

RUÍNAS DE UM SONHO: A FICÇÃO HISTÓRICA DE LEONARDO PADURA

RUINS OF A DREAM: LEONARDO'S PADURA HISTORICAL FICTION

Gabriel Cordeiro dos Santos LIMA¹

Resumo: publicado em Cuba, em 2009, o romance *O homem que amava os Cachorros*, de Leonardo Padura, foi rapidamente aclamado por público e crítica. A narrativa de Padura - centrada no assassinato do revolucionário León Trotski pelo catalão Ramón Mercader - oferece ao leitor um *thriller* intenso e apresenta uma perspectiva contemporânea da representação da história, ademais de uma profunda reflexão acerca da experiência cubana no período revolucionário de 1959 até a atualidade. O presente artigo busca associar os procedimentos de construção estética e discursiva de tal obra com o complexo processo sócio-histórico vivido por Cuba ao longo do século XX.

Palavras chave: Leonardo Padura; *O homem que amava os cachorros*; romance histórico; literatura cubana.

Abstract: published in Cuba in 2009, the novel *The Man who loved dogs* by Leonardo Padura has been quickly acclaimed by audience and critics. Padura's narrative - centered on the murder of the revolutionary León Trotsky by the catalan Ramón Mercader - offers an intense *thriller*, and features a contemporary perspective of representing history, in addition to a deep reflection on the cuban experience from the revolutionary period of 1959 to today. The current article seeks to associ-

¹ Docente da Universidade Federal de São Carlos e doutorando no programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. E-mail: gabriel.cordeiro.lima@usp.br.

ate aesthetic and discursive construction procedures of this work with the complex socio-historical process experienced by Cuba throughout the twentieth century.

Key-words: Leonardo Padura; The man who loved dogs; historical novel; cuban literature.

O estatuto atual do romance histórico

Nas últimas décadas, o romance histórico foi tema de uma série de discussões por parte da teoria literária. Tais debates - em sua grande maioria - tiveram por ponto de partida as formulações de György Lukács elaboradas na obra *O romance histórico* (1955), cujo título - não por acaso - refere-se precisamente à designação nominal da forma literária. O historiador Perry Anderson reafirmaria veementemente a importância das teorias lukacsianas neste escopo, salientando que “Qualquer reflexão sobre a estranha trajetória dessa forma deve partir de Lukács, não importa o quanto se afaste dele em seguida” (ANDERSON, 2007: 205). Partiremos desse pressuposto, tendo por base um dos paradigmas fundamentais erigidos pelo crítico húngaro - isto é: a ideia de que o gênero

não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica (LUKÁCS, 2011: 60).

Em 2004, o crítico norte-americano Fredric Jameson formularia esta assertiva em chave similar, afirmando que

O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos (JAMESON, 2007: 192).

O gênero estaria situado, portanto, em um ponto onde convergiam os planos da experiência coletiva e da narrativa.

Entretanto, na opinião de Jameson, surgiria aqui um problema. Para o crítico, a contemporaneidade caracteriza-se, justamente, pelo “desaparecimento do sentido da história”. Diz ele que, em função da emergência de uma nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo,

o sistema social contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar (JAMESON, 1985: 26).

Sendo isso verdade, estaria aniquilado o plano do tempo existencial dos indivíduos – um dos dois pressupostos *sine qua non* da ficção histórica. O gênero se tornaria, assim, inviável. Daí Jameson formular a pergunta que confere título ao seu ensaio: *O romance histórico ainda é possível?*

Respondendo à questão, o próprio crítico sugere duas razões para se acreditar na atual impossibilidade da forma. A primeira seria a noção de privatização da vida pública, buscada em Hannah Arendt. Tudo, segundo ela, estaria sendo atraído para a esfera privada. Tal fenômeno, além de suprimir a esfera coletiva, impossibilitaria também a representação estética dos grandes personagens da História; afinal, como diz Jameson, já não julgamos mais as personalidades políticas como a qualquer pessoa do cotidiano. Cada vez mais, o político é rebaixado ao nível de uma simples categoria especializada da administração pública (JAMESON, 1985: 9).

Não obstante, para Jameson, a própria faculdade narrativa estaria ameaçada pelas características da contemporaneidade. Recordando Walter Benjamin, que preconizava a “morte do narrador” (BENJAMIN, 2012: 201) já em 1936, diz ele: “Há lugares no mundo em que as grandes crises, normalmente diferenciadas da vida privada tornaram-se uma realidade cotidiana”. Assim, à medida que a experiência subjetiva é paulatinamente substituída por uma espécie de tragédia histórica perpétua, também o eixo da narrativa seria inviabilizado, tornando-se igualmente difícil estabelecer aquela dualidade de planos que é a condição indispensável para a existência da forma (JAMESON, 2007: 9).

Perry Anderson, no entanto, oferece uma alternativa a esta perspectiva aparentemente radical de Jameson. Em sua opinião, a atual possibilidade do gênero residiria no resgate do senso histórico. Atuando em retrospectiva, se poderia retomar a noção de tempo existencial, narrando a barbárie que marca a modernidade desde a Primeira Guerra Mundial. Nas palavras de Anderson,

O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joyceanos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar (ANDERSON, 2007: 219).

Desse modo, vislumbram-se dois caminhos para as relações entre história e literatura na contemporaneidade. No presente artigo, nos debruçaremos sobre um caso em particular, afim de verificar as possibilidades de cada uma dessas duas trilhas.

O caso de Leonardo Padura

O romance *O homem que amava os cachorros*, de autoria do escritor havanês Leonardo Padura, foi publicado por vez primeira em 2009, em Havana. Pronunciadamente aclamada, a obra seria traduzida para diferentes idiomas (português, francês, italiano, inglês e alemão) e receberia prêmios internacionais, como o Prix Roger Caillois (França, 2011) e o V Premio Francesco Gelmi di Caporaccio (Itália, 2010). A revista francesa *Lire* chegaria a qualificá-la como “Melhor romance histórico do ano e um dos melhores romances *noirs* do século XX” (PADURA, 2013, quarta capa).

Com efeito, *O homem que amava os cachorros* é um exemplo do exuberante talento literário do escritor cubano, já demonstrado em trabalhos anteriores: sua trama é tão complexa quanto unitária, seu manejo de tempos e espaços impressiona e o trato com (diferentes) vozes narrativas permite incluí-lo, em sentido estritamente formal, no panteão de grandes discípulos de Henry James. No entanto, a filiação ao gênero romance histórico, proposto por *Lire*, necessariamente nos conduz à reflexão já apresentada: o escritor confirmaria a tendência à desintegração do imaginário coletivo propugnada por Jameson, ou narraria a barbárie em retrospectiva, como preferiu Anderson?

A obra pede o questionamento: tendo por personagens centrais o revolucionário russo León Trotsky e seu algoz – o agente da polícia secreta soviética, Ramón Mercader – seu enredo se constitui fundamentalmente das respectivas trajetórias pessoais de tais figuras, até seus caminhos se entrelaçarem no desfecho do fatídico crime. No plano ficcional, o que lemos seriam os escritos do hipotético (e até certo ponto autobiográfico) romancista cubano Iván Cárdenas Maturell, concebidos após a série de contatos entre este e o famoso assassino, com quem teria se encontrado pela primeira vez ao acaso, em uma praia de Havana, durante uma tarde de março de 1977 (é verídico que Mercader tenha vivido em Cuba após sua aposentadoria). Ademais, Padura desafia diante de seu leitor um amplo rosário de eventos políticos marcantes do século XX, que vão da Revolução Russa à Perestroika e à Glasnost, passando pela Guerra Civil Espanhola, pela Segunda Guerra Mundial e assim por diante.



O *homem que amava os cachorros* apresenta, portanto, o que Perry Anderson define como sendo as características da ficção histórica, mas em nova chave. Se bem “Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens”, o papel destas na obra já não é mais marginal, como postulava o crítico, sendo antes central. Da mesma forma, se o romance possui “personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos” (ANDERSON, 2007: 206), estes já não se situam necessariamente no centro da obra, sendo antes parte constitutiva de uma moldura narrativa (caso do personagem Iván). Com isso, o texto torna-se literário a partir da exploração da subjetividade de Trotsky e Mercader - bem como das demais figuras reais que são apresentadas - e do fictício narrador cubano que ocupa, na diegese do romance, o papel de observador crítico dos acontecimentos.

Daí também que, em se tratando de uma trama histórica, que necessariamente tematiza aspectos de diferentes ideais comunistas modernos, a narrativa tenha fomentado polêmicas, suscitando diferentes leituras por parte de historiadores. No Brasil, por exemplo, a maioria destes foi unânime em considerar o romance uma crítica ao que o prefaciador de sua edição brasileira Gilberto Maringoni chamou de “misérias da esquerda” (MARINGONI, 2013: 21), em referência aos problemas enfrentados pelas sociedades socialistas em geral. Outras apreciações, no entanto, interpretaram *O homem que amava os cachorros* em chave trotskista, como uma condenação enfática do marxismo stalinista, sua principal corrente antagonica. Neste último campo, destacam-se as intervenções dos historiadores Osvaldo Coggiola e Valério Arcary no debate organizado pela editora Boitempo por ocasião do lançamento do livro no Brasil (2013), ademais da resenha escrita pelo também historiador Henrique Carneiro, a qual define o romance como “centrado justamente na denúncia dos crimes de Stalin” (2014).

Ocorre que, atentas às implicações políticas mais imediatas da obra, tais interpretações passam ao largo de certos procedimentos formais internos à sua economia narrativa, os quais se revelam vitais para o entendimento real da mensagem literária última.

Ficção e História

Notemos que, na figuração literária de conflitos políticos marcantes, um procedimento arquetípico do romance histórico é escolher como personagens os indivíduos mais representativos das vertentes em luta. Assim, a disputa pelo poder é narrada por meio das ações de figuras grandiosas. A título de exemplo, este são os casos de Fergus



Mc'Ivor e Colonel Talbot em *Waverley* (1814) de Walter Scott, bem como de Napoleão e o General Kutuzov em *Guerra e Paz* (1869) de Tolstói. Lukács observaria que, aqui, “a grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação” e que

é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal (LUKÁCS, 2011: 55).

Não é por outra razão que, no embate mortal entre trotskismo e stalinismo narrado por Iván, a primeira corrente seja justamente representada por seu idealizador (o próprio Trotsky) e a segunda corporificada em alguém totalmente devotado à linha oficial do *Komintern* (Mercader). A própria construção dos caracteres dos personagens é representativa de suas respectivas posições ideológicas: Liev Davidovitch se destaca por sua coerência e sua fidelidade aos princípios, terminando, no entanto, isolado, a exemplo de seu grupo político, a Quarta Internacional; já em seu carrasco, salta aos olhos a ferrenha disciplina, mas também a ausência de escrúpulos, a justificação dos meios pelos fins, a submissão à hierarquia, a aceitação incontestada das ordens e, evidentemente, a disposição ao maquiavelismo. Tratam-se, enfim, de pessoas literariamente adequadas para representar seus próprios lados na contenda histórica, esteticamente reposta.

Contudo, diferentemente do que ocorre no romance histórico clássico, o narrador de Padura dispõe de uma onisciência que lhe permite adentrar os mais profundos recônditos mentais de seus personagens. Lhe é também característica a dispensa de qualquer pudor para tratar da intimidade destes. Assim, em um trecho significativo, lemos:

Uma semana antes Liev Davidovitch tinha visto lhe arrebataram as últimas pedras que ainda lhe permitiam orientar-se no turvo mapa político de seu país. Escreveria mais tarde que, naquela manhã, acordara congelado e angustiado por um mau pressentimento. Convencido de que os tremores que o percorriam não eram só obra do frio, havia tentado controlar os espasmos e conseguido localizar na penumbra a cadeira desconjuntada convertida em mesa de cabeceira. Tateou até recuperar os óculos, mas os tremores fizeram-no falhar duas vezes na tentativa de colocar as hastas metálicas atrás das orelhas. (...) Coberto com o capote de pele crua e um cachecol ao pescoço, esvaziou a bexiga no urinol e passou para o quarto que fazia as vezes de sala de jantar e de cozinha, já iluminado por dois candeeiros a gás e aquecido pelo braseiro onde repousava o samovar preparado por seu carcereiro pessoal (PADURA, 2013: 41).

Aqui já é curioso que o narrador utilize o nome próprio Liev Davidovitch - nome este que é pouco conhecido do público, uma vez que o personagem se consagrou com a alcunha de Trotsky, clandestinamente emprestada de um carcereiro



durante uma fuga da prisão². Padura dispensa o célebre pseudônimo para se referir ao revolucionário por seu nome de batismo, como se quisesse mostrar certa proximidade pessoal em relação ao mesmo.

Ademais, no trecho mencionado, temos acesso ao espaço psicológico de Trotsky: sabemos que ele sente angústias e maus pressentimentos. Conhecemos também seus mais pormenorizados trejeitos físicos, seus tremores e espasmos. O pudor do romance oitocentista ao tratar das personagens históricas é, aqui, substituído por um grau de pessoalidade que desvela até os elementos mais constrangedores do cotidiano do figurado. No limite dessa intimidade, vamos ao banheiro com Liev Davidovitch (“esvaziou a bexiga no urinol”).

Não se trata, no entanto, de mero interesse mórbido: a atração do narrador-personagem Iván pela pessoalidade de Trotsky tem razões ideológicas mais profundas. Ao tecer o fio de seu relato, o hipotético escritor cubano o faz na perspectiva de alguém que teve suas *Great Expectations*³ aniquiladas pelo sistema socialista. Como o mesmo nos conta, seu irmão William havia sido morto durante tentativa de emigrar ilegalmente; antes disso, não obstante, seus sonhos de se tornar um grande escritor, de conhecer o mundo, de alcançar a “glória artística” e a “utilidade social” (PADURA, 2013: 95), haviam todos sido minados pelo aparatado castrista de repressão e censura. Até a morte de sua mulher Ana, que nos é contada já no início da narrativa, é atribuída à “poliurite avitaminosa, descoberta nos anos mais duros da crise da década de 1990” (PADURA, 2013: 95).

Ou seja: ressentido com o sistema que frustrou seus projetos, arruinou sua família e o condenou à pobreza material, o personagem Iván usa a exploração psicológica dos personagens para pintá-los como quer. Lhe auxilia nessa tarefa a estrutura dramática que, fraturando a épica, lhe permite também usufruir dos fragmentos de discurso direto, os quais revelam palavras jamais ditas no âmbito do que é historiograficamente documentado. Trotsky, por exemplo, surge como alguém compungido por seus próprios atos, sobretudo por seus excessos autoritários – dentre os quais a repressão sangrenta ao levante de marinheiros na região soviética de Kronstadt que, em verdade, o Trotsky verdadeiro sempre se esforçou por justificar em seus escritos.

2 Sobre a origem deste singular apelido, diz o biógrafo Isaac Deutscher que, após a primeira fuga da prisão empreendida por Trotsky, “Seus camaradas de Irkutsk deram-lhe também um passaporte falso. Teve de colocar nele o nome que iria adotar, e colocou o de um de seus ex-carcereiros da prisão de Odessa. (...) Sem dúvida o nome do obscuro guarda viria a destacar-se, e muito, nos anais da revolução: era Trotsky”. Deutscher também observa que, “Em sua autobiografia, Trotsky não menciona a origem bizarra de seu pseudônimo. Como se tivesse um pouco de vergonha disso, ele simplesmente diz que não imaginara que Trotsky viria a tornar-se seu nome para o resto da vida”. Ver: DEUTSCHER, Isaac. TROTSKI – O profeta armado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968: 68.

3 Referência ao romance homônimo de Charles Dickens, publicado por vez primeira em 1861.



Analogamente, o frio Ramon Mercader aparece como alguém incapaz de sacrificar os próprios cachorros doentes para, ao final, se arrepender definitivamente de tudo o que fez pela União Soviética. No entanto, não existem registros verídicos de tal desapontamento ideológico. Ao contrário: após anos de tortura na prisão mexicana de Lecumberri, Mercader manteve-se irredutível no propósito de esconder suas ligações com a NKVD (do russo “Narodniy komissariat vnutrennikh diel” – em português, “Comissariado do povo para assuntos internos”) e, com efeito, confirmou a Pavel Sudoplatov em 1969 que “se tivesse de reviver os anos 1940, faria a mesma coisa” (PADURA, 2013: 9).

Mas se a narrativa de Iván precisa absolver seus personagens centrais de seus pecados, alguém precisa ser responsabilizado por eles. Essa pessoa é a mãe de Ramón, Caridad. Figurada como uma stalinista inescrupulosa e autoritária, é ela quem guia seu filho do começo ao fim da trama, como metáfora das circunstâncias históricas que teriam manipulado as boas intenções dos indivíduos, levando-os à desgraça.

É aqui que se revela o inconsciente político da voz narrativa. Iván caracteriza o ambiente histórico do século XX como inumano, ao mesmo tempo em que, por meio da personificação dos projetos da esquerda moderna, mostra como os que neles se envolveram tiveram suas vidas destruídas – não sem antes se arrependerem amargamente. Como bem observou a historiadora Angela Mendes de Almeida, em seu artigo intitulado *O homem incapaz de matar cachorros*, publicado em março de 2014 no blog *Passa Palavra*:

As circunstâncias da época obrigam e desculpam. A visão humanista contida nesses diálogos, aquela cordura em não ser capaz de matar cachorros, tem muito mais a ver com a reflexão que faz Iván, o narrador, à luz da implosão da União Soviética, carregando consigo a melancolia da degradação da vida material em Cuba (ALMEIDA, 2014).

Aqui, no entanto, cumpre lembrar que a posição da voz narrativa não necessariamente é compartilhada pelo que a teoria literária chamou de autor implícito – isto é: a mensagem da obra. A prosa de Padura, por vezes, põe em cheque a imparcialidade de Iván. Sabemos de sua desilusão, de sua ambição em escrever grandes romances e, a certa altura, vemos o mesmo confessar a respeito do interlocutor que lhe contara toda a história: “Creio que nunca estive seguro de que era Mercader” (PADURA, 2013: 579).

Daí a importância de atentar para os procedimentos formais. Em 2011 – ano de lançamento de *O homem que amava os cachorros* na França – o jornal do Partido Comunista Francês *L’Humanité* diagnosticou: “Este é um livro construído



sobre as ruínas de um sonho” (Apud: PADURA, 2013, contracapa), referindo-se à figuração da queda da utopia socialista. Não por acaso, o último capítulo da obra é denominado “Réquiem” (PADURA, 2013: 573) (o pós-sonho). Iván morreu, seu longo devaneio com Mercader terminou e o ato de narrar precisa ser assumido por alguém do lado de fora daquela fantasia. Quem o faz é seu amigo Daniel, em um procedimento de deslocamento épico que nos aparta da primeira voz narrativa.

Como observou Brecht:

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social subjacente a todos os acontecimentos’. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época (BRECHT, 2005: 84).

O afastamento nos propicia, assim, o vislumbre da conjuntura que cerca Iván - conjuntura essa de desilusão e ressentimento, característica de uma sociedade cubana em vias de abertura para a propriedade privada e o modo de produção capitalista.

Portanto, na semântica ambígua da palavra “sonho” revela-se um ângulo de leitura profícuo: Padura não escreve apenas sobre os escombros do ideário socialista, mas também sobre a ruína dos devaneios individuais de Iván. Por outro lado, a forma, em sua condição de conteúdo sedimentado (ADORNO, 1988: 15), confirma na atração pela vida privada dos personagens o caráter privatizante do novo sistema social que abraça Cuba. Finalmente, na dialética forma-conteúdo, revela-se a verdadeira razão de *O homem que amava os cachorros*.

Jameson estava certo. “O crítico é aquele que vislumbra a fatalidade nas formas”, diria Lukács (LUKÁCS, 1910: 6).

Conclusão

Ademais da boa repercussão junto ao público brasileiro (tendo ultrapassado a marca de 50.000 exemplares vendidos no país em 2015), *O homem que amava os cachorros* causou um quiproquó digno de nota, em se tratando de um romance contemporâneo. Mas é na análise de seu funcionamento propriamente interno, em sentido literário, que se identifica a condição estética contraditória da obra. Por um lado, trata-se de uma notável composição que envolve dois narradores diferentes, ademais de quatro espaços (no caso, respectivamente os espaços de Iván,



Trotsky, Mercader e Daniel) que se entrecruzam em tempos diversos, com alto grau de unidade narrativa. Por outro, é evidente certa obsessão pela vida privada, bem como certo sentimento de *Fim da História*, para usar a famosa expressão do neo-conservador norte-americano Francis Fukuyama (FUKUYAMA, 1992).

Nesse sentido, a melhor leitura da obra talvez se dê em chave relativamente irônica, não como mera condenação de ideologias ou sistemas específicos, mas como metáfora (ou sintoma) da imobilidade pós-moderna ante aquilo que Robert Kurz definiu como “colapso da modernização” (KURZ, 1999). Em seu livro *Futuro passado – contribuição à semântica dos tempos históricos* (KOSELLECK, 2006), o historiador alemão Reinhart Koselleck demonstrou como a Era Moderna orientou-se por concepções de história teleológicas, balizadas por determinados projetos de futuro. Mas se isso foi válido tanto para o marxismo e seu *zenit* da sociedade sem classes quanto para o positivismo e sua promessa de paraíso terrestre, o mesmo não serve para Iván - o profeta suicida da apostasia que, ao final do romance, aceita passivamente a própria morte no desabamento de sua precária residência (sem sequer publicar seu livro).

Por todas essas razões, *O homem que amava os cachorros* é um importante documento da contemporaneidade, que nos permite refletir sobre os impasses do atual tempo histórico. Sua leitura é também fundamental para compreender a experiência cubana ao longo dos últimos cinquenta anos – compreensão essa que se mostra ainda mais urgente no momento em que os Estados Unidos anunciam a retomada das relações diplomáticas com o governo de Raúl Castro, indicando que as próximas páginas desse romance ainda serão escritas pela História.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Arthur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

ALMEIDA, Angela Mendes de. **O homem incapaz de matar cachorros**. 2014. Disponível online em <http://www.passapalavra.info/2014/03/93003>.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos estudos**, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: obras escolhidas**, v. I.(8ª Ed.). Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.



BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARNEIRO, Henrique. **O assassinato do sonho e da utopia**: “O homem que amava os cachorros”. 2014. Disponível online em: <http://blogconvergencia.org/?p=1897>

DEUTSCHER, Isaac. **Trotski: o profeta armado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Trad. Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, mar. 1985.

_____. O romance histórico ainda é possível?. **Novos estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

KOSELLECK, Reinhardt. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

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

_____. **Os homens que amavam a revolução**. Debate de lançamento de *O homem que amava os cachorros*. 2013. Disponível online em: https://www.youtube.com/watch?v=fGE_W9FhzRY

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

