente encontraremos imagens distintas destas cidades e de Havana em particular.

CAPÍTULO II

OS PRECURSORES DA NARRATIVA CUBANA ATUAL

2.1. Carpentier, Lezama Lima e Cabrera Infante

Embora os textos da literatura cubana que, de alguma forma, evidenciam a cidade de Havana não tenham surgido apenas a partir de meados do século XX (pelo contrário, um estudo mais aprofundado destas questões permite-nos concluir que já no século XIX Havana era cenário privilegiado de alguns dos mais consagrados escritores cubanos), estabelecemos como ponto de partida para esta breve apresentação as décadas de quarenta e cinquenta do século XX. Neste período da história literária cubana, destacam-se, não apenas como dois dos maiores escritores cubanos de sempre mas também no que à representação da capital diz respeito, Alejo Carpentier e José Lezama Lima.

Como já vimos, Alejo Carpentier (1904-1980) escreveu várias crônicas e ensaios totalmente dedicados a Havana, fazendo-o, inevitavelmente, sob o seu olhar especializado, atento a questões arquitetônicas. Mas a riqueza das descrições dos aspectos urbanísticos da cidade vai muito para além da enumeração dos traços arquitetônicos; ela é complementada com referências a episódios da infância do autor, considerações sobre o *modus vivendi* do povo cubano e ao aspeto das ruas, dos edifícios, dos mercados. Trata-se, segundo ele, de uma cidade eclética, que se caracteriza por uma mistura de estilos e pela inexistência de um estilo próprio, o que é, afinal, um estilo diferente – uma amálgama de outros estilos – em que predomina, apesar de tudo, um elemento característico: a coluna. É a coluna que a ergue, que a sustenta e que lhe confere beleza e originalidade.

Ainda que não seja objetivo deste trabalho estudar a produção literária de Carpentier, não podemos deixar de referir que o protagonismo que este escritor confere a Havana não se esgota nas suas crônicas e nos textos de caráter ensaístico. Em vários dos seus romances, contos e novelas podemos encontrar alusões explícitas ou implícitas à cidade onde, aliás, o autor ambienta algumas das suas narrativas. Havana é, na obra literária de Carpentier, um organismo em evolução, refletindo os diferentes momentos históricos e políticos do país ao longo da vida do autor. Assim, ela aparece, de forma

mais ou menos explícita, mas invariavelmente presente, em romances como *Ecue-Yamba-O!*, de 1927, *El Acoso*, de 1956, *El Siglo de las Luces*, 1962, ou *La Consagración de la Primavera*, de 1978, por exemplo. A cidade de Carpentier é, de forma multifacetada, símbolo da mestiçagem do povo cubano – e, conseqüentemente, reflexo das influências africana, europeia e indígena –, lugar de mudança e espaço para empreender uma necessária revolução, mas também um microcosmos com idiosincrasias que fazem dela o cenário privilegiado para o florescimento de novas estéticas e de uma cultura original. A decadência arquitetônica que foi alvo privilegiado da atenção do autor convive, nos seus textos, com os estilos e as ideias políticas a que foi aderindo e, nessa medida, o modo como representou Havana espelha a cidade, o país, a gente do seu tempo, mas também a sua evolução no plano ideológico e literário.

Já o escritor José Lezama Lima (1910-1979) destaca-se na representação da cidade de Havana sobretudo pelo romance *Paradiso*, de 1966. No seu discurso, Lezama Lima transforma características exteriores da cidade num espaço interior, de natureza simbólica. O autor não se limita à descrição dos aspetos físicos da cidade: entrecruza a dimensão espacial com a dimensão temporal, focando-se no quotidiano dos habitantes, numa relação intrínseca entre o espaço, o momento e aqueles que o habitam. Para Lezama Lima, a cidade e o indivíduo estabelecem uma relação bilateral em que ambos se influenciam mutuamente: o indivíduo habita a cidade e, nessa medida, faz parte dela e, simultaneamente, a cidade é também ela parte do indivíduo, contribuindo de forma decisiva para aquilo que ele é. Embora a cidade apareça num plano secundário onde decorre a ação principal – a história da vida de José Cemí –, não deixa de ser um elemento central e omnipresente. Apesar do seu caráter ficcional, é possível reconhecer em *Paradiso* muitos aspetos da vida do autor e, por isso, este romance é frequentemente qualificado autobiográfico. Esta característica revela a relação umbilical entre o autor e a sua cidade de origem onde, inclusivamente, passou boa parte da sua vida. Havana ganha, nesta narrativa, um simbolismo particular indissociável dos episódios que se sucedem no trajeto do protagonista e, portanto, para além do espaço onde decorre a ação narrada, ela é também o lado visível do espaço interior de José Cemí. Assim, sob o pretexto de contar a história de uma família e de narrar os episódios da vida de um homem que se transforma em poeta, Lezama Lima transporta-nos para a Havana em que viveu, pintando-a com as cores, as formas e os cheiros com que ele próprio a vê e a sente.

A partir dos anos cinquenta do século XX, operam-se grandes mudanças em Cuba. Nessa altura, Havana foi o epicentro de transformações determinantes no plano político, social e cultural. A revolução de 1959 teve como consequência o exílio forçado de muitos dos intelectuais cubanos que não concordavam com a política então instaurada pelo regime de Fidel Castro. São, por isso, frequentes os relatos e narrativas de escritores que, estando fisicamente distantes do seu país, muito escreveram sobre ele e mais especificamente sobre a cidade de Havana. Na década de sessenta, nos anos imediatamente depois da Revolução, destaca-se o nome de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) que, instalado na Europa, publicou vários textos sobre Cuba e Havana.

Tendo saído de Cuba em 1965, Cabrera Infante publica dois livros assumidamente protagonizados por Havana: *Tres Tristes Tigres* (1967) e *La Habana para un infante difunto* (1979), em que transporta o leitor para um tempo de esplendor da cidade – o das décadas de quarenta e cinquenta. Esta era uma cidade de luzes e de cores, de uma alegria tropical, com uma linguagem muito própria. O protagonismo de Havana é, muito mais do que o dos edifícios ou das ruas, o da confluência de todos os elementos que a constituem: edifícios, ruas, pessoas, cheiros, imagens, sabores, musicalidade, uma maneira de ser, de estar e de viver de que Cabrera Infante nos dá conta de uma forma invulgar e inovadora, à época. Nestes dois textos, o autor transporta-nos para a cidade da sua infância e juventude, recorrendo à sua memória para reconstruir uma Havana que, à época, já não existe nesses moldes. A sua Havana é, então, uma cidade aberta à modernidade, em que predominam os cinemas, os clubes noturnos, uma vivência quotidiana eminentemente exterior (nas ruas da cidade), em que se constroem arranha-céus, centros comerciais e lojas variadas, em que todos vivem a um ritmo acelerado e em que começa a massificar-se o uso do automóvel como símbolo desse progresso e dessa urbanidade emergente. Esta modernidade, de tendência norte-americana, significará, à época, também uma descentralização de determinadas zonas da cidade e, conseqüentemente, um crescimento urbanístico que permitirá o desenvolvimento de bairros como El Vedado ou Miramar.

Veremos, então, de que forma o escritor cubano retratou Havana num destes textos. Seleccionámos a obra *Tres Tristes Tigres*.

2.2. A cidade-protagonista em *Tres Tristes Tigres*

*Tres Tristes Tigres*² é, segundo o nosso entendimento, uma tentativa de definição do perfil identitário cubano a partir da representação do espaço urbano nas suas diferentes dimensões: geográfico-arquitetónica, social e individual. Não obedece à estrutura narrativa do romance convencional. É, independentemente do subgénero em que queiramos integrá-lo, um relato a várias vozes daquilo que é a capital cubana, sobretudo a noite de Havana. Um conjunto de fragmentos, com protagonistas vários mas em que o espaço – Havana e suas ruas, o Malecón, o mar e o céu sobre eles, os bares e os ambientes boémios – se assume como principais protagonistas. A cidade é vista através da noite: os bares, os cabarés (também chamados de *nightclubs*), a música, as relações fugazes, a gíria noturna.

Os onze narradores dão à estrutura narrativa uma fragmentação que só a cidade, enquanto cenário de todas as histórias, pode unificar. À inexistência de uma linha condutora da narrativa junta-se o aparecimento e desaparecimento abrupto de personagens cuja inclusão no rol de relatos parece despropositada. Apesar da policromia que caracteriza as descrições da cidade – os anúncios publicitários que abundam nas ruas e que contrastam com a escuridão da noite, a beleza das tonalidades do mar, do céu e das nuvens, as luzes dos bares e da alegria noturna – opõe-se à profunda solidão em que, afinal, todas as personagens estão mergulhadas, procurando nessa agitação noturna, na música e no álcool a felicidade que o seu quotidiano diurno não lhes proporciona.

As várias histórias que são contadas nos diferentes subcapítulos que constituem as diferentes partes são aparentemente dissociadas. São comuns personagens negras, jovens que vêm das pequenas aldeias para a cidade em busca de trabalho e de melhores condições de vida. Um jovem publicitário recém-casado pede aumento ao chefe (magnata) porque só ganha 25 pesos por semana; um fotógrafo frequentador de espetáculos musicais noturnos e que conhece La Estrella – uma mulher negra, de enorme estatura, uma figura algo grotesca. Nalguns casos, as diferentes histórias narradas são recuperadas algumas páginas mais adiante, havendo, deste modo, um intercalar entre as histórias (sempre curtas e referentes a episódios isolados). Estas micronarrativas confluem, no entanto, no cenário que lhes serve de pano de fundo – a cidade de Havana. É a capital cubana a principal personagem e o fio condutor destes relatos heterogéneos. Um rapaz que vem de uma aldeia pedir ajuda para sobreviver na

² Doravante, referiremo-nos a *Tres Tristes Tigres* como *TTT*.

cidade e que é alvejado por aquele a quem vem pedir auxílio; reuniões de amigos, que se encontram nos bares para *flurtar* com raparigas atraentes, beber *daikiris* e ouvir música; uma mulher, Laura, que conta, em fragmentos, os vários episódios da sua vida passada. Havana é descrita como uma cidade onde predomina a lei da sobrevivência, lugar de oportunidades mas também de vícios, de mundos repletos de teias que envolvem os seus habitantes em fios difíceis de desentrelaçar. Predomina a figura do negro, vestido de branco e de chapéu tipicamente cubano – uma figura frequente em Havana – o contraste simbólico das cores opostas e a prevalência do negro. Há constantes alusões a ruas, bairros, restaurantes e bares da cidade, que nos conduzem num cenário citadino e boémio.

Referimos, ainda, que o título inicial para o manuscrito deste romance era *Vista del amanecer en el trópico*, o qual nos parece bastante adequado aos propósitos identitários do autor e mesmo ao conteúdo das suas múltiplas estórias (em que predomina o ambiente noturno e as paisagens havanesas ao amanhecer). O título abandonado viria a ser recuperado para o segundo romance do escritor, publicado em 1974. *TTT* obteve, em 1964, o prémio de maior prestígio para o romance espanhol, atribuído pela editora Seix Barral – *Premio Biblioteca Breve*.

2.2.1. A paisagem citadina em primeiro plano

Em *TTT*, a paisagem urbana é frequentemente descrita com pormenor. Nas viagens de carro percorrendo as ruas de Havana, o mar e a marginal (o Malecón) é paisagem recorrente nos vários quadros sociais narrados. Neste excerto, encontramos uma rica descrição da paisagem havanesa – as suas cores e a íntima ligação entre a cidade e o mar que a banha:

[...] lo digo solamente para aquellos que nunca han paseado en un convertible por el Malecón, entre cinco y siete de la noche, el 11 de agosto de 1958 a cien o a cientoveinte: esa regalía, esa buenavida, esa euforia del día que está en su mejor hora, con el sol de verano poniéndose rojo sobre un mar de añil, entre nubes que a veces lo echan a perder al convertirlo en un crepúsculo de final de película religiosa en Technicolor, cosa que no pasó ese día, aunque a veces la ciudad es crema, ámbar, rosa arriba mientras abajo el azul del mar es más oscuro, se hace púrpura, morado, y sube al Malecón y comienza a penetrar en las calles y en las casas y no quedan más que los concretos rascacielos rosados, cremosos, de merengue tostado casi por mi madre y eso es lo que yo iba mirando, y sintiendo el aire de la tarde en la cara y la velocidad entre pecho y espalda, [...]. (Cabrera Infante, 2008: 147-148)

A variedade cromática, que descreve a paisagem de Havana repleta de cores e de tonalidades, é construída como se se tratasse de uma pintura que pretende representar uma cidade bela, que o narrador compara a um elemento da sua infância e associado à relação com a mãe. A descrição da paisagem não é, por isso, objetiva mas, antes, repleta de subjetividade, guiada pelas emoções dos narradores e condicionada pelas suas experiências individuais.

O mar tem, nesta obra, um protagonismo importante enquanto elemento integrante da paisagem urbana – um papel central que é, frequentemente, o foco da atenção dos narradores. A ele juntam-se todos os restantes elementos da cidade: as casas, as árvores, os lugares de diversão, aos quais se associam as cores, os cheiros, os ruídos, as sensações que todo esse meio que envolve os transeuntes lhes transmite.

No capítulo “Los Visitantes”, um narrador estrangeiro relata uma visita a Havana. Oferece-nos uma descrição da cidade e, mais uma vez, o lugar central do mar, do céu, em contraste com a cidade antiga:

La ciudad apareció de pronto, blanca, vertiginosa. Había nubes sucias en el cielo, pero el sol brillaba afuera y La Habana no era una ciudad, sino el espejismo de una ciudad, un fantasma. Luego se abrió hacia los lados y fueron apareciendo unos colores rápidos que se fundían enseguida en el blanco soleado. Era [...] el cinerama de la vida [...]. Navegamos por entre edificios de espejos, reverberos que comían los ojos, junto a parques de un verde intenso o quemado, hasta otra ciudad más vieja y más oscura y más bella. (Cabrera Infante, 2008: 169)

A noite, de cores e vivacidade, é paisagem frequente e serve de cenário a conversas e reflexões, deambulações e passeios. Realçamos as alusões de carácter social (as gentes que estão nas ruas) e o contraste entre as cores – quase ofuscantes – dos letreiros e a escuridão. Esta é uma cidade brilhante e colorida de noite, mas cheia de miséria de dia. Encontramos, assim, a contemplação do espaço físico através da visão que as suas personagens nos apresentam. Havana é uma cidade profundamente marcada pela proximidade do mar, pelo céu e as nuvens que a cobrem, mas também um amontoado de casas velhas, de ruas e de movimento, um movimento eminentemente noturno em que o brilho das luzes – que é realçado pela negritude natural da noite – vem acompanhado pelo ruído da animação noturna: a música e as conversas dos que ali estão. Realçamos, ainda assim, que o retrato desta Havana pende maioritariamente para o ambiente da noite e não tanto para o quotidiano das gentes de Havana. Assim, os consensuais protagonistas desta narrativa (se é que lhes poderemos atribuir a categoria de protagonistas, a avaliar pela heterogeneidade de discursos deste texto) são homens

boémios, que se movimentam sobretudo nos bares e nas ruas de forte animação noturna, que se relacionam com mulheres desse ambiente mas que, afinal, parecem sempre muito sós. Esta Havana – a de Cabrera Infante – não será toda a Havana, embora reconheçamos que nela podemos encontrar parte da essência do *modus vivendi* do povo cubano ou, mais concretamente, do povo havanês.

2.2.2. Os espaços sociais e a heterogeneidade da identidade urbana: a linguagem como marca identitária

Destacam-se dois aspetos relativos à linguagem. Por um lado, a predominância do discurso oral (com marcas típicas como incorreções gramaticais, calão, registo familiar e léxico específico da variante cubana). A reprodução dos diálogos apresenta, ainda, variantes que denotam as diferenças sociais entre as personagens (as gentes com menos recursos e menos instrução contrastam com as personagens letradas e cultas). Por outro lado, a mescla de línguas – também ela característica do discurso oral – que se traduz na inclusão de palavras e expressões em inglês e francês no castelhano, língua materna das personagens é, de igual forma, uma característica de tipos-sociais presente, por exemplo, na fala de personagens cultas mas aparecendo, pontualmente, em expressões empregues por personagens com menos instrução.

A reprodução dos diálogos das personagens, em contextos socioeconómicos variados, constitui uma marca identitária. Assim, a linguagem assume um papel determinante na definição do perfil identitário da cidade. Nas páginas que antecedem a narrativa, o próprio autor escreve, num breve texto que intitula de «Advertencia», o seguinte:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. (Cabrera Infante, 2008)

O tom oralizante de muitos dos diálogos e monólogos das personagens de *TTT* é uma das marcas características da escrita de Cabrera Infante, e da qual veremos alguns exemplos mais adiante. Assim, a polifonia, que é um dos traços mais peculiares da obra, traduz diferentes registos de linguagem e é o reflexo de diferentes ambientes, resultado

dos variados tipos sociais representados. Num artigo de 1968, o investigador Emir Rodríguez Monagal afirma que

Tres tristes tigres está contada por sus personajes mismos; o tal vez habría que decir por sus hablantes, ya que se trata de un collage de voces. [...] La estructura lingüística de *Tres tristes tigres* está hecha, desde el título, de todos los significados posibles de una palabra, y a veces de un fonema, de los ritmos de la frase, de los retruécanos verbales más inauditos. [...] Cabrera Infante ha aportado al cuerpo de su novela cosas que no vienen de la literatura sino del cine o del jazz, integrando en los ritmos del habla cubana los de la música más creadora de este tiempo o del arte cuya persuasión visual nos ha colonizado a todos. (Rodríguez-Monagal, 1968: 58-59)

Vejamos, então, alguns exemplos em que as características da linguagem têm um papel determinante para a definição do perfil identitário cubano.

Como referimos, o intercalar do castelhano com expressões em inglês e em francês é frequente. O propósito terá sido o de mostrar, por um lado, a influência e o prestígio da cultura europeia e norte-americana neste país e, por outro, o facto de Cuba ser um país de grande afluência turística. No “Prólogo” de *TTT*, apresenta-se o espetáculo «La Tropicana»: o *speaker* fala em castelhano e em inglês enumerando os artistas e os elementos da sociedade presentes. Para além de um claro exemplo da prevalência das línguas europeias e norte-americanas em Cuba (por via do turismo e de negócios), o prólogo é, também, o reflexo de um elemento identitário central na definição da identidade havanesa e cubana: o cabaré *La Tropicana* é um dos símbolos da cidade, atração turística que serve de cartão-de-visita para promover Havana e a cultura cubana. É, igualmente, o paradigma que modela toda a noite de Havana: a vida boémia, o mundo do espetáculo (da música e da dança, em particular), as cores, o *glamour* construído para agradar aos estrangeiros e para dar emprego aos autóctones; raparigas que chegam das povoações pobres a Havana com o intuito de ascender socialmente e que entram no mundo noturno como forma de ganhar dinheiro e fama fácil – a prostituição. A alegria e opulência que aparenta o povo cubano, que se opõe à miséria generalizada.

Por outro lado, a reprodução dos diálogos entre as personagens contribui para a caracterização dos tipos sociais representados nos vários quadros descritos. Salientamos o cuidado do autor em escrever com incorreções ortográficas, vocábulos que reproduzem o discurso oral e expressões do registo familiar, aspetos que dão ao discurso a riqueza linguística de que pretendemos dar conta. O excerto seguinte – monólogo exterior de Magalena Cruz, que descreve a rutura com a pessoa que a

acolhera em sua casa, chegada a Havana – está, também, repleto de marcas do discurso oral, de expressões do registo familiar e calão e denota a falta de instrução desta personagem:

La dejé hablal así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descaiga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va: primero vilgen, y entonse ella que me dise, tú, me dice así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, tú te puededilaonde-te-de-la-gana, que yo no te voy paral ni ponel freno: por finés que yo no soy tu madre, me oíte, me dice poniéndose su manito así al revés sobre la bembra negra que tiene y gritándome en el mismo oído que por poco que me rompe el témpano [...]. (Cabrera Infante, 2008: 36-37)

Assim, em *TTT* assistimos à representação de uma cultura mestiça e polifónica, em que convivem e se fundem diferentes correntes migratórias de procedência europeia, africana, asiática e americana. A gíria, os provérbios, os jogos de palavras e trocadilhos, as referências literárias, as associações fonéticas desempenham, para além da função estética, uma função humorística, criativa e espelho da diversidade social. Cabrera Infante usa a polifonia linguística como instrumento para representar o período histórico que se vive em Cuba a partir dos anos 30 do século XX, que se caracteriza pela migração massiva das gentes rurais para a grande urbe metropolitana, proporcionadora de oportunidades. Muitos desses migrantes são oriundos da província de Oriente, mestiços, com marcas linguísticas e culturais de origem africana, promovendo variações fonéticas de um castelhano-cubano falado. Por outro lado, esta recriação linguística, marca do discurso oral e associada a classes baixas, contrasta com a linguagem culta dos intelectuais da cidade. Deste modo, o registo de linguagem destas personagens da noite de Havana é muito diferente do dos «três tristes tigres» Arsemio, Cué, Silvestre Isla e Códac e os intelectuais que os rodeiam: indivíduos conhecedores de diferentes línguas (sobretudo inglês e francês), que frequentemente discutem e refletem sobre cultura, filosofia, cinema, literatura e música, fazendo jus ao ambiente intelectual e cosmopolita da urbe contemporânea. São frequentes diálogos em que predominam uma linguagem culta, repleta de referências musicais, e literárias. São, ainda assim, também eles, habitantes da noite, mas de uma noite intelectual, homens que conhecem os clássicos da sua literatura e da literatura mundial, amantes de música clássica, embora frequentadores dos bares onde as cantoras cubanas interpretam a música cubana.

O uso da oralidade na escrita concede autenticidade aos diálogos, constituindo, deste modo, testemunho das formas de pensar de uma época. É, precisamente, o que pretendemos mostrar neste trabalho – a linguagem é, juntamente com outros elementos, mais um aspeto relevante na construção identitária que a representação do espaço urbano pretende fazer nesta narrativa, dando verosimilhança aos quadros sociais ficcionados pelo autor.

As características da linguagem – propositadamente construída pelo autor – pretendem ser mais um elemento na caracterização das personagens e da classe à qual pertencem. Assim, na voz das pessoas do povo encontramos vernáculo, léxico da variante cubana, incorreções linguísticas e marcas dialetais presentes no discurso oral. O autor escreve para ser escutado, e não para ser lido. Prova disso é a forma subversiva como (não) emprega os sinais de pontuação, num estilo assumidamente oral, que visa, precisamente, a reprodução de diálogos do quotidiano. Nos diálogos entre as personagens da alta sociedade, predominam os cultismos, alguns deles estrangeirismos, que acompanham as discussões e as reflexões de natureza política, filosófica e artística.

Podemos, então, afirmar que, em *TTT*, predomina o ambiente noturno, os serões em bares onde domina a música, o álcool e as relações fortuitas entre os três homens que protagonizam a maioria das histórias (*os tres tristes tigres*), com mulheres atraentes que são, em geral, as protagonistas dos quadros sociais das classes baixas. A narração a diferentes vozes permite, apesar de tudo, distinguir dois grandes grupos de narradores: homens cultos mas solitários, que procuram na noite companhias passageiras; e mulheres com pouca instrução, algumas delas cantoras ou bailarinas de cabarés, frequentadoras dos *night-clubs* (para usar uma expressão da obra) de Havana.

2.2.3. O havanês – metonímia do povo cubano

Embora a caracterização do cubano seja, em *TTT*, feita de forma indireta, encontramos várias referências que, no seu conjunto, permitem definir um perfil identitário. Nos fragmentos seguintes encontramos várias descrições da figura do negro que veste de branco, a vida noturna e a sua postura. Realçamos que esta caracterização é feita também através da reprodução dos diálogos entre personagens, nomeadamente por via das marcas do discurso oral e dos traços dialetais de que demos conta no tópico anterior.

[...] Rolando se veía muy bien, muy cantante, muy cubano, muy muy habanero allí con su traje de dril 100 blanco y su sombrero de paja, chiquito, puesto como solamente se lo saben poner los negros, tomando café con mucho cuidado de que el café no le manche el traje immaculado, con el cuerpo echado para atrás y la boca encima de la taza y la taza en una mano y debajo de la mano la otra mano puesta sobre el mostrador tomando el café buche a buche, [...]. (Cabrera Infante, 2008: 83)

Esta descrição, do negro com o seu chapéu de palha, bebendo café, representa uma das figuras típicas da capital cubana, *habanero* boémio, refletindo o contraste entre a cor da pele e o branco do fato. Realçamos que os intervenientes neste diálogo são um negro e outro mulato, conforme referência do texto. Ainda na mesma obra, sobre a prevalência do mulato em Havana, o autor faz sucessivas referências a uma mulher que canta boleros – La Estrella –, uma das personagens que mais protagonismo tem em *TTT*:

Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo. [...] Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, [...]. (Cabrera Infante, 2008: 69-70)

Embora referente à música cubana (e não diretamente ao cubano nas suas características como indivíduo), a passagem seguinte pode ser interpretada como metáfora da cubanidade: a música é, tal como o cubano, contraditória: um encanto alegre, uma violenta surpresa, poética, sonhadora mas muito ligada à terra – à sua terra:

Es cierto que la música cubana es primitiva, pero tiene un encanto alegre, siempre una violenta sorpresa en reserva, y algo indefinido, poético, que vuela arriba, alto, con las maracas y la guitarra, mientras los tambores la amarran a la tierra y las claves —dos palitos que hacen música— son como ese horizonte estable. (Cabrera Infante, 2008: 169)

A partir dos fragmentos apresentados, podemos concluir que a imagem do cubano construída por Cabrera Infante é a de um povo profundamente ligado à música – são muito frequentes estas personagens femininas, mulatas, que cantam nos cabarés na noite de Havana – um povo aparentemente alegre, que vive na artificialidade do mundo noturno – luzes, alegria, sorrisos, álcool, música – mas que, no seu quotidiano, regressa a uma outra vida – esse é o exemplo de La Estrella, cantora brilhante nos bares da noite que vive miseravelmente. O povo cubano é, acima de tudo, a mistura de negros e mulatos, de origem indígena e africana e, portanto, herdeiro de muitos dos seus traços físicos mas também de muitos dos seus aspetos culturais.

Concluída em Madrid – onde Cabrera Infante se exilara antes de ir para Londres por discordar do regime castrista –, *Tres Tristes Tigres* é, mais do que a descrição fiel da Havana dos anos cinquenta, a cidade experienciada e imaginada pelo seu autor. Cabrera Infante sintetiza a essência da cidade – e, no fundo, do povo cubano – em várias das suas descrições da cidade.

As inúmeras referências às ruas, ao mar, ao céu e às nuvens – que parecem assumir tonalidades distintas das dos outros céus e das das outras nuvens do mundo – resultam das descrições de Cué e Códac, sobretudo. A representação desta cidade oscila entre a obra de arte e a realidade crua da sua pobreza, tal como a alegria plástica da noite de Havana se opõe à profunda solidão em que vivem mergulhados os seus protagonistas. É neste sentido que a consideramos uma tentativa de construção identitária, conciliando as dimensões individual-subjetiva e coletiva. Havana é, sob o pretexto de sucessões de episódios ficcionais, o lugar que simboliza a totalidade da identidade cubana, com as suas gentes, a sua forma de viver, de falar, de observar o meio que as rodeia. O pormenor com que é pintada a paisagem urbana – ora realista ora carregada de poesia e idealismo –, a heterogeneidade dos quadros sociais representados; a reprodução das falas das personagens, que oscilam entre o registo culto, intelectual e burguês, e o registo familiar, com calão e vernáculo; a intromissão do inglês e do francês – que simboliza a forte presença (e prestígio) das culturas europeia e norte-americana; e as muitas alusões ao cubano, claramente tipificados em comentários e reflexões de amplitude identitária, são alguns dos elementos que aqui apresentámos e que entendemos contribuir para traçar o perfil identitário deste povo.

A Havana de *Tres Tristes Tigres* será, como veremos mais adiante, o referente cultural que serviu de modelo para a representação da cidade que fizeram, décadas mais tarde, os escritores cubanos da atualidade. Será a esta Havana – a dos anos cinquenta do século XX – que os autores nascidos na década de sessenta farão alusão nas suas obras literárias, colocando em contraste essa cidade e aquela que agora conhecem. Entendemos, por isso, ser da maior relevância apresentar o texto de Cabrera Infante – símbolo de uma geração de escritores percussores e de uma Havana que se foi diluindo no tempo – que, pelo seu carácter modelar, influenciou os escritores da geração seguinte.

CAPÍTULO III

A HAVANA DE ABILIO ESTÉVEZ, LEONARDO PADURA E ANTONIO JOSÉ PONTE

3.1. Abilio Estévez – *Inventario Secreto de La Habana* (2004)

Embora tenha nascido em Cuba, em 1954, Abilio Estévez naturalizou-se espanhol em 2004 e reside atualmente em Barcelona. É um assumido crítico do regime político vigente em Cuba e um dos escritores mais reconhecidos da sua geração, destacando-se, sobretudo, como dramaturgo. Para além de peças de teatro, é autor de uma vasta obra literária que inclui romances, poesia e contos. De entre a sua produção literária, destacamos o romance *Inventario Secreto de La Habana*, de 2004.

Este livro resulta de uma evidente nostalgia, assente nas memórias do autor, numa geografia espiritual que o conduz a descrições de espaços não convencionais ou, no caso daqueles que o são, fazendo-o sob uma perspetiva intimista, dissociada dos elementos mais comuns. Embora assuma ter pretendido escrever um livro de viagens, esta narrativa-memória-relato é, na verdade, um texto de difícil definição. A voz do narrador dilui-se em aspetos autobiográficos do autor e, não raras vezes, dificilmente o leitor consegue destringir aspetos verídicos de episódios ficcionais. A Havana narrada-recordada-relatada é, não apenas a do narrador-autor (a das suas memórias da infância e juventude), mas também a dos muitos autores que fizeram dela protagonista dos seus textos.

Todo o texto está repleto de descrições pormenorizadas da capital cubana – dos espaços públicos, das suas gentes, dos hábitos que as caracterizam –, de alusões a episódios da História de Cuba, de peripécias ocorridas com os grandes escritores (ficcionalizadas pelo autor), mas também de inúmeras citações, retiradas de obras de autores nacionais e internacionais que se referem a Havana e/ou Cuba nos seus textos. A narração assume, frequentemente (ou talvez quase sempre) um tom melancólico e reflexivo e intercala duas dimensões temporais: o presente – em que o narrador se encontra em Palma de Maiorca, Barcelona – e o passado – um tempo anterior, profundamente ligado à sua infância e juventude, passado em Cuba, mais concretamente em Havana e nos seus arredores.

Um dos elementos preponderantes e presentes na memória do narrador é o mar. Ele assume o papel principal em muitas das descrições espaciais e parece influenciar de forma determinante o *modus vivendi* de Havana. Para o narrador, o mar encerra em si mesmo um misto de medo e de salvação, de tristeza e de inevitabilidade. Nas suas palavras, o mar é o centro onde, invariavelmente, tudo conflui e, por isso, será um dos aspetos que mais bem caracterizam a capital cubana:

En La Habana siempre me dio miedo el mar. Y como en La Habana casi todos los caminos conducen al mar, casi todos los caminos me conducían al miedo. Creo que La Habana no se entendería sin el mar y sin el miedo. [...] Una ciudad que mira al mar con tanta insistencia, con tanta inquietud, no sólo debe de sentirse indefensa, sino también triste y muy, muy acobardada. El mar, el maravilloso, el cálido mar de La Habana, el mar de refrescarse y de nadar [...], es asimismo el mar del miedo y también el de las lejanas promesas, o por decirlo de otro modo, el de la huida. [...] en La Habana el mar es la única opción, la única frontera. Y no vale la pena pensar cómo hubiera podido ser de otro modo. Se ha dicho hasta la saciedad, y siempre habrá que repetirlo: nada hay firme en una isla. Lo verdaderamente firme está en el mar. Todo. Tanto lo bueno como lo malo, todo se desarrolla, por tanto, «fuera», «más allá». (Estévez, 2004: 19-20)

O mar enquanto elemento identitário é reiterado pelo narrador várias vezes no texto. A condição de ilha – que está intimamente ligada ao mar pelas características geográficas que implica – é identificada como aspeto definidor de uma identidade insular, assente no desenraizamento e numa deriva permanente – tal como a ilha se encontra isolada de qualquer pedaço de terra, rodeada apenas por água, também Cuba e a sua gente está destinada a esse isolamento, a essa incerteza e precariedade. Deste modo, a memória, a ausência, o afastamento da pátria, a nostalgia que o mar encerra são uma constante no discurso do narrador. Intimamente ligado ao mar, encontramos o *malecón* de Havana, que é presença quase constante na sua memória. Ele é a janela a partir da qual a cidade olha para o mundo, num misto de sonho e de incerteza. Mas é também lugar de encontros e de uma beleza natural que lhe é conferida pela proximidade à imensidão do mar.

Nas constantes referências geográficas e espaciais, o narrador detém-se sobre a descrição da paisagem, mas também em descrever itinerários pormenorizados, estendendo o seu olhar, também, sobre as zonas circundantes da cidade. Havana é, ainda assim, o centro, o núcleo a partir do qual se desenrola a sua narração/reflexão/memória. O narrador conta a história dos seus antepassados (avós, tios, pais), intercalando episódios anteriores ao seu nascimento e outros da sua infância e juventude. Havana e as áreas limítrofes são sempre os lugares onde se desenrola a ação. Mesmo quando a

narração decorre noutros lugares, Havana é sempre o referencial geográfico, nem que seja por comparação. As descrições de outros espaços são feitas, maioritariamente, por semelhança ou oposição a Havana. Estévez dedica longas extensões de texto a descrever percursos pelas ruas de Havana, detendo o seu olhar (a sua recordação) sobre edifícios, lojas, as cores da paisagem, o entrecruzar das ruas e avenidas. As ricas e pormenorizadas descrições são intercaladas com referências a factos históricos, a memórias ficcionadas e comentários que refletem gostos e opiniões do narrador. Não podemos deixar de salientar que, ao descrever os aspetos urbanísticos da cidade, o narrador introduz de forma muito natural aspetos da cultura cubana, referindo-se, por exemplo, à estátua de José Martí, à rua da predileção de Lezama Lima ou mesmo à prevalência das colunas de que nos deu conta Alejo Carpentier. Deste modo, para além de evidenciar um vasto conhecimento dos escritores cubanos seus antecessores, Abilio Estévez dá ao seu texto uma intencionalidade identitária inegável. As ruas, as montras, os passeios, todos os elementos que constituem o espaço da cidade estão intrinsecamente relacionados com a história do país, com a sua cultura, com os homens que ali viveram e que também a idolatravam.

Por outro lado, o autor discorre longamente sobre o jogo de luzes e de sombras que caracterizam a cidade de Havana. Segundo ele, a cidade é, simultaneamente, luz e escuridão: a Havana da luz e da vivacidade (diurna) e a Havana sombria, solitária e silenciosa (noturna). Distingue duas Havanas que, sendo distintas, constituem uma única cidade. Destaca, também, a subjetividade das descrições de Havana feitas pelos seus escritores, nomeadamente por Carpentier, que ficciona o seu nascimento em Havana³, caracterizando o seu lugar de origem de forma a torná-lo símbolo da (sua) identidade cubana. Assim, o texto de Estévez está repleto de extensas descrições de Havana – a do passado, da sua infância, a do presente, mais real e desmitificada, a dos escritores que leu e que a narraram, a que os turistas vêm. As alusões a escritores cubanos – que são, tal como as ruas, os edifícios e a paisagem havanesa, parte indissociável de uma identidade urbana (e cubana) – aparecem, não raras vezes, intimamente relacionadas com os espaços da cidade de Havana, como se também eles, os escritores e as personalidades artísticas cubanas, fossem elementos constituintes da paisagem da cidade. Reiterando esta estreita relação entre Havana e os seus escritores, o narrador deixa transparecer a desilusão e a mágoa relativamente ao não reconhecimento

³ Não está comprovado o seu lugar de origem.

do seu mérito através da ausência de ruas e teatros com nomes de poetas cubanos (aqueles que tanto escreveram sobre ela e que tanto a amaram). Salienta, como explicação desta ausência de nomes de artistas na toponímia da cidade, uma característica que considera tipicamente cubana – a inveja:

Si le pidieran a un poeta cubano que mencionara a otro poeta cubano para nombrar una calle, un edificio o un monumento, levantaría los ojos al cielo y permanecería mudo, en el mejor de los casos. La envidia cubana es célebre. Todos los grandes la sufrieron. Y también los medianos y los pequeños. Ya lo dijo Unamuno: «Somos, colectivamente, unos envidiosos; lo somos nosotros, los hispanos de aquende el Atlántico; lo sois vosotros, los de allende».⁴ Esta historia, tan notable, de nuestro cainismo merecería un tomo aparte. Un estudio de mil páginas. (Estévez, 2004: 266)

De entre as muitas referências literárias que povoam o texto de Estévez, destacamos o momento em que o autor se refere a Guillermo Cabrera Infante e à obra aqui trabalhada *Tres Tristes Tigres*: «En *Tres tristes tigres*, a Cabrera Infante le incomodaba el aspecto engañoso de la calle San Lázaro, el que apareciera de pronto como una gran arteria suntuosa y parisina, para terminar pueblerina y defraudando al paseante» (Estévez, 2004: 225). O narrador descreve, também, episódios da vida de outros escritores cubanos, dedicando-lhes várias páginas e incluindo-os no leque de personagens que fazem parte do seu inventário de pedaços de Havana. Destacam-se Alejo Carpentier, José Martí (frequentemente citados) e José Lezama Lima e Virgilio Piñera, protagonistas de algumas páginas desta narrativa.

Para além da paisagem, o narrador detém-se na caracterização das gentes havanasas: os seus hábitos e costumes, a sua maneira de ser, de viver, de se relacionar entre si e com o outro. As descrições que apresenta ao leitor, carregadas de subjetividade e, simultaneamente, de um olhar de profunda admiração, transportam-nos para uma qualquer rua de Havana, repleta de *habaneros*, de alegria e de vivacidade, mas de resignação, de miséria e alguma inércia perante a inevitabilidade da sorte e do azar:

En La Habana se espera. ¿Qué? Todo. Nada. Cualquier cosa. La verdadera ocupación es esperar. No sé cómo serán las otras esperas, los diversos modos de espera que pueden presentarse por el mundo. Pero la espera que yo conozco, la habanera, tiene un fuerte componente de resignación. Hay algo en la espera que anula la voluntad. Que despoja a la voluntad de cualquier otra pasión que no sea la de acechar en la inmovilidad. «Me siento a esperar», suele decirse. Luego la espera implica pasividad. Anula la obstinación, la tenacidad, el interés en transformar el destino, o como se llame eso que

⁴ Miguel de Unamuno, «La envidia hispana», en *Mi religión y otros ensayos*, Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1950, pág. 851 [referencia do autor].

espero y que se halla en el futuro, o en ningún sitio salvo en mi esperanza. (Estévez, 2004: 74)

Este é, segundo o narrador, um povo alegre, que vive sobretudo na rua, que expõe a intimidade fora de casa. Um povo miserável que se refugia na música e nas rotinas de todos os dias para ir sobrevivendo às condições de insalubridade, de pobreza e de carência material.

Embora a população cubana inclua negros, brancos e mestiços, negros e mulatos surgem muito frequentemente como elemento preponderante. São numerosas as longas descrições de homens e mulheres negros que, pelos traços físicos, pela maneira de estar, de falar, de sentir... identificamos com uma forma de ser cubana:

Aquella tarde, en nuestro banco se había sentado un negro viejísimo, con esa resistente majestad que tienen siempre los negros viejísimos. Cuando un negro envejece, aunque haya sido esclavo, adquiere el porte de un rey, y ostenta esa milagrosa relación con el tiempo, esa confabulación con los años que impide saber la edad exacta que goza o que padece, como si ya no fueran «ancianos», sino milenarios. Hay en sus ojos amarillos, vidriosos, cansados, un poso de sabiduría. Aquel insólito monarca llevaba por bastón la rama de algún árbol, el abanico de promoción de alguna farmacia con la cara de una cantante famosa, e iba tocado con un gastado sombrero de panamá. (Estévez, 2004: 194)

Inventário de memórias, de personagens, de citações de obras referentes a Havana, este texto constitui uma manta de retalhos que, no seu conjunto, traçam um retrato da capital cubana. Segundo o título, não se trata apenas de um inventário, mas sim de um inventário secreto. Será secreto no sentido em que se combinam relatos de episódios da infância e juventude do narrador, pessoas/personagens que conheceu, de que ouviu falar, que o marcaram de alguma forma, espaços (ruas, casas, lugares) que foram determinantes de alguma maneira mas que simbolizam, afinal, a essência da cidade e das gentes que nela habitam e/ou deambulam. Parece ter sido propósito do autor deste livro – que, como já referimos, é de difícil definição quanto ao género textual – uma complexa homenagem à sua cidade natal. Entendemo-la como complexa na medida em que oscila entre uma visão algo desencantada – que põe em evidência a pobreza, os defeitos de carácter, a degradação paisagística e uma forma de viver baseada no *dolce far niente* – e uma visão quase utópica e romanceada, que o faz retratar uma cidade de uma incomparável beleza, atribuindo ao mar uma aura mística, num discurso quase patriótico, conseguido através das variadas referências a personalidades históricas e sobretudo aos grandes escritores da literatura cubana.

A identidade cubana que transparece das descrições, do relato de memórias e deambulações do autor resulta, então, de um conjunto de características físicas e psicológicas que, direta ou indiretamente, podemos atribuir ao povo cubano a partir da organização social e urbanística de que Estévez nos dá conta. Um povo que contempla o mar e que o associa à perda – resultante dos movimentos migratórios e/ou aos exílios de tantos cubanos que abandonaram o seu país por questões políticas e que nunca regressaram –; um povo alegre, profundamente ligado à música mas que, na sua essência, é dominado pela passividade e resignação. O negro, o mulato e o branco coabitam num mesmo espaço geográfico, constituindo a globalidade étnica do povo cubano, resultante de uma transculturação que lhe é tão característica e que está na origem da heterogeneidade e da rica diversidade da gente deste país. A construção identitária que está por detrás do retrato da cidade feito por Estévez resulta, então, do simbolismo atribuído ao mar e a tudo o que ele representa, à heterogeneidade étnica da população havanesa, ao *modus vivendi* caracterizado pela vivacidade da gente que povoa as ruas de Havana, e, finalmente, às estruturas arquitetónicas que espelham a organização paisagística e que a distinguem de outras cidades pelas montras das lojas, pelos vendedores de rua, pelos cafés e bares que prevalecem na memória do autor/narrador. Neste texto, a memória desempenha, então, um papel fundamental enquanto baú de recordações aonde o autor vai buscar todo o material de que se servirá para escrever.

3.2. Leonardo Padura – *La Neblina del Ayer* (2005)

Leonardo Padura nasceu em 1955 e é um dos mais conhecidos escritores cubanos da atualidade. Destacam-se os romances policiais protagonizados pelo detetive Mario Conde, embora a sua vasta obra narrativa vá para além destes livros (que constituem uma unidade temática). Possui dupla nacionalidade cubana e espanhola. Para a análise que aqui pretendemos levar a cabo, seleccionámos o romance *La Neblina del Ayer*, publicado pela primeira vez em 2005.

Esta obra partilha com a de Abilio Estévez a influência dos grandes escritores cubanos, as constantes e explícitas alusões a títulos e a autores da História Literária cubana, mas também à Revolução que deu origem ao atual sistema político, às condições de vida em que vive a maioria da população, oriunda de uma crise económica que parece nunca ter fim.

Embora o autor se encarregue de construir um enredo protagonizado pelo já recorrente Mario Conde, este romance é, na verdade, também protagonizado pela capital cubana.⁵ Ainda assim, trata-se de uma cidade absolutamente isenta de visões utópicas. É, acima de tudo, uma Havana degradada, em que impera a miséria (material e moral), a fome, a degradação urbanística (arquitetónica) e ética (das gentes que habitam determinadas zonas da cidade), a falta de perspetivas de um futuro favorável, o racionamento (de alimentos e de outros produtos essenciais), as condições sanitárias terceiro-mundistas, a solidão...

Ainda que o tempo da ação intercale uma Havana dos anos cinquenta e a atualidade, a forma como a cidade é apresentada em ambos os tempos parece não ter diferenças significativas, nomeadamente relativamente às condições de vida da população. Assim, para além de construir uma ficção assente num polícia que abandonara a carreira há mais de uma década (e que fora personagem principal de várias outras narrativas), o autor enfatizou os quadros sociais representativos de uma cidade empobrecida, dominada pela delinquência, pela prostituição, o crime organizado, o desencanto e as mais variadas ilicitudes, com o único propósito da sobrevivência. Diríamos, por isso, que esta Havana é, eminentemente, uma cidade dura para quem nela habita, reflexo de um país que sonhou com a mudança no período revolucionário mas que, passadas várias décadas, continua votado à miséria – uma miséria que, agora, já não consegue camuflar-se com ilusões de mudança, porque todos perderam a esperança e tentam sobreviver num ambiente que mais se assemelha a uma selva. O ex-polícia Mario Conde, embora experiente e habituado a investigar crimes, surge como último crente na condição humana e revela a sua perplexidade e escrúpulos perante o(s) ambiente(s) degradante(s) com que se depara.

Padura retrata os acontecimentos presentes a partir de uma realidade atual, de agora, mas sempre relacionados com um passado recente. Por esse motivo, a inquietante busca de Mario Conde tem como origem episódios ocorridos nas décadas de cinquenta e sessenta do século XX, em pleno período revolucionário, em que todos sonhavam com um futuro diferente, melhor. Todos os seus amigos – Carlos el Flaco, el Conejo, Yoyi

⁵ Num artigo publicado no passado dia 30 de setembro do presente ano na versão *online* do jornal espanhol *El País*, o próprio Leonardo Padura reconhece a sua intenção em retratar a Havana que conhece: “Certo, yo he tratado todos estos años de hacer algo como lo que escribió John Updike con el personaje de Harry Conejo Angstrom o Vázquez Montalbán con Pepe Carvalho: una crónica de la vida. Conde es testigo y comentarista de la historia de Cuba, y eso ha sido una responsabilidad como autor. Por supuesto, la literatura es una estilización de la realidad, pero en mis novelas no se dice nada sobre Cuba que no sea real ni verosímil”. Artigo disponível em http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/22/actualidad/1474557473_700959.html.

el Palomo e Candito el Rojo – e todas as restantes personagens que vão acrescentando peças ao complexo *puzzle* que o ex-polícia vai tentando montar e que diz respeito à morte de uma cantora de boleros (Violeta del Río) – os irmãos Ferrero, um colecionista de discos (Rafael Giró), o velho músico Rogelito, a antiga cantora Katy Barqué, o jornalista Silvano Quintero, o ex-presidiário Juan el Africano –, todos parecem mergulhados num presente que vive de olhos postos no passado, incapazes de ter esperança num futuro que lhes parece ainda mais incerto e degradante. Todos partilham – até mesmo o protagonista Mario Conde – uma visão pessimista e desencantada relativamente ao seu presente, refugiando-se num passado que, estando longe de ter sido idílico, foi, para eles, mais feliz do que o agora.

A miséria – que se traduz quer na falta de condições essenciais de sobrevivência, quer na degradação de valores e afetos – parece dominar uma Havana que se deixa ver na sua intimidade: suja, perigosa e violenta, dominada pelo sexo pago, as drogas e o álcool, votando os seus habitantes a uma existência no limiar da pobreza e da dignidade.

Salientamos que, com uma cidade que provoca a repulsa e o medo, convivem variadas e constantes referências bibliográficas, com o pretexto de descrever o trabalho de intermediário na compra e venda de livros usados a que agora se dedica o ex-polícia Mario Conde, bem como da riquíssima biblioteca dos irmãos Ferrero. As inúmeras referências a edições raras de livros paradigmáticos da literatura cubana e mundial povoam a narração e os diálogos de algumas personagens. Estas duas realidades tão distantes, colocadas lado a lado num mesmo texto, realçam, ainda que no plano do abstrato, a prevalência de uma Havana letrada, com bases históricas, literárias e culturais muito sólidas e, segundo podemos perceber a partir da leitura de alguns escritores da atualidade, muito presentes na memória dos autores de hoje. Martí, Heredia, Carpentier e tantos outros parecem figurantes quase imprescindíveis para estes narradores.

O asco, a lástima, a desilusão e incredulidade que Mario Conde revela sentir ao descobrir uma Havana degradada colocam na personagem principal o presumível olhar do leitor sobre esta cidade retratada. Homem experiente e habituado a lidar com o mundo do crime, Conde não consegue evitar a perplexidade face a uma cidade que não reconhece como sendo a sua, aquela em que vive e circula todos os dias e que, afinal, parece ocultar uma outra, desconhecida, obscura e escondida por detrás da Havana de um mar a perder de vista e de gentes alegres e solícitas:

Esa noche, mientras se restregaba bajo la ducha, procurando arrancarse de la piel la suciedad, la infamia y la sordidez entre las que había gastado uno de los días más extraños de su vida, Mario Conde volvió a preguntarse cómo era posible que en el corazón de La Habana existiera aquel universo pervertido donde vivían personas nacidas en su mismo tiempo y en su misma ciudad, pero que a la vez le podían resultar tan desconocidas, casi irreales en su acelerada degradación. Las experiencias acumuladas en unas horas superaban sus previsiones más exageradas y ahora se preguntaba si le alcanzaría la respiración para continuar aquella búsqueda capaz de abocarlo a la náusea. (Padura, 2005: 216-217)

Como já vimos, e ao contrário do que fizera, um ano antes, Abilio Estévez, Padura não parece ter pretendido que o leitor se centrasse na cidade de Havana, uma vez que constrói uma narrativa com diversas personagens, um enredo policial e uma ação que entrecruza aspetos históricos, reflexões políticas, personagens ficcionais e um olhar nostálgico relativamente a um passado aparentemente glorioso do mundo artístico cubano. Ainda assim, é evidente – pela extensão das descrições e pelas numerosas passagens dedicadas a aspetos urbanísticos – uma preocupação em retratar a Havana atual, a miséria em que vive a população de bairros como o tão minuciosamente descrito *barrio chino*, em oposição à Havana quase idílica dos boleros, dos *night-clubs* e dos cabarés de antes. O leitor mais desatento poderá não dar-se conta deste cenário em que decorre a ação, encarando-o, precisamente, como um mero pano de fundo. No entanto, esta Havana – a das ruas nauseabundas, dos prédios quase devolutos, do mundo do crime, das drogas e da prostituição – é, na verdade, mais uma das personagens centrais desta narrativa, indo muito para além de um referente geográfico em que, inevitavelmente, era necessário localizar as peripécias de Mario Conde.

As longas descrições que intermedeiam a narração e os diálogos entre as personagens são o reflexo de uma necessidade de mostrar ao leitor uma realidade que só um verdadeiro conhecedor de Havana poderia retratar. Deste modo, o texto de Padura é povoado de extensas referências a ruas, cruzamentos, esquinas e becos, alusões a mercados de rua, a cores e a movimentos de transeuntes, com uma minúcia tão rigorosa que o leitor facilmente consegue imaginar os espaços descritos. Fá-lo, no entanto, sob uma perspetiva absolutamente subjetiva, utilizando comparações e metáforas carregadas de expressividade, associando à degradação dos edifícios e à estreiteza e sujidade das ruas comportamentos humanos que refletem a deturpação de valores e uma miséria que vai muito para além da falta de recursos materiais. As ruas parecem refletir a desesperança instalada e são, nas palavras do narrador, mais do que um referente espacial com determinadas características urbanísticas e arquitetónicas, o símbolo da

História da cidade – e do povo que nela vive –, do modo de vida daquelas gentes e também da sua forma de pensar e de sentir:

En la memoria de los habaneros aquella zona de la ciudad, frecuentemente invadida por las emanaciones negras de la termoeléctrica de Tallapiedra, envenenada por los escapes de gas butano y asediada por los efluvios de los meandros más degradados de la bahía, era como un territorio cedido a los infieles, sin esperanzas ni intenciones de ser reconquistado. Entre sus calles sinuosas la historia parecía haber volado sin detenerse, mientras generación tras generación se empozaban allí el dolor, el olvido, la rabia y un espíritu de resistencia casi siempre desfogado en lo ilícito, lo pecaminoso, lo violento, en busca de una dura supervivencia, procurada a toda costa y por cualquier vía. (Padura, 2005: 206-207)

Apesar das descrições de uma cidade obscura, nomeadamente em determinados bairros específicos, é possível encontrar passagens referentes a uma Havana alegre e esplendorosa, remetendo para o ambiente noturno, a música e a ascensão turística de uma cidade que atraiu, durante décadas e progressivamente, o interesse de muitos estrangeiros: «Desde los años veinte La Habana era la ciudad de la música, de la gozadera a cualquier hora, del trago en todas las esquinas, y eso le daba vida a mucha gente [...]» (Padura, 2005: 111). Esta Havana é – foi – a de outros tempos, fazendo lembrar a Havana noturna de Guillermo Cabrera Infante em *Tres Tristes Tigres* que, durante décadas, acordava da miséria e da pobreza quotidianas para um crepúsculo de esperança renovada, música em todos os recantos, alegria e diversão:

-¿Se imaginan cuántos artistas tenía que haber para mantener ese ritmo? La Habana era una locura: yo creo que era la ciudad con más vida de todo el mundo. ¡Qué carajo París ni Nueva York! Demasiado frío... ¡Vida nocturna la de aquí! Verdad que había putas, había drogas y había mafia, pero la gente se divertía y la noche empezaba a las seis de la tarde y no se acababa nunca. [...] Eran miles, la música estaba en la atmósfera, se podía cortar con un cuchillo, había que apartarla para poder pasar... (Padura, 2005: 86-87)

A propósito de pontos em comum com o texto de Cabrera Infante, também Padura dá ênfase ao bolero enquanto marca da identidade cubana. Já na década de sessenta do século XX, o autor de *Tres Tristes Tigres* dedicara vários fragmentos da sua obra (multifacetada e de difícil definição, como já vimos) a uma cantora de boleros – La Estrella – a qual parece personificar, se não na totalidade, pelo menos uma parte daquilo que é o povo cubano⁶. Agora, o criador de Mario Conde vai dar-lhe como missão a busca de explicações para o desaparecimento de uma fascinante e enigmática cantora de

⁶ Cf. Capítulo II.

boleros – Violeta del Río. Para levar a cabo essa tarefa, a personagem central deste texto mergulhará nesse mundo de outrora, em que a música, o ambiente noturno, os cabarés e os bares eram o núcleo de uma cidade fervilhante, ritmada e cativante. A música é vista, em ambos os textos, como um dos aspetos característicos da cultura cubana e, no caso da narrativa de Padura, o bolero é explicitamente entendido como definidor da identidade cubana: «El bolero es del Caribe, por eso nació en Cuba, se aclimató en México, en Puerto Rico, en Colombia. Es la poesía de amor del trópico, un poco picúa a veces, porque somos picúos, qué le vamos a hacer, aunque siempre diciendo verdades» (Padura, 2005: 133).

Outro aspeto que, recorrentemente, encontramos nos textos destes autores é, uma vez mais, a figura do negro e do mulato, que entendemos serem representativos da mestiçagem (e da transculturação em que assenta) do povo cubano:

Veneno era un mulato claro, casi blanco, empeñado en patentizar su prosperidad con la exhibición de varios miembros de su dentadura encasquillados en metal de dieciocho quilates, las tres cadenas con medallas (en convivencia con un par de collares de cuentas coloridas), los anillos empedrados, las dos manillas y un *Rolex* de la misma pureza áurea y que en conjunto debían de andar por los dos kilogramos de oro. (Padura, 2005: 216)

Considerámos importante destacar o facto de, tal como Abilio Estévez fizera em *Inventario Secreto de la Habana*, também Leonardo Padura fazer referência a uma característica tipicamente cubana, segundo ambos os autores – a inveja:

Pero Violeta no necesitaba de ningún impulso, porque de verdad era buena, se lo digo yo, y por eso se fue haciendo un nombre con aquellas actuaciones y, como siempre pasa en este país de mierda, enseguida destapó la olla de la envidia. Las otras cantantes empezaron a picarse con ella y algunas decían que sin el señorón ella no podría cantar ni en el patio de su casa, cosas así. (Padura, 2005: 113)

A Havana de Leonardo Padura é, mais do que uma cidade associada a memórias da infância – como acontece no texto de Estévez – uma cidade real, com as vicissitudes quotidianas de quem nela vive. O seu olhar, as suas descrições e o foco da sua atenção centram-se nos quadros sociais que permitem ao leitor transportar-se para uma cidade dura para quem nela habita. Trata-se de uma visão crua de quem conhece bem a cidade. Mais do que um cenário onde decorre o enredo construído por Padura, Havana desempenha, na sua condição de personagem, o papel de protagonista na medida em que, das descrições urbanísticas, resulta uma lúcida caracterização da sociedade cubana

atual. Nessa medida, a representação da cidade – nas suas dimensões arquitetónica, paisagística e social – permite traçar um perfil da identidade cultural cubana: quais os valores e princípios dominantes, como se caracteriza o *modus vivendi* da maioria da população, qual o património cultural presente na memória coletiva, quais os ideais, os medos, as crenças da generalidade dos cubanos, aqui simbolicamente representados pelos havaneses. Essa identidade cultural cubana proposta por Padura consistirá, então, na prevalência de um passado muito presente na memória coletiva e que influencia o momento atual, nas artes, na toponímia da cidade de Havana, na (des)organização urbanística e, acima de tudo, na perspetiva dos cubanos relativamente ao futuro (ao seu futuro e ao futuro do seu país). O povo cubano é caracterizado por Padura, na visão de Conde e das personagens que com ele se cruzam, como um povo nostálgico e desesperançado, cujas memórias de um passado recente – que remete para os anos imediatamente anteriores à Revolução de 1959 – parecem constituir um referencial de felicidade e, talvez por isso, de modelo da cultura cubana. Esse paradigma cultural, que remete para as décadas de cinquenta e sessenta do século XX (que Cabrera Infante já caracterizara em *Tres Tristes Tigres*) aparece com muita frequência neste e noutros textos de autores de hoje como representativo da identidade cultural cubana. Mas, para além da música e do animado ambiente noturno do período pré-revolucionário, a narrativa de Padura salienta outros aspetos que não podemos deixar de reconhecer como parte fundamental de uma possível identidade cubana, na perspetiva deste autor: a determinante e tão presente influência de escritores como José María Heredia, Alejo Carpentier, José Lezama Lima e tantos artistas (não apenas escritores, também músicos, por exemplo) que, pertencendo a outras gerações, tendo vivido noutros momentos da história de Cuba, tendo protagonizado outros movimentos artísticos, são ainda hoje entendidos como ícones da identidade cultural cubana atual. A dureza dos quadros sociais descritos – que se caracterizam pela escassez de bens materiais e pela prevalência do crime e da prostituição nalguns bairros da cidade – realçam a resiliência dos havaneses/cubanos, mas também a sua astúcia. Embora, cremos, não tenha sido objetivo do autor caracterizar o povo cubano como sendo miserável (moral e materialmente), dedicado exclusivamente ao tráfico de drogas e à prostituição, a verdade é que é o submundo da miséria e da deturpação de valores que Padura mais caracteriza. Por detrás desta imagem, podemos reconhecer, como vimos, uma cidade que partilha com tantas outras os problemas sociais comuns à maioria das cidades do século XXI. A decadência urbanística e arquitetónica inegáveis de Havana convivem, ainda assim, com a magia

contagante da música cubana, com o patriotismo de Heredia, uma gente letrada e conhecedora dos grandes escritores que integram a história literária do seu país.

3.3. Antonio José Ponte – *La Fiesta Vigilada* (2007)

Antonio José Ponte nasceu na província cubana de Matanzas em 1964 e mudou-se para a capital aos 16 anos, em 1980. É engenheiro hidráulico de formação, tendo exercido essa profissão durante apenas alguns anos. É um dos mais internacionais escritores cubanos de hoje, evidenciando-se como poeta, narrador e sobretudo como ensaísta. É autor de livros como *Un Seguidor de Montaigne mira la Habana* – ensaio (1995), *Las Comidas Profundas* – ensaio (1997), *Contrabando de Sombras* – romance (2002), *Un Arte de Hacer Ruinas y Otros Cuentos* – compilação de contos (2005), *Asiento en las ruinas* – poesia (2005) e *La Fiesta Vigilada* – romance/ensaio/relato autobiográfico (2007). Em 2003 foi expulso da Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba por manifestar as suas ideias contrárias ao regime político vigente. Vive em Madrid desde 2007 e escreve pontualmente para o jornal espanhol *El País*⁷. Publica regularmente nas revistas *La Habana Elegante*, *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Letras Libres*, e codirige a publicação digital *Diario de Cuba*.

Publicado no mesmo ano em que Ponte se instalou em Madrid, o romance *La Fiesta Vigilada* apresenta-se como uma narrativa híbrida que oscila entre o tom ensaístico e o testemunho com aspetos autobiográficos, em que facilmente reconhecemos episódios da vida do autor. O discurso varia entre o relato na primeira pessoa (em que o narrador se assume como protagonista) e a narração convencional, na terceira pessoa. O carácter ensaístico deste texto assenta em três pilares essenciais – os quais são, também, tema recorrente de outros ensaios, crónicas e artigos do autor: o contraste entre a Cuba – e particularmente Havana – do período pré-revolucionário e os tempos após 1959, que tem implícita uma crítica contundente ao regime castrista; a degradação arquitetónica e urbanística da cidade de Havana, votada ao abandono e ao acumular de fantasmas de um outro tempo de prosperidade; e a opressão exercida por um regime controlador e castrador, segundo a perspetiva do autor, que proibiu durante anos a animação noturna e que, após a década de noventa do século XX, parece abrir-se novamente mas sempre vigilante.

⁷ Podem encontrar-se alguns dos artigos de A. J. P. no jornal *El País* em http://elpais.com/autor/antonio_jose_ponte/a.

Num estilo austero, que reflete uma contemplação passiva da arquitetura de Havana, Antonio José Ponte apresenta ao leitor um retrato que oscila entre a objetividade dos factos históricos, sociais e políticos de que dá conta, e a subjetividade dos episódios da sua vida pessoal, que não se esforça por camuflar com ficcionalizações. Narrativa de frase curta e vocabulário simples, de estrutura fragmentária, este texto propõe apresentar aspetos relevantes, no plano social, político e artístico, do último quarto de século em Cuba. O autor recria a história de *Nuestro Hombre en la Habana*, de Graham Greene, fazendo uma clara alusão à sua expulsão da *Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, em 2003, por colaborar com a revista *Encuentros* e refletindo longamente sobre a ruína arquitetónica em que Havana está mergulhada.

O título deste livro encerra em si todo o simbolismo que Ponte quis atribuir-lhe: a alegria do povo cubano, todas as manifestações artísticas, são, na verdade, alvo de uma vigilância constante e, por isso, a aparente liberdade e espontaneidade do povo cubano está, na verdade, condicionada por motivos políticos, em consequência da Revolução que deu origem ao atual regime instalado:

Los revolucionarios habían hecho de la fiesta un obsesivo centro de ataque durante el antiguo régimen. A fines de los años cincuenta, la propaganda clandestina pedía la colaboración de los habaneros en un boicot resumido publicísticamente bajo la fórmula de tres C: cero cena, cero cine, cero cabaret. (Igual ojeriza alfabética tendría en los años sesenta la campaña revolucionaria contra prostitutas, proxenetas y pederastas: las tres P.) Comandos revolucionarios desaconsejaban el ocio, colaban violencia dentro de los festejos, ordenaban el enlutecimiento general. (Ponte, 2007: 124)

La Fiesta Vigilada constitui uma notória tentativa de retratar, num plano abstrato, a sociedade cubana, servindo-se da representação da cidade de Havana como amostra dos estragos que, na opinião de Ponte, a Revolução de 1959 provocou em Cuba. Salientamos o cuidado do autor em oferecer ao leitor informações de carácter histórico e urbanístico para que, dessa forma, possa mais facilmente imaginar o cenário decrépito de uma cidade em ruínas e, assim, levá-lo a compreender os efeitos nefastos da Revolução e do embargo económico estabelecido pelos Estados Unidos que se prolonga até aos dias de hoje. A ironia das palavras seguintes e a expressividade da comparação entre Havana e um museu denotam claramente qual a opinião do autor, que não se inibe de emitir juízos de valor acerca das consequências da mudança política:

La llegada de las fuerzas revolucionarias, en enero de 1959, vino a impedir el cumplimiento del Plan Sert. Una revolución política evitó la revolución urbanística. Y si hoy resulta posible pasear por una decrépita ciudad colonial habrá que agradecerlo a tan

sorpresivo relevo de administración. La variedad geológica que distingue a la arquitectura habanera, rica en estratos de distintas edades, se debe al estatismo inmobiliario impuesto por la administración revolucionaria. La capital cubana goza, gracias a ello, de un envidiable carácter museístico. Aunque también de un desmoronamiento lindante con lo irresoluble: La Habana es un museo en ruinas. (Ponte, 2007: 177-178)

Sublinhamos que o autor atribui ao movimento revolucionário de 1959 a exclusiva responsabilidade pela situação social e económica atual em Cuba, não apresentando outros elementos de natureza histórica e política essenciais para uma melhor compreensão dos reais fatores que conduziram à degradação e à decadência urbanística de que nos dá conta.

O livro está dividido em quatro partes – cada uma delas subdividida em várias outras –, consideramos que o capítulo que mais diretamente espelha a Havana que Ponte quis retratar é o intitulado «Un paréntesis de ruinas». A cidade é apresentada como um amontoado de edifícios em ruínas, tornando-a envelhecida e desesperançada. Uma cidade que parece de costas voltadas para o futuro, para o progresso e para o resto do mundo, votada ao abandono. Num comentário colocado entre parêntesis, o narrador diz que «en La Habana Vieja ninguna superficie dura libre de polvo, el polen de la destrucción flota en el ambiente» (Ponte, 2007: 149). A ruína dos edifícios – muitos deles foram, noutra tempo, símbolo do progresso – não atinge unicamente as construções arquitetónicas; elas significam, por inerência, a pobreza do povo de Havana, que vive em condições degradantes.

A narração/relato assume um estilo austero e sem floreios, numa linguagem crua e simples. Algumas personagens são nomeadas apenas com uma única letra maiúscula ou, então, são flagrantemente aproveitadas de outros romances – o caso mais explícito é o de *Our Man in La Habana* de Graham Greene. Frequentemente, Ponte inclui personalidades do mundo da literatura, da música e do cinema, transformando-as em elementos centrais da sua narrativa: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Dizzie Gillespie, Edith Wharton, Ernesto Guevara, John Lennon e Ernest Hemingway são alguns exemplos disso. Como vimos, a construção de uma identidade (individual e subjetiva ou cultural e coletiva) assenta, sempre, num exercício de distinção e de demarcação de um “eu”/”nós” relativamente ao “outro”. Entendemos a necessidade de Ponte em mesclar personalidades da história literária e artística com a paisagem havanesa uma tentativa de colocar em evidência duas realidades tão distintas: a cubana e a europeia, por exemplo.

A sua Havana é a de agora, embora faça o constante contraponto com a de

outrora – pela liberdade perdida, pela alegria e vivacidade da cidade da década de cinquenta do século XX, pela prevalência de edificações envelhecidas e não recuperadas que abundam na paisagem urbana, pelo desencanto face ao que, na perspectiva do autor, a Revolução de 1959 não conseguiu trazer aos cubanos – melhores condições de vida:

El mayor efecto urbanístico producido por la política revolucionaria consiste en extrañar La Habana a sus moradores. Vuelta extraña hasta el punto en que ninguno parece responder por ella, la ciudad suele ser extrañada desde lejos, cuando un satélite consigue pescar una azotea y tres depósitos de agua. Y resulta paradójico haber llegado a este punto por vías que prometían lo contrario, mediante leyes aparentemente auspiciosas, en medio de un optimismo multitudinario. (Ponte, 2007: 197)

Ao afirmar que a degradação urbanística da cidade causa estranheza aos próprios moradores de Havana, que deixaram de reconhecer a sua própria cidade, o autor coloca em causa a identificação da gente de Havana com os traços característicos que a definem e que, afinal, seriam os definidores da sua identidade cultural. O perfil identitário em que assentam as reflexões e as descrições de Ponte mais se assemelha à perda de uma identidade que outrora existiu.

Mas a Havana descrita nesta narrativa é, sobretudo, a cidade de um ponto de vista político. Encontramos frequentes descrições arquitetónicas, de ruas, edifícios e aspetos da paisagem mas a Havana de Ponte é, acima de tudo, cenário de censura e repressão, um referente geográfico implicitamente permanente no texto com protagonismo notório. A narrativa integra algumas extensas descrições de características da cidade, nomeadamente das ruas, dos edifícios, dos monumentos e das casas:

Hacia el norte, en medio de edificaciones de menor cuantía, alcanzaba a verse el edificio Bacardi. Las noches en que iluminaban el globo de cristal que lo remata, el murciélago distintivo de la compañía licorera señoreaba aquel globo, y el edificio parecía un préstamo de Gotham City.

Al sur quedaban las torres de la estación de trenes. Más allá, una ensenada. Y en la orilla de ésta la llama eterna de una refinería de petróleo.

Por el este, un alto edificio cerraba el panorama. Antes de la revolución había sido la mayor fábrica de camisas del país, y desde hacía años permanecía cerrada. Sus muros formaban un alto acantilado, y podía suponerse que prestaban firmeza a las casas adjuntas, mucho más antiguas. Pero, de continuar deshabitado, el edificio se adelantaría a éstas en el camino de la destrucción. (Ponte, 2007: 147-148)

Para além das descrições de aspetos urbanísticos, e diríamos até que mais relevantes do que essas, encontramos objetivas e concretas caracterizações de formas de estar e de agir. Em passagens como a que a seguir apresentamos, o autor deixa claro o

seu estilo tendencialmente ensaístico, integrando no seu texto (que, recordamos, é unanimemente considerado como uma narrativa de carácter ficcional), autênticos tratados de História da Arte, de Sociologia e de, afinal, História de Cuba:

Lo mismo que la prostitución, el dinero regresaba a La Habana a principios de los noventa. Se hizo preciso traerlo de otra tierra para hacerlo creíble de nuevo (billetes extranjeros eran los únicos que conservaban el aura imprescindible), y la moneda nacional sacaría lo suyo de esa importación. Pues equivaler al dólar, fuera cual fuera tal equivalencia, constituía ya un signo de existir.

Las autoridades mostraron su beneplácito siempre que tal regreso no garantizara la riqueza de nadie. Aunque habría que ver cuán pobres signos tomaban como señal de riqueza. Y la sospecha de que alguien vivía por encima de sus posibilidades iba a hacerse motivo de delación frecuente, causa judicial. Pues suponía el tesoro hallado y no compartido, la veta de petróleo taponada en el baño, el sótano lleno de esclavos, la práctica de alguna ley elemental que volvía a relacionar inventiva con dinero. [...]

[...]

Y se reabría la fiesta, aunque acotada. (Llegada la medianoche cerraban el Two Brothers y otros bares.) Lo mismo que el dinero, la fiesta resultaba un simulacro. El bar lleno de chivatos y los de uniforme acordonando el baile. (Ponte, 2007: 127-128)

A festa a que se refere Ponte – e que dá título ao livro – pode ser entendida, também, como símbolo da liberdade. Entendemo-la dessa forma pelo facto de ser tão recorrente o emprego da palavra e por considerarmos que Ponte não terá querido restringir a sua crítica política apenas à repressão exercida sobre os momentos de ócio e celebração do povo, mas sim, de uma forma mais abrangente, a todos os seus movimentos, vigiando e condicionando a liberdade de pensar, de agir, de se manifestar artisticamente.

Por outro lado, o texto de Ponte está repleto de alusões literárias – discorre largamente sobre obras de outros autores, sobretudo estrangeiros, que visitaram e escreveram sobre Cuba e Havana (Hemingway, Sartre, etc.). Ao apresentar passagens desses autores e ao comentar a sua perspetiva sobre a cidade, vai traçando uma panorâmica sobre a Havana desde a revolução de 1959: os bares, o ambiente noturno, a ascensão da prostituição como solução para a pobreza de muitas raparigas vindas das regiões rurais, o mundo das drogas, o turismo e os jogos de interesses associados ao mundo da noite e da prostituição. Embora seja uma narrativa ficcional, este texto apresenta características típicas de um texto ensaístico. À semelhança do que fizera Estévez no seu inventário sobre Havana, também ponte se socorre do que outros escritores escreveram sobre a cidade para a retratar. Fá-lo, sobretudo, sob uma perspetiva fortemente politizada (contra o regime vigente, notoriamente), histórica e

social. Embora ofereça ao leitor descrições urbanísticas (de edifícios, de ruas da cidade), o seu olhar – que, muito frequentemente, é o olhar de outros escritores, a quem cita ou parafraseia – detém-se, eminentemente, sobre o *modus vivendi* das gentes de Havana, tendo como denominador comum a prevalência de uma vigilância permanente dos movimentos alheios:

La proximidad de los almacenes del puerto convocaba en el *Two Brothers* a toda clase de trapicheos clandestinos y, en exacta correspondencia, a desentrañamientos policiales. Se sabía que el lugar estaba lleno de chivatos y, como había que dar gritos para hacerse entender, los diálogos abusaban de lo pronominal.

«¿Te cayó aquello?», averiguaba alguien.

«Tengo lo tuyo allá», podía recibir como respuesta.

Las letras de canciones merodeaban también por no soltar su verdadero asunto. «Esa cosa que me hiciste, mami, me gustó», decía un viejo son de Arsênio Rodríguez. O un baladista mexicano hipaba: «Preso, de tu forma de hacer eso, a lo que llaman amor.»

Al parecer, en el *Two Brothers* ningún negocio podía decir su nombre. (Ponte, 2007: 92)

Destacamos ainda que o autor apresenta com pormenor aspetos do cinema cubano, a representação da cidade de Havana no cinema dos anos cinquenta e sessenta, detendo-se particularmente sobre as peripécias que estiveram na origem da gravação do documentário *Buena Vista Social Club*. O modo como relata – em tom informativo – as vicissitudes que dificultaram a realização do filme reflete a decadência de uma geração de músicos outrora bem sucedidos e agora votados ao esquecimento, simbolizando, metaforicamente, a ruína da cidade de Havana e, por extensão, também da sua cultura (da música, do cinema, sobretudo):

[...] iban a ser las biografías de los músicos cubanos las que ofrecerían a Wim Wenders las mayores reservas de tiempo muerto. Porque Cooder podía haber esperado durante semanas a los ejecutantes africanos contratados por él, pero los músicos cubanos llevaban décadas de sus vidas a la espera de Ry Cooder o de algún otro productor que los salvara.

Rubén González, de edad avanzada, pronto arribaría a los diez años sin tocar las teclas de un piano.

Luego de varias decepciones profesionales, Ibrahim Ferrer tenía decidido no cantar más y se ganaba la vida como limpiabotas. [...]

No hacía mucho que Compay Segundo, el de mayor edad entre todos, cobraba importancia gracias a un productor español. Y sólo Ornara Portuondo había conseguido mantener carrera sostenida como vocalista, aunque a escala nacional. (Ponte, 2007: 114-115)

Assim, particularizando os nomes dos músicos que formaram *Buena Vista Social Club*, Ponte recupera uma inexistente banda de música dos anos 60, pretendendo retratar,

paralelamente, essa busca de um esplendor revolucionário que, segundo ele, nunca existiu.

Tal como já o fizeram Estévez, Padura e o próprio Cabrera Infante, também Ponte faz questão de evidenciar a figura do negro e do mulato como elemento preponderante na constituição do povo cubano. Salientamos que, ao pretender denominar alguma mulher ou algum homem, o autor refere-se à mulata ou ao negro, fazendo questão de realçar a cor da pele e não qualquer outra das suas características físicas. Exemplo disso é: «Una mulatica empieza a florear delante de un negro vestido de punta en blanco. La mulatica mete al negro en el baile para que éste se dedique a perseguirla» (Ponte, 2007: 99) ou «El más viejo de ellos dos era músico, un mulato de piel despigmentada en algunos parches de sus brazos. Hablaba y sus mofletes se hinchaban como si tocara algún instrumento de viento» (Ponte, 2007: 41).

Numa narração muito pouco convencional – que mais se aproxima do relato autobiográfico –, em que o narrador está longe de ser objetivo (nem pretende sê-lo) e em que não se esforça por dar nomes às personagens ou contar episódios de forma lógica e encadeada, *La Fiesta Vigilada* é assumidamente um texto de denúncia, num tom que oscila entre a ironia e a mera descrição de factos do passado recente de Cuba e da sua capital. De pendor eminentemente político, este texto não deixa de apresentar ao leitor um retrato da Havana (e de Cuba, por extensão) fundamental para uma tentativa de definição da sua identidade cultural. O aproveitamento da personagem de *Nuestro Hombre en la Habana* – que dá o mote para o início da narração/retrato/reflexão –, as variadíssimas referências a nomes de ruas da cidade de Havana, aos edifícios que outrora existiram e que entretanto ou desapareceram ou estão degradados, a alusão a estátuas, a nomes de teatros, de museus, de bares e de hotéis, as indicações relativas a factos da História recente de Cuba – de carácter informativo e quase documental –, constituem, ainda que de forma fragmentada, contributos importantes para entender a cidade. Independentemente das opiniões políticas do autor – que se manifestam, neste texto, numa crítica contundente ao regime político instaurado a partir de 1959 –, *La Fiesta Vigilada* apresenta um retrato da capital cubana que concilia uma ligação afetiva do autor – que, mesmo desiludido com o rumo do seu país e da sua cidade, não deixa de a olhar de forma atenta – e uma descrição algo distanciada, tentando uma moderação na linguagem. Ao contrário de *La Neblina del Ayer*, o narrador de *La Fiesta Vigilada* não se preocupa em descrever com pormenor episódios quotidianos; os diálogos escasseiam e as referências aos aspetos do dia-a-dia dos havaneses não são integrados no texto. Este

não é um narrador contador de histórias; é, sobretudo, um espectador reflexivo, que observa o lugar onde nasceu e cresceu sob uma perspectiva crítica face àquilo em que se transformou e tendo em conta aquilo que poderia ter sido. Esse olhar desiludido, que está por detrás de uma preocupação evidente em enumerar edificações concretas, em explicar o que foram, o que são atualmente e de que forma evoluíram nas últimas décadas da história da cidade, nunca é manifestado explicitamente.

O perfil identitário que Ponte propõe é eminentemente caracterizado pela música, o cinema e a literatura nacionais, mas profundamente marcado pela história recente do país, pelo rumo político que tem seguido nas últimas décadas e pelas implicações sociais daí decorrentes. Sintetizando no título que escolheu para o seu texto a mensagem que quis transmitir ao leitor, Ponte alicerça o essencial do seu pensamento no binómio festa – que representa, simbolicamente, celebração, alegria e liberdade – e vigilância – a repressão que, segundo o autor, é exercida pelo poder político e que será a grande responsável pela ruína arquitetónica da cidade e, em última instância, pelo retrocesso do país. A identidade cultural cubana proposta por Antonio José Ponte é aqui apresentada como um amontoado de ruínas de um património cultural, urbanístico e artístico que se perdeu no tempo porque se foi degradando e/ou porque não lhe foi permitida uma natural evolução, em virtude de opções políticas internas e externas a Cuba. A identidade cultural cubana atual estará, então, por (re)construir.⁸

⁸ A este respeito, o autor escreveu no jornal espanhol *El País* um artigo intitulado “La Habana está por inventarse”. Artigo disponível em http://elpais.com/diario/2007/01/21/opinion/1169334004_850215.html.

CONCLUSÃO

Segundo Roland Barthes (1993: 257-266), a cidade corresponde a um discurso cujos significantes e significados devem ser legíveis e identificáveis por quem nela habita. Assim, quer o escritor quer o leitor que percorrem a topografia urbana, constituem-se como descodificadores do espaço urbano e reconhecem nele um lugar de pertença, de recordação de tempos passados, de fantasia construída a partir de elementos não vivenciados. A cidade transposta para o papel será, então, ou uma recriação com base ou em elementos empíricos, memórias de um outro tempo ou construções ficcionadas. Essa reconstrução tem, por conseguinte, subjacente imagens que são o reflexo de um momento histórico, de uma estrutura social e política, de uma forma de viver correspondentes a um referente geográfico que, mais do que um espaço físico com ruas, avenidas e edificações, corresponde, afinal, à amostra do que pode ser considerada a cultura de um povo.

A produção literária, enquanto resultante de um processo cognitivo de (re)produção de ideias, de imagens e de símbolos, pressupõe uma estreita relação entre memória e linguagem que fazem do discurso uma forma de recuperar vivências passadas, de materializar ideias imaginadas e de reconstruir novas realidades (ficcionalis). Podemos, por isso, considerar que a prevalência de uma identidade cultural é possível graças a esse exercício de recuperação de um passado partilhado por um coletivo, o qual muito deve à estruturação das lembranças. A literatura, na sua condição de discurso semiótico, será, então, uma forma privilegiada de manifestação da identidade cultural de um povo.

A representação da cidade no texto literário nunca será uma reprodução exata das vivências dos seus autores nem um decalque da realidade tal como ela é. A cidade transposta para o texto literário será, então, o resultado da memória (vívda, imaginada e reconstruída), com elementos do imaginário coletivo e da subjetividade individual dos autores. É nessa medida que a análise dos textos – tendo como tópico dominante a representação do espaço urbano – constitui mais uma via para definir a identidade cultural.

Considerando os autores aqui estudados, diríamos que a literatura cubana contemporânea apresenta uma evidente tendência para a recuperação de um tempo e de um espaço unanimemente reconhecidos como paradigmáticos – por motivos políticos e sociais, sobretudo – na história e na cultura do país. A principal característica partilhada

por todos estes autores – Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Abilio Estévez, Leonardo Padura e Antonio José Ponte (e tantos outros que aqui não foi possível estudar) – é, precisamente, a representação simbólica da cidade de Havana, servindo-se da descrição dos aspetos urbanísticos como os edifícios, as ruas e outros espaços exteriores, mas também dos diferentes quadros sociais que refletem comportamentos e formas de estar, para caracterizar o *modus vivendi* do povo cubano, aqui representado pelos habitantes de Havana. Assim, as extensas e minuciosas descrições da paisagem e das edificações da cidade, mais do que um tratado urbanístico ou arquitetónico, pretendem dar ao leitor uma perceção global e abrangente da vida da cidade nos seus diferentes planos: histórico, social, político e cultural.

Todos os autores aqui analisados se serviram da representação da cidade como forma de retratar a identidade cubana ou, mais concretamente, a multiplicidade de elementos que constituem a identidade cubana. Embora Havana seja apenas a capital – e, portanto, não seja representativa na totalidade geográfica e social cubana –, ela serve-lhes de amostra nessa tentativa de colocar em evidência os aspetos dominantes da cultura cubana (cultura num sentido lato, abrangendo a história, as tradições, a língua, as crenças e todos os demais elementos que a constituem).

José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante – nomes fundamentais da história literária cubana – foram, durante as décadas de quarenta, cinquenta, sessenta e setenta do século XX, precursores da literatura cubana atual. De formas diversas, com estilos muito particulares e característicos, serviram-se de Havana como paisagem ou mesmo como elemento central dos seus textos. *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante, é claramente um texto de cariz identitário, em que o autor pretendeu retratar uma Havana que lhe era muito cara: a Havana dos anos cinquenta, dominada pela música e pelo ambiente boémio e noturno, escancarada ao turismo, sobretudo norte-americano, de uma beleza incomparável, fortemente marcada pela presença do mar e de um clima tropical que a fariam tão atrativa para os estrangeiros.

Os três autores atuais aqui apresentados – Estévez, Padura e Ponte – manifestam uma perspetiva voltada para o passado da cidade de Havana, refletindo, dessa forma, um certo desencanto face àquilo que, nos dias de hoje, ela é. De formas algo distintas, todos acabam por denunciar a degradação arquitetónica, patente na descrição de ruas e edificações em notório mau estado de conservação, mas também a pobreza do povo e as consequências sociais e económicas do regime político instaurado a partir da Revolução de 1959 e do embargo económico imposto pelos Estados Unidos, que impede a entrada

de todo o tipo de produtos.

Os textos de Estévez e Ponte partilham um carácter testemunhal e claramente autobiográfico, em que autor e narrador se confundem e em que o ficcional muito frequentemente se dilui na realidade vivida. Para além de narrativas fortemente ancoradas num espaço delimitado – a cidade de Havana – estes textos são, também, livros de memórias e de estórias pessoais, que relatam também episódios da vida dos seus autores e acabam por ser, em consequência disso, retratos da sua Havana – uma cidade retratada sob uma perspetiva subjetiva, carregada de afetos e de recordações. São, desta forma, dois projetos narrativos em que se entrecruzam uma memória individual e outra coletiva, de âmbito cultural e, por isso, identitária. Salientamos, ainda, que ambos os autores se viram na contingência de abandonar o seu país de origem – Cuba – e se instalaram em Espanha – o primeiro em Barcelona e o segundo em Madrid –, tendo nascido ambos em datas muito próximas à da Revolução de 1959, momento da História de Cuba que determinou uma mudança estrutural na política, na economia e na sociedade do país. A sua perspetiva crítica relativamente ao regime político vigente fê-los sair do seu lugar de origem, aspeto que condiciona a sua perspetiva sobre a cidade e, por conseguinte, o modo como escrevem. Diríamos, por isso, que, sendo cubanos, Estévez e Ponte escrevem a partir do exterior, tentando narrar a Havana de agora mas fazendo-o a partir das suas lembranças da infância e juventude. O facto de se encontrarem fisicamente distantes determina essa tendência visceral para um retrato da sua cultura e das suas gentes, como se esse exercício de representação da identidade cubana os aproximasse – e acreditamos que aproxima – da sua terra natal e, no fundo, da sua essência: porque ambos são, afinal, cubanos.

Embora vivendo em Havana, Padura não se afasta destes dois autores, na medida em que partilha com eles essa necessidade de retratar a sua cidade e, também, uma evidente nostalgia de uma cidade de outro tempo, o desencanto e o olhar crítico sobre uma cidade – e um país – que sonhou com uma mudança mas que, passadas cinco décadas (à data da publicação de *La Neblina del Ayer*) se vê mergulhado na miséria moral e material, sem perspetivas e sem esperança num futuro diferente. Ainda que o texto de Padura não tenha, como os de Estévez e Ponte, um carácter híbrido entre a narrativa ficcional, o ensaio e a autobiografia, uma vez que se trata de um romance enquadrado nos moldes convencionais do género narrativo, são vários os traços em comum entre *La Neblina del Ayer* e *Inventario Secreto de la Habana* e *La Fiesta Vigilada*.

Mais do que retratos cronísticos da Havana dos séculos XX e XXI, estes textos são, acima de tudo, reflexões críticas sobre a história recente de Cuba, sobre as escolhas políticas dos governantes em exercício, sobre, não podemos deixar de reconhecer, a deturpação de valores que regem as gentes miseráveis: o tráfico de droga, o mundo do crime e da prostituição surgem como práticas frequentes, caminhos que muitos havaneses percorrem por falta de escolha (esta realidade é particularmente espelhada no texto de Padura, não tanto nos outros dois).

Estévez, Padura e Ponte partilham, também, uma evidente predileção pela inclusão de personalidades e aspetos da cultura e da história literária cubana nos seus textos. Assim, figuras como José María Heredia, Alejo Carpentier, José Lezama Lima ou José Martí desfilam por *Inventario Secreto de la Habana*, *La Neblina del Ayer* e *La Fiesta Vigilada*. Este aspeto revela a prevalência e a influência dos literatos cubanos na produção artística da atualidade.

A produção literária cubana que privilegia a cidade de Havana, não apenas como referente geográfico onde decorrem as ações, mas também enquanto foco da atenção do narrador – que se detém longamente sobre aspetos arquitetónicos, descrições de quadros sociais e aspetos da paisagem urbana – não se esgota no conjunto de textos que aqui apresentámos. No leque da literatura cubana contemporânea – que aqui delimitamos a partir da segunda metade do século XX, sensivelmente –, são de particular relevância o romance *Paradiso*, de José Lezama Lima, várias das narrativas de Alejo Carpentier – que foi um dos escritores cubanos que mais escreveu sobre Havana –, mais recentemente, *Viaje a la Habana* (1990) de Reinaldo Arenas, outros romances de Abilio Estévez como *Tuyo es el reino* (1997), *El navegante dormido* (2008) ou *Los palacios distantes* (2002), também o romance *La novela de mi vida* (2002) do também aqui trabalhado Leonardo Padura, e ainda *Trilogía Sucia de la Habana* (1998) e *El Rey de la Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez. A capital cubana tem sido, por isso, tema, cenário e protagonista particularmente presente na sua história literária recente, retratada, de forma mais ou menos subjetiva, por aqueles que nela nasceram e viveram e que tão bem a conhecem. Esta predileção – que entendemos ser consciente e propositada – constitui uma explícita necessidade de representação artística da cidade de Havana, no sentido de transformá-la em elemento representativo da identidade cultural cubana. Por outro lado, há, por parte dos escritores cubanos atuais, uma notória preferência por localizar muitas das suas obras na capital do seu país por motivos de

ordem política, pelo facto de assumirem posições críticas face ao regime vigente e por pretenderem retratar/denunciar aquilo com o que não concordam.

Num país cuja história recente se tem pautado por restrições à liberdade de expressão, que viveu até finais do século XIX subjogado ao poder de outro Estado e que, tendo conseguido autonomia enquanto nação, viveu fortemente condicionado por interesses de âmbito político e económico que acarretaram o predomínio da cultura norte-americana, essa necessidade de afirmação de uma identidade cultural própria através do texto literário revela-se, então, na quantidade de escritores que fizeram questão de a representar na sua obra literária. Por outro lado, o facto de muitos dos intelectuais cubanos da atualidade não concordarem com as opções políticas de Fidel Castro teve como consequência que muitos deles abandonaram o país para se instalarem e trabalharem fora de Cuba. Os textos destes escritores – de que Guillermo Cabrera Infante, Abilio Estévez e Antonio José Ponte são apenas alguns dos vários exemplos existentes – escrevem sobre o seu país, a sua cidade e, afinal, sobre a sua cultura também para manter presente, e próxima, a sua identidade cubana e o seu sentimento de pertença a um lugar e a uma cultura.

Em síntese, e salvaguardando as evidentes diferenças entre os três textos trabalhados, podemos concluir que o perfil identitário cubano traçado por estes autores – que, recordamos, publicaram os seus textos em 2004, 2005 e 2007 – se caracteriza pela multiplicidade étnica que constitui a população havanesa/cubana e de que já dera conta o sociólogo Fernando Ortiz, em 1940, ao apresentar e desenvolver o conceito de transculturação; o manancial de memórias da infância e juventude dos autores é o pilar onde assentam as suas descrições da cidade (sobretudo nos casos de Abilio Estévez e Antonio José Ponte, que já não residem em Havana); embora a cidade – e Cuba na sua globalidade – não se caracterize apenas pela pobreza da sua gente, pelo predomínio do crime e da prostituição como formas de sobrevivência, a verdade é que os três textos que aqui apresentámos se detiveram com particular atenção na descrição de edifícios sujos e degradados, de episódios quotidianos de miséria e escassez material e de uma desesperança generalizada, ou talvez de uma conformação passiva e acrítica da maioria do povo havanês/cubano. Sabendo dos progressos alcançados por Cuba nas últimas décadas, nomeadamente ao nível dos cuidados de saúde e do acesso gratuito e universal ao sistema educativo, entendemos que estes autores pretendem, acima de tudo, apresentar uma realidade menos idealizada da sociedade cubana, construindo um retrato que faça o contraponto com a imagem de destino turístico paradisíaco que predomina no

imaginário coletivo fora das fronteiras nacionais cubanas. Todos eles, recorrendo a distintas formas de narrar, descrever, refletir e criticar, acabam por pretender construir um perfil identitário cubano, através da representação da capital, que apresente uma imagem mais real e humanizada de Havana e dos cubanos. Realçamos a visceral importância dos escritores cubanos mais consagrados da sua história literária – Heredia, Lezama Lima, Carpentier, Piñera e tantos outros –, a predominância da música como elemento essencial da vida dos havaneses/cubanos (e em particular o bolero como traço característico da cubanidade), o papel do mar, que confere a Cuba a sua índole insular, que, simultaneamente, a isola e a liga ao resto do mundo, dominando a paisagem e simbolizando os seus medos e os seus sonhos; e, finalmente, a riqueza histórica do património urbanístico e arquitetónico – que contam a evolução da sociedade havanesa das últimas décadas –, bem como a alma da cidade que se esconde nas ruas, nos bares, nas lojas, nas casas que a enchem e que contam, todos eles, as histórias das pessoas que lá viveram. A música, os livros, os filmes, as pinturas, os museus e os teatros, os homens e as mulheres que têm marcado, por este ou por aquele motivo, a sociedade cubana, a heterogeneidade étnica, a mistura de estilos arquitetónicos, a vivacidade, ritmo e cor que caracterizam a postura dos havaneses/cubanos e o isolamento/solidão a que estão votados pelas características geográficas de Cuba e por questões de natureza política serão, assim, alguns dos traços identitários que pudemos identificar a partir da representação que fazem alguns autores cubanos atuais de Havana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras literárias analisadas

- Cabrera Infante, Guillermo (2008), *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Estévez, Abilio (2005), *Inventario Secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Padura, Leonardo (2005), *La Neblina del Ayer*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ponte, Antonio José (2007). *La Fiesta Vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Artigos, e livros e ensaios

Aragón, Uva de (2010), “Viaje no Quiere Decir Olvido: un Viaje a la Semilla”, Anaceli Tinajero (ed.), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 203-213.

Barthes, Roland (1993), "Semiología y Urbanismo" in *La aventura semiológica*. Tradução de Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós Comunicación.

Birkenmaier, Anke (2010), “La Habana y sus otros: presencias fantasmagóricas en *La Fiesta Vigilada* de Antonio José Ponte y *La Neblina del Ayer* de Leonardo Padura” in Anaceli Tinajero (ed.), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 245-258.

Carpentier, Alejo (1984), “Problemática de la actual novela latinoamericana” in *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 7-29.

_____ (1985), *La Ciudad de las Columnas*. Barcelona: Bruguera.

_____ (1987a), "Sobre la Habana (1912-1930)" in *Conferencias*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 59-89.

_____ (1987b), "La Habana vista pr un oturista cubano" in *Conferencias*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 181-201.

_____ (1987c), "Cómo el negro se volvió criollo" in *Conferencias*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 215-222.

_____ (s.d.), “El Acoso” in *Dos Novelas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Carreras I Verdaguer, Carles (2013), *La Ciudad en la Literatura - Un Análisis Geográfico de la Literatura Urbana*. Lleida: Editorial Milenio.

Casado Fernández, Ana (2011), "El espacio urbano de La Habana como discurso: entre la historia y la memoria" [en línea] in *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, n.º 1, pp. 63-71. ISSN: 1989-4015. Disponível em <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-1/articulos04.htm>. Consultado a 10 de fevereiro de 2016.

Curiel, Rosario (2014), “Alejo Carpentier y la Habana: en Busca de una Identidad” [em linha]. Disponível em https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjwif7_vNzLAhVEWx4KHb0eAnMQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fplayadeakaba.es%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2FAlejoCarpentierLaHabana_Embuscadelaidentidad.docx.pdf&usg=AFQjCNF_hXbi8Zwd3YmNBfgOSow0mysyvw&sig2=eHSEnjYKrkYeEiwDzA4VHQ. Consultado a 25 de março de 2016.

Domínguez, M.^a Isabel (s.d.), “Identidad Nacional y Sucesión Generacional en Cuba” [em linha] in *Revista Cubana de Pensamiento Sociotelógico*. Disponível em <http://revista.ecaminos.org/article/identidad-nacional-y-sucesion-generacional-en-cuba/>. Consultado a 23 de março de 2016.

Giménez, Gilberto (2000). "Identidades en Globalización" [em linha] in *Espiral: Estudios sobre Estado y Sociedad*, ISSN-e 1665-0565, Vol. 7, N.º 19, 2000, pp. 27-48. Disponível em dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3701524 [consultado a 12 de janeiro de 2015].

_____ (2009). "Cultura, Identidad y Memoria – Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas" [em linha] in *Frontera norte*, ISSN-e 0187-7372, Vol. 21, N.º 41, 2009, pp. 7-19. Disponível em colef.mx/fronteranorte/articulos/FN41/1-f41.pdf. Consultado a 12 de janeiro de 2015.

Gómez Jaque, Noelia (2005), "La Neblina del Ayer y la miseria de Cuba" [em linha] in *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/neblina.html>. Consultado a 1 de outubro de 2016.

González de Mojica, Sarah (1996), "Narrativa Hispanoamericana y Ciudad" in *Cuadernos de Literatura, volumen 2, N.º 4, julio-diciembre de 1996* [em linha]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6816/5453. Consultado a 7 de abril de 2015.

Hall, Stuart (2003). "Introducción: ¿quién necesita identidad?" in Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.) (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2003, pp. 13-39.

Kumaraswami, Par; Kaptcia, Antoni, "Hacia un Entendimiento Mejor de la Cultura Literaria en la Cuba Revolucionaria", in Anaceli Tinajero (ed.) (2010), *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 177-191.

Llarena (2007), Alicia, *Espacio, Identidad y Literatura en Hispanoamérica* [em linha]. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa Editorial. Disponível em academia.edu/3846102/Espacio_identidad_y_literatura_en_Hispanoamerica. Consultado a 7 de abril de 2015.

Mansilla Torres, Sergio. (2006), "Literatura e identidad cultural" in *Estudios filológicos* n.º 41 [em linha], pp. 131-143. Disponível em scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100010&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0071-17132006000100010. Consultado a 13 de novembro de 2015.

Molano L., Olga Lucía, "Identidad Cultural – un Concepto que Evolucionaria" in *Revista Opera*, núm. 7, mayo, 2007, ISSN: 1657-8651. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 69-84. Disponível em redalyc.org/articulo.oa?id=67500705. Consultado a 13 de Novembro de 2015.

Ortiz, Fernando (2009), *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Madrid: Cátedra.

Palmero González, Elena C. (2013), "El rastro y la ruina: tras la huella de Antonio José Ponte y Abilio Estévez" in *Alea* [em linha], vol. 15, n.º 1, pp. 41-57. ISSN 1517-106X. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100004. Consultado em 30 de julho de 2016.

Presas, Axel (2008), "Pensar en la Habana: literatura, memoria y ciudad en el discurso de tres escritores cubanos" [em linha] in *Graduate Theses and Dissertations*. Florida: University of South Florida. Disponível em <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1457&context=etd>. Consultado a 31 de Julho de 2016.

Rama, Ángel (1998), *La Ciudad Letrada*. Prólogo de Hugo Achügar.

Montevideo: arca.

Rodríguez-Monegal, Emir (1970), “La nueva novela latinoamericana” in Magis, Carlos H. (dir.), *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas 1968* [em linha]. México: Asociación Internacional de Hispanistas – Colegio de México, pp. 47-63. Disponível em cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf. Consultado a 5 de junho de 2015.

Rovira, José Carlos (2014). *Ciudad y Literatura en América Latina*. Madrid: Editorial Síntesis.

Sarmiento, Alicia (2004), “Espacios Imaginarios en *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante” in *Revista de Literaturas Modernas, número 34, año 2004* [em linha]. Cuyo: Universidad de Cuyo, pp. 171-181. Disponível em bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/146/Sarmiento%20RML34.pdf. Consultado a 7 de Abril de 2015.

Tovar, Francisco (1989), “Con Alejo Carpentier en la Habana: *La Ciudad de las Columnas*” [em linha] in *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*. Disponível em

https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjwif7_vNzLAhVEWx4KHb0eAnMQFggrMAI&url=http%3A%2F%2Fcv.cervantes.es%2Fliteratura%2Faih%2Fpdf%2F10%2Faih_10_4_026.pdf&usq=AFQjCNHUZ0kNP3BiqFf_KN7hwP8_hKofrw&sig2=_hIj8Tn0jYKsRczJTsuC1g.

Consultado a 25 de Março de 2016.

Valencia, Mario Armando (2009), “Principios Estéticos de la Novela Urbana, Crítica y Contemporánea” in *CALLE14 – revista de investigación en el campo del arte, vol. 3, n.º 3, 2009*. Colombia: Universidad del Cauca, pp. 86-101. Disponível em dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231826. Consultado a 13 de junho de 2015.

Villanueva, Darío; Viña Liste, José María (1991), “Guillermo Cabrera Infante” in *Trayectoria de la Novela Hispanoamericana Actual – del «Realismo Mágico» a los Años Ochenta*. Madrid: Espasa Calpe.

Zuleta, Estanislao (2002), “Ciudad e Identidad” in *Revista de Estudios Sociales, 2002 [11]*. ISSN 0123-885X [em linha]. Colombia: Universidad de Los Andes.

Disponível em www.redalyc.org/articulo.oa?id=81501116. Consultado a 7 de abril de 2015.