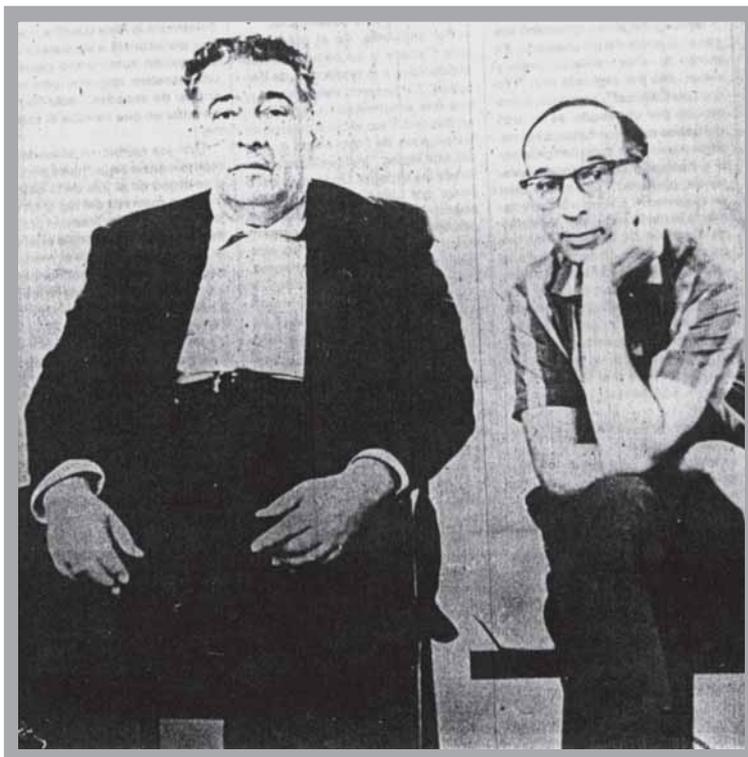


TERESA CRISTÓFANI BARRETO

# Virgilio

# Piñera

O MAGRO



*“Embora o mundo  
seja redondo  
E João não se chame  
Paco,  
É indubitável que o  
Gordo  
É sempre comido  
pelo Magro.”*  
*(Piñera, El Flaco y  
el Gordo, 1959);  
Lezama Lima e  
Virgílio Piñera em  
foto histórica*

## DEVORADOR DE LEZAMA LIMA

No capítulo X de *Paradiso* (1), quando o casal de lesmas formado pela apaixonada Lucía e o constrangido Fronesis resolve ir a um apartamento emprestado para finalmente pôr em prática o exercício sexual tão aguardado pela moça mas tão atrasado pelo rapaz, o que se assiste é a uma subversão do padrão clássico do embate amoroso. Não há olhares roucos que acaricia, ou demoras que seduzem, ou mesmo vontade do corpo oferecido da mulher, veementemente repudiado em sua nudez. O pretenso amante deixa claro, em meio a um texto sempre pronto a colocar véus que nublam qualquer foco de luz mais esclarecedor sobre o próprio objeto, que seu desejo não paira em absoluto sobre aquela serpente entregue que tem a seu lado.

**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/Iluminuras)

<sup>1</sup> José Lezama Lima, *Paradiso*, Madri, Alianza/Era, 1983, pp. 290-345. Tradução minha. Quando não houver referência ao tradutor, a tradução terá sido minha.

Representando mal seu papel de lesma-amorosa, Fronesis não consegue ver no sexo da mulher – que Roland Barthes denomina “o verdadeiro arcano da fruição” (2) – senão horror e abjeção. Nauseado, parece-lhe ver ali “uma redução chorosa do rosto de Lucía; outras vezes, um informe rosto fetal, desfeito, cheio de talhos, com costuras mal feitas, causando-lhe a impressão de que o rosto desfeito e choroso zomba de suas indecisões” (3). Impedido de alcançar o “segredo transfigurativo” (4) daquela que é lesma e serpente, o falso amante no entanto insiste na consumação do ato. Fronesis usa de um artifício para ao menos afastar o que há de mais ameaçador naquele corpo: corta da camiseta da moça “uma circunferência, e no centro corta outro buraco do tamanho do canal penetrante. Tapa o sexo com o circular fragmento de lã” (5). Só assim consegue realizar o ato sexual.

Só assim consegue “afastar o corpo da momentânea inimiga” (6), dona de uma apavorante “roda dentada” (7) para outorgar, “a esse momento, uma expressão de voluptuosidade verbal” (8). Terminado tudo, “no chão o menor círculo recortado, do tamanho da pequena entrada da gruta, mantém-se tenaz em sua insignificância. Trata-se de um mero e pequeno círculo de lã que abriu um caminho, mas que agora se mostra sombrio como um remendo para tapar um olho. Um remendo que trouxe claridade à escuridão, mas que topa com sua mancha pela qual se vê a luz do êxtase” (9).

Envolvidos, ambos, pelo mesmo tecido em que proliferam altos e baixos-relevos bordados em sutis nuances que escondem o linho delicado de que se compõe; dimensionados, ambos, pelo mesmo Senhor Barroco que os alimenta, em festins de palavras, de metonímias, artifícios, tropos, metáforas, polissemias e gongorismos, este enganoso amante renega seu destino de personagem erotizado pelo estilo que lhe dá alento e o nega à humilhada enamorada. O que à primeira vista poderia parecer uma brincadeira pautada pela volúpia, em que o esconder e o atrasar incitam à sedução, de maneira a erotizar o narrado é, fica evidente, a mais profunda subversão das brincadeiras amoro-

sas. Em lugar de assistir à projeção do ato de narrar sobre a coisa narrada, fundidos em um tecido harmonioso, o leitor do décimo capítulo de *Paradiso* assiste, isto sim, ao jogo do libertino, que tem, “em seus prazeres, esta mania de querer esconder escrupulosamente o corpo da mulher” (10) e que dá, com isso, um passo diverso em relação ao jogo erótico.

A insistência no termo *erótico* é proposital: trata-se de citação, ainda que indireta, do clássico ensaio de Severo Sarduy, “El Barroco y el Neobarroco”, publicado no início dos anos 70, mas ainda pleno em seu vigor (11). Aí Sarduy estabelece o que há de mais peculiar à estética barroca: o erotismo mesmo. Segundo o autor, o barroco pode ser entendido como uma paródia à linguagem comunicativa, já que o significado – objeto original e pragmático da comunicação – fica escamoteado, quando não até perdido, em meio à proliferação de artifícios que o envolve. Com isso, o objetivo dessa linguagem paródica torna-se a própria linguagem paródica, num tautológico jogo de dobras e espelhos em que se trata de produzir novos artifícios, alijando-se mais e mais o significado a ser comunicado. Pois essa atividade lúdica que tem por finalidade reproduzir o próprio jogo corre paralela ao erotismo, no qual se perde de vista o significado primeiro de todo e qualquer ato sexual, a reprodução da espécie. Aqui, o significado original fica igualmente escamoteado sob as variações do jogo amoroso, cujo objetivo passa a ser, então, o próprio jogo amoroso. O retórico, neste caso, adquire o significado de seu anagrama: o erótico.

Ora, a liturgia duramente desempenhada por Fronesis tem um objetivo muito claro: realizar-se, a qualquer custo, mas realizar-se o quanto antes, de modo a dispensar todos os ritos de proliferação dos artifícios que possam atrasar seu remate. A maneira encontrada pelo amante para dar cabo de tais condições é abrir mão do erotismo para, tal qual um “lingüista que respeita o signo” (12), desviar-se daquele “lugar de um horror” (13), interditando-o. Assim, quando a moça se desnuda, o rapaz lhe diz, parodiando o moralista: “– Tape isso, sua porca” (14). E, ao perceber a iminência do embate com o inimigo, oculta-o com o círculo de lã, tomando, como observa Barthes a res-

2 Roland Barthes, “Sade II”, in *Sade, Fourier, Loiola*, tradução de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 123.

3 Lezama Lima, op. cit., p. 307.

4 Idem, ibidem, p. 308.

5 Idem, ibidem.

6 Idem, ibidem.

7 Idem, ibidem.

8 Idem, ibidem.

9 Idem, ibidem.

10 Roland Barthes, op. cit., p. 123.

11 Severo Sarduy, “El Barroco y el Neobarroco”, in *América Latina en su Literatura*, org. de César Fernández Moreno, México, Unesco/Siglo XXI, 1972, pp. 167-84.

12 Roland Barthes, op. cit., p. 124.

13 Idem, ibidem, p. 123.

peito do libertino, o caminho oposto ao da pornografia adolescente, que vê no corpo feminino despido a extrema audácia.

Fronesis, ao interditar o sexo de Lucía, avilta-a, negando-lhe sua peculiaridade sexual. Ao mesmo tempo, porém, faz com que persista este sentido, deliberadamente neutralizado. Embora o narrador, discreto, não faça qualquer referência a tal prática, o libertino, ao eludir o sexo da mulher, optaria, então, pelo seu avesso, igual para ambos os sexos. De toda forma, o espaço paradigmático, arcano verdadeiro da fruição, embora eludido, é inegavelmente aludido aqui em sua ausência.

O leitor desse episódio, transformado em *voyeur* opinativo – afinal, onde repousam os limites entre o erótico e o libidinoso? –, não consegue, no entanto, desvencilhar-se de uma circunstância engendrada nas letras. Porque tanto a libertinagem como o erotismo têm seus correspondentes no texto. Barthes, repito, vê no libertino um “lingüista que respeita o signo” e acrescenta que “a libertinagem aparece como fato de linguagem” (15). Resta, porém, identificar tanto esse pretense lingüista libidinoso transfigurado em narrador quanto a linguagem libidinoso que ele operaria.

Em tese, e em oposição à linguagem erótica, a linguagem libidinoso trataria de interditar seu verdadeiro arcano da fruição, optando pelo seu avesso, idêntico em quaisquer das suas realizações. Mas manteria, graças à elisão, a alusão ao arcano. Reduzidos a uma equação, estes termos estabelecem-se na seguinte proporção matemática: o erotismo, linguagem que parodia o significado primeiro de qualquer ato sexual – a procriação –, está para o barroco, linguagem que parodia o significado primeiro de qualquer ato verbal – a comunicação –, assim como a libidinagem – linguagem que torna idênticos os sexos através da interdição do verdadeiro arcano da fruição – está para uma linguagem que, em lugar de “estremecer o sentido do mundo” (16) – na bela expressão criada pelo mesmo Barthes para traduzir o literário –, reforça-o com a linguagem do senso comum, seu avesso.

Se “só o difícil é estimulante; só a resistência que nos desafia é capaz de arquear, suscitar e manter nossa potência de conhecimento” (17), o termo que falta aqui é a outra

cara para esta constatação de Lezama Lima. Ou, dito de outra forma, a outra cara do Mestre. Ou a cara do Outro Mestre. Porque a literatura cubana teve o privilégio de contar, concomitantemente, com dois “Maestros”: Lezama Lima e Virgílio Piñera. Não se trata apenas de um epíteto respeitoso outorgado pelos admiradores de um e outro. Trata-se, na verdade, de um jogo de alteridades jogado por um poeta que escreve como falam as lavadeiras (18), que produz “uma poesia exclusivamente da boca como a saliva” (19), chegando quase a interditar o que estaria para ser dito para enfrentar o Outro, o poeta quase ilegível em sua erudição desafiadora, difícil e estimulante. Piñera vai levar às últimas conseqüências a inversão da frase lezamiana, correndo o risco de desafiar os próprios limites do literário.

Com efeito, no mesmo ano de 1942, quando escreve o poema “La Isla en Peso”, no qual declara sua preferência pela poesia que escorre como saliva da boca do poeta, Virgílio Piñera faz uma severa constatação a respeito da própria obra: descobre que Lezama Lima é seu grande fantasma. A confissão só vem em 1959, em artigo publicado em *Lunes de Revolución* (20). Aí Piñera se declara “o poeta menos lezamiano de sua geração lezamiana”. E reclama então de ver-se precisado de provar sua condição de eterno insumisso. Escreve cartas, mas, principalmente, escreve o mencionado poema “La Isla en Peso”, que classifica de o “antilezamismo em pessoa” (21).

E se a palavra confissão foi empregada, apesar da notória implicância de Piñera pelo que denominava “*catoliquerias*”, ele segue na mesma linha ao fazer, no mesmo artigo, seu *mea culpa* literário. Afirma que houve um tempo, é verdade, quando era um recém-chegado da província, em que “desconhecia por completo esses nomes que agora tanto se esgrimem para pôr a poesia em seu lugar, quer dizer, desconhecia (não tenho receio em confessá-lo) Breton, Apollinaire, Peret, etc., etc., e, é claro, pois como Lezama era a única coisa que tinha à mão, pois lancei mão dele”. Escreveu então os versos expressamente lezamianos de “La Destrucción del Danzante”. Foram versos “expressamente

15 Roland Barthes, op. cit., p. 135.

16 Definição de literatura para Roland Barthes, in *Sur Racine*. Apud Affonso Ávila, *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 40.

17 Lezama Lima, “Mitos y Cansancio Clásico”, in *Confluencias*, Havana, Letras Cubanas, 1988, p. 213.

18 Pablo Armando Fernández conta que Guillermo Cabrera Infante, além de não admirar Virgílio Piñera, “em uma oportunidade mostrou-lhe um artigo de Piñera no qual, segundo ele, havia não sabe quantos lugares comuns. Qualificava a literatura de Virgílio como literatura de lavadeira”. Cf. “Virgílio Piñera en Persona”, org. de Carlos Espinosa Rodríguez, in *Quimera*, 98, p. 43. Em conversa informal, Antón Arrufat informou-me que Cabrera Infante costumava empregar igualmente a expressão “literatura de cozinheira”.

19 Virgílio Piñera, “La Isla en Peso”, in *La Vida Entera*, Havana, Uneac, Colección Contemporáneos, 1969, p. 39.

20 Idem, “Cada Cosa en su Lugar”, in *Lunes de Revolución*, 2, nº 39, 14/ dez./1959, p. 11. “La poesía de Lezama es en definitiva un gran fantasma”: Piñera afirma que tal constatação – feita por Padilla em 1959, no artigo “La Poesía en su Lugar”, publicado em resposta a outro de Virgílio Piñera sobre Lezama Lima, “Veinte Años Atrás” – ele próprio, Virgílio Piñera, já havia feito em 1942.

21 Idem, *ibidem*, p. 11.

lezamianos” em um poema “lezamiano de cabo a rabo” (22).

Ainda naquele ano de 1942, Piñera escreve outro poema em que deixa evidenciar uma clara filiação estilística que, pessoalmente, vejo como tributária de Lezama, apesar de se delinear como seu contrário. Intitula-se “La Hiena” e diz, entre outras estrofes:

“Essa maneira da hiena  
desprende um odor especial;  
não é um capítulo do mal  
essa maneira da hiena.

Sua pestilência desconhece  
– esse tema da literatura –  
a quantidade de sua fragrância  
reconstrói sua boca pura.

Se a hiena se estimula  
com a víscera nauseabunda,  
seu instrumento não dissimula:  
sabei que um estilo funda.

O estilo da carniça,  
ou a indiferença glacial.  
Viu-se sorrir a este animal?  
Isto o sabe a carniça” (23).

Piñera põe a nu aqui um “estilo da carniça”, também referido como “indiferença glacial”. Ora, Bakhtine assegura que “o estilo é, pelo menos, dois homens” (24) e Lisa Block de Behar percebe como, em Lautréamont, “a veneração gera o contrário: sua reverência ambivalente é um plágio duplamente depredador já que não usurpa as glórias alheias para gabar-se com elas (o plágio é – apesar da fraude – uma espécie de reconhecimento admirativo das qualidades de outro), como se fossem próprias, senão para escárnio e devastação: *contresfaire pour contredire*, poderia afirmar-se; um detrator sempre, que diz as verdades mais célebres para desdizê-las, para dizê-las mal ou maldizê-las” (25).

Postos em confronto, esses dois homens de que se compõe o estilo de Virgílio Piñera estarão reunidos em sua peça teatral *El Flaco y el Gordo*, de 1959. Aí a inversão do nome original da dupla cômica indica o tom acre do espetáculo, ao mesmo tempo em que faz re-

ferência aos tipos físicos que representam a ele, Piñera, e a seu fantasma, Lezama. Um magro e um gordo estão sem razão visível em um mesmo quarto de hospital para curar-se de fraturas sem importância. O primeiro deve se submeter à comida sem atrativos que lhe é servida, ao passo que o gordo é insaciável devorador de palavras e guloseimas, tão excitantes para ele como um filme pornográfico. Quando baixa a cortina, entre a primeira e a segunda cenas, ouve-se uma voz que canta três vezes a seguinte quadra: “Embora o mundo seja redondo/E João não se chame Paco,/É indubitável que o Gordo/É sempre comido pelo Magro” (26).

A cena dois tem início com o Magro “convertido em Gordo, sentado à mesa chupando gulosamente uma tibia humana. Esparramados pelo chão, diante da mesa, vêem-se os ossos de um esqueleto. O Magro tem sob seu pé direito a caveira do referido esqueleto. Sobre a mesa serão vistos os pedaços de gesso e bandagens do braço do Gordo” (27). Em clara devoração antropofágica, o Magro se nutre do Gordo para transformar-se em outro Gordo, ou seja, fundar o estilo de glacial indiferença da carniça.

Desdizendo ou maldizendo certas verdades, o estilo de Virgílio Piñera vai fazer com que reverberem carniças e indiferenças glaciais ao longo de sua obra. Dito de outra forma, o Mestre Piñera vai dar início ao seu labor literário inspirando-se claramente no erotismo lezamiano para, passados poucos anos, submetê-lo a um processo de esfriamento – ou, quem sabe, de frigidez – até depurá-lo no significativo título *Cuentos Fríos*, de 1956. Melhor dizendo, Piñera concretamente elude de sua obra esses barroquismos erotizantes, seja através de um procedimento estilístico, seja através de uma ação de ocultamento deliberado. O tal poema lezamiano, “La Destrucción del Danzante”, publicado em 1943 na revista *Clavileño*, é certamente um dos poemas mencionados pelo autor na abertura de *La Vida Entera*, onde afirma: “Recolho aqui a poesia escrita entre 1941 e 1967. A de anos anteriores (1935-1940) ou se perdeu ou a fiz desaparecer eu mesmo” (28).

Assim, Piñera, tal qual um Sade que mantém seu léxico sexual na “denotação pura” e

22 Idem, *ibidem*, p. 11.

23 Idem, “La Hiena”, in *La Vida Entera*, pp. 21-2. O poema, que não está citado integralmente, faz parte de “Los Desastres”, ao lado de “La Murena” e “La Ostra”.

24 Mikhail Bakhtine, apud Lisa Block de Behar, “Le Style, c’est, au Moins, deux Hommes”, in *Una Retórica del Silencio – Funciones del Lector y Procedimientos de la Lectura Literaria*, original francês, sem referência à tradução, México, Siglo XXI, 1984, p. 175.

25 Lisa Block de Behar, *op. cit.*, p. 175.

26 Virgílio Piñera, *El Flaco y el Gordo*, in *Teatro Completo*, p. 269.

27 Idem, *ibidem*.

28 Idem, *op. cit.*, p. 7. O poema “La Destrucción del Danzante” sai na revista *Clavileño*, nº 6-7, jan./fev./1943, é reeditado por Cintio Vitier em *Diez Poetas Cubanos 1937-1947* (Havana, Orígenes, 1948, pp. 79-96) e só volta a ser editado em 1994 por Pedro Simón em *La Danza en la Órbita de Orígenes* (prólogo de Ivette Fuentes, Havana, Ediciones Cuba en el Ballet, 1994, pp. 29-33).

que “pela crueza da linguagem estabelece um discurso exterior ao sentido, frustrando qualquer interpretação” (29), informa, logo na abertura de seus *Cuentos Fríos*:

“Como a época é de temperaturas muito altas, creio que não cairão mal estes *Contos Fríos*. O leitor verá, tão logo se defronte com eles, que a frieza é aparente, que o calor é muito, que o autor está bem metido no forno e que, como seus semelhantes, seu corpo e sua alma ardem lindamente no inferno que ele mesmo criou para si. São frios estes contos porque se limitam a expor os simples fatos. [...]” (30).

No entanto, são frios esses contos não só porque, como deseja o Mestre, “se limitam a expor os simples fatos”. São frios porque foram esfriados, porque se recusam a provar do erotismo retórico, quer dizer, são indiferentes, frígidos. Mais ainda, sua frieza anda paralela ao aturdimento. Frios os contos, aturdido o leitor. Os métodos deste, suas regras, preceitos, instrumentos, fórmulas já não são suficientes para ler textos cuja camada aparente se adere com tal veemência à camada profunda que, praticamente, não sobra qualquer espaço de ação a esse contumaz interpretador.

O leitor, então, afeito às dificuldades estimuladoras e às resistências desafiadoras que suscitam sua potência de conhecimento sente-se traído por um narrador que não apenas recusa seu ofício narrativo, calando-se de maneira deliberada, mas que principalmente mantém a coisa narrada no universo da denotação pura, eludindo grande parte da tradição literária (31). O resultado é a perplexidade de um leitor que, de pronto, se descobre impotente diante de uma prática de leitura que se lhe escapa das mãos e de um texto que não se deixa capturar pelos métodos de análise até então plenamente satisfatórios.

Dessa forma, na primavera de 1945 a revista *Orígenes* publica uma resenha de Cintio Vitier ao livro *Poesía y Prosa*, de Piñera. Aí Vitier, leitor atônito, afirma que

“a criatura destinada a expressar esse alucinante inferno cuja essência consiste em ser *todo superficie* terá que aparecer-

nos incessantemente disfarçada de tantos desesperos alheios como lhe for imperioso utilizar. Mas embora não o saiba ou não o queira estará servindo de catarse à realidade, estará expulsando por sua voz esse veneno do vazio que ameaça o coração de nossa vida. Com isto queremos dizer que o fenômeno assim manifestado é tanto de caráter individual como social e histórico, e que justamente nessa conjuntura confiaremos para atribuir a estas páginas uma significação moral e inclusive religiosa que há de perdurar quando já seu corpo estético, em parte híbrido e vicioso, tiver caído”.

Conclui mencionando uma “desconcertante façanha”, realizada pelo livro, de ter enfrentado “o demônio da mais absoluta e estéril antipoesia” (32).

Elegante, Piñera publica na mesma *Orígenes*, no número seguinte, uma resposta um tanto oblíqua, mas certa. Virgilio Piñera cria uma parábola, baseado na literatura, velando o que afirma. Invoca um escritor célebre para, através de sua obra, falar de suas próprias indisposições para com leitores ávidos de interpretações, de catarses, moralidades e espíritos religiosos. Discorre sobre a literatura de Kafka – aliás, escritor mencionado por Vitier em sua resenha – para mostrar como ela carrega em si mesma um grande segredo. Ei-lo, segundo Piñera:

“Todo mundo reconhece que um dos pilares essenciais da arte de Kafka é seu lúcido esquecimento do indivíduo (isoladamente considerado) e sua ênfase absoluta sobre a objetividade do mundo. Mas com a virtude erigem o erro: ao praticar a dissecação de sua obra atribuem-lhe todos os supostos subjetivos imagináveis e esquecem sua única razão objetiva, isto é, a razão literária, a invenção literária. É necessário, então, demonstrar que no campo do estritamente literário o único móvel do artista é produzir, através de uma *expressão nova*, esse imponderável que espera todo leitor e que se chama ‘a surpresa literária’. Uma invenção estritamente literária é produto de uma enfermidade que se

29 Roland Barthes, op. cit., pp. 132-3.

30 Virgilio Piñera, *Contos Fríos*, tradução de Teresa Cristófani Barreto, São Paulo, Iluminuras, 1989, p. 19.

31 Sobre a opção deliberada do narrador de Piñera pelo não narrar, ver meu artigo “Los Cuentos Fríos de Virgilio Piñera”, em revista *Hispanamérica* (ano XXIV, nº 71, 1995, pp. 23-33) e meu livro *A Libélula, a Pitonisa - Revolução, Homossexualismo e Literatura em Virgilio Piñera* (São Paulo, Fapesp/Iluminuras, 1996).

32 Cintio Vitier, “Notas – Virgilio Piñera: *Poesía y Prosa*, La Habana, 1944”, in *Orígenes*, ano 2, nº 5, primavera/1945, pp. 49 e 50.

chama literatura, como a da seda do verme ou a da pérola da ostra. Seria interessante se pudesse ser escutada a reação de um leitor de Kafka no ano 2045. Decerto que esse leitor não se veria pressionado pelas ineludíveis *cargas* de atualidade, quer dizer, pelos conflitos do século, que toda obra carrega como ‘obra morta’, como ‘peso morto’ que nós, pessoas do século, temos que comprovar e sofrer ao lê-la. Esse leitor de daqui a um século estará em melhores condições estéticas que nós para a recepção da obra; como que receberá íntegra sua medula, isto é, a invenção literária, e terá oportunidade de comprovar – prazer supremo – que Kafka é só um literato, um criador de imagens, de brinquedos de imaginação; e ainda mais, se verá acometido do mesmo delicioso tremor de que se veria o próprio Kafka acometido quando ‘acertou na mosca’ ao criar – recriar – Gregório Samsa sob espécie de enorme inseto (nada mais que enorme inseto, sem transcendê-lo, como fariam os críticos, a uma alegoria da crise da juventude alemã da Primeira Guerra Mundial ou a um desejo feroz de salvar as contradições da personalidade) ou ao *encontrar* esses brinquedos metafóricos que são, ou os corredores intermináveis da mansão de Klara (*América*) ou as ‘garotinhas guardiãs’ do quarto do pintor (*O Processo*)”.

E conclui, ansioso de que toda a gente leia sua literatura menos ansiosa por outros significados: “Em Kafka ficção e invenção adquirem proporções infinitas, de modo tal que as cargas de atualidade se fazem também ficção e invenção. Eis aí todo o seu segredo” (33).

É em “La Carne”, um de seus mais bem azeitados contos (34), que Virgilio Piñera acaba comprovando, a uns quantos *happyfew*, a tese de que a boa literatura, a bem criada, que promove o prazer supremo da fruição, continuará sendo sempre essa mesma boa literatura. Não importa se os móveis que moveram o escritor tenham seus pés fincados na realidade e que sua obra seja, a princípio, sátira social, política ou econômica. Quando se forem todas as bases reais, quando todos os leitores já souberem, depois de séculos, que

esse libelo em nada resultou, nesse momento a boa literatura perdurará por suas próprias qualidades de invenção. Mas é também justamente com “La Carne” que o Mestre Virgilio Piñera calará a própria boca, como faz sempre calar seu narrador e personagens. Calará o Mestre para que se ouça, ainda que à boca pequena, o que diz o narrador.

E destruída a denúncia, resta o dizer literário, senhoreado pelo silêncio imperioso. Assim, o próprio Piñera afirma que:

“‘La carne’ não é outra coisa que o protesto pelos envios de reses cubanas aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, mas é, conjuntamente, um protesto sem eficácia imediata. [...] Fugindo da literatura panfletária (tínhamos uma idéia muito errada do panfleto, nós o igualávamos ao pasquim eleitoral) fundamentávamos nosso protesto em uma literatura que chamaria, forçando um tanto o termo, de ‘abstrafda’, quer dizer, uma literatura que eludia os primeiros planos de uma crua realidade para dá-la passada por um filtro dez vezes mais fino” (35).

Ou seja, pelo filtro depurador, filtro que transmuta coisas em palavras; palavras ditas em palavras obscenamente interdidas. Palavras dez vezes adelgaçadas que jamais ampliarão seus horizontes em profícuas possibilidades polissêmicas ou simbólicas. Palavras silenciosas, palavras enxutas e parcimoniosas. Escassas até. Condensadas em curtas emissões, que renegam até mesmo o próprio ato de narrar.

Porque embora Virgilio Piñera e seu fantasma Lezama Lima costumassem frequentar as mesmas áreas de caça limitadas pelo perímetro homossexual, sua orientação literária confirmou-se nos opostos. O barroquismo de Lezama é erótico, já que reproduz, quase ao infinito, o prazer pelo jogo retórico, que por sua vez parodia a palavra comunicativa, como a geração de descendência é parodiada pelo jogo erótico. O dito interdito de Virgilio Piñera é libertino. Aprecia o que Lezama Lima despreza, elude o próprio Lezama e faz dele seu espaço paradigmático, para sempre fantasmal.

33 Virgilio Piñera, “El Secreto de Kafka”, in *Orígenes*, 8, inverno/1945, pp. 42-3 e 45. A silepse de número que se verifica mostra a linguagem cotidiana do autor.

34 Idem, *Cuentos Fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp.13-6.

35 Idem, “Notas sobre la Vieja y la Nueva Generación”, in *La Gaceta de Cuba*, 1<sup>a</sup> / mai./1962, p. 2.