

## ANTONIO MUÑOZ MOLINA E OS DILEMAS DA FICCIONALIZAÇÃO DO REAL EM *SEFARAD*

Ana Paula de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) é um dos expoentes da narrativa espanhola contemporânea. Em *Sefarad*, romance publicado em 2001, deparamo-nos com um autor que não se preocupa em se ocultar por trás da figura do narrador. O romance é narrado por um escritor anônimo que, ao longo de inúmeras reflexões metaficcionalis, coloca o leitor a par das minúcias de seu processo criativo. *Sefarad* é uma narrativa que conta histórias “inventadas” misturadas com histórias “reais”. Personagens de ficção dividem espaço com personagens inspirados em pessoas reais. Este artigo tem por objetivo analisar as reflexões metaficcionalis do autor/narrador com a finalidade de entender o papel do imaginário consciente do autor, não apenas na transformação do referente real em ficção, mas também na criação ficcional sempre pautada por referências reais. A análise do processo criativo de Muñoz Molina nesse romance revela-nos um escritor em desassossego perante o dilema ético de transformar a vida real em ficção. Duas indagações surgirão e tentarão ser respondidas na brevidade deste estudo: É possível impor limites ao imaginário a fim de respeitar o realismo das experiências e seus protagonistas? É possível distinguir um personagem de ficção de um personagem inspirado em uma existência real?

**Palavras-chave:** Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*; Metaficção.

## ANTONIO MUÑOZ MOLINA AND THE DILEMMAS OF FICTIONALIZATION OF THE REAL IN *SEPHARAD*<sup>2</sup>

**Abstract:** Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) is one of the exponents of the contemporary Spanish narrative. In *Sepharad*, a novel published in 2001, we come across an author who does not bother to hide behind the figure of the narrator. The novel is narrated by an anonymous writer who, through countless metafictional reflections, puts the reader abreast of the minutiae of his creative process. *Sepharad* is a narrative that tells "invented" stories mixed with "real" stories. Fictional characters share space with characters inspired by real people. This article aims to analyze the metafictional reflections of the author/narrator in order to understand the role of the author's conscious imagination, not only in the transformation of the real referent into fiction, but also in the fictional creation always based on real references. The analysis of Muñoz Molina's creative process in this novel reveals to us a writer in unrest in the face of the ethical dilemma of turning real life into fiction. Two questions will arise and try to be answered in the brevity of this study: Is it possible to impose limits on the imaginary in order to respect the realism of the experiences and their protagonists? Is it possible to distinguish a fictional character from a character inspired by a real existence?

**Keywords:** Antonio Muñoz Molina; *Sepharad*; Metafiction.

<sup>1</sup> Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso - FAPEMAT.

<sup>2</sup> Título que o romance recebeu ao ser traduzido para a língua inglesa.

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) iniciou a carreira literária nos anos 1980 publicando artigos no *Diario de Granada*. Em 1986, publicou seu primeiro romance, *Beatus Ille*, vencedor do *Premio Ícaro*. A consagração como escritor revelação no cenário da narrativa espanhola produzida pós-abertura democrática veio em 1987 com a publicação de *El invierno en Lisboa*, galardoado com o *Premio de la Crítica* e com o *Premio Nacional de Narrativa*. Desde então, Muñoz Molina vem se dedicando apenas à literatura, tendo publicado romances, novelas, folhetins, contos, ensaios, memórias, diários, além de contribuir como articulista em periódicos como *El País* e *ABC*. É membro da *Real Academia Española*, desde 1996, e recentemente obteve um dos maiores reconhecimentos de sua carreira, o *Premio Príncipe de las Asturias*.

Sua produção narrativa é marcada por estabelecer profundos diálogos entre presente e passado, realidade e ficção. No processo criativo moliniano, observamos um constante desejo de transformar a experiência em ficção, em criar partindo sempre de referentes reais. Sua estética é pautada pelo jogo do duplo, do passado que se repete no presente. O foco narrativo é múltiplo, a voz narradora é, muitas vezes, indistinguível da voz do próprio autor. Na produção moliniana são recursos recorrentes a autoficção, a multiplicidade de gêneros literários, a intertextualidade e a metaficcionalidade, em narrativas abertas que deixam espaço livre para a intervenção do imaginário do leitor.

Humanista, Muñoz Molina é um escritor reconhecido por suas preocupações éticas: o resgate da memória individual e coletiva, a recriação da história contemplando o ponto de vista das vítimas. Isso é o que vemos em *Sefarad*, um romance de estrutura fragmentada e inconclusa, formado por dezessete capítulos/contos, que encontram um fator de unidade justamente no tipo de histórias que narra: as experiências de migrantes, ex-combatentes da Segunda Guerra, testemunhas da Guerra Civil Espanhola, e perseguidos do Nazismo, do Stalinismo, do Totalitarismo Italiano, das ditaduras da América Latina e das ex-repúblicas socialistas soviéticas.

Todas essas histórias de exílio são narradas ou têm como ouvinte um personagem que ocupa sempre uma posição dupla no jogo enunciativo do texto. Ao longo do romance, o leitor sabe que está diante de um enunciador que ao mesmo tempo é ou ouvinte ou leitor dos testemunhos que recria. Em muitos capítulos, prevalece o par enunciador/ouvinte, em outros o enunciador é ouvinte e também leitor, mas há alguns capítulos em que prevalece um enunciador/leitor.

O capítulo *Münzenberg*, por exemplo, talvez seja o mais metaficcional de *Sefarad*. Inicia-se com o narrador se declarando um leitor absorto, arrebatado pelo que lê: “*Me quedo leyendo hasta muy tarde, resistiéndome al sueño para avanzar un poco más en la lectura, para saber más cosas de la vida de ese hombre del que hasta ayer no había tenido noticia, Willi Münzenberg, [...]*” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 185).

Ao longo do capítulo, inúmeros fragmentos como esse irrompem o fluxo narrativo para lembrar o leitor de que está diante de um enunciador/leitor. O livro a que se refere o narrador no trecho anterior é *El fin de la inocencia*, do historiador estadunidense Stephen Kock, uma biografia de Willi Münzenberg<sup>3</sup>. Além da biografia, foram fontes para a escritura do capítulo o livro de história política *El pasado de una ilusión*, de François Furet, e a autobiografia *The invisible writing*, de Arthur Koestler, jornalista que trabalhou com Münzenberg nos escritórios do Partido Comunista Alemão em Paris.

A leitura da biografia desperta no narrador uma imperiosa necessidade de criação, um desejo de transformar um personagem real de textos biográficos e históricos, em protagonista de uma narrativa literária:

*En un momento de la lectura se produjo sin que yo me diera cuenta una transmutación de mi actitud, y quien había sido sólo un nombre y un personaje oscuro y menor me estremeció como una presencia poderosa, alguien que aludía muy intensamente a mí, a lo que más me importa o a aquello que soy en el fondo de mí mismo, lo que dispara los mecanismos secretos y automáticos de una invención.* (MUÑOZ MOLINA, 2001, p. 196)

O teórico Wolfgang Iser (2002, p. 957) afirma que o par opositivo real/fictício é insuficiente para entender os mecanismos ativados em uma narrativa literária, e propõe fazer desse par uma tríade, acrescentando a ele a noção de imaginário. A repetição do referente real no texto literário é, no dizer de Iser, um “ato de fingir”, no qual surgem elementos que, anteriormente, não existiam no referente:

Assim o ato de fingir ganha sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002, p. 958)

---

<sup>3</sup> Membro do Partido Comunista Alemão perseguido pelo nazismo, Münzenberg era a mente genial por trás da propaganda soviética. Exilado em Paris, acabou sendo perseguido e executado pelo próprio regime que havia ajudado a erigir, durante um episódio historicamente conhecido como Grande Expurgo, promovido por Josef Stalin.

Ao recriar, no texto literário, um referente real, o autor mobiliza seu imaginário, criando um efeito de realidade que não a espelha de forma idêntica, mas que a reelabora. O ato de fingir transgride os limites do real, mas não é, em si, o imaginário. O ato de fingir é apenas a forma como o real é transformado pelo imaginário.

Segundo Iser (2002, p. 960), uma maneira de localizar o fictício no texto literário é identificar os atos de fingir, ou seja, a forma como se dá a mediação entre o real e o imaginário. Um dos atos de fingir propostos pelo teórico é o de seleção. O texto literário é produto de um autor, uma visão particular deste sobre o mundo. Sendo assim, ao selecionar um contexto sociocultural ou literário para representar, o autor já está criando ficção.

Em *Münzenberg*, ao escolher representar a perseguição aos comunistas pelo nazismo e stalinismo, e ao eleger um personagem icônico desse episódio histórico para ilustrá-lo, Muñoz Molina já está ficcionalizando o real, aplicando a ele o seu imaginário, pois para Iser: “Suprimir, complementar, valorizar são, entretanto, operações básicas da ‘produção do mundo’ [...]” (2002, p. 962).

Segundo o teórico, as escolhas contextuais de um autor revelam a intencionalidade de seu texto, portanto, a opção de Muñoz Molina por recontar a história de um perseguido político demonstra sua predileção pelas vítimas da história, e embora nessa reflexão estejamos nos referindo ao protagonista de um capítulo em específico, sabemos que essa lógica ética pode ser aplicada a todo o romance, que é, por sua vez, um mosaico de histórias de perseguidos, exilados, desarraigados.

O processo moliniano de conversão do referente real em literatura seria impossível sem a intervenção do imaginário e, por meio da metaficcionalidade, o narrador vai deixando o leitor a par de algumas dessas intervenções.

No capítulo *Münzenberg*, distinguimos a intervenção do imaginário em dois recursos recorrentes: quando o narrador se imagina no lugar do protagonista, e quando a imaginação preenche as lacunas deixadas pela ausência de referente histórico.

Em sua fenomenologia da memória, depois de analisar o “o quê” da memória, Ricœur (2007, p. 134) passa a indagar o “quem” da memória, isto é, se a memória é uma operação psíquica, ela pode ser atribuída a alguém. E na tentativa de elucidar a aporia da oposição entre memória individual e memória coletiva, Ricœur (2007, p. 142) não vê a memória como um evento psíquico restrito, atribuível apenas a um “si”, mas a entende como um fenômeno que pode ser compartilhado com os “próximos” e com os “outros”. Desse modo, empresta os termos *other-ascribable* (outro-atribuível) de P. F. Strawson e *Einfühlung* (empatia) de Husserl, para

explicar uma “[...] espécie de imaginação afetiva pela qual nos projetamos na vida de outrem, [...] que nos transporta para perto da experiência viva de outrem, [...]” (RICŒUR, 2007, p. 137).

O narrador que se imagina no lugar do personagem é um recurso ficcional recorrente em todo o romance *Sefarad*, e passará a ser uma prática de escrita comum em outras narrativas de Muñoz Molina. Pelo simples fato de escolher contar histórias como a de Willi Münzenberg, o narrador já demonstra solidariedade para com um certo tipo de vítima, mas intensifica essa empatia ao se imaginar vivendo a experiência do outro:

*Estoy muy dotado para intuir esa clase de angustia, para perder el sueño imaginando que vamos tú y yo en ese tren. Me aterran los papeles, los pasaportes y certificados que pueden perderse, las puertas que no logro abrir, las fronteras, la expresión inescrutable o amenazadora de un policía o de alguien que lleve uniforme o esgrima ante mí alguna autoridad. (MUÑOZ MOLINA, 2001, pp. 225-226)*

Nos momentos em que recria a vida de Münzenberg em Berlim e em Paris, o êxito desse magnata da propaganda paradoxalmente disposto a serviço do comunismo, a espera angustiante do protagonista e da esposa em um hotel de Moscou onde aguardavam um interrogatório, o autor cria uma narrativa romanesca poderosa que não poderia ser lida na narrativa histórica tradicional dos livros de história e biografias. Mas, a liberdade criadora do narrador se evidencia no episódio em que narra a morte de Münzenberg. No início dos anos 1990, Muñoz Molina já afirmava que “[...] *la imposibilidad del recuerdo convierte la memoria en ficción [...]*” (1999, p. 140). Na ausência de referente histórico sobre o episódio da morte do protagonista do capítulo, o narrador, em seu constante exercício metaficcional, explica ao leitor como a lacuna historiográfica é preenchida pela ficção:

*Pero hay una parte final de la historia que esa mujer no sabía y que no puede contar nadie, a no ser que viva todavía el hombre que ató una cuerda alrededor del cuello fornido de Willi Münzenberg y lo colgó luego de la rama de un árbol, en medio de la espesura de un bosque francés, en la primavera de 1940. No hay testigos, [...] Con los ojos abiertos en la oscuridad del insomnio imagino una luz tenue, entre azulada y gris, desleída en la niebla, el ruido de las hojas rozando contra las botas mojadas del cazador, el jadeo y los gruñidos, la impaciencia lastimera, la respiración sofocada del perro mientras hunde el hocico en la tierra blanda y porosa. Me pregunto qué rastros permitieron atribuir a ese cadáver desfigurado y anónimo la identidad de Willi Münzenberg, y si la estilográfica que yo he visto en la foto del libro de Koestler estaba todavía en el bolsillo superior de su chaqueta. (MUÑOZ MOLINA, 2001, pp. 227, 228)*

Como já mencionamos, *Münzenberg* é um capítulo composto essencialmente a partir de fontes escritas, mas, em *Sefarad*, muitos capítulos nascem do relato oral, como o texto *Narva*, surgido de uma conversa em que um ex-combatente da Divisão Azul compartilha com o narrador as memórias de sua experiência vivida na Segunda Guerra. Ao longo do texto, o narrador tece considerações metaficcionalis sobre o processo de criação literária a partir das memórias concedidas pelo outro, ao explicitar, por exemplo, a necessidade de inventar minúcias descritivas que dão forma de romance ao relato oral: “*Quien no ha vivido las cosas exige detalles que al narrador verdadero no le importan nada: mi amigo habla del frío y de los bloques de hielo que flotaban río abajo, pero mi imaginación añade la hora y la luz de la tarde, [...]*” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 472).

No entanto, o narrador confessa a imposição de alguns limites à própria imaginação. No outono de 1943, o protagonista de *Narva* foi convidado por um oficial alemão a participar de um baile na cidade. Na festa, conheceu uma bela mulher judia por quem se encantou e, enquanto a conduzia pelo salão de dança, o jovem oficial espanhol escutou as denúncias que essa mulher lhe sussurrava ao ouvido: ao perceber que se tratava de um estrangeiro, ela tentava, desesperadamente, expor os crimes cometidos contra os judeus naquele lugar. Ao transpor à literatura esse personagem real da memória do amigo, o narrador diz resistir ao impulso de invenção, recusando-se a recriá-la com as mesmas estratégias com as quais criaria um personagem de ficção:

*[...] me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación, pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho: no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo, que tuvo un destino tan único como el mío aunque inimaginablemente más atroz, una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura [...] (MUÑOZ MOLINA, 2001, pp. 484-485)*

Diante da afirmação do narrador de que a bela mulher judia, com quem dançou seu amigo, não é um personagem de ficção, perguntamo-nos: o simples fato de ser transplantada da vida real para um texto literário não daria a essa personagem da memória a condição de personagem de ficção?

Na entrevista a Alfonso Armada, Muñoz Molina negava, assim como o narrador, a condição ficcional de alguns personagens de *Sefarad*:

*No quería hacer más sus historias, sino que siguieran siendo suyas. Al hablar de personajes públicos no he modificado nada, no he hecho ficción.*

*He hecho ficción cuando he escrito de personajes privados o partiendo de mí mismo. Ahí tenía derecho a hacerlo.* (MUÑOZ MOLINA, 2002, p. 2)

Muñoz Molina pode dizer que *Sefarad* é um romance composto por duas classes de personagens, os inventados e os inspirados em seres reais, mas afirmar que estes últimos não são personagens de ficção, é uma declaração que toca em questões delicadas.

Em *A personagem do romance*, Antonio Candido (2004, p. 55) afirma que o romance se fundamenta a partir de uma correspondência entre o “ser vivo”, um ente da vida real que vive fora do romance, e o “ser fictício”, um duplo do “ser vivo” que ganha vida no plano ficcional. Isso é o que ocorre com alguns personagens de *Sefarad*. A partir do momento em que são decalcados do real e ganham uma segunda vida na ficção, passam a ser seres fictícios.

Se analisássemos a personagem da mulher judia sob a perspectiva da teoria literária tradicional, de fato, não poderíamos afirmar se tratar de um personagem de ficção. Ela não é um personagem construído de forma ampla e complexa, de maneira a comportar as ambiguidades de um ente de ficção. Não surge da invenção do autor, ela já vivia na memória de alguém que concede a esse autor um testemunho. Ela não é criação primeira, é recriação. É justamente nesse ato de recriar que reside nosso argumento. Retomando o pressuposto de Iser, toda repetição do referente real no texto literário é um ato de fingir mediado pelo imaginário, que acaba por criar, ficção.

Entendemos, no entanto, que a dicotomia entre personagens de ficção e de não ficção que o autor faz questão de enfatizar, expressa seu respeito, tanto por aqueles que lhe oferecem suas memórias quanto por esses personagens da vida real. Como se o fato de essas pessoas terem tido uma existência real fosse um limitador para a imaginação criadora do escritor.

Se os capítulos *Münzenberg* e *Narva* nos serviram para verificar o procedimento narrativo por meio do qual Muñoz Molina faz a mediação entre memória e literatura, *Berghof*, o capítulo mais “ficcional” de todos, é um texto em que o leitor acompanha as etapas da construção de uma ficção moliniana, desde a concepção do ambiente até o vislumbre de um novo personagem.

De início, a voz narradora descreve o ambiente em que se desenvolverá o enredo de *Berghof*: um consultório médico. É interessante observar que, mesmo quando cria um enredo ficcional, o autor/narrador convoca referentes reais. As referências para a composição do consultório médico são buscadas na memória do escritor, surgem a partir de lugares em que ele já esteve: o quarto de García Lorca na *Huerta de San Vicente*; o quarto que o poeta granadino ocupou na *Residencia de los Estudiantes*, em Madri; e um quarto em que o próprio autor se

hospedou na *Academia de España*, em Roma. O autor confessa ainda que, para imaginar detalhes, como o piso de madeira do consultório, pensou no piso da casa de uma tia-avó. Nesse cenário, o leitor é convidado a visualizar o escritor durante o processo de escritura do texto, e assiste ao nascimento de um ser ficcional no mesmo instante em que ele surge na imaginação do autor:

*De la oscuridad alumbrada por la pantalla del ordenador y la lámpara baja, de las dos manos, del tacto liso del ratón en una de ellas y la aspereza de la concha en la otra, surge sin premeditación mía una figura, una presencia que no es del todo invención ni tampoco recuerdo, el médico, [...] Muchas veces veo a esa figura, aunque fragmentariamente, [...] (MUÑOZ MOLINA, 2001, pp. 266-267)*

Esse trecho do romance nos revela minúcias do processo criativo moliniano. Um personagem de ficção pode surgir de forma involuntária, sem ter sido anteriormente idealizado, emergido da fronteira entre a criação e a memória, em lampejos. E esse personagem pode ainda ser um desdobramento do próprio criador, porque a concha que o escritor manuseia na mão esquerda enquanto cria a história, presente de um de seus filhos que a recolheu durante uma viagem de veraneio à praia de Zahara de los Atunes, na cena do romance, estará nas mãos do médico, para quem a concha funcionará como gatilho de memória, fazendo-o lembrar viagens realizadas na companhia da esposa e do filho à mesma praia.

### **Considerações finais**

Ao perseguir os vestígios metaficcionais pulverizados ao longo do romance, entendemos a relevância da leitura no processo de (re)escritura literária em Muñoz Molina, um processo em que o imaginário atua como mediador entre o referente real e o fictício.

No decorrer deste breve estudo, duas indagações nos inquietaram, a primeira delas questionava a possibilidade de se impor limites ao imaginário. Nas reflexões metaficcionais de *Sefarad*, Muñoz Molina parece querer dizer ao leitor: “aqui estou inventando, mas ali estou apenas reproduzindo o real”. Bem, essa postura do escritor pode parecer presunçosa e até ingênua se considerarmos o imaginário como um fenômeno que se dá no campo do inconsciente, no sentido de que é impossível aferir em que momentos estamos de fato contando o real, e em que momentos nossa imaginação intervém na forma de contar esse real. No entanto, no texto de *Sefarad*, Muñoz Molina explicita ao leitor os lugares de intervenção de seu imaginário consciente: quando o narrador, empaticamente, imagina-se vivendo a experiência dos personagens; quando usa o imaginário para preencher as lacunas da memória e da história;

e quanto recorre à imaginação para dar forma de romance à frieza do texto histórico-biográfico, ou à espontaneidade da narrativa oral.

Quanto à segunda questão, sobre a possibilidade de se distinguir um personagem de ficção de um personagem “da vida real”, acreditamos que, se compreendermos a noção de ficção de modo restrito, sim, é possível levantar algumas características distintivas entre um personagem inventado para a ficção e um personagem retirado da realidade. No entanto, sob um conceito amplo de ficção, a partir do qual entendemos que tudo o que passa pela (re)criação humana é ficção, concluiremos que um personagem inventado é tão ficcional quanto um personagem decalcado do real.

Por fim, interpretamos que a insistência de Muñoz Molina em dizer “aqui eu inventei, mas ali apenas respeitei o que li ou o que me foi contado” é um escrúpulo que reflete a preocupação ética de um escritor que se apropria da experiência do outro para transformá-la em ficção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 51-80.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun K. Olinto e Luiz C. Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 955-985.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. Antonio Muñoz Molina: “No preveía disfrutar tanto de la vida”: entrevista. [24 de dezembro, 2002]. Madri: ABC. Entrevista concedida a Alfonso Armada. Disponível em: < <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-12-2002/abc/Cultura>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. *Pura alegría*. 2 ed. Madri: Alfaguara, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sefarad*. Madri: Alfaguara, 2001.

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

---

Enviado em: 14/11/2017

Aceito em: 08/03/2018