

OS ESPAÇOS DA CIDADE NO ROMANCE O RABO DA SERPENTE, DE LEONARDO PADURA¹

Viviane Silva Santos²

Resumo: Desde o seu princípio, com as narrativas de Edgar Allan Poe e de escritores sucedâneos, o gênero literário policial apresenta as relações entre personagens e as cidades nas quais elas vivem. O ambiente faz emergirem a essência do ser ficcional e a dicotomia entre o bem e o mal; esta, tão característica do gênero e que pode espelhar uma macroestrutura. As cidades acabam por revelar, no que diz respeito às personagens, tanto a ordem dos pensamentos quanto as atitudes que tomam ao longo da narrativa. A partir do exposto, analisa-se o romance **O Rabo da Serpente**, do escritor cubano Leonardo Padura. Consideram-se, na investigação, a relação da obra com o gênero policial, a representação do espaço em que se desenvolve a fábula — a cidade de Havana —, assim como a divisão do espaço com o “estrangeiro” (no caso, a comunidade chinesa residente na capital cubana). Tais fatores são empregados pelo autor para a construção do perfil das personagens e para a recuperação de momentos do passado.

Palavras-chaves: Leonardo Padura. **O Rabo da Serpente**. Narrativa Policial. Espaço. Havana.

Abstract: Since its beginnings, with the works of Edgar Allan Poe and other writers, crime fiction has been a genre which usually displays the relations between the characters and the cities where they live. The environment makes possible the apprehension of both the inner self of the characters and the dichotomy between the good and the evil, which is also common in crime fiction and reflects a macrostructure. Cities reveal the way the characters think and their very attitudes within the novel. Out of that condition, we analyse the novel **The Snake's Tail**, by the Cuban writer Leonardo Padura. The investigation takes into consideration the representation of the space (Havana) in the novel, in order to understand the

¹ Trabalho apresentado como requisito da disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, Lic. em Letras, Universidade Federal Rural de Pernambuco; 2018.1.

² Graduanda do curso de Licenciatura em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco.

characteristics of the very space and how it is shared between locals and “foreigners” (the Chinese community who lives in the Cuban capital city). Such elements are employed by the author both to construct the characters and to recover past moments.

Keywords: Leonardo Padura. **The Snake’s Tail**. Crime Fiction. Space. Havana.

1 Introdução

Há quase dois séculos, iniciou-se a produção da literatura de gênero detetivesco, com papel destacado cabendo ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe, pioneiro do gênero. As narrativas policiais se propagaram e se difundiram por um público consideravelmente grande, distribuído por várias culturas. Os aspectos singulares que podem ser trabalhados desse gênero não são poucos, a exemplo da composição dos romances, as motivações das personagens, a violência geradora do crime, os enquadramentos estéticos, as estruturas sociais *etc.* Este trabalho tem por objetivo principal refletir sobre a compreensão da cidade e a importância dela para o romance policial, traduzindo seus possíveis significados e o papel de relevo que desempenha na narrativa de enigma. O *corpus* utilizado consiste no romance **O Rabo da Serpente**³ (2011), de Leonardo Padura Fuentes, autor cubano e de grande expressão no cenário contemporâneo da literatura policial. No contexto da pesquisa, é, também, importante estudar o projeto do autor naquilo que mescla aspectos migratórios (os chineses em Cuba), o encontro dessas duas culturas e a simbiose entre as personagens e a cidade de Havana.

2 Vida e Obra de Leonardo Padura

Leonardo Padura Fuentes nasceu em Havana, em 1955, na mesma casa em que vive até os dias de hoje. Casado com Lucía López Coll, trabalha como escritor, jornalista e ensaísta. Estudou em La Víbora, mesma escola frequentada, na ficção,

³ **O Rabo da Serpente** conta a história do assassinato do chinês Pedro Cuang, que vive na cidade de Havana e acaba por se envolver em uma perigosa rede de tráfico de drogas. O detetive Mario Conde é convocado por Patrícia Chion (policial local) a investigar o caso e logo passa a frequentar o Bairro Chinês (local do crime) para tentar descobrir o mistério por trás do crime.

pelo seu famoso detetive Mario Conde, protagonista constante nos livros do autor. (O que não deixa de ser uma convergência aproximando criador e criatura, bem como as respectivas realidades — a efetiva e a ficcional.) É, talvez, o escritor cubano mais bem-sucedido contemporaneamente, embora sofra algumas restrições na circulação de seus livros no país natal, pelo teor crítico assumido em face da ditadura do país caribenho. No Brasil, assim como em boa parte do mundo, encontrou uma leva de fãs que aplaudem o seu trabalho, do que são prova as edições e reedições de seus livros. O mais famoso deles é **O Homem que amava os cachorros**, que deixou Padura mundialmente conhecido em 2013, chegando ao status de *best-seller*, vendendo, apenas no Brasil, mais de 45 mil exemplares, segundo matéria de Rodrigo Casarin (2018). O livro narra ficcionalmente o assassinato do comunista russo Leon Trótski pelo cubano Ramón Mercader.

Padura trabalhou como jornalista investigativo na revista **El Caimán Barbudo** e no jornal **Juventud Rebelde**, em 1980, após terminar seus estudos na Universidade de Havana. Começou a publicar seus romances no ano de 1988, com **Febre de Cavalos**.

Possuidor de uma vasta obra policial, recebeu o prêmio Hammet por dois livros: **A Neblina do Passado** (2006) e **Paisagens de Outono** (1998). Ambos fazem parte da tetralogia das estações: **Passado Perfeito** (1991); **Ventos de Quaresma** (1994); **Máscaras** (1997); e **Paisagem de Outono** (1998). Em todos, o protagonista é o detetive policial Mario Conde.

Sua obra foi levada para diversos idiomas, embora nem todos os livros se tenham traduzido ao Português. Outros títulos que fazem parte da sua produção são **Adeus, Hemingway** (2001), **O Romance da Minha Vida** (2001), **La Transparencia del Tiempo** (2018; ainda não disponível em português) e **O Rabo da Serpente** (2011), objeto da presente investigação.

Em entrevistas concedidas em suas recorrentes viagens ao Brasil, Padura fala um pouco sobre a vida em Cuba, sua relação com a literatura e as restrições políticas que sofre no seu país. No ano de 2015, quando questionado sobre se há uma amplitude política recente em Cuba, Padura responde:

A sociedade cubana foi se dilatando social e economicamente. Neste momento, de forma relativa, há gente muito pobre e gente que enriqueceu. Isto é uma situação socioeconômica completamente diferente da que se vivia nos anos 80 em que havia homogeneidade em Cuba e em que, talvez

sendo todos mais pobres, éramos todos mais iguais. Isso vai desaparecendo. (PADURA *apud* RUFINO, 2018.)

Embora não tenha percebido, na análise do livro estudado, uma tentativa patente de mostrar as disparidades econômicas existentes em Cuba, acredita-se que, em outros romances do escritor, essa realidade tenha se feito mais clara e evidente. Com esse depoimento, pode-se inferir uma Cuba mais aberta a variabilidades de mercado e financeiras, talvez possibilitando uma mudança no padrão social que, até então, não existia.

Sobre uma eventual crise de identidade entre os cubanos como resultado da crise do castrismo, observou:

Eu creio que esta crise de identidade que está ocorrendo é quase universal. Cuba é uma cultura muito jovem; Cuba, como país, tem duzentos anos de existência. Numa outra novela falo dos chineses na sua relação com a sociedade cubana. Tem sido uma formação de identidade que tem estado em constante movimento, em constante evolução. Assim sendo, creio que a entrada de outras alternativas tem que ver com esta pós-modernidade que se vive a nível universal. É um processo natural e previsível. (PADURA *apud* RUFINO, 2018.)

Padura aponta que há uma mudança de comportamento cubana oriunda do que entende ser a pós-modernidade, como se, de alguma forma, essas mudanças e convergências culturais antes não fossem possíveis, ou porque Cuba não estivesse totalmente receptiva ao estrangeiro, ou porque, agora, parte da população anseia por um movimento de evolução cultural oriunda da globalização. Seria esse apontamento uma indicação do estado de ânimo do povo cubano? Uma inquietação social pela mudança? Discutir essa questão política ultrapassa os objetivos do presente trabalho, então atenhamo-nos as questões literárias, embora Havana tenha importantíssima função condutora para a escrita do autor.

Pensa em escrever sobre outro lugar? (Que não Havana)

Todo romancista é de uma cidade. Eu sou de Havana. Dela tiro minhas referências de comportamento, linguagem. É minha missão contar as histórias e a História de Havana.

Já ouvi você falar que todo escritor cubano tem essa “missão”...

Num país onde a imprensa é oficial e só tem um ponto de vista, cabe aos narradores cubanos ampliar essa visão. Não quero fazer política com a minha literatura, não pertencço a nenhum grupo da situação nem da oposição. Digo as coisas que preciso dizer.

(PADURA *apud* FILGUEIRAS.)

Padura parece desfrutar de certa “liberdade” criativa, embora seus livros tenham baixa tiragem em seu próprio país. E, ainda que afirme imparcialidade

quanto à restrigente política cubana, o posicionamento de Mario Conde, protagonista mais frequente de suas histórias, deixa induzir uma certa crítica social. Seja por citar a escassez de recursos na ilha, seja pelas impressões pessoais de que o país poderia ter uma vida diferente da que possui hoje. Pontos que, ao menos lateralmente, serão abordados na análise do texto.

Em **O Rabo da Serpente**, Padura visita essa pluralidade havanesa na junção de povos. Ao retratar uma Havana miscigenada, Padura cria um fator identitário cultural que valida tanto o ponto de vista do nativo – na visão de Mario Conde —; quanto a do estrangeiro – os moradores chineses. **O Rabo da Serpente** era, inicialmente, um conto que foi transformado em romance; e a crítica ao livro nem sempre foi positiva, condição que apontaremos ao longo análise. Mas, antes de tal, cabe verificar a tradição em que o romance se insere e que renova: a da narrativa policial.

3 A Narrativa Policial: breve histórico

O romance policial, tal qual o entendemos hoje, tem sua origem no século XX, com os primeiros contos de Edgar Allan Poe (1809-1849) e o seu famoso “Os Assassínatos na rua Morgue”. A estrutura do texto policial, a instauração da figura do detetive como uma pessoa atípica ou até mesmo como um indivíduo que pouco se assemelha ao ser humano “normal”, possuidor de um comportamento curioso, e a resolução do crime como elemento principal da narrativa (características, essas, presentes no texto de Poe) influenciaram grande parte dos autores posteriores a ele que se dedicaram às narrativas em que se apresenta um mistério a se desvendar. Exemplos desse influxo são personagens como Sherlock Holmes, criado por Sir Arthur Conan Doyle; Hercule Poirot, por Agatha Christie; Phillippe Marlowe, por Raymond Chandler; Sam Spade, por Dashiell Hammett e tantos outros.

É possível questionar-se ou classificar-se a literatura policial como um subgênero do que se pode entender como “grande literatura” por, em tese, conter uma estrutura fixa ou de caráter único, visto que o foco principal acaba sendo, em muitos casos, a resolução de algum crime ou contravenção penal. O respeito à forma e à estrutura não permitiria a literatura policial evoluir. “O romance policial é precisamente um gênero literário, um gênero cujos traços são tão fortemente

marcados que não evolui, desde Edgar Poe, mas simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”. (BOILEAU e NARCEJAC *apud* MASSI, 2015, p. 25.)

E, de fato, S. S. Van Dine, escritor norte-americano que se dedicou à escrita de romances policiais na década de 1920, criador do detetive Philo Vince, enumera as características principais que supostamente um texto precisaria conter para ser classificado como pertencente ao gênero detetivesco. Segundo ele:

1. O leitor e o detetive devem ter iguais oportunidades de solucionar o mistério, mas o leitor jamais poderá suplantar o autor;
2. A descoberta do enigma deve estar evidente desde o princípio para que uma possível releitura demonstre ao leitor o quanto ele foi distraído;
3. Os indícios devem estar presentes e o leitor deve se surpreender ao se revelar a identidade secreta do assassino;
4. O detetive – herói do romance – sempre triunfará, pois, caso isso não ocorra, o fato será atribuído à baixa qualidade da narrativa e, portanto, não haverá suspense;
5. O detetive nunca poderá ser o culpado e o crime deve ser cometido por razões pessoais;
6. Não haverá uma trama amorosa para evitar que o trabalho do detetive seja comprometido;
7. O romance deverá ter um cadáver para gerar horror e desejo de vingança;
8. O criminoso deve ser um dos personagens prosaicos, mas gozar de certa relevância na trama, e não poderá ser um assassino profissional;
9. O romance deve ser verossímil, mas sem demasiadas descrições, pois consiste em um jogo. (VAN DINE *apud* TODOROV, 2008, p. 100.)

Embora apropriadas para o horizonte estético do autor e com ideias pertinentes até hoje no romance policial, a evolução dos gêneros narrativos acaba por revelar superadas algumas das características propostas por Van Dine, contrariando, assim, a ideia exposta há pouco, de que o gênero policial seria imutável ao longo de sua produção. Essa mudança na construção do romance talvez tenha se dado porque o gosto de quem consome as histórias mudou, ou então porque os autores foram capazes de transcender os parâmetros pensados para o gênero, saindo, assim, da “fórmula policial”, como resultado de uma demanda de produções que se identificassem como pertencentes ao gênero e que, ao mesmo tempo, trouxessem algo de novo ou surpreendente a ele.

É fato também que essa mudança na composição do romance policial e fuga aos parâmetros base se transformou, nos últimos anos, numa tendência; não apenas pela variação cronológica, mas também pela variação espacial; ou seja, o

deslocamento de produção dos textos (Estados Unidos–Europa–América do Sul) interfere nos aspectos principais de como essa literatura se traduz e se comunica com o público leitor, visto que a realidade social, no romance contemporâneo, vai influenciar na temática da narrativa policial.

Leonardo Padura Fuentes, o foco desta investigação, elaborou um artigo intitulado “Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” no ano de 1999. Faz a defesa do que entende como “neopolicial”, termo cuja extensão é assim problematizada por Lucas Antunes Oliveira:

É interessante notar que Padura Fuentes, ao adotar o termo neopolicial, expanda sua abrangência, utilizando-o para classificar não apenas os romances escritos no México, mas também no restante da América Latina, bem como em Portugal e Espanha. Essa atitude pode ser explicada pelo fato de que o escritor cubano nota uma nova forma de literatura policial produzida tanto no subcontinente latino-americano quanto na Península Ibérica que se diferencia da ficção detetivesca realizada anteriormente nessas regiões. (OLIVEIRA, 2016, p. 125.)

Ou seja, é natural que a literatura latino-americana já não se limite aos pioneiros do gênero. Primeiramente, o detetive exótico, antissocial, insensível de mente brilhante é substituído por alguém que represente um trabalho que facilite o acesso aos locais de crime, como jornalistas, policiais ou ainda advogados. A obrigatoriedade de não haver um relacionamento amoroso também cai por terra. Se considerarmos Mandrake, detetive do escritor brasileiro Rubem Fonseca, e Mario Conde, em Cuba, percebemos que os envolvimento amorosos, no decorrer da narrativa, não apenas cumpriam a missão de interferir na trama principal, como comprometiam a genialidade do detetive, demonstrando sua suscetibilidade ao erro.

3.1 Tipos de romance policial.

O romance policial é dividido segundo Todorov em alguns tipos, entre eles, o romance de Enigma no qual dois assassinatos se sobrepõem na narrativa, e o detetive tem de buscar elucidar o segundo tendo como referência do primeiro.

Para Todorov [...], o romance policial contém a história do crime e a história do inquérito que, “em sua forma mais pura”, não tem nenhum ponto em comum. A história do crime conta o que realmente aconteceu e a história do inquérito mostra como o narrador tomou conhecimento dela, que geralmente se dá por meio da investigação realizada pelo detetive. (MASSI, 2015, p. 30.)

Esse conceito seria o aplicado ao início da produção detetivesca, no qual autores como Poe, num primeiro momento, e Christie, posteriormente, baseiam suas produções. O segundo tipo de romance policial é o *noir* — ou romance negro —, que, segundo Todorov (*apud* MASSI, 2015, p. 31), “Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação”. Ou seja, não há mais distinção entre inquérito e crime: os dois eventos acontecem simultaneamente. O subgênero *noir* também trouxe mudanças na figura do detetive, que, agora, possui características mais “duronas” (*hard boiled*, em Inglês) e envolve-se diretamente com os casos, como, por exemplo, Philipe Marlowe que literalmente enfrenta os criminosos pessoalmente, como em **O Longo Adeus**.

Todorov ainda conceitua um terceiro tipo de romance policial, que seria o de suspense, em que o fato de o detetive se envolver no inquérito e no crime traz para si uma vulnerabilidade, perdendo a imunidade que possuíam as personagens principais. “O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: e antes um ponto de partida, e o interesse principal vem da segunda história, a que se desenrola no presente.” Esse mistério seria o “que vai acontecer às personagens principais?” (*apud* Massi, 2015, p. 31-32), visto que, agora, elas estão suscetíveis aos perigos da investigação.

De certa forma, essa exposição do detetive ao perigo já demonstra a mutabilidade e adaptabilidade do gênero policial ao longo do tempo, quebrando um pouco a ideia de que o fato de existir pré-requisitos necessário a uma produção policial impossibilita suas variáveis ou o torna um objeto menor frente a outros tipos de representações literárias. E, dentro delas, estão a forma como se figuram o espaço (sobretudo das cidades) e as trocas culturais que nelas ocorrem; questões que, a seguir, debatem-se.

4 A Degradação Nostálgica nas Cidades e a Convivência Cultural

Em **O Rabo da Serpente**, é importante notar que, assim como em outros romances do autor — como **Adeus, Hemingway** e **A Neblina do Passado** —, há um tom nostálgico e ao mesmo tempo decadente que assombra Havana pelos olhos de Mario Conde. Há um conjunto de fatores que se entrelaçam com a vida do

protagonista: as angústias e alegrias de sua adorada Havana, bem como seus bairros. No romance em estudo, mais especificamente, há o Bairro Chinês, local sobretudo das andanças de Conde por causa da cena do crime.

Esse afã por definir a essência do chinês o havia tomado naquela tarde de 1989, quando, depois de muitos anos sem pisar no território inóspito do Bairro Chinês, o tenente voltara aquela velha e decadente região de Havana... (PADURA, 2015, p. 10.)

Pensando no significado que a caracterização de Havana e do Bairro Chinês pode trazer para o romance de Padura, pode-se deduzir que, *a priori*, há um ato de subjugar as personagens a um espaço (recurso comum em narrativas) como também a uma condição de inferioridade social, o que marca a marginalidade (principalmente financeira) do grupo em questão; ou seja, de caracterizar as personagens de determinada forma porque pertencem a Havana e não a um outro lugar. Aqui, a pobreza não é o único fator aprisionador das personagens chinesas: o fato de seres estrangeiras também corrobora com a excentricidade das suas caracterizações. Por exemplo, os maneirismos de fala, que transmitem suas idiossincrasias nacionais para que elas não se percam diante da influência da vida em Cuba, tão forte é a delimitação do espaço na vida dessas personagens. Respeita-se assim, a ideia de verossimilhança (tanto interna, como externa) que a obra tende a apresentar sobre a vida do grupo estrangeiro citado.

– Tá estlanho, estlanho quantidade – admitiu por fim Juan Chion...
– Escuta, Juan, você mesmo. Que já mora há mais de cinquenta anos em Cuba, me diz uma coisa, por que vocês não falam espanhol direito, hein?
Juan Chion acentuou o sorriso.
– Porque não tenho vontade de falar como vocês, Mario Conde – disse fazendo um esforço para pronunciar todas as sílabas e marcando cada erre como se fosse um exercício extenuante.
– Isso é ser um chinês landino, não?
– Mais ou menos. Não seja bulo, Conde, não existe erreere em chinês.
(PADURA, 2015, p. 27.)

Mesmo estando em Cuba há bastante tempo, a comunidade chinesa parece se recusar a absorver todas as formas cubanas de autoidentificação e, dentro de território da capital, criam o Bairro Chinês, onde constroem um senso comunitário no qual a pobreza e a nacionalidade são os elos mais fortes, criando, assim, uma espécie de gueto que exala a cultura e os hábitos chineses.

– Esses lugares onde moram chineses têm cheiro peculiar. Você não acha, Juan? Não sei bem o que é, um fedor adocicado, como o vapor de uma lavanderia. Entra pelo nariz e a gente é obrigado a dizer: isso é cheiro de muito chinês junto. (PADURA, 2015, p. 25.)

Ênfase nos costumes, sabores e crimes comuns à cultura chinesa. A reflexão acaba por conferir à personagem de Mario Conde, nesse momento, um tom pejorativo em face do bairro e dos moradores chineses, e a nacionalidade das pessoas parece ser fator indissociável ao aspecto ruim de tê-los por perto, influenciando no “fedor adocicado” do bairro. Pode-se inferir assim, que o povo cubano, distingue-se do povo chinês, não apenas pela aparência, mas também pelos apelos sinestésicos.

Conde notou que àquela hora da tarde as ruas do Bairro, açoiadas pelo calor, ficavam despovoadas. Os velhos chineses remanescentes fugiam da canícula úmida, e, com a ausência deles, os umbrais em que costumavam se sentar pela manhã ou no fim do dia não pareciam mais ou mesmos. Novamente se espantou com o tanto que desconhecia daqueles homens que tinham envelhecido entre aqueles becos sórdidos e malcheirosos onde, em algum momento, havia pulsado um dos bairros chineses mais povoados de todo o Ocidente, e sentiu pena do brutal desenraizamento a que aqueles infelizes tinham sido submetidos. Haviam atravessado o mar escapando da fome e da miséria, dos poderes absolutos e do alistamento militar compulsório, e, depois de tudo isso, encontraram coisas tão temíveis quanto as que lhes fizeram fugir: desprezo, incompreensão, abandono e inclusive a morte. (PADURA, 2015, p. 82.)

Toda essa caracterização do Bairro Chinês e de seus moradores tem como função não apenas ancorar a ficção na realidade, mostrando o que lhes é familiar em termos de rotina, como também revelar algo sobre a visão das próprias personagens e do próprio enredo da história. Segundo Antonio Candido, o espaço do gênero romance revela “não apenas a norma social refletida na ficção, mas a norma literária que manifesta a estrutura do livro”. (CANDIDO, 1993, p. 55). Em termos de estrutura de **O Rabo da Serpente**, atrelado também ao gênero policial, a que pertence, podemos perceber elementos linguísticos que corroboram com a ideia esperada sobre um enredo policial, como em: “sórdidos, pena do brutal e morte, como também cita características que são marcadamente uma realidade de Havana e de Cuba como: povoados, fome, miséria, desprezo, abandono.”

É interessante notar também que Padura não se contenta em apenas narrar a realidade material cubana e, em alguns momentos, traz à narrativa um teor político que questione ou critique as estruturas governamentais. Normalmente, seu protagonista olha ao seu redor sempre com ar de admiração e saudosismo, numa espécie de patriotismo orgulhoso, porém ciente de que a vida em Havana poderia ser melhor, e que o passar do tempo a está piorando.

Enquanto observava a fachada escura do edifício que fora sede do Instituto e depois do colegial de La Víbora, agora transformado em escola tecnológica de sabe Deus que especialidade, e descobria que a ala ocupada pela biblioteca estava sem persianas e que a cerca que delimitava o espaço do colégio jazia estendida no chão, Conde sentiu que os anos não haviam evoluído para melhor, e sim para preparar um retrocesso que, ele sabia, teria consequências dolorosas para o país em que nascera e vivera. Evocou os três anos passados naquele lugar venerável, onde não só se tornou um pouquinho mais livre graças a literatura... Pensou, com tristeza, e como a realidade roubara pedaços excessivos daquele tempo de graça e de sonhos, e que o mundo em que vivia parecia cada vez menos com o prometido mundo perfeito que a retórica e a transcendência do momento histórico haviam esboçado, um mundo para cuja construção, ainda em andamento, foram impostas precariedades e proibições, e exigidos sacrifícios, renúncias e até mutilações. (PADURA, 2015, p. 35.)

Com isso, o texto de Padura se avizinha do conceito de “degradação do espaço” conforme estabelecido por Antonio Candido na leitura que faz de **L’Assomoir**, romance do escritor francês Émile Zola. O crítico brasileiro afirma que o romance por ele analisado estabelece um “laço palpável entre o espaço e o ser”. (CANDIDO, 1993, p. 72). No caso da presente investigação, nota-se que a ambientação de Havana implica uma relação afetiva intensa com o protagonista Mario Conde, em que a cidade, através de sua deterioração física, faz ressurgir um sentimento nostálgico ou intimista na personagem, o que nos leva ao pensamento de Pierre Francastel: “O espaço é a própria existência do homem”. (*apud* Siqueira & Gomes, 2010, p. 37); ou, em outras palavras: “no romance moderno, abundam os exemplos da identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina.” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p.151.)

Em **O Rabo da Serpente**, percebe-se uma forte interação entre espaço e tempo, pois a degradação que sofre o perímetro de Havana não acontece somente no nível físico; ocorre principalmente pela relação temporal que atinge a cidade e a personagem; é uma relação cristalizada pelo tempo. Diferentemente do que acontece em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, romance no qual Bourneuf & Ouellet defendem haver um contraste nas decisões das personagens definidos pelos diferentes ambientes; em **O Rabo da Serpente**, o contraste no nível (*mudança de tom – otimista, juventude – velhice, pessimismo) íntimo em Mario Conde ocorre em face da mesma estrutura física presente no passado, apenas refletindo uma deterioração físico-temporal.

Isso demonstra um apego físico ao lugar, como ao Instituto La Víbora, mais profundo do que ocorre em **Madame Bovary**, porque, em Padura há de fato uma

relação histórica que ultrapassa as barreiras do aqui e agora, que influenciam naturalmente o indivíduo, como em Zola. Em condição de exemplo, tem-se a caracterização da pobreza atrelada à vivência em periferias. “O pobre está mais perto dos níveis elementares de subsistência, onde, como para o primitivo, o consumo festivo é dramaticamente o contraste raro e triunfal com a rotina de privação.” (CANDIDO, 1993, p. 76). Conde leva, sim, marcas do que significa ser um cidadão havanês, especialmente quando questiona a escassez de recursos na cidade, mas também atribui a si uma autonomia que o liberta da aproximação com o naturalismo, pois não se animaliza ou se permitiu subjugar à cidade.

Outro questionamento válido é o quão verossímil é essa caracterização de Havana e do Bairro Chinês, pois “a figuração do espaço na obra de arte, como a figuração de outros aspectos do mundo empírico, sempre é uma criação, mesmo que os artistas busquem meios de iludir pela imitação.” (SIQUEIRA & GOMES, 2010, p. 34.) Com isso, pode-se questionar a “degradação” real da cidade em face do historicismo, mas não perante o ambiente do próprio romance. Seja pela degradação física, que em Cuba ocorre por outros fatores que não os naturais (como o clima, por exemplo), como defende Candido a respeito de Zola, e sim por fatores temporais e políticos, ou pela degradação que se alinha à moral das personagens. Assim, o Bairro Chinês e as suas ruas, por exemplo, são um reflexo de seus moradores.

Logo esqueceu a ofensa e a mulata peituda, porque a algazarra da rua parecia ampliar a mil a agressiva e sintética promiscuidade do ônibus. “Que diabos é aquilo? Um bloco de carnaval ou uma manifestação?”, perguntou-se, alimentando especulações impossíveis: em Havana, não havia mais carnaval nem manifestações espontâneas (não importava o que diziam os jornais, sempre tão eufemísticos). (PADURA, 2015. p.19 .)

Aqui, há um toque de criticidade e pesar pela cultura e representações populares que os havaneses deixam de produzir porque o Estado interfere diretamente na vida das pessoas; e, embora *Los Chinos* tenham sua própria cultura e influências, a identidade adquirida pela junção desses dois mundos os tornam tão cidadãos havaneses quanto os nativos.

Em 1987, Padura escreve sobre a relação entre os chineses e a construção de uma nova identidade nacional em Cuba, a mistura desse povo ao território, somado ao tempo, os naturaliza (no sentido de que os tornam representantes do lugar), legitimando, assim, uma construção intercultural em Havana. “Entre a

multidão que observa a dança, hoje vislumbram-se mais coisas chinesas do que todas as outras que se possam ver neste bairro tão havanês que apenas é possível perceber com uma lente de Shanghai ou Pequim” [tradução própria] (PADURA, 1987).

Ou seja, o bairro só é tão havanês porque a comunidade chinesa fixou-se ali e o processo de acomodação mudou a ideia do que seria um havanês; agora, a representatividade chinesa e suas manifestações também representam uma vivência cubana legítima. Os chineses, portanto, não assumem caráter de invasores ou de refugiados, como foi a princípio com o comércio de escravos chineses; eles assumem identificação havanesa. Havana se faz plural e rica culturalmente pela simbiose entre esses povos.

4.1 O espaço psicológico e a realidade

É de se esperar que, por **O Rabo da Serpente** pertencer ao gênero policial, existir uma relação estreita entre a configuração espacial retratada na obra e o senso de realidade fora dela, validando e valorizando a cor local; no caso da obra trabalhada, de Havana. No romance, o narrador é heterodiegético, o que permite explorar ou questionar a imparcialidade de Mario Conde; ele, por se constituir num ponto de vista restrito, enxerga o mundo à volta, o ambiente, de forma redutora e pessoal, o que gera abertura para um espaço psicológico enraizado pelas suas vivências. Logo, o que Mario Conde, figura dominante, interpreta de toda a esfera havanesa não poderia ser substituído por uma narração de um morador chinês, por exemplo, visto que grande parte da habilidade de reconhecimento do espaço físico de Havana é fruto das experimentações do detetive como nativo e como policial.

Segundo Bourneuf & Ouellet (1976, p. 162), “A descrição pode adstringir-nos a observar a realidade que ela pretende colocar diante dos nossos olhos, e essa realidade só, ou então pode querer sugerir mais: num caso extremo, mostraria uma coisa diferente do que finge mostrar.” É muito comum ao gênero policial a tentativa de tirar o foco dos acontecimentos que desvendam o mistério, ao mesmo tempo em que, por meio de um realismo fotográfico (cf. LINS *apud* DIMAS, 1987, p.7), fixa-se na descrição dos ambientes numa espécie “obsessão ao detalhe, tão caro ao realismo. É a fotografia comprovando um dado ficcional e a ele submissa, como que dando respaldo de veracidade ao texto que, por sua vez, preocupa-se com o

inverossímil.” (DIMAS, 1987. p. 7.) Pode-se inferir que o realismo fotográfico pode facilmente ser percebido no gênero policial, afinal a preocupação do narrador não é apenas em descrever o espaço como forma de enriquecer a narrativa, mas também de garantir que o eventual leitor tenha condições de elucidar por si só o mistério da trama.

É habitual também ao gênero uma suposta explicação sobrenatural ou mística dada pela narrativa, podendo se configurar como uma fuga à realidade empírica, o que é mais comum as narrativas do século XIX e XX. Como, por exemplo, no conto de Doyle “O Caso do Pé do Diabo”, na qual uma das personagens suscita a ideia de que algo sobrenatural possa explicar o mistério, uma mulher aparece morta na mesa em que jogava cartas com os seus dois irmãos, que permaneciam ao seu lado cantando e demonstrando sinais de delírio, visto que, do ponto de vista humano, seria inimaginável a prática de atrocidades ou crimes tão peculiares:

— É diabólico, sr. Holmes, é diabólico! — Exclamou o sr. Mortimer. -- Não é coisa deste mundo. Que maldade humana poderia fazer isso?
— Receio que, se o assunto não for de natureza humana, estará além do meu alcance. Mesmo assim devemos verificar todas as explicações naturais antes de aceitarmos uma teoria desse tipo. (DOYLE, 2015, p. 150.)

Talvez para convencer o leitor de que nenhuma explicação humana ou simples daria conta dos eventos, embora o detetive se recusasse a aceitar o sobrenatural, vê-se a valorização dessa figura “pouco humana” que é o detetive, fazendo um trabalho que mais ninguém, em todo o mundo, poderia fazer.

A racionalização do humano acaba por proporcionar a descrição de um contexto bastante pessimista ou negativo, seja porque a violência presente no gênero realce um tom decadente, seja porque a literatura contemporânea (especialmente a policial) atém-se principalmente a um compromisso de retrato social.

Em **O Rabo da Serpente**, o espaço psicológico confunde-se com o físico, visto que o tom saudosista de Mario Conde é determinado pela sua presença física nos lugares. O espaço psicológico seria influenciado pelas mudanças por que a vida da personagem passou, transformando seus desejos e escolhas. Sendo assim, as mudanças espaciais no romance acontecem pelo deliberado vínculo com o tempo.

Extasiou-se, como era comum que se extiasse, na contemplação da casa. Pelo que se via do lado de fora e pelo que havia em seu interior, aquela sempre fora a casa perfeita, a que mais sonhos e desejos despertara e despertaria nele ao longo da vida; inclusive o estranho sonho

de se casar novamente, apesar de acumular duas experiências matrimoniais de lembrança não exatamente agradável. (PADURA, 2015, p. 59.)

O espaço é capaz de contradizer as vontades do protagonista e mudá-las, embora o empirismo lhe aponte outro caminho. Tal relação demonstra certo poder do espaço de influenciar a vida das personagens pelo saudosismo ou pela suposição. Nota-se, nesse quadro, uma semelhança com o que afirma Erich Auerbach sobre a realidade nos escritos do pensador francês Michel de Montaigne:

A realidade com que se defrontava estava construída de tal forma que não podia ser representada sem uma referência constante às violentas mudanças do passado imediato e sem um tatear premonitório das mudanças futuras. (AUERBACH, 2015. p. 413.)

No caso específico de **O Rabo da Serpente**, estabelece-se uma conexão temporal entre o passado e o futuro da narrativa; a narrativa se apegua à realidade da personagem, podendo dar margem para se compreender a própria Havana e, dessa forma, construir a relevância da cidade para o romance.

5 O Rabo da Serpente: discutindo ideias

Entre os aspectos se sobressaem no romance de Padura, o narrador heterodiégético merece destaque, uma vez que é empregado como recurso que justifica um olhar que se pode entender como completo acerca das sensações e experiências que Mario Conde vive no romance. Caminho distinto do que é usual no cânone da literatura detetivesca, como nas histórias de Dupin, narradas por seu colega de quarto anônimo, e as de Holmes, cujas histórias têm como narrador o Dr. Watson; sendo, assim, narradores homodiegéticos, ou seja que fazem parte da história, mas não são os protagonistas. Há também narrativas que se realizam em primeira pessoa, como é o caso de **Os Crimes ABC** (1936), de Agatha Christie, ou de **Mandrake: a Bíblia e a bengala** (2015), de Rubem Fonseca, cujos narradores também exercem a função de protagonistas. Em **O Rabo da Serpente**, o narrador não está na fábula, o que não tendencia o olhar do narratário com uma visão ludibriada pela suposta genialidade do detetive. O romance se vale de uma aparente imparcialidade do narrador, visto que Conde é incapacitado de o ser.

Com esse recorte onisciente de lidar com a narrativa e enxergar não apenas aspectos da fábula, como também as relações entre as personagens e a vivência de Conde com a cidade de Havana, o romance diminui as margens para interpretações equívocas, já que, aqui, temos um narrador de completa autonomia, elucidando os métodos, pensamentos, gostos e interpretações de Mario Conde, inclusive quando duvidosas.

Não há uma preocupação em estabelecer qualidades a Mario Conde, visto que **O Rabo da Serpente** não é a primeira história a ser narrada. Já existe, em outras produções de Padura, a preocupação em delimitar a visão de mundo da personagem e estabelecer quais são seus parâmetros para compreender o que a cerca. No romance em apreço, vemos a manutenção do estilo do protagonista, um homem jovem da polícia local, que busca, através da sua relação com a cidade de Havana e com as relações pessoais do passado, elucidar os mistérios que aparecem, mesmo que ele já não os queria resolver.

A relação de Mario Conde é intimista com as outras personagens, como se dá com Patrícia, colega antiga de trabalho por quem Conde nutre fortes desejos sexuais: “O conjunto constituía uma dessas mulheres que, só de vê-las, cortam a respiração, aceleram os batimentos cardíacos e encham a cabeça de maus (maus nada, excelentes) pensamentos e desejos.” (PADURA, 2015, p. 14.) Ou por Tamara, com quem tem um complicado relacionamento amoroso. Assim como Manolo, seu colega de trabalho e de aventuras, Carlos, o amigo paraplégico a quem Conde recorre em quaisquer situações com as quais não consiga lidar *etc.* E também com o espaço, que o detetive reconhece tão bem como seu. Isso se dá pelas tentativas que a personagem faz de identificar no presente algo de sua vivência do passado.

Vários anos depois, quando Mario Conde já não era tenente e muito menos policial, teve de voltar ao Bairro Chinês de Havana em busca de uma obsessão que permanecera cravada em sua mente e de um mistério perdido no passado. Nesse retorno, encontraria um lugar muito mais degradado, quase em ruínas, acossado por lixeiras transbordantes e delinquentes de todas as cores e profissões: bastara um intervalo de quinze anos para que, da antiga estirpe do Bairro Chinês – que jamais fora muito nobre –, restasse pouco mais do que o nome que o distinguia entre os 52 bairros reconhecidos de Havana e algum letreiro mofado e ilegível identificando uma velha associação ou um estabelecimento comercial montado por aqueles imigrantes. Só mesmo com muita persistência era possível encontrar, talvez, uns quatro ou cinco chineses envelhecidos, empoeirados como peças de um museu esquecido: os últimos sobreviventes de uma longa história de convivência e desenraizamento que pareciam estar cumprindo a missão histórica de remanescentes visíveis das dezenas de milhares de chineses que, chegados à ilha ao longo de um

século de constantes migrações, certa vez deram vida, cor e forma àquele recanto havanês... (PADURA, 2015, p. 11.)

Contudo, o que Conde observa é a mudança da paisagem, não de forma intensa, mas uma deterioração maior daquilo que já considerava degradado fisicamente. Conde observa também que a distinção entre o Bairro Chinês e os outros bairros de Havana já não é tão nítida, seja porque a deterioração do bairro apagou alguns indícios da migração, seja porque agora os chineses já se encontram naturalizados em ampla medida, de modo que serem havaneses agora é tão visível e real para eles quanto serem vistos como chineses.

O tempo também parece ganhar ares de importância no romance, que, na ordem cronológica factual do romance policial, delimita a fábula de forma a conduzir o leitor a suas próprias conclusões sobre a história; mas que, em **O Rabo da Serpente**, parece condicionar o protagonista a sempre olhar para o passado, “teve de voltar ao Bairro Chinês de Havana em busca de uma obsessão que permanecera cravada em sua mente e de um mistério perdido no passado.” (PADURA, 2015, p. 11.) É como se Conde buscasse, através desse movimento de recuperação dos lugares e ambientes do passado, preencher as lacunas em aberto que ficaram por sua vida.

A ideia de miscigenação também aparece em algumas metáforas ao longo do romance, seja pela mescla mais óbvia e fácil de se identificar: “Pois Patricia Chion era uma F-1 de chinês puro com negra retinta. A mescla satisfatória e em proporções idênticas desses genes havia dado ao mundo uma chinesa mulata de 1,75 metro de altura.” (PADURA, 2015, p. 13); seja pela mescla entre animais:

Quando Conde a via, [Patrícia] costumava se lembrar daquela história fracassada e convenientemente esquecida das F-1, as vacas do milagre pecuário-socialista cubano (um dos tantos milagres que evaporaram). Tratava-se do animal perfeito, que seria obtido através do acasalamento de exemplares escolhidos da raça holandesa holstein, grande produtora de leite, mas sem abundância de carne, com exemplares da raça tropical zebu, pouco afeita a acumular leite nas tetas, porém magnífica provedora de bifés. A F-1, é claro, extrairia o melhor da genética de seus procriadores, e, numa simples e genial operação aritmética, seria possível ter, numa única vaca, leite e carne em abundância. (PADURA, 2015, p. 12.)

Essa metáfora pode ser compreendida como um espelho pelo qual o romance tenta retratar a convivência entre os povos, e como a junção desses povos não impede a formação de algo novo e provavelmente (intencionalmente) melhor do que o que havia anteriormente.

Parece criticar também as decisões socialistas — “milagre pecuário-socialista cubano” — que, em tese, proporcionariam igualdade entre os cidadãos, mas que, na prática, não dispõe de recursos, sejam financeiros, sejam científicos para realizá-los. Como também as ideias parecem miraculosas para resolver os problemas cubanos, que sonham com a abundância de recursos. A obra faz um retrato das necessidades e angústias cubanas, embora o protagonista, Mario Conde, possua uma posição social privilegiada em face de outras, não só pelo dinheiro, mas também pela posição de policial.

E, por ser policial, Conde possui um lugar de fala que conversa com os problemas sociais da cidade de Havana. Quando adentra o espaço, até então escassamente conhecido, do Bairro Chinês, o detetive não se surpreende com o que encontra lá, pois não há em Havana uma valorização moral, financeira, política ou social. Essa realidade concorda com a caracterização do Bairro Chinês; toda a sua descrição é em tom de lamento e saudosismo.

Este Bairro estava morrendo, e o que Juan conheceu, por volta de 1930, estava em plena ebulição. Não dava para ficar rico, mas era possível ter todos os prazeres, bons e ruins, ali mesmo, no coração do Bairro: o ópio e a jogatina, o teatro e as putas, os clubes e a loteria, as festas e as brigas, as quadrilhas e os agiotas, as pensões baratas e os restaurantes com áreas privadas, [...] Era evidente que percorriam um lugar triste e maltratado, injuriado e agonizante, bem ali, no exato centro de uma cidade que também vivia esse destino trágico e ordinário. (PADURA, 2015, p. 42.)

A cidade é concomitantemente trágica e degradada como um todo, e o trajeto que normalmente faz um detetive em um romance policia — sair desbravando o espaço da cidade em busca de pistas, evidências e suspeitos, levando-o ao escuro mundo do crime em ambientes torpes —, nisso também se configura um processo degradante; contudo, a percepção da personagem nos é dada devido à esfera do trabalho. O lugar é degradado, mas a moral de Mario Conde se altera a depender da necessidade de imposição.

“Sou muito mole para essa merda”, disse o policial para si mesmo. “Até quando vou continuar nessa aporrinhção?” A atitude de aplicar a força de sua posição sobre um homem, para dobrá-lo e fazê-lo tremer de medo ou de desejo de fugir, também o degradava como ser humano. Mas supunha-se que ele devia fazer um trabalho, restabelecer uma ordem, desvendar um mistério, encontrar um assassino...

Larga disso e me diz o que estão falando no Bairro... E escuta: é melhor ter dois amigos do que um só, e eu sei agradecer os favores — só de dizer essas palavras, Conde sentiu o quanto descia na escala da ética. Era isso: uma merda atrás da outra. (PADURA, 2015, p. 118.)

A profissão exige de Conde um comportamento do qual discorda, em que a ética acaba por não conseguir sobrepor-se à necessidade de desvendar o mistério. De fato, não há queda de uma esfera social superior por parte do detetive em decorrência do enredo, ainda que normalmente o guie por lugares aonde o protagonista jamais iria senão obrigado. A degradação moral de Conde se dá pela necessidade de cumprir com o seu trabalho.

Seja pelos sinais do olfato — “Não estou vendo nenhum chinês, mas dá para sentir o cheiro”; da audição, “Não seja *buló*, Conde, não existe erreer em chinês...”; do paladar, “Escolheu uma manga que olhava para ele, tentadora. Esfregou-a para limpá-la um pouco e deu uma mordida funda que mesclou sua vida ao sabor e à textura da fruta.” Ou, ainda, pela internalização dos costumes através da história do povo:

Mas ele não era santo, né? – perguntou Conde, coçando o braço para conter a vontade de fumar. – Ou melhor, ele não foi canonizado como os santos católicos... Por que São Fan Con?

Francisco vai rir, pensou o policial ao terminar a pergunta. O chinês sorriu:

– Isso foi aqui. Veio Cuang Con, um glande capitão, um helói mitológico, mas se cubanizou como São Fan Con. E, como é velmelho e agola santo, os neglos dizem que é Xangô, veja só, capitão – disse Francisco, sem deixar de sorrir. (PADURA, 2015, p. 49.)

Conde imerge nessa cultura, aprendendo a reconhecer traços, comportamentos e história do grupo, transformando, assim, sua própria concepção do que seria um chinês; logo, a transformação do protagonista ocorre pelo choque de cultura, entre cubanos e chineses. Segundo L. Stessen choque de cultura

É um desconforto, um mal-estar, causados por inúmeras diferenças – costumes, sistemas de valores, atitudes e hábitos de trabalho – e que tornam difícil o convívio, o desempenho e até mesmo o raciocínio em ambientes culturais diferentes. (STESSEN *apud* FRAGA, 1999, p. 24.)

Entende-se, assim, que por causa dessa dificuldade em lidar com o outro, Mario Conde acaba por aprender a lidar com o inquerito, com o povo e com os costumes de forma diferente, tentando absorver e se reencontrar nesse choque cultural, buscando uma transformação que o auxilie na sua profissão, indissolúvelmente atravessando-o como indivíduo.

Diferentemente do que define Antonio Candido acerca de Zola, que o ambiente retrataria as angústias das personagens como um reflexo de suas mudanças, em **O Rabo da Serpente**, como já vimos, as mudanças são observadas pelo que Conde aprende.

A gente aprende umas coisas.

– Que coisas?

Conde pensou: “Que vocês, chineses, continuam sendo esquisitíssimos, que realmente existe um cheiro de chinês, que a honra e a amizade são a honra e a amizade, que a vingança nunca ressuscita os mortos e que os pais nunca são capazes de julgar os filhos, nem em Cuba nem na China”. Mas disse:

– Que os chineses não são formiguinhas. (PADURA, 2015, p. 138.)

A mudança na forma de ver os chineses não o rebaixa e não evidencia a degradação de um espaço; antes, modifica-o pelo contato com o novo, quebrando o preconceito e o arquétipo criado ao redor do povo, e reconhecendo também que os chineses agora são parte da realidade de Cuba.

Podemos pensar também em parâmetros filosóficos que delimitam o conceito de identidade nacional para compreender a importância e a motivação de deixar claro porque os chineses são (em prática) cidadãos cubanos.

A ideia de Identidade “nacional” envolve um senso de comunidade política, ainda que tênue. Uma comunidade política implica no mínimo instituições em comum e um único código de direitos e deveres para todos os membros desta comunidade. Também sugere um espaço social definido, e um limite territorial bastante bem demarcado. [tradução própria.] (SMITH, 1991, p. 19.)

Logo, se havia alguma dúvida sobre a inserção dos chineses na população cubana, pode-se pensar que os direitos e deveres de um código político (já que seguem as leis cubanas e estão sob demarcação territorial cubana como residentes fixos) garante-lhes cidadania. Contudo, os hábitos e cheiros continuam a reverberar uma identidade anterior que passa ainda por um processo de acomodação.

O romance acaba por se tornar uma jornada de autoconhecimento por parte de Conde, mesclando problemas amorosos e policiais, como também uma desmistificação do povo chinês em Cuba e toda a sua complexidade. No que diz respeito ao estilo da narrativa, Padura parece criar trechos vagos que até poderiam se tornar proveitosos na obra, mas, dada a adaptação do formato da obra – conto para romance – acaba por necessitar “esticar” o estilo. “O leitor atento percebe facilmente os elementos inseridos para ampliar a narrativa, e que acabaram por diluir e dispersar a força da ideia central.” (PINTO, 2018.)

Padura mantém seu detetive dentro dos arquétipos da literatura policial *lato sensu*, conferindo-lhe parâmetros de humanidade antes conseguidos por Raymond Chandler, aproveitando bem as nuances e problemas cubanos para configurar, assim, uma aura muitíssimo particular, das mudanças que o gênero policial vem

sofrendo nos séculos XX e XXI. Mario Conde é empático, ama demasiadamente e embriaga-se (literalmente) com os crimes que ajuda a solucionar; é, antes de tudo, um herói e se compromete em fazer sua parte, primeiramente como policial e, depois, como cidadão cubano preocupado com a verdade. Conde não se prende a uma escrivania, ou tem medo das tarefas de campo, embora aprecie os espaços de tempo reflexivo; movimentação, pensamento e ação se revelam juntos e indissolúveis. Conde é uma personagem que demonstra vulnerabilidade, especialmente quando ligado a assuntos amorosos, mas também com posicionamentos políticos e com relação ao seu trabalho na polícia.

O Rabo da Serpente talvez não seja a obra-prima de Padura, mas apresenta bem definidas as nuances de sua personagem principal, um enredo consistente que conquista não pelo intrincado enredo, e sim, principalmente pelas personagens carismáticas, pelas ironias e problemas de comunicação geradas pelo contato entre China e Cuba, enfatizando paralelismo e metáforas entre as duas nações, mostrando suas semelhanças e valorizando as diferenças.

6 Considerações Finais

Depois de discutir e analisar a obra de Leonardo Padura, pode-se perceber que sua produção literária obedece ainda a propósitos padronizados na literatura policial desde o seu surgimento, ainda no século XIX. Contudo, Padura reformula ou insere elementos contemporâneos em suas narrativas, entre eles o reflexo do contexto social da cidade de Havana, o envolvimento direto e passional do detetive, sua suscetibilidade emocional e a mudança de estereótipos que a personagem possa ter inicialmente.

Normalmente, o estrangeiro é alguém que passa pela narrativa policial para ajudar no desenvolvimento da história, vide **As Aventuras dos três Garridebs**, em que o estrangeiro norte-americano apresenta-se a Sherlock com um caso de herança perdida. Contudo, tende a passar pela cidade sem necessariamente pertencer a ela. Em **O Rabo da Serpente**, vemos um trato diferente com relação ao estrangeiro. Quase como uma tentativa de torná-lo um produto nacional. Como um modelo híbrido (muito defendido pela narrativa como apontado pela análise), os

chineses naturalizam-se de forma abrangente; contudo, ainda buscam guardar a traços de uma identidade anterior.

O mais afetado com essa imersão em um ambiente até então inexplorado é Mario Conde. Vemos a mudança de uma personagem que, até então, via os chineses estereotipicamente, tendo apenas uma via de contato (Patrícia Chion). Com o crime na região, Conde acaba por mergulhar na historicidade do povo, o que aumentando a complexidade de sua consideração para com os imigrantes.

A obra de Padura contribui também para uma construção de um retrato social da Havana contemporânea, embora ficcionalizada, deixando transparecer pontos de interseção com a vida do autor, que, através de um narrador onisciente, descortina uma cidade com ares degradados e que espelha em sua população ânsias de mudança social.

Padura é um forte expoente do gênero policial contemporâneo e da literatura latino-americana e, embora respeite os parâmetros que compõem a narrativa de detetive, criou um protagonista singular e de inquestionável carisma, colocando-o em posição de prestígio ao lado de tantos outros que a literatura detetivesca já produziu.

Bibliografia

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BASTOS, F. I. **Borges e o Conto Policial**. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 1998.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. **O Universo do Romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, A. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASARIN, R. **Escritor Diz que Seus Livros Não Vendem Mais em Cuba por Falta de Papel**. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/06/02/escritor-diz-que-seus-livros-nao-vendem-mais-em-cuba-por-falta-de-papel.htm>. Acesso em 24.3.2018.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no Expresso do Oriente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. **The ABC Murders**. London: Harper, 2007.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DINE, S. S. V. **Twenty Rules of Writing Detective Stories**. [S.l.]: Bookclassic, 2015.

DOYLE, A. C. **Sherlock Holmes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 4.

FILGUEIRAS, M. **Histórias Universais Não Precisam de Tanta Tecnologia**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/historias-universais-nao-precisam-de-tanta-tecnologia-defende-leonardo-padura-20798892>. Acesso em 2.6.2018.

FRANCISCO, I. R. **A Representação das Cidades como Construção Identitária Cubana em obras de Abilio Estévez, Leonardo Padura e Antonio José Pontes**. Lisboa: [s.n.], 2016.

FONSECA, R. **Mandrake: a Bíblia e a bengala**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FRAGA, V. F. Choque Cultural como Aprendizado Profissional e Humano. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, n. 33, v. 5, p. 23-42, set./out. 1999.

MASSI, F. **O Romance Policial Místico-Religioso: um subgênero de sucesso**. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

MATIAS, M. V. Cicatrizes Urbanas: a violência através das lentes do detetive ficcional. **Leitura**, Maceió, v. 1, n. 49, p. 221-248, jan./jun. 2012.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **O Labirinto sem Minotauro: Roberto Bolaño e a Narrativa Policial na Contemporaneidade**. Recife: [s.n.], 2016.

PADURA, L. **O Rabo da Serpente**. São Paulo: Benvirá, 2015.

_____. **La Cola de la Serpiente**. Barcelona: Tusquets, 2011.

_____. **El Viaje Más Largo: en busca de una cubanía extraviada**. Barcelona: Ned, 2014.

PADURA FUENTES, L. **Adeus, Hemingway**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A Neblina do Passado**. São Paulo: Asa, 2008.

PINTO, J. P. **Adeus, Hemingway e O Rabo da Serpente, de Leonardo Padura**. Disponível em: <https://paisagensdacritica.wordpress.com/2012/07/23/adeus-hemingway-e-o-rabo-da-serpente-de-leonardo-padura/>. Acesso em 2.5.2018.

POE, E. A. **Assassinatos na Rua Morgue e Outras Histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. The Philosophy of Composition. Disponível em <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>. Acesso em 2.6.2018.

QUEIROZ, A. I; ALVES, D. **Lisboa, Lugares da Literatura**. História e Geografia na Narrativa de Ficção do Século XIX à Atualidade. Lisboa: Apenas, 2012.

REIMÃO, S. L. **O que é o Romance Policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

REUTER, Y. **Introdução à Análise do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUFINO, M. **Entrevista a Leonardo Padura**. <Disponível em: <https://oplanetalivro.blogspot.com/2015/12/entrevista-leonardo-padura.html>>. Acesso em: 2.6.2018.

SILVA, Y. S. A. Evolução do Gênero detetivesco: da Narrativa de Enigma de Poe ao Crime da Gávea, de Marcilio de Moraes. **Anais UFMG**, Belo Horizonte, p. 342-349, 2009.

SIQUEIRA, J.S; GOMES, E.C. Reflexão sobre espaço e romance. **Gláuks**, São Paulo, v. 10, n. 2, 2010.

SMITH, Anthony. D. **The National Identity**. Londres: Penguin, 1991.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.