

Lezama devora o magro Virgílio

Para Antonio Dimas

TERESA CRISTÓFANI BARRETO

“Como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza” (Pascal).

“Como a verdadeira natureza se perdeu, é preciso inventar uma sobrenatureza” (José Lezama Lima).

“[...] a outra palavra, que está formando em nós um contínuo feito e desfeito a cada instante. Uma flor que forma outra flor quando nela pousa a libélula” (José Lezama Lima).

É

impossível resistir ao apelo dessa última frase de Lezama, verdadeiro *reto*, como dizem os cubanos, a meus brios de crítica da obra de Virgílio Piñera. A libélula, uma das vozes cu-

banas para referir o homossexual, é também imagem criada por Antón Arrufat para descrever as mãos desassossegadas de Virgílio (1). E não por acaso é parte do título de meu livro (2), alusão direta a este autor.

Nessa paisagem em que a palavra reina e faz, desfaz e refaz a sobrenatureza a cada instante, alça vôo a libélula em busca de águas mais ou menos cristalinas onde chapinhar. Encontra-as cancerosas e malditas em sua circunstância, numa particular *Ilha em Peso* cujos habitantes desconhecem a tal *teleologia da insularidade* defendida por Lezama (3).

O título deste texto é uma inversão do título de outro ensaio meu, “Virgílio Piñera, o Magro Devorador de Lezama Lima”, publicado nesta *Revista USP* (nº 30, jun.-jul.-ago./1996, pp. 266-72), e também em *Unión – Revista de Literatura y Arte* (Ano VIII, nº 25, out.-dez./1996, pp. 16-21, Havana, Cuba), como “La Poética Silenciada de Virgilio Piñera”.

TERESA CRISTÓFANI BARRETO é professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP e autora de *A Libélula, a Pitonisa – Revolução, Homossexualismo e Literatura em Virgílio Piñera* (Fapesp/Illuminuras)

Dito dessa maneira, tem-se a impressão de que a libélula e o *Senhor Barroco*, Virgílio e Lezama, convivem na harmonia da palavra. Mas sabemos que a serenidade das relações entre ambos custou a ser erigida. Presos na mesma armadilha literária reencontraram-se, ainda que de modo enviesado, no último poema escrito por Lezama, graças à agudeza das dobras e dobrezas de seu barroquismo. “El Pabellón del Vacío” leva a noção da sobrenatureza a seus limites e estabelece um diálogo direto com “La Isla en Peso”.

Lezama ensina que se deve “colocar a imagem no lugar da natureza perdida. Frente ao determinismo da natureza, o homem responde com o total arbítrio da imagem” (4). Ora, o que ele realiza no poema mencionado não é um diálogo entre a imagem e a natureza, ou um exercício da arquitetura da sobrenatureza. Ele vai, isso sim, mais que se opor ao *determinismo da natureza*: vai subverter, vai impor as volutas complicadas de uma coluna salomônica à história das relações estéticas existentes entre sua *lepra criadora* e as carnes ressequidas do antibarroco de Virgílio Piñera. Operará, gozoso, o *total arbítrio da imagem*, invertendo o antibarroco piñeriano em imagens proliferantes. Ou, já que foi criticado por Piñera por ser *glotonamente metafórico*, vai executar a imagem. Tragará Piñera; sua metáfora o deglutirá (5).

O último poema de Lezama vai dialogar, frontalmente, com “La Isla en Peso”, poema que foi a marca da ruptura de Piñera com ele. Se percorrermos a história, vamos notar que um dos primeiros poemas de Virgílio, “La Destrucción del Danzante” (6), é definido, pelo próprio autor, como “lezamiano dos pés à cabeça”. Já em 1942 percebia Piñera: “a literatura de Lezama Lima é, definitivamente, um grande fantasma”. E escreveu, nesse mesmo ano, o poema que seria “o antilezamismo em pessoa”. Com ele, pagaria “suas culpas e pecados com o lezamismo” (7). E retomou, neste “La Isla en Peso”, as idéias de Lezama sobre uma *teleologia da insularidade*, invertendo-as.

1 Antón Arrufat, *Virgilio Piñera: entre Él y Yo*, Havana, Unión, 1994.

2 *A Libélula, a Pitonisa – Revolução, Homossexualismo e Literatura em Virgilio Piñera*, São Paulo, Fapesp/Iluminuras, 1996.

3 José Lezama Lima, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, de 1936, in *Obras Completas*, México, Aguilar, 1977, 2 tomos, pp. 44-64.

4 Lezama Lima, “Auto-Retrato Poético”, in *Fugados*, tradução de Josely Vianna Baptista, São Paulo, Iluminuras, 1993, p. 84.

5 Chamo a atenção para o fato de que Lezama realiza um procedimento próprio de Piñera, o de concretizar as metáforas ou frases feitas. Ver, por exemplo, como este escreve uma série de contos e mesmo peças teatrais em que põe em prática uma expressão: “Viver das Próprias Reservas” e “As Paredes Têm Ouvidos” são origem, respectivamente, de “La Carne” e de “La Boda”, para citar dois casos.

6 Poema publicado em 1943, em *Clavileño*, e renegado pelo autor. Não se sabe, contudo, quando foi escrito.

7 Virgilio Piñera, “Cada Cosa en su Lugar”, in *Lunes de Revolución*, 2, n. 39, 14/dez/1959, p. 11.

O *Maestro* Lezama, o sempre centro da literatura cubana do século XX, era a referência canônica a quantos se pusessem a escrever na ilha. Piñera não fugiu ao destino, mas fez seu *mea culpa* dizendo-se um jovem recém-chegado da província que desconhecia os grandes nomes da literatura mundial. “Pois como Lezama era a única coisa que tinha à mão, pois lancei mão dele”, declarava (8). Feitas então as devidas ressalvas a respeito de seu passado de escritor aprendiz, Piñera pôde então dedicar-se integralmente à “condição de eterno insubmisso” (9) à redondez do *Senhor Barroco*. Piñera mesclou uma instável sucessão de amizade-inimizade extremas em seu trato com Lezama. Tiveram projetos editoriais comuns, brigaram de morte nesses mesmos projetos, fundaram revistas, abandonaram-nas, proibiram a publicação de artigos do outro na revista que dirigiam, reconciliaram-se e, à margem disso tudo, deixaram uma enfiada de histórias – muitas das quais já transformadas em lenda, tantas vezes foram recontadas – sobre embates verbais e físicos.

Ficou, porém, o produto da língua ferina de Virgilio Piñera gotejado em inúmeros artigos cuja tônica era o pugilato com aquele que teve a capacidade de centrar-se em todas as partes, com aquele que foi alma penada, que foi assombração. Que se proliferou em formas “artificiosas, bizantinas, intelectuais, luxuriantes, preciosistas, metaforicamente complicadas, tresnoitadamente esteticistas, suntuosas, narcisistas, monstruosas, ofensivas, verbalistas, luxuosas, gongóricas, repetitivas, mitológicas, glotonamente metafóricas, barrocas” (10). Virgilio Piñera, para negar Lezama Lima, cuja “poesia luxuosa e verbalista lhe dava náuseas, decidiu atrever-se em Cuba a escrever empregando uma linguagem que não era a de Lezama” (11). “Uma linguagem chã do povo, sem retorcimentos mentais nem elaboradas teorias” (12). Uma linguagem “exclusivamente da boca como a saliva” (13). Uma linguagem que, “ninguém negará, será o antilezamismo em pessoa. Para ser o poeta menos lezamiano de minha geração lezamiana” (14).

Mas a visão fantasmagórica vagou pelos veios da vontade de Piñera e aboletou-se nos lenhos de seu anátema, o antilezamismo. Porque na negação, como na metáfora barroca, estava o centro eludido. Basta saber *bem mirá-lo*. A *leitura radial*, cujos movimentos concêntricos seguem uma orientação centrípeta, termina, invariavelmente, no centro absoluto, na *coisa*. Da mesma maneira, este centro absoluto que tanto atazanou Virgilio Piñera aparece com a simples retirada dos prefixos *anti*, *contra*, ou mesmo regurgitado das paredes de seu estômago nauseado. Até mesmo nas coisas corriqueiras Piñera viu o vulto que o fez tão vulnerável.

Percebe-se, nesse percurso das idéias, como as volutas barrocas tomaram corpo. No caso concreto de “El Pabellón del Vacío”, como Lezama se voltou sobre um poema de Virgilio Piñera que se superpunha a um texto do próprio Lezama (15). E já que Virgilio havia transformado a ilha lezamiana da bem-aventurança em uma *Ilha em Peso*, Lezama debruçou-se sobre essa sobrenatureza.

Os primeiros versos de Virgilio Piñera já propunham uma imagem que serviria, ela mesma, de *reto* a Lezama:

“*La maldita circunstancia de agua por
[todas partes
me obliga a sentarme en la mesa del café.
Si no pensara que el agua me rodea como
[un cáncer
hubiera podido dormir a pierna suelta*”
(VP, “La Isla en Peso”).

Refiro-me à imagem, tão cara ao barroco, do quiasmo. Piñera mencionava o câncer assim como Lezama referia-se à “lepra criadora”. A lepra, em sua instância de enfermidade, corrompe os tecidos até destruí-los. Com isso, a expressão de Lezama transforma-se em oxímoro. Já o câncer é neoplásico: cria novos tecidos, em ritmo desenfreado, proliferante. No entanto, cada autor usa da doença como seu oponente realizou um estilo – daí o quiasmo.

No poema de Lezama, o sujeito infor-

8 Idem, *ibidem*, p. 11.

9 Idem, *ibidem*.

10 A sucessão de adjetivos é empregada por Virgilio Piñera ao se referir ao estilo de Lezama Lima. Eles aparecem disseminados pelos seguintes artigos: “Dos Poetas, dos Poemas, dos Modos de Poesía”, in *Espuela de Plata*, ago/1941, pp. 16-9; “Terribilia Meditans... II”, in *Poeta* n. 2, mai/1943, p. 1; “Cuba y la literatura”, in *Ciclón* I, 2, vol. 9, mar/1955, pp. 51-5; “20 Años Atrás”, in *Revolución*, 2, n. 261, out/1959, p. 2; “Cada Cosa en su lugar”, op. cit.

11 Virgilio Piñera, “Cada Cosa en su lugar”, op. cit., p. 11-2.

12 Idem, “El Caramelo”, in *El que Vino a Salvame*, pp. 262-92, p. 278.

13 Idem, *La Isla en Peso. Un Poema*, Havana, edição do autor, 1943.

14 Idem, “Cada Cosa en su lugar”, op. cit., p. 12.

15 Refiro-me a “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, texto já citado.

ma estar num café no segundo bloco de versos, depois de uma pausa. Diz ele:

“Estoy en un café
multiplicador del hastío (...).
No espero a nadie
e insisto en que alguien tiene que llegar”
(LL, “El Pabellón del Vacío”).

Não nos esqueçamos de que a referência ao café, no poema de Piñera, chamou a atenção da crítica de seu tempo. Rodríguez Feo, ao comentá-lo, exclamou, passados já quase vinte anos: “Coisa curiosa que no primeiro poema genuíno que escreve, apareça o tema do café!” (16). Seria ingênuo, portanto, pensar que Lezama escolheu o mesmo local por mero acaso. Mas outras alusões ao poema de Virgílio são igualmente evidentes. Lezama destroçou a anáfora angustiante de Piñera ao inverter, termo a termo, sua frase: *nadie/alguien; puede/tiene; salir/llegar* .:

“¿Nadie puede salir, nadie puede salir! (...)
Nadie puede salir (...)
Nadie puede salir (...)
Y ‘nadie puede salir’ termina espantosa-
[mente en el choque de las claves”
(VP, “La Isla en Peso”).

A “*agua que rodea como un cáncer*” deu lugar à imagem morna, macia, ronronante e asmática, do “*gato que nos rodea todo el cuerpo*”, expressada por Lezama:

“Era un niño que respiraba
todo el rocío tenaz del cielo,
ya con el vacío, como un gato
que nos rodea todo el cuerpo,
con un silencio lleno de luces”
(LL, “El Pabellón del Vacío”).

Os versos de Virgílio:

“Mientras los muchachos se despojaban
[de sus ropas para nadar
doce personas morían en un cuarto por
[compresión”
(VP, “La Isla en Peso”).

transformaram-se, em Lezama:

“Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve (...)
me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres...”
(LL, “El Pabellón del Vacío”).

Se em Virgílio havia, inicialmente, um movimento centrífugo, que foi logo cerceado, de maneira angustiante, pelas doze pessoas mortas por compressão, em Lezama esse jogo se inverteu, concluindo na mesma praia de Virgílio. A diferença é que o agradável, em Lezama, concluiu o trecho. O corpo recobrado, de Lezama, nada rodeado de *bachilleres*: na ilha de Virgílio, ele era ora rodeado pela água como um câncer, ora pela água infestada de tubarões.

“el tiburón más diminuto rehusaría
[transportar un cuerpo intacto”
(VP, “La Isla en Peso”).

Assim, a angústia, tanto física como emocional – marca do poema de Virgílio Piñera, e marca do ilhéu, aquele sem perspectiva de saída –, foi absolutamente neutralizada em Lezama Lima, em claro retorno às suas próprias idéias.

No entanto, a imagem que domina o poema de Lezama será soberana na nova leitura que somos levados a realizar do texto de Piñera, seguindo as volutas de sua vontade: trata-se do enigmático *tokonoma*. A palavra, de ar grego, é japonesa, e significa um nicho, usado nas casas desta cultura, onde se expõem arranjos de flores ou outra peça de arte. É nesse *tokonoma*, pequeno orifício que o próprio sujeito do poema cava com a unha na parede ou na mesa do café, onde ele se aloja. Sem qualquer resquício de lugar insuportavelmente pequeno e, por isso, desagradável, o *tokonoma* é um vazio que pode conter qualquer elemento:

“El principio se une con el tokonoma,
en el vacío se puede esconder un canguro
sin perder su saltante júbilo” (17)
(LL, “El Pabellón del Vacío”).

16 José Rodríguez Feo, “Hablando de Piñera”, in *Notas Críticas*, Havana, Uneac, 1962, pp. 41-62, p. 51. O artigo sai originalmente em *Lunes de Revolución*, 45, 1/fev./1960, pp. 4-6.

17 Caberia aqui a pergunta: seria o *tokonoma*, o vazio que tem a capacidade de conter o todo, um *aleph* ao avesso e mais bem acabado? Afinal, o *aleph*, antes de ser o todo, é uma esfera. Lembro ainda que o *alef*, em sua realização matemática, designa de maneira genérica os cardinais transfinitos, ou seja, os cardinais de um conjunto infinito. O *tokonoma*, por sua vez, é o vazio onde o todo se esconde.

Essa imagem é a mais contundente, a mais perversa. Este vazio que vai tragando pessoas, animais, saltos e júbilos, qual um buraco negro do universo, tem tamanha força gravitacional que nada, nem mesmo a luz, consegue fazer-lhe resistência. É o ponto final da vida de certas estrelas, que, de tanto atrair o que está nas proximidades, acabam por implodir e perder a vida. Pois essa imagem vai impor uma nova leitura à imagem da mesa do café de Virgílio Piñera. Aproveito as palavras de José Quiroga: “A mesa do café de Virgílio Piñera é [...] uma ilha dentro de outra ilha: circular, cercada de água por todos os lados, mas também reproduzindo-se a si mesma no circular buraco negro de uma xícara de café como um sol negro. Os círculos concêntricos repetem-se como superfície sobre superfície, e são inegavelmente cercados por uma água que sempre condena tudo, dentro de suas fronteiras, a viver numa espécie de saco amniótico” (18). Dito de outra forma, o *tokonoma* de Lezama fez revelar o verdadeiro *mise-en-abîme*, imagem barroca, potencializadora das angústias do sujeito de Virgílio Piñera, no poema que se aspirou antibarroco, *antilezamiano dos pés à cabeça*. Também este buraco negro da xícara de café assume suas possibilidades astronômicas — é impossível não se referir a esta imagem sarduyesca —, mas inversas a essa formulação. Aqui, o dito *buraco negro* rememora o momento inicial, a explosão primeira, o *big bang*, dadas as suas capacidades potencializadoras, proliferantes e auto-referenciais. Aí está o segundo termo do quiasmo gerado pelo *tokonoma* de Lezama.

Lezama acabou impondo, à revelia de Virgílio Piñera, que sempre recusou as leituras alegóricas, certa alegoria a seu poema. Como ensina Roberto González Echevarría, “*allos agoreuein*, discurso do outro, a alegoria funciona como uma série articuladora de deslocamentos nos quais os significantes se convertem em chamados a significados que estão em outra parte” (19). Lezama, na verdade, ao aludir diretamente às imagens de Virgílio, apossou-se delas, conferindo-lhes um caráter barroquista que

foi absolutamente renegado por seu autor no momento da escritura.

Sarduy afirma que “na página lezamesca o que conta não é a veracidade — no sentido da identidade com algo não-verbal — da palavra, mas sim sua presença dialógica, seu espelhismo. Conta a textura do *francês, latim, cultura*, o valor cromático, o estrato que significam no corte vertical da escritura, em seu desdobramento de sapiência paralela” (20). Além disso, o mesmo Sarduy diz que Lezama, ao formular uma frase que descreva um fato, inverte os fatores, de modo que o fato passa a ser secundário, mera ilustração “de uma frase previamente proferida por Lezama” (21).

O sempre fantasma, o sempre eludido da obra de Piñera — embora este, sem o querer, em verdadeira armadilha barroca inimaginada, acabe por aludi-lo — em seu último poema foi bem além de um mero diálogo com o texto piñeriano. Perdida a natureza, Lezama foi ordenar os espelhos, reconstituir a série das sucessivas sobrenaturezas — os textos dele, o de Piñera e novamente o dele — e, voraz, apossar-se do texto do outro, transformando-o em *mera ilustração de uma frase previamente proferida por ele*. Plantados aí alguns jogos barrocos, ele se perfilou neste caso com os poemas de Sor Juana, muito mais de que com os seus próprios. Lezama já não permitiu o convívio das diversas vozes em seu texto, mas impôs a sua própria, que extrapolou os limites e acabou tragando o texto alheio. Ao contrário do neobarroco, onde não se vislumbravam certezas, Lezama, neste último poema, fez como Sor Juana: convidou a voz do outro, é verdade, mas impôs-lhe um novo significado, totalmente seu, em *total arbítrio*.

O até então fantasma de Virgílio Piñera suspendeu o poema com o sono:

*Me duermo, en el tokonoma
evaporo el otro que sigue caminando*
(LL, “El Pabellón del Vacío”).

Tragou e dissipou o outro, impôs-lhe a alegoria, obrigou-o ao barroquismo. Transformou-o em vapor (22).

18 Cito José Quiroga embora seu texto faça discutíveis analogias entre o poema aludido de Virgílio Piñera e sua homossexualidade. Além disso, esclareço que não há em seu texto qualquer menção ao poema de Lezama. José Quiroga, “On the Weight of the Insular Flesh”, in Sylvia Molloy e Robert McKee Irving (orgs.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, pp. 277-8.

19 Roberto González Echevarría, “Memoria de Apariencias y Ensayo de Cobra”, in V.A.A., Severo Sarduy, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 83.

20 Severo Sarduy, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 277-8.

21 Idem, *ibidem*, p. 277.

22 Transcrevo, a seguir, nota de Jesús Barquet: “*Jugarretas: imbuido en la magia de tus hilos invisibles entre ‘Pabellón’ y Piñera, te anoto unas cosillas que vi en Piñera: cuando Lezama escribe su ‘Pabellón del Vacío’ (1^o de abril de 1976), donde tú señalas a Virgilio como el otro que sigue caminando, Virgilio había terminado de escribir su poema ‘Una broma colosal’ (fechado el 17 de marzo de 1976), donde el sujeto poético se observa precisamente ‘caminando’ y enfatiza la labor de sus manos — que se hacen ‘unas’ en Lezama — ... En fin, curiosas empatías... También de ese año (sin mes) es el poema de Virgilio Piñera ‘No se parece’, lleno de sugerencias entre dos sujetos en movimiento diferente, pero comunicantes entre sí”.*

O PAVILHÃO DO VAZIO

Vou com o parafuso
perguntando na parede,
um som sem cor,
uma cor tapada com um manto
Mas vacilo e, momentaneamente
cego, quase não posso sentir-me.
De repente, recorro;
com as unhas vou abrindo
o *tokonoma* na parede.
Necessito de um pequeno vazio,
ali vou-me reduzindo
para reaparecer de novo,
apalpar-me e pôr a testa em seu lugar.
Um pequeno vazio na parede.

Estou em um café
multiplicador do fastio,
o insistente *daiquiri*
volta como uma cara imprestável
para morrer, para a primavera.
Percorro com as mãos a dobra que me
[parece fria.

Não espero ninguém
e insisto em que alguém tem que chegar.
De repente, com a unha
traço um pequeno furo na mesa.
Já tenho o *tokonoma*, o vazio,
a companhia insuperável,
a conversa em uma esquina de Alexandria.
Estou com ele em uma ronda
de patinadores pelo Prado.
Era um menino que respirava
todo o sereno tenaz do céu,
já com o vazio, como um gato
que nos rodeia todo o corpo,
com um silêncio cheio de luzes.

Ter perto do que nos rodeia
e perto de nosso corpo
a idéia fixa de que nossa alma
e seu envoltório cabem

em um pequeno vazio da parede
ou em um papel de seda raspado com
[a unha.

Vou-me reduzindo,
sou um ponto que desaparece e volta
e caibo inteiro no *tokonoma*.
Faço-me invisível
e no avesso recobro meu corpo
nadando em uma praia
rodeado de colegiais com estandartes
[de neve,
de matemáticos e de jogadores de bola
descrevendo um sorvete de sapoti.
O vazio é menor que uma carta de baralho
e pode ser grande como o céu,
mas podemos fazê-lo com nossa unha
na borda de uma xícara de café
ou no céu que cai por nosso ombro.

O princípio se une com o *tokonoma*,
no vazio pode-se esconder um canguru
sem perder seu júbilo saltitante.
A aparição de uma caverna
é misteriosa e vai desenrolando seu terrível.
Esconder ali é tremer,
as cornetas dos caçadores ressoam no
[bosque congelado.

Mas o vazio é calmoso,
podemos atraí-lo com um fio
e inaugurá-lo na insignificância.
Arranho na parede com a unha,
a qual vai caindo,
como se fosse um pedaço da concha
da tartaruga celeste.
A aridez no vazio
é o primeiro e último caminho?
Adormeço, no *tokonoma*
evaporo o outro que segue caminhando.

1º de abril de 1976

José Lezama Lima