O DITO INTERDITO DE VIRGILIO PIÑERA

Teresa Cristófani Barreto

Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Jorge Schwartz

São Paulo
1993

ÍNDICE

O centro e o excêntrico 1

Os silêncios intercalados 46

A libélula, a pitonisa 90

Mas, que diabos...! (*ou*: Faça-se a façanha) 127

O dito interdito 147

Apêndice: Cronologia 173

Bibliografia do autor 269

Bibliografia sobre o autor 285

Bibliografia geral 297

O CENTRO E O EXCÊNTRICO

Sei o que sou e sou outro que é eu mesmo.

O poeta é sua palavra.
Virgilio Piñera

No ano da graça de 1936 o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez visita a ilha de Cuba. Participa ativamente da vida literária do país, trazendo idéias, publicando, opinando, escarafunchando novos poetas. No verão do ano seguinte tem um encontro solene com o Mestre Lezama Lima em um salão acadêmico de poltronas acadêmicas onde *se exige ler fumando*[1], para que a fumaça das baforadas desenhe a *espiral ascendente* da *meditação sobre as culturas*. Interessa ao Mestre particularmente a opinião de Juan Ramón sobre a noção da insularidade, sob o ponto de vista cultural. A insistência de Lezama Lima é grande. Apesar de o poeta espanhol não acreditar em um insularismo que não seja de ordem individual, o entusiasmo de Lezama pelo tema não afrouxa. Do embate verbal de ambos eleva-se, junto com a fumaça densa, uma miríade de frases muito mais cristalina do que a opacidade do tabaco queimado. Recolhê-las é ler, nestas chispas de significados, vislumbres da tal insularidade.

Diz Juan Ramón: *Os que vivem em ilha devem viver para dentro.* Mais: *Suponhamos que a ilha provoca nossa desesperação pelo isolamento, como ocorre com os irlandeses. Joyce, por exemplo, diz: Sinto-me vazio, desabitado; e Stephen Dedalus repete que seu ideário há de ser silêncio, desterro e astúcia.* Ainda: *Insisto e insistirei sempre na internação, na vida direcionada ao centro, única maneira de se legitimar. Vocês estiveram mais atentos aos barcos que lhes chegavam do que ao refluir de ondas que eles provocavam.* E o Mestre, então, pondera que a opinião de seu debatedor sobre o ensimesmar-se do ilhéu coincide com a idéia de Ortega y Gasset de que *os ilhéus somente cerram os olhos à vista dos barcos carregados de doenças infecciosas.* Lezama Lima afirma desejar

nada mais nada menos que a introdução ao estudo das ilhas sirva para integrar o mito que falta aos cubanos. Porque são *obrigados, forçosamente, por fronteiras de água, a uma teleologia* da insularidade.

Juan Ramón Jiménez, convidado por José Lezama Lima para esse colóquio realizado entre rolos circulares de fumaça, descobre-se, mesmo que temporariamente -- enquanto durar sua condição de hóspede em Cuba -- inapelavelmente cingido pela água. Uma água que comprime para o centro -- que é a própria ilha -- e que foi o meio ideal para a chegada de tantas enfermidades, infecciosas ou não. *Sarampo, resfriado*, câncer de próstata, lepra venérea, lepra hereditária, *lepra criadora*. Mas uma água cujas ondas trazem também pedacinhos de nácar milimetricamente lustrados em outras épocas e latitudes, lá *nos confins da terra*. Lá onde, do *oceano profundo*, emerge a *Ilha dos Bem-Aventurados*, habitada por *heróis afortunados de coração tranqüilo*. Pacientemente depositados, os caquinhos da madrepérola brunidos na bem-aventurança recobrem agora, na concepção lezamiana, as areias da ilha de Cuba. Porque para o Mestre Lezama Lima, em Cuba *adianta-se a promessa da ilha venturosa, a noção paradisíaca de uma terra americana capaz de transmutar a imaginação européia e capaz de gerar sua própria e fecunda participação criadora*. A verdadeira *expressão americana* frutifica, segundo a crença de Lezama, de uma *poesia como via paradisíaca*.

Mas a via paradisíaca não é a única possibilidade da cubana expressão poética de um Mestre.

No desgraçado ano de 1942, o outro, Mestre Virgilio Piñera, escreve um poema que reúne no título as palavras *ilha* e *peso*. Seus primeiros versos renegam qualquer otimismo, qualquer bem-aventurança advinda da condição de ilhéu, qualquer situação edênica:

> *A maldita circunstância da água por todo lado*
> *obriga-me a sentar-me na mesa do café.*
> *Se não pensasse que a água me rodeia como um câncer*
> *teria podido dormir a sono solto.*

Na verdade, ele até que reconhece um tempo em que *vivia adanicamente*. Foi expulso para a desaventurança pela *eterna miséria que é o ato de recordar*. Se as combinações de antanho pudessem ser conjuradas para devolvê-lo ao jardim das delícias, seu desejo seria ter de

volta *o país sem água*. Água piñeriana, câncer maldito e rotundo que vai dar em praias sem os faiscantes caracóis lezamescos, testemunhos iridescentes da ilha grega. Apenas

a horrorosa calçada circular,
o tenebroso jogo dos pés sobre a areia circular,
o envenado *movimento do calcanhar que evita o leque do ouriço,*
os sinistros manguezais, como um cinturão canceroso,
dão a volta na ilha,
os manguezais e a fétida areia
apertam os rins dos moradores da ilha.

Só se eleva um flamingo absolutamente.

Ninguém pode sair, ninguém pode sair!
A vida do funil e em cima a nata da raiva.
Ninguém pode sair:
o tubarão mais diminuto recusaria transportar um corpo intato.
Ninguém pode sair:
uma uva aquática cai na testa da nativa
que se abana languidamente em uma cadeira de balanço,
e "ninguém pode sair" termina espantosamente no choque das cifras.

Cifras a serem decifradas na complicada leitura das letras postas sobre o papel, na leitura da fumaça exalada com ciência, na leitura das linhas da mão, na leitura das águas límpidas ou fétidas que engendram a ilha. Lamacentas, enfermiças, incuráveis de câncer ou cintilantes de lepra, o câncer temido como a lepra. Câncer piñeriano, *cancro neoplásico* que concebe apenas sarcomas sempre crescentes e infernais que purgam, em vez do pus, a morte atrasada e aflita. Enquanto a lepra, *lepra criadora* de Lezama Lima, carrega em sua essência de oxímoro o contra-senso da corrosão dilaceradora da carne com a graça religiosa da geração. Se Piñera debate-se no centro atormentador -- do qual *ninguém pode sair*, e que por isso vira chave do enigma --, o mesmo centro acalenta a poesia e a mitologia de Lezama Lima.

Mas Virgilio Piñera, *confinado ao nada, ao desespero, e, o que é pior, ao nada e ao desespero do banal, do irrisório,* extenuado de tanto debater-se por *mover-se*, resolve recorrer então não aos barcos carregados de enfermidades que chegam, mas ao refluxo a que convidam. Sai finalmente de Cuba em um deles, em uma *infecta terceira classe*, e ruma à ansiada e até então desconhecida superfície contínua da planície prateada. Toma o rumo argênteo de Buenos Aires e fica nesse *fim de mundo* durante longos doze anos, estudando, enervando-se com seu trabalho no Consulado Cubano, emparelhando-se aos poetas portenhos, publicando em revistas argentinas e mesmo cubanas, publicando seus livros, traduzindo festivamente do polonês. O Mestre Virgilio enfrenta-se com o inacabável espaço pampiano como um Martín Fierro *vigílico*, que enfrenta o deserto como uma possibilidade de diálogo. Mas tal ato deve vir *de um penetrar em uma sucessão de figueiras, onde cada palavra é uma tentação na outra escala dos deuses.* Virgilio Piñera, porém, difere de Martín Fierro no essencial: o gaucho sabe *que o que o enfrenta é uma substância primordial e procurará trasladar a seu interior seu centro inefável.* Piñera está neste deserto exatamente por não desejar, nem em seu interior, nem a sua volta, qualquer reminiscência do *centro*.

Ultrapassar o aquoso perímetro nacional tem, no entanto, outras implicações para Piñera. Ele anseia sobreviver ao centro, mas tem também que sobreviver aos próprios fantasmas. Impõe-se, então, um severo programa de princípios que englobam o respeito por si mesmo e sua obra e a valentia e a coragem para arriscar tudo, até a própria vida. De tão circunspecto e cheio de elevados princípios chega a lindar o ridículo da filosofia barata e altissonante quando profere que *o sacrifício da vida está em sofrer mil e uma privações desde a fome até o exílio voluntário -- a fim de defender as idéias, de manter uma linha de conduta inquebrantável.* Mas abalroa, justamente aí, um sentimento antagônico. O respeito por si mesmo funde uma conflitiva negação à insularidade com uma insuportável perspectiva de viver fora de sua capital. Anos depois de retornar a Cuba, Piñera confessa, quando instado a exilar-se novamente, para fugir a prováveis perseguições a sua homossexualidade, que *pode suportar o enclausuramento*, o cárcere, o campo de concentração, mas jamais a ausência de Havana. Porque o exílio salva o homem do abismo, mas coloca-o na *posição daquele que, tendo-se salvado do abismo, fica somente com sua façanha.*

De volta então à reconfortante Havana, o ex-exilado Virgilio Piñera reencontra aquele que, em toda a vida, sai uma única vez de seu paraíso. Lezama Lima, o gordo Adão que apenas conhece Cuba e pouco do México, crê na maldição que mata aos que deixam sua ilha venturosa -- *a prova* é a morte de seu pai, ocorrida justamente no exterior. Virgilio Piñera retorna

a Cuba, retorna à capital da ilha, e depara-se com o centro mais absoluto, o centro mais temeroso. O centro incorporado, como fez Martín Fierro com o olho do deserto, pelo Mestre Lezama Lima. O centro que será para sempre seu *fantasma*. Porque *a poesia de Lezama Lima é definitivamente um grande fantasma*. Porque Lezama chegou *ao próprio fundamento da ilha*. Porque *Lezama é sempre o centro, o fôlego e a coluna vertebral das publicações de que participa e às quais imprime sua marca. O decano, o ineludível centro, o orquestrador e o maestro dessa república literária* que é Cuba. *Lezama é um dos maiores escritores.* Não de Havana, *da História!* Porque Lezama tem *essa maneira de situar-se no centro umbilical das questões. Daí a impressão de que em cada um dos momentos de sua integração foi visitado pela graça. Tem o que os chineses chamam li, quer dizer, conduta de orientação cósmica, a configuração, a forma perfeita que se denota diante de um fato, talvez o que dentro da tradição clássica nossa possa se chamar beleza dentro de um estilo*. Isso porque, ao trabalhar em seu *Paradiso, trabalhando na névoa e na escuridão, e até dentro do caos,* ele *sente que* sua *obra tem um* logos *secreto, uma marcha que é um destino. Mas esta obra, como podem ver facilmente os que a leram, não é um desfrute das coisas adquiridas, mas sim um rito, uma aventura. Apresenta o aspecto sagrado da aventura total do homem. Nenhum medo, nenhuma vacilação, já que em todo lugar descobria a raiz da origem solar do homem, pois ao final sempre a luz deixa sobre a parede um olho de eterno recomeçar, um olho que tem algo de semente, de diamante, de meteorito.* Porque frente ao estilo e à graça lezamiana Virgilio Piñera, *o sempre outro*, não pode menos que constatar que

> *Por um prazo que não posso assinalar*
> *você leva vantagem em sua morte:*
> *assim como na vida, foi sua sorte*
> *chegar primeiro. Eu, em segundo lugar.*

Porque, como um pequeno deus, *Lezama, quando quer algo, pronuncia-o*. Faz do verbo o sopro mágico para que a lepra adquira sua *peculiaridade geradora.* Uma *peculiaridade que se expressa nos apetites do barroco.* Do *americano senhor barroco*, este glutão que, segundo seu discípulo Lezama Lima, farta o banquete da *expressão americana* com um *signo muito americano, o gongorismo*. E um senhor *cujos domínios chegam ao máximo de sua arrogância, já que os barrocos galeões hispanos percorreram um mar tingido por uma tinta igualmente barroca.* Tinta escorrida das letras de Góngora e reutilizada por Lezama em seus escritos, ela vai propiciar à *metáfora*

lezamesca tal liberação do *lastro verista, de todo exercício de realismo*, tamanho distanciamento *de seus termos a uma liberdade hiperbólica, só alcançada em espanhol* pelo mesmo Gôngora. Gôngora cuja poesia é, *por natureza, tropo, que elude (e-ludere) toda mensagem.* Seus versos, como os de Lezama, *constituem uma série de perífrases: círculos que a leitura percorre e cujo centro, embora elítico, está sempre presente,* recuperado por uma *leitura radial das brechas* do discurso. Decifrado *o centro ausente, essa referência central é a natureza pensada.*

E Piñera tem a obrigação para consigo mesmo de manter a tal firmeza de princípios inquebrantável. Ele abomina o centro, e o centro recobre-se das carnes adiposas, excrescentes e fantasmagóricas de José Lezama Lima. Houve um tempo, é verdade, quando era um recém-chegado da província, em que Virgilio Piñera *desconhecia por completo esses nomes que agora tanto se esgrimem para pôr a poesia em seu lugar, quer dizer, desconhecia (não* tem *receio em confessá-lo) Breton, Apollinaire, Peret, etc, etc, e, é claro, pois como Lezama era a única coisa que tinha à mão, pois* lançou *mão dele.* Escreveu então *os versos expressamente lezamianos* de *"La destrucción del danzante"*, publicados em 1943. Foram versos *expressamente lezamianos* em um poema *lezamiano de cabo a rabo.* Mas as águas tingidas do barroco desbotaram na trajetória poética virgiliana, e foram envasadas em um púcaro lacrado pelo próprio desejo do poeta com o sinete da inexperiência juvenil. Feita a **mea culpa**, Piñera pode dedicar-se integralmente à *condição de eterno insubmisso* à redondez do *Senhor Barroco*. Piñera mescla uma instável sucessão de amizade-inimizade extremas em seu trato com Lezama. Têm projetos editoriais comuns, brigam de morte nesses mesmos projetos, fundam revistas, abandonam-nas, proíbem a publicação de artigos do outro na revista que dirigem, e, à margem disso tudo, deixam uma enfiada de histórias -- muitas das quais já transformadas em lenda, tantas vezes foram recontadas -- sobre embates verbais e físicos.

Fica, porém, o produto da língua ferina de Virgilio Piñera gotejado em inúmeros artigos cuja tônica é o pugilato com aquele que tem a capacidade de centrar-se em todas as partes, com aquele que é alma penada, que é assombração. Que se prolifera em formas *artificiosas, bizantinas, intelectuais, luxuriantes, preciosistas, metaforicamente complicadas, tresnoitadamente esteticistas, suntuosas, narcisistas, monstruosas, ofensivas, verbalistas, luxuosas, gongóricas, repetitivas, mitológicas, glutonamente metafóricas, barrocas.* Virgilio Piñera, para negar Lezama Lima, cuja *poesia luxuosa e verbalista* lhe *dá náuseas,* decide *atrever-se em Cuba a escrever empregando uma linguagem que não é a de Lezama.* Uma *linguagem chã do povo, sem retorcimentos mentais nem elaboradas teorias.* Uma linguagem *exclusivamente da boca como a saliva.* Uma linguagem que,

ninguém negará, será o antilezamismo em pessoa. Para ser *o poeta menos lezamiano de sua geração lezamiana.* E para não ter jamais *a sorte de encontrar uma corrente fácil onde nadar*: para *antecipar-se a ela ou ultrapassá-la* sempre.

Mas a visão fantasmagórica vaga pelos veios da vontade de Piñera, e aboleta-se nos lenhos de seu anátema, o antilezamismo. Porque na negação, como na metáfora barroca, está 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 atazana Virgilio Piñera aparecerá com a simples retirada dos prefixos **anti, contra**, ou ainda regurgitado das paredes de seu estômago nauseado. Até mesmo nas coisas corriqueiras Piñera vê o vulto que o faz tão vulnerável. Porque *às vezes as coisas mais simples acabam sendo inquietantes. Por exemplo, as banheiras. Outro dia* mesmo, quando *estava a ponto de entrar* em uma *para* sua *imersão costumeira, a visão desse artefato encheu-o de inquietação. Tinha ante* seus *olhos uma último tipo, quer dizer, a banheira lógica, razoável, por assim dizer.* Ele *a descreveria em quatro palavras: embutida, sem pés, lisa e sem adornos. Em seguida veio-*lhe *a recordação das do início do século: não embutidas, com pés monstruosos (tanto como o desenfreio dos novos ricos), e com adornos que provocam calafrios. Vendo a sua último tipo,* pensou *num gracioso recém-nascido livre então de preconceitos, de contradições e de matreirices tenebrosas, enquanto que a recordação de uma daquelas do fim do século* o *afundou em desassossegos, como se um veneno mortífero se aproximasse de* seus *lábios ou como se uma traição cortasse o curso de* sua *existência.* Concretamente, a banheira moderna trouxe-lhe o fantasma da banheira de sua tia-avó, *cuja mera visão produzia o efeito de um cataclismo. Entendamo-nos; um cataclismo da razão. Vendo-a plantada no meio do quarto de banho com seus pés de bronze em forma de garra, com suas bordas penduradas para fora e com sua rede de torneiras e de tubulações,* Virgilio Piñera *a tomava por uma baleia no estertor de conceder a graça de uma audiência. Então abominava esses desenhistas e os invectivava pelo desacerto monstruoso originado na complicação gratuita.* Tentou *serenar* o *atormentado espírito* no *canto mais isolado de* sua *biblioteca, empapando*-se no verbete **banheira** da enciclopédia. Nem aí encontrou razões plausíveis para sua angústia, e tratou, então, de necropsiá-la na literatura.

Porque diante da tragédia da angústia e do medo, diante do centro, Virgilio Piñera só sobrevive escondendo-se detrás de um escudo, de uma cifra. Uma cifra que lanha sua carne e faz das linhas da palma de sua mão hieróglifos esguios que revelam estar sendo *devorado por um pensamento angustioso.* Cifra que se transforma em expediente que faz do que deve ser eludido

um emaranhado de sinais e espaços brancos, de sons e silêncios: seu *escudo é a literatura. Além de escrever o que vivemos,* acredita ele, *escrevemos também o que não vivemos. Que o que não pôde ser na ação seja na criação.* Nesta zona onde reina o lusco-fusco do ser ou não ser invenção, ou ser ou não ser ação, o espocar das letras negras sobre o papel branco marca definitivamente as retinas. Virgilio Piñera adultera com facilidade a ação aterradora que ele diz ter vivido, ao vislumbrar na banheira clássica seus fantasmas *bizantinos,* transmutando-a em escritura. E, cioso em ao menos confundir o espírito atormentador que teima em provocá-lo, ele dá sempre um passo na outra direção, onde não necessariamente deveria estar. Bandeia-se para o lado da lateralidade. Assim, além de esgarçar os limites entre o vivido e o narrado, despreza convenções ao publicar um breve escrito, sob o argumentativo título -- nada ficcional -- "Alegato contra la bañadera desempotrada", em um volume de contos. E a mesma experiência aterradora com a angústia e o medo aparecerá em outro texto que igualmente cruza a baliza entre a ação e a ficção. No conto *confessadamente* autobiográfico, "El enemigo", Piñera de novo traz à tona a banheira, em cujas águas represadas afoga, mesmo que provisoriamente, angústia e medo. E ainda por cima brinca com os espectadores de sua peça *Aire frío, a história de* sua própria *família,* ao tirar de cena a irmã do poeta para fazê-la ouvir seu *único entretenimento,* a novela das nove "Vidas Cruzadas".

Piñera atira, dramaticamente, certos textos no limbo situado nas profundezas do abismo corroído entre o minério do fato e a rocha da literatura. Porque, do mesmo modo como divisa Julio Cortázar, *muito do que* escreve *ordena-se sob o signo da excentricidade, já que entre viver e escrever nunca* admitiu *uma clara diferença; se vivendo* consegue *dissimular uma participação parcial em* sua *circunstância, por outro lado não* pode *negá-la no que* escreve *já que precisamente* escreve *por não estar ou por estar pela metade.* Escreve *por falência, por descolocação; e como* escreve *desde um interstício,* está *sempre convidando para que outros procurem os seus.* Mais: Virgilio Piñera escreve pela *paixão da escritura; para* ele, *tudo é literatura.* Porque *como não* pode *recorrer nem ao psiquiatra nem ao confessor,* refugia-se *nos braços da mãe literatura.* Uma mãe possessiva que o acalenta, mas o enlaça, inapelavelmente, para sempre em seus cabelos de Medusa. Que o impede de vislumbrar a graça, ou um pedacinho do paraíso. Que o impele para a *diabólica* divisão de si mesmo, fraturada nas *duas aberturas para o mundo,* novamente qual um Julio Cortázar. Uma mãe que lhe reforça *um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da vida adulta,* assim como não renuncia à criação como preço da ação. Que lhe impõe um *sentimento de não estar de todo em quaisquer das estruturas.* Afagado e afogado entre os enormes e diabólicos seios desta mãe ciosa, ele imagina-se livre do centro paradisíaco de Lezama Lima. E

assim ele gosta, *e é terrivelmente feliz em* seu *inferno, e* escreve. Vive e escreve embalado *por essa lateralidade, por essa paralaxe verdadeira, por esse estar sempre um pouco mais à esquerda ou mais ao fundo do lugar onde se deveria estar para que tudo saísse satisfatoriamente em mais um dia de vida sem conflitos.* E a excepcional condição de excentricidade *tende a transformar-se na condição natural do sujeito estranhado, que assim o quis e que por isso ajustou sua conduta a essa aceitação paulatina.* Uma conduta cujo aprendizado começou cedo ainda, quando criança. Nesta idade *o inferno não* era *outra coisa senão o nome do diabo posto na boca de* seus *pais.* Sua percepção do inferno muda e aprimora-se, até adquirir a conformação final *de mal necessário, e* ele então deixa *entrever que* pode *aclimatar*-se a esse mal. *Habita o inferno que* construiu *para si mesmo: suas paredes são pensamentos, seu teto terrores e suas janelas abismos... Passados mil anos, um diabo pergunta*-lhe *com cara circunspecta se* sofre *ainda.* Responde *que a parte da rotina é muito pior que a parte do sofrimento. Por fim chega o dia em que* poderia *abandonar o inferno, mas* Virgilio Piñera *energicamente* rechaça *tal oferecimento, pois quem renuncia a um costume querido?*

E conduta dividida pelo vício solitário da literatura, seu grande vício masturbador. Que, para que nada saia satisfatório em outro dia cheio de conflitos, inventa a dilaceração maior, a negação a si mesmo. Porque, como um pequeno demônio, Virgilio Piñera aprendeu a pronunciar a palavra da discrepância. Olha-se *com indiferença, aborrece*-lhe seu *próprio ser, quisera vê-lo muito longe de* si. E recorda Maiacóvski, para quem *até o estilo de vestir de um poeta, até suas conversas íntimas com sua mulher seriam determinados pela totalidade de sua produção poética:* os fatos da vida de um poeta são *interessantes apenas se eles vierem a ser fixados na palavra.* Dilacera então seu foco como quem dilacera a própria carne ou mesmo a própria história. Se é verdade que tem facilidade em *decompor corpos humanos* em seus contos, ou impor-lhes suculentas torturas em romances, Piñera teatraliza a mesma mutilação na própria *autobiografia,* sua vida fixada nas letras. Aí, ao narrar seu noviciado sexual, conta como se masturbou movido pela imagem de um tio, que lhe martelava cabeça e sexo. Diz ele: *pus-me a retorcer-me como um desesperado; desesperado, porque, ignorando totalmente onde situar o sexo de meu tio em meu corpo, só conseguia fazer uma imagem do tio como alçando-se mas sem chegar a pousar em algum ponto preciso. Mas oh, poder do centro da gravidade! Já encontrava o meu, pois a mão foi caindo em direção ao centro de meu corpo, onde meu diminuto e informe sexo, grotescamente ereto, solicitava o acompanhamento da mão para presentear-me a áspera melodia da masturbação.* Anos mais tarde, apesar da experiência adquirida, permanece vívida a evidente decepação da mão, em confronto com seu corpo: *E como o movimento de um metrônomo marcando o tempo da música oscila à*

direita e à esquerda, marcava eu minha babosa melodia com as mãos, as quais abatendo-se sobre minha boca avisavam de que estava recitando; enquanto que pousando-se sobre o sexo assinalavam que me dispunha a masturbar-me.

Aliás, *masturbação e recitação em tudo e por tudo.* Piñera recita *desde a prosa até os versos e masturba-*se *tanto física como mentalmente.* Seja na infância, na maioridade, nos momentos de risco, durante o curso universitário de Filosofia e Letras, nas crises existenciais, Virgilio Piñera recita sempre a mesma *babosa melodia.* Esta fórmula que se repete a si mesma foi a maneira encontrada para enfatizar suas atividades, totalmente reduzidas ao ato mecânico da reprodução seriada e, conseqüentemente, à total negação do ato de criação. E para reforçar tal fórmula, Piñera conta que varou a época de universidade lendo o *Tesouro da Juventude*, colando nas provas -- *fraude que não partia de uma postura revolucionária* -- e convivendo, sempre, com uma *adolescência que se prolongava como uma monarquia hereditária e nenhuma revolução, nenhum usurpador assomava na lonjura prometendo terminar abruptamente tão molesta dinastia.* Do fundo de suas profundas, Virgilio Piñera pode divisar tanto ação como ficção, mas escolhe sempre a falsificação. Falsifica *uma falta de informação escandalosa que, no entanto,* ele classifica de *menos crítica que a falta de desenvolvimento de* seu *intelecto,* e escamoteia a verdade da fundação da Hermandad de Jóvenes Cubanos, ainda na província de Camagüey, cujo objetivo é a promoção cultural; da publicação de poema em livro compilado por Juan Ramón Jiménez e depois na revista *Grafos*; da composição das peças *Clamor en el penal* -- premiada com uma Menção no Concurso Nacional de 1937 --, *En esa helada zona* e *Electra Garrigó*; de conferências apresentadas na Sociedad Lyceum; da participação como conselheiro da revista *Espuela de Plata*; da publicação de poemas e artigos nesta revista; da redação de contos; de sua briga com o Mestre Lezama Lima; da publicação de seu primeiro livro, *Las furias*: tudo isso apenas até a data da conclusão de seu curso universitário. E, além de falsificar um corpo mutilado nas horas do sexo, falsifica, através da palavra, a própria orientação sexual, tão definitiva para ele. Na viagem que marcaria inapelavelmente o abandono da província, Virgilio Piñera, acompanhado de dois mecânicos e do chofer do caminhão que o transportava, em meio a volumes postais, faz uma parada na fresca natureza. Seu desejo é descansar e enfim pôr em prática tudo quanto havia lido sobre *a outra, a natureza humana, e essa* natureza *dos homens que são a tal ponto sexuais que desconhecem toda discriminação que se refira à satisfação sexual. Sim, tudo se conjuraria e esta vez* lhe *tocaria a* ele *ser atirado do paraíso. Até este momento* ele *era uma triste presa do Senhor e, sem dúvida, o diabo queria sua parte.* Abandonou-se *a endiabrados devaneios: Oh, supremo instante em*

que o anjo o *atiraria para o vale de lágrimas! E qual dos dois mecânicos escolheria* ele *como um instrumento de* sua *liberação? Só um ou ambos?* Ele *também havia lido, como se lê nas descrições de viagens famosas, que em casos desesperados a escolha pode ser fatal, que é preciso lançar mão a qualquer recurso e que deter-se em firulas pode significar a morte do viajante... Então, se não conseguia separar um do outro, mediante ação rápida, proporia aos dois desempenhar o papel de Adão, e* diz *Adão e* diz *paraíso e* diz *anjo porque em* seu *obrigado papel de recitador já* se *havia disparado em direção a um tipo de retórica que, por outro lado, ia anunciando que tudo acabaria em vãs palavras.* Quando tudo o que tinha que dar certo dava certo, suas *inexoráveis parcas da recitação e da masturbação interpuseram-se e* ele viu-se, ele *também, imbecil e medroso, relatando umas imaginárias façanhas havidas com dezenas de mulheres.* Falou *pelos cotovelos e tanta "masculinidade"* desfiou *que eles viram-se constrangidos a esse desdém calculado que é de rigor entre conotados casanovas. Havia fracassado mais uma vez e* sua *residência no paraíso prolongava-se.* Voltaram *ao caminhão sob um silêncio de morte e não* pararam *mais até a entrada da capital.* Na encruzilhada entre suas duas vidas, a vivida e a narrada, o caminho do inferno é sempre apontado e facilmente reconhecido na trilha deixada pelas palavras em sucessão, como o fio de Ariadne. Um fio longo e dócil e feito das líteras que, quando em mãos de Lezama Lima, conduzem, sob os cânticos da redenção católica, ao paraíso. Manejada por Virgilio Piñera, sua outra extremidade desce ao inferno.

E se porventura o fio fiado na autobiografia de Virgilio Piñera tomar o rumo da retórica, ensejada já em seu texto, mas base da narrativa autobiográfica, sua ponta primeira mostrará suas raízes no período clássico grego. E, como linha de conduta, essa autobiografia original será transpassada para lá e para cá no texto de Piñera. Respeitada às vezes, invertida outras. Se é verdade que o homem daquele período não apresentava limites entre o íntimo e o público, se toda a sua existência *era visível e audível*, Virgilio Piñera lança mão de uma *saída teatral* para exercitar sua natureza também visível e audível. *Nem bem* teve *a idade exigida para que o pensamento se traduzisse em algo mais que babar e agitar os bracinhos,* inteirou-se *de três coisas sujas o bastante para não poder-*se *lavar jamais delas.* Em meio a tantas traduções do sentimento em ações físicas, ele descobre sua homossexualidade graças àquela mão quase autônoma, que mais tarde lhe revelará se estará masturbando-se ou recitando, como se sua sensação fosse insuficiente ou mesmo inexistente para percebê-lo. Descobre a pobreza quando uma voz lhe diz: *"Não foi possível conseguir nada para o almoço"*, e ele então rouba uma banana na quitanda. Por último, descobre a arte *porque um belo dia* escutou *uma* sua *prima muito gorda que apertando*

convulsivamente uma taça na mão cantava o brinde da Traviata. Encerrou-se então *na alcova de* sua *mãe e sobre* suas *roupas de menino jogou um penteador,* pôs *uma fita na cabeça e uma flor de papel na cintura.* Pegou *um púcaro e, elevando-o à altura do rosto cantarolou uma e outra e dez vezes a pouca melodia que* lhe *tinha ficado do famoso brinde.* Em Piñera -- como na autobiografia clássica -- *o que é carnal e exterior espiritualiza-se e intensifica-se, o que é espiritual e interior transforma-se em carnal e exterioriza-se.* Até mesmo a notícia inicial de seu nascimento reveste-se do caráter público: *Julgo ocioso declarar o ano de meu nascimento. Menciona-se o ano de chegada ao mundo quando se pertence a um país onde, no momento em que se nasce, algo ocorre -- seja no campo militar, no econômico, no cultural... Em tal caso a data teria sentido. Verbi gracia: "quando nasci, minha pátria invadia o Estado tal, ou era invadida pelo Estado qual; quando vim ao mundo as teorias econômicas de meu compatriota X pautavam muitas outras nações; quando vim ao mundo nossa literatura deixava sentir sua influência." Mas não, que curioso!, quando em 1912 (ponho a data para que não fiquem com a curiosidade) eu vim ao mundo, nada disto acontecia em Cuba. Acabávamos, como se diz, de sair do estado de colônia e iniciávamos esse triste caminho de país condenado a ser o anãozinho irrisório no vale dos gigantes.*

No entanto, a *organização global do homem* clássico *não se dava no vazio, mas dentro de uma sociedade orgânica, "em presença do povo". Assim, esse "exterior" dentro do qual se revelava e existia o homem grego em sua totalidade não tinha qualquer caráter de coisa estrangeira, congelada, era seu povo.* Mas o povo de Virgilio Piñera é um povo enfaticamente heterossexual, que persegue, prende, castiga e às vezes mata seus filhos homossexuais. A identidade entre o fora e o dentro é mera retórica; é antes exposição à execração pública. Aliás, execração que absolutamente nada tem a ver com a autobiografia clássica e suas origens, **o enkomion**. Este tem, como *ponto de partida, a imagem ideal de uma forma de existência precisa, de uma situação definida -- a de um chefe do exército, de um monarca, de um homem político* cujas qualidades, talentos e virtudes são enumerados. Daí emerge *seu caráter especificamente normativo e pedagógico*. Embora dotado de uma situação definida -- a de escritor --, Virgilio Piñera não enumera nenhuma qualidade, nenhum talento, nenhuma virtude sua. Totalmente avesso ao estilo encomiástico e laudatório, principalmente ao referir-se a si próprio, ele vai revelar-se o negativo da norma e, concretamente, vai satirizar a figura do pedagogo, presente em sua tragédia cubanizada *Electra Garrigó*. Tudo o que ensina Piñera em sua autobiografia é como se masturbar, como ser medíocre, como inclusive desenvolver, a respeito dos homossexuais, apenas as opiniões do senso comum: eles gingam ridiculamente as cadeiras para andar; aspiram a uma feminilidade exacerbada;

cursam Filosofia e Letras porque estas são carreiras próprias de homossexuais e único lugar da Universidade em que podem ter contato com belos corpos que não na Escola de Medicina, onde os professores são muito frios e há cadáveres em excesso, e também em que podem *revirar os olhos, cair em êxtase, suspirar* graças a um poema sem serem importunados, contando até com a simpatia de certos professores; adoram arte e antiguidades porque estes são seus redutos tradicionais, etc, etc.

Virgilio Piñera mascara-se com o baixo e conta na autobiografia uma história que efetivamente não é a sua. Mas ao mesmo tempo ensina que sua história é tecida no tear do aviltamento, do rebaixamento, da negação. Ele tem *medo, sente*-se *bem em* seu *covil e até agrada*-lhe *ser insultado, menosprezado e rasgado de cima a baixo.* Cruza duas vidas, e conta, na vida fingida mas também autobiográfica, que *uma manhã* contemplou *espantado o lixeiro, que levava* sua *cama, a banheira e o escudo.* Suplicou-*lhe que levasse a* ele *também, mas* o lixeiro *respondeu*-lhe *com extrema ironia que* ele *iria em outro carro que passaria para recolhê*-lo *no momento oportuno.* Inoportuno para um lixeiro irônico, ele oportunamente utiliza a autobiografia como técnica exemplar para sua divisão diabólica. Parte de uma situação em que a *verdade* é necessariamente invocada, pela própria essência do texto, e introduz nesse campo aberto a *palavra fingida, o visível desacordo entre a referência e o referente, entre o designatum e o denotatum.* Fazendo-se passar por um ente ficcional que, antes de dizer tudo quanto disse em primeira pessoa o escritor, ressalve: "Francamente falando", ou "Digo-lhes, pois, sem fingimentos, que..." ou ainda "A verdade é que...", Virgilio Piñera, sem qualquer marca de remorso, introduz a mentira deslavada a um dos poucos textos literários que, por natureza, não pressupõem a ficção como elemento constitutivo. Por outro lado, seu comportamento diabólico é recrudescido pelo fato de que sua "Autobiografia" requer, para ser compreendida em toda a sua extensão, um prévio conhecimento da vida do escritor, arduamente montado com pequenos retalhos que são encontrados aqui e ali ao longo de uma crítica muitas vezes cheia de contradições e tropeços. Porque embora a autobiografia seja *definida*, entre outras definições, *como a "identidade" entre narrador e protagonista, para a narração ter lugar, esta identidade deve ser fraturada. Como explicou Jean Starobinski, o eu-narrador nunca é "idêntico" ao eu-ator. O sujeito autobiográfico necessariamente debruça-se sobre seu passado como outra pessoa, o que faz a similaridade com o eu-narrador atenuar-se. Por esta razão, é mais conveniente falar em "continuidade" em lugar de "identidade" quando da discussão do sujeito autobiográfico. Devido a essa cisão estrutural, o enredo de uma autobiografia é sempre duplo, já que a atenção do leitor pode focar o ato da narração ou os*

eventos do enredo. Em uma autobiografia há sempre uma outra história: a história de como a história é contada. Atormentado entre *o que não pôde ser na ação* e o que pode ser na criação, Piñera regozija-se no baixo. Um baixo que será a tônica de toda a sua criação; que será o resumo da história de como todas as suas histórias são contadas.

Porque a fratura que deixa exposta mais que uma continuidade, uma sangrenta descontinuidade entre ator e narrador da autobiografia, é extensa e de natureza definitiva, inapelável. Virgilio Piñera impõe-se os tormentos do fogo que arde a alma dos homens vis. Mas isto não é suficiente. Impõe também, como o Deus irado, o mesmo castigo para sua criatura, feita a sua imagem e semelhança, seu narrador. Seu pobre narrador, penitenciado com o silício de várias pontas, chamadas, respectivamente, de intromissão, fofoca, julgamento, didatismo, cafonice, malícia, curiosidade, ironia, crueldade. E todas elas, pontas afiadas no implacável esmeril do excessivo mal-gosto. Piñera escreve seu primeiro romance, *La carne de René, com fios de sua própria carne.* E maltrata seu narrador como maltrata a carne de René e também como maltrata *a carne de Virgilio Piñera,* carne *maltratada e, além disso, plena de sobressalto, angústia e melancolia.* Piñera está *cansado, doente, enojado.* Escreveu *este livro* durante *dias inteiros, meses, enfim, dois anos de mãos à obra, carecendo do mais elementar, submergido na deletéria indiferença de* seus *compatriotas, arrastando-*se *para Buenos Aires, vivendo em um quarto e em uma promiscuidade abaladora; levado pelas águas do destino a trabalhar com outros compatriotas não menos odiosos que os deixados lá em Cuba; suplicando, abatendo-*se, *prostrando-*se, *clamando, dissimulando, sufocando-*se, *aqui sorrisos, ali sorrisos, dez metros mais longe sorrisos, fingindo-*se *de tonto com os tontos, o imbecil com os imbecis. O que mais pode* lhe *importar depois de ter atravessado esta selva? O êxito do livro?* Gargalha *perante o êxito de La carne de René. Traduzido a idioma estrangeiro?* Prossegue *em convulsas gargalhadas. Dinheiro? As gargalhadas* o *sufocam. Os misteriosos sinais de glória in excelsis Deo prodigalizadas pelos happy few como diria Stendhal? Gargalhadas homéricas.* Seu *outro eu assegurando-*lhe *que* é *um dos eleitos? Gargalhadas e mais gargalhadas.*

No amargo estertor do gargalhar, Virgilio Piñera desfia sua carne magra para, no mesmo compasso desta respiração moribunda, tecer seu narrador. Que tem *sido como um cão submisso à voz do amo: Eia, Virgilio, salta!* Que tem *amado a formosura, pretendido a graça.* Que tem *tido delicadezas de cão amestrado. Como prêmio de tudo,* o narrador pede ao *amo apenas um pouco mais de escárnio.* Mete-o dentro de um açougue, observando a fila que se forma a partir do balcão que apresenta reses esquartejadas. Empresta-lhe o mesmo status que ostenta qualquer dos personagens confinados à incômoda proximidade da carne: ele é outro qualquer. E como

qualquer outro morador das proximidades, este narrador compartilha suas pequenezes. A começar pela figura de René que, como todos sabem, empalidece de horror diante da carne esquartejada. O narrador pergunta-se, como qualquer outro membro da comunidade do açougue, *por que então, a despeito de tais terrores, está na fila de A Equitativa?* Imediatamente desfia com segurança a informação de que *René é filho de Ramón, o qual tem um marcado gosto pela carne, uma preferência tão apaixonada que constitui todo um sacerdócio e até uma dinastia, algo que se transmite de pai para filho, que se lega tão zelosamente para manter vivo o entusiasmo.* E conclui, todo-poderoso, a bordo de sua sabedoria taxativa, que *isto explica sua presença no açougue.* Nem uma palavra, nem uma especulaçãozinha mais, nem sequer a possibilidade de outra explicação, ou mesmo uma variação desta, tão breve, é permitida pelo narrador. Que vai, didaticamente, avançando em explicações através do recurso inaugurado no *diálogo socrático* mas que é depois reduzido às perguntas-e-respostas dos catecismos e manuais de postulantes a motoristas, sem que ao menos o leitor tenha tempo para formular suas próprias dúvidas ou tentar organizar sua compreensão dos fatos. Desta maneira, conta que os pais de René impingem ao filho o mais rigoroso programa de isolamento, que *se ia cumprindo com exatidão espantosa. Onde quer que vivesse este trio extravagante, as pessoas diriam sempre o mesmo: a qual escola enviam o filho?, com que crianças brinca?, para que meninas olha? Seria vão tratar de responder a tais perguntas se outras, de ordem mais geral, ficavam igualmente sem resposta: Quem era Ramón, de onde procedia, o que fazia?... Uns afirmavam que era viajante comercial, outros, que engenheiro, alguns, que contrabandista e até havia gente que assegurava que assassino. O certo é que de Ramón só se podia afirmar que era um homem perdidamente enamorado da carne; tão enamorado, que fazia medrar a de seu filho com todo o desvelo possível, para oferecê-la em holocausto a não sabemos que divindades ignoradas.* Mas logo corrige a exígua informação, que nem por isso abala seu poder, com outros avanços às dúvidas de quem lê e com as obrigatórias enfiadas do saber. Avisa que René *lembrou-se de que seu pai lhe havia dito que "tinha a carne fraca", e que a ponto de completar seus vinte anos, as promessas dessa carne eram francamente desalentadoras. Esta recordação levou-o à mais torturadora de suas cavilações: a que se destinava sua carne?*

Os anos vividos junto a seu pai não traziam luz sobre esta questão. Ramón, semelhante a esses magos que se rodeiam de uma névoa para ocultar-se do resto dos mortais, escondia zelosamente todos os atos de sua vida. Pressentia a anormalidade dessa vida, mas faltava-lhe a comprovação. Aparentemente tudo era normal: comer, dormir, tomar banho, sair de viagem, ir a um cinema, ler, mas ao mesmo ritmo de uma excitação perpétua, de deslocamentos de uma cidade a

outra, de um país a outro, de um continente a outro mais distante. E essas longas, sempiternas homilias de seu pai sobre o valor da carne, sobre o que o fator carne significa no avanço das nações. Era, na verdade, uma linguagem extremamente complicada, já que a carne estava presente em todos os temas da conversa. E assim vai o narrador, até o nó dramático seguinte: *A que se propunha seu pai? A que se propunha com essas frases deixadas sempre na sombra, com esse falar por refrões, com essas frases de duplo e até quíntuplo sentido? Por que se negar a dizer pura e simplesmente as coisas? Mas podia dizê-las um homem que mascarava todos e cada um de seus atos? Havia que vê-lo caminhar; fazia-o como quem teme uma agressão, sempre voltando-se por temor a um súbito ataque, com seus olhos explorando o terreno antes de aventurar-se a sair. Sem dúvida contra seu pai havia alguém ou ele mesmo estava contra alguém. A René bastava fazer um reconto de sua curta vida para confirmar sua presunção. A vida dos três não havia sido um constante êxodo? Não recordava ter passado mais de um ano em um mesmo país.*

Mas este narrador tão diligente acaba saturando-se do procedimento que ele mesmo se impôs. Na última vez em que o recurso é empregado no primeiro capítulo, as interrogações perdem sua notação gráfica, perdendo, conseqüentemente, a dramaticidade da entonação, que ainda por cima vinha sempre em série. Ao tratar das sucessivas casas em que viveu a família de René, o narrador explica que estas tinham, obrigatoriamente, *o eterno "escritório" de Ramón, outro cômodo da casa, mas constantemente fechado. O que fazia seu pai no "escritório", para que fins servia. Ali Ramón passava as horas e nem a própria Alicia se teria atrevido a importuná-lo. Nas contadas vezes que René o viu sair do "escritório" percebeu em seu rosto os sinais de um cansaço esgotante, o passo vacilante de um bêbado. Comovido, expressou ao pai seu desejo de ajudá-lo em seu trabalho. A resposta de Ramón foi um grito estentóreo.*

Nem os pontos de interrogação, nem sequer as respostas que estavam sempre na ponta da língua do narrador compõem esse último nó dramático a ser desembaraçado. O poder do narrador, calcado no mal-gosto do didatismo barato, esvai-se. Nem por isso, porém, o resultado é a qualidade. O que ocorre é o cruel cerceamento dos instrumentos de poder do narrador realizado por Virgilio Piñera, sem a sua substituição por outros que melhorassem seu desempenho. Um desempenho que, na verdade, está comprometido por outros expedientes rebaixadores. Como a intromissão, por exemplo. O narrador, sem uma clara definição de posições, já que às vezes fica do lado de Ramón, às vezes do lado de René, critica as relações familiares e as normas que as norteiam, mas sem qualquer discussão mais profunda do assunto. Ao comentar o desmaio de René na fila do açougue, posta-se claramente contra o rapaz: *Para cúmulo, seu*

desfalecimento na fila (maldita carne) seria comentado no bairro, chegando aos ouvidos de seu pai. De modo que o mandava ao açougue com o objetivo de familiarizá-lo com a carne e ele se permitia um desvanecimento. Em vez de aproveitar tal profusão de carne sacrificada, entornava os olhos e deixava voar sua mente. Mais tarde, invertem-se as posições, sem que haja qualquer explicação para o fato que não uma polêmica reles de comadres desocupadas. E, o que é pior, o narrador incita, sem que seja este seu veemente ponto de vista, à rebelião no seio familiar: o *futuro* de René *seria sempre um peso morto formado pelo passado de sua vida. Era para rebelar-se contra essa norma de conduta imposta por seu pai e deixar ali mesmo a carne comprada e dizer a Ramón umas verdades...* Critica também as opiniões de outros personagens, como as de Dália, a senhora Pérez, sobre René. *Ela vivia enamorada em silêncio da carne de René. De acordo com um cânon muito arbitrário desta senhora, ele era a encarnação vivente de um semideus grego. Embora nisto haja confusão histórica, não se pode negar que René é um jovem esplêndido.* E, diante de tal situação, este narrador não se contém e deixa escapar um tonzinho malicioso -- e fofoqueiro -- sobre as relações entre René e Dália: *René conhecia-a de vista (e como não reparar na insistente e pitoresca senhora Pérez). Fosse aonde fosse, sempre topava com ela, mas jamais havia-se atrevido a cumprimentá-lo.* E, entre dentes, quase diz o narrador um "Também, pudera!": *Que palinódia e que castigos se Ramón o visse trocando um cumprimento com a senhora Pérez.* Escancara, quando se refere ao culto de Ramón pela carne, sua natureza fofoqueira: *Em relação a este culto do pai corria uma fofoca pela vizinhança. O senhor Powlavski* -- outro membro da fila --, *velho imigrante polonês e joalheiro estabelecido, havia escutado dos lábios de Ramón esta frase, dita a um homem muito velho: "Não se aflija, enquanto há carne há esperança..."* E um narrador de tais quilates não pode furtar-se ao estilo mais elaborado que medra nas províncias ou nas filas de comércio de bairro. Assim, ele não pode deixar de dizer que René é realmente um lindo rapaz; que *se não possui os músculos de um atleta, em compensação na qualidade de sua pele reside sua beleza. Porém, mais do que isto, o que o faz irresistível é a sedução de seu rosto. Nele o tom dominante é esse ar de quem está pedindo proteção contra as fúrias do mundo.* Exercita-se em seu estilo cafona ainda ao tratar do dilema de Dália, na fila, prestes a ser atendida, mas dividida entre a comodidade de seu lugar e a possibilidade de auxiliar René em seu iminente desmaio: *Lutava entre auxiliar René ou permanecer em seu lugar; se o ajudasse perdia a carne de vaca, mas também deixá-lo desmaiar era para ela algo intolerável. Viu então sua amiga Laurita (sua colega no bel canto) que estava precisamente junto de René. Por sinais a fez compreender a situação. Laurita tirou de sua bolsa um frasco de sais, deu-os para cheirar a René, este reviveu, e a senhora Pérez também.*

Mas o grande momento deste narrador está em uma frase de duplo sentido, de inquestionável mau-gosto, que rememora as tiradas maliciosas de qualquer adolescente que se crê conhecedor de todas as coisas da vida. Ao descrever a fila do açougue, informa que aí *predomina o elemento feminino: senhoras elegantes e mulheres do povo, criadas, jovenzinhas.* E brinca com o sentido da palavra **cola**, em espanhol, cujo significado é fila, cauda ou o chulo rabo, em todas as suas acepções do português. Diz então, com um esgar excitado: *Todas se introducen osadamente en lo más apretado de la cola.*

Mas não é apenas o narrador de *La carne de René* que sofre as agruras de ser um narrador de Virgilio Piñera. Também os vários narradores de seus muitos contos sofrem em suas mãos cruéis. Piñera parece impor a seus narradores o mesmo tipo de suplício que um dia Fortunato, dono de uma *secreta causa* machadiana, impôs a um desgraçado rato do século dezenove. Como um Virgilio Piñera pegando seu narrador, Fortunato, *entre o polegar e o índice da mão esquerda segura um barbante de cuja ponta pende* ele, *o rato*, o narrador roto, *atado pela cauda. Na direita tem uma tesoura. Fortunato corta ao rato uma das patas; em seguida desce o infeliz até à chama, rápido, para não matá-lo, e dispõe-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe cortou a primeira. E com um sorriso único, reflexo da alma satisfeita, alguma coisa que traduz a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato corta a terceira pata ao rato, e faz pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorce-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acaba de morrer. O diabo do homem impõe medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia.*

Falta a última pata; Fortunato corta-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata cai, e ele fica olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, dá ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se puder, alguns farrapos de vida. Na cara do homem, nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.

Virgilio Piñera, qual um esteta decimonônico, atormenta seu narrador com apuro, sem dar-lhe qualquer chance de escapulir do suplício. Na qualidade de demiurgo, o Mestre Virgilio introduz o narrador à sua tão conhecida *cidade do pranto*, à *eterna dor*, à *condenação da raça*. Nega-lhe, porém, o gozo da visão estética a que apenas ele, o Mestre, tem acesso. Nega-lhe inclusive a lembrança que a dor e o correr do sangue e o calor e o fio das lâminas e o ardor e os dedos frios e úmidos e o barbante e a vertigem e a chama e o sobe-desce e o sorriso poderiam ter

deixado para impedir que se transformem, um dia, em memórias. Porque se o narrador da *Causa secreta*, com todo seu refinamento esteticista, movia-se sem atrito nos trilhos de um autor que, por sua vez, movia-se azeitadamente nos trilhos de uma *cultura esteticista*, Piñera tem que fazer descarrilar o trem de seu narrador para evadir-se do centro sempre temerário figurado nos dormentes entre paralelas de aço. Machado de Assis escreve um conto em que o narrador deixa-se levar pelos requintes de sua época, que, *na poesia, eram traduzidos pelo Parnasianismo, e que, na prosa brasileira, encontrariam, poucos anos depois, a mais perfeita realização no terrível e belo livro de Raul Pompéia.* Assim Machado descreve, com precisão milimétrica e intensamente estilizada, tudo o que vêem os olhos de Fortunato. Piñera, ao contrário, não pode deixar-se levar pelos requintes gongóricos de sua época, requintes *artificiosos, bizantinos, intelectuais, luxuriantes, preciosistas, metaforicamente complicados, tresnoitadamente esteticistas, suntuosos, narcisistas, monstruosos, ofensivos, verbalistas, luxuosos, repetitivos, mitológicos, glutonamente metafóricos, barrocos*, porque ele sofre fisicamente com tais arroubos estéticos: seu estômago contorce-se de náusea, e Virgilio Piñera, afinal, é o *antilezamismo em pessoa*. E então lega a seu narrador apenas o inferno, tão semelhante a seu próprio inferno. Lega-lhe a certeza de que *ninguém pode sair, ninguém pode sair!*, nem em direção a um futuro redentor, porque Virgilio Piñera não acredita nessas *catoliquerias* lezamescas, nem em direção ao passado, porque este não tem um ponto preciso de partida. Sequer a morte terá o poder de arrancá-lo do jugo do Mestre. Apenas o presente, *um presente onde a própria vida é o inimigo*. E, em cada *porta de não partir*, Piñera estará sempre atento para impor suplícios ao narrador. Para aviltá-lo, para diminuí-lo, para infernizá-lo.

Para também mutilá-lo. O narrador, fiel a um Mestre que se impôs o sacrifício da mutilação gramatical quando era apenas um menino que aprendia a se masturbar, esquarteja o próprio corpo, narrado em primeira pessoa, enquanto assiste a operação semelhante imposta a seu companheiro de atividades. Em "La caída", dois alpinistas escalam uma montanha de três mil pés de altura para se enroscarem e caírem. Nada mais. Porque *não* a escalam *para enterrar em seu topo a garrafa nem tampouco para plantar a bandeira dos alpinistas denodados.* Sobem apenas, e apenas *passados uns minutos* começam *a descida*. Para, em instantes, o colega alpinista do narrador perder o equilíbrio e dar início ao *inevitável despenhamento*. Eles, lúcidos, *não* dizem *palavra.* Caem apenas; o narrador empenhado em não perder os olhos, seu companheiro angustiado pela bela barba cinza. E no turbilhão da queda, o amigo perde: a cabeça, a orelha esquerda, o cotovelo direito, uma perna (que o narrador não recorda qual), os testículos e o nariz. O narrador fica sem: as pernas, a parte superior do tórax, a coluna vertebral, a sobrancelha

esquerda, a orelha direita e a jugular. *Mas isso não é nada em comparação com o que* vem *depois.* O narrador calcula *que, a mil pés da planície, só* lhes resta *respectivamente o que se segue: de* seu *companheiro, as duas mãos (mas só até o carpo) e sua bela barba cinza;* do narrador, *as duas mãos (igualmente só até os carpos) e os olhos.* O narrador, impedido de externar a dor, transfere a atenção de quem lê para dois recursos incompatíveis com tal destroçar de ambos os corpos. Por um lado, enfraquece o efeito aterrador do acidente ao listar as várias partes perdidas do corpo, de maneira rápida, eficiente, indolor e, principalmente, limpa de sangue, linfa, carne, pele, tecido adiposo, tecido queratinizado, aponevrose, nervos, músculos, etc, etc. Por outro, descreve com precisão o tipo de rocha e seus diversos formatos, quando de algum despedaçamento corporal: as pernas do narrador ficam *separadas do tronco por causa de uma rocha, de origem possivelmente calcária, cuja forma dentada* cerceia *o que se* põe *a seu alcance com a mesma perfeição de uma serra para placas de transatlânticos.* Descreve ainda com absoluta falta de paixão a causa da perda de controle do companheiro, origem da queda: o narrador contou *exatamente trinta metros de descida quando* seu *companheiro, dando com seu sapato armado de grampos metálicos um chute numa pedra,* perde *o equilíbrio e, dando uma cambalhota,* vem *a ficar postado na sua frente. De modo que a corda, enroscada entre as duas pernas* do narrador, puxa *com bastante violência, obrigando-o, a fim de não rodar para o abismo, a curvar as costas.* O colega, *por sua vez,* toma *impulso e* move *o corpo em direção ao terreno que* o narrador, *por* outra, deixa *às costas. Sua resolução não é descabelada ou absurda; antes,* responde *a um profundo conhecimento dessas situações que ainda não estão anotadas nos manuais. O ardor no movimento é causa de uma ligeira alteração: de pronto,* percebe como a queda será iminente. O aterrador, então, desloca-se do que houve efetivamente para o que não houve: a real notícia, a real medida e a real reação aos acontecimentos. Porque, como se viu, o narrador foi cerceado, impedido de sentir, de temer, de dizer e até mesmo de morrer.

Ironicamente, tudo o que resta ao narrador de "La caída" -- seus olhos, que chegam *sãos e salvos à relva da planície e* podem *ver, um pouco mais além, a bela barba cinza de* seu *companheiro, que* resplandece *em toda a sua glória* -- será extirpado por ele próprio em "La cara". Aqui, o narrador é um escritor, mais especificamente um romancista, procurado, pelo telefone, por outro homem cujo *rosto* tem *um poder de sedução tão poderoso que as pessoas, consternadas,* afastam-*se dele como se temessem males irreparáveis.* O homem do rosto sedutor deseja aproximar-se de alguém, quem quer que seja, e pede ao narrador que conversem pelo telefone, jamais pessoalmente, para que a integridade do segundo seja preservada. Combinam, para arranjar

temas de conversa, que vão assistir a peças de teatro ou a filmes, em diferentes sessões, para jamais se encontrarem. Acontece, porém, que o narrador, que a princípio não acreditava no sucesso de tais conversas -- *como não temos nada em comum, nem amigos nem situações de dependência e como, por outro lado, o senhor não é uma mulher (como sabe, as mulheres gostam de ser cortejadas pelo telefone), creio que vamos bocejar de tédio passados cinco minutos* --, acaba apaixonando-se pelo homem do rosto. Anseia ficar junto dele, e combinam então um encontro literalmente às escuras, onde o dono do rosto é senhor da situação. Crescem os sentimentos, e junto cresce o cuidado que o homem do rosto tem com a integridade do narrador. Mas o escritor encontra *como vencer* o rosto. *O rosto nem* o levará *ao suicídio nem* o separará *dele. Em* sua *próxima visita* irá *para ficar definitivamente a seu lado; a seu lado, sem trevas, com seu salão cheio de luzes, com os rostos frente a frente.* O que vem em seguida, a solução da tensão maior do conto, é um exíguo parágrafo de apenas cinco linhas. Diz o narrador: *Pouco me resta a relatar. Passado um tempo, voltei a sua casa. Uma vez sentado em minha poltrona eu o fiz saber que me havia arrancado os olhos para que seu rosto não separasse nossas almas, e acrescentei que, como as trevas eram então supérfluas, bem poderiam ser acesas as luzes.* Em meio a poucas cinco linhas, cinco palavras, entre as quais pronome oblíquo e artigo, solucionam o problema. De novo narrador e dor e sangue são incompatíveis. E também integridade, física e funcional, não faz parte da experiência deste narrador de Virgilio Piñera.

Um Virgilio Piñera que, além de demiurgo, assume às vezes a função de pai. Um pai que lega ao filho, junto com seu inferno, seus fracassos. Um homem que levou toda a vida caminhando, e hoje, dia do décimo-quinto aniversário do filho, encontra-se definitivamente entravado em uma cadeira. *Se ao menos ele* puder, *frente ao fracasso de* sua *vida, apresentar uma atenuante à culpa: ler com voz alvoroçada o número exato de quilômetros percorridos por* aquelas *pernas!* Pergunta ao filho, consternado, se ele não *acha que seria uma espécie de apoteose.* O narrador chora, enternecido, e recebe, das mãos do pai, um hodômetro -- que ele mesmo fabricou -- e, de sua boca, o seguinte discurso: *No dia em que suas pernas não tiverem que arrastá-lo mais, seja porque o tempo as tenha vencido, seja porque um acidente o entreve definitivamente na cama, seja porque um golpe de sorte o favoreça (mas não, isto último não é possível, a sorte não foi feita para você), nesse dia, repito, corra a tampa que agora eu levanto* (o narrador vê *como seus ossudos dedos levantam, com efeito, a tampa) e poderá ler o número de quilômetros que suas pernas caminharam em sua vida. Suas dúvidas, suas angústias se acalmarão no mesmo instante com leitura tão reveladora: você então poderá morrer justificado!*

O narrador cai *de joelhos* e abraça *suas pernas. Embora seja muito jovem e não possa medir exatamente o tamanho do drama, nem por isso* o entristece *menos a definitiva condenação de* seu *pai, condenação ainda mais exacerbada se se levar em conta que, ao mesmo tempo, realiza ele a completa justificativa* do narrador. E então o pai diz ao filho que se dispa para poder condecorá-lo com a *ordem do Grão Fracasso*, a instalação do *fúnebre artefato* do lado do coração. Mas o narrador toma as palavras do pai como ordem, *pois sua voz é como a de um rei que* exija *vassalagem.* Uma voz que permanecerá ecoando por toda parte, para que o narrador não se esqueça jamais de seu Mestre, seu rei, seu Senhor.

E, um dia, o narrador, após revisar sua vida, não tem como negar o fato de que viveu, *salvo algumas satisfações de tom menor, como um miserável. Um miserável é um ser humano cujo traseiro encontra-se à disposição de todos os pés; de absolutamente todos os pés, compreendidos aí os pés dos próprios miseráveis.* E se tenta pôr um fim em tal miséria, em tantos fracassos, em tão intensa agonia, o Mestre não lhe permite fazê-lo. Porque ele não pode matar-se: *o tamanho de* sua *vida não estaria em proporção com o desmesurado de um suicídio. Um general derrotado, um defraudador posto em evidência, eles sim ganharam* o direito a *um suicídio! Mas* o narrador! *Todo mundo riria de tal ato.* Até mesmo quando o narrador sente a voz gelar na garganta, ao conversar com aquele que veio para matá-lo, é impedido de gozar a morte. Porque o outro, aquele que aparece de repente na reduzida cela onde dorme o narrador, não encontra nada com que matá-lo. Desperta-o, informa-lhe que entrou aí por acaso, que não dispõe de uma arma, mas que gostaria de matá-lo. O narrador sugere que o faça com as mãos. O outro diz que *não* pode *matá-lo senão com uma arma.* O narrador demonstra que não há qualquer arma na cela. O outro, *com um risinho protetor*, diz que o narrador salva sua própria vida. Este acrescenta que salva também o sono -- e o sonho. *E* começa *a roncar placidamente*. Porque a morte para Virgilio Piñera não é solução: do inferno *ninguém pode sair.* Mas *haverá coisa mais tola do que carregar continuamente um fardo que sempre se quer lançar por terra? Ter horror à própria existência e apegar-se a ela? Acariciar, enfim, a serpente que nos devora, até que nos haja engolido o coração?* Na qualidade de Mestre que oficia o ensino, faz exemplo em um personagem sem nome, sem profissão, sem rosto, que, portanto pode amoldar-se perfeitamente a quem quer que seja -- até mesmo ao narrador --, de que a morte é vencida pelo problema que a enceta. Escolhe o problema da insônia e obriga o narrador a repetir, velho estratagema da aprendizagem, suas palavras:

O homem deita-se cedo. Não pode conciliar o sono. Dá voltas, como é de se supor, na cama. Enreda-se entre os lençóis. Acende um cigarro. Lê um pouco. Torna a apagar a luz. Mas não

pode dormir. Às três da madrugada levanta-se. Acorda o amigo do lado e confia-lhe que não pode dormir. Pede conselho. O amigo lhe aconselha a dar um pequeno passeio a fim de cansar-se um pouco. Que em seguida tome uma xícara de chá de cidreira e que apague a luz. Faz tudo isto, mas não consegue dormir. Desta vez recorre ao médico. Como sempre sucede, o médico fala muito, mas o homem não dorme. Às seis da manhã carrega um revólver e estoura os miolos. O homem está morto, mas não pôde dormir. A insônia é uma coisa muito persistente.

Virgilio Piñera lança mão da pedagogia da crueldade para esclarecer a seu narrador o que deve ser esclarecido. E utiliza o maior trunfo desta pedagogia que é negar à última frase, a moral da história, um parágrafo inteiro só para ela. Retira-lhe qualquer laivo de intensidade dramática, e a reduz a mera retórica tautológica. A frase final vem coroar um texto que não necessita ser coroado, porque ele é, em sua totalidade, pura tensão. E, conseqüentemente, Piñera nega também um parágrafo só para a história e seu desfecho trágico. Como também nega que se escute o ruído seco do tiro, o da caixa craniana sendo estourada e se veja a sujeira de miolos e sangue arrojada contra a parede e escorrendo para o chão. A morte não tem qualquer destaque, nem mesmo topográfico -- sequer merece o respeito de terminar um parágrafo, em tom de clímax -- porque ela não se destaca na concepção de Virgilio Piñera.

E o narrador, então, tenta o passado. Mas seu tempo e seu espaço não existem, jamais são referidos, assim como jamais são referidas a moda, a culinária, as caras dos personagens, se negros africanos ou se louros suecos. Tudo não passa de uma grande armadilha, para a qual o passado mitificado não existe. A única possibilidade é retroceder em direção ao passado pessoal. Mas nem aí o narrador tem sucesso. Ele não retrocede à infância, mas diretamente de sua agonia para a agonia que a mãe sofrerá para pari-lo. E assim, um dia descobre que tem *a cabeça metida nos pés*. Tenta de tudo para livrar-se do incômodo, retorce-se, debate-se, cai da cama. O ruído chama a atenção de seu irmão. *Com voz estrangulada, e que saindo pela boca torna a morrer na boca,* o narrador diz a ele que o destrave. É inútil. O médico é chamado. *E é por isso que* sua *mãe acaba de chegar da cidadezinha onde vive faz uns bons cinqüenta anos. Disposta, animadora, diz* ao narrador *que tenha paciência, que* seus *sofrimentos, que* sua *humilhação estão chegando ao fim, e passa*-lhe *a mão pela testa ardente.* Novo parágrafo e o narrador informa que está novamente no ventre da mãe. O retorno ao passado não é psicológico ou emocional. É físico, e tem a desvantagem de significar um peso insuspeitado para a mãe de setenta anos. E o útero da mãe é seu reduto final, de onde, dentro de obrigatórios nove meses, será expulso por dolorosas contrações apesar de sua vontade contrária. E aí, *recomeçar* sua vida no inferno. Mas, de novo, o

fato crucial do conto, a entrada do narrador de volta ao ventre da mãe é esquecido. O anti-parto situa-se na brecha entre dois parágrafos, na branca entrelinha entre eles. Fica entre a consulta do médico -- que, aliás, *não* abre *a boca para dar seu diagnóstico* e, então, o irmão do narrador tem que agarrá-lo *pelas lapelas intimando-o a falar* -- e a seca informação: *E falou. É por isso que* a *mãe acaba de chegar* de sua cidadezinha.

Virgilio Piñera controla com precisão as lembranças de seu narrador. Destila-as cuidadosamente para manter o controle sobre ele. O narrador de Virgilio Piñera não pode ter memória para ser incapaz de transformá-la em memórias. *Mnemosina, A-que-se-Recorda, era entre os gregos a musa do gênero épico*. Ela, a mãe das narrações, foi esquecida pelo narrador de Virgilio Piñera. Isso quer dizer que mais do que tudo, é a suprema incapacidade -- fruto de uma impossibilidade -- de dizer e narrar o que marcará definitivamente o seu narrador. Se Lezama Lima é o centro estético e o centro estético diz de maneira desbordada, exagerada, a ponto de obnubilar o que diz sob a proliferação do como diz, e o centro provoca a escapada para a excentricidade em Virgilio Piñera, então seu narrador deve ser impedido de dizer, no fim das contas. Para ficar convenientemente postado mais atrás e à esquerda de onde está o centro fantasmagórico que Piñera enxerga em Lezama Lima.

NOTAS

PÁGINA 2

1 - se exige ler fumando - Lezama Lima, "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" em *Obras Completas,* pp. 44-64, p. 46.

As notas, daqui por diante, serão chamadas apenas pelo emprego do itálico, sem qualquer numeração. Fragmentos em itálico sem a nota correspondente indicam a menção a textos alheios já citados anteriormente. As citações figuram todas em português, e, quando a bibliografia não referir o nome do tradutor, a tradução terá sido minha. A única exceção é minha tradução para *La carne de René*, uma vez que, conforme artigo publicado na época do lançamento do livro no Brasil, não estou de acordo com o trabalho realizado pelo tradutor.

Os que vivem em ilha - idem, ibidem, p. 47.

Insisto e insistirei - idem, ibidem, p. 50.

os ilhéus somente cerram - idem, ibidem, p. 48.

PÁGINA 3

nada mais nada menos que a introdução - idem, ibidem, p. 51.

somos obrigados forçosamente - idem, ibidem, p. 61.

Sarampo, resfriado - Sobre as doenças trazidas à América, ver Herman J. Viola e Carolyn Margolis, ed., *Seeds of change, a quincentennial commemoration*, pp. 14-15, 170, 217. Duas das *lepras* mencionadas, a venérea e a hereditária, são na verdade a sífilis mal interpretada.

lepra criadora - definição de Lezama Lima para o barroco.

nos confins da terra - Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, v. 168 e seguintes.

adianta-se a promessa - Julio Ortega, Prólogo a Lezama Lima, *El reino de la imagen*, pp. ix-xxxix, p. xxii.

expressão americana - *La expresión americana*, obra de Lezama Lima publicada em 1957.

poesia como via paradisíaca - Julio Ortega, "Prólogo", p. xv.

ilha e *peso* - *La isla en peso*, poema de Virgilio Piñera escrito e publicado em 1942. As citações são extraídas do volume *La vida entera*, pp. 25-42.

A maldita circunstância - idem, ibidem, p. 25.

vivia adanicamente - idem, ibidem, p. 25.

eterna miséria - idem, ibidem, p. 25.

PÁGINA 4

o país sem água - idem, ibidem, p. 25.

a horrorosa calçada circular - idem, ibidem, p. 32.

cancro neoplásico - Como qualquer outro indivíduo, Virgilio Piñera, em 1942, não poderia ter outra visão do câncer que a aludida.

PÁGINA 5

confinado ao nada - Virgilio Piñera, carta enviada de Buenos Aires a sua irmã Luísa, citada por Carlos Espinosa Rodríguez, "El poder mágico de los bifes (La estancia argentina de Virgilio Piñera)", em *Cuadernos Hispanoamericanos* n. 471, set/1989, pp. 73-88, p. 80.

mover-se - idem, ibidem, p. 79.

infecta terceira classe - Virgilio Piñera, na peça autobiográfica *Aire frío*, em *Obras Completas*, pp. 276-398, faz referência a este fato. No entanto, o real meio de transporte de sua primeira viagem a Buenos Aires é o avião. Um avião que, partindo no dia 21 de fevereiro de 1946, levou-o de Camagüey a um pernoite no Rio de Janeiro, daí a escalas em São Paulo e Porto Alegre para, depois de exatas setenta e uma horas, desembarcá-lo em seu destino (Cf. Carlos Espinosa Rodríguez, "El poder mágico delos bifes", p. 74).

fim de mundo - Virgilio Piñera, *Aire frío*, p. 333. Nesta peça, dois dos irmãos do poeta protagonista discutem sobre sua viagem à Argentina. Um deles, irritado com sua escolha, diz: *Não encontro explicação para esta viagem. Não é a mesma coisa ir morar em Nova Iorque, que está, como se diz, logo ali, do que arrancar para Buenos Aires. Isso é o fim do mundo.* O que o irmão não percebe é que Nova Iorque é também uma ilha.

vigílico - Lezama Lima, "Penetraciones en la Pampa", em *Obras Completas*, pp. 569-572, p. 571.

acompanhado de um decidir-se - idem, ibidem, p. 571.

que o que o enfrenta - idem, ibidem, p. 571.

centro - Embora abomine o centro, o narrador em primeira pessoa de Piñera é soberano na arena aberta pelas baratas: *Assim como em um ano mais de vida a miséria progredia, da mesma maneira as baratas ficavam mais numerosas em torno de mim.* Cf. "Cómo viví y cómo morí", em *El que vino a salvarme*, pp. 107-109, p. 107. A propósito, Reinaldo Arenas tem um estudo onde compara Virgilio Piñera às baratas. Cf. "La isla en peso con todas sus cucarachas" em *Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente*, pp. 115-131, também publicado em *Mariel*, Miami, ano 1, n. 2 (verão), pp. 20-24.

o sacrifício da vida - Virgilio Piñera, "Las plumas respetuosas", em *Revolución*, 2, n. 185, jul/1959, p. 17. Assinado por "El Escriba".

pode suportar o enclausuramento - informação de Guillermo Cabrera Infante, constante em "Vidas para leerlas", em *Vuelta* n. 41, abr/1980, pp. 4-16, p. 14.

posição daquele que, tendo-se salvado - Virgilio Piñera, carta enviada de Buenos Aires a sua irmã Luísa em junho de 1958, redigida em meio a aguda crise emocional, e mencionada por Carlos Espinosa Rodríguez, em "El poder mágico de los bifes", p. 88.

O mesmo Carlos Espinosa Rodríguez, em "Piñera en persona", compila trechos de vários autores sobre Piñera. Em um deles, diz Antón Arrufat: *Virgilio se agitava, tragava o cigarro, gesticulava como o náufrago que chega a porto seguro e terminava mais ou menos assim: "Algum dia se verá que tive razão em ficar. Que ao fazê-lo tive mais sentido histórico que os que foram embora." Depois de sua morte trabalhei vários meses em seus textos inéditos, preparando-os para sua impressão pela Editorial Letras Cubanas. Entre eles encontrei "Isla", poema que expressa esta convicção pessoal como epifania nesta terra. Ele o faz a sua maneira peculiar: é seu próprio corpo que renascerá.* (Cf. texto citado, em *Quimera* n. 98, pp. 38-47, p. 45.)

a prova - Cabrera Infante, em "Vidas para leerlas", p. 7, informa que o pai de Lezama Lima falece em viagem aos Estados Unidos. Lezama, por sua vez, brinca com esta idéia de não viajar: *Alguns*

tontos supõem que "eu sou inimigo de viajar"; creio, pelo contrário, que tudo é viagem. Parece-me glória e exceção que o homem possa gozar dessa condição sua de inspecionar uma grande tropa, que haja para ele um grande desfile que possa contemplar com paixão sobressaltada, ou como o imperador chinês acariciando sua peça de jade extremamente brunida. Cf. carta de Lezama Lima a José Rodríguez Feo datada de janeiro de 1948, em José Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, p. 85. No entanto, em outra carta ao mesmo Rodríguez Feo, datada de 25 de julho de 1947, escreve Lezama: *Não viajo, querido, por complexo, você diz. Surpreendo aí sua ironia pondo-a sobre a mesa. Você vai aos castelos de Maximiliano, cobre-se de neves e de castanheiros, renova o sangue com gente de formosura, e então se volta para os demais e exclama: "O senhor não viaja por temor a morrer em terra estrangeira." Consiga-me um curso sobre "Numismática etrusca", "Grandeza sem servidão de Nabucodonosor", "Paul Valéry e Victoria Ocampo" (três lições). Minha malas seriam feitas e, frente à grande pirâmide, eu lhe escreveria recomendando-lhe que continue arengando as multidões dominicais no Paseo del Prado.* Cf. obra citada, p. 63.

PÁGINA 6

fantasma - Virgilio Piñera, "Cada cosa en su lugar", em *Lunes de Revolución*, 2, n. 39, 14/dez/1959, pp. 11-12, p. 11. O autor afirma, neste texto, que constata o fato já em 1942.

ao próprio fundamento - Severo Sarduy, "Dispersão (falsas notas/homenagem a Lezama)", em *Escrito sobre um corpo*, pp. 87-111, p. 94.

Lezama é sempre o centro - Marcelo Uribe, Introdução à edição facsimilar de *Orígenes*, pp. ix-lxx, pp. xiii e xxix.

Lezama é um dos maiores escritores - diálogo entre Auxílio e Socorro, em Severo Sarduy, "Dispersão (falsas notas/homenagem a Lezama)", p. 106.

essa maneira de situar-se no centro - Lezama Lima, *Paradiso*, capítulo X. Na edição Alianza/Era, s/d, o texto localiza-se à p. 299. Trata-se de fala de Cemí sobre Fronesis. Fragmento escolhido por Julio Cortázar para definir o próprio Lezama, em "Para llegar a Lezama Lima", publicado em *La vuelta al día en ochenta mundos*, pp. 135-155, p. 135.

trabalhando na névoa - Lezama Lima, apud "Cronología", em Lezama Lima, José - *El reino de la imagen.* Seleção, prólogo e cronologia de Julio Ortega, pp. 444-603, p. 580.

o sempre outro - Muitos críticos insistem neste ponto. Marcelo Uribe, por exemplo, afirma que Lezama é o *alter-ego* de Piñera, *o reverso de sua imagem* ("Introdução", p. xx). Cabrera Infante é autor do longo artigo "Vidas para leerlas", sobre Lezama e Piñera, em cujo título já demonstra o paralelismo de ambos. Antón Arrufat, no prólogo à edição norte-americana de *La carne de René, René's flesh*, afirma que *Piñera escreveu todas as suas histórias em um estilo forjado em aberta e declarada oposição ao barroco de Lezama Lima.* ("Foreward", pp. ix-xix, p. xix). José Rodríguez Feo, em "Hablando de Piñera", por duas vezes menciona a ruptura que seu estilo representa com relação ao de Lezama Lima (em *Notas críticas {primera serie}*, pp. 44 e 51). Belkis Cuza Malé centra sua resenha "*La vida entera* de Virgilio Piñera" (em *La Gaceta de Cuba* n. 76, set/1969, pp. 25-26) na *salutar ruptura que a poesia atual de Piñera estabelece com o modelo lezamesco*. O próprio Virgilio Piñera, porém, é o mais contundente ao confessar que Lezama é seu grande fantasma (cf. nota acima).

Por um prazo que não posso - Virgilio Piñera, "El hechizado", em *Una broma colosal*, p. 71. O poema é datado de 9 de agosto de 1976.

Lezama, quando quer algo - Severo Sarduy, "Dispersão (falsas notas/homenagem a Lezama)", p. 91.

peculiaridade geradora - Julio Ortega, "Prólogo", p. xiv.

americano senhor barroco - Lezama Lima, "La curiosidad barroca", em *Confluencias*, pp. 229-246, p. 230.

signo muito americano - idem, ibidem, p. 387.

cujos domínios chegam - idem, ibidem, p. 384.

metáfora lezamesca - Severo Sarduy, "Dispersão", p. 89.

PÁGINA 7

constituem uma série de perífrases - Severo Sarduy, "Sobre Gôngora: a metáfora ao quadrado", em *Escrito sobre um corpo*, pp. 81-85, p. 84.

leitura radial das brechas - idem, ibidem, p. 84.

desconhecia por completo - Virgilio Piñera, "Cada cosa en su lugar", p. 11. É interessante constatar que se, em determinado momento, Lezama Lima foi o Mestre de Piñera, o mesmo ocorre com este em relação a Reinaldo Arenas. O texto deste último é extremamente semelhante ao de Piñera: *Devo confessar que quando cheguei a Havana em 1961, era, do ponto de vista literário, um analfabeto. Um dos primeiros autores que descobri, antes mesmo de começar a trabalhar na Biblioteca Nacional, talvez porque tenha sido o primeiro a me cair nas mãos ou porque acabava de ser publicado naquele momento, foi Virgilio Piñera, um escritor que me fascinou e com o qual me identifiquei de imediato.* Reinaldo Arenas, "La vida es riesgo o abstinencia", entrevista concedida a Carlos Espinosa Rodríguez, em *Quimera* n. 101, pp. 54-61, p. 56.

"La destrucción del danzante" - Virgilio Piñera informa, em "Cada cosa en su lugar", apenas a data de publicação deste poema. Não se sabe, contudo, quando foi escrito. Supõe-se, a partir de suas declarações, que seja anterior a 1942. De toda forma, Piñera vai para Havana para cursar a Universidade, e seu ingresso aí ocorre em 1936.

expressamente lezamianos - idem, ibidem, p. 11.

condição de eterno insubmisso - idem, ibidem, p. 11.

artificiosas, bizantinas... - 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" em *Espuela de Plata*, agosto/1941, pp. 16-19.

"Terribilia meditans...II" em *Poeta* n. 2, maio/1943, p. 1. O artigo -- editorial do segundo e último número da revista -- está assinado por El Director.
"Cuba y la literatura" em *Ciclón* I, 2, vol. 9, março/1955, pp. 51-55. Publicação de conferência pronunciada em 27 de fevereiro do mesmo ano.
"20 años atrás" em *Revolución*, 2, n. 261, outubro/1959, p. 2. O artigo está assinado por El Escriba.
"Cada cosa en su lugar" em *Lunes de Revolución*, 2, n. 39, 14/dezembro/1959, pp. 11-12.

poesia luxuosa e verbalista - Virgilio Piñera, "Cada cosa en su lugar", pp. 11-12.

Severo Sarduy, em entrevista a Ada Teja, afirma: *Sou um grande leitor de Martí. O que mais me interessa nele é a secura voluntária de seus poemas, o que é algo muito raro na história da literatura cubana. Se tomamos três exemplos acrônicos podemos falar de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de Julián del Casal e, é claro, de Lezama Lima; poderíamos inclusive falar de Heredia, mas todos estes grandíssimos poetas cubanos que, definitivamente, forjam a identidade nacional e o telos, o destino cubano, são poetas muito exuberantes, sobretudo Lezama Lima, evidentemente. Martí, não se sabe por quê, é um fenômeno que teria que ser estudado, rompe totalmente a proliferação cubana com uma secura voluntária, com uma austeridade.* (Cf. revista *Hispamérica* 61, abril/1992, pp. 59-64, p. 59.) É curioso, porém, que Severo Sarduy, atento à rara expressão da *secura*, em oposição à corrente *proliferação cubana*, não mencione Virgilio Piñera.

linguagem chã do povo - Virgilio Piñera, "El caramelo", em *El que vino a salvarme*, pp. 262-292, p. 278. O conto é de 1962.

exclusivamente da boca - idem, "La isla en peso", p. 39.

ninguém negará - idem, "Cada cosa en su lugar", p. 12.

PÁGINA 8

o poeta menos lezamiano - idem, ibidem, p. 11.

a sorte de encontrar - Heberto Padilla, "Virgilio Piñera, el invisible" em *Linden Lane Magazine*, 1, IV, out/dez/1982, pp. 16-18, p. 17.

bem mirá-lo - expressão comum na língua espanhola e recorrente na obra de sor Juana Inés de la Cruz.

leitura radial - Leitura que Severo Sarduy sugere para evidenciar o centro eludido do poema barroco. Ver, além do texto já mencionado sobre Gôngora, "Por uma estética do desperdício", em *Escrito sobre um corpo*, pp. 57-79, também publicado sob o título "Barroco e neobarroco", em *América Latina em sua literatura*, pp. 161-178.

às vezes as coisas mais simples - Virgilio Piñera, "Alegato contra la bañadera desempotrada", em *El que vino a salvarme*, pp. 167- 169, p. 167.

cuja mera visão - idem, ibidem, p. 168.

serenar o *atormentado espírito* - idem, ibidem, p. 169.

canto mais isolado - idem, ibidem, p. 168.

devorado por um pensamento angustioso - É Silvina Ocampo quem lê a mão de Piñera, conforme ele mesmo relata em carta enviada a Luísa, em "El poder mágico de los bifes", p. 88.

PÁGINA 9

escudo é a literatura - Virgilio Piñera, "El enemigo", em *El que vino a salvarme*, pp. 173-179, p. 174. Neste conto de corte autobiográfico -- segundo José Rodríguez Feo na apresentação à edição brasileira de *Contos frios*, de Virgilio Piñera --, o primeiro escudo do personagem em primeira pessoa é sua cama, e o segundo sua **banheira**. Descartados os dois primeiros, só então ele recorre à literatura.

bizantinos - adjetivo empregado por Virgilio Piñera ao referir-se ao estilo de Lezama Lima, conforme lista apresentada.

muito do que escreve *ordena-se* - Julio Cortázar, "Del sentimiento de no estar del todo", em *La vuelta al día en ochenta mundos*, pp. 21-26, p. 26.

confessadamente - José Rodríguez Feo, Introdução a *Contos frios*, pp. 7-15, p. 10.

a história de sua própria *família* - Virgilio Piñera, "Piñera teatral", introdução a seu *Teatro completo*, pp. 7-30, p. 28. O autor insiste na afirmação na página seguinte do mesmo texto.

único entretenimento - idem, *Aire frío*, p. 285.

paixão da escritura - idem, "Piñera teatral", p. 23.

como não pode *recorrer nem ao psiquiatra* - idem, ibidem, pp. 28/29.

diabólica - a etimologia da palavra rememora os passos seguidos por Virgilio Piñera: do grego **diabolos** = "aquele que desune ou calunia"; derivado de **diaballein** = "separar, semear discórdia, caluniar", derivado, por sua vez, de **ballein** = "arrojar". Cf. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Española*, de J. Corominas, 4 vol.

duas aberturas para o mundo - Julio Cortázar, "Del sentimiento de no estar del todo", p. 21.

um temperamento que não renunciou - idem, ibidem, p. 21.

sentimento de não estar de todo - idem, ibidem, p. 21.

PÁGINA 10

e é terrivelmente feliz - idem, ibidem, p. 22.

tende a transformar-se - idem, ibidem, p. 24.

o inferno não era *outra coisa* - Virgilio Piñera, "El infierno", em *Cuentos fríos*, p. 81.

de mal necessário - idem, ibidem, p. 81.

Habita o inferno - idem, "El que vino a salvarme", em obra homônima, pp. 293-299, p. 296.

Passados mil anos - idem, "El infierno", p. 81.

com indiferença, aborrece-lhe seu *próprio ser* - idem, "La gran escalera del palacio legislativo", em *El que vino a salvarme*, pp. 200-204, p. 200.

até o estilo de vestir - Roman Jakobson, "On a generation that squandered its poets", sem dados bibliográficos, pp. 111-132, p. 126.

interessantes apenas se - idem, ibidem, p. 126.

decompor corpos humanos - ver, principalmente, os contos "La carne", "La caída", "Las partes", "La cara", "El cambio", "El caso Acteón", "En el insomnio", em *Cuentos fríos*; o romance *La carne de René* e a peça *El flaco y el gordo*.

autobiografia - a revista espanhola *El Público* publicou, na edição de maio/junho de 1990, pp. 109-115, fragmentos da "Autobiografia" de Virgilio Piñera. Outros fragmentos, mas com certas coincidências, já haviam sido publicados pelo próprio autor em *Lunes de Revolución*, em março de 1961, pp. 44-47, sob o título "De mi autobiografía *La vida tal cual*". Este fato, não mencionado pela revista *El Público*, aponta para a existência de um livro autobiográfico inédito, jamais citado pela crítica.

pus-me a retorcer-me - Virgilio Piñera, "Autobiografia", p. 109, grifo meu. A distinção que Piñera faz entre a mão e seu corpo é ainda mais visível no original, já que a língua espanhola solicita o emprego do possessivo ou do dativo de interesse quando partes do corpo são mencionadas.

E como o movimento de um metrônomo - idem, ibidem, p. 115. Observar o emprego do dequeísmo, uma forte marca da linguagem coloquial em língua espanhola e portuguesa, e traço da linguagem oral em Piñera.

PÁGINA 11

masturbação e recitação - idem, ibidem, p. 115. Essa combinação de palavras é várias vezes repetida na publicação póstuma dos fragmentos de sua autobiografia.

desde a prosa - idem, ibidem, p. 110.

fraude que não partia - idem, ibidem, p. 115.

adolescência que se prolongava - idem, ibidem, p. 115.

uma falta de informação escandalosa - idem, "De mi autobiografía *La vida tal cual*", p. 47.

a outra, a natureza humana- idem, "Autobiografia", p. 110.

PÁGINA 12

inexoráveis parcas - idem, ibidem, pp. 110-111.

era visível e audível - Mikhaïl Bakhtin, "Biographie et autobiographie antiques", em *Esthétique et théorie du roman*, pp. 278-292, p. 281.

saída teatral - Virgilio Piñera, "Piñera teatral", p. 7.

Nem bem teve *a idade exigida* - idem, "Autobiografía", p. 109.

"Não foi possível - idem, ibidem, p. 109.

porque um belo dia - idem, ibidem, p. 109.

PÁGINA 13

na alcova de sua *mãe* - idem, ibidem, p. 109.

o que é carnal e exterior - Mikhaïl Bakhtin, "Biographie et autobiographie antiques", p. 283.

ponto de partida, a imagem - idem, ibidem, p. 283.

seu caráter especificamente - idem, ibidem, p. 284.

Julgo ocioso declarar - Virgilio Piñera, "Autobiografía", p. 109.

organização global do homem clássico - Mikhaïl Bakhtin, "Biographie et autobiographie antiques", p. 282.

Electra Garrigó - Virgilio Piñera, em *Teatro completo*, pp. 34-84.

PÁGINA 14

revirar os olhos - Virgilio Piñera, "Autobiografia", p. 111.

*medo, sente-*se *bem* - idem, *Pequeñas maniobras*, p. 151.

uma manhã contemplou *espantado* - idem, "El enemigo", p.179.

verdade - Uma boa definição para o texto autobiográfico, segundo Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique,* seria :*"Narração retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando enfatiza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade."* Ver p. 14 da obra mencionada.

palavra fingida - Tzvetan Todorov, *As estruturas narrativas*, p. 111.

definida como a "identidade" - Gustavo Pérez Firmat, *The cuban condition*, pp. 143-144.

PÁGINA 15

com fios de sua própria carne - Virgilio Piñera, nota provavelmente de apresentação a *La carne de René*, citada e comentada por Carlos Espinosa Domínguez, em "El poder mágico de los bifes", p. 83.

a carne de Virgilio Piñera - idem, ibidem, p. 83.

sido como um cão submisso à voz - idem, "Final", poema publicado em *Una broma colosal*, p. 24.

PÁGINA 16

por que então, a despeito - idem, *La carne de René*, p. 14.

diálogo socrático - Segundo Mikhaïl Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski, o gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa.* No entanto, já em Platão, e, mais especificamente, no último período de sua obra, tais princípios caem por terra, e *o monologismo do conteúdo começa a destruir a forma do "diálogo socrático". Mais tarde, quando o gênero do "diálogo socrático" passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível, degenerando numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos (catecismo).* Ver pp. 94-95 da obra mencionada. Virgilio Piñera, como se vê, reforça o poder do narrador ao invocar, sutilmente, as origens de seu procedimento, outrora diálogos verdadeiros e depois sua mera reprodução formal.

ia-se cumprindo com exatidão - Virgilio Piñera, *La carne de René*, p. 16. O grifo é meu.

lembrou-se de que seu pai - idem, ibidem, p. 19.

PÁGINA 17

A que se propunha seu pai? - idem, ibidem, p. 20.

o eterno "escritório" - idem, ibidem, p. 21.

Para cúmulo, seu desfalecimento - idem, ibidem, p. 19.

PÁGINA 18

o *futuro* de René *seria sempre* - idem, ibidem, p. 22.

Ela vivia enamorada - idem, ibidem, p. 15.

René conhecia-a de vista - idem, ibidem, p. 18.

Que palinódia e que castigos - idem, ibidem, p. 19.

se não possui os músculos - idem, ibidem, p. 15.

Lutava entre auxiliar René - idem, ibidem, pp. 16-17.

PÁGINA 19

predomina o elemento feminino - idem, ibidem, p. 14.

Todas se introducen - idem, ibidem, p. 14.

secreta causa - referência ao conto de Machado de Assis "A causa secreta", em *Várias histórias*, pp. 104-122.

entre o polegar e o índice - Machado de Assis, "A causa secreta", apud João Alexandre Barbosa, *A leitura do intervalo*, p. 19. O conto é citado a partir do texto do crítico porque trato exatamente dos fragmentos que ele analisa no primeiro capítulo deste livro, "Leituras: o universo da literatura", pp. 15-23.

cidade do pranto - Dante, Capítulo III do "Inferno".

PÁGINA 20

cultura esteticista - João Alexandre Barbosa, "Leituras: o universo da literatura", p. 20.

A propósito, Piñera afirma, no conto "El muñeco", a esse respeito: *A visão do sangue causa horror; entretanto, naquela ocasião não me pareceu nenhuma tortura o Presidente doar o seu precioso; na verdade aquilo me acabou sendo estimulante. Mas assim é a vida: uma completa arbitrariedade. Hoje, contemplando um ato tão estético como é esse de receber um sabre cravejado de diamantes, minha alma estremecia de horror, protestava. Por quê? Oh, razão, não me tortures!* Cf. *Cuentos fríos*, pp. 151-189, pp. 152-153.

na poesia, eram traduzidos - idem, ibidem, p. 20.

catoliquerias - Virgilio Piñera, carta enviada a Lezama Lima em 1940 e parcialmente transcrita no artigo "Cada cosa en su lugar", de 1959. Aí ele critica a religiosidade de Lezama, comparando-a a coisa de velhas alcoviteiras.

um presente onde a própria vida - idem, *Presiones y diamantes*, p. 278.

porta de não partir - idem, *Electra Garrigó*. A fala completa de Electra é: *Eis aí minha porta, a porta de não partir. (..) Não abre nenhum caminho, tampouco o fecha.* Em *Aire frío* Luz Marina dirá algo semelhante: *Embora seja uma estúpida, passo a vida procurando a saída, uma porta, uma ponte. (Pausa.) Deve havê-la, mas nós não atinamos em descobri-la.* Finalmente, em *Las escapatorias de*

Laura y Oscar, Laura dirá: *A única saída é em direção a outra ratoeira.* Toas as três falas são compiladas por Rine Leal, em "Piñera y la vanguardia", em *Primer Acto*, n. 225, 1988, pp. 74-79, p. 78.

para enterrar em seu topo - idem, "La caída", em *Cuentos fríos*, pp. 9-11, p. 9.

inevitável despenhamento - idem, ibidem, p. 10.

PÁGINA 21

Mas isso não é nada em comparação - idem, ibidem, pp. 10-11.

ficavam separadas do tronco - idem, ibidem, p. 10.

havia contado exatamente - idem, ibidem, p. 9.

chegaram sãos e salvos - idem, ibidem, p. 11.

rosto tinha um poder de sedução - idem, "La cara", em *Cuentos fríos*, pp. 85-93, p. 85.

PÁGINA 22

como não temos nada - idem, ibidem, p. 87.

como vencer o rosto -idem, ibidem, p. 93.

Pouco me resta - idem, ibidem, p. 93.

Se ao menos ele pudesse - idem, "La condecoración", em *Cuentos fríos*, pp. 95-97, pp. 95-96.

No dia em que suas pernas - idem, ibidem, pp. 96-97.

PÁGINA 23

ordem do Grão Fracasso - idem, ibidem, p. 97.

salvo algumas satisfações - idem, "Cómo viví y cómo morí", em *Cuentos fríos*, pp. 99-101, p. 99.

o tamanho de sua *vida* - idem, *Pequeñas maniobras*, p. 213.

não pode *matá-lo senão; com um risinho; E* começa *a roncar* - idem, "Una desnudez salvadora", em *El que vino a salvarme*, p. 30.

haverá coisa mais tola - Voltaire, "Cândido ou O otimismo - Traduzido do alemão do Senhor Doutor Ralph" em *Contos*, pp. 155-238, p. 180.

O homem deita-se cedo - Virgilio Piñera, "En el insomnio", em *Cuentos fríos*, p. 79. O conto está integralmente transcrito aqui. Franz Kafka tem uma "pequena narrativa", como ele mesmo denomina seus contos brevíssimos, intitulada "A próxima aldeia", de apenas sete linhas. Aí é clara a intenção do conselho, oferecida sem rodeios com a primeira oração, que diz: *Meu avô costumava dizer:* O conto, na verdade de autoria do homem de mais idade e experiência, vem entre aspas. Sua leitura mostra como o conto mencionado de Virgilio Piñera rende-se à categoria do "Conselho", mas o autor extirpa-lhe certos traços, como a própria intenção, e nega à frase final, a moral-da-história, o destaque que tradicionalmente deveria desfrutar. Cf. Franz Kafka, *Um médico rural*, p. 37.

PÁGINA 24

a cabeça metida - idem, "Un parto insospechado", em *El que vino a salvarme*, pp. 158-159, p. 158.

Com voz estrangulada - idem, ibidem, p. 158.

E é por isso que - idem, ibidem, p. 158.

recomeçar - No Evangelho de São João, Capítulo 3, versículos 3-8, diz Jesus a Nicodemos, a respeito do recomeçar a viver para a glória: *Na verdade, na verdade te digo, que não pode ver o reino de Deus, senão aquele que renascer de novo. Nicodemos lhe disse: Como pode um homem nascer, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer outra vez? Respondeu-lhe Jesus: Em verdade, em verdade te digo, que quem não renascer da água, e do Espírito Santo, não pode entrar no reino de Deus. O que é nascido da carne, é carne: e o que é nascido do espírito, é espírito. Não te maravilhes de eu te dizer: Importa-vos nascer outra vez. O espírito assopra onde quer: e tu ouves a sua voz, mas não sabes donde ele vem, nem para onde vai: assim é todo aquele que é nascido do espírito.* Virgilio Piñera, é evidente, é nascido da carne, e por isso é mera carne sem acesso ao reino de Deus.

PÁGINA 25

não abre a boca - Virgilio Piñera, "Un parto insospechado", p. 158.

Mnemosina, A-que-se-Recorda - Walter Benjamin, "O narrador", em W. Benjamin e outros, *Textos escolhidos,* pp. 57-72, p. 66.

OS SILÊNCIOS INTERCALADOS

Certo dia, um homem magro *rouba uma galinha* para não morrer de fome. Na noite anterior, *sabia que não comeria*. Ele e seus companheiros de miséria, confinados em miseráveis dois metros quadrados de escuridão, digeriram nada mais que um *banquete invisível*, e *que não ameaçava concluir*, com seus afiados narizes. *Os pratos eram devorados sem que ninguém manifestasse signos de saciedade.* Mas tampouco recendiam signos de nutrimento ou vigor. *Naquela noite, não* pereceram *de fome*. Mas no dia do roubo a morte será inevitável se o homem magro não se arriscar com a galinha. E quer sua *sorte de cachorro* que quebre a perna ao roubá-la, e ele vai então ser devorado pela fome em outro quarto minguado, agora de hospital. O homem sequer tem a substância de um nome. É mero adjetivo Magro. E vai, por um destino antecipado pelas comédias de pastelão ou talvez por uma sina mais dramática, dividir a cela hospitalar com outro, o Gordo, que tem um braço quebrado.

A dupla do cinema tem sua orientação alterada, da comédia para a tragédia, quando seu nome é invertido no título de tantas agruras e uma peça teatral: *O Magro e o Gordo.* Mas a sina verdadeiramente dramática que reúne as duas figuras são as *vidas para lê-las* de Virgilio Piñera e Lezama Lima. Confinados no mesmo quartinho asséptico, Magro e Gordo não estão hospitalizados por causa de um câncer rotundo ou uma *lepra criadora*. Prosaicas fraturas obrigam a um inverossímil e forçado convívio deste Magro de hábitos frugais e do Gordo que *ri atroadoramente* -- como o asmático Lezama --, que é também *um comilão impenitente.* Que fala *tão detalhadamente de uma comida que não só* parece *que ele a* está *degustando de antemão como*

também consegue despertar o embotado gosto de Piñera. Que se excita diante de uma receita culinária como se estivesse assistindo a um *filme pornográfico*. Se o Magro é levado para esse quarto pelo *acaso* da sorte cachorra, Piñera e Lezama reúnem-se aí por *escolha* do Magro Virgilio. *Nesse acaso e nessa escolha há igual profundidade, idêntico destino.*

Piñera, alimentando-se principalmente de ar e sem as volutas volitivas da volúpia que trovejam na outra cama, uma vez mais utiliza o *escudo da literatura* não para enfrentar, mas ao menos deitar-se ao lado de seu velho fantasma, aqui *materializado*. Que não está aludido, enquanto elusão efetiva, mas está aí, ao alcance de seu toque, e paralelo, e não no centro, e tampouco mais à frente e à direita dele, Virgilio Piñera. Lezama Lima está feito da mesma materialidade que Virgilio Piñera, e ambos estão paralelos, e ambos estão à mercê do mesmo Virgilio Piñera, o demiurgo de *O Magro e o Gordo*. Uma peça escrita, durante uma crise do autor, nos intervalos de redação de outra peça, de corte autobiográfico. E uma peça escrita, parece, para o Magro solucionar suas querelas físicas e metafísicas. Quando baixa o pano no final da primeira cena do ato único, neste momento, quando não há palco nem atores, apenas se escuta uma voz, não identificada, *sumida por assim dizer nas trevas da cena,* que canta três vezes o mesmo versinho:

Embora o mundo seja redondo
E Juan não se chame Paco,
É indubitável que o Gordo
Sempre é comido pelo Magro.

E, ao se abrir imediatamente a cortina, o público desperta desta cantilena com o Magro *(agora convertido em Gordo) sentado à mesa chupando gulosamente uma tíbia humana. Esparramados pelo chão, diante da mesa, vêem-se os ossos de um esqueleto. Sobre a mesa estarão os pedaços de gesso e bandagens do braço do Gordo.*

A devoração é anunciada por um versinho que se faz passar por *profecia*, consabida desde sempre. Nessa morte canibalesca e urgente para matar a fome do Magro, não se pode desdenhar a menção ao elemento ritual, já que o que devora adquire a característica do devorado, e prontamente. O Gordo original desaparece para ressurgir, modificado, naquele que ocupava a cama contígua: morte canibal, mas morte também antropofágica e, acima de tudo, sinedóquica. Morte fundadora de um estilo, o mesmo estilo já fundado não pelo cachorro que determina a sorte do Magro e empurra-o para o hospital, mas pela *hiena*:

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.

A hiena funda *o estilo da carniça* ou da *indiferença glacial*. Mas Virgilio Piñera -- se bem que, à maneira de quem lança *o olhar da candidez olhando o crime*, escreve seus frios contos movido pela *indiferença glacial* -- funda o *estilo da carniça*. *"Le style, c'est, au moins, deux hommes", assegura Bakhtine e quem ouve sabe de quê se está falando, reconhece e festeja dissimuladamente essas vozes porque há verdades que não se podem mais citar. "La vénération engendre le contraire", dizia e praticava constantemente Lautréamont porque sua reverência ambivalente era 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: contrefaire pour contredire, poderia afirmar-se; um detrator sempre, que diz as verdades mais célebres para desdizê-las, para dizê-las mal ou maldizê-las.*

Virgilio Piñera, mais que *dizer mal* ou *maldizer* as verdades, *desdiz* a carne em carniça. Traz a carne para *as cavernas fedorentas do inferno*, e a curte no fel, no pus e na *sífilis*. Descarna os brancos ossos lisos das carnes excessivas, engorduradas, rouquenhas e asmáticas, e as serve, podres, à hiena noturna. A que foge da luz, do foco, da visão, do dito, da cena. A hiena *obscena*. A que tem uma espantosa *capacidade de assimilação*, mas que, no exato momento em que a exercita, desaparece, e devora detrás do pano. Mas deixa seus rastros na areia fina, e os ossos já roídos espalhados, brancas testemunhas. A hiena que faz do devorar *uma estrutura em quiasmo, um lugar onde escritura e leitura se cruzam, superpondo-se.* Leitura da carne e escritura da carniça, assim é o estilo de Virgilio Piñera.

Um estilo que se nutre das suculentas carnes de Lezama Lima, engordadas por sua gula voraz de comida e de palavras. Porque *do mesmo modo procede com as palavras* e com a comida. *Não se conhece outro poeta cubano que tenha manejado um vocabulário tão extenso. Seu insaciável apetite metafórico é o equivalente poético de seu apetite fisiológico. Da mesma forma como se regala com um prato deleita-se com as palavras. Lezama deglute voluptuosamente suas palavras*, obesas de proliferação *artificiosa, bizantina, intelectual, luxuriante, preciosista, metaforicamente complicada, tresnoitadamente esteticista, suntuosa, narcisista, monstruosa, ofensiva, verbalista, luxuosa, gongórica, repetitiva, mitológica, glutonamente metafórica, barroca.* Montado em um expediente barroco, o quiasmo, Piñera vai buscar o fétido no frescor, a *noite* no *dia*, o *vale* no *monte*, a *sombra* na *árvore*, o *mal* no *bem*. A frugalidade na gula, a concisão na extensão, a frieza no deleite. E o indizível no *ilegível.*

Estilo ilegível de Lezama Lima, forjado em um *trabalho circular* de *caráter inesgotável*, que atira seus leitores ao limite do *enigma. Seus leitores* são *postos à prova uma e outra vez, e facilmente* são *vencidos:* estão *condenados ao fracasso, como leitores, ao largo de uma obra que* lhes *entrega todos os seus materiais para refazê-la com uma chave desmesurada, afeita às grandes adesões poéticas e aos rechaços do senso comum.* Porque *a máquina barroca lança o ataque estridente de suas bijuterias irisadas no plano da significação, minando o nódulo do sentido oficial das coisas. Não procede apenas a uma substituição de um significante por outro, e sim multiplica, como num jogo de duplos espelhos invertidos, os raios múltiplos de uma polifonia polifêmica que um logos anacrônico imaginasse em sua miopia como passíveis de serem reduzidos a um sentido único, desdobrando-os, em sua rede associativa e fônica, de um modo rizomático, aparentemente desordenado, dissimétrico, turbulento. No fim o referente aludido fica como que sepultado sob essa catarata de fulgurações, e já não importa se seu sentido se perde, atua na proliferação como uma*

potência ativa de esquecimento: esquecimento ou confusão -- o confusional oposto ao confessional -- daquilo que nessa elisão se iludia.

Refratário a essa *catarata de fulgurações*, a essa *vertigem da gênese que outorga à filologia um saber excessivo, limite logocêntrico do saber*, Virgilio Piñera, *a outra cara (árida e cortante) do excelente barroquismo do poeta mais importante de sua geração, Lezama Lima*, vai recuperar o *nódulo do sentido oficial das coisas*, o caroço neoplásico que marca o início topográfico e histórico do câncer. E a carniça, estaca tão poderosa da fundação do estilo de Piñera, trepana a enunciação e aponta, fétida, no enunciado. Primórdio, atualidade e atualização encontram-se na mesma ação de descarnar. O que muda, apenas, são as carnes. As que eram construídas pela gula lezamesca dão lugar às carnes escassas do narrador em primeira pessoa. A carniça não é mais apenas de Lezama, é também de Virgilio, *que é feio, magro, desengonçado, anti-romântico*, e que se converte *em um acabado espécime de um museu de teratologia e ao mesmo tempo é a viva imagem da desnutrição.* Tem *por certo que por* suas *veias não corre sangue mas sim pus; há que ver* suas *escaras -- purulentas, violáceas --, e* seus *ossos, que parecem ter conferido a* seu *corpo uma muito outra anatomia. Os dos quadris, ao descarná-lo, parecem âncoras pendendo do costado de um barco; os occipitais fazem de* sua *cabeça um coco esmagado por uma porretada.*

E se Lezama Lima centra-se no centro da *polifonia polifêmica* do *debate teleológico que empreendem as coisas e os nomes*, Virgilio Piñera, excêntrico, não mergulha nesse espaço talhado e esgarçado, pela metáfora, entre palavras e coisas. Cicatriza-o; cura-o com a palavra denotativa: para ele, palavra, *sangue, carne e ossos não são mais do que isso. Chega, assim, ao conceito "fechado" do vocábulo: o procedimento de autodefinição da palavra, o princípio feito literatura por Gertrude Stein. Não é por acaso isso que nos diz Piñera em La boda, quando se lança em busca da "cor salmão"? "O salmão destas luvas não é um salmão de todo salmão". "Se em No Encanto não as houver de todo salmão..." "Em Fim de Século pode ser que as haja salmão de todo". Em outras palavras: salmão é salmão é salmão é salmão... Conceito e palavra definem-se em si mesmos: não há modo mais exato de definição: é princípio e fim. Toda definição que não se fizer pela palavra mesma já não é a palavra, mas sim sua interpretação: "um" é "um". Mas ao mesmo tempo, palavra, conceito e ser encerram-se em sua própria verdade, que funciona como um círculo vicioso: a linguagem acaba por não ter saída.* Em uma atitude extrema, Virgilio Piñera cauteriza o talho com o silêncio de sua *voz abafada, que saindo pela boca* torna *a morrer na boca.* De sua *boca repugnante, de lábios beiçudos, dentes descuidados*, sai essa *voz mais calada e clara ao mesmo tempo, que é a mais sua, a que menos recorda os outros.* Porque dizer pode ser a própria ruína;

porque a *indiscrição* pode matar. Haja vista o caso do casal de noivos que, na última hora, rompeu o compromisso. A noiva mantinha suas tetas em segredo, porque elas não correspondiam ao ideal estético das tetas ideais. Era um segredo apenas compartilhado por ela, a mãe e o noivo. Mas justamente ele quebrou com um amigo o segredo da moça. Em um doloroso trabalho de reconstituição de suas histórias, noivo e noiva dão-se a si próprios como mortos, já que perderam esse estado quase civil. E então, o ex-noivo diz de si mesmo, transformado em uma terceira pessoa perdida no passado: *Tenho por entendido que sua própria indiscrição o matou.* Com o que concorda a ex-noiva: *Falava sempre demais. Poderia ser muito feliz, mas sua língua pôde mais do que ele.*

Aprendida a lição que ameaça com a morte, o mutismo passa a regrar certos relacionamentos do narrador a partir desse triste episódio. Falando pela boca de um miserável professor leitor de romances, ele conta que certo dia, ao encontrar-se com uma amiga, deixa que a conversa fique por sua conta. Diz ele: *Eu não despreguei os lábios em toda esta longa conversa; parece curta em meu resumo, porque não conto os acessórios e enfeites com que Sara a adorna, seus comentários, suas opiniões e as opiniões de suas amigas. Por fim ela acredita que já desembuchou tudo e em justa reciprocidade espera minhas confissões. Como não as faço, encarrega-se de perguntar-me (uma cozinheira não diz nada gratuitamente), mas eu fico mudo, esmagado, confundido. Então ela responde por mim e se lança pelo largo caminho das suposições. Meto-me de cabeça em um ônibus e do estribo grito-lhe que amanhã passarei por sua casa. Estou salvo.* No entanto, *não se devem criar ilusões: fui posto no mundo para uma só coisa; para ocultar-me, para ter medo, para escapar a todo custo, para escapar, embora no fundo não tenha que escapar de nada.* Para não dizer, para não aparecer através da palavra. O narrador, porque já sabia do poder maligno da língua que diz, salva-se colando os próprios lábios grossos e ignorando os meandros da fala alheia.

O silêncio de Piñera, porém, não se confina a som e palavra. Às vezes revela-se em todas as impossibilidades da comunicação do narrador, que constata que *o livro* lhe *cai das mãos, a música que* escuta *parece matéria pegajosa e densa que obtura* seus *ouvidos;* fala *com* sua *mãe e* sente *que as palavras se congelam na borda* de seus *lábios;* escreve *uma carta a M.* -- tem *muito o que contar-lhe -- mas ao cabo de duas linhas* interrompe *a escritura.* Detém-se *à porta do cinema: não* tira *a entrada; tampouco* comparece *à sexta-feira da sedutora Eva nem ao chá da frívola Helena.* Vai *fechando, uma atrás da outra, as portas do mundo,* calando-as.

Mas aqueles lábios sabiamente tão fechados como estão fechadas essas *portas do mundo* podem dar lugar a um fosso aberto no rosto, apto a lançar terríveis sons guturais que são,

paradoxalmente, calados por um silêncio agônico. Como a bocarra do Papa Inocêncio X escancarada por Francis Bacon sobre a tela original de Velázquez e que, por mais que se repita, não se faz ouvir, Minerva, a mulher do homem que se suicidou com um tiro na boca, tem também a boca aberta que já não presta para gritar. Ela conta, a um aflito narrador, que *Alfonso se matou com um tiro na boca na* sua *frente. Ei, o que acha?* Diz ela. *Muito bonito: dar um tiro na boca. O senhor, está sonhando? Por que não grita? Eu gritei quando o vi cheio de sangue. Vamos, grite! Quando ele deu o tiro eu gritei assim (aqui* distende *a boca, mas sem deixar escapar o grito). Vê? Está vendo? Eu abri a boca; tornei a fechá-la; tornei a abri-la e gritei outra vez. Percebe? Vamos, abra a boca e grite como gritei eu quando Alfonso deu o tiro na boca! Olhe que o senhor é bobo!; não quer gritar.* E o narrador, talvez mais por conhecimento de causa do que por um capricho bobo, decide pelo silêncio emoldurado não pela boca aberta, como faz a mulher, mas pela discrição dos lábios novamente cerrados.

Mas voltando ao caso dos noivos, é preciso esclarecer que a ex-noiva sofria de um problema comum às mulheres de sua família. *Nosso calcanhar de Aquiles é a caída precoce das mamas...*, dizia ela, empregando um giro lingüístico que a fazia duplicar o que disse, já que eludindo a palavra impedida referia-a, mas através de uma outra. Isso fez o noivo irritar-se durante a tal reconstituição de suas histórias, e, dando um soco na mesa, dizer: *Advirto-a que se insistir com seus eufemismos dou por terminada a sessão. Senhores, a atitude desta mulher acaba sendo intolerável!* E ela: *Peço mil perdões...* O ex-noivo, *severo: Não é pedindo mil vezes perdão que a senhora trará luz a este emaranhado assunto. Meta nessa cabeça recheada de estopa que só dizendo mil, dez mil vezes a palavra "tetas"... À casta* ex-noiva *horroriza-lhe a palavra. Diz mamas, diz peitos, diz seios... Chegará a dizer busto.* Ela: *Por favor, senhores, não me abandonem. Estou disposta a tudo.* Ele: *Diga tetas in crescendo até ficar rouca.* E ela, *gritando até ficar rouca e presa de um acesso de loucura: Tetas, tetas, tetas, tetaaas!* E ele, finalmente: *Os senhoras a escutam? É doloroso, não é verdade? Tratem de dizer esta palavra: sentirão um gosto amargo na boca, o riso gelará em seus lábios. Obrigado,* ex-noiva*; entramos de novo na ordem.*

O noivo, qual um Flaubert enfurecido, demonstra como *cada coisa só pode ser dita de um modo e que é obrigação do escritor* -- e de seus personagens, evidentemente -- *dar com esse modo.* Isso porque, como ensina Horacio Quiroga em seu "Decálogo do perfeito contista", sexto mandamento, *"Se queres expressar com exatidão esta circunstância: 'do rio soprava um vento frio', não há em língua humana mais palavras que as apontadas para expressá-la."* Porém, mais do que expressar o essencial, quando Piñera diz a palavra que se escondia sob o manto protetor e

desviante de outra, ele traz a ordem ao estilo. A ordem do *sentido oficial das coisas*, a ordem aderida ao senso comum, a ordem que *amarga* a boca como amargam as *bitucas* apagadas e trazidas de volta a outros lábios. Bitucas que um dia foram cigarros cheios de promessas de prazer, cujo sentido se expandia mais do que cada baforada de fumaça. Mas que, consumidos, retornam à sua pequena, fedida e inegável existência cancerígena. Ao serem reenviados a outra boca, à que não desfrutou das promessas de prazer, esses cigarros queimados recobram seu verdadeiro sentido. Um sentido que é a verdadeira essência da noção de poesia para o poeta Oliverio Girondo, que acredita que fazê-la é o mesmo que catá-la na rua, como se ela fosse uma guimba, esquecida e tão ela-mesma. E é justamente dessa boca amargada pela palavra que congela e horroriza -- porque esta é a que não se encolhe sob um manto acobertador -- que Virgilio Piñera vai extrair sua palavra poética. Ele diz desejar *uma poesia tão da boca como a saliva*; diz querer catar uma palavra largada na sarjeta, a vala comum onde não existe qualquer tensão entre palavras e coisas; uma palavra apenas servil e encarniçada. Pequena, fedida, que traz o câncer e o horror. Que abomina o eufemismo e a *perífrase*, a *digressão e o desvio, a duplicação e até a tautologia*, estes *duplos espelhos invertidos, antípodas da expressão falada.* Porque esses mecanismos são os frutos fornidos, apetitosos e olorosos que compõem o banquete barroco: *verbo, formas malbaratadas, linguagem que, por abundante demais, já não designa as coisas, significantes que envolvem outros significantes num mecanismo de significação que termina designando-se a si mesmo, mostrando sua própria gramática, os modelos dessa gramática e sua geração no universo das palavras. Variações, modulações de um modelo que a totalidade da obra coroa e destrona, ensina, deforma, duplica, inverte, despe e sobrecarrega até preencher todo o vazio, todo o espaço -- infinito -- disponível.*

A palavra esquálida de Virgilio Piñera, mastigada junto com uma bituca malcheirosa, exala cheiro de sarjeta suja. Ecoa vozes sempre ouvidas, e por isso rechaça qualquer laivo de sofisticação e refinamento como *leituras em filigrana*, delicadas tramas requeridas pela ourivesaria barroca. Porque, ao contrário desta literatura, a de Piñera não *renuncia ao seu nível denotativo, ao seu enunciado linear.* Reage contra a *saturação sem limite, a proliferação sufocante, o horror vacui.* Porque ela é talhada em *uma sobriedade que* já terá antecipado *outras abstinências textuais, o refúgio do branco e preto contra a obsessão da opulência, um horror pleni que supera o horror vacui* do barroco lezamesco. A falta de limite, que chega a lindar o infinito, míngua em seu *avesso silencioso*, condensando-se na mais absoluta exigüidade. Física, inclusive.

Se, de fato, o conto contemporâneo tem a *missão narrativa* de realizar-se com a *máxima economia de meios*, de modo a condensar-se através da operação matemática da *potenciação*, em Piñera tal ofício adultera-se. A tradicional medida de Poe, que faz caber a leitura de um conto em uma única *sentada*, que dura *de meia a uma ou duas horas de atenção*, fica excessiva para os escritos de Virgilio Piñera. Até mesmo a medida que Irving Howe cria para suas *short short stories*, que teriam *um máximo de duas mil e quinhentas palavras, e, como média, umas mil e quinhentas*, reduzem-se a -- em certos casos -- não mais do que *cento e cinqüenta palavras*. Que Piñera reduz, principalmente, através de um discurso *narrativizado, ou narrado*, onde dificilmente se escuta alguma outra voz que não a do narrador. Porém, se para Poe *a alma do leitor está sob o controle do escritor* durante a meia ou até as duas horas que lhe dedica atenção, dificilmente o poder de Piñera sobre seu leitor se evanecerá ao cabo de suas raras palavras. Porque, como o outro Virgílio, ele toma o leitor pelas mãos e o conduz aos labirínticos círculos do inferno. Mas de seu próprio inferno. De onde *ninguém pode sair!*

Os infernos de Piñera, suas vísceras sem mapa ou fios sagazmente desenrolados por alguma figura gentil, comprimem-se em movimentos cadenciados, ritmados pelo pulsar do anelado esfíncter das letras. Tragam inapelavelmente o leitor para suas tripas, como uma jibóia literária. E quanto mais estreitos os canais por onde o leitor é enfiado, maior é a sensação de angústia. Quanto mais esfaimados são seus textos, maior o desconforto de leitura. E tal caminho é deliberadamente traçado pelo Mestre Virgilio, pois ele deliberadamente dilacera alguns de seus textos em outros mais angustos. Como querendo deixar um rastro atrás de sua trajetória literária, este sim, verdadeiro fio de Ariadne, Piñera vai esquartejando seus próprios escritos. *Cerceia*-os com o mesmo *diminuto estilete de ouro* e as mesmas *enormes tesouras de prata* que um de seus personagens empunha para expropriar línguas e olhos. Evidencia, assim, mais do que sua própria pequenez, o caráter encurtado de seus textos em processo. Em *"Cosas de cojos"*, por exemplo, extirpa o último parágrafo da edição original ao reeditar o conto. Mais contundente, Piñera transforma dois de seus contos em peças de teatro. Neste caso, saindo da narrativa para o drama, ele cala sua voz mais importante. Com a perícia de quem domina os instrumentos de corte, ele *cerceia* a língua do narrador, muitas vezes a única a falar em seus textos. O narrador extirpado, o texto sofre sua mais severa ablação. Mas não a única.

Virgilio Piñera mantém inalteradas as denominações das peças que nasceram de contos, mantendo sua bibliografia com o mesmo número de títulos. Cria duplos para *"El filántropo"* e *"El álbum"*, e o primeiro par, formado pelas duas possibilidades de "El filántropo", é

mais generoso do que o outro, pois dá margem a uma acurada verificação do estilo em processo de depuração. Piñera reescreve a primeira cena, onde o personagem Coco se apresenta, apenas rasurando certas passagens que lhe soam excessivas. Desenha a letra miúda, quase ilegível, que mais emudece do que diz:

> *Saúde! Vamos direto ao ponto. Time is money. Isso sim, peço-lhes* ~~*Terá*~~ ^V *um pouco de paciência.* (Coco dirige-se a Eduardo, moço

pobre que veio pedir-lhe um empréstimo de mil pesos, no conto. Na

peça, dirige-se ao público.) *Sou* ~~*um*~~ *homem de poucas palavras, mas a*

não *Já lhes disse que*
ocasião exige todas as que ^V *disse em minha longa vida.* ^V *Tenho*
sessenta
~~*setenta*~~ ^V ~~*anos. Diz-se logo, e no entanto... Dizemos: setenta,*~~

~~*oitenta, cem anos... O que é isso? Fumaça, nada além de fumaça. Quase*~~

~~*não houve tempo para pegar o bonde... E apesar de tudo isso, setenta*~~

~~*anos é uma piada bem pesada. Digamos com os filósofos de plantão: algo*~~

~~*muito curto e ao mesmo tempo muito longo. Não vou dar uma de*~~

~~*sentimental com meus anos, mas que diabo!, são eles que me levam*~~

~~*direto a esta explicação. Creia-me: setenta anos é tão extenso e*~~

~~*apaixonante como uma viagem interplanetária.*~~ Interrompido pelo

narrador e por Eduardo, ele no conto ainda continua: ~~*Como foi a*~~

~~viagem? Bem aborrecida. De casa para o trabalho e do trabalho para casa. Dá para explodir. Depois, esgotei o cálice do prazer. (...)~~

Porque na verdade estou louco por jogar fora todos os meus ~~----------Infelizmente, não creio no lado de lá, e, é claro, muito~~ *milhões. (..) Além disso, quero aproveitar. Estão ouvindo?* ~~menos no lado de cá. Que cada um arranje sua vida como puder. Não~~ *Aproveitar ao máximo. Mas do meu jeito.* ~~tenho feito outra coisa em minha vida. Dirão que careço da fibra do santo. Azar. Não está em mim salvar a contradição entre minha falta de santidade e os cem milhões que possuo. Eu estou disposto a dar até o último centavo. Isso sim, não como santo mas como Coco. De um banqueiro com cem milhões, com setenta anos nas costas, o que espera a sociedade? Ora, que o banqueiro vire filantropo. Estou nesse caso, não devo escapar à lei natural. Sinto que não poderia adiar nem mais um minuto o exercício da filantropia. (..) Não quero morrer e que meu dinheiro vá parar nas mãos da filantropia oficial. Esta é a idéia fixa que me tirou o sono durante meses. Mas felizmente, Eduardo --- e o envolveu em um olhar amoroso, o senhor põe em minhas mãos a solução. O senhor tem meu eterno reconhecimento.~~

Virgilio Piñera, como o milionário que mutila prazerosamente sua fortuna -- e se desfaz, na passagem de um gênero para outro, de dez anos de sua vida --, mutila prazerosamente

suas palavras. O pretenso excesso é substituído pela concisão mais diminuta, já estipulada pelas palavras iniciais: *Vamos direto ao ponto* e *Time is money.* Aliás, a segunda frase interdita não só a tarefa da tradução como o pretendido bom-gosto das obras literárias. Nesse sentido, emprega ainda expedientes extremos como a mentira: o fato de já haver mencionado anteriormente que tem sessenta anos é falso, e desobriga-o de uma dupla assertiva. O tom pesaroso e pretensamente filosófico do conto dá lugar à vontade de Coco de aproveitar a vida, enquanto se desfaz de sua fortuna, na peça. E sua maneira de fazê-lo é assistir, quase libidinosamente, os necessitados de dinheiro realizando a única condição que impõe em troca: escreverem um milhão de vezes a frase *"Coco, eu quero um milhão".* Feitas as contas, se o postulante escrever a frase *cinqüenta vezes por dia,* necessitará *vinte mil dias para completar o milhão. Pois bem, vinte mil dias é nada menos que cinqüenta e cinco anos, seis meses e vinte dias. Além dos muitos anos que* estará *obrigado a ser prisioneiro* de Coco, verá *diminuir sensivelmente suas forças, seu pulso* ficará *mais e mais vacilante, sua visão* declinará, *e, sobretudo, o ânimo, o ânimo..., o ânimo, que move montanhas,* virará *coisa viscosa, molenga; as lágrimas* acudirão *continuamente* aos *olhos; o desamparo, a frustração, o ódio, o nojo de si mesmo* serão *terríveis divindades acompanhando solitárias existências.* Uma vez nas entranhas desta aviltadora *casa do prazer* de onde não se pode sair pelos próximos vinte mil dias, o candidato regalará Coco com *milhares de minutos de riso, de desprezo, de crueldade,* tristemente voltados para ele próprio. Verdadeira arapuca financeira e armadilha existencial, gozar a vida, para Coco, significa aprisionar os necessitados através do desejo traduzido em palavra escrita. E é a impossibilidade de se realizar na palavra, aliás muito simples, e que meramente diz da maneira mais econômica, o que tolhe a liberdade de quem a exercita. A mesma palavra que diz com extrema exatidão enreda quem faz uso dela a mando do Mestre. Talvez seja este o habitat do *riso, do desprezo e da crueldade* que se condensam em torno de quem se aproxime de Virgilio Piñera através da palavra.

Mas a exigüidade física, marca da míngua ou mesmo da ablação que Virgilio Piñera impõe a seus textos para alijá-los do fantasma proliferante, salta do entorno concreto para os ambientes onde se desenrolam as ações. A geometria que faz discutir *com viva paixão se* um *parque é retangular ou quadrado,* ou que divide certa galeria *exatamente no meio por uma barra de ferro,* onde se vê *um reluzente piso de mármore de placas pretas e amarelas,* ou ainda que ensina que *um degrau se compõe de uma laje deitada e de uma laje em pé* é utilizada como instrumento de demarcação dos estreitos perímetros também dos enunciados. Porque o espaço, nas raras vezes em que é descrito nos textos de Piñera, parece comprimir os personagens e a ação, tragando-os, a

eles também, para o estreito canal onde já se debatia o leitor. E espaço em certo caso deliberadamente mal aproveitado, esganando o leitor de certo conto de apenas um parágrafo com a marteladora repetição da expressão *"a maior do mundo"*, referida a uma locomotiva sob especulação do narrador, por precisas vinte e nove vezes. Com isso um texto, que já era exíguo, paradoxalmente não avança, emperrado por uma locomotiva; e emperra sua leitura com um expediente que esteriliza o discurso. Ou ainda espaço que abriga -- como é o caso de *Aire frío -- uma peça sem argumento, sem tema, sem trama, e sem desenlace. Apesar disso a unidade dramática não se perde,* acredita Piñera, *porque a obra acaba com as mesmas coisas com que começa, ou seja, com a vida de todos os dias, mas não da vida com saltos da fortuna -- hoje pobres, amanhã ricos; hoje otimistas amanhã pessimistas --, mas sim com a pobreza, a frustração, e também com algumas ilusões, por certo muito comovedoras.* Piñera parece ser, finalmente, o alguém que concretiza o sonho de Flaubert, que *formou um dia o projeto de nada dizer, uma recusa da expressão que inaugura a experiência literária.* Talvez seja este *o "livro sobre nada", o "livro sem assunto",* que, segundo Genette, Flaubert não escreveu *(e ninguém o escreveria).* Talvez *os grandes masturbadores* tenham *chegado à culminação de sua obra: o orgasmo do nada.*

E *sobre nada* são também os três contos seqüenciais *"El parque"*, *"El comercio"* e *"La boda"*. O primeiro é a descrição da praça que dá origem às mencionadas discussões de ordem geométrica -- há quem creia no quadrado, outros no retângulo --, e nada mais. A loja que dá título ao segundo conto situa-se em uma das esquinas desta praça, e a ação dramática que se experimenta aí é o fato de o dono enfiar *um dedo no nariz, aproveitando que o corpo da funcionária B., que vinha do depósito com duas grandes caixas de chapéus, impedia que a senhora pudesse descobri-lo. Mas a senhora, pago já o valor do chapéu escolhido, distanciava-se em direção à rua, enquanto a funcionária A., recolhendo as fichas do banco, cruzava o centro da loja com a funcionária B., que voltava ao depósito com as duas caixas de chapéu.* Sem que nada mais ocorra ou seja dito, acaba aí o conto, e a ação cometida secretamente permanece em seu segredo. Finalmente, o último destes contos descreve um casamento eludindo, de maneira ostensiva, seus personagens principais. Como a noiva, tradicionalmente o personagem central da cerimônia, sempre enfeitada com as mesmas guirlandas de adjetivos de suas antecessoras e sucessoras, que desaparece em meio aos panos de seu vestido, através dos véus veladores da sinédoque. Durante todo o conto *"La boda"*, ela aparece como sujeito apenas duas vezes, e fica, durante o resto da cerimônia, envolta em objetos diretos, genitivos, elipses. E, no lugar da moça, fica novamente em evidência a geometria dos ângulos formados pelos panos ou pelas faixas que adereçam os bancos

da igreja, ou ainda a aritimética dos horários pontuais ou do número de passos percorridos da porta até o altar. A descrição, com isso, adquire em Piñera um caráter ainda mais radical do que em Flaubert. Aqui, *na maioria das vezes faz-se a descrição pela descrição, às expensas da ação que ela menos esclarece que, diríamos, procura interromper ou deixar para depois.* Ali, a descrição usurpa toda ação, que não pode ser atrasada porque simplesmente inexiste. Ainda *sobre nada* é a peça *Estudio en blanco y negro*, onde o próprio título evidencia a negação à ação através de sua natureza ensaística. Na peça quatro personagens discutem, também vivamente, a favor do branco ou do preto, até que surge uma figura desempatadora que, em lugar de apontar para a solução do dilema, introduz a possibilidade do amarelo, o que significa recrudescer as discussões. No entanto, suas falas muitas vezes esfacelam-se, e resta apenas o mero adjetivo defendido; em outras, ampliam-se com o emprego deliberado de frases feitas.

E o deliberado mal uso que faz Piñera de um espaço já claudicante pode dar lugar a um deliberado mal uso da linguagem. Ao contar a história de um casal que se transforma, progressivamente, nos filhos de tenra idade de seus próprios filhos, o narrador incorpora a linguagem dos *quatro idiotas* e, como aqueles adultos infantilizados, *deixa*, ele também, *de falar como adulto.* Emprega parágrafos que se limitam a uma única frase, cerceando a possibilidade de indagação ou aprofundamento do fato. E *de pronto as palavras, as letras se entrelaçam, se confundem;* acabam *não entendendo nada,* recaem *na infância,* parecem *crianças com balas na boca. E então, espontâneo, ruidoso, brota esse misterioso balbucio: ba, ba, ba, ba...*

Outros personagens, ao contrário, são apresentados ao leitor da forma canônica. No entanto, são impedidos de ser, sob o pretexto de reagirem contra *a pressão humana, quer dizer, a pressão dos homens entre si, única igualdade humana.* No início, e de maneira sutil, eles jogam canastra e mascam chicletes como qualquer um. Têm, como qualquer um que jogue canastra ou masque chicletes, certa dificuldade para falar e ser ouvidos, seja ela social ou articulatória. Mas *a canastra é estéril, como o crime.* E esses personagens começam a encolher-se, e depois a viajar para lugar nenhum, desaparecendo por períodos cada vez mais extensos e viajando *para não ver*: congelam-se em cápsulas frigoríficas, onde se livram de si mesmos sem precisar recorrer a um tiro na cabeça. O passo seguinte é sua ocultação, para mais tarde, *assim, de repente, sem aviso prévio* chegarem *a Rouge Melé. Rouge Melé* chega *desafiando os hermeneutas, os escoliastas, os criptólogos.* Chega, *como um novo anjo exterminador, ceifando a vida dos milhões de palavras que* os *comunicavam uns com os outros. Em suma, Rouge Melé* chega à cidade fazendo dos personagens *vítimas de seu terrível poder destrutivo.* Mas o narrador que conta em primeira pessoa todos os

passos dessa conspiração, que culminou com o *despovoamento da terra*, não pode ficar de braços cruzados frente a esses *pré-cadáveres*, e tenta então arrancar uma confissão ou obter uma entrevista. Começa:

- *Quem dirige a conspiração?*
- *Rouge Melé.*
- *Diga-me seu nome e sobrenome.*
- *Rouge Melé.*
- *Abra-me seu coração.*
- *Rouge Melé.*
- *É pouco, seu coração transborda de segredos.*
- *Maunata lipchi fuel oil asquepec.*
- *De acordo. Algo mais?*
- *Plexiglass.*
- *Arrependa-se de seus pecados.*
- *a,b,c,d,e,f,g,h...*
- *Teme a morte?*
- *Pjhenfhdgbs...*

Finalmente, esses personagens despalavreados, que vivem o paroxismo da interdição ao dizer, metem-se em preservativos que têm as dimensões de seus próprios corpos: são *a redução ao grotesco pelo grotesco. Não* são *outra coisa que palhaços deles mesmos.* Instados a viver, os personagens preferem seu *orgasmo do nada. Toda essa gente está podre até os ossos e sua única crença é o podredouro.* A palavra, como o sêmen que semeia o dito, fica interrompida nesse coito jamais celebrado. Esperma desprezado e purulento, ela faz os personagens de Virgilio Piñera definharem à sua míngua, como faz definhar toda sua literatura, que nega a própria existência, normalmente consubstanciada não nas carnes, mas nas palavras. *Se no princípio foi o Verbo, no final foi Rouge Melé.*

Mas a suspensão da narrativa provocada pela palavra paralisante contagia outras paragens. A expressão enigmática em língua estrangeira pode dar lugar à frase mais familiar e banal, difundida entre casais concordes em suas opiniões mais banais. Fica, porém, o caráter sinistro da repetição mecânica de uma palavra que mecaniza os que a empregam. O aparentemente inocente e amoroso *"Não é assim, Olegário?"* utilizado pela senhora da peça *El álbum* com seu nem sempre atento marido repete-se como disco quebrado. E o marido responde-

lhe com mudos e cada vez mais acentuados movimentos de cabeça, como um *boneco de mola*. Mas a sucessão do bordão empregado pela mulher e a muda resposta do marido crescem quando ela *sobe o tom, tem acessos de riso histéricos, move todo o corpo, descabela-se e os gritos tornam-se ensurdecedores*. O casal só interrompe sua performance de bonecos quando um empregado toca-lhes as costas, como faria com um despertador. E logo depois termina a peça.

E se esse casal se salva da definitiva mutação em autômatos, Virgilio Piñera, no entanto, já havia condenado outros personagens a tal estado, e em caráter definitivo. Escancara suas intenções já no título do conto "*El muñeco*", cuja natureza singular não corresponde às plurais transformações. Mas não apenas os personagens são aqui substituídos por perfeitos engenhos que confundem os próprios substituídos. A própria literatura o é. E, generoso, o narrador em primeira pessoa prologa seu relato: *Um esclarecimento antes de começar: sou apenas um inventor de engenhos mecânicos. Se me inclino agora a escrever é, precisamente, porque não pude idealizar o engenho que expressasse os horríveis fatos que passo a expor a seguir. Se a literatura conseguir transmiti-los, pensarei que também ela é outro engenho. Mas comecemos...* Uma vez que o conto existe e, portanto, *consegue transmitir* aqueles *horríveis fatos, a literatura é outro engenho*. Aliás, tudo -- e todos -- dão lugar a engenhos. A começar pelo Presidente. O narrador desesperou-se ao descobrir que o Presidente de seu Estado estava enfermando-se de boneco. E sabia que a única maneira de salvá-lo seria construir seu efetivo boneco, para poder gozar a vida e deixar ao autômato as ocupações mais mecânicas do cargo. Vencidos todos os obstáculos, o povo foi informado de que as futuras solenidades seriam presididas pelo boneco. Mas feito isso, o povo, inconformado, não acreditou que o boneco fosse de fato o boneco, e exigiu que tamanha afronta fosse corrigida. Quem surgiu, então, foi o Presidente, que não era tão perfeito quanto seu boneco. A propósito, ele mesmo confundia-se se era ele, o Presidente, ou seu boneco. E tão perfeita era a similaridade e tão confortável a substituição que a exigência de ter seu próprio boneco foi descendo de escalão, até contaminar os mais baixos burocratas.

O correr dos dias trouxe os bonecos de todos aqueles altos dignitários. Bonecos sob medida, perfeitos e reluzentes. Tão perfeitos que, como no caso do senhor Presidente, eles também se insultaram e esbofetearam a si mesmos. Sim, eles eram os bonecos de seus bonecos; instrumentos de diversão das massas e espantados substitutos de espantosas figuras oficiais de borracha. Mas a coisa não acabou com eles, senão que, como nas pestes universais, produziu-se o grande contágio. Logo o governo em peso -- desde o alto chefe até o humilde burocrata -- fez-se reproduzir em borracha. Por sua vez, os estados diferentes adotaram inteiramente a medida da borracha... O povo, como sucede

sempre, absteve-se, e pode-se assegurar que continuava sendo a coisa quente e palpitante das nações. O mais terrível de todo aquele exército de borracha eram os mestres e discípulos deste material. Presenciar uma aula era um espetáculo inesquecível: pela primeira vez na história chegava-se à evidência de que também a sabedoria humana era de... borracha. Por último, as pessoas, cujos bonecos pululavam por toda a face da terra, com o tempo bateram em retirada a esses misteriosos lugares que são as lojas de brinquedos e, ali registradas e classificadas por empregados competentes, envoltas em celofane e estendidas sobre caixas de papelão multicoloridas, aguardam estupidamente que uma criança qualquer as escolha a fim de serem despedaçadas pelas mãos da inocência.

Mas o caso extremo de Virgilio Piñera para com seus personagens está em *"La carne"*, onde eles são obrigados a exercitar a auto-ablação e, pior, a autofagia. Começam cortando um *belo filé de sua nádega esquerda* para *saborearem-no*, e a partir daí sucedem-se as partes do corpo que serão provadas juntamente com as variações culinárias a que darão lugar. Na verdade, Piñera parte de uma história que em 1759 uma velha criada narrava para o Cândido de Voltaire e sua amada Cunegundes:

Passadas as primeiras devastações de uma *horrível peste, foram postas em leilão as escravas do bei*, entre as quais eu me encontrava. *Um mercador arrematou-me* e, após sucessivas revendas, *fiquei enfim pertencendo a um agá dos janízaros, que em breve foi incumbido de defender Azof contra os russos que a cercavam.*

O agá, homem muito galante, levou consigo todo o seu serralho, e alojou-nos em um fortim sobre os Pauis-Meótides, guarnecido por dois eunucos negros e vinte soldados. Mataram um número prodigioso de russos, mas estes nos pagaram na mesma moeda. Azof foi posto a ferro e fogo, e não poupavam nem sexo nem idade: afinal, só restou nosso pequeno forte; os inimigos resolveram vencer-nos pela fome. Os vinte janízaros tinham jurado não render-se nunca. A fome extrema a que se viram reduzidos obrigou-os a comer os nossos dois eunucos, por medo de quebrarem o juramento. Passados alguns dias, decidiram comer as mulheres.

Tínhamos um imame muito devoto e compassivo, que lhes pregou um belo sermão, persuadindo-os a que não nos matassem.

- Cortai -- disse ele -- apenas uma nádega a cada uma dessas damas, e com isso vos regalareis. Se for necessário mais, tereis outro tanto daqui a alguns dias. Deus recompensará tão caridosa ação, e sereis socorridos.

Tinha bastante eloqüência, e convenceu-os. Fizeram-nos essa horrível operação. O imame nos aplicou o mesmo bálsamo que se põe nos meninos que acabam de circuncidar. Estávamos todas pela hora da morte.

Mas Piñera, ao contrário de Voltaire, evita qualquer termo negativo para referir-se ao fato e, também ao contrário dele, não limita a devoração à área restrita da nádega, nem tampouco convida à comunhão das carnes entre os cidadãos. Cada um serve de alimento a si próprio, e a ninguém mais. Ora, com isso os personagens são literalmente tragados pela narrativa, e atingem a humilhação maior não de desaparecerem da história por falta de carnes, mas sim de verem-se transformados em *breves montes de excrementos*. Mas o estágio final só é alcançado após uma purgação no círculo infernal do não-ser. Com exceção do senhor Ansaldo, os demais personagens não têm nome; são apenas uma função ou, menos ainda, meros sexos, frutos de bem acabada operação metonímica. Assim, caberia perguntar, como se pergunta Günther Andres, a respeito das figuras de Kafka, se as figuras de Virgilio Piñera *são abstrações. Não, elas não são abstrações humanizadas; representam, antes, seres humanos abstratos. Entendemos, aqui, a palavra "abstrato" no seu sentido originário, tomado de abs-trahere: as pessoas que Kafka* -- e Virgilio Piñera -- *faz entrar em cena são arrancadas da plenitude da existência humana. Muitas, de fato, não são outra coisa senão funções.* O juiz da cidade, por exemplo, antes de virar suas próprias fezes fica impedido de exercer a profissão que lhe dá existência. Ele não pode *proferir a sentença de morte de um réu, ao final do julgamento, porque* comeu *os beiços, o que, segundo os bons gourmets (e o juiz é um), deu origem a essa expressão tão batida "de lamber os beiços".* O bailarino deixa de sê-lo em sessão solene, quando, *em respeito a sua arte,* deixa *para o final seus belos dedos do pé.* As mulheres descobrem a grande vantagem econômica que é saborear os seios, uma vez que a economia de tecido na confecção dos vestidos é considerável. E, além de perderem um dos atributos físicos que melhor determinam sua condição feminina, dispensam também um de seus principais componentes sociais, segundo o senso comum: o *tagarelar. Algumas, nem todas, já não falavam, pois haviam engolido sua língua, que, diga-se de passagem, é um manjar dos deuses.*

A humilhação do fato é redobrada por um narrador que, em lugar de empregar as sempre ressequidas palavras que dizem direto, engendra volutas delicadas a partir da objetividade da merda ou do infantil cocô. Além disso, se em Voltaire as pessoas são levadas ao canibalismo por uma fome extrema, em Piñera o narrador parece repetir a idéia mais cara a Cândido, apreendida da boca de seu filósofo preceptor: *Este é o melhor dos mundos possíveis, e tudo está o melhor possível.* Porque os personagens de Virgilio Piñera apenas sofrem de falta de carne, e não de

carência total de alimentos. Mais: o narrador ufana-se ao afirmar que as *ligeiras alterações* que representam os sucessivos desaparecimentos -- ou melhor, a transformação dos personagens em fezes -- *não minavam em absoluto a alegria daqueles habitantes*. Alegria, aliás, que dá o tom à narração.

Tudo começa quando quando um vizinho entra, de surpresa, na casa do senhor Ansaldo e o flagra saboreando *um belo filé*, como se sabe, de sua própria *nádega esquerda*. Isto, percebe o vizinho, viria resolver o grave problema daquela cidade que se via *afligida engolindo os mais variados vegetais*; atitude, parece, que lindava a obscenidade. O vizinho, então, *expressa a Ansaldo seu vivo desejo de que seu amado povo se alimente de suas próprias reservas, quer dizer, de suas próprias carnes.* A prefeitura é mobilizada, e conclama o povo à praça pública, para oferecer *"uma demonstração prática às massas". Uma vez ali o prefeito* faz *saber que cada pessoa* cortará *da própria nádega esquerda dois filés, completamente iguais a uma amostra em gesso encarnado que* pende *de um reluzente arame*. A voz do narrador parece esforçar-se para soar mais forte que os dobrados vivamente entoados por uma banda de música que não é jamais referida, mas que seria muito bem-vinda a tal festividade cívica. *Uma vez fixados* os *pontos*, dedica-*se cada um a fatiar dois filés de sua respectiva nádega esquerda. É um glorioso espetáculo, mas roga-se não enviar descrições.* E o narrador segue com seu vocabulário otimista: fala em *vantagens*, informa que *na rua* têm *lugar as mais deliciosas cenas*; que maçãs do rosto são utilizadas *na confecção de uns assados de grande êxito*; que *um dos episódios mais pitorescos daquela agradável jornada* é... Mas o que o narrador não pode evitar, apesar de toda sua alegria, é, novamente, a ablação que lhe impõe Virgilio Piñera. Este não lhe permite fazer descrições do tal *glorioso espetáculo*, e sonega-lhe qualquer possibilidade de ajuda externa: obriga-o a proferir o *"roga-se não enviar descrições"*. Não são apenas os personagens de Piñera que sofrem humilhação. Seu narrador também a prova. Mas tudo em nome da interdição à proliferação, tudo em função da excentricidade.

Ou em função de uma pretensa gentileza para com o leitor. São freqüentes as solicitudes de um narrador que finge não desejar cansar seu leitor com descrições que poderiam acabar por incomodá-lo. Assim, é comum ele topar com os surradíssimos *"economizamos ao leitor as torturas da repetição"*; *"não vou aborrecer o leitor com uma fatigante enumeração de objetos. Que a imaginação de cada um ponha o que lhe der vontade. Limito-me a nomear quatro objetos, que me parecem resumir..."*; *"Economizo-lhe, leitor, a descrição de minha surpresa. Já pode imaginá-la."* A lisonja pretendida às vezes dá lugar a um taxativo *a coisa não era para pedir explicações*, ou ainda à autocensura já praticada por um Pero Vaz de Caminha cujo capitão *não* pôde, em certa ocasião,

haver mais fala com os índios *por aazo do mar* ou, mais tarde, por um Buñuel que não deixa ouvir seus personagens graças ao ronco de avião ou o martelar de uma máquina de escrever ou ainda pelo romancista que utiliza o latim como os cineastas em geral empregam a escuridão para não dizer ou não mostrar. Em Piñera a interdição se dá pela desabusada música que exorbita sua humilde origem "de fundo" e cresce para além de seus domínios, fazendo-se visível: "*Os palacianos abraçam-se. Se algo mais ocorreu depois não poderia dizê-lo: neste ponto sobreveio a música de fundo que encerrava a cerimônia filmada*".

Virgilio Piñera, sempre cioso de seu lugar fora de centro, escancara a boca do leitor como tantas outras bocas, mas silencia-a, também a ela, com o desvio. No lugar do medo, o corriqueiro. Em vez de terror, festa. Dor e sangue inexistem. *A visão do sangue causa horror; na verdade, aquilo acabou sendo estimulante. Mas assim é a vida: uma completa arbitrariedade.* A substância bandeia-se para o adjetivo, e o sangue vira então mero *sanguinolento silêncio*. Porque se *é certo que Sade* pode ser lido *segundo um projeto de violência mas também (e é o que ele nos recomenda) segundo um princípio de delicadeza*, o mesmo pode ser verificado em Virgilio Piñera. Assim como a de Piñera, *a delicadeza sadiana não é produto de classe, atributo de civilização, estilo de cultura. É uma capacidade de análise e um poder de fruição: análise e fruição reúnem-se em proveito de uma desconhecida exaltação das nossas sociedades e, por isso mesmo, constitui a mais formidável das utopias. A violência, essa, segue um código utilizado por milênios de história humana; e responder à violência é falar ainda o mesmo código. Só o princípio da delicadeza postulado por Sade pode constituir, quando os tribunais da História tiverem mudado, uma língua absolutamente nova, a mutação inaudita, convidada a subverter (não inverter, mas antes fragmentar, pluralizar, pulverizar) o próprio sentido da fruição.*

Do lado de fora de um *produto de classe*, um *atributo de civilização*, ou ainda de um *estilo de cultura*, Piñera opta pela *mutação inaudita*, como o inaudito sentido da fruição gastronômica das carnes delicadas de crianças tenras. Embora Virgilio Piñera não seja o primeiro a apreciá-las, seu narrador aprende com destreza a lição de outro mestre no assunto, Jonathan Swift. Este, em fins de outubro de 1729, publica anonimamente uma séria e *modesta proposta* onde, sem jamais fazer uso de verbos como engolir, devorar, mastigar, tragar ou qualquer outro sinônimo do verbo comer, defende a tese de que *crianças saudáveis, de até um ano de idade, bem alimentadas, são a mais deliciosa, nutritiva e completa refeição*, além de serem, por isso mesmo, a solução para os mais diversos problemas de ordem social e econômica que medram na Irlanda da época. Mas o narrador de Virgilio Piñera não parece preocupar-se com soluções patrióticas para

as crises de seu país, e sim com a mera fruição destas mesmas delicadas carnes. A delicadeza do tratamento estilístico exercitado por Piñera uma vez mais empurra-o para a excentricidade do que seria um tema hediondo. O narrador deixa claro que é *um homem do lar, um empregado do Estado que cumpre seus deveres. Não* vive *em lugares isolados, não freqüenta gente de má vida,* paga seus *impostos, nunca* se viu *com problemas com a justiça; em uma palavra, é um bom cidadão.* Apenas gosta *de crianças de poucos meses de nascidas. Para comê-las.* Gosta *da carne de criança como outros gostam de chupar os ossinhos de galinha d'angola. Mas não se pense de pronto que é anormal.* Detesta *as missas negras, o erotismo insano, os prazeres complicados. Regala-se* com as crianças *(não* pode *dizer que as* devora *porque esse verbo denota selvageria e bestialidade).* E tampouco as come com freqüência. *No máximo, três ou quatro por ano,* quando ocorrem as mudanças de estação. Mas a delicadeza maior deste conto está na enunciação. A época do ano em que tem lugar o banquete referido pelo narrador está longe dos limites do frio e do calor excessivos. O narrador só faz referência aos climas temperados, e o outono, sua estação predileta, é descrito com a tonalidade pastel das temperaturas amenas. Diz ele: *eu estava acostumado aos outonos suaves, dourados, ao desnudamento das árvores sob um sol morno, com as alamedas de praças e jardins atapetadas de folhas mortas em que se davam todos os tons do amarelo. Em dias como esses era uma festa esperar a tarde melhor entre todas para escolher a carne de acordo com a divina estação, quero dizer, uma criança melancólica, uma dessas crianças que metida em seu carrinho fazem-nos o encantador efeito de filósofos enfrascados em profundos pensamentos.* A delicadeza de Piñera consegue sobressair-se até mesmo das crianças. Elas não fazem estripulias barulhentas, e talvez por isso suas carnes não são coradas nem rosadas. São suavemente *róseas.*

E, no afã de escapar-se para o mais longe do centro, para escapar do previsível, o narrador em primeira pessoa não vai referir jamais o que seria o clímax do conto: o preparo, com todos os requintes de uma Festa de Babette, de tão nobre carne, e sua posterior degustação. Não. Em lugar disso, o conto trata de um certo desvio meteorológico que fez adiantar a mudança de estação e, com isso, abrir extemporaneamente o apetite do narrador por seu prato predileto. Para narrar, com detalhes, a maneira pela qual se vê obrigado, porque uma perfeita ocasião se lhe apresenta, a apoderar-se de uma criança momentaneamente fora do campo de visão de seus responsáveis e a fugir com ela. Fugir em fuga espetacular, que inclui a descida às vísceras de um cão São Bernardo. *Toda essa barafunda* alcança *seu ponto máximo quando a infeliz mãe é presa de um ataque histérico. Abraçada ao cão,* pergunta-*lhe estupidamente por seu filho. O São Bernardo, sem dúvida um pouco repleto de tanta carne,* responde-*lhe com uns discretos arrotos, e certamente*

lambe *de maneira terna seu rosto que o pranto* inunda. *Para subtrair*-se *a cena tão repugnante* o narrador põe-se *a combinar o molho verde com o molho tártaro. Só um artista como* ele pode *conseguir mesclas tão opostas.* Assim, o *repugnante* bandeia-se para a cena clássica do cachorro amoroso que lambe a face da mãe desesperada pelo desaparecimento do filho. E o banquete final ficará reduzido, como é freqüente em Virgilio Piñera, à penúltima frase do último parágrafo: *...Abri uma portinhola que dava a um beco. Logo me encontrei a salvo. Essa noite tivemos um jantar delicioso. Durante a sobremesa contei a minha mulher a estranha aventura.* Ou seja, o próprio conto.

E justamente esse conto, "Unos cuantos niños", apresenta um recurso não muito comum na obra de Virgilio Piñera e que, por sinal, não é muito feliz aqui. Trata-se da estereofonia industriada pela presença de um suposto editor que introduz um burocrático **sic** após a declaração do narrador de que gosta *de crianças. Para comê-las (sic).* O efeito polifônico acaba transformando-se aqui mais bem em uma certa vesguice do narrador, que trata de dizer a um suposto leitor boquiaberto: "É isso mesmo, caro leitor. O caso é mesmo horrível, mas nisto reside o nó do conto." Ocorre que ele parece não lembrar-se de já haver escrito com perfeição "La carne", onde em nenhum momento teve que chamar, sem qualquer sutileza, como ocorre aqui, a atenção do leitor para o terror da autofagia.

E é em "La carne", este conto muito bem azeitado, que Virgilio Piñera acaba comprovando, a uns quantos **happy few**, sua *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. Porque *toda denúncia se autodestrói se se começa por reduzir ao absurdo a própria denúncia.* Mas é também justamente com "La carne" que o Mestre Virgilio Piñera calará a própria boca *beiçuda*, como faz calar sempre seu narrador e personagens. Porque *como todos os cubanos* ele evade *a realidade, e nem tanto a* evade *como lhe* faz *resistência através do elemento cômico.* Calará o Mestre de boca *repugnante* 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: *"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. Um censor oficial não o teria posto no index, no máximo reputaria de louco seu autor, e por tal* passou Virgilio

Piñera *no jornal Información por um desses contos ali publicados. De passagem* dirá *que* está *muito satisfeito de tê-lo escrito partindo dessa vilipendiada literatura de absurdo que é tão realista como a realista. Mas não é isto o que* quer *destacar. Sim,* dirá, *em compensação, que seu alcance, dentro do reduzido âmbito cultural cubano desse então, só chegou aos poucos que estavam em condições de apreciá-lo. Isto quer dizer* então *que* os autores erraram *o golpe, que deixando de escrever os textos apropriados* perdiam *contato com a massa, ou algo pior ainda, que nunca o* estabeleceram*? Estas imputações podem ser feitas ao escritor quando se fala em termos de país desenvolvido que conta com escritores organizados como classe, com massa organizada e com órgãos de difusão organizados. Pelo contrário, na Cuba de que* se fala *não se davam essas condições. As únicas existentes eram as de "salve-se quem puder" e "cada um que puxe a brasa para sua sardinha". Claro, salvavam-se os que detinham o poder, e o resto puxava a brasa para sua sardinha por puro instinto de conservação.* A *ênfase* de Virgilio Piñera *na incontaminação a fim de preservar a obra, obra que, para confirmar o estado de coisas existente, nem sequer era apreciada pelos "happy few", pois para eles Arte e Literatura acabavam sendo categorias absolutamente vedadas. E tampouco para a massa, que desconhecia o a-be-cê da literatura, extremo este que, para completar o quadro, combinava-se ajustadamente com o desconhecimento* dos escritores *das doutrinas políticas e sociais.* Isso ocorre porque *como nos doía,* diz Piñera, *o drama de Cuba e como devíamos expressar-nos como escritores, refletiríamos a nossa maneira esse drama em nossas obras. 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 "abstraída", quer dizer, uma literatura que eludia os primeiros planos de uma crua realidade para dá-la passada por um filtro dez vezes mais fino.* O filtro depurador, filtro que trasmuta coisas em palavras; palavras ditas em palavras obscenamente interditadas.

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.

Mas a condensação, operação que para Cortázar *potencializa vertiginosamente um mínimo de elementos* que dão a forma específica do conto, aponta também para a constatação do mesmo Cortázar de que *não há diferença genética entre* o conto breve *e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire. A gênese do conto e do poema é a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime "normal" da consciência.* Ora, já em 1934 Ezra Pound enunciava, também matematicamente, a equação *dichten = condensare*, a partir da

descoberta de Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, de que *a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica.* Tanta condensação ou, dito de outra maneira, tamanha potenciação, estimula no leitor uma *contínua superação de focos* para seu ato de leitura crítica, que não se esgota jamais. Mas este definitivamente não é o caso de Virgilio Piñera. *O dom divino da palavra* foi *retirado desta* sua *boca, beiçuda* e *repugnante, como a menstruação é retirada da mulher chegados os grandes climatérios.* A senhora literatura, mulher cheia de promessas de saliva e do sangue que aninha divinas potencialidades de significação ou vida, em Virgilio Piñera mostra-se envelhecida, as mãos desagradavelmente ressequidas, a pele sem viço; uma mulher sem as juvenis umectações ou os ainda maduros óvulos que se diluem em menstruações. A literatura de Piñera purga em seu sempiterno climatério de possibilidades, não seduz para mergulhos na grota onde secretam as promessas, porque se resseca no silêncio obrigado da palavra denotativa, porque *inquieta não pelo que diz, mas pelo que cala.* E só.

NOTAS

PÁGINA 47

rouba uma galinha - Virgilio Piñera, *El Flaco y el Gordo*, em *Teatro completo*, pp. 244-273, p. 245.

sabia que não comeria - Virgilio Piñera, "La cena", em *Cuentos fríos*, pp. 29-31, p. 29.

banquete invisível - idem, ibidem, p. 31.

Os pratos eram devorados - idem, ibidem, p. 31.

Naquela noite, não pereceriam - idem, ibidem, p. 31.

sorte de cachorro - idem, *El Flaco y el Gordo*, p. 246.

vidas para lê-las - artigo citado de Cabrera Infante sobre Virgilio Piñera e Lezama Lima.

ri atroadoramente - Virgilio Piñera, *El Flaco y el Gordo*, p. 246.

um comilão impenitente - idem, "Veinte años atrás", em *Revolución* de 9 de outubro de 1959, p. 2.

PÁGINA 48

filme pornográfico - idem, *El flaco y el gordo*, p. 265.

acaso, escolha - Lezama Lima, *Paradiso*, p. 290.

Nesse acaso e nessa escolha - idem, ibidem, p. 290.

materializado - Julio Cortázar, em "Alguns aspectos do conto", originalmente uma conferência pronunciada em Cuba, informa: *Afirma-se que o desejo mais ardente de um fantasma é recobrar pelo menos um sinal de corporiedade, algo tangível que o devolva por um momento à vida de carne e osso.* Piñera generosamente presenteia a seu fantasma Lezama Lima a mesma corporiedade feita de letras a que ele também se submete, em *El flaco y el gordo*. Cf. *Valise de cronópios*, pp. 147-163, p. 148.

O Magro e o Gordo - a peça foi escrita em 1959, entre a redação do segundo e terceiro atos de *Aire frío*, quando morre a mãe de Piñera.

sumida por assim dizer - Virgilio Piñera, "Se habla mucho", em *Conjunto* n. 61-62, jul/dez/1984, pp. 57-59, p. 57.

Embora o mundo seja redondo - idem, *El Flaco y el Gordo*, p. 269.

(agora convertido em Gordo) - idem, ibidem, p. 269. Rubrica do autor.

profecia - segundo André Jolles, em *As formas simples, são os deuses quem conhecem a profecia* (p. 92). Virgilio Piñera provavelmente trabalha com tal premissa, já que o versinho é cantado por uma voz não identificada, e ecoa de um espaço vedado para o público: trata-se de um conhecimento não emanado de nenhuma pessoa em particular, mas de uma consciência superior que administra toda a ação.

hiena - "La hiena", poema de Virgilio Piñera de 1942, em *La vida entera*, pp. 21-22. Note-se que é neste mesmo ano de 1942 que Piñera afirma constatar o fato de que *a poesia de Lezama Lima é um grande fantasma*. (Cf. "Cada cosa en su lugar".)

PÁGINA 49

Essa maneira da hiena - idem, ibidem, p. 21.

o olhar da candidez - Clarice Lispector, "Os desastres de Sofia", em *A legião estrangeira*, pp. 11-25, p. 16.

"Le style, c'est, au moins, - Lisa Block de Behar, "'Le style, c'est, au moins, deux hommes'" em *Una retórica del silencio*, pp. 172-176, p. 175.

PÁGINA 50

as cavernas fedorentas do inferno - María Moliner, *Diccionario de uso del español*, etimologia de *camiça* (em espanhol, *carroña*).

sífilis - Virgilio Piñera, segundo José Rodríguez Feo, rompe com Lezama Lima ao escrever o poema "La isla en peso". Quando é publicado, aliás no mesmo ano em que Piñera escreve "La hiena", o poema provoca o seguinte comentário de Cintio Vitier: *Há sífilis em seu poema, e isto não me agrada.*

obscena - Segundo *suposição* de D.H. Lawrence, obsceno é *o que não pode representar-se em palco*. Cf. "Pornografia e obscenidade", em obra homônima, pp. 23-44, p. 23.

capacidade de assimilação - Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, v. 3, sobre a hiena.

uma estrutura em quiasmo - Lisa Block de Behar, em *Una retórica del silencio*, p. 176. A autora ilustra tal estrutura com uma estrofe do poema "L'explication des métaphores", de Raymond Queneau:

> *Oui, ce sont des démons. L'un descend, l'autre monte,*
> *À chaque nuit son jour, à chaque mont son val,*
> *À chaque jour sa nuit, à chaque arbre son ombre,*
> *À chaque être son Nom, à chaque bien son mal.*

do mesmo modo procede - Virgilio Piñera, "Veinte años atrás", p. 2.

artificiosa, bizantina - Cf. nota do capítulo anterior.

ilegível - Assim classifica Irlemar Chiampi o texto de Lezama Lima. Cf. *O texto ilegível: a expressão americana de José Lezama Lima*. Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

trabalho circular de *caráter inesgotável* - Julio Ortega, prólogo a Lezama Lima, *El reino de la imagen*, p. xvii.

a máquina barroca lança o ataque - Néstor Perlongher, "Caribe transplatino", introdução a obra homônima, pp. 13-27, p. 17.

PÁGINA 51

sífilis - Virgilio Piñera, segundo José Rodríguez Feo, rompe com Lezama Lima ao escrever o poema "La isla en peso". Quando é publicado, aliás no mesmo ano em que Piñera escreve "La hiena", o poema provoca o seguinte comentário de Cintio Vitier: *Há sífilis em seu poema, e isto não me agrada.*

vertigem da gênese que outorga - Severo Sarduy, "Todo por convencer", em *Hispamérica* ano 1, n. 3, 1973, pp. 39-43, p. 39.

a outra cara (árida e cortante) - Belquis Cuza Malé, "*La vida entera* de Virgilio Piñera", p. 26.

que é feio, magro - descrição física de Virgilio Piñera realizada por Reinaldo Arenas, em *Antes que anochezca*, p. 106.

em um acabado espécime - Virgilio Piñera, "El que vino a salvarme", p. 297.

debate teleológico que empreendem - Julio Ortega, "Prólogo", p. xxi.

Chega-se, assim, ao conceito "fechado - Matías Montes-Huidobro, "Virgilio Piñera: un proceso de anulación verbal", em *Texto y contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980, pp. 265-274, p. 272.

voz abafada, que saindo pela boca - Virgilio Piñera, "Un parto insospechado", p. 158.

boca repugnante - Antón Arrufat, testemunho sobre Virgilio Piñera, compilado por Carlos Espinosa Domínguez, "Virgilio Piñera en persona", p. 41.

voz mais calada e clara - Carta de María Zambrano a Virgilio Piñera, sem data, compilada por Carlos Espinosa Domínguez, em "Virgilio Piñera en persona", p. 39.

sangue, carne e ossos - Virgilio Piñera, "El enemigo", p. 175.

PÁGINA 52

indiscrição - idem, referência à peça *La boda*, onde um noivado é desfeito porque o noivo diz o que não devia. Em *Teatro completo*, pp. 172-240, p. 229.

Tenho por entendido - idem, ibidem, p. 229.

Falava sempre demais.- idem, ibidem, p. 226.

Eu não despreguei os lábios - idem, *Pequeñas maniobras*, pp. 35-36.

não se devem criar ilusões - idem, ibidem, p. 32.

o livro lhe *cai das mãos* - idem, "La gran escalera del palacio legislativo", em *El que vino a salvarme*, pp. 200-204, p. 200.

PÁGINA 53

Alfonso se matou com um tiro - idem, "El álbum", em *Cuentos fríos*, pp. 49-69, p. 57. Sobre a boca escancarada como indício de corpo grotesco, ver M. Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, capítulos V e VI.

Nosso calcanhar de Aquiles - idem, "La boda", p. 219.

Advirto-a que se insistir - idem, ibidem, p. 219.

À casta ex-noiva *lhe horroriza* - idem, ibidem, p. 225.

cada coisa só pode ser dita - Jorge Luis Borges, "Flaubert y su destino ejemplar", em *Discusión* (*Obras completas*, pp. 263-266, p. 265).

A *expressão direta, mais eficaz*, evita *o mais grave perigo de cair-se na afetação e no preciosismo*. Mas a palavra direta, que pode ferir certos ouvidos, incita-os também a esperar pelo *banquete lúbrico que não tardará em oferecer-se-lhes.* No entanto, a menção às tetas tem aqui a mesma frieza de uma *lição de anatomia ou de uma aula universitária sobre o imperativo categórico*. Cf. Virgilio Piñera, "Piñera teatral", p. 26.

"Se queres expressar com exatidão - Horacio Quiroga, "Decálogo del perfecto cuentista", em *Sobre literatura*, tomo VII, pp. 86-88, p. 87.

PÁGINA 54

bitucas - Oliverio Girondo, "Carta abierta a 'La Púa'", prólogo a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* em *Obras Completas*, pp. 49-51, p. 49.

uma poesia tão da boca - Virgilio Piñera, "La isla en peso", p. 39. Em "Piñera teatral", ao referir-se às obras anteriores à peça *Aire frío*, Virgilio Piñera afirma que elas *serviram*-lhe *para o que se refere ao ofício; esse ofício permitiu*-lhe *uma segurança de mão, um mover com facilidade os personagens, e algo de maior importância: permitiu*-lhe *usar uma linguagem coloquial sem cair na grosseria.* Cf. "Piñera teatral", p. 29.

perífrase, a *digressão e o desvio* - Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo,* pp. 69-70.

antípodas da expressão falada - Neide T. Maia González, "A desconstrução da cubanidade em 'La entrada de Cristo en La Habana'" em *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 1991, pp. 193-209, p. 198.

verbo, formas malbaratadas - Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo*, p. 70.

leituras em filigrana - idem, ibidem, p. 68.

renuncia ao seu nível denotativo - idem, ibidem, p. 58.

saturação sem limite - idem, ibidem, p. 77.

A esse respeito, observa Heberto Padilla: *confesso que nos unia* (a ele, Padilla, e Piñera) *uma fobia comum contra o barroco. Passávamos horas inteiras discutindo as causas de por que a literatura escrita em castelhano extraiu de um período tão fértil para as ciências uma prática tão caótica, ribombante, caricatural da arte. Nossa irritação para com as teorias de Alejo Carpentier não tinha limites. De Borges aprendeu a desconfiar das "literaturas que usam o espanhol" como sinônimo de mascaramento ou pompa. Piñera nunca se interessou pelos jogos de palavras, pelo discurso paródico, mas sim pela representação oblíqua ou alusiva do pensamento que as palavras deviam*

acentuar tão vivamente que acabaram por desaparecer da página. É cedo para decidir se o conseguiu. Nem antes nem agora teve a sorte de encontrar uma corrente fácil onde nadar. Antecipava-se a ela ou a ultrapassava. Não sublimou nada. Suas metáforas foram sua realidade, sua carne como o título de um de seus contos e de um de seus romances, simples carne *embora se soubesse que eram forma de sua sede e de suas fomes.* Cf. "Virgilio Piñera, el invisible", p. 17.

uma sobriedade que já terá antecipado - Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, p. 13. A autora, baseada nas idéias de G. Genette, refere-se ao estilo de Flaubert. Por isso ocorre a alteração do tempo do verbo *antecipar*, que no original aparece no presente.

avesso silencioso - Gérard Genette, "Silêncios de Flaubert", em *Figuras,* pp. 213-240, p. 230.

PÁGINA 55

missão narrativa - Julio Cortázar, "Do conto breve e seus arredores", em *Valise de cronópios*, pp. 227-237, p. 228.

máxima economia de meios - idem, ibidem, p. 228.

potenciação - idem, ibidem, p. 229.

sentada - Edgar Allan Poe, - "On the aim and technique of the short story", em Eugene Current-García e Walton R. Patrick, *What is the short story?*, pp. 7-15, p. 7.

de meia a uma ou duas horas - idem, ibidem, p. 8.

Short short stories - Gabriela Mora menciona a antologia *Shorts Shorts An Anthology of the Shortest Stories*, de Irving Howe, para ilustrar o conto brevíssimo. Cf. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, p. 29.

um máximo de duas mil - idem, ibidem, p. 29.

cento e cinqüenta palavras - Verificar, principalmente, os contos "El infierno", "Natación", "La montaña", "En el insomnio", entre outros de Virgilio Piñera. Em oposição, contos longos, como "El conflicto", publicado originalmente sob forma de livro, "El filántropo" e "El muñeco", são raros na totalidade de sua obra. Da mesma forma, o autor deixou apenas três romances editados, *La carne de René*, *Pequeñas maniobras* e *Presiones y diamantes*.

narrativizado, ou narrado - Gérard Genette, *Figures III*, p. 191. O crítico considera este recurso o mais redutor de todos os estados do discurso.

a alma do leitor - E.A. Poe, "On the aim and technique of the short story", p. 8.

Cerceia - referência ao conto "El cambio", de Virgilio Piñera, em *Cuentos fríos*, pp. 25-27.

diminuto estilete de ouro, enormes tesouras de prata - idem, ibidem, p. 26.

"Cosas de cojos" - O conto aparece pela primeira vez em *Cuentos fríos*, de 1956, pela Editora Losada, de Buenos Aires. É reeditado em 1964, no volume *Cuentos*, que tem duas edições cubanas neste mesmo ano: UNEAC e Bolsilibros Unión. O volume por sua vez reaparece, integralmente, em 1983, pela Editora Alfaguara, de Madri.

"El filántropo" e *"El álbum"* - No primeiro par, "El filántropo", o conto é escrito em 1957 e peça, em 1960. O outro par, "El álbum", tem o conto escrito em 1944 e a peça, em 1965. A peça "El filántropo" apresenta claramente o meio que transforma um gênero em outro: o recorte. No caso de "El álbum", o que muda principalmente é o final da peça, onde a senhora que expõe o álbum de fotografias, e seu marido, acabam repetindo as mesmas palavras, como um disco quebrado, até que o empregado desligue o arremedo de corda que têm nas costas. No conto, o tempo simplesmente congela-se para que se dê o final da história. Chama também a atenção na versão teatral certa intenção pitoresca de transcrever erros de pronúncia cometidos por personagens de baixa extração social, coisa que -- felizmente -- não ocorria no conto. Além destes dois títulos em duplicata, há ainda "La boda" e "El viaje", que servem também a conto e peça teatral. Não serão tratados aqui, já que os textos nada mais têm em comum além do título.

Outras transformações ocorrem ainda nos textos de Piñera. A principal delas encontra-se na alteração da peça *Falsa alarma*, cuja primeira edição data de 1949 e a segunda, de 1960. Entre ambas situa-se, conforme explicação do próprio autor, a estréia de *A cantora careca*, de Ionesco. Este fato viria apenas intensificar a orientação original da peça, absurda *avant la lettre*. No entanto, interessa aqui verificar principalmente o que não é mencionado por Piñera. Outro caso de alteração em Virgilio Piñera refere-se ao próprio estilo, como ele mesmo anuncia ao mencionar sua relação estilística com Lezama Lima. José Rodríguez Feo, em "Hablando de Piñera", observa: *Não me interessa o poema "Las furias". Nele, como em outros de 1941, evidencia-se a influência do tipo de poesia que cultiva Lezama Lima e seus imitadores. Para nossa sorte, Piñera rompeu com eles em 1942 ao escrever "La isla en peso". Já falei da influência do surrealismo, alguns de cujos poetas, como Breton e Césaire, Piñera começava a traduzir para sua revista Poeta. Mas basta citar os versos iniciais destes dois poemas para que se compreenda a grande influência que permeia entre um e outro. "Las furias" começa assim: "Este gelado cristal da pessoa / entre fúrias caindo se diverte /" -- verso que poderia muito bem levar a assinatura de qualquer dos poetas da escola de Lezama. "La isla en peso", com versos de uma modernidade surpreendente para aquela época: "A maldita circunstância da água por todo lado / obriga-me a sentar-me na mesa do café /". Coisa curiosa que no primeiro poema genuíno que escreve apareça o tema do café! Além disso, aqui se revela a nota íntima, a alusão ao cotidiano e a recordação, também, da fome e da miséria.* (Cf. *Notas críticas*, pp. 41-52, p. 51.)

PÁGINA 56

Saúde! Vamos direto ao ponto - Virgilio Piñera, *El filántropo*, em *Teatro completo*, pp. 402-485, pp. 403-404. O texto na linha inferior é a transcrição do conto, e o texto na linha superior é sua transformação em peça de teatro.

Terá um pouco de paciência - idem, "El filántropo", em *El que vino a salvarme*, pp. 218-240, pp. 221, 222.

PÁGINA 58

Coco, eu quero um milhão - idem, ibidem, p. 223 e ss.

cinqüenta vezes por dia - idem, ibidem, p. 225.

casa do prazer - idem, peça homônima, p. 424.

milhares de minutos de riso - idem, ibidem, pp. 428-429. Quando se faz referência ao riso que pode emanar das obras de Virgilio Piñera é necessário muito cuidado. O tema é longamente analisado por Carmen L. Torres, em seu *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*. No entanto, o riso ali tratado é um riso franco, quase feliz, e jamais é aludida qualquer insinuação, que seja, de um riso nervoso ou sinistro.

com viva paixão se um *parque* - idem, "El parque", em *Cuentos fríos*, pp. 71-72, p. 71.

exatamente no meio por uma barra - idem, "Proyecto para un sueño", em *Cuentos fríos*, pp. 33-40, p. 34.

um reluzente piso de mármore - idem, ibidem, p. 35.

um degrau se compõe de uma laje - idem, "La gran escalera del palacio legislativo", p. 201.

PÁGINA 59

a maior do mundo - idem, "La locomotora", em *El que vino a salvarme*, pp. 161-162.

Aire frío - idem. A peça, como informa Piñera, é autobiográfica.

uma peça sem argumento - idem, "Piñera teatral", p. 28.

formou um dia o projeto - Gérard Genette, "Silêncios de Flaubert", p. 230.

o "livro sobre nada" - idem, ibidem, p. 230.

os grandes masturbadores - Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes*, p. 327.

"El parque", *"El comercio"* e *"La boda"* - Virgilio Piñera publica os três conto pela primeira vez em 1944, já nesta seqüência, em *Poesía y prosa*. Eles serão reeditados em *Cuentos fríos* e em *El que vino a salvarme*, sempre na mesma ordem.

um dedo no nariz - Virgilio Piñera, "El comercio", em *Cuentos fríos*, pp. 73-74, p. 74.

PÁGINA 60

na maioria das vezes faz-se - Gérard Genette, "Silêncios de Flaubert", p. 223.

Estudio en blanco y negro - peça em um ato de Virgilio Piñera, publicada em *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, edição organizada por Carlos Solórzano, pp. 169-175. Na apresentação da peça afirma o crítico: *Nela vemos reunidas as qualidades essenciais do dramaturgo: traço fácil e certeiro na exposição de uma história quase sem acontecimentos, pois estes foram suprimidos para fazer-nos ver o esforço inútil que entranha toda comunicação.* (Cf. p. 165.)

quatro idiotas - idem, "La transformación", em *El que vino a salvarme*, pp. 180-183, p. 183.

deixa de falar como adulto - idem, ibidem, p. 182.

de pronto as palavras, as letras - idem, texto de apresentação do volume *Cuentos fríos*.

"La boda" - idem, em *Cuentos fríos*, pp. 75-76.

a pressão humana, quer dizer - idem, *Presiones y diamantes*, p. 220.

única igualdade humana - idem, ibidem, p. 226.

a canastra é estéril - idem, ibidem, p. 249.

para não ver - idem, ibidem, p. 253.

assim, de repente - idem, ibidem, p. 308.

desafiando os hermeneutas - idem, ibidem, p. 310.

PÁGINA 61

despovoamento da terra - idem, ibidem, p. 235.

- *Quem dirige a conspiração?* - idem, ibidem, p. 312.

são *a redução ao grotesco* - idem, ibidem, p. 237.

Toda essa gente está podre - idem, ibidem, p. 328.

Se no princípio foi o Verbo - idem, ibidem, p. 310.

Não é assim, Olegário? - idem, *El álbum* (peça teatral), em Revista *Conjunto* n. 61-62, jul/dez/1984, pp. 61-70, p. 70.

PÁGINA 62

boneco de mola - idem, ibidem, p. 70.

sobe o tom, tem acessos de riso - idem, ibidem, p. 70.

"El muñeco" - conto de Virgilio Piñera, de 1946, em *Cuentos fríos*, pp. 151-189.

Um esclarecimento antes de começar - Virgilio Piñera, "El muñeco", p. 151.

O correr dos dias trouxe - idem, ibidem, pp. 188-189.

PÁGINA 63

"La carne" - conto de Virgilio Piñera, em *Cuentos fríos*, pp. 13-16.

belo filé de suas nádegas - idem, "La carne", p. 13.

saboreá-lo - idem, ibidem, p. 13.

Passadas as primeiras devastações - Voltaire, "Cândido ou O otimismo, traduzido do alemão do Senhor Doutor Ralph", pp. 178/179.

PÁGINA 64

breves montes de excrementos - Virgilio Piñera, "La carne", p. 16.

são abstrações - Günther Andres, *Kafka: pró e contra - os autos do processo*, p. 50.

proferir a sentença de morte - Virgilio Piñera, "La carne", pp. 14, 15.

em respeito a sua arte - idem, ibidem, p. 15.

tagarelar - Ver, a esse respeito, principalmente o capítulo III de *Les mots et les femmes*, de Marina Yaguello.

Algumas, nem todas, já não falavam - Virgilio Piñera, "La carne", p. 14.

Este é o melhor dos mundos - Voltaire, "Cândido", pp. 166-167, entre outras.

PÁGINA 65

ligeiras alterações - Virgilio Piñera, "La carne", p. 16.

não minavam em absoluto a alegria - idem, ibidem, p. 16.

afligida engolindo os mais variados vegetais - idem, ibidem, p. 13.

expressa a Ansaldo seu vivo desejo - idem, ibidem, p. 13.

"uma demonstração prática - idem, ibidem, p. 14.

Uma vez fixados os *pontos* - idem, ibidem, p. 14.

vantagens - idem, ibidem, p. 14.

na rua tinham lugar as mais deliciosas - idem, ibidem, p. 14.

na confecção de uns assados - idem, ibidem, p. 14.

um dos episódios mais pitorescos - idem, ibidem, p. 15.

"economizamos ao leitor as torturas - idem, "El filántropo", p. 236.

"não vou aborrecer o leitor - idem, *Pequeñas maniobras,* pp. 136-137.

"Economizo-lhe, leitor - idem, ibidem, p. 196.

a coisa não era para pedir - idem, "Las partes", em *Cuentos fríos*, pp. 21-23, p. 21.

PÁGINA 66

não pôde, em certa ocasião, *haver mais fala* - Pero Vaz de Caminha, "Carta", p. 87

"Os palacianos abraçam-se - Virgilio Piñera, "El muñeco", p. 152.

A visão do sangue causa horror - idem, ibidem, p. 152.

sanguinolento silêncio - idem, "La carne", p. 15.

é certo que Sade pode ser lido - Roland Barthes, "O princípio de delicadeza", em *Sade, Fourier, Loiola*, pp. 165-166, p. 166.

a delicadeza sadiana - idem, ibidem, p. 166.

modesta proposta - Jonathan Swift, "A modest proposal for preventing the children of poor people in Ireland, from being a burden to their parents or Country; and for making them beneficial to the publick", em *Selected works of Jonathan Swift*, pp. 429-436.

PÁGINA 67

um homem do lar - Virgilio Piñera, "Unos cuantos niños", em *El que vino a salvarme*, pp. 210-217, p. 210.

Regala-se com as crianças *(não* pode *dizer* - idem, ibidem, p. 211.

No máximo, três ou quatro - idem, ibidem, p. 210.

eu estava acostumado - idem, ibidem, p. 212.

róseas - idem, ibidem, p. 210.

Toda essa barafunda - idem, ibidem, p. 216.

PÁGINA 68

Abri uma portinhola idem, ibidem, p. 217.

tese - Ver o artigo de Virgilio Piñera "El secreto de Kafka", publicado em *Orígenes*, II, 8, inverno/1945, pp. 42-45. O texto que ele dá como exemplo, além dos de autoria do próprio Kafka, é *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

toda denúncia se autodestrói - Virgilio Piñera, "Diálogo imaginario", em *Lunes de Revolución* de 21/mar/1960, pp. 38-40, p. 38.

como todos os cubanos - idem, "Piñera teatral", p. 11.

"La carne" não é outra coisa - idem, "Notas sobre la vieja y la nueva generación" em *La Gaceta de Cuba*, 1º/mai/1962, pp. 2-3, p. 2.

O tema de envio de reses aos Estados Unidos aparece também em *Aire frío*, no seguinte diálogo:

Luz Marina - O que disse o rádio?

Laura - Que a partir de amanhã faltará carne em Havana.

LM: Vão querer subir os preços. Para mim tanto faz, para o tanto que me importa a carne... (Olhando para o pai) Papai sofrerá horrores: que lhe dêem carne de manhã e carne de noite. (..)

Oscar - A carne faltará porque o governo a está enviando para o exército norte-americano. Levam-na em dirigíveis.

LM - Em dirigíveis? Você está louco, Oscar?

O - Sim, em dirigíveis. Quem me disse foi Alicia, e você sabe que ela trabalha na embaixada norte-americana.

(Cf. *Aire frío*, p. 284.)

por esse protesto baseado - idem, "Diálogo imaginario", p. 38.

PÁGINA 69

como nos doía - idem, "Notas sobre la vieja y la nueva generación", p. 2.

potencializa vertiginosamente - Julio Cortázar, "Do conto breve e seus arredores", p. 229. Este ensaio foi publicado pela primeira vez em 1969.

não há diferença genética - idem, ibidem, p. 234.

dichten = condensare - Ezra Pound, *ABC da literatura*, p. 40.

PÁGINA 70

a idéia de poesia como concentração - idem, ibidem, p. 40.

contínua superação de focos - João Alexandre Barbosa, *A metáfora crítica*, p. 10.

O dom divino da palavra - Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes*, p. 328.

inquieta não pelo que diz - Octavio Paz, ao fazer referência ao pintor Edward Hopper, em "Dois séculos de pintura norte-americana (1776-1971)", em *Convergências*, pp. 226-235, p. 230.

A LIBÉLULA, A PITONISA

Porque a literatura de Virgilio Piñera é áspera e seca e lanhada como mãos de lavadeira. Mãos cuja maciez se esvai, um pouquinho a cada dia, junto com as trouxas de roupa limpa que entregam para viver. Mãos que levam e trazem a roupa suja e que no entrementes batem-na para clareá-la, enquanto a boca mussita palavras, *misturadas e impuras*, onde tudo é convenientemente conhecido, ligeiro, simples, próprio e claro. Onde não há tensões nem oxímoros; amaneiramentos, pedantismos, empolações, afetações, violências. Onde as frases já estão feitas e a sabedoria é generosamente compartilhada, comungada em cada migalha de palavra. Piñera vai às sarjetas, por onde correm as águas sujadas pelas roupas limpas, águas que ressecam mãos, à espera das nódoas, vertidas junto com a espuma, e dos verbos mastigados e cuspidos fora por essas mulheres. Aí, nessa vala onde são atiradas guimbas, recados amassados, restos do que não presta mais, e onde tudo acaba sendo levado pelo jorro de imundícies desandado por essas mulheres, Virgilio Piñera, como certo Manuel Bandeira, pode *impregnar*-se *a fundo do realismo da gente do povo.* Gente que escarra suas palavras como quem, com naturalidade e conhecimento de causa, purifica-se das secreções de uns *pulmões podres.*

Mas a literatura de Piñera é mais do que uma escrita à cata do que vem boiando nas águas das lavadeiras. Ela é, como quis alguém, *literatura de lavadeira.* Antídotos da linguagem ilegível, daquela *escritura lenta, como o fio de seda que traça seu alfabeto sobre o deserto de um mosaico*, à qual apetecem as metáforas que se oferecem em opulentas cornucópias do simulacro, os verbos do *ligeiríssimo Virgilio odeiam a gravidade, execram a pompa e preferem os clichês de*

ocasião. Suas palavras rememoram, mais do que os verbos cuspidos pelas bocas daquelas mulheres, as ações cumpridas diariamente por suas mãos ressequidas e cheirando forte a sabão barato. Levar, trazer e bater a roupa são os verbos que justificam a existência das lavadeiras, mas que na pluma do *dramaturgo onanista* perdem o objeto das ações originais e vão falar não mais sobre as coisas, mas sobre a linguagem. Piñera, apropriando-se desses verbos que por ora são das lavadeiras, devolve-os a sua categoria de verbos vulgarizados por bocas de todos os hálitos. Piñera utiliza-os em frases surradas, que seriam em espanhol *frases tan llevadas y traídas*, frases tão batidas que continuam sendo levadas, batidas e trazidas de boca em ouvido e de ouvido em boca. Porque Piñera sabe, como sabe Eliot, que *toda revolução em poesia está apta para ser, e às vezes anunciar-se como tal, um regresso à linguagem cotidiana.* E *vem* então aos lábios do Mestre

> *a recordação de uma poesia natural, não codificada:*
> *Árvore de poeta, árvore do amor, árvore do juízo.*
> *Uma poesia exclusivamente da boca como a saliva.*

Mais: *se o poema está escrito naquilo que chamam a linguagem de todos, estamos ante uma arte de maturidade... As palavras do poeta são também as de sua comunidade. De outro modo não seriam palavras. Toda palavra implica dois: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não está feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas, linguagem pessoal que quer dizer linguagem comum revelada ou transfigurada pelo poeta. A palavra retoma sua natureza original.* A poesia madura de Virgilio Piñera escorre principalmente da saliva de sua *boca beiçuda e repugnante*, que lambuza tudo, tanto *amores como chinelos, tanto coisas lógicas como disparatadas.* Porque *a poesia é feita de pequeninos nadas; em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras.* Palavras vivas de natureza original e sábia, que servem para dizer o mundo e juntar-se em frases que estarão sempre à espreita de que algum sentimento, fato ou situação torne a ocorrer para que voltem a ensiná-lo, *classificá-lo ou mesmo arquivá-lo, sem por isso eliminá-lo.* A linguagem comum é a linguagem da revelação, aquela que parece ter guardadas todas as possibilidades do mundo em frases prontas, que *poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções.* E assim Piñera oficia em seu ofício, *ofício que* lhe *permite uma segurança de mão, um mover com facilidade os personagens, e algo de maior importância: permite*-lhe *usar uma linguagem coloquial sem cair na grosseria.*

Os *pequeninos nadas* da palavra de Piñera encaroçam-se maduros na *gongorofobia*, o desprezo por um estilo e um poeta que se traduz no *adjetivo popular "gongórico"*. Adjetivo que teve seu nascedouro nas academias onde se regurgitava cultura e preconceito, e de onde se apregoava que *Gôngora acabou sendo, por suas poesias de mau gosto, o corifeu do culteranismo, defeituoso amaneiramento literário, chamado assim por se dirigirem essas poesias a leitores cultos e não ao vulgo. O culteranismo foi um vício literário relativo à expressão ou à forma que se caracterizou pelo amaneirado, rebuscado e pedantesco da linguagem; pelo empolado e afetado da frase; pela introdução de muitas palavras novas (tomadas preferentemente do latim e do italiano); pela violência do hipérbato; pelas alusões mitológicas, históricas e geográficas, não ao mais conhecido, porém ao mais recôndito, e pelas metáforas extravagantes. Há, portanto, falta de simplicidade, propriedade e clareza na expressão; reunia, assim, o culteranismo os inconvenientes de duas decadências literárias: a decadência alexandrina e a decadência trovadoresca.* E Virgilio Piñera faz, ao se tornar contra o caroço gongórico, sua opção pelo vulgo, pelo *mais conhecido*, e escolhe o signo da "decadência", não mais alexandrina ou trovadoresca, mas sim social e, mais do que tudo, verbal, ao oficiar sua *literatura de lavadeira*.

Ofício que permite a Virgilio Piñera narrar contos como quem *narra um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante do que os personagens que o vivem.* Como Poe, Piñera sabe *que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ou acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance ou de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas.* Os contos de Piñera, cujos personagens são gritantemente menos importantes do que o narrador, já que raramente têm voz, ao usarem as *frases tão batidas* da linguagem coloquial criam uma trajetória que, na verdade, não lhes pertence de fato. Oferecem-se ao leitor desabusadamente, como se tivessem *circulado no povo antes de passar da tradição popular à literatura*; como se fossem contos das lavadeiras compilados pelo Mestre Virgilio Piñera, que, como outros mestres, teria passado a assiná-los.

O mitômano Virgilio Piñera falsifica uma linguagem que, em vez de *estremecer o sentido do mundo*, reforça-o com os produtos do senso comum. Ao contrário da forma artística definida por Jolles, a forma de Piñera não *se esforça por ser sólida, peculiar e única, a tal ponto que seria impossível imaginá-la a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom*

excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema -- ainda que apenas "aqui e assim"; acresce que tal linguagem própria conferiria *a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor.*

E Piñera, em vez de emprestar contos já prontos, empresta então a mão direita gretada de uma lavadeira qualquer para fazer umas *garatujas de escrevente*. Seguindo, meio de esguelha, o caminho de um Poe, para quem *em "Morella" a epígrafe de Platão se cumpre na reencarnação da alma da heroína; "Ligéia" dá corpo a uma afirmação de Glanville; "O tonel de amontillado" parte da premissa de que a vingança não deve prejudicar o vingador, e que a vítima deve saber de quem procede a desforra; "Uma descida ao Maelström" ilustra os benefícios de um princípio de Arquimedes*, Virgilio Piñera se desfaz de toda referência erudita e chapinha, satisfeito, na superfície das águas ensaboadas daquela mulher de mãos ásperas. Lembra-se ainda de uns exemplos de Kafka, todos eles escoados destas mesmas águas: *1. Aos olhos do mundo respeitável e "capaz", Gregor Samsa é uma "barata suja", porque quer viver como artista (isto é, como um "ser aéreo"): então ele acorda, na Metamorfose, transformado em barata, que gosta de grudar no teto do quarto. 2. "Para mim, tanto faz quem são vocês", diz-se das pessoas com quem nada se tem a ver: logo, Kafka introduz, como acompanhantes indefectíveis de sua estada, dois "auxiliares" de aparência absolutamente igual, que ele, apesar de seus nomes individuais, chama por um único nome. 3. "Experimentar algo na própria carne", diz a linguagem, quando quer exprimir a realidade da experiência: é esta a base para a Colônia Penal, na qual a pena é comunicada ao criminoso não verbalmente, mas por uma agulha que a risca no seu corpo. 4. "Viver sob os olhares do mundo", eis como a língua chama a carência de vida privada. Portanto, a vida privada de K., em O castelo,* decorre *num lugar que, na realidade, é a casa de outras pessoas; aliás, não se trata nem mesmo de uma casa particular. E suas intimidades com Frieda* são *comentadas pelos outros moradores.*

A mão emprestada por Virgilio vai, então, com fluência e exemplos, garatujando contos, poesia, teatro, alguns romances, artigos para revistas e jornais. Mas uma hora tem que parar. Para responder à pergunta: *Qual é o tema principal* da peça *La Boda*? Impaciente por não interromper o fluxo do verbo que fala, responde *com um refrão: "As paredes têm ouvidos".* Porque *havia dois anos as paredes recolheram umas frases* do Mestre*; essas frases custaram*-lhe *a perda de uma grande amizade. Resultado:* escreveu *uma peça de teatro.*

O tema de *La Boda*, um *incidente pessoal* na vida de Piñera, resume-se a uma frase feita, que existia muito antes do acontecido. Ora, coisas ocorrem de verdade, mas parece que já estão arquivadas de antemão pela linguagem das lavadeiras, que tudo convenciona porque tudo

antecipa porque tudo sabe. E este não é um acontecimento fortuito na obra de Virgilio Piñera, mas um fato corriqueiro. Assim, caso aquela pergunta se referisse ao tema do conto "La cena", ele poderia responder com a frase **viver de brisa**, pois aí o miserável que narra sobrevive mais uma noite à miséria enchendo o estômago através dos pulmões. Inala aromas desprendidos por uma longa sucessão de pratos que ele considera deliciosos e, pelo menos nesta noite, não morre de fome. A mesma expressão serve para definir o personagem autobiográfico Oscar, de *Aire frío*: dizem-lhe que ele *é poeta... pode viver de brisa.* Uma experiência literal, aliás, conhecida de um menino Virgilio que estava a ponto de descobrir uma das três coisas sujas das quais *jamais pôde se lavar*. Ele arremedava, sozinho no quarto da mãe, o brinde da **Traviata** que sua prima havia interpretado e que o havia impressionado muito. Pegou *um copo, e simulando que estava cheio de líquido,* pôs-se *a entorná-lo ansiosamente.* Seu *pai* surpreendeu-o, *muito intrigado; perguntou*-lhe *por que fingia que estava bebendo... Então* respondeu-*lhe que estava tomando "ar".*

O batido **o amor é cego** -- completado pelos adjetivos surdo, mudo e burro -- traduz o conto "El cambio". Trata-se da história de dois casais que, ajudados por um amigo, iriam, finalmente, conhecer os prazeres amorosos. Mas o amigo troca os casais e, para que eles não percebam a fraude, mete-os em quartos escuros onde, ao exercitar o sexo, são proibidos de proferir qualquer tipo de som. Terminada a tarefa carnal, os casais, satisfeitos, têm suas línguas e olhos extirpados pelos escravos do amigo para que se possa eternizar o supremo êxtase que conheceram nesta noite. Vão felicíssimos para suas casas, onde estes parceiros trocados vivem felicíssimos até morrerem, e só então o amigo recompõe os casais originais, ao enterrá-los. A frase **conhecer de vista** é modificada em *"Amores de vista"*. Aí o novamente miserável narrador domina suas mulheres, sem que elas sequer suspeitem, pelo amor. Sua *técnica de olhar furtivamente alcançou tamanho grau de perfeição que* elas *jamais* o surpreenderão *adorando*-as. **A ocasião faz o ladrão** pode ser lido em "Unos cuantos niños", quando o senhor que narra, o bom cidadão que aprecia, a cada mudança de estação, saborear uma criancinha no jantar, vê-se praticamente fora de si. Ainda não é a hora exata de sair à procura da criança, mas um carrinho com um bebê displicentemente sozinho, à espera dos adultos, faz com que o senhor sofra um arrebatamento e rapte e prove sua iguaria extemporânea. **Bancar a criança** materializa-se em "La transformación". Aí não apenas os pais de um casal de gêmeos transformam-se em crianças, após declararem que *o invejam.* O próprio narrador banca uma delas, empregando uma linguagem e um discurso inegavelmente infantís. **Morrer de rir** é o tema de "El Gran Baro", onde Baro, o *palhaço*

revolucionário, é condenado a este tipo de morte. O conto "La carne" demonstra como uma cidade pode **viver das próprias reservas**, com a população consumindo a carne do próprio corpo.

Piñera, como um Kafka que *traduz em imagens*, traduz em contos inteiros -- ou mesmo em peça teatral -- *não conceitos, mas situações*. Ao contrário do alegorista, ele não *põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico, ou desse gênero) de tradução ao substituir conceitos por imagens*. E também não opera como o *simbolista autêntico*, que *toma a parte pelo todo, isto é, faz um objeto representar o outro, porque este, ao que se impõe, é da mesma substância que o outro*. Não: Virgilio Piñera parte da linguagem comum, que está à disposição dele ou de Kafka ou de qualquer lavadeira. *Colhe do acervo preexistente, do caráter de imagem, da linguagem. Esse "tomar-ao-pé-da-letra" da linguagem é um método da empiria. A vida que o homem vive não é nenhum factum brutum pré-lingüístico, mas um fato interpretado lingüisticamente por ele. Quando o homem diz que vai "afundar de vergonha"*, que vai "morrer de rir", "viver de brisa" ou "viver de reservas" *declara, com isso, algo essencial sobre a realidade humana. O que* Piñera -- e *Kafka -- faz não consiste em outra coisa senão submeter a um golpe de luz essas verdadeiras imagens da linguagem. Nenhuma* das *imagens* de Kafka, nenhum dos contos de Virgilio Piñera, *por mais absurdos, parecem totalmente gratuitos: cada um está fundado num pronunciamento imagético que o homem, antes* deles, *já fizera sobre si mesmo.* Kafka e Piñera *não inventam imagens: assumem-nas.*

Mas Virgilio Piñera vai muito mais além do que contar o mundo para comprovar a sabedoria da linguagem das lavadeiras. Virgilio Piñera ensina, como ensina o fabulista porque as sementinhas do morango ficaram um dia do lado de fora da fruta, como surgem as frases feitas. Estas frases *detestadas* por alguns, que as vêem como *juízes graves e barbudos*; que *arrepiam* e que *respondem sempre a uma realidade terrível*. Menciona como se pode emudecer por **comer a língua**, e ainda demonstra como surgiu o dito **de lamber os beiços**, para identificar uma comida saborosa. Neste último caso, fica evidente como mais importante do que contar a história é adequá-la à linguagem pronta do senso comum, o que se evidencia na tarefa de tradução. Na realidade, o original conta que o juiz criminal da cidade não pôde assinar a sentença de morte de um condenado porque havia comido *las yemas de los dedos, que, según los buenos gourmets (y el Alcaide lo era) ha dado origen a esa frase tan llevada y traída de "chuparse las yemas de los dedos"*. Em português tal episódio perderia o sentido caso se traduzisse as *yemas de los dedos* ao pé da letra: a língua não tem nenhuma expressão gastronômica com "almofadas dos dedos", expressão aliás forçada para a outra cara das unhas. Perde-se a parte precisa do corpo para ganhar-se em significado: o resultado é: *o juiz criminal não pôde proferir a sentença de morte de um réu, ao final*

do julgamento, porque havia comido os beiços, o que, segundo os bons gourmets (e o juiz era um), deu origem a essa expressão tão batida "de lamber os beiços".

Mas não só isso. Virgilio Piñera debruça-se, curioso, sobre a enunciação, a fim de especular, na prática, sobre a gênese do falar por frases prontas que sintetizam o mundo. Fingindo ter necessidade de rever alguns princípios, Piñera, o Mestre que é também *personagem*, recolhe-se por um momento para o fundo escuro do proscênio e, sob uma luz fraquinha, *graças ao poder da ficção,* folheia as idéias do teórico André Jolles. Procura o índice e localiza o que interessa: *"O Ditado".* Página 128. Corre os olhos pelo capítulo, e se detém em algumas afirmações. Como a que ensina que *nos provérbios existe sempre uma tampa sobre o poço -- mas que só é posta depois de a criança ter-se afogado.* Agradam-lhe as palavras *resignação, amoralidade, argúcia* e *sabedoria*, que dão o tom aos ditados -- ou provérbios. Sorri ao confirmar a idéia de que *é preciso, forçosamente, que qualquer provérbio, qualquer ditado tenha sido primeiro enunciado por alguém, num certo dia e nalgum lugar.* E então chega ao que mais lhe importa, o como atualizar um provérbio. (Julga ter tido sorte ao escolher justamente este livro, tão claro em suas explanações.) Lê que existe um caminho a ser observado, de três partes. A primeira delas é a simples constatação da experiência extraída da vida de alguém em particular, um alguém dotado de *um sólido senso comum e da faculdade de encontrar a palavra exata.* Esta constatação nasce da associação empírica, *e por conclusão, de um acontecimento passado a acontecimentos atuais da mesma espécie.* Ao ser enunciada, essa constatação transforma-se em locução. Que, por sua vez, quando possibilita a identificação do indivíduo que a formalizou, já passa a ser uma locução proverbial, o passo intermediário. Jolles cita Büchmann para expor as condições de existência requeridas pelas *locuções proverbiais: 1. Devemos poder estabelecer a sua origem literária ou o seu autor histórico; 2. devem ser não só universalmente conhecidas mas ter passado também ao uso corrente e ser universalmente empregadas; 3. esse uso e emprego devem ser não apenas provisórios mas duradouros, embora a duração não signifique necessariamente uma eternidade.* No entanto, *uma locução proverbial não é um provérbio. A fronteira é fluida, por vezes; houve giros de frases empregados primeiro em ocasiões particulares ou numa situação determinada, para serem depois de uso ou emprego universal.* Quando desaparece o nome do autor; quando a forma em que se apresenta o enunciado é a *única que permite exprimir aquilo a que chamamos experiência*, e quando *a forma brota como um relâmpago*, aparece, finalmente, o ditado.

Piñera fecha o livro de Jolles e avança para a boca de cena. Espreme os olhos até eles se acostumarem com a luz forte. Encontra aí o cenário preparado, a iluminação certa. *O*

cenário representa uma sala-de-jantar. Direita do espectador: mesa redonda, quatro cadeiras. Esquerda: um sofá, duas poltronas. Frente: estante de livros, em cima da estante um busto de Beethoven. Senta-se à mesa, onde há papel sem pauta e caneta. Começa então a rabiscar umas frases, esquentando o braço para a *resignação*, a *amoralidade*, a *argúcia* e a *sabedoria*. Escreve, risca por cima, torna a escrever. Rememora a necessidade de ser um escritor dotado de *um sólido senso comum e da faculdade de encontrar a palavra exata* para poder prosseguir em seus exercícios com a linguagem. Vão aparecendo então, em letra miudinha, umas frases levadas e trazidas por muitas bocas: *afogar-se num copo d'água, qual não seria sua surpresa!, o amor faz milagres, a honra é a única riqueza dos pobres, ler em minha alma como em um livro aberto, cada um é o autor de sua própria vida, a vida não é tão simples como parece, a vida, em geral, não é senão a perda constante de toda soberania, as falsas crenças levam ao desastre, ato seguido, derramar sal na mesa dá azar, se queres ser feliz não analises, como se diz, se as coisas são começadas, as coisas devem ser terminadas, os homens desempregados são como leões enjaulados, esgotar o cálice do prazer, tem gente para tudo, unindo a palavra à ação, buscar água no cesto, no que me diz respeito, com efeito, mas a coisa não era tão fácil como parecia, em suma, como se diz, para o homem comum, o inexplicável aparece sempre sob o aspecto da catástrofe, discutir com viva paixão, por um triz, fazer-se de rogado, custe o que custar.* Etc, etc.

A mão segura, o Mestre começa então a desenhar frases em conexão entre si e entre o que leu na penumbra da ação: *Os coxos, apesar de sua coxeadura, vão e vêm pelas ruas.* Encadeia a esta constatação duas outras: *Há coxos de uma muleta e coxos de duas muletas, mas uns e outros só conseguem que o público repare apenas distraidamente em sua coxeadura.* E uma quarta: *Poderiam despertar maior interesse se decidissem sair em bandos exigindo que lhes fosse devolvida a perna perdida.* Quinta: *Mas não, está provado que um coxo evita a companhia de outro coxo.* Sexta: *Não como os cegos, que costumam acompanhar-se e fazem bulha com suas bengalas.* Percebe que está redigido o primeiro parágrafo de novo conto, cujo tema poderá ser *um mais ou menos tradicional conto jocoso* hispânico, surrado por todas as bocas: *coxo procura coxo do outro pé para economizar na compra de um par de sapatos.* Virgilio Piñera redige-o com tamanha preocupação com a formalização do que -- acredita -- virão a ser locuções proverbiais que, ao perceber a necessidade da introdução do nó dramático, para que o texto de fato se configure como conto, vê-se impelido a utilizar uma adversativa para justificar a mudança do tom. Ao transferir-se do jogo com a linguagem para o da ação, emprega um *Entretanto*, seguido imediatamente de um *a despeito de*. A ação, assim, fica marcada pela contradição, e o segundo parágrafo se configura em:

Entretanto, a despeito desta solidão e recato inerentes à coxeadura, não faz muito tempo dois coxos estiveram a um passo de se encontrar.

Piñera relê os parágrafos à luz forte da cena e encontra o caminho certo para suas especulações poderem se aliar à ficção. O meio-tom entre umas e outra fica por conta das adversativas, quando tiver que resvalar para a ação. Mas quando preferir, mesmo que veladamente, tratar da linguagem, um bom meio-termo entre as locuções e a forma artística é o tom absolutamente coloquial, com o emprego de frases feitas abusadas pelo senso comum. E tudo, como é de seu gosto, chuleado pela lógica. Engrena, então, os demais parágrafos destas suas "Coisas de coxos":

Um destes coxos (coxo da perna direita), como tinha que comprar um sapato para sua perna boa, decidiu postar-se -- claro, com a maior discrição -- em frente a uma sapataria à espera de outro coxo que tivesse necessidade de um sapato para sua perna direita.

Seu raciocínio era excelente: por que iria comprar dois sapatos se um lhe bastava? Suponhamos que esses sapatos custassem duzentos pesos: por que perder bobamente a metade desta soma? Não há dúvida de que os coxos têm uma lógica implacável.

Pois bem, como a vida não é tão simples como parece, acontece que esse coxo, que ele aguardava ansiosamente, havia tido o mesmo pensamento mas, em contrapartida, não havia escolhido a mesma sapataria.

É proverbial a tenacidade dos coxos. (E aqui Virgilio Piñera abre um sorrisinho de mofa.) *Passavam-se os anos, o feliz encontro nunca se realizava, mas nem por isso pestanejavam em seu empenho. A multidão, que só tem imaginação para cenas de sangue e horror, imaginou que estes coxos eram nada mais nada menos que espiões internacionais, mas como eles só olhavam melancolicamente os sapatos, não achou necessário denunciá-los à polícia.*

Entretanto, nem tudo é rigor e drama nesta vida. Um belo dia, duas coxas (não por avareza, mas sim por malparada economia) tiveram a mesma idéia de nossos dois coxos, e quis o acaso que viessem a postar-se em frente às sapatarias onde estavam postados fazia doze anos os coxos de nossa história.

Estes, a princípio, olharam-nas com notória indiferença. Se um sapato de mulher não casa com um de homem, que apito tocavam ali essas coxas? Porque o certo é que a presença de uma coxa junto de um coxo tem justificativa em qualquer lugar, menos em uma sapataria.

Mas a atração dos sexos é poderosa. Um dia, os coxos e as coxas acabaram se olhando amorosamente e, apoiando-se em suas muletas, estreitaram-se para ouvir o pulsar de seus corações.

Minutos depois ambos os casais entraram em suas respectivas sapatarias, pois onde já se viu um coxo e uma coxa irem para o altar com o sapato furado?

O conto reluz, pronto, sobre a mesa da sala-de-jantar. O escritor percebe então que seu *dia foi bom, pode a noite descer*, porque ele conformou mais um escrito. Um escrito bem de acordo com seu desejo de estudar a linguagem, pois nele há os tais pressupostos arrolados por Jolles: *resignação*, *amoralidade*, *argúcia* e *sabedoria*. E há, principalmente, um *raciocínio excelente*, *uma lógica implacável*, que lhe conferem a mais absoluta coerência. Pelo menos desta vez não o *reputarão de louco*. Como, aliás, não reputaram quando se utilizou da mesma lógica e produziu um excelente conto, um dos que comprovam que sua *vaidade de escritor pode mais que tudo*: *"El baile"*.

Piñera empurra para trás sua cadeira, distanciando-se da mesa. Ainda sob a luz forte, o olhar fixado no pé de madeira envernizada do busto de Beethoven, rememora aquele conto escrito há alguns anos. Lembra-se de como começou: *A primeira dama havia lido a resenha de um grande baile de gala, celebrado havia um século exatamente, e teve o vivo desejo de reproduzi-lo naqueles mesmos salões. Mas a coisa não era tão simples como parecia*, e Piñera achou necessário questionar e solucionar sete possibilidades, suscitadas com a leitura da resenha e o desejo da senhora. E foi então enumerando as fases, como se estivesse escrevendo um compêndio de lógica:

Primeira: o baile como foi realmente oferecido há um século.

Segunda: o baile resenhado pelo cronista da época.

Terceira: o baile como a primeira dama imagina que foi, com a resenha do cronista.

Quarta: o baile como a primeira dama imagina que foi, sem a resenha do cronista.

Quinta: o baile como ela imagina dar.

Sexta: o baile como é realmente dado.

Sétima: o baile que pode ser levado a cabo, utilizando a lembrança do baile como é realmente dado.

E o Mestre fes a lógica endemoninhar a aristocracia daquele Estado. A primeira dama conclamou os nobres conterrâneos a se reunirem em *soirées metafísicas*, onde teriam oportunidade de *especular, nada mais do que especular, a respeito da terrível circunstância que é a possibilidade de...* etc, etc, etc... O governador, irritado com as conseqüências de tanta discussão, decidiu realizar o baile de acordo com a primeira fase. A senhora respondeu-lhe que obrigatoriamente cairia na segunda, e o marido aceitou a sugestão. Mas a senhora informou-lhe que, então, já estariam na terceira, e assim sucessivamente, até que, afinal, a senhora respondeu-lhe que *o desmesurado exercício o levaria a infinitas combinações que, muito prontamente,*

evaporariam com sua clarissima razão. Ao tocar na questão da razão, o governador, viva antítese de um asilo de loucos, dando meia-volta saiu discretamente da soirée metafísica. Mas quase não se notou sua brusca desaparição, pois todas as damas já se inclinavam perante a primeira dama para escutar, de seus lábios, que acabava de descobrir uma oitava fase para um possível baile que seria a perfeita reprodução de um celebrado havia exatamente cem anos.

Piñera diz a si mesmo que se Clarice Lispector tivesse lido esse seu conto teria, com toda certeza, repetido que "*quem atinge um alto nível de abstração está em fronteira com a loucura*". Pode ser. Mas o que o Mestre sabe que atingiu aí foi um *ponto de máxima saturação*: ele fez imaginar que um *sucesso jamais* poderia *ser retroagido a sua anterior existência de anseio, de desejo;* fez imaginar *igualmente que, detido em seu ponto de máxima saturação,* adquiriu *o privilégio de suceder eternamente como em um motto perpetuo.* Fez ainda imaginar, *por último, que sua vulgar realização originaria uma burla a mais do inelutável; que ele mesmo (o sucesso) se transformaria em substância do inelutável.* Isso porque *se arrazoa inacabavelmente nesse* conto, *mas com a razão não se consegue sair das razões; a razão não conduz na verdade para fora dela, que é o que se procura, mas totalmente o contrário: empasta-se, afunda-se e enreda-se cada vez mais nela; a razão é aqui a melhor bússola para perder o rumo.*

A lógica e a razão, em vez de iluminarem as palavras, caem, como uma névoa densa, sobre o texto. Porque Virgilio Piñera trabalha nessa zona de lusco-fusco entre a razão e sua saturação, ou seja, o disparate. Porque se a obra de arte é uma *coisa que nega o mundo das coisas*, é uma coisa que *subverte o sentido do mundo*, a literatura de Piñera vai, contrariamente, afirmar o mundo através do emprego desabusado da linguagem do senso comum, ratificada pela lógica mais implacável. E mais: o *ponto de máxima saturação*, tanto da lógica quanto da linguagem cotidiana das lavadeiras, dificulta a separação entre a palavra de Piñera e as coisas do mundo. Isso cria uma falsa idéia de que se reconhece tudo quanto se lê em sua literatura, de que nada do mundo foi adulterado. No entanto, é imperioso ter em mente que a obra de arte foi em sua origem convertida em enigma, e é este seu caráter. *O caráter enigmático, sob o aspecto lingüístico, consiste em que as obras dizem algo e ao mesmo tempo o ocultam. A arte é enigma e evidência a um só tempo.*

A literatura de Virgilio Piñera é enigma, como toda literatura. Mas por ser *literatura de lavadeira* falseia-se a si mesma de *claro enigma*. E é justamente essa sua cara dúbia, onde luz a evidência e escurece o mistério, que leva as *multidões* a *só* terem *imaginação para cenas de sangue e horror*. Porque estas legiões duvidam do que lêem, e de golpe sofrem *um sobressalto: é a*

sensação repentina de não estarem *lendo o que* lêem *mas sim outra coisa.* Porque *é universalmente válido o fato de que as obras aceitas como compreensíveis pela tradição e pela opinião pública ficam como galvanizadas em si mesmas e se tornam incompreensíveis; as que ao contrário o são de forma manifesta, as que acentuam seu caráter enigmático, são potencialmente as mais compreensíveis.* E assim, a multidão que recheiam a literatura de Virgilio Piñera, é compelida a ler o mesmo Virgilio Piñera sob a luz mortiça do enigma, vasculhando, ávida, pelo mais abjeto, pela *outra coisa.*

Piñera levanta-se, indignado. Quase grita que "Isto não é *literatura de lavadeira.*" Em vez disso, enche o peito, prende o ar no abdômen e o solta suavemente, apesar de seu estado. Olha em direção a um ponto distante, e no alto, que só ele reconhece na escuridão da platéia. Começa a falar para essas multidões. Mas fala, principalmente, para aquele ponto escuro misturado com as legiões e que tem muitos nomes, como por exemplo Cintio Vitier. Um crítico que, como as pessoas à sua volta, lê Virgilio Piñera como *um corpo estético, em parte híbrido e vicioso,* que, inapelavelmente, cairá, e que só então deixará visível *uma significação moral e inclusive religiosa que,* esta sim, *há de perdurar.* Um crítico *que só tem imaginação* para ver a obra de Piñera como *catarse da realidade, embora não o saiba ou não o queira* seu autor.

Mas Virgilio Piñera responde a todos. Às massas e ao crítico. E faz seu ministério público no gênero que mais lhes agrada, no mais utilizado nas doutrinações; que, ao mesmo tempo em que ensina, vela seu significado aos que não estão preparados para recebê-lo. Virgilio Piñera cria uma parábola, tirada não da vida cotidiana, como eram as de Jesus, mas da própria literatura. Invoca um escritor célebre para, através de sua obra, falar de suas próprias indisposições para com esses leitores ávidos *de sangue e horror,* de catarses, moralidades e espíritos religiosos. E diz: *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 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 2.045. 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", e 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 aquela gente releia 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.*

E diz baixinho, somente para si -- porque não convém dizer seu próprio segredo às multidões -- que *para André Breton a perfeita equivalência entre o som e o sentido se manifestava na poesia; por isso, escrevia, é absurdo indagar o que Rimbaud quis dizer quando disse isto ou aquilo. Os poemas não se explicam nem se interpretam; neles, o signo cessa de significar: é.* E, paciente, espera que as pessoas deixem o recinto, enquanto o iluminador diminui a intensidade da luz. E outros mais, também pacientes, vão deixando que as legiões saiam, enquanto se aproximam do Mestre, a cabeça baixa, em tom de respeito. Cercam-no à espera de alguma palavra mais. Que finalmente será pronunciada.

O Mestre abre alguns botões de sua camisa e tira de dentro de si uma folha meio amarrotada. As pessoas mexem-se, acomodando-se em si mesmas. Sabem que em instantes ouvirão outro alumbramento de seu senhor. Que diz, agora com a voz acalmada e firme:

NA BIBLIOTECA

Para Antón Arrufat

Perdido tudo,
ficaram-lhe certos livros.
Fechados, assemelham ataúdes,
e abertos, berços propícios.
Nesses livros
-- que sempre lê como começando-os --
os fantasmas que os habitam
dizem-lhe que estão vivos,
e que se quer viver de tal modo,
aparentemente fantasmal,
que deslize-se célere entre suas páginas,
escolha um capítulo, repouse
de todo cuidado humano
-- inclusive da esperança --,
e verá claro então:
verá por exemplo
que não está mais lendo aquele que lia,
verá tão somente uma aparência de leitor,
que insistente lhe pede para decifrar
enigmas nunca esclarecidos.
Mas já é tarde
para o de fora,
e o que está dentro não pode mais falar.
Detido em sua página, sentado
em seu capítulo, é um imortal.

Terminado o poema, as pessoas compreendem que o Mestre deseja ficar só. Retiram-se em silêncio; *não pronunciam nem sequer o começo de uma letra.* As luzes últimas se

apagam. Piñera necessita desta quase escuridade para voltar ao umbral da invenção. Ao umbral por onde correm as águas das lavadeiras, onde escorre sua saliva grossa, onde os beiços falam *palavras proibidas, secretas, sem conteúdo definido, e a cuja mágica ambigüidade* confia-se *a expressão das mais brutais ou sutis reações.* Ao umbral onde a boca exercita uma *linguagem coloquial* que *leva à origem e ao sagrado.*

E à prisão mais impiedosa das sílabas encadeadas sem se encabritarem, da sintaxe que vela pela ordem, dos gestos e costumes e respostas de ocasião sempre prontos e repetidos. Virgilio Piñera percebe que a invenção está aquém das lavadeiras. Percebe que o depois não pode preceder o antes, que o sim senhor não virá nunca antes da incumbência, que o dia não precederá jamais o bom. Vem-lhe à memória um caso narrado por Clarice Lispector. Que diz:

Um dia desses tomei um táxi e acendi um cigarro. Ao primeiro sinal de parada de luz vermelha, o chofer me disse:

- A senhora quer ter a gentileza de me emprestar seus fósforos?

Estendi-lhe a caixa, e quando a devolveu, antes que ele dissesse alguma coisa, falei distraidamente por hábito:

- De nada.

E ele:

- Eu ainda não tinha agradecido. Por que é que a senhora disse "de nada"?

- Ah, não tem importância.

- Me desculpe, mas tem importância. A senhora devia ter esperado que eu dissesse "muito obrigado" e depois é que a senhora ia responder "de nada".

- Não importa, disse eu um pouco surpreendida.

Mas importava sim. Seu tom, ao ter falado, era o de um homem que defende leis que foram violadas. Era como se ele tivesse caído em terreno perigoso. Olhei-o melhor: e vi quanto aquele homem era pouco livre e como ele precisava sentir-se preso, e aos outros também.

Piñera, com o remoinho provocado pela mão de Clarice, sente-se afundar nas águas de lavadeiras e afumar nos fogos de taxistas, que afogam e chamuscam a liberdade de quem diz. Que obrigam a repetir o sempre dito, sempre da mesma maneira. Que obrigam o Mestre a render-lhes salamaleques, já que são os guardiães do *tesouro da fraseologia.* E que são, complementares à literatura -- o tal verdadeiro *escudo* de Virgilio Piñera -- sua real armadura. Mas em vez de se remoer na cápsula da palavra que diz, Piñera refugia-se na palavra que escreve. Porque *escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva. É uma maldição porque obriga e*

arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa. E a mesma mão de Clarice, a mão deformada pelo fogo, parece querer tocar a mão aquosa de Virgilio, roçando-lhe os pêlos e eriçando-os como se eriçam os pêlos quando visitados pela morte ou pelas almas do outro mundo. O contato faz de Piñera um *grafômano*, capaz de acreditar que pode salvar sua *alma presa*. E ele é então surpreendido pela voz desta mulher; dura, nasalada, e que tropeça em algumas palavras:

Não me lembro bem se é em **Les donnés immediates de la conscience** *que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. Aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade.*

Isso poderia levantar uma hipótese. Suponhamos -- e diz ela ao Mestre -- *que se pudesse educar, ou não educar, uma criança, tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se habituasse. Suponhamos ainda que, com o fim de mantê-la em campo sensato que lhe servisse de denominador comum com os outros homens lhe permitisse certa estabilidade indispensável para viver, dessem-lhe umas poucas noções utilitárias: mas utilitárias para serem utilitárias, comida para ser comida, bebida para ser bebida. E no resto a conservasse livre. Suponhamos então que essa criança se tornasse artista e fosse artista.*

Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuitude mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte fórmula explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu.

Os pêlos arrepiados de Virgilio Piñera voltam à posição normal, mas sua mão se encrespa. Tateia a salvação através da escrita de *utilidade maravilhosa*, que poderia ter inventado um *homem comendo o céu*. Mas que prefere uma levíssima alteração da *fórmula*: um homem comendo uma montanha. E sem garranchos ou garatujas, mas muito ansioso, Piñera põe no papel:

A MONTANHA

A montanha tem mil metros de altura. Decidi comê-la pouco a pouco. É uma montanha como todas as montanhas: vegetação, pedras, terra, animais e até seres humanos que sobem e descem por suas encostas.

Todas as manhãs me atiro de boca sobre ela e começo a mastigar o que aparecer primeiro. Assim fico várias horas. Volto para casa com o corpo moído e as mandíbulas em brasa. Depois de um breve descanso sento-me no vestíbulo para olhá-la em sua azulada lonjura.

Se eu dissesse estas coisas ao vizinho, decerto se escangalharia de rir ou me tomaria por louco. Mas eu, que sei o que tenho nas mãos, vejo muito bem que ela perde redondez e altura. Então falarão de transtornos geológicos.

Aí está minha tragédia: ninguém vai querer admitir que fui eu o devorador da montanha de mil metros de altura.

E fica desenhada no papel, no lugar da salvação, sua tragédia. A inevitável tragédia.

Virgilio Piñera, apesar do evidente esforço por aderir à *utilidade maravilhosa*, é inapelavelmente calado pelo vizinho que não lhe permite sequer esboçar em palavras sua atividade diária e agônica. Por um vizinho que, apesar de Piñera *saber o que tem nas mãos*, defende o utilitarismo convencional das mãos laboriosas que dirigem ou lavam para viver. Por um vizinho que compartilha com o senso comum os mesmos pontos de vista, as mesmas frases sabidas e a mesma falta de tensão lingüística, lavada ou mesmo chamuscada, como a hipotaxe que quase não se enxerga. Mas a tragédia maior de Virgilio Piñera é compartilhar com seus antagonistas da desautomatização sua mesma linguagem. A linguagem surrada, batida, levada e trazida que o cinge aos mais estreitos horizontes, infinitamente mais próximos do que a *azulada lonjura* de sua montanha.

Sequioso por isolar-se da comunhão com a linguagem oferecida, Virgilio Piñera cospe palavras pela primeira vez umedecidas por saliva. Execra lavadeiras, taxistas e vizinhos com *palavras malditas que somente* são *pronunciadas em voz alta quando não* se é dono de si mesmo. Que *confusamente refletem* a *intimidade* desta sua boca: *as explosões* de *vitalidade as iluminam e as depressões* de *ânimo as obscurecem. Cada letra e cada sílaba estão animadas de uma vida dupla, ao mesmo tempo luminosa e escura, que* se *revela e oculta.* Diz *palavras que não dizem nada e dizem tudo.* Fala em uma *linguagem sagrada, como a das crianças, da poesia e das seitas.*

O até então ungido pelas águas corredias e as línguas de fogo da linguagem comum utilitária, *esse grafômano* posta-se na antecâmara do sagrado, aluminado por *um estrondo, como de vento que assopra com ímpeto*. Sobre ele escorre outra língua, meio reconhecível, meio obscura, às vezes sem sentido. Filha do *dom de línguas, sinal da possessão divina ou, alternativamente, da demoníaca,* ela aboleta-se no *extremo oposto de certas experiências que tendem ao silêncio e à imobilidade* dos ditos interditos. Presenteia-lhe novas vozes, lambe-o com novos significados. E então, como o sacerdote -- sacerdote *de opereta,* que atira anátemas sobre *catoliquerias* -- que *fala uma língua desconhecida*, ele *não fala a homens, mas a Deus; porque ninguém o ouve, e pelo espírito fala coisas misteriosas.* E como *não há intérprete*, Piñera *fala consigo mesmo, e com Deus.*

Ou com os deuses. Ou, mais provável, com os demônios.

E então ele, que é poeta, homem *rico em palavras vivas,* utiliza sua *linguagem pessoal, que quer dizer linguagem comum revelada ou transfigurada* por ele próprio. Virgilio Piñera, o mitômano, pede *aos mundos invisíveis* que se *mostrem*, e como uma pitonisa -- também *de opereta* -- revela o conhecimento recém vislumbrado. Instala-se, sentando em suas nádegas, para demonstrar, com alguma pirotecnia, conhecer passado, presente e futuro. Evoca o perispírito de Cleópatra, o do rei dos sabões, e embaralha o baralho que diz o que sabe. Fingindo solenidade, embarca no embaralhamento da linguagem e desembucha este novo *espírito lúdico lingüístico:*

PAPREPORENMEDELOQUECANUNCA

En Pocito do la Evabarajera Baró
dice el padosa, el pretesen y el pornivé;
te lo dice sentainstaladanalgadamente
sobre el periespíritu de Patracleo
-- mujer bella bañada con Macay
-- rey de los bojanes -- que murió ha poco --.

Sabe mucho esta Ebarajerava,
vablar claro, con vava va a vablillar
vabarajar ahoraco ñovabajar caravajovavar
esa varubia va a vadañar a ese varónváaa.

¿Qué tú divadicevá? ¿Qué el vevajevraje va?
Patravatra va a vadesvavariaver vavaveando
Varónváa va vavacivacivalando muervanvando

En Pocito do la Evabarajera Baró.

Ainda sob o transe, continua na mesma ladainha:

UNFLECHAPASANDOGATO...

Desde litus ponema cusitoi
informel sucesit indisflán,
se capat tón das plúm,
plúm, maná, informel, indisflón.

Cabe mar Fontanarta-Cojimarca
gato tópido integra, trega indóstrepi
cuatrocallejeandopatos calles
ennocheflechaelflechagato gatoflando,
de tal mó que murietur gató
con la g, con la a, con la t, con la ó,
con la gá, con la tó,
con la Otag, con la Gog,
con la Togá, con la Gaté y con el Tog
así toflegató y así flechagató:
Oteagé, geateó, ategeá, atetó.

Un desletrado gato ya su meta alcanzó.

E um *desletrado* Mestre que *alcança sua meta* imitando duas vozes masculinas em falsete e duas outras, femininas. E que utiliza ainda sua própria voz de autor que rubrica o texto teatral:

HOMEM 1: (Em falsete). Em pleno uso de minhas faculdades mentais declaro: (Trovoada horrísona) Em Constantinopla há um constantinopolitanizador?

MULHER 1: Em Constantinopla há um constantinopolitanizador!

MULHER 1: Em Constantinopla há um constantinopolitanizador!

MULHER 2: (O mesmo. Como se analisasse.) Em... Constantinopla... há... um... constantinopolitanizador...

HOMEM 1: (Chorando) ... E o que o descontantinopolitanizar bom descontantinopolitanizador será...

HOMEM 2: (Rindo) E o que o descontantinopolitanizar bom descontantinopolitanizador será.

MULHER 1; (Gaguejando) Eeee... o... o... que... que... o... o... des... des... conconcon... tantan... titi... nonono... popopo... lilili... tatata... nininini... cecece... bububu... enenen... desdesdes... conconconcon... tantantan... tititi... nonono... popopo... lilili... tatata... ninini... zazazaza... dordordordor... sesese... rárá...

MULHER 2: (Tossindo) Em Constantinopla há um constantinopolitanizador e o constantinopolitanizador que o descontantinopolitanizar bom descontantinopolitanizador será.

HOMEM 1: (Como surdo-mudo) Em Constantinopla há um constantinopolitanizador...

HOMEM 2: (Como cego) Em Constantinopla há um constantinopolitanizador?...

MULHER 2: (Como mendiga) Em Constantinopla há um constantinopolitanizador!...

MULHER 2: (Como epilética) Em... Constantinopla... há... um... constantinopolitanizador...

HOMEM 1: Em Constantiplano há um constantiplanizador.

HOMEM 2: E o que o descontantiplanizar...

MULHER 1: ... bom descontantiplanizador será...

MULHER 2: Em Constantiplano há um constantiplanizador e o que o descontantiplanizar bom descontantiplanizador será.

Trovoada horrísona. Os atores atam-se as mãos. Só se percebem as palavras "Constantinopla" e "será". A briga arrefece. Agora formam uma massa e as palavras são ininteligíveis. A luz vai decrescendo até sua extinção.

Palavras ininteligíveis como gergelins que não são nada mais que ruído; sílabas que são soalhas que são sementes, estas pronunciadas pelo sacerdote de araque Virgilio Piñera. Ou pelo

Altazor, o grande poeta, que *despoja pouco a pouco a linguagem de sua carga de significações, e* em cujos *últimos cantos as palavras aspiram não a significar, mas a ser.* Porque a *tentativa de Huidobro,* como a de Virgilio Piñera, *se desenvolve na direção precisamente oposta* à de um Lewis Carroll ou de um James Joyce. O primeiro *se propôs aumentar ao máximo a pluralidade de significados da palavra (portmanteau word: palavra-baú em que cabem várias palavras). A compreensão das palavras, em Carroll, tem relação direta com o número e a complexidade dos significados que cada vocábulo encerra. O resultado foi uma riqueza maior de sentidos, não uma anulação do significado. James Joyce levou o método ao extremo e aumentou a compreensão das palavras (dez ou quinze em uma) para multiplicar os sentidos. Ao mundo das palavras opôs a palavra-mundos.* Não: *nos últimos cantos de "Altazor" a translinguagem do poeta tende a se converter num idioma feito de vogais e uma ou outra consoante, como o I, em que cada forma verbal deixou de significar.* Assim como em Virgilio Piñera, em Huidobro tem-se, *em vez de acumulação de sentidos, o progressivo ocaso das significações.* O dom de línguas, a *língua repartida de fogo* que paira sobre a cabeça do Mestre e o faz falar línguas *desletradas,* em vez de iluminar significados, torna-os completamente opacos.

Para finalmente, *assim, de repente, sem aviso prévio,* chegar *Rouge Melé. Rouge Melé* chega *desafiando os hermeneutas, os escoliastas, os criptólogos.* Chega, *como um novo anjo exterminador, ceifando a vida dos milhões de palavras que comunicavam* umas pessoas *com* as outras. *Em suma, Rouge Melé* chega fazendo dos escritores *vítimas de seu terrível poder destrutivo.* Mas o narrador que conta em primeira pessoa todos os passos desta conspiração da palavra, que culminou com o *despovoamento da terra,* não pode ficar de braços cruzados frente a esses *pré-cadáveres,* e tenta então arrancar uma confissão ou obter uma entrevista com o Mestre. Começa:

- *Quem dirige a conspiração?*
- *Rouge Melé.*
- *Diga-me seu nome e sobrenome.*
- *Rouge Melé.*
- *Abra-me seu coração.*
- *Rouge Melé.*
- *É pouco, seu coração transborda de segredos.*
- *Maunata lipchi fuel oil asquepec.*
- *De acordo. Algo mais?*
- *Plexiglass.*
- *Arrependa-se de seus pecados.*

- a,b,c,d,e,f,g,h...
- Teme a morte?
- Pjhenflıdgbs...

É o fim da linguagem utilitária, diz uma voz escondida na escuridão. Ouve-se outra, que diz: *Não entendo nada.*

Pano rápido.

NOTAS

PÁGINA 91

misturadas e impuras - Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte - a poesia de Manuel Bandeira*, p. 144.

impregnar-se a fundo do realismo - Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, p. 14.

pulmões podres - idem, ibidem, p. 14.

literatura de lavadeira - Pablo Armando Fernández conta que Guillermo Cabrera Infante, além de não admirar Virgilio Piñera, *em uma oportunidade mostrou-lhe um artigo de Piñera no qual, segundo ele, havia não* sabe *quantos lugares comuns. Qualificava a literatura de Virgilio como literatura de lavadeira.* Cf. "Virgilio Piñera en persona", em *Quimera* n. 98, pp. 38-47, p. 43.

escritura lenta, como o fio de seda - Lezama Lima, carta a José Rodríguez Feo datada de 25 de agosto de 1946, em Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, p. 39.

ligeiríssimo Virgilio - idem, em carta a José Rodríguez Feo datada de 6 de setembro de 1947, em *Mi correspondencia con Lezama Lima*, p. 75.

odeiam a gravidade, execram a pompa - Heberto Padilla, "Virgilio Piñera, el invisible", p. 18.

PÁGINA 92

dramaturgo onanista - Virgilio Piñera, *El viaje*, em *Teatro inconcluso*, pp. 75-96, p. 95.

frases tan llevadas y traídas - Virgilio Piñera emprega esta expressão, no singular, em "La carne", p. 15. A tradução ao português dos *Contos frios*, de minha autoria, apresenta a solução "essa expressão tão corrente". No entanto, para uma próxima edição, sugiro aos editores sua substituição para "tão batida", cujo emprego em português tem um registro muito mais próximo do espanhol popular utilizado por Piñera.

toda revolução em poesia - T. S. Eliot, "The music of poetry", citado por Manuel Ulacia em "A árvore milenária", em *Cultura* de *O Estado de São Paulo* de 8/10/1990, pp. 1-4, p. 2, sem menção ao tradutor. Ulacia informa que o texto de Eliot foi traduzido ao espanhol e publicado no México em 1943.

recordação de uma poesia natural - Virgilio Piñera, "La isla en peso", p. 39. O poema é do mesmo ano de 1943.

se o poema está escrito - Octavio Paz, *O arco e a lira*, mencionado por Manuel Ulacia em "A árvore milenária", p. 2.

amores como chinelos - Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, p. 11.

a poesia é feita - idem, ibidem, p. 25.

em literatura a poesia está - idem, ibidem, p. 22. Bandeira relata, nesta página e na 154, um caso mencionado por Valéry: Mallarmé ensina esta lição a Degas quando ele queixa-se de não conseguir escrever um soneto, apesar de estar cheio de idéias.

classificá-lo ou mesmo arquivá-lo - André Jolles, *Formas simples*, p. 143.

poupam o trabalho de elaborar - idem, ibidem, p. 143.

ofício que lhe *permite* - Virgilio Piñera, "Piñera teatral", p. 29.

PÁGINA 93

gongorofobia - Haroldo de Campos, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, p. 52.

adjetivo popular "gongórico" - idem, ibidem, p. 54.

GÔngora acabou sendo - Juan Hurtado de la Serna e Ángel González Palencia, *Historia de la Literatura Española*, publicada em 1921. Fragmento traduzido e mencionado por Haroldo de Campos em *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, pp. 53-54.

narra um fato ou um incidente - André Jolles, *Formas simples*, p. 192.

que a eficácia de um conto depende - Julio Cortázar, *Valise de cronópios*, p. 122.

circulado no povo antes de passar - idem, ibidem, p. 192.

estremecer o sentido do mundo - Definição de literatura para Roland Barthes em *Sur Racine*. Apud Affonso Ávila, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 40.

se esforça por ser sólida - André Jolles, *Formas simples*, p. 195.

PÁGINA 94

garatujas de escreventes - Título alterado de um texto de Piñera, de 1947, publicado postumamente em volume homônimo. O original é *Muecas para escribientes*.

em "Morella" a epígrafe de Platão - Julio Cortázar, *Valise de cronópios*, pp. 125-126.

1. Aos olhos do mundo respeitável e "capaz" - Günther Anders, *Kafka: pró e contra -- os autos do processo*, p. 47.

Qual é o tema principal da peça - Virgilio Piñera, "Piñera teatral", p. 23.

incidente pessoal - idem, ibidem, p. 23.

PÁGINA 95

é poeta... pode viver de brisa - idem, *Aire frío*, p. 379.

jamais pôde se lavar - idem, "Autobiografía", p. 109. As três coisas referidas são a Arte, a pobreza e o homossexualismo.

um copo, e simulando que estava - idem, ibidem, p. 109.

"Amores de vista" - conto de Virgilio Piñera em *El que vino a salvarme*, pp. 170-171.

técnica de olhar furtivamente - Virgilio Piñera, "Amores de vista", p. 171.

o invejam - idem, "La transformación", p. 180.

palhaço revolucionário - Virgilio Piñera, "El Gran Baro", em *Cuentos fríos*, pp. 139-149, p. 139.

PÁGINA 96

traduz em imagens não conceitos - Günther Anders, *Kafka: pró e contra*, p. 46.

simbolista autêntico, que *toma a parte pelo todo* - idem, ibidem, p. 46.

Colhe do acervo preexistente - idem, ibidem, p. 46.

Esse "tomar-ao-pé-da-letra" da linguagem - idem, ibidem, p. 47.

detestadas; juízes graves e barbudos - Virgilio Piñera, *La boda*, p. 186.

las yemas de los dedos, que, según - idem, "La carne", pp. 14-15.

o juiz criminal não pôde - idem, "A carne", em *Contos frios*, p. 26.

PÁGINA 97

personagem - Cf. Virgilio Piñera, nas duas primeiras versões, de um total de três, da peça *Milanés*, nas quais o primeiro personagem a falar é Piñera. Em *Teatro inconcluso*, pp. 99-110.

graças ao poder da ficção - Virgilio Piñera, "Un fogonazo", em livro homônimo, pp. 91-103, p. 100.

"O Ditado" - André Jolles, *Formas simples,* pp. 128-144.

nos provérbios, existe sempre uma tampa - idem, ibidem, p. 135.

PÁGINA 98

resignação, amoralidade, argúcia e *sabedoria* - idem, ibidem, pp. 134-135.

é preciso, forçosamente, que qualquer provérbio - Seiler, apud Jolles, p. 131.

um sólido senso comum - idem, ibidem, p. 136.

e por conclusão, de um acontecimento passado - Jolles, p. 135.

locuções proverbiais: 1. Devemos poder - Büchmann, apud Jolles, pp. 136-137.

uma locução proverbial não é um provérbio - idem, ibidem, p. 137.

única que permite exprimir aquilo - Jolles, p. 139.

a forma brota como um relâmpago - idem, p. 141.

O cenário representa - Virgilio Piñera, *El viaje*, p. 75.

uma sala-de-jantar. Direita do espectador - idem, *Aire frío*, p. 277.

afogar-se num copo d'água - idem, *El filántropo*, p. 405. *Pequeñas maniobras*, p. 51. Todas as expressões aparecem disseminadas pela obra de Piñera, e, uma vez que se repetem com freqüência, não serão formalmente citadas.

Os coxos, apesar de sua coxeadura - idem, "Coisas de coxos", p. 83.

Há coxos de uma muleta - idem, ibidem, p. 83

Poderiam despertar maior interesse - idem, ibidem, p. 83

Mas não, está provado - idem, ibidem, p. 83

não como os cegos - idem, ibidem, p. 83

um mais ou menos tradicional conto jocoso - Antonio Fernández Ferrer, "El 'disparate claro'en Cortázar y Piñera", em *Revista Iberoamericana* n. 159, abr/jun/1992, pp. 423-436, pp. 427-428. O crítico percebe uma evidente vinculação entre Ramón Gómez de la Serna e Virgilio Piñera: os contos "El cojo", do primeiro, contido na obra *Disparates*, pp. 77-78, e "Coisas de coxos", do segundo, ambos a partir da tradição hispânica.

Entretanto, a despeito desta solidão - idem, ibidem, p. 83.

PÁGINA 99

Um destes coxos (coxo da perna direita) - idem, ibidem, pp. 83-84.

PÁGINA 100

dia foi bom, pode a noite descer - Manuel Bandeira, "Consoada". Virgilio Piñera disse, uma vez, a Heberto Padilla: *De toda forma minha obra está feita e olhe-a, limpinha, datilografada para entregá-la a meu sobrinho e a Arrufat, porque já tenho sessenta e oito anos e você nunca sabe quando espicha as canelas.* Cf. Heberto Padilla, "Virgilio Piñera, el invisible", p. 18.

vaidade de escritor pode mais - Virgilio Piñera, "Ars longa, vita brevis" em *Un fogonazo*, pp. 13-33, p. 17.

"El baile" - idem, em *Cuentos fríos*, pp. 41-47.

A primeira dama havia lido a resenha - idem, ibidem, p. 41.

Primeira: o baile como foi realmente - idem, ibidem, p. 41.

especular, nada mais do que especular - idem, ibidem, p. 42.

o desmesurado exercício o levaria - idem, ibidem, p. 47.

PÁGINA 101

quem atinge um alto nível de abstração - Clarice Lispector, "Máquina escrevendo", em *A descoberta do mundo*, p. 544. Crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de maio de 1971.

ponto de máxima saturação - Virgilio Piñera, "El conflicto", em *Cuentos fríos*, pp. 105-137, p. 119.

sucesso jamais poderia *ser retroagido* - idem, ibidem, p. 119.

se arrazoa inacabavelmente neste conto - Juan Carlos Foix, "Lo corporal en Kafka", em *Sur*, mar-abr/1961, pp. 19-28, p. 22.

coisa que nega o mundo das coisas - Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 161.

A arte é enigma e evidência - idem, ibidem, p. 164.

claro enigma - poema de Carlos Drummond de Andrade. Antonio Fernández Ferrer prefere o termo "disparate claro", a partir das considerações de Ramón Gómez de la Serna a respeito de gravura de Goya com este título. Afirma, a respeito dos contos "El cojo", de Gómez de la Serna, e "Cosas de cojos", de Piñera: *como é comum ocorrer nas relações intertextuais, e mais em casos como este, tão próximos, acaba sendo mais instrutivo sublinhar as diferenças, as originalidades, que as analogias. O texto de Ramón fica mais cingido ao simples conto jocoso de humor negro celtibero. O do escritor cubano é muito mais buñuelesco, mais morbidamente contemporâneo: incluem-se observações "filosóficas" e detalhes sinistros, duplamente efetivos e cruéis por sua incisiva brevidade; as contraposições entre a multidão e a individualidade; as hipérboles, a potenciação extremada do disparate (dois casais mistos de coxos); os modos cínicos de enunciação, tais como a pergunta retórica ou a generalização definitória. Não contente ainda com o conto básico sobre o calçado complementar, Piñera acrescenta outros elementos que fomentam o efeito disparatado: a diferença entre os arrazoados que projetamos e o que realmente sucede, a kafkiana demora da espera durante anos, a suspeita de espionagem, produto da desconfiança da "multidão", a história de amor a partir do humor negro. Tudo nos indica muito gráfica e eloqüentemente como Piñera deu um passo além do "disparate claro" ramoniano.* Cf. "El 'disparate claro'en Cortázar y Piñera", pp. 427-428.

multidões a *só* terem *imaginação para cenas de sangue e horror* - este tema, mencionado em "Cosas de cojos", perpassa a leitura da obra de Virgilio Piñera. Em curso monográfico sobre o autor que ofereci a alunos de graduação em Letras, na Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 1992, criou-se uma atmosfera de evidente tensão e mal-estar. A razão localizava-se em torno de uma pergunta freqüentemente repetida pela classe, a partir da leitura de textos do autor: "Mas, afinal, o que quer dizer isso?".

um sobressalto: *é a sensação* - Foix, "Lo corporal en Kafka", p. 21.

é universalmente válido o fato de que as obras - Adorno, *Teoría estética*, pp. 164-165.

O caráter enigmático, sob o aspecto lingüístico - Foix, "Lo corporal en Kafka", p. 162.

A respeito do *enigma* que toda obra de arte carrega, afirma Adorno: *Em última instância as obras de arte* são *enigmáticas por seu conteúdo de verdade, não por sua composição. A pergunta com a qual qualquer obra despede a quem a percorreu completamente é "O que quer dizer tudo isto?", pergunta que, voltando continuamente, converte-se nesta outra: "Será verdade?". É a pergunta pelo absoluto, perante a qual a obra de arte reage evitando a resposta discursiva. A última informação que proporciona o pensamento discursivo continua sendo o tabu sobre a resposta, embora a arte, como rebelião mimética contra esse tabu, tenta dar resposta e, como não é discursiva, não o consegue; por isso é enigmática como o primeiro amanhecer do mundo que muda mas não desaparece. Toda arte é seu sismograma. Falta a chave de seu enigma como a dos escritos de alguns povos desaparecidos. A figura extrema em que se pode pensar o caráter enigmático é questionar-se se existe o sentido mesmo ou não. É que nenhuma obra de arte existe sem uma conexão de sentido, por muito modificado que esteja em seu contrário. E este sentido, por meio da objetividade da obra, exige a objetividade do sentido em si mesmo. Mas esta exigência não só é inatingível, mas que a experiência a contradiz. É distinto o caráter enigmático de cada obra, mas é tal que a resposta, como a esfinge, seria a mesma, se bem que só se daria em formas diferentes e não nessa unidade que o enigma, quiçá enganosamente, promete. O enigma é precisamente o fato de que tal promessa possa ser um engano.* Cf. *Teoría estética*, p. 171.

PÁGINA 102

um corpo estético, em parte híbrido - Cintio Vitier, "Notas -- Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*, La Habana, 1944.", em *Orígenes* ano 2, n. 5, primavera/1945, pp. 47-50, p. 49. No mesmo ano e na mesma revista (*Orígenes* n. 8, inverno/1945), Virgilio Piñera responde ao crítico, de forma elegante e oblíqua, com o artigo "El secreto de Kafka".

Todo mundo reconhece que um dos pilares - Virgilio Piñera, "El secreto de Kafka", pp. 42, 43 e 45. A silepse de número que se verifica é outra mostra da linguagem cotidiana do autor.

PÁGINA 103

para André Bréton a perfeita equivalência - Octavio Paz, "Leitura e contemplação", em *Convergências*, pp. 7-44, p. 31.

PÁGINA 104

NA BIBLIOTECA - Virgilio Piñera, em *Una broma colosal*, p. 44. Este poema é de 1972, época em que Piñera já não publica suas obras, mas somente as lê em tertúlias privadas.

não pronunciam nem sequer o começo - idem, "El cambio", p. 26.

PÁGINA 105

palavras proibidas, secretas, sem conteúdo - Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, citado por Manuel Ulacia em "A árvore milenária", p. 2.

linguagem coloquial que *leva à origem* - Manuel Ulacia, "A árvore milenária", p. 2.

Um dia desses tomei um táxi - Clarice Lispector, "Um homem feliz", em *A descoberta do mundo*, pp. 267-268. A crônica foi publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de março de 1969. Sobre as

similaridades entre Virgilio Piñera e Clarice Lispector consultar meu ensaio "Emaranhados Clarice e Virgilio", em *Revista da USP* n. 13, mar/abr/mai/1992, pp. 136-143.

tesouro da fraseologia - referência ao título do dicionário de expressões e locuções de Antenor Nascentes, *Tesouro da fraseologia brasileira.*

escrever é uma maldição - Clarice Lispector, "Escrever", em *A descoberta do mundo*, p. 191. Crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1968.

grafômano - Virgilio Piñera, "Grafomanía", em *El que vino a salvarme*, p. 43.

PÁGINA 106

Não me lembro bem se é em Les donnés immediates - Clarice Lispector, "O artista perfeito", em *A descoberta do mundo*, pp. 347-348. Crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 6 de setembro de 1969.

PÁGINA 107

A MONTANHA - Virgilio Piñera, conto transcrito integralmente, em *El que vino a salvarme*, p. 160.

Palavras malditas que somente são *pronunciadas* - Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, citado por Manuel Ulacia, em "A árvore milenária", p. 2.

PÁGINA 108

um estrondo, como de vento que assopra - *Atos dos Apóstolos*, 2,2. O capítulo trata da descida de línguas de fogo sobre as cabeças dos apóstolos, o que lhes confere o dom de línguas.

dom de línguas - Octavio Paz, "Leitura e contemplação", p. 10.

extremo oposto de certas experiências - idem, ibidem, p. 11.

de opereta - Virgilio Piñera, *El viaje*, p. 83.

fala uma língua desconhecida, ele *não fala* - São Paulo, "Primeira epístola aos Coríntios", mencionado por Octavio Paz, em "Leitura e contemplação", p. 9.

não há intérprete - idem, ibidem, 14, 28.

aos mundos invisíveis que se *mostrem* - Virgilio Piñera, *El viaje*, p. 87.

espírito lúdico lingüístico - Roberto Urías, "Un bromista colosal muere de luz y de orden", em *Casa de las Américas* 1990, pp. 120-125, p. 121. O autor considera o poema "Papreporenmedeloquecanunca", assim como os demais que integram a seção "Si muero en la carretera", de *Una broma colosal*, um *exemplo definitivo do ato "destrutivo" de Piñera, não como um gesto brutal e sem sentido: é uma manifestação criativa, humorística, que, em muitas direções, ataca a estupidez, o pretensão e a adulteração de um regime de vida.* (Cf. p. 121.)

Papreporenmedeloquecanunca - Virgilio Piñera, *Una broma colosal*, p. 27. Este poema, assim como os demais que compõem a seção "Si muero en la carretera", é de 1970, época em que o autor já está proibido de publicar suas obras, e que representa a fase final de sua criação.

PÁGINA 109

Unflechapasandogato... - idem, ibidem, p. 29.

PÁGINA 110

HOMEM 1: (Em falsete). Em pleno - idem, "Un arropamiento sartorial en la caverna platónica (auto existencial)" em *Escandalar*, v. 5, jan/jun/1982, n. 1-2, pp. 181-185, p. 183.

Palavras como gergelins - idem, *Las escapatorias de Laura y Oscar*, em *Primer Acto*, n. 225, 1988, pp. 81-107, p. 85.

sílabas que são soalhas - Octavio Paz, "Leitura e contemplação", p. 13.

PÁGINA 111

Altazor, o grande poeta - Vicente Huidobro, "Altazor", em *Obras Completas*, Tomo I, pp. 381-437, p. 383.

despoja pouco a pouco a linguagem - Octavio Paz, "Leitura e contemplação", p. 13.

língua repartida de fogo - Atos dos Apóstolos, 1, 3.

assim, de repente, sem aviso prévio - Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes*, pp. 310-312.

PÁGINA 112

Não entendo nada - idem, *El flaco y el gordo*, p. 273.

MAS, QUE DIABOS...!

(ou FAÇA-SE A FAÇANHA)

Virgilio Piñera levanta-se às seis horas da manhã e lava rosto e torso com água fria para despertar da noite insone. Toma um iogurte: é assim que se prepara para escrever seu primeiro romance. Contará a história de René, um rapaz levado pelo pai a uma escola onde aprenderá o ofício da carne. *René levantou-se às cinco da madrugada para fazer seus preparativos de viagem. Havia passado a noite cavilando aonde o levaria seu pai.* O pai de Virgilio, *cadáver teórico, cadáver vivente do Nada,* está velho e cego e *irresoluto,* e ele terá então que se conduzir sozinho por folhas que verberam silêncio e brancura, enquanto o esperam. E, antes mesmo de tocá-las, não ouvirá as palavras que pais costumam dizer, formais e repetitivos, à porta da nova experiência: *"Vais encontrar o mundo. Coragem para a luta."* Mas Virgilio Piñera tem a lembrança da matéria literária, que antecede a consciência da criação. E, sozinho, agarra-se a si mesmo: escreverá cada linha de *La carne de René* com *fios de sua própria carne.* Encontrará o mundo das letras pugnando com seu corpo magro, arrancando-lhe nacos que atirará, estes duplos de tinta encarnada, sobre o papel por onde se espraiará o novo texto literário. *Chegar a dominar a escritura; obter essa alquimia de introduzi-la no corpo, é esse o combate que todo escritor deve se colocar. Escrever simplesmente é um ofício como outro qualquer; no entanto, "escrever-se" a si próprio, eis o segredo.*

As carnes de René, seu corpinho delicado, também foram dilaceradas, em bonecos, em gravuras. A caminho da escola, ele folheava um álbum que na véspera da partida descortinava generosas gravuras eróticas. E que foi transformado pelo pai, durante a madrugada em claro para

todos, em verdadeiro livro didático sobre as dores da carne. *O homem* do dia anterior *aparecia na mesma posição, mas dezenas de flechas se cravavam em sua carne, enquanto que o rosto não era outro que o do próprio René. As mãos, descansando sobre as coxas, sustentavam uma flecha cuja ponta estava voltada em direção ao corpo. Mas isto não era tudo. A pessoa que havia modificado a figura julgou oportuno dotá-la de um fundo: um campo de cultivo semeado de flechas, tão unidas umas às outras que não se podia caminhar sobre elas. Automaticamente René encolheu os pés, tinha a sensação de que não teria podido levantar-se de seu assento, que as flechas o impediriam de caminhar.* Virgilio Piñera, à espera das *primeiras cenas* do novo romance, que estão por vir *sem vacilação*, vacila em folhear um livro que tem palavras em vez de gravuras eróticas. Abre-o -- vá lá -- automaticamente, mas lança *uma exclamação afogada de horror.* Sente que ele *lhe* queima *as pernas e também a alma, mas a curiosidade é mais forte que seu inferno.* Abre-*o, e como quem assiste a sua própria execução, já sem terror e sem resistência,* crava *seus olhos* na segunda orelha do livro. Aí está outro escritor, fotografado na exata posição do *suplício de São Sebastião*, como se apenas o rosto do santo tivesse sido retocado pelo fotógrafo, que o teria substituído pelo de Yukio Mishima. *Sua boca é preenchida com uma palavra,* experimenta *a angustiosa sensação de que se* afoga. *Sim, essa palavra é: REPETIÇÃO!* O rosto de René repetia-se em cada uma das lâminas do álbum, em cada uma das representações da dor que haveria na escola. A carne de Virgilio Piñera repete-se em cada espasmo de medo, de dor, de angústia e melancolia; de cansaço, doença e nojo que experimenta René ou o escritor diante da escritura por ser escrita. Porque para ele *escrever tem sido sempre uma verdadeira tortura. Não* conhece *outra pior e a vida, como a qualquer mortal, ofereceu-a* a Piñera *em todas as formas e cores. Cada um dirá o que quiser em relação à escritura, mas no que a* ele *se refere,* pode *afirmar que sua simples presença angustia* seu *ser até a náusea.* Duplos e mais duplos, com *o mesmo rosto, perpetuado na tela, no gesso, no cartão. Perpetuado em algo infinitamente mais sinistro.* Perpetuado no *duplo de René que se alimenta de papel*, o mesmo papel em que escreve Virgilio, para que seu organismo de dublê o metabolize em carne.

Mas Piñera não desiste da repetição do esgarçar carnes em letras desalinhadas na página. Porque *pela repetição* quer-se *convencer e pela repetição* quer-se *acostumar.* Afinal, está escrevendo seu primeiro romance, um romance sobre a aprendizagem. Não é *qualquer um* que *ia ter cabeça para sentar-se diante de uma máquina de escrever e fazer um exercício que* requer *aptidão física e mental.* Onde, caraminhola, deverá repetir a mesma firmeza de mão já demonstrada em seus contos. Ou seja, a mesma firmeza ao narrar. Que deve traduzir-se em certezas daquele que narra. Virgilio Piñera, apesar de estar em processo de descobrimento de um novo gênero, não se

deixa minar pela crise do não-saber. Ele, que já dominava tão bem seu narrador, não pode, justo agora, deixar que ele se esfacele *no limite da mimese do discurso, apagando as últimas marcas da instância narrativa e dando, sem dificuldade, a palavra ao personagem.*

O escritor Virgilio Piñera, até então poderoso, e mesmo mesquinho, precisa manter a rédea curta sobre seus personagens, para não correr o risco de perder o que já conquistou. Aquele que um dia exilou-se para salvar-se do centro representado pelo *Senhor Barroco* ficou agora *somente com sua façanha*: Virgilio Piñera escreve com esta sua façanha. A mesma do *anão Predicador* da escola de René, preterido pela Santa Madre Igreja por sua diminuta estatura, que inverte os preceitos cristãos em verdadeiras pantomimas governadas pelo *espírito do baixo*. A façanha de Piñera é a negação da enfermidade sorrateira da *lepra criadora*. É a encarnação da *pureza denotativa* em seu texto, que para sempre renega a metáfora gongórica, *fantasmal e ectoplasmática*. Piñera, ao pensar o fantasma lezamiano, ainda sente *um odor mescla de misto e de enxofre; nada mais que uma baforada, tão fugaz que* vem *a ser como a adivinhação desse odor característico.* Porque *a metáfora é essa zona em que a textura da linguagem se espessa, esse relevo em que devolve o resto da frase à simplicidade, a sua inocência. Levedura, reverso da superfície contínua do discurso, a metáfora obriga o que a circunda a permanecer em sua pureza denotativa. Pureza. Não se podem esquecer as implicações morais dessa palavra: daí que a metáfora tenha sido considerada como algo exterior da "natureza" da linguagem, como uma "doença".* A *lepra criadora* é a doença criada por Lezama Lima que contamina a *natureza da linguagem*. Não: a palavra de Virgilio Piñera, purificada da metáfora sebosa de Lezama, escolhe a *denotação pura*. Suas *palavras*, como as de *Sade, são tão puras como as palavras do dicionário.* E *pela crueza da linguagem estabelece-se um discurso exterior-ao-sentido, frustrando qualquer "interpretação".*

Virgilio Piñera nega a *mimese do discurso*, nega a metáfora, nega a divisão diabólica do narrador em mais de uma voz; impede, enfim, *a emancipação do romance moderno*. Aquele cuja *difusão só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa -- o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela -- é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue sobretudo da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local do nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão, já que não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar.*

Pelo contrário. Virgilio Piñera, empapando-se com os ditos das lavadeiras, as opiniões dos taxistas, contamina-se com a experiência comunitária, livrando-se de qualquer resquício de solidão. Ato solidário, seu texto é destilado da narração oral, onde fermentam o conhecimento, a base ética, o provérbio, os bons conselhos, a moral. Mas que azedam, longe do ponto original, em falta de ética, em conselhos que afastam o bem, em amoralidade. Virgilio Piñera mete-se a escrever um romance em que, como em toda sua literatura, atrela-se à oralidade, sem, em nenhum momento, segregar-se dela. E, embora este *La carne de René* seja seu *romance predileto*, não é, como tampouco o são seus outros romances, um grande texto. Justamente por ser texto extenso, se comparado com os contos, cujo caráter moral, proverbial, é definido já em sua origem. Os mesmos ingredientes que frutificam excelentes contos e poemas -- ambos, aliás, muito próximos entre si em sua gestação -- não funcionam em empreitadas mais longas como o romance. Porque uns e outro são incompatíveis em seus pontos de partida. Porque *o conto tem esta peculiaridade: durante o período em que o vimos opor-se à Novela ou coexistir com ela, seu caráter de narrativa moral foi sublinhado com certa predileção*. É bem verdade que em Virgilio Piñera a narrativa moral inverte-se em seu embuste, já que as *catoliquerias*, assim como os provérbios bíblicos, que esparramam sabedoria para que os filhos de Deus não caiam nas tripas do demônio, são riscados do mapa. Porque todo o aprendizado a que induz o Mestre Virgilio acaba sempre nos círculos infernais. Assim, se na compilação de Perrault, *Contos do passado com moralidades, cada um de seus contos rematava com uma "moral da história" em verso e, na Introdução, ele mesmo disse: "Em todos eles a virtude é recompensada e o vício, punido"*, em Piñera a amoralidade é a palavra-chave e os atos tidos por hediondos provocam regozijo. Virgilio Piñera contraria, de maneira absoluta, o fato de os contos proporcionarem *certa satisfação. Por que* satisfação? *Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer.* Os contos de Piñera contradizem também a *disposição mental específica do conto*, ou seja, *a idéia de que tudo deve passar-se no universo de acordo com nossa expectativa*. Nada disso: seus contos provocam muito mais do que insatisfação, para apenas inverter o termo empregado, ao impedirem qualquer possibilidade de expectativa reconfortante. Eles fazem desaparecer o norte, que acalenta sempre nas horas difíceis com o aceno do conhecido; fazem acontecer as coisas da pior maneira possível, como jamais poderiam ocorrer. Eles imprimem o frio paralisante ao inferno consabido, o que o torna ainda mais assustador. Eles ensinam o abjeto, o amoral. A excentricidade.

Mas sempre -- o que torna os contos de Virgilio Piñera mais inquietantes -- seguindo, candidamente, a *moral ingênua* da forma tradicional do conto, o que faz com que *nosso juízo sentimental absoluto* veja-os como *"bons" e "justos"* em sua singular moral. Tomados em sua terrível unidade, estes contos não poderiam ser de outra maneira, e basta então pronunciar os termos *bons* e *justos* em sua esganiçada fonética piñeriana, para inverter os valores mas manter sua singeleza de raciocínio. Como o conto tradicional, os de Piñera *opõem-se ao universo da "realidade"*, uma vez que *é muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua; muito raro que seja "justo"*. Porém, quando se compara a "realidade" com os contos de Piñera, é ela a que acaba adquirindo a coloração rósea. Porque dificilmente o mundo será mais cruel que sua literatura. Já se comparado com o conto tradicional, o mundo torna-se *trágico*. Ora, no universo de Piñera, trágicos são seus contos, jamais o mundo. Mais ainda: *os gestos verbais do conto estão prenhes de trágico e de justiça, na acepção da moral ingênua. Mas, simultaneamente, semelhante gesto verbal está sempre impregnado do poder que aniquila a realidade imoral e, de um modo ou de outro, significa sempre o maravilhoso, assim como o tempo, o lugar e as personagens.* Mas os gestos verbais dos contos de Piñera operam na direção oposta, aniquilando a realidade moral e exaltando, sempre, a amoralidade. *O conto é acontecimento, no sentido da moral ingênua; se descartarmos esse acontecimento com o seu princípio trágico, o progresso no sentido da justiça, os obstáculos trágicos e o desfecho ético, restará tão-só um esqueleto despojado de sentido, o qual não poderá proporcionar-nos satisfação moral de espécie alguma e servirá, no máximo, como veículo mnemotécnico para reconstruir a Forma.* Eis aqui o conto do Mestre Virgilio Piñera, aquele que não proporciona nenhuma satisfação moral, aquele que se esvaiu em palavras até aquietar-se em quase mudez. Aquele que é pele e osso, *esqueleto despojado de sentido*.

Mas o que mais inquieta na literatura de Piñera é a serenidade com que ele introduz o leitor em seus textos que são, na verdade, suas carnes descarnadas. Ele emprega, justamente, a mesma técnica empregada pelos contistas tradicionais para elevarem os espíritos atormentados de seus leitores. Aqueles, como Virgilio Piñera, empreendem textos cuja *ação localiza-se sempre "num país distante, longe, muito longe daqui"; passa-se "há muito, muito tempo", ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca.* Porque *a localização histórica e o tempo histórico os avizinhariam da realidade imoral* (ou moral, no caso de Piñera) *e quebrariam o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível.* Como sempre, Virgilio Piñera recorre *à casta concisão que subtrai as histórias à análise psicológica.* Como *Heródoto,* ele *não explica nada. Seu relato é o mais seco possível. Sua história assemelha-se aos grãos de semente que, durante milênios*

hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides, conservam até hoje sua força de germinação. Suas histórias germinam em qualquer leitor de qualquer hemisfério de qualquer época. Arrancando-lhes toda referência de tempo, espaço ou perfil psicológico, Piñera faz a frieza de seus contos cair como luva nas mãos crispadas de seus leitores.

E o não explicar nada sobre personagens funciona mais ou menos, em contos ou romances. *Um dos traços problemáticos de toda a literatura de Piñera é o caráter de enteléquias ou arquétipos que têm seus personagens. Esta peculiaridade não diminui, é certo, a eficácia artística das narrações curtas, assim como acaba sendo adequada em seu teatro (as obras dramáticas de Piñera, com exceção da autobiográfica Aire frío, estão construídas à base de tipos caricaturais); infelizmente, o oposto pode ser dito de seus romances, problemáticos precisamente pela inconsistência dos personagens. É necessário um mínimo de verossimilhança psicológica, de conseqüência na personalidade,* para o romance poder ter consistência. Mas Piñera está consciente, ao que parece, dessa *limitação,* e provavelmente *seu rechaço pela caracterização psicológica é nele algo arraigado, incontrolável.* Adolfo Bioy Casares, leitor de *Pequeñas Maniobras* como jurado de um concurso literário em Buenos Aires, objetou-lhe, na ocasião, que, *dada a realidade cubana presente na obra, chocava que todos os personagens se expressassem mais ou menos do mesmo modo e, especificamente, que no diálogo entre o protagonista e sua noiva não se fizesse a requerida distinção entre a fala de um e outra. Era óbvio que* Piñera *reconhecia a objeção de Bioy, mas reparar aquela fraqueza deve ter-lhe parecido algo alheio ou contrário a sua natureza. Preferia, pois, custe o que custasse, passar aquilo por alto, não sair de "seu próprio jeito".*

Piñera, porém, não dizendo sobre os personagens, toca pontualmente certa manha da recepção, comumente tratada por *críticos práticos efetivos, desde Aristóteles até o presente: Se um autor pretende angariar intensa simpatia para um personagem que não tenha, de seu lado, fortes virtudes, então a nitidez psíquica de visões interiores prolongadas e profundas ajudá-lo-á.* Invertendo a assertiva, Virgilio Piñera angaria intensa antipatia para seus personagens, por mais intensas que possam vir a ser suas virtudes, através da ausência de visões interiores prolongadas e profundas. *Visões interiores podem criar simpatia até pelo personagem mais maldoso. Quando corretamente usado, este efeito pode ser de inestimável valor, porque nos obriga a ver o valor humano de um personagem cujas ações, consideradas objetivamente, deploraríamos. Mas não admira que obras que usam este efeito gerem confusão mental. Talvez a maior parte das acusações contra a imoralidade da ficção moderna possa atribuir-se unicamente a este processo.* Ora, o Mestre dissipa qualquer possibilidade de *confusão mental* em seus leitores oferecendo-lhes personagens em pratos rasos,

que, de tão rasteiros, são incapazes de brindar a indecência. Simplesmente porque, acredita Virgilio Piñera, *a santidade de nossa época* consiste *em precipitar os mortais nas chamas do inferno. Cada mortal* é *um santo empenhado em perder-se e condenar-se.* Rápido, limpo, e sem crise: *os escritores deste século receberam das fadas, ainda no berço, um dom comum: horrorizar seus semelhantes, demonstrando, de passagem, que seus semelhantes* são *seres horrorosos.*

Mais que mero contista tradicional às avessas, Virgilio Piñera parece filiar-se à tradição do cronista, sob certo ângulo: *o historiador* -- e o romancista -- *está obrigado a explicar, de uma maneira ou outra, os incidentes de que trata; não pode, em circunstância alguma, contentar-se em apresentá-los como peças exemplares do mundo. Mas é exatamente isso que o cronista faz, com ênfase especial nos seus representantes clássicos, os cronistas da Idade Média, precursores dos historiadores modernos. Na medida em que eles subordinavam a historiografia ao plano divino da salvação, que é imperscrutável, livravam-se de antemão do peso da explicação demonstrável.* Na medida em que Virgilio Piñera subordina seus escritos ao plano infernal da danação, que é imperscrutável, livra-se de antemão do peso da explicação demonstrável. Por mais que se faça -- ou que não se faça --; por mais que não se queira, as coisas são regidas pelo plano inferior, que tudo desanda.

Mas o formato do conto tradicional é facilmente reconhecido, embora às avessas, nos contos do Mestre Virgilio. Porém o mesmo formato do conto sobrevive em toda a literatura de Virgilio Piñera, com melhor ou pior acabamento, de acordo com o caso. Conto e poesia, como vem-se mencionando, têm suas parecenças cultivadas ainda no berço, mas o romance acaba afigurando-se, aqui, apenas um conto mais crescido que o normal -- ou que o desejável. Até mesmo no teatro Piñera mantém suas características mais comprometidas com o conto. Porque embora seja esse o gênero em que desaparece por completo a voz do narrador, não desaparece, porém, o tom guinchante de sua fala. E embora desapareça o narrador, é no teatro onde o próprio autor, Mestre Virgilio Piñera, desfila como personagem. Das três versões da peça inacabada *Milanés*, um certo Piñera figura nas duas primeiras. É ele quem abre o texto -- todo prosa, dono do saber -- regalando as informações necessárias sobre a vida conturbada do poeta J. J. Milanés, tema da peça.

E é no teatro que Virgilio Piñera vai denunciar o emprego de *uma linguagem cara a cavaleiros medievais*, linguagem que coaduna com um formato literário avesso às modernidades narrativas. No diálogo entre dois amigos, sobre a ex-noiva de um deles, pergunta o outro:

- (Confidencial) Você... já passou a mão nela?

- Você sabe... Somos jovens.

- Foi passada de mão geral ou parcial?

- Passada de mão geral. Interessam todos os setores.

- Diga-me tintim por tintim...

- Como se atreve... Sou um cavalheiro. (Torna a suspirar.)

- Um cavalheiro a outro cavalheiro suas penas contar deve. Olhe que emprego a linguagem cara a cavaleiros medievais.

- Um cavaleiro medieval não teria ousado...

- Você não é exatamente um cavaleiro medieval. (Ri às gargalhadas.) Vamos, sem-vergonha, detalhe suas passadas de mão.

É bem verdade que a "linguagem medieval" empregada é uma linguagem de araque, como a própria cena deixa claro. Mas também é verdade que Piñera foi a uma época remota para emprestar uma forma. A mesma, aliás, que determina as *histórias encantadoras, os contos bem edificantes*, e que é empregada por Luz Marina para explicar a Oscar, o poeta pobre que largou tudo e foi viver uns tempos na Argentina, a tragédia da surdez de Luis, irmão de ambos:

- É tão trágico que eu vou contar na forma de conto infantil; assim evitarei que as lágrimas me impeçam de continuar. (Pausa.) Era uma vez um jovem que vivia sozinho em um quarto na maior cidade do mundo. (Pausa.) Um dia teve a falta de sorte de comprar uma lata de lagosta em conserva em mau estado. (Pausa.) Você gosta de meu modo de contar a história?

- Só se você não me disser que dentro da lata havia um brilhante...

- Um brilhante futuro... (Ri às gargalhadas.) (Pausa.) Pois o jovem se envenenou com a lagosta e para encurtar a história o veneno o deixou inconsciente. (Pausa.) Tiraram-no do quarto meio morto. Diagnóstico: Encefalite letárgica. O médico disse que de mil se salvava um. Pois o jovem se salvou, mas...

- Sempre há um mas.

- E que mas! Escaparia à morte mas sob a condição de ficar surdo para o resto da vida. (Pausa.) Não é verdade que é uma história encantadora?

- (Ataque de riso nervoso, dobra-se às gargalhadas, fase final do ataque: soluços.) Encantadora... Encantadora... Encantadora...

- A culpa é minha! Tenho a língua comprida...

- (Sempre soluçando.) E eu tenho as orelhas... De toda forma, é um conto bem edificante. (Ri soluçando).

Porque diante da tragédia, Virgilio Piñera escolhe o *conto infantil*. Edifica torres de letras nos terrenos pantanosos da *resignação*, *amoralidade*, *argúcia* e *sabedoria*. Sem base sólida e sem as estacas da moral, suas construções são mais bem acabadas quando mergulham em círculos nas profundezas das profundas. Porque o conto costuma arrematar-se com uma "moral da história". Mas não o conto de Piñera: este costuma apresentar o avesso desta moral da história, de modo a ensinar sempre o outro lado; em vez de arcanjos, anjos decaídos; em vez de ensinar o caminho da salvação, empurra sempre para a danação. *"E se não morreram, vivem felizes até hoje", diz o conto-de-fadas. O conto-de-fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora o primeiro conselheiro da humanidade, permanece vivo, em segredo, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos-de-fadas. Onde era difícil obter o bom conselho, o conto-de-fadas sabia dá-lo, e onde a aflição se mostrava extrema, mais próxima estava sua ajuda.* Virgilio Piñera finge saber disso, finge acalentar seu leitor, aconselhando-o; finge ter boas intenções para com suas aflições. Mas atira o leitor, impiedosamente, para o "viver infeliz até sempre." Já que não admite a morte como consolo, Piñera empurra o final das provações para o tempo do nunca. Exatamente o tempo do Inferno. Mas jamais o sereno Mestre Virgilio invoca as forças do Mal: em seus contos não existe maldade, apenas frieza ante o horror, o presente imemorial das fadas ao escritor.

A *ajuda* de Virgilio Piñera vem, concretamente, de uma alteração do bom conselho original dos contos-de-fadas: o provérbio. O Mestre imiscui-se por entre as gentes da sarjeta e solta pela boca o que seus ouvidos ouviram. Ou o que sua língua sorrateiramente inventou, falante falaz. *Ideogramas de uma narrativa,* os *provérbios, assim se poderia dizer, são ruínas que estão no lugar de velhas histórias: nelas se enrosca, ao redor do gesto, uma moral como a hera nos muros.* No entanto, Virgilio Piñera, falacioso como sua língua, renega a noção de que *o narrador é a forma em que o Justo encontra a si mesmo: seu narrador* não *entra,* verdadeiramente, *na categoria dos professores e dos sábios. Ele dá conselho,* é verdade -- *não como o provérbio: para alguns casos -- mas como o sábio: para muitos. Pois lhe é dado percorrer a toda uma vida. Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em narrá-la inteira.* Mas é difícil encontrar em Piñera a

dignidade dos Justos. Ele serpenteia entre uma falsa idéia de Justiça e bondade para oferecer, envenenado, o fruto do conhecimento a seu leitor já enroscado na hera da amoralidade.

É por isso que o narrador de Virgilio Piñera, forjado na prepotência, não funciona no novo gênero que ele esgarça, manchando do vermelho de suas carnes as letras miudinhas do romance sendo desenhado. Porque *Georg Lukács viu no romance a "forma do desterro transcendental"*. Um desterro que induz à indagação do *"sentido da vida", o centro em torno do qual o romance se move. Mas a pergunta que se faz sobre ele não é outra coisa senão a expressão inaugural da desorientação com que seu leitor se vê introduzido nesta escrita. Aqui "sentido da vida" -- ali "moral da história": com estas senhas contrapõem-se romance e narrativa.* Um desterro que não combina com um Virgilio Piñera chapinhando nas águas sem ínsulas do senso comum, do *espírito conservador ancestral, dogmático e estático, das fábulas e dos mitos, que transmitem uma sabedoria elementar, construída e transmitida por um simples jogo de luz e sombra, e a transmitem por imagens indiscutíveis não permitindo a crítica.*

Mais para *"moral da história"* do que para *"sentido da vida"*, os textos de Virgilio Piñera praticamente não dão chance de sobrevivência ao romance. Porque neles não há, absolutamente, *desorientação*, descaminhos, encruzilhadas e discussão: há nada mais do que o caminho traçado pelo narrador comum a todos os contos, que percorre, sem variações ou tropeços, o sentido descendente. Mas não se iluda o leitor quanto a isso. Não se trata, em absoluto, da força que move o herói demoníaco, aquele que vive sua crise no romance moderno, dividido entre o querer ser e o poder ser, em direção à própria degradação. Trata-se, tão-somente, da inversão do sentido do conto tradicional, que aponta sempre para o Bem. A literatura de Piñera distancia-se da narrativa, cujo herói vai vencendo, sucessivamente, as provas que a Providência lhe apresenta, a fim de poder purificar-se e ascender em busca da santidade. Isto fica evidente se se recorda a *inversão paródica* que sofre tal gênero e o resultado daí alcançado, ou seja, o nascimento do romance moderno. Não, nem uma coisa nem outra. Apenas contos tradicionais invertidos e enregelados, porque em Piñera não se reconhece a paródia, simplesmente porque não se experimenta a divisão da crise.

E se não há *desorientação*, aparece com maior nitidez a mão forte de Virgilio Piñera. Mão frágil, de dedos finos e longos e sempre segurando o cigarro fraquinho, fumado em *abandono lânguido como uma Marlene Dietrich*, mas de extremo vigor quando o assunto é narrar. E, junto com a mão forte que aparece e fulmina a discussão, desaparece o narrador moderno, sem norte, que costuma emergir da crítica e manter sua marca na própria pele. Um narrador que

emerge geralmente de dentro de um caldo composto, etimologicamente, de uma raiz forte originária de Grécia, a *Krisis*. Que, mexida no caldeirão das letras, faz borbulhar *separação, distinção; eleição; dissentimento, disputa; decisão, julgamento, resolução; sentença, condenação; desenlace, resultado; crise; interpretação de um sonho; acusação, processo; direito, justiça, castigo, tribunal de justiça.* Se modernos, romancista, personagens e leitor compartilham da diabólica separação do ser, do julgamento, do dissentimento, das possibilidades de interpretação. Vivem todas as acepções brindadas pela crise, chispa de sua modernidade. Mas crise distante, longínqua até, de Virgilio Piñera. Crise que não se deixa flagrar tampouco pelos personagens, títeres que são de seu poderoso senhor e, menos ainda, pelo leitor.

Um leitor que, no entanto -- e flagrantemente --, hesita diante do que lê. Desacostumado, depois de tantos experimentalismos com que topou ao aprender a ler literatura, este leitor, ao deparar com o senso comum, com personagens achatados pela mão do autor, com uma única voz que fala, com um sentido obrigatório a ser seguido, com a *denotação pura*, enfim, com certezas de quem narra, este leitor é atirado ao fio que fere sem sangrar; ao inverso do Bem que não é o Mal; ao horror que regozija; à literatura que não *subverte o sentido do mundo*: ao contrário, é resignada, conservadora, avessa a mudanças, avessa a críticas. Depara-se com a faca afiada que separa a mentira deslavada da verdade, surpreendido como ficou ao ler a "Autobiografia" do mesmo Virgilio Piñera. Hesita ao não saber ler. Hesita em escolher uma instância ou outra, porque não sabe qual será a mais acertada. Hesita, enfim, porque não reconhece a sensação da vertigem desvinculada da crise. E porque lhe é interditado interpretar o que lê.

E que diz, em desabafo:

- Mas, afinal, o que quer dizer isso?

(O leitor não ouve o sussurro de Virgilio Piñera, que responde: "*Quisera poder oferecer ao leitor um quadro mais animado. Nestas Memórias deveriam acontecer coisas. É que eu não falo em nome dos milhões de habitantes que povoam o planeta, e sim no meu próprio. E se acabo sendo aborrecido, se me falta estatura, se comunico frieza, se tudo o que obtiver de meus leitores for um federal bocejo, me considerarei amplamente recompensado. A mercadoria que vendo está avariada; os grãos estão secos, a carne é dura, o sal se molhou... No entanto, tenho que livrar-me dela, dá-la por nada. Se não o fizesse, em muito pouco tempo o repugnante fedor da podridão empestaria todo o armazém. Ficarei assim limpo de culpa e de mancha.*")

NOTAS

PÁGINA 128

René levantou-se às cinco da madrugada - Virgilio Piñera, *La carne de René*, p. 53.

cadáver teórico - idem, "La vida tal cual", p. 44.

cadáver vivente do Nada - idem, ibidem, p. 44.

irresoluto - idem, ibidem, p. 45.

"Vais encontrar o mundo - Raul Pompéia, *O Ateneu*, p. 29. Esta obra, assim como *La carne de René* e *Paradiso*, de Lezama Lima, pertence à linha dos romances de educação ou instrução, os *Bildungsroman.*

Chegar a dominar a escritura - Virgilio Piñera, texto inédito recuperado por Roberto Pérez León, citado e traduzido por Raúl Antelo, em "Prosa e poesia formam um épico da desilusão", em *Letras* do jornal *Folha de São Paulo* , 6/jan/1990, p. f3.

PÁGINA 129

O homem do dia anterior *aparecia na mesma posição* - Virgilio Piñera, *La carne de René*, pp. 54-55.

as primeiras cenas; sem vacilação - Julio Cortázar, "Do conto breve e seus arredores", p. 234. Cortázar afirma aí que escreveu as primeiras cenas de "Una flor amarilla" *sem vacilação, mas não sabia o que ia ocorrer, ignorava o desenlace da história. Se* naquele *momento alguém* o *tivesse interrompido para dizer: "No final o protagonista envenena Luc", teria ficado estupefato. No final o protagonista envenena Luc.*

uma exclamação afogada de horror - Virgilio Piñera, *La carne de René*, p. 54.

suplício de São Sebastião - A foto de Yukio Mishima em posição de São Sebastião aparece na segunda orelha da edição brasileira de sua obra *O templo do pavilhão dourado*. Em outra gravura de extrema semelhança com textos de Piñera, Mishima aparece nu, deitado sobre uma travessa ricamente ornamentada, e completamente amarrado, entre castiçais e fragmentos de pratos e mãos que seguram garfos e facas, prontas para o banquete. (Cf. *Gendai Nihon Bungakukkan*. Vol. 42 da Coletânea de contos e novelas do autor, p. 321.) A propósito, Sebastião é o nome do personagem extremamente medroso que narra, em primeira pessoa, suas memórias no romance *Pequeñas maniobras*.

Sua boca é preenchida com uma palavra - Virgilio Piñera, *La carne de René*, p. 55.

escrever tem sido sempre uma verdadeira tortura - Virgilio Piñera, texto inédito recuperado por Roberto Pérez León, citado e traduzido por Raúl Antelo, em "Prosa e poesia formam um épico da desilusão".

o mesmo rosto, perpetuado na tela - Virgilio Piñera, *La carne de René*, p. 166.

duplo de René que se alimenta de papel - referência à p. 251 de *La carne de René*.

pela repetição quer-se *convencer* - idem, ibidem, p. 55.

qualquer um que *ia ter cabeça* - idem, ibidem, p. 234.

PÁGINA 130

no limite da mimese do discurso - Gérard Genette, *Figures III*, p. 193. Esta é, segundo o crítico, *uma das grandes vias de emancipação do romance moderno.*

anão Predicador - Ver, principalmente, o Capítulo "La carne de René" do romance homônimo.

espírito do baixo - idem, p. 102.

fantasmal e ectoplasmática - Virgilio Piñera, "Un fantasma a posteriori", em *El que vino a salvarme*, pp. 184-190, p. 189.

um odor mescla de misto e de enxofre - idem, ibidem, p. 189.

a metáfora é essa zona em que a textura - Severo Sarduy, "Sobre Góngora: a metáfora ao quadrado", p. 81.

denotação pura - Roland Barthes, "A crueza", em *Sade, Fourier, Loiola,* pp. 132-133, p. 132.

palavras, como as de *Sade, são tão puras como* - idem, ibidem, p. 133.

a emancipação do romance moderno - Gérard Genette, *Figures III*, p. 193.

difusão só se torna possível - Walter Benjamin, "O narrador", p. 60.

PÁGINA 131

romance predileto - Ver Carlos Espinosa Domínguez, em "El poder mágico de los bifes (La estancia argentina de Virgilio Piñera)".

o conto tem esta peculiaridade - André Jolles, "O conto", em *Formas simples,* pp. 181-204, p. 197.

Contos do passado com moralidades, cada um - idem, ibidem, pp. 197-198.

certa satisfação. Por quê? - idem, ibidem, p. 198.

disposição mental específica do conto - idem, ibidem, p. 199.

PÁGINA 132

moral ingênua; *nosso juízo sentimental absoluto* - idem, ibidem, p. 200.

opõem-se ao universo da "realidade" - idem, ibidem, p. 200.

os gestos verbais do conto estão prenhes - idem, ibidem, p. 204.

O conto é acontecimento, no sentido da moral ingênua - idem, ibidem, pp. 203-204.

ação localiza-se sempre "num país distante - idem, ibidem, p. 202.

à casta concisão que subtrai as histórias - Walter Benjamin, "O narrador", p. 62.

PÁGINA 133

Um dos traços problemáticos de toda a literatura - Julio Matas, "Infiernos fríos de Virgilio Piñera", em *Linden Lane Magazine*, abr/jun/1985, pp. 22-25, p. 25.

dada a realidade cubana presente na obra - idem, ibidem, p. 25, nota de rodapé. Embora tal opção pelo entorno cubano não seja explícita à primeira vista, este romance acaba revelando-se um longo texto sobre pessoas conhecidas, amigas e inimigas, de Virgilio Piñera. O autor desfia, em certos casos, maldades que costumavam correr de boca em boca sobre personagens da vida intelectual do país, à época de sua realização. Trata-se de um extenso anedotário que, embora pitoresco e divertido, não atinge maiores qualidades literárias.

críticos práticos efetivos - Wayne C. Booth, "A moralidade da narração impessoal", em *A retórica da ficção*, pp. 393-413, p. 393.

Visões interiores podem criar simpatia - idem, ibidem, p. 394.

PÁGINA 134

a santidade de nossa época consiste *em precipitar* - Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes*, p. 260.

os escritores deste século receberam das fadas - idem, ibidem, p. 255.

o historiador -- e o romancista -- *está obrigado a explicar* - Walter Benjamin, "O narrador", p. 65.

uma linguagem cara a cavaleiros medievais - Virgilio Piñera, *La boda*, p. 178.

PÁGINA 135

- *(Confidencial) Você... já passou a mão nela?* - idem, ibidem, p. 178.

histórias encantadoras, os contos bem edificantes - idem, *Aire frío*, p. 367.

- *É tão trágico que eu vou contar* - idem, ibidem, pp. 366-367.

PÁGINA 136

"E se não morreram, vivem felizes até hoje - Walter Benjamin, "O narrador", pp. 69-70.

É necessário, porém, fazer aqui uma importante ressalva quanto ao emprego do termo "contos-de-fadas". Robert Darnton, no primeiro capítulo de *O grande massacre dos gatos*, lembra que as versões dos contos-de-fadas com que os pesquisadores costumam trabalhar são as que passam por compiladores como Perralt e os irmãos Grimm. *Perrault, mestre no gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados freqüentadores dos salões, précieuses e cortesãos aos quais endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu Contes de ma mère l'oye, de 1697* (Cf. p. 24). As versões originais dos contos, segundo Darnton, *têm as características de pesadelo. Numa versão primitiva da "Bela Adormecida", por exemplo, o Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e tem com ela vários filhos, sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação, e o conto então aborda seu segundo tema: as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de comer sua prole ilícita. Num dos primeiros contos do ciclo de Cinderela, a heroína torna-se empregada doméstica, a fim de impedir o pai a forçá-la a se casar com ele. No conto mais maligno de todos, "Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé", uma mãe faz do filho picadinho e o cozinha, preparando uma caçarola à lionesa, que sua filha serve ao pai. E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos* -- o que passa a ocorrer a partir de Perrault, dando assim margem a conhecidas interpretações psicanalíticas --, *os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua* (Cf. pp. 27-28-29).

A mesma brutalidade, aliás, embora colorida de intensa delicadeza, é encontrada no texto já mencionado de Jonathan Swift, "A modest proposal for preventing the children of poor people in Ireland, from being a burden to their parents or Country; and for making them beneficial to the publick", escrito no mesmo século. Embora acredite provável que Virgilio Piñera tenha tido acesso a este ensaio de Swift, pelas duplicações de motivos já exploradas no capítulo II deste trabalho, uma vez que não há nem uma "Biblioteca (ou Acervo) Virgilio Piñera", nem sequer o tombo das obras que passaram por suas estantes -- segundo dizem, sempre nuas de livros -- não me arrisco a aventar a hipótese de que Piñera, em seus contos, trate de reconstituir o caminho tradicional dos contos-de-fadas. Creio mais ponderado apontar semelhanças entre os

contos do autor com o material original conseguido por especialistas, mas continuar trabalhando com a versão mais corrente destes mesmos contos-de-fadas.

Ideogramas de uma narrativa, os *provérbios* - idem, ibidem, p. 74.

Robert Darnton, em *O grande massacre de gatos*, p. 88, afirma que *a moral dessas histórias* (os contos-de-fadas) *passou para a sabedoria dos provérbios, na França.*

o narrador é a forma em que o Justo encontra - idem, ibidem, p. 74.

PÁGINA 137

Georg Lukács viu no romance a "forma - idem, ibidem, p. 67.

espírito conservador ancestral, dogmático - Umberto Eco, "James Bond: uma combinatória narrativa" em Vv.Aa., *Análise estrutural da narrativa*, pp. 136-162, p. 161.

PÁGINA 138

separação, distinção; eleição; dissentimento, - José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual Griego-Español, Krisis.*

inversão paródica - Verificar, principalmente, Northrop Frye, *Anatomia da crítica,* Lucien Goldman, *Sociologia do romance*, e Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde.*

abandono lânguido como uma Marlene Dietrich - Guillermo Cabrera Infante, "Vidas para leerlas", p. 5.

Quisera poder oferecer ao leitor um quadro - Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras*, pp. 134-135.

O DITO INTERDITO

-- e é então que Virgilio Piñera descobre que só não pode *dormir a sono solto* porque *a água o rodeia como um câncer*. A *maldita circunstância da água por todo lado obriga-o a sentar-se na mesa do café,* mas nem *uma xícara de café consegue afastar* sua *idéia fixa*. Asfixiado, ele reproduz a cabeça levantada e a boca escancarada de algum estudo de cabeça de Francis Bacon e repete, sôfrego, dentro desse *horroroso passeio circular*, que *ninguém pode sair, ninguém pode sair!* E insiste três vezes mais, como se sua cabeça estivesse repetida nos típicos trípticos do pintor, e de cada uma delas ecoasse a mesma frase, não em uníssono, mas em sons guturais, esganiçados, ásperos e desafinados: *Ninguém pode sair!*

Mas Virgilio Piñera sai. Um dia ele sai de seu centro original, esse umbigo cálido, sombreado por palmeiras e misérias sociais, que emerge do mar caribenho. Quatro anos depois da agonia de descobrir-se cingido pelo *cinturão canceroso* da água, ele embarca numa terceira classe fedida que vai desembarcá-lo nos continuados planos abertos da terra contígua à terra dos horizontes argentinos. Lá ele passa doze anos sendo embalado pela língua materna, trabalhando no consulado da pátria mãe e recebendo um salário de quinze dólares mensais.

Mas Virgilio Piñera volta. Um dia ele volta ao centro original, esse ônfalo em volta do qual tudo gravita. Novos dias fedidos de terceira classe o devolvem a Cuba em 1958. Decide ficar. Apesar da revolucionária prisão por homossexualismo, apesar do confisco de sua obra, apesar da proibição de publicar, apesar da proibição de dizer, apesar, ele fica. Diz aos amigos que pode suportar tudo isso, menos a ausência de Havana -- cabeça da ilha que é seu centro.

O que parece ser a reconciliação definitiva com o fulcro primordial que o sufocava na danação é apenas representação de um Virgilio Piñera que *sempre* pensou *em assombrar o mundo com uma saída teatral*. Mais que mero teatro, sua grande saída é sua literatura, transfigurada em seu grande *escudo*. Um escudo que o protegerá do centro, sempre ameaçador. Um escudo que terá em seu rosto as armas da *lateralidade*.

E um escudo já empunhado quando saía -- e pela primeira vez -- da província periférica para estabelecer-se em Havana. Na viagem que o levou definitivamente à capital de sua *Ilha em peso*, sob a lona de um caminhão, entre volumes postais e em meio a rapazes erotizantes, Virgilio Piñera pratica, com eficiência, o exercício de escudar-se detrás da palavra. Desejoso de inaugurar a prática, com outro homem, dos atos que já havia decorado de tanto repetir na cabeça e com as mãos -- de tanto *recitar* e se *masturbar* --; desejoso de fazer com que outro homem *desempenhasse o papel de Adão* para que ele fosse finalmente expulso do paraíso para ser *atirado ao vale de lágrimas*, ele então encontra, aí, sua chance. Em pura continuidade com o desejo recitado e masturbado, a natureza deveria ser pródiga, e foi pródiga. A escolha de seu Adão deveria ser perfeita, e foi perfeita. O caminhão deveria deter-se *num lugar ponto por ponto igual ao descrito por* sua *imaginação*, e se deteve. Quando a continuidade deveria encontrar a perfeição -- *início de uma realidade que* ele *temia* --, *um suor frio inundou todos os* seus *membros:* ele ficou *paralisado*. Começavam já os jogos de aquecimento amoroso, primeiro com conversas picantes para depois picarem os próprios corpos e Virgilio Piñera, *imbecil e medroso*, vê-se, apartado de si mesmo, *relatando umas imaginárias façanhas vividas com dezenas de mulheres*. Cheio de pavor, ele afasta-se de si mesmo e usa o escudo da palavra. A originalmente excitante viagem ao centro da ilha marca sua eterna peregrinação em busca do longe do centro. Ele não foi expulso do paraíso, mas desceu inexoravelmente ao inferno da excentricidade, garantido pelo escudo brasonado com a tal lateralidade. E quem sabe ele não possa dizer, no mesmo compasso de Cortázar, que gosta, *e é terrivelmente feliz em* seu *inferno, e* escreve. Vive *e* escreve *ameaçado* -- ou protegido? -- *por essa lateralidade*. E, quando perguntado se não deseja *abandonar* seu *inferno, energicamente rechaça tal oferecimento, pois quem renuncia a um costume querido?*

Cortázar descobre esse seu *sentimento de não estar de todo* preso a uma teia na qual ele é, ao mesmo tempo, aranha e mosca: uma *coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas ao mundo*.

Ambos, Cortázar e Virgilio Piñera, unidos no mesmo ritmo marcado pela mão do cubano sobre o próprio sexo, abrem as mesmas aberturas ao mundo: a do garoto e a do adulto. Se

Cortázar não renuncia *à visão pueril como preço da visão adulta*, a *adolescência* de Virgilio Piñera *se prolonga como uma monarquia hereditária sem nenhuma revolução* sobre sua vida adulta. Cortázar diz *escrever por falência, por descolocação*. Virgilio Piñera, ao mesmo tempo que escreverá por falência, por descolocação, conta como viveu, na mesma falência e descolocação, a época da Universidade.

Em sua "Autobiografia" Virgilio Piñera reduz toda sua vida universitária a recitação e masturbação, atos mecânicos que eludem qualquer atividade criadora. Entre as sessões de recitação de poemas alheios e masturbação nem sempre solitária, onde porém jamais se flagravam corpos em continuidade copulativa, Virgilio Piñera lia unicamente, como fonte do saber universal, o *Tesouro da Juventude*. Não estudava, apenas colava nas provas. Mais: adverte que esta fraude não tinha qualquer natureza revolucionária.

No entanto, atrás do escudo autobiográfico está um poeta magro que, justamente nos anos de Universidade -- de 1937 a 1941 --, escreve e publica poemas, escreve pelo menos duas peças teatrais completas e inicia uma terceira, escreve uma tese doutoral, que aliás se recusa a defender diante de um *bando de burros*, dá conferências, publica seu primeiro livro de poesia, publica crítica literária, é um dos diretores da fase final da revista *Espuela de Plata* e um de seus mais ativos colaboradores, inicia a grande polêmica com Lezama Lima, que acabará com *Espuela* e desmembrará seu grupo em três novas revistas -- *Nadie Parecía, Clavileño* e *Poeta*, esta última uma empresa de Virgilio Piñera, de 1942. Um poeta magro que consubstancia, em seu inferno, a ficção do falso adolescente que se masturba na banheira, enquanto recita embalado pelos dourados tesouros de sua juventude, e a história do homem que trabalha com rigor a palavra ficcional e poética. *Além de escrever*, portanto, *o que* vive, escreve *também o que não* vive. *Que o que não pôde ser na ação seja na criação. É neste sentido que* Virgilio Piñera se serve *da literatura como escudo*. Escudo definitivo. Porque além da palavra, Virgilio Piñera tentou dois outros, que apenas temporariamente lhe serviram de proteção efetiva: a mesma banheira, onde ele afogava o medo inimigo, e a cama, onde ele cobria o mesmo inimigo. *Uma manhã*, porém, *contemplou espantado o lixeiro, que levava a cama, a banheira e o escudo. Suplicou-lhe que levasse a ele também, mas* o lixeiro *respondeu-lhe com extrema ironia que ele iria em outro carro que passaria para recolhê-lo no momento oportuno.*

Inoportuno até mesmo para o lixo, Virgilio Piñera inicia assim a demanda da falência. E ele cai -- cai, vertiginosamente -- despencando nas profundas, para longe do centro. Até chegar a um lugar que, infinitamente distante nessa rota abissal, conserva, apenas como mera

memória imorredoura, o fantasma do centro. Virgilio Piñera encontra, aí, em vez da privada que povoa, com sua solidão, todo o espaço da pintura esquerda do tríptico "Three figures in a room, 1964", de Bacon, uma banheira moderna, daquelas embutidas na parede. *Último tipo, quer dizer, a banheira lógica, razoável, por assim dizer.* E *em seguida vem-*lhe *a recordação das do começo do século: não embutidas, com pés monstruosos (tanto como o desenfreio dos novos ricos), e com adornos que provocam calafrios. Vendo a* sua *último tipo,* pensa *num gracioso recém-nascido livre então de preconceitos, de contradições e de matreirices tenebrosas, enquanto que a recordação de uma daquelas do fim do século* o *afunda em desassossegos, como se um veneno mortífero se aproximasse de* seus *lábios ou como se uma traição cortasse o curso de* sua *existência.* Concretamente, a banheira moderna lhe traz o fantasma da banheira de sua tia-avó, *cuja mera visão produzia o efeito de um cataclismo. Entendamo-nos; um cataclismo da razão. Vendo-a plantada no meio do quarto de banho com seus pés de bronze em forma de garra, com suas bordas penduradas para fora e com sua rede de torneiras e de tubulações,* Virgilio Piñera *a tomava por uma baleia no estertor de conceder a graça de uma audiência. Então abominava esses desenhistas e os invectivava pelo desacerto monstruoso originado na complicação gratuita.* E tenta, recordando ainda, livrar-se de tamanha aflição afundando em sua água oferecida. Porém, *tem que suspender seu banho e retirar-se ao canto mais afastado da biblioteca* que descobre no salão contíguo. Enquanto caminha pensa nos *serviços da enciclopédia* que irá desfrutar. Empapa-se *no artigo Banheira,* mas *não* encontra *razões valiosas que dissipem* sua *inquietude.* E então, em pleno gozo da palavra, resolve acariciar o volume seguinte da coleção que ilumina as mentes mais amadurecidas que aquelas que se refestelavam no impúbere *Tesouro da Juventude.* Virgilio Piñera sabe que sua banheira moderna traz o fantasma da outra, a *artificiosa, bizantina, barroca, intelectual, luxuriante, complicada, suntuosa, narcisista, monstruosa, ofensiva, gongórica, repetitiva, mitológica, glutonamente metafórica.* Mas para poder gozá-la, tem, e ele sabe disso, que decifrar todos os signos da fantasmagoria em proliferação que o atormenta. Retira da estante o próximo volume, que abrange de **Bolonha a César.** E busca o artigo temerário. O **Centro.**

O que encontra é um jogo livresco. A definição, de ares barrocos, é assinada por Julio Cortázar. E diz: "**Centro.** Lezama Lima. *Por que Lezama Lima? Pelo que ele mesmo diz ao retratar um de seus personagens: O que eu gosto nele, respondeu-lhe Cemí, é essa maneira de situar-se no centro umbilical das questões. Daí a impressão de que em cada um dos momentos de sua integração foi visitado pela graça. Tem o que os chineses chamam li, quer dizer, conduta de*

orientação cósmica, a configuração, a forma perfeita que se adota diante de um fato, talvez o que dentro da tradição clássica nossa possa se chamar beleza dentro de um estilo (Paradiso, 374-5)."

Aturdido, Virgilio Piñera finalmente compreende. Abre portas, gavetas, remexe coisas. Consegue papel e lápis e escreve, em letra de forma, como se fosse difícil para ele entender a própria caligrafia: *A poesia de Lezama Lima é definitivamente um grande fantasma.* E, ao ver estas letras desenhadas na folha branca, como se elas estivessem lógica e razoavelmente embutidas aí, Virgilio Piñera vê-se também *precisado de provar* sua *condição de eterno insubmisso.*

Decide escrever. Um poema. *Como a poesia luxuosa e verbalista* lhe *dá náuseas*, decide *atrever*-se *em Cuba a escrever um poema empregando uma linguagem que não é a de Lezama.* Uma *linguagem chã do povo, sem retorcimentos mentais nem elaboradas teorias.* Um poema que, *ninguém negará,* será *o antilezamismo em pessoa.* Começa:

A ILHA EM PESO

A maldita circunstância da água por todo lado
obriga-me a sentar-me na mesa do café.
Se não pensasse que a água me rodeia como um câncer
teria podido dormir a sono solto.

Com isso decide ser *o poeta menos lezamiano de* sua *geração lezamiana.* Embora *não negue que tenha feito versos expressamente lezamianos. Por exemplo,* recorda *agora um enorme poema (enorme pela extensão) -- "La destrucción del danzante" -- que é lezamiano de cabo a rabo.* Ele *havia metido na cabeça fazer um poema à la Lezama. Era recém-chegado da província, desconhecia por completo esses nomes que agora tanto se esgrimem para pôr a poesia em seu lugar, quer dizer, desconhecia (não* tem *receio em confessá-lo) Breton, Apollinaire, Peret, etc, etc, e, é claro, pois como Lezama era a única coisa que tinha à mão, pois* lançou *mão dele.* Mas são águas passadas. Ou remotamente futuras, quando, pela morte de Lezama, escreverá, respeitoso e admirador:

Por um prazo que não posso assinalar
você leva vantagem em sua morte:
assim como na vida, foi sua sorte
chegar primeiro. Eu, em segundo lugar.

Mas essas serão águas vindouras. No presente, apenas a náusea deste poeta magro, alimentada pela opulência dos banquetes barrocos, *banquetes de estrelas e de frutos novos*. Para um estômago de rigores frugais, uma linguagem que não é a de Lezama: ligeira, esquálida, composta apenas de *ar*, iogurte, frutas e vegetais. Frente à opulência das carnes lezamescas, a carniça falida, a linguagem desdenhada pelo *Senhor Barroco*, a que diz direto. A linguagem que, em vez de *estremecer o sentido do mundo*, cariátide de toda a literatura, mornamente o aconchega. A arrancada, latejante ainda, das conversas de botequim que fazem o mundo do senso comum. Virgilio Piñera vai para as ruas de seu mundo caído catar a linguagem que está jogada nas calçadas, na mesma colheita de Oliverio Girondo, que cata poesia como quem cata *bitucas*, também atiradas pelos passantes. Virgilio Piñera recolhe ditados, clichês, frases feitas, aforismos, tesouros da fraseologia popular, para fazer de sua poesia *uma poesia exclusivamente da boca como a saliva*.

E vai salivando seus textos, cuspindo-os com a crueza fria da *denotação pura*. À medida em que os expectora, vai conhecendo *o último e verdadeiro inferno: o desprezo do homem por si mesmo*. Encerrado *entre a cabeça e a cauda -- nesse espaço sem saída* da carne enfermiça, cuja história mais remota começa no Pecado Original e se desenrola em direção contrária ao futuro redentor anunciado nas Profecias, Virgilio Piñera condena-se a não sair do estado que criou para si mesmo.

O ficcionista despreza o homem magro, impondo-lhe uma ficção aviltante em substituição a sua vida, naquilo que Virgilio Piñera chama, um entre seus muitos *golpes de efeito*, de "Autobiografia". E o mesmo ficcionista vai desprezar a própria voz, seu narrador. A grande exposição de escárnio por que este narrador é obrigado a passar concentra-se, principalmente, no exemplar primeiro capítulo de um gênero recém-aprendido por Virgilio Piñera, o romance. Como testando suas potencialidades, ele impõe ao narrador de *La carne de René* a experiência de um extenso catálogo de execração. Assim, na passagem de um parágrafo para outro, o narrador passa, rápido, de ignorante a fofoqueiro. No parágrafo imediatamente seguinte ele é cafona. Em termos panorâmicos, ele é malicioso como uma vizinha provinciana; intrometido, de modo a destilar,

quase sadicamente, a informação que ele julga acertada para o leitor: ora dá por encerradas, de chofre, as explicações, ora se adianta ao leitor e formula, sem a menor sutileza ou constrangimento, sua inquietação, para instituir o didático jogo de perguntas-e-respostas utilizados em livros de catecismo e manuais para habilitação de motoristas. Sua intromissão penetra o reservado seio familiar, e o narrador anuncia como deveriam caminhar as relações entre pai e filho. Ele é também irônico, curioso, e, na segunda página do livro, é obrigado a cometer a mais vil de todas as suas baixezas: dizer uma frase de duplo sentido do mais acabado mau-gosto: *Todas se introducen en lo más apretado de la cola.* De tom malicioso e de mentalidade flagrantemente adolescente, ele superpõe à informação sexual uma outra, de que *senhoras elegantes e mulheres do povo, criadas, jovenzinhas* entram, provavelmente à custa de cotoveladas, na fila compacta do açougue.

E se o narrador, embora ciente de que no inferno não cabem esperanças, tratar de evadir-se na tal evocação de um "futuro melhor" prometido pelos profetas, quando Deus estará, de braços abertos, esperando para *salvar* seus filhos, o ficcionista Virgilio Piñera estará atento para impedi-lo. Claro, pois se condena o fantasmagórico Lezama por seu maniqueísmo católico -- verdadeira *questão dogmática* de todo o grupo de *Espuela*, e mais, acredita *mais em uma questão de catoliqueria que de catolicidade, e isto porque catoliqueria significa o mesmo que alcoviteria* -- não haveria de franquear essa porta reconfortante porém mesquinha a seu narrador. E se, mesmo à revelia de seu senhor, o narrador, ainda que às cegas, se atrever a cogitar seriamente de escapulir para o futuro, seu senhor Virgilio Piñera fará o tempo retroceder energicamente. Na verdade, o narrador *se debate em vão contra a escritura* do Mestre. O narrador, *pugnando por escapar do cárcere encarnado nas palavras, cai em outros cárceres mais vastos, de frases desmesuradas, carentes de todo sentido, e com poder de encantamento capaz de afundá-lo em plena abjeção mental.* E é então enviado, em pelo menos três de suas tentativas de fuga, ao calabouço perpétuo do passado. Numa ocasião, o narrador é obrigado a *balbuciar* uma linguagem paratática, de parágrafos de apenas um período para sinalizar a regressão de um casal de respeito ao estágio da primeira infância. Pai e mãe viram crianças pequenas, cujos traseiros são limpos pelos próprios filhos. Em outra situação, ele *regressa à infância, ao desamparo, à solidão,* enquanto se posta no balcão de uma sorveteria tentando imaginar o sabor do próximo sorvete que será servido ao próximo freguês. *Imaginar que sorvete escolherá o freguês, ou não escolherá, coloca-o nesse limiar da existência onde, sem se estar morto, tampouco se está vivo.* O caso extremo conduz o narrador de

volta à barriga da mãe septuagenária. A senhora, *disposta, animadora, lhe diz que tenha paciência, que seus sofrimentos, que sua humilhação caminham para o fim, e passa a mão por sua testa ardente.*

Apesar dos cuidados da mãe, sua testa continua a arder. Porque o narrador sabe que as palavras da mãe, embora ela as deseje com ardor, não passam de mera retórica maternal. A febre deste narrador encurralado nas mãos de um ficcionista que o despreza aumenta, intensifica-se, recrudesce. A ponto de fazer com que já não se sinta nas mãos de seu senhor, mas em outras mãos. O narrador, em pleno delírio amarelado dos alfarrábios, sente-se o rato torturado pelas mãos cruéis de Fortunato, personagem, ele já não está seguro, de algum conto de Machado de Assis. Fortunato, algoz substituto nesta obnubilação da consciência, *entre o polegar e o índice da mão esquerda segura um barbante de cuja ponta pende* ele, *o rato,* o narrador roto, *atado pela cauda. Na direita tem uma tesoura. Fortunato corta ao rato uma das patas; em seguida desce o infeliz até à chama, rápido, para não matá-lo, e dispõe-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe cortou a primeira. E com um sorriso único, reflexo da alma satisfeita, alguma coisa que traduz a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato corta a terceira pata ao rato, e faz pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorce-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acaba de morrer. O diabo do homem impõe medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia.*

Falta a última pata; Fortunato corta-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata cai, e ele fica olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, dá ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se puder, alguns farrapos de vida. Na cara do homem, nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.

O narrador, esquartejado, febril mas frio com a aproximação da morte, regala-se com o cheiro doce e morno do próprio sangue vertido. Um prazer que o ficcionista jamais lhe havia permitido. Mesmo quando despencou do alto da *montanha de três mil pés de altura* e perdeu quase todo o corpo, com exceção dos olhos, ou quando foi obrigado a *arrancá-los* para poder viver com plenitude sua história de amor. Não conhecia seu sangue até então. E embalado por ele, deixa vir a morte, finalmente, *salvadora.*

Mas o ficcionista não permite. Arranca o narrador de seu transe, lava-o cuidadosamente de toda vermelhidão, de toda esperança daltônica. Porque a morte, para Virgilio Piñera, não é saída. Porque não existe saída para seu inferno; não deve haver saída. Nas poucas

vezes em que Virgilio Piñera traz a morte para sua ficção, ela ou é aludida **en passant**, como coisa sem importância, ou, quando poderia ter sido a solução do problema, é flagrantemente superada por ele. Virgilio Piñera esbraveja para seu narrador outra de suas histórias exemplares: a de um homem que sofre de insônia, tenta todos os recursos que lhe são sugeridos e, desesperado, *às seis da manhã carrega um revólver e estoura os miolos.* Sarcástico, Virgilio Piñera continua a lição: *O homem está morto, mas não pôde dormir.* E, na mesma linha, conclui: *A insônia é uma coisa muito persistente.*

E recorda-o de quando o meteu, dormindo, *numa espécie de cela, quatro paredes bem nuas*, e o acordou. Enviou, para a tarefa, um inimigo mortal do narrador, cujo segundo objetivo seria matá-lo. Virgilio Piñera, irritado, joga na cara do narrador, cioso agora por morrer, como sua voz gelou na garganta ao saber que o outro procurava uma arma para matá-lo. Lembra-o ainda de que ele, o Mestre, colocou-o numa cela nua para que o inimigo não encontrasse qualquer instrumento mortal. Salva a vida do narrador, e também seu sonho.

Virgilio Piñera esbraveja porque está furioso com a traição de seu narrador. Aliás, traições. Pela tentativa, mais uma vez, de uma fuga espetacular de seus grilhões. E pela opção deliberada por um estilo, para tal espetáculo, que sabidamente traz a náusea à boca de Virgilio Piñera. O narrador atingiu o clímax da crueldade para com seu Mestre. Escolheu, em meio ao universo bibliográfico, uma cena que brindou o narrador de Machado de Assis com um intenso prazer estético, transformando-o em excitado voyeur. Uma cena que termina, ao dizer tudo e ao mostrar tudo com minúcia, incidindo diretamente no centro absoluto de uma *cultura esteticista.* A cultura esteticista da época de Machado de Assis, núcleo compatível com o centro que tanto atemoriza Virgilio Piñera. Uma vez mais seu escudo da lateralidade deve ser, e com urgência, brandido. E contra seu próprio narrador.

Desorbitado, o narrador começa a vislumbrar, com dificuldade, o significado das tais duas aberturas ao mundo que seu senhor insiste em escancarar. Vai tateando, aos poucos, a topografia dessa geografia cujos interstícios estão em intersecção. Sente, de um lado, a aranha. De outro, a mosca. Volta-se ao lado oposto, e toca o adulto. Com a outra mão encosta no adolescente. Angustiado, mede com os dois braços abertos o espaço que lhe é destinado. O território da lateralidade é angusto, de modo que pode ser tocado, concomitantemente, pela mão esquerda e a mão direita.

Aturdido, o narrador finalmente compreende. Compreende que *se habita o inferno que cada qual constrói para si mesmo: suas paredes são pensamentos, seu teto terrores e suas janelas*

abismos... Compreende mais: vem-lhe à cabeça que *Maiacóvski escreveu que até o estilo de vestir de um poeta, até suas conversas íntimas com sua mulher seriam determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiacóvski compreendeu muito bem a íntima conexão entre poesia e vida.* Vem-lhe à cabeça que Maiacóvski observou que os fatos da vida de um poeta são interessantes *apenas se eles vierem a ser fixados na palavra.* E estremece. Porque ele é o agente da palavra de seu Mestre e, conseqüentemente, estará eternamente encarcerado nesse território angusto da lateralidade que são as veias do poeta magro, por onde *não corre sangue mas sim pus*. Embora seja ele, o narrador, quem fixa nas palavras o poeta magro, de modo a determinar o interesse e a importância dos fatos de sua vida que serão ou não relevantes, ele habitará, miserável, o inferno que o poeta lhe construiu com seus pensamentos, horrores e abismos.

Para sempre vagando pelas veias e artérias purulentas que sustentam a carniça do poeta, para sempre cambaleando por *suas crípticas saídas que o fazem perder-se por intermináveis e cambiantes corredores*, o narrador entende. Entende que não poderá jamais entorpecer-se com o prazer da proliferação das formas *artificiosas, bizantinas, intelectuais, luxuriantes, complicadas, suntuosas, narcisistas, monstruosas, ofensivas, gongóricas, repetitivas, mitológicas, glutonamente metafóricas, barrocas.* O *horror ao vazio* do fantasma lezamesco é traduzido aqui, nas profundezas da carne de Virgilio, por uma poética da vazante. A palavra, além de vazar do Mestre para o narrador, para que este possa fixar o poeta na mesma palavra, será, ela mesma, vazada e escorrida de excessos estilísticos. Como línguas e olhos dos *amantes trocados*, a palavra será cerceada, como o foram as partes dos corpos dos alpinistas em queda livre e os olhos do amante que *não poderia ver o rosto amado.* Ou cerceada como foram, igualmente, as partes do corpo coberto por uma *capa drapeada.*

Vazado de qualquer excesso, de qualquer luxo, de qualquer voyeurismo, o narrador tem que se contentar com a exceção. Com a míngua. Com a falta, com os silêncios, com o não-narrar. Vai esboçando sua condição, vai tentando compreendê-la enquanto o Mestre destila um novo conto, nova lição. A história, a princípio paradoxalmente cheia de promessas para o narrador, é a de uma cidade que vive a falta de carne. Para solucionar o problema, que aí ganha dimensões exorbitantes, a população passa a devorar a sua própria carne. Mas o narrador, já na primeira linha, percebe sua provação. O Mestre, embora discreto, amordaça-o, impedindo-o de dizer. Com isso, o que poderia ser uma grande comoção, apenas *sucede com grande simplicidade, sem afetação*. O que poderia render ao narrador uma profunda especulação, metafísica até, como a empreendida pela primeira dama de K. a respeito da reedição de um *baile ocorrido cem anos*

antes, cala-se no frio *por motivos que não vêm ao caso expor, a população sofria de falta de carne.* Diálogos são substituídos por rápidos gestos. Personagens aturdidos não dizem palavra. Dúvidas atrozes dão lugar a um *mas seria mesquinho fazer mais perguntas inoportunas.* E onde, a exemplo do excitado e excedido narrador de Machado, o narrador de Virgilio Piñera poderia se refestelar, ele tem sua maior frustração. Apesar do festim dos corpos descarnados, o sangue desaparece da experiência narrativa. O narrador tem que fazer enorme esforço para mencioná-lo, mas ainda assim o Mestre demonstra seu poder. Ele não consegue proferir o substantivo **sangue**. O máximo a que chega é ao adjetivo, referido não à carne, ou à situação, mas -- ironia do poeta magro -- ao silêncio. Quase emudecido, o narrador é obrigado a informar que apenas o *silêncio* é, ali, *sanguinolento*. E o tom. Os tons carregados do silêncio insistente, numa cidade que administra a própria carnificina, são os mais otimistas, gentis, ufanistas. Há aí *episódios pitorescos* que ilustram tão *agradável jornada*. O principal deles, e que mais teria rendido ao narrador machadiano, dá conta da primeira demonstração que a população recebe sobre como cortar *belos filés* da própria nádega esquerda, que pronto seriam *saboreados*. Ao narrador de Virgilio Piñera sobra, porém, apenas a frase *era um glorioso espetáculo.* E seu senhor, cioso sempre, atento para que as intenções do narrador não se concretizem, obriga-o a sinalizar a quem possa interessar: *mas roga-se não enviar descrições.*

Mas o que o narrador não leva em conta é que não apenas ele está sujeito a mandamentos que terminam por descarnar o discurso. Também o Mestre Dom Virgilio Piñera impõe-se tais rigores. Porque esse conto que tanto desarma o desejo do narrador *não é outra coisa que o protesto* do poeta magro *pelo envio de gado cubano aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Mas um protesto sem eficácia imediata.* Um protesto que possa passar ileso pelo censor oficial, que, no máximo, taxará de louco seu autor. Virgilio Piñera, fugindo então da *literatura panfletária, fundamenta seu protesto em uma literatura que chamaria, forçando um pouco o termo, abstraída*, ou seja, *uma literatura que elude os primeiros planos da crua realidade para oferecê-la passada por um filtro dez vezes mais fino.*

Cabisbaixo, o narrador enredado pelos preceitos do Mestre obedece e se cala. Mas cavila a desforra.

Caviloso, ele se incorpora e passa a impor, quase vingativo, a sua impotência de dizer para os personagens que titereia neste conto. Não apenas ele, o narrador, estará impedido de exercer a função que lhe dá condição de existência. Sob ele, o juiz, cuja função é julgar e declarar seu julgamento, fica impossibilitado de fazê-lo porque o narrador o obriga a comer os

lábios, e conseqüentemente não pode proferir a sentença de morte de um réu. Ao bailarino, cuja vida é dançar equilibrando-se no dedão do pé, ele obriga a comer todos os dedos do pé. Legitimado pelo senso comum, o narrador faz as mulheres comerem a língua e, impossibilitadas de matraquear, perderem a identidade sexual. Mete-se até na economia da cidade, pois faz com que as mulheres comam também os seios -- complemento de sua condição feminina -- e deixem de usar espartilhos. Com isso, o sindicato dos operários fabricantes de espartilhos femininos se subleva contra o fechamento das fábricas e a falta de empregos. Maquiavélico, o narrador trata de reduzir os personagens às suas atividades profissionais, num claro procedimento metonímico. E os faz devorar exatamente a parte do corpo que os representa metonimicamente, de modo a fazer com que literalmente desapareçam. Ou se transformem em meros montes de excrementos.

Incorporado graças à desforra, o narrador incorpora o Mestre. Percebe como a lateralidade do poeta flui em sua própria palavra, embora calada. Compreende como sua interdição a dizer, e o desvio do pouco que diz ganham sintonia com as armas do escudo do Mestre. Se o centro de uma dilaceração tem a cor do sangue e o som da dor, então esse centro sangrento e doloroso deve ser eludido. O narrador encontra aí seu caminho de deslocamento. O vermelho dá lugar ao pitoresco e a dor ao alegre otimismo. E o narrador descobre então outro tipo de prazer: o prazer do *olhar da candidez olhando o crime.* O prazer do olhar que o *enche de um poder que o amaldiçoa.*

Suas primeiras ocupações na nova vida são soluçar surdamente, expurgar-se até a dor, lamber até o fastio um coco, golpear com o crânio a parede do caixão e mostrar os dentes quando alguém se aproxima. E em meio a tudo isso uma só idéia: não há saída.

E o narrador vai, então, trilhar seu caminho para longe do centro. Sob o olhar ainda zeloso do Mestre, ele escolhe a segurança do tema conhecido para demonstrar como aprendeu bem a lição. Como bom aprendiz, vai, uma vez mais, aos livros, mas não mais àqueles que lhe ofereciam, quase pornográficos, a contemplação do centro. Vai, agora, nutrir-se da lateralidade. E lê Swift, autor de modestas propostas cruéis, implacavelmente lógicas e cândidas. Lê como criancinhas, de no máximo dois anos de idade, são um alimento nutritivo, altamente protêico, de sabor agradável, de variadas possibilidades culinárias e a grande saída para a crise econômica da Irlanda. Pronto para começar, institui, um pouco ansioso ainda, a estereofonia em seu discurso, convidando um fictício editor para fazer a segunda voz. O recurso, porém, resulta um tanto carregado, conforme a discreta avaliação do Mestre, que não o autoriza a repetir a técnica. Começa:

Umas quantas crianças

Duas palavras à guisa de prólogo: eu gosto das crianças de poucos meses de idade. Não se pense às pressas que sou anormal. Mas eu gosto das crianças. Para comer (sic).

Diante de tal abjeção, sobre a qual o narrador não deixa dúvida, o deslocamento evidente. O narrador fará uma longa descrição de seu caráter de homem fino, cumpridor dos deveres, comedido, etc, etc. Para justificar tamanho horror, o narrador desculpa-se afirmando que é levado a comer criancinhas pela mudança de estação. Mas não olhará o horror de frente: escreverá um conto onde não contará como comerá a criança escolhida para o banquete, mas como fará para vencer todos os percalços para consegui-la. A propósito, ele só captura a criança porque o destino franqueou-lhe uma. Porque ainda não era o momento de fazê-lo. Além disso, explicita sua opção lingüística -- de acordo com seu caráter e seus hábitos -- ao informar que *não devora* as crianças, mas sim *regala-se* com elas. O Mestre se dá conta de que a sutileza de Swift ao tratar o mesmo tema, com a mesma lateralidade, ainda não é apreendida pelo narrador. Em sua *Modesta proposta*, Swift jamais toca neste assunto. Ele apenas não emprega qualquer verbo que signifique **comer**, seja ele de conotação mais ou menos violenta.

Mas se a ocasião faz o ladrão deste conto, o narrador acaba, finalmente, revelando-se um ladrão habilidoso com as coisas das tonalidades. Novamente metido na carnificina conhecida, ele uma vez mais vai eludir os tons gritantes, substituindo-os pelos pastéis. No fim desta linha, a carne de suas sonhadas crianças adquire a extrema delicadeza dos tons *róseos*, em lugar dos esperados **rosados**. Mudanças de estações que aludem a tórridos verões ou a rigorosos invernos serão ignoradas. O narrador tomará o cuidado de fazer referência exclusivamente a primaveras e outonos. Os outonos, sua estação predileta, brindam-no com ventos suaves, sol morno e dourado, caminhos *atapetados de folhas mortas em que se dão todos os tons do amarelo*. Mas o clima é imprevisível e implacável. Em lugar do costumeiro outono ameno, ventos cortantes, folhas que caem rapidamente das árvores e cheiro de podridão e morte no ar, que o lançam à caça predatória. Último recurso da lateralidade, o narrador desdobra-se em olhos *quase autônomos*, quase outros, donos das percepções enviesadas do tema sinistro.

Cada vez mais à vontade com a palavra esquálida e excêntrica, o narrador vai brindando-se a si mesmo e ao Mestre com novas possibilidades do não-narrar. A primeira delas,

bastante explícita, repete sem constrangimento a expressão do Mestre, que antes parecia dirigida a ele próprio, um narrador em busca de um prazer já desaparecido: *Poupamos ao leitor as torturas da repetição.* Mas é exatamente a noção da tortura, já aplicada aos personagens de Virgilio Piñera, o que vai fazer com que o narrador se desgarre com segurança daquilo que deveria ser dito. Brinca então de narrar contos onde não há qualquer ação dramática. Em "El parque", ela dá lugar à especulação geométrica da praça. Em "El comercio", a única ação dramática é realizada pelo gerente da loja, que se esconde atrás de uma vendedora para, furtivamente, enfiar o dedo no nariz. E ao contar, a partir de então, cenas de um casamento, o narrador vai deixar escapar o óbvio: a noiva. Contrariando a clássica e inútil pergunta se-a-noiva-estava-bonita, o narrador vai descrever, em detalhes, seu vestido, as dobras do tecido produzidas por qualquer movimento, os sons farfalhados, os ângulos inventados conforme a mudança de foco, *assinalando*, nessa festa das partes que assassinam o todo, *a função essencial da ausência dentro da cadeia significante.* A metonímia, técnica sutil e astuta do eludir, prevista em qualquer manual de estilo, vai possibilitar ao narrador sua própria ortodoxia. Se as partes substituem o todo, o narrador vai exacerbá-las a ponto de conferir-lhes autonomia e sobrevivência sobre o todo. Em "La caída" e em "Las partes" não há qualquer informação sobre como a vida pode resistir à mutilação de jugulares, espinhas dorsais, pernas, cotovelos, cabeças. Mas no primeiro conto é fundamental a manutenção, em perfeito estado, dos olhos de um alpinista e da bela barba cinza do outro. E no segundo, o olhar do narrador e sua narração preocupam-se novamente com os magníficos drapeados presenteados por uma capa que recobre o corpo em sucessivo estado de perda dos membros, já que *a coisa não era para pedir explicações*. Amarrando, então, com extrema competência a vingança, a tortura, a exceção e a excentricidade, o narrador oferece a Virgilio Piñera *o caminho seguro do horror: a metonímia, instrumento mais terrível que* a própria *tortura.* E o convida a especular sobre o tema da violência pensando o projeto de Sade. Diz ao Mestre: "*É certo que se pode ler Sade segundo um projeto de violência; mas também o podemos ler (e é o que ele nos recomenda) segundo um princípio de delicadeza.*"

Virgilio Piñera então sorri. Porque a metonímia, completamente instalada em seus textos, vem barrar a outra figura-chave dos manuais de estilo. A metonímia, produto do eixo horizontal da linguagem, vem tornar impossível a passagem do produto do eixo vertical, a metáfora. Elemento de sustentação do fantasmagórico Lezama Lima, a metáfora é o **Abre-te Sésamo** da *superabundância e do desperdício, da saturação sem limites e da proliferação afogadora* do ato barroco, também ele um artifício escamoteador de significados. Eludindo a metáfora, o

narrador de Virgilio Piñera elude a possibilidade de *surgimento, numa determinada cadeia significante, de um significante vindo de uma outra cadeia.* E garante a escassez, ao interditar o significado mas também seu significante.

Impressionado e confiando quase completamente num narrador outrora traidor e escorregadio, o Mestre ensina-lhe as últimas lições. Que um *olhar sem raiva passa a importunar mais do que a brutalidade que se temia. Que a vida não premia nem castiga, não condena nem salva, ou, para ser mais exato, não consegue discernir essas complicadas categorias.* Virgilio Piñera *só* pode *dizer* a seu narrador *que* vive; *que não* lhe *exija qualificar* seus *atos, dar-lhes um valor qualquer ou esperar uma justificativa ao final de* seus *dias. Na verdade,* ele deixa *correr a pena entusiasmado.* Ele diz que *de pronto as palavras, as letras se entrelaçam, se confundem;* ele acaba *não entendendo nada,* recai *na infância,* parece *criança com bala na boca.* E sabe que *então, espontâneo, ruidoso, brotará esse misterioso balbucio:*

ba, ba, ba, ba...

O narrador então se abaixa para recolher os cacos da linguagem, toda ela desarticulada, que o Mestre lhe derrama como legado. Este simples ato de colheita ritual o entroniza definitivamente no círculo de iniciação do Mestre. Tem, a partir de então, *não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. Está,* sabe disso, *completamente livre de soluções convencionais e utilitárias.* Reconhece que *unificará as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuitude mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa.* Como ícone da iniciação, uma breve *fórmula explicativa da natureza:* um homem *comendo pouco a pouco* uma montanha. Que também pode variar num homem que *aprende a nadar a seco.*

E faz jorrar novo conto. A história é a de um casal cujo *amor vai de mal a pior.* E a solução que ele, narrador, encontra para o problema está num prosaico barril de piche, preenchido por exatas e exíguas vinte e três linhas de narração. Longe de qualquer convenção amorosa, espiritual e de natureza elevada, homem e mulher mergulham, nus, no piche, deitam-se abraçados sobre mármore branco e sob sol de meio-dia à espera de que o pegajoso líquido seque e se consuma então sua *união indestrutível.* Espontânea e ruidosamente, o narrador utiliza a linguagem do senso-comum, alquebrada porém pela subversão da convenção e do utilitarismo. E, sempre estrábico ao mirar o centro, como seu Mestre, não abraça com fidelidade nem a subversão nem a convenção. Depois dos lacrimosos e esperados *seu peito já não se refugia no meu* e *minhas pernas já não correm a seu encontro* o narrador apresenta uma bonita e delicada versão para a mesma situação. Diz ele: *Caímos no mais terrível que pode ocorrer a dois amantes: devolvemos*

nossos rostos. Ela tirou meu rosto e atira-o na cama; eu arranquei o seu e o encaixo com violência no buraco deixado pelo meu. Mas em seguida retoma o tom anterior, chorando que *já não velaremos mais nosso amor. Será bem triste ir cada um para o seu lado.*

Infiel ao sentido do mundo, charco onde chafurda o senso comum, mas infiel também à sua subversão, o narrador dá um passo ligeiro que atropela o próprio mundo. Ele não mais se satisfaz em colher nas ruas a linguagem atirada, depois de longamente ruminada, pela convenção. Ele passa a inventá-la, seguindo rigorosamente a receita dos alquimistas do senso comum. Lado a lado, faz harmonizarem-se abundantes citações das frases já feitas com abundantes frases recém-inventadas, unidas pelo mesmo ranço. Tal qual as originais, o narrador cria frases que traduzem uma intenção de verdade absoluta a respeito do mundo e que trazem, como cédulas velhas e de baixo valor, os amarrotados, o cheiro azedo e o desgaste provocado pela passagem de mão em mão. E marca, com elas, não uma adesão àquela linguagem alienada e acrítica. Tal qual um Magritte que retrata um cachimbo mas escreve sob ele *"Isto não é um cachimbo"*, o narrador, bem aderido ao Mestre, diz: **Isto não é o mundo nem sua representação traduzida pelo sentido do mundo.** Sem poder contar com a diferenciação entre imagem e texto que compõe o quadro, Virgilio Piñera terá que trabalhar unicamente com a palavra. Mas fingindo-se um aderido, ele na verdade infiltra-se e institui um serviço de resistência. Para utilizar uma imagem querida do Mestre, ele cria um *boneco* do senso comum. Isto sigifica que ele contradiz a literatura em geral, que toma a direção diametralmente oposta à da linguagem do mundo, natural e destinada à mera representação e à comunicação, adota esta linguagem do mundo e, finalmente, inventa um simulacro seu, retornando ao âmbito da linguagem literária. Assim, frases totalmente cunhadas ao gosto pseudo-literário de província radicalizam-se em frases que poderiam circular pelas bocas e ouvidos do mundo, mas foram inventadas pelo narrador.

E o narrador, satisfeito com a nova vida, *desliza no ouvido* de seu Mestre eficientes frases que soam iguais, mas cuja origem nem sempre é de todo desconhecida. Entrelaça *"A vida, em geral, não é senão a perda constante de toda soberania"* com *"As falsas crenças levam ao desastre"*. Entretece *"Derramar sal na mesa dá azar"* com *"Se queres ser feliz não analises"*. Amalgama *"Se as coisas são começadas, as coisas devem ser terminadas"*, *"Os homens desempregados são como leões enjaulados"*, *"Tem gente para tudo"* e *"Para o homem comum, o inexplicável aparece sempre sob o aspecto da catástrofe"*. São frases que, como os provérbios, sintetizam *ideogramicamente* a experiência da vida humana. São conselhos que, de alguma maneira, substituem o bom-conselho oferecido às crianças pelos contos-de-fadas. Porém, se aí o

narrador tem um nítido vínculo com o Bem, o narrador de Virgilio Piñera arde no inferno. E ele chega, inclusive, ao requinte de oferecer um conto inteiro apenas como demonstração de alguma frase inventada no estreito espectro da verdade do senso comum. **Morrer de rir** é a lição ensinada em "El Gran Baro"; **o amor é cego** é a lição de "El cambio", neste conto enriquecida com a constatação de que o amor é também surdo, mudo e burro. Como **comer com o nariz**, em vez de como **comer com os olhos**, é o que ensina o narrador em "La cena". Neste mesmo conto, superpõe-se outra lição: como **viver de ar** -- ou de brisa. **Conhecer de vista** é substituído por **amar de vista** em "Amores de vista". Em "La carne" o povo **vive de suas reservas**. São contos, assim, que se prestam em sua totalidade à discussão de uma idéia. Mas o narrador chega a brincar com o tema da discussão levada a seu paroxismo em "El baile". A reedição de um baile do século anterior é pretexto para profundas discussões filosóficas que chegam a desembocar em discussões metafísicas a respeito da reprodução dos fatos. O que seria uma mera inquietação de umas poucas senhoras hipertrofia-se numa questão de estado.

E os relatos de Virgilio Piñera, encharcados das boas intenções, sempre moralizantes, do senso comum, mas colocando-as de cabeça para baixo na medida em que as subverte, reconstitui outro traço das histórias exemplares: a capacidade de *provocar espanto e reflexão* graças à mais extrema secura narrativa. O narrador, absoluto, não só não narra. Ele também não explica nada do pouco que narra. Ele, por um lado, ignora em sua narração qualquer possibilidade de análise psicológica de seus personagens. Como na tradição oral, quanto mais natural é para o narrador a renúncia à psicologia, mais facilmente seu ouvinte se colocará na pele dos personagens. Esta opção do narrador de Virgilio Piñera encontra reforço em outra opção deliberada pela absoluta ausência de referências espaciais ou temporais. Ele não informa, sequer indiretamente -- através de estilos mobiliários ou arquitetônicos, através da moda ou da culinária -- onde e quando se desenrolam suas histórias. O vazio no espaço e o vácuo no tempo são sua marca, também corroborada pela linguagem salivar, que se acomoda com facilidade em qualquer boca. O narrador sabe que nenhum de seus leitores se sentirá pouco à vontade em seus textos, porque ambos compartilham a mesma linguagem. E, por outro lado, este narrador utiliza um mesmo recurso utilizado pelos cronistas da Idade Média, os precursores dos historiadores modernos. Se estes últimos não podem jamais deixar de explicar os fatos a que aludem, os cronistas, por sua parte, estão autorizados a fazê-lo. E os seus representantes medievais, especificamente, tratavam de *subordinar a historiografia ao plano divino da salvação*, de natureza *imperscrutável*. Com isso, *livravam-se de antemão do peso da explicação demonstrável*. Em Virgilio

Piñera o modelo funciona eficazmente desde que seu narrador substitua o *plano divino da salvação* pelo plano infernal da danação. Ora, se não há sequer saída deste plano, o leitor não haveria de desejar explicações para as coisas que dele emanam. Ao contrário dos contos-de-fadas, os personagens de Virgilio Piñera vivem infelizes -- ou mesmo continuam infelizes apesar de consumidos por seus males -- até hoje. Ou até sempre.

O poder do narrador de Virgilio Piñera encontra, assim, seu auge. Reeditando a própria origem das frases feitas que têm a sagrada missão de ensinar o mundo, determinando normas e comportamentos, fechando portas e possibilidades, o narrador acaba amputando do texto os cochichos e falas mais fortes das vozes que permanecem atrás de certas folhas de papel impregnadas de literatura. De tom eminentemente monofônico, os relatos de Virgilio Piñera dão vazão unicamente à voz metálica, sábia e conselheira do narrador. Mas, em lugar de brindarem o leitor com o equilíbrio e a serenidade, tragam-no para o inferno, sem sequer lhe darem a possibilidade de escapar boiando em alguma *interpretação* do texto, em algum *simbolismo* seu, em qualquer *metaforização* de seu sentido.

Para sempre nas profundas e nas profundezas da água engordurada da banheira de Virgilio Piñera, Mestre, narrador e leitor formam um abraço crispado dos que sabem que não podem sair. Como águas caribenhas repletas de tubarões, a água da banheira é infestada de males, medos e mínguas. É impossível querer nadar numa água *que rodeia como câncer*. Resta-lhes jogar o jogo da palavra. Da palavra que em vez de abrir, fecha. Da palavra que é boneco dela própria. Da palavra que interdita, transgride, infecciona. Da palavra que inverte a moral e o Bem. Da palavra que se esconde a si mesma, devorando o que restou de suas próprias metonímias.

Da palavra libidinosa.

Mestre, narrador e leitor jogam o jogo da interdição do *verdadeiro arcano da fruição*, a palavra que diz. Jogam o mesmo jogo do libertino, cuja regra de ouro é *esconder escrupulosamente o sexo da mulher*, o interditado objeto de prazer. Mestre, narrador e leitor alcançam, aí, os mesmos proveitos que o libertino. Inicialmente, todos eles, através de uma *paródia irrisória, subvertem a moral*. Como os moralistas, impedem o acesso à fonte do prazer -- ou do dizer. Com isso, em vez de subverter os códigos, eles os desfiguram. Na seqüência, eles inventam um boneco da fonte do prazer. *Aviltam, mascaram e apagam qualquer traço dos seus atrativos originais*. Finalmente, eles contradizem o imoralismo corrente, impedindo que se mostre a fonte do prazer. Mas para que se concretize a libertinagem, seja ela do sexo ou da palavra, é necessário que o *sentido persista*, que a palavra narrada e o sexo da mulher continuem a

representar um espaço paradigmático, possuidor de dois lugares em que o libertino, como lingüista que respeita o signo, vá marcar um deles e neutralizar o outro. Da mesma forma que o libertino vai eludir o sexo da mulher e optar pelo seu avesso, igual para ambos os sexos, Mestre, narrador e leitor desprezam o dito que diz de forma literária e mergulham na repetição do senso comum. Isso, porém, não os reduz à maneira moralizante e não-literária de fazer. Porque o espaço paradigmático, arcano verdadeiro da fruição, embora eludido, é inegavelmente aludido em sua ausência.

Elude e alude como eludiu e aludiu o fantasma da banheira, o fantasma do centro, o fantasma de Lezama. Novo sorriso do Mestre. Porque embora Virgilio Piñera e seu fantasma Lezama Lima costumem freqüentar as mesmas áreas de caça limitadas pelo perímetro homossexual, sua orientação literária confirma-se nos opostos. O barroquismo de Lezama é *erótico*. Porque reproduz, quase ao infinito, o prazer pelo seu anagrama, o jogo retórico, que por sua vez parodia a palavra comunicativa, como a geração de descendência parodia o 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.

Virgilio Piñera acomoda-se na água cheia de nódoas na superfície, acomoda-se sob o peso de sua ilha, acomoda-se entre seu narrador e seu leitor, tenta dormir --

NOTAS

PÁGINA 149

coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos - Julio Cortázar, "Del sentimiento de no estar de todo", p. 21.

PÁGINA 151

tem que suspender seu banho e retirar-se - Virgilio Piñera, "Alegato contra la bañadera desempotrada", p. 168.

PÁGINA 152

vê-se precisado de provar sua condição - idem, "Cada cosa en su lugar", p. 11.

PÁGINA 153

banquetes de estrelas e de frutos novos - Lezama Lima, "La curiosidad barroca", p. 232.

último e verdadeiro inferno: - Antero de Quental, citado em aula por Jorge Guillén, em seu curso "Literatura e exílio", oferecido no primeiro semestre de 1991 na FFLCH da USP.

entre a cabeça e a cauda - Virgilio Piñera, "Los desastres", em *La vida entera*, pp. 17-18, p. 17.

golpes de efeito - idem, "Piñera teatral", p. 7.

PÁGINA 154

salvar - *Isaías*, 25,9.

questão dogmática - Carta de Virgilio Piñera a Lezama Lima, de 1940, transcrita em "Cada cosa en su lugar".

se debate em vão contra a escritura - Virgilio Piñera, "El filántropo", p. 251.

pugnando por escapar escapar do cárcere - idem, ibidem, p. 252.

balbuciar - referência ao conto "La transformación".

regressa à infância, ao desamparo, à solidão - Virgilio Piñera, "Frío en caliente", p. 260.

Imaginar que sorvete escolherá - idem, ibidem, p. 261.

PÁGINA 155

salvadora - O narrador, fora de si, não se lembrou de uma das únicas experiências em que teve contato com seu sangue, em borbotões, e com a própria morte. Ele andou muito tempo angustiado quanto a não saber quando, exatamente, morreria. Até ser degolado por uma navalhada. No momento em que se rompia sua jugular, ele agradeceu ao estranho que o assassinava, pois teve, segundos antes de morrer, a revelação de que morreria em segundos. Mas o

ofício o recruta, e a cada intenção de cada leitor de ler o conto "El que vino a salvarme", ele tem que despertar da morte ficcional e narrar, mais uma vez, sua história.

arrancá-los - referência ao conto "La cara".

PÁGINA 156

numa espécie de cela quatro paredes bem nuas - Virgilio Piñera, "Una desnudez salvadora", p. 30.

PÁGINA 157

suas crípticas saídas que o fazem perder-se - idem, "El secreto de Kafka", p. 44. As *saídas* mencionadas por Virgilio Piñera são as *saídas* de Kafka.

não poderia ver o rosto amado - idem, "La cara".

capa drapeada - referência ao conto" Las partes".

PÁGINA 159

Suas primeiras ocupações na nova vida - Franz Kafka, *Informe para uma academia, apud* Jaun Carlos Foix, "Lo corporal en Kafka", p. 23.

PÁGINA 160

quase autônomos - Virgilio Piñera, como já se viu, usa o mesmo recurso em sua "Autobiografía", ao referir-se não à sua mão que o masturbava, mas apenas à mão, como que separando-a da integridade do próprio corpo.

PÁGINA 161

assinalando a função essencial da ausência - T. Todorov e O. Ducrot, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, **Metonímia**.

o caminho seguro do horror: - Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, p. 166.

superabundância e do desperdício, da saturação - Severo Sarduy, "O barroco e o neobarroco", p. 176.

PÁGINA 162

surgimento, numa determinada cadeia significante - T. Todorov e O. Ducrot, *Dicionário enciclipédico das ciências da linguagem*, **Metáfora**.

olhar sem raiva passa a importunar mais - Clarice Lispector, "Os desastres de Sofia", p. 20.

aprende a nadar - Virgilio Piñera, "Natación", em *El que vino a salvarme*, p. 157.

amor vai de mal a pior. - idem, "Unión indestructible", em *El que vino a salvarme*, p. 172.

seu peito já não se refugia no meu - idem, ibidem, p. 172.

PÁGINA 163

"A vida, em geral, não é senão a perda - idem, "El país del arte", em *Orígenes* ano 4, n. 16, inverno/1947, pp. 34-38.

"As falsas crenças levam ao desastre - idem, *El flaco y el gordo*, p. 258.

"Derramar sal na mesa dá azar" - idem, ibidem, p. 259.

"Se queres ser feliz não analises" - idem, ibidem, p. 264.

"Se as coisas são começadas, as coisas - idem, ibidem, p. 267.

"Os homens desempregados são como leões - idem, ibidem, p. 302.

"Tem gente para tudo" - idem, "Frío en caliente", p. 261.

"Para homem comum, o inexplicável - idem, "Un fogonazo", p. 102.

PÁGINA 164

provocar espanto e reflexão - Walter Benjamin, "O narrador", p. 62.

PÁGINA 165

verdadeiro arcano da fruição - Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loiola*, p. 123.

paródia irrisória - idem, ibidem, p. 123.

aviltam, mascaram e apagam qualquer traço - idem, ibidem, p. 123.

PÁGINA 166

espaço paradigmático, possuidor de dois lugares - idem, ibidem, p. 123.

erótico - referência a Severo Sarduy, "O barroco e o neobarroco".

APÊNDICE
CRONOLOGIA

1910

- 19 de dezembro - José Lezama Lima nasce no acampamento militar de Columbia, Havana.

1912

- 4 de agosto - Virgilio Piñera Llera nasce em Cárdenas, província de Matanzas, Cuba. O pai era *modesto agrimensor* e a mãe, professora primária. Tem cinco irmãos. Vive parte da infância e toda a adolescência em Camagüey. A família sofre severas dificuldades econômicas, de natureza crônica.

1923

- Cria-se a Agrupación Comunista de La Habana.

- Realiza-se o Primeiro Congresso de Mulheres em Havana.

1924

- Gerardo Machado, liberal, é eleito Presidente da República. É quem, entre outras realizações, constrói em Havana a réplica do Capitólio. É apoiado financeiramente por norte-americanos radicados em Havana.

- A família de Virgilio Piñera muda-se para Camagüey, e permanece aí até 1940. Virgilio Piñera cursa o *bachillerato* nesta cidade.

1925

- Fundação do primeiro Partido Comunista Cubano.

1927

- Fundação da *Revista de Avance*, por Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier e Martí Casanovas. A revista vive até 1930, quando, em função de crise financeira do grupo e da intensa repressão política, seus responsáveis decidem suspender a publicação. Sua orientação é vanguardista, embora tardia.

1928

- Gerardo Machado é candidato único dos partidos Liberal, Conservador e Popular.

- Fundação da Aliança Nacional Feminina.

1929

- Machado é reeleito.

- Colapso do mercado de açúcar: catástrofe histórica em Cuba. Recrudesce a oposição, Machado decreta a ilegalidade de jornais e organizações, aprisiona opositores ou mesmo os assassina. Cria-se uma polícia secreta brutal. Organizações trabalhistas, semi-legais, são fortemente influenciadas por anarquistas e comunistas.

1930

- Em setembro, estudantes promovem manifestação que acaba com a morte de um deles. Realização de greve geral contra Machado. Como conseqüência, instaura-se intensa repressão política no país. Há rumores de que haverá censura prévia na imprensa.

- Termina a *Revista de Avance.*

1931

- Machado abafa uma revolta política, mas o espectro revolucionário permanece.

- Aparece a organização secreta e terrorista, ABC.

- Lezama Lima escreve, não se sabe exatamente se neste ano ou no seguinte, o poema "Muerte del Narciso", inédito até 1937.

1932

- Até 1933, distúrbios, greves e atentados a bombas são fatos correntes em Cuba. Machado ordena assassinatos políticos.

1933

- Greve geral sob o slogan *Morra Machado*. Sublevação dos membros inferiores do Exército, apoiada por líderes estudantis e pela organização terrorista, o ABC, em Havana. Lidera a Revolução um jovem coronel mulato, Fulgencio Batista. O grito de vitória dos militantes é *Viva Cuba, livre e independente!* Segundo estes homens, Cuba está agora absolutamente livre. E está completamente nas mãoes de Batista. Esta revolução será posteriormente denominada *A Revolução Traída*.

- Recrudesce a repressão aos comunistas.

- Um pouco conhecido professor de Medicina, Ramón Grau San Martín, é apontado pelos estudantes para assumir o controle do governo, de natureza *radical nacionalista-social-democrata-reformista*. Não tem bases populares. Com o tempo, cresce a oposição dos conservadores, liberais, comunistas e do ABC. A anarquia é total no governo. Por trás de Grau começa uma batalha entre o jovem radical Ministro do Interior, Antonio Guiteras, e o líder do Exército, Batista. Conservadores e norte-americanos investem somas em Batista. Ele mostra-se capaz de restaurar a ordem. Em novembro, suas tropas suprimem um levante organizado pelo ABC e agem contra manifestações comunistas.

- Aparece a revista *Grafos - Arte, decoración, modas, sociales, actualidad*. São suas editoras-diretoras: María Radelar de Fontanills e María Dolores Machín de Upmann. Não se sabe exatamente quando termina a publicação da revista, mas ela chega até, pelo menos, 1946. São seus colaboradores, entre outros: Apollinaire, Artaud, Borges, Cintio Vitier, Dos Passos, Gastón Baquero, Gide, Gómez de la Serna, Lezama Lima, Neruda, Rilke, Valéry e Virgilio Piñera, além de quase todos os colaboradores cubanos de *Espuela de Plata* e *Verbum*.

1934

- Renúncia do Presidente Grau, por ordem de Batista. Assume Carlos Hevia, logo substituído por Carlos Mendieta, o que gera insatisfação dos estudantes e dos comunistas. No entanto, tem apoio dos remanescentes do ABC, dos liberais, dos conservadores e dos norte-americanos. Greves, atentados e manifestações têm lugar, apesar de a Revolução já ter terminado. A lei marcial é proclamada mais de uma vez. Por trás do Presidente, Batista estabelece sua ditadura militar, absoluta.

- A União Soviética declara ilegal o homossexualismo, considerado "produto da decadência do setor burguês da sociedade" e "perversão facista".

1935

- Realização, em março, de greve geral, que conta com a adesão de 500.000 cubanos. Após um período conturbado, onde tem lugar o assassinato do líder de Joven Cuba, Guiteras, Mendieta renuncia. Batista inicia uma era de poder ilimitado, graças à sucessão de presidentes fracos.

- Virgilio Piñera, em companhia de Luis Martínez e de Aníbal Vega (este último assassinado pela Ditadura), funda a Hermandad de Jóvenes Cubanos na província de Camagüey. O objetivo da instituição era promover a cultura e levá-la ao povo: levou o Teatro de Arte "La Cueva" e impulsionou outras atividades.

1936

- Miguel Mariano Gómez é eleito presidente, apoiado por Batista. Tenta agir com independência, e por isso é substituído por Laredo Bru.

- No final do ano, Juan Ramón Jiménez chega a Havana. Segundo Lezama Lima, ele colabora em todas as revistas de que participa Lezama.

1937

- Batista inicia um período de democratização. Legalização do Partido Comunista. Os recém-formados sindicatos ganham lideranças comunistas.

- Virgilio Piñera entra na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Havana. Cursa de 1937 a 1941. Não recebe o diploma porque não quer defender sua tese de graduação, sobre a poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda. Recusa-se a deixar-se examinar por *um bando de burros*. Fica impedido de lecionar, embora tenha concluído o curso. A propósito de Avellaneda, Virgilio Piñera declara, em "¿Casal... o Martí?", que a poeta sempre *teve a virtude de exasperá-lo*, já que *nunca pôde engolir sua famosa perfeição formal nem seu queixume*. De toda forma, põe a nu a poesia cubana do século XIX, para ele, o grande século.

- Aparece a revista *Verbum*, de apenas três números de duração (de junho a novembro). Trata-se de Órgão da Associação Estudantil de Direito, da qual faz parte Lezama Lima. Em seu segundo número Lezama publica seu importante poema "Muerte de Narciso", escrito em 1931 ou 1932 e engavetado até então, por falta de um lugar conveniente (ou seja, de qualidade) onde pudesse publicá-lo. Formam a equipe de *Verbum*: Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Guy Pérez Cisneros, Justo Rodríguez Santos. É a estréia de Lezama Lima como editor. Segundo Marcelo Uribe, de *Verbum* a *Orígenes* Lezama Lima será sempre o *centro, o fôlego e a coluna vertebral das publicações de que participa* (Cf. "Introdução" à edição fac-similar de *Orígenes*, p. xiii).

- Juan Ramón Jiménez publica o poema "El grito mudo", de Virgilio Piñera LLera, na compilação *La poesía cubana en 1936*. O poema sai, neste mesmo ano, na revista *Grafos*.

1938

- Anistia geral para os presos políticos.

- Virgilio Piñera estabelece-se em Havana. A informação, apesar de conflitar com o fato de ter ingressado na Universidade de Havana no ano anterior, é do próprio autor. (cf. "Piñera teatral", p. 28).

- Virgilio Piñera, segundo declara, escreve teatro desde este ano. Sua primeira peça é *Clamor en el penal*, apresentada no Concurso Nacional e premiada com uma Menção. Não inclui esta peça no *Teatro completo* por considerá-la de valor puramente experimental e sentimental. Pedro Pérez Sarduy afirma que a peça e o Concurso são de 1937.

- Virgilio Piñera apresenta uma conferência na Sociedade Lyceum cujo tema, entre outros, é São Francisco de Assis. Chacón y Calvo assiste à palestra e impressiona-se muito com o autor, a ponto de convidá-lo, em 1941, a participar de um ciclo de conferências, cujo resultado é desastroso.

1939

- Realizam-se eleições, "mais ou menos livres", para a Assembléia Constituinte.

- Aparece a revista *Espuela de Plata*. São seus diretores: Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros e Mariano Rodríguez. Apesar de a revista trazer uma lista de *conselheiros*, Cintio Vitier afirma que *o certo é que era Lezama quem fazia a revista.* Mais tarde, Ángel Gaztelu é incorporado ao grupo. A revista circula de agosto deste ano a agosto de 1941. Virgilio Piñera logo se torna *conselheiro*, e é o colaborador mais ativo da revista. O último número conta com os seguintes diretores: Jorge Arche, José Ardévol, Adolfo Lozano, Amelia Paláez, Virgilio Piñera e Ángel Gaztelu. O crítico e escritor José Rodríguez Feo, habitual financiador de projetos editoriais, fica ausente da revista. *Espuela de Plata* publica textos de: Eliot, Iván Goll, Jorge Guillén, Joyce, Juan Ramón Jiménez, Lactancio, Luis Cernuda, María Zambrano, Pedro Salinas e Whitman.

- Virgilio Piñera publica os seguintes poemas em *Espuela de Plata*: "Amor", "Composición N.1", "Composición N.2", "Espada", "Estancias de los cuatro elementos: Agua", "La gracia", "La hoja", "Nacimiento del mar". Nenhum deles será reeditado.

1940

- Sancionada a Constituição de 1940, de natureza progressista, que vigora até 1961. É assinada por liberais, conservadores e comunistas. Embora de elevados princípios democráticos, o que se lê de fato na Carta são impossibilidades de desenvolvimento econômico, traduzidas em demagogia.

- Batista é eleito sob a Constituição de 1940, graças a uma coalizão que inclui comunistas.

- Segundo Virgilio Piñera, o período compreendido entre 1940 e 1958 representa a época de trevas da cultura e artes cubanas. Localiza ao redor de 1940 a época de maior decomposição moral que o país já enfrentou: ágio, especulação, nepotismo, assassinatos organizados e protecionismo eram os pilares da sociedade.

- Virgilio Piñera publica os seguintes poemas em *Espuela de Plata*: "Poesía", "Poesía y crimen" e "Tránsito de la rosa". Os dois últimos não serão reeditados.

- Segundo José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera escreve o conto "El conflicto" e o envia à revista *Sur*.

- Virgilio Piñera envia uma carta a Lezama Lima, como início de sua resistência em *Espuela de Plata*. Acusa-o com veemência:

> *"Sempre temi que chegasse o tempo das grandes decisões, porque tendo você se movido em um círculo de família conservadora, se havia nutrido de suficientes indecisões. Você alegará que se desiludiu uma vez (fase de Espuela de Plata) e outra vez (fase Verbum), mas é que não basta uma vez e duas vezes, e sim é necessário decidir-se todas as vezes. (...) Tive que suportar que esse maniqueísmo, com um impudor e insinceridade que eram de se esperar por sua própria condição maniqueísta, me comunicasse, como uma grande descoberta, que Espuela de Plata era uma revista católica, e que se havia chegado ao acordo de escolher o bom presbítero porque todos vocês são católicos, não só no sentido universal do termo, mas como questão dogmática, de grupo religioso que se inspira nos ensinamentos da Santa Madre Igreja. Assim expressado, creio mais em uma questão de catoliqueria que de catolicidade, e isto porque catoliqueria significa o mesmo que alcoviteria."* (Virgilio Piñera publica trechos desta carta em 1959, no artigo "Cada cosa en su lugar".)

1941

- Cuba declara guerra ao Eixo Roma-Berlim-Tóquio. Primeiras relações estabelecidas com a União Soviética.

- Virgilio Piñera termina seu curso universitário.

- Em abril, a escritora espanhola María Zambrano escreve ao argentino José Bianco uma carta de apresentação à qual anexa um original de Virgilio Piñera para publicação na revista *Sur*. Não há resposta, e o texto não é publicado.

- Virgilio Piñera escreve os poemas "Las furias" e "Elegía así".

- Publica seu primeiro livro, *Las furias (Cuaderno de poesía)*, edição do autor. Além do poema homônimo, o volume traz ainda "Elegía así". Ambos os textos são reeditados em *La vida entera* (1969).

- Neste ano já tem escritas duas peças de teatro, *Clamor en el penal* (1938) e *En esa helada zona*.

- Publica o artigo "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía" em *Espuela de Plata*, edição de agosto.

O artigo é sobre Ballagas e Lezama Lima. Os poemas são, respectivamente, "Elegía sin nombre" e "Muerte de Narciso", publicados cinco anos antes. Analisa ambas as elegias. Segundo Roberto Valero, é a publicação desta crítica o que motiva o rompimento de Virgilio Piñera com Lezama Lima. Já José Rodríguez Feo tem outra versão para o fato (ver 1942). Virgilio Piñera chama o mundo da poesia de Lezama Lima de asséptico e doloroso, e ao poeta de narcisista *plus fort que Narcisse*. Relata que Lezama Lima é *acusado* pela crítica de *homem barroco e sem angústia*, e de *Poeta intelectual*. Classifica sua elegia de *Todo un rumor ignorado, nada familiar, (...) que ofendía a un regalado tímpano*. Fala numa *luxuosa maneira de elaborar complicada atmosfera que instaura um estranho patetismo*. Refere-se à sua poesia como um *mosaico bizantino* cuja *suntuosidade dos elementos determinaria no não avisado olho a sensação de que se assiste a um incoerente*

discurso. Assim, *aquele olho não iniciado se perderia no aparente caos de sua palavra, de seu discurso, de sua cláusula sempre tão seriada que ausenta a possibilidade do amável honesto.* Fala também em *luxuosa proliferação* que acabaria num *ponto monstruoso;* em *atmosfera gongorina; doloroso rigor, sempre solicitando a perfeição que morre de joelhos.* A partir de "Muerte de Narciso", Virgilio Piñera vê na produção de Lezama Lima *não a redução de seus elementos de composição, mas sim uma afinada concentração dos mesmos.* Isso tudo em oposição a Ballagas, que *sabe sutilmente do perigo do idêntico....*

- Virgilio Piñera escreve *Electra Garrigó*, mas só termina a peça em 1943. Retoma aí o mito de Eletra. Afirma, em "Piñera teatral", que esta é a terceira de suas obras de teatro. E que quanto às outras duas, ele as considera *infortunados intentos.* Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, define a peça como *uma sátira da burguesia cubana dos anos quarenta.*

- Virgilio Piñera é convidado, por Chacón y Calvo, a participar do ciclo de conferências "Os poetas de ontem vistos pelos poetas de hoje", no Ateneo de La Habana. Virgilio Piñera fala sobre Gertrudis Gómez Avellaneda. Segundo afirma, *coloca-a em seu lugar.* Chacón y Calvo exalta-se e declara Virgilio Piñera desrespeitoso. A partir daí, segundo afirma no artigo "Las plumas respetuosas" (1959), Virgilio Piñera acredita ter entrado no índex como *escritor desrespeitoso.* O episódio ganhou tais dimensões que o Ateneo nunca publicou as conferências.

- Termina a revista *Espuela de Plata,* em agosto. Virgilio Piñera não compartilha das convicções religiosas dos demais membros da redação, e abre com eles uma polêmica -- *El pleito* -- que acaba por desmembrar o grupo em três novas revistas: *Nadie Parecía, Clavileño* e *Poeta.* A primeira será dirigida por Lezama Lima, o que, segundo Virgilio Piñera, o impedirá de publicar nesta revista. Lezama Lima, porém, publicará em *Poeta,* e Virgilio Piñera publicará em *Clavileño.*

1942

- Virgilio Piñera escreve o poema "Los desastres", composto de três partes: "La Murena", "La Ostra" e "La Hiena".

- Virgilio Piñera publica *La isla en peso*, edição do autor. O volume será reeditado no ano seguinte, e este poema aparece depois em *La vida entera* (1969) --embora aí esteja datado de 1943 -- e na revista *Mariel*. Segundo José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera rompe com Lezama Lima ao escrever este poema, que aliás provocou o seguinte comentário de Cintio Vitier: *Há sífilis em seu poema, e isto não me agrada*. Virgilio Piñera declara, em "Cada cosa en su lugar" (1959), que este poema é o *antilezamismo em pessoa*. E que, com ele, *paga suas culpas e pecados com o lezamismo*.

- Publica o volume *El conflicto: un cuento*, edição do autor. É o primeiro conto publicado de Virgilio Piñera, que sai, depois, em *Cuentos fríos*. Borges, impressionado com o texto, escreve em 1943 "El milagro secreto", utilizando o mesmo tema. Chega a citar o poeta Virgilio em seu conto. O volume *El que vino a salvarme*, no entanto, informa que o conto foi escrito em 1956. O conto tem ecos de "An occurrence at Owl Creek Bridge", de Ambrose Bierce, publicado originalmente em 1891, e que sai em Cuba com o título "Justicia militar en el puente de Owl Creek", traduzido por Jorge Guerra, em *Lunes de Revolución*, em 1961.

- Publica o ensaio *La pintura de Portocarrero*, em forma de livro, edição do autor.

- Sai o único número da revista *Poesía*, em junho. Seus diretores são: Augustín Guerra de la Piedra e Guillermo Villarronda.

- Sai o primeiro número da revista *Clavileño, cuaderno mensual de poesía*, em agosto. Vive até 1943. De orientação conciliadora, reúne quase todos os ex-colaboradores cubanos de *Espuela de Plata*, inclusive Virgilio Piñera, mas com exceção de Lezama Lima. São seus editores: Gastón Baquero, Cintio Vitier, Emilio Ballagas, Eliseo Diego, Justo Rodríguez Santos, José Ortega Sierra, Fina García Marruz, Bella García Marruz e Ernesto González Puig. Estes dois últimos nomes já não figuram no último número da revista.

- Virgilio Piñera publica o artigo "De la contemplación" em *Clavileño*.

- Publica "Sonetos oscuros" em *Clavileño* de agosto. O poema não será reeditado.

- Sai o primeiro número da revista *Nadie Parecía, Cuademo de lo Bello con Dios*, em setembro. Vive até março de 1944. Seus diretores são Lezama Lima e o padre Ángel Gaztelu. Aparecem aí textos de: Ausonio, Borges, Coleridge, Juan Ramón Jiménez e Yeats, entre outros.

- Sai o primeiro número da revista *Poeta*, em novembro, dirigida por Virgilio Piñera. O autor assina os editoriais como *El Director*. A revista vive apenas dois números, até 1943. Segundo Virgilio Piñera, *Poeta* dura enquanto dura seu guarda-roupa. O custo de cada número está de acordo com o número de seus ternos: dois (cf. "Cada cosa en su lugar".). Segundo Marcelo Uribe, *Virgilio Piñera anunciava novas páginas sobre Lezama Lima para o número três de* Poeta, *que nunca foi publicado* (cf. "Introdução" à edição facsimilar de *Orígenes*, p. xxi).

- Virgilio Piñera publica o editorial "Terribilia meditans...", em *Poeta*.

Historia o final e o nascimento das revistas: *Verbum* seria o sintoma, do qual se originaria o sentimento (ou seja, *Espuela de Plata*). Do sentimento surge o *dissentimento,* concretizado em *Clavileño, Nadie Parecía* e *Poeta, filhas* de *Espuela.* Elogia *Espuela* como uma *lição de dinâmica;* situa-a dentro do *moto perpétuo.* Porém, diz que os filhos de *Espuela* representam perigo para si mesmos: *Clavileño* resume-se em *revista para a amizade. Nadie Parecía,* em *revista de catolicidade.* Amizade pode reduzir-se a concessões, e não significa necessariamente cultura. O catolicismo, por sua vez, *descobre claramente um modo de fazer literatura (a melhor literatura) como outro qualquer.* E *Poeta? Poeta não está ou não vai contra ninguém.* Porém, se é filho de *Espuela* e, portanto, irmão de *Clavileño* e *Nadie Parecía,* não se renderá a estes membros familiares. Para *Poeta* a *salvação virá pelo dissentimento, pela inimizade, contradições, pisada de elefante.* Virgilio Piñera termina dizendo que *Poeta espera, necessariamente, a descoberta de sua parte falsa.*

- Virgilio Piñera publica, ao lado de -- entre outros -- Lezama Lima e Cintio Vitier, o poema "Elegie lente" (traduzido ao francês por Charles S.). Cinco poemas, no total, compõem a página "Hommage à Mallarmé", da revista *Poeta*.

- Publica "Eristica sobre Valéry" em *Poeta*.

Virgilio Piñera rende respeito a Valéry, cujo jogo se transformaria em método e, mais tarde, em moda. Como Wagner, Valéry resume a modernidade. Por menos que se apreciem estes dois nomes, não há como deixar de ser wagneriado ou valeriano.

- Publica "Noticias para Ulises {por} V.P." em *Poeta*.

Utilizando o velho subterfúgio de informar algum estrangeiro (Ulisses, no caso) sobre a situação (literária) do país, Virgilio Piñera faz um índice de quem dorme ou trabalha. Entre os que dormem está Ballagas. Os que trabalham são: Gaztelu, Lezama Lima, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Cintio Vitier. Os três últimos são de *Clavileño*, e os dois primeiros, de *Nadie Parecía*.

- Virgilio Piñera publica "Seca lamentación", em *Clavileño* de novembro/dezembro. O poema não será reeditado.

1943

- Batista anuncia seu candidato para as eleições do próximo ano: Carlos Saladriga. Grau San Martín sai candidato pelo Partido Auténtico.

- Virgilio Piñera publica "La destrucción del danzante" em *Clavileño* de janeiro/fevereiro. O poema não será reeditado. Segundo declara Virgilio Piñera em "Cada cosa en su lugar" (1959), este poema *é lezamiano dos pés à cabeça*, porque havia metido na cabeça fazer um poema à la Lezama.

- Termina a revista *Clavileño*.

- Virgilio Piñera conclui *Electra Garrigó*, mas a peça só será encenada cinco anos depois.

- Virgilio Piñera inicia sua relação epistolar com Adolfo de Obieta, filho de Macedonio Fernández. Obieta solicita-lhe uma colaboração para sua revista *Papeles de Buenos Aires*, e Piñera envia-lhe o "Poema para la poesía", texto de 1944, segundo informação contida em *La vida entera*. O poema é também reeditado em *Poesía y prosa* (1944).

- Sai o segundo e último número da revista *Poeta*, em maio.

- Virgilio Piñera publica o editorial "Terribilia Meditans... II" em *Poeta*.

Virgilio Piñera historia o fim de *Espuela de Plata*: os *seis poetas de Espuela*, depois da vitória da conquista consumada, começariam uma *mortal operação* de repetir-se a si mesmos. O grande problema era não distinguir claramente as categorias *instrumento* e *realidade. Postos prestes a pensar, o movimento dialético era-nos dado a expensas de verbalismo (...) e idéias gratuitas, que o eram por não tomar contato com a realidade.* Tratava-se de pôr em marcha novamente a máquina poética e crítica.

Lezama, com a publicação de "Muerte de Narciso" (*Verbum*, 1937) inicia a liberação mas também a vassalagem. Virgilio Piñera fala em *fatais delectações*, que *impedem aceder a um ponto novo. E nós padecemos da fatal delectação*, afirma. Lezama Lima, depois de *obter um instrumento de dizer instala-se comodamente no mesmo e começa a devorar sua própria conquista.* Lezama Lima se repete. É genial, mas se repete. Com relação à crítica, Virgilio Piñera destaca, também de Lezama, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, que teria o mesmo efeito letárgico, apesar da extrema qualidade. Virgilio Piñera refere-se a Lezama como a *sacra, católica majestade.* Conclui que os seis poetas seguiam na mesma tessitura estéril do já sabido, do seguro. Era preciso fazer alguma coisa...

- Pouco depois da publicação de "Terribilia meditans...", Virgilio Piñera e Lezama Lima encontram-se na Sociedade Lyceum and Lawn Tennis Club e, de acordo com diferentes versões, lutam fisicamente. Segundo Virgilio Piñera, há na ocasião uma *engraçada troca de arranhões e mordiscos*. E segundo Lezama Lima, os golpes foram interrompidos pelo pintor Mariano Rodríguez, que gritava: *A polícia vem vindo!* Marcelo Uribe informa na "Introdução" à edição facsimilar de *Orígenes*, p. xxii, que Virgilio Piñera, logo após este incidente, muda-se para a Argentina, onde permanece até 1955. Estas datas, entretanto, não coincidem com as informações de Piñera.

É esta, no entanto, a versão completa do próprio Virgilio Piñera: *Único combate físico sustentado até agora: a humanidade de Lezama Lima projetada contra a minha. Época: 1943. Lugar: o Lyceum. Hora: cinco da tarde. Motivo: Lezama sentiu-se aludido por meu artigo "Terribilia meditans" (aparecido em Poeta). Estou sentado no hall, há um entreato no concerto do Grupo*

Renovação Musical. Lezama insta-me a "ir lá para fora". Levanto-me maquinalmente. Uma vez na rua, começa a increpar-me ao mesmo tempo em que leva suas mãos a meu pescoço. Não sei o que fazer; ignoro as regras do boxe; estou a ponto de atirar-me no chão, como na infância. Mas Lezama me tem agarrado. Rio, digo palavras confusas. Enquanto isso, um coro de negrinhos diz: "Ei, magro (é óbvio que se dirigem a mim), dá uma tijolada nele!" Não sei como terminou tudo aquilo. Passados alguns anos, Lezama riu com minha descrição daquele episódio. Foi uma briga que eu ganhei segundo meu princípio que reza: aquele que não briga ganha seu combate.

- Virgilio Piñera publica "Los desastres" em *Poeta*. O poema será reeditado em *La vida entera*.

1944

- Batista promove eleições e as perde para Grau San Martín. O candidato de Batista, Saladriga, é ex-líder da organização terrorista ABC e ambos têm apoio financeiro dos comunistas. Os autênticos vencem, em eleições verdadeiramente livres. O que parecia ser a saída para o país em breve revela seu poder de desapontamento. Tem início a repressão ao movimento operário.

- Eliseo Diego, citado por Marcelo Uribe, afirma que Cuba nesta época não possui editoras. Os poucos livros publicados são financiados pelo próprio autor.

- Sai, no início do ano, o primeiro número da revista *Orígenes*. São seus redatores: Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, José Lezama Lima e José Rodríguez Feo, este último o financiador da empresa. Virgilio Piñera, mesmo vivendo em Buenos Aires, é colaborador. A revista vive até 1956, e lança 42 números, mas não tem os números 41 e 42. Em compensação, há duplicidade nos números 35 e 36. Esta duplicação deve-se ao fato de que Rodríguez Feo, dissidente no número 34 por razões editoriais, decide publicar sozinho os dois números, *apócrifos*, e Lezama, juntamente com um conselho de colaboradores, publica os outros dois números. A partir da fundação da revista, consolida-se o grupo Orígenes, composto por: Agustín Pi, Alfredo Lozano, Ángel Gaztelu, Bella García Marruz, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Gastón Baquero, José Rodríguez Feo, Justa Rodríguez Santos, Lezama Lima, Lorenzo García Vega, Octavio Smith e Virgilio Piñera. São os principais colaboradores de *Orígenes*: Alejo Carpentier, Alfonso Reyes, Anaïs Nin, Carlos Fuentes, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Lydia Cabrera,

Macedonio Fernández, María Zambrano, Martin Heidegger, Octavio Paz, Pedro Salinas, T.S. Eliot, Virginia Woolf, Wallace Stevens, William Carlos Williams.

- Aparece, em março, o primeiro número da revista *Gaceta del Caribe*, dirigida por um comitê formado, inicialmente, por Nicolás Guillén, José Antonio Portuondo, Ángel Augier, Mirta Aguirre e Félix Pita Rodríguez. A revista vive até os números 9 e 10, de novembro/dezembro de 1944.

- Termina, em março, a revista *Nadie Parecía*.

- Virgilio Piñera escreve os poemas: "Vida de Flora", "Canto", "Rudo mantel", "Carga", "Muchas alabanzas", "Ah, del hotel..." e "Poema para la poesía", publicados em *Poesía y prosa"*, e posteriormente em *La vida entera* (1969).

- Virgilio Piñera publica, às próprias custas, *Poesía y prosa*, caderno de poesia e contos. Contos que compõem o volume: "El parque", "El comercio", "La boda", "La batalla", "La gata", "El cambio", "Proyecto para un sueño", "El álbum", "La carne", "La caída", "La cena", "Las partes", "El caso Acteón" e "El baile". Destes, apenas um, "La gata", não será reeditado.

- Virgilio Piñera é convidado mas recusa-se a participar da solenidade do Dia do Poeta, realizada no Lyceum. Envia uma carta à Diretora de Cultura, onde expõe os motivos de sua recusa: nega-se a ser conivente com uma *cultura de salão*, uma *cultura de compromisso*, regrada por esnobes, damas da sociedade e cronismo social.

- Virgilio Piñera escreve o poema "El león", inédito até 1988, com *Una broma colosal*.

1945

- Fundação do Instituto de Intercâmbio Cultural Cubano-Soviético, que publica a revista *Cuba y la URSS*. Seu primeiro presidente é Fernando Ortiz.

- De 1945 a 1953 a revista *Orígenes* passa a contar com apenas dois editores: Lezama Lima e José Rodríguez Feo.

- Virgilio Piñera escreve o conto "El interrogatorio", inédito até 1987, com a edição de *Un fogonazo*.

- Virgilio Piñera escreve os poemas "La naturaleza", "En estos páramos", "El oro de los días", "La mano", "Yo lo veo", "La oscura", "Exhortación", "Despedida", todos inéditos até 1969, com *La vida entera*. Escreve ainda "Tesis del gabinete azul" e "Secreto del espía", ambos reeditados em *La vida entera*.

- Virgilio Piñera publica "El paseo del caballo" em *Orígenes* (primavera). O poema não será reeditado, e é extirpado grosseiramente de *La vida entera* (1969). Publica, no mesmo número de *Orígenes*, "Samuel Feijoo: *Camarada celeste,* poemas" (resenha), "Secreto del espía" e "Tesis del gabinete azul".

- Publica "El secreto de Kafka" em *Orígenes* (inverno).

Virgilio Piñera mostra como uma literatura que tem suas fontes na História, quando é de boa qualidade, permanece, apesar das alterações dos rumos históricos. Cita Swift como exemplo, através de *Viagens de Guilliver*. Afirma que não há necessidade de se vivenciar os problemas concretos feitos literatura -- boa, naturalmente -- para poder fruí-la convenientemente. Fala numa *recriação* de G. Samsa, aliás tema de um conto seu de 1956, "Cómo viví y cómo morí". E informa que, em 1945, motivado pela indignação provocada pelo envio de carne cubana aos EUA, publica "La carne", em *Poesía y prosa*.

O artigo parece ser uma resposta, elegante e oblíqua, ao crítico Cintio Vitier, que em resenha a seu livro *Poesía y prosa,* publicada na primavera de 1945, na mesma *Orígenes,* considera que este livro de Piñera só é de boa qualidade porque promete, tão logo caia seu corpo estético, a permanência de uma significação moral e mesmo religiosa.

1946

- Ocorrência de assassinatos políticos. Fundação do Partido do Povo Cubano, de orientação ortodoxa.

- Virgilio Piñera viaja para Buenos Aires, onde vive por doze anos. Esta informação está na orelha de *La vida entera*, UNEAC, 1969. Choca-se, porém, com a de González Cruz em "Trayectoria intelectual de Virgilio Piñera", segundo a qual ele parte somente em 1950. Já José Bianco, no prólogo a *El que vino a salvarme* (1970), afirma que ele vive em Buenos Aires, com algumas interrupções, desde 1946. Carlos Solórzano, em *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, afirma que Virgilio Piñera permanece aí de 1946 a 1956. Virgilio Piñera diz, em "Gombrowicz por él mismo", que chega a Buenos Aires em 1946, e neste mesmo ano conhece o escritor polonês. Rine Leal também fala em 1946 como o ano da partida de Virgilio Piñera a Buenos Aires. Carlos Espinosa Rodríguez, porém, é definitivo ao citar o próprio Virgilio Piñera, em "El poder mágico de los bifes":

> *Minha primeira permanência em Buenos Aires durou de fevereiro de 1946 a dezembro de 1947; a segunda, de abril de 1950 a maio de 1954; a terceira, de janeiro de 1955 a novembro de 1958. Se dou tal precisão é por ter vivido diferentemente as três etapas. Na primeira fui bolsista da Comissão Nacional de Cultura de Buenos Aires; na segunda, empregado administrativo do Consulado de meu país; na terceira, correspondente da revista Ciclón que dirigia José Rodríguez Feo. A economia da primeira etapa foi saneada; a da segunda irrisória; a da terceira, aliviada.*

Virgilio Piñera toma um avião em Camagüey no dia 21 de fevereiro para chegar a Buenos Aires no dia 24, data da eleição de Perón. Pernoita no Rio de Janeiro, faz escalas em São Paulo e Porto Alegre. Vive em Buenos Aires com quinhentos pesos argentinos mensais. Recebe a bolsa, graças ao incentivo de um professor da Universidade de Havana, para pesquisar a poesia hispano-americana. Piñera costuma também fazer traduções para a editora Argos. Consegue que lhe renovem a bolsa duas vezes, o que lhe permite ficar em Buenos Aires mais tempo que o inicialmente previsto.

- Escreve, em Buenos Aires, "El muñeco". Segundo José Rodríguez Feo, o conto representa uma sátira a Perón. A revista *Sur* não se atreve a publicá-lo. Na verdade, o conto é enviado a um concurso promovido pela revista, mas não foi premiado porque se temiam represálias por parte de Perón. No livro *El que vino a salvarme* (1970), coletânea de contos de Virgilio Piñera editado em Buenos Aires, o conto não aparece.

- Escreve o poema "Treno por la muerte del Príncipe Fuminaro Konoye", inédito até sua publicação em *La vida entera* (1969).

- Jorge Luis Borges publica o conto "En el insomnio", de Piñera, em *Anales de Buenos Aires* (outubro), revista que então dirige, e reedita-o em 1955, na antologia *Cuentos breves y extraordinarios.*

- Borges, então presidente da Sociedade Argentina de Escritores, organiza em maio uma conferência de Virgilio Piñera sobre Cuba e a literatura, na sede da instituição.

1947

- Virgilio Piñera escreve os contos: "La locomotora", "La transformación", "La gran escalera del palacio legislativo". "Muecas para escribientes -- La risa", "Vea y oiga", "Lo toma o lo deja" só aparecem em 1987, em *Muecas para escribientes.*

- Borges publica, em *Anales de Buenos Aires*, o conto "El señor ministro" (mai/jun).

- Virgilio Piñera publica resenhas na revista *Realidad*, de Buenos Aires.

- Sai *Ferdydurke* (Varsóvia,1937), de Witold Gombrowicz, em espanhol, em Buenos Aires. A tradução é realizada, deficientemente, pelo próprio autor, e depois retrabalhada por um comitê presidido por Virgilio Piñera, que se reúne na sala xadrez do Café Rex. Em maio, em uma dedicatória de um exemplar do livro a Virgilio Piñera, Gombrowicz *outorga-lhe a dignidade de chefe do Ferdydurkismo Sul-americano e ordena que todos os Ferdydurkistas o venerem como a ele mesmo*. Virgilio Piñera não conhece o idioma polonês.

- Virgilio Piñera entrevista, na Rádio El Mundo de Buenos Aires, Witold Gombrowicz, como atividade promocional ao lançamento de *Ferdydurke.*

- Virgilio Piñera publica "El país del arte" em *Orígenes* (inverno). O artigo está datado: Buenos Aires, 1947.

Artigo sobre a natureza da Arte e dos artistas, e a relação arte/indivíduo. Virgilio Piñera define a Arte como mito, como criatura sagrada. Porém, afirma que a Arte não é adoração, mas ato. A Arte está para a vida imediata do homem como a religião para a sua existência mediata, problematizada na imortalidade da alma. A Arte, portanto, foi colocada num pedestal erroneamente: se ela for adorada será transformada em sujeito passivo, deixando de ser ação. Virgilio Piñera estabelece, em seguida, os limites do artístico e do extra-artístico. Termina diferenciando o verdadeiro artista daquele indivíduo que levanta a bandeira da Arte como missão, os tais adoradores da Arte. Assim, o grande artista é uma pessoa privada que passa a ser pública por efeito de uma universalização. Os adoradores, porém, passam de pessoas públicas a privadas.

- Virgilio Piñera publica "Nota sobre literatura argentina de hoy" em *Orígenes*. O texto sai também em *Anales de Buenos Aires*.

Virgilio Piñera define a literatura argentina da época como *tantálica*. Um tantalismo fruto não do castigo divino mas da condição histórica. Distantes do mundo, os escritores argentinos amuralham-se em um *orbe metafísico gratuito*. Rotula Macedonio Fernández de místico; Xul Solar de astrólogo; Adolfo de Obieta de duvidador; Raúl Scalabrini Ortiz de exegeta do portenhismo e, finalmente, Borges, de logógrafo. Virgilio Piñera diagnostica este problema como o de toda a América: a preocupação em buscar uma fórmula formal do mundo em vez de uma forma em si. Ela é tentada pelo demônio da ornamentação. Um grande tema da problemática americana é o tema das suplantações, do escamoteio. Diante da arte americana a pergunta não é o que o artista quis expressar, mas o que quis ocultar. Os artistas americanos existem, mas não são. {Barroco, pergunto?} Menciona três escritores tantálicos da primeira metade do século XX na Argentina: Macedonio Fernández, Oliverio Girondo e Jorge Luis Borges. Seguem, ao infinito, uma fórmula inventada, e acabam afogados nela.

- Virgilio Piñera, conforme nota de rodapé em seu "Gombrowicz por él mismo", escreve o romance *El banalizador*, inédito e sem qualquer outra referência. O livro tem um capítulo sobre o Papa.

- Em dezembro, retorna a Cuba, encerrando seu primeiro período em Buenos Aires.

- José Antonio Portuondo publica a antologia *Cuentos cubanos contemporáneos*, no México. Apesar de mencionado na introdução, não há nenhum conto de Virgilio Piñera no volume.

1948

- Batista retorna a Cuba após exílio *voluntário* e é eleito senador.

- Eleito Presidente da República Carlos Prío Socarrás, do Partido dos Autênticos.

- Os comunistas perdem seus postos de direção nos sindicatos. Persiste a repressão policial.

- Em janeiro Virgilio Piñera regressa a Cuba.

- Em 1º de fevereiro Virgilio Piñera dá uma entrevista ao jornal *El Mundo*, sobre o período que passou em Buenos Aires.

> Piñera afirma que *há uma só palavra para situar o tom da vida cubana de hoje: disparate. Isso se percebe no político, no social, no econômico, até na simples relação entre as pessoas predomina o absurdo. Entre nossos males aponto este de muita envergadura: carecemos de mitos. A simulação da cultura, do espírito, do sexo, do amor, etc, custou-nos sua perda. Resgatar isso seria o começo de uma estabilidade mental, pressuposto básico de todo pensamento. A vida cubana converteu-se, graças às sucessivas crises econômicas, em uma busca desesperada do peso. Tudo é feito em função do peso, desde a mão que se dá até a cultura.* (Piñera refere-se à moeda cubana.)
>
> Trata também de problemas editoriais, e comenta ao jornalista a próxima edição, pela editora argentina Argos, de seu romance *El banalizador*, escrito em Buenos Aires. Conforme informa Carlos Espinosa Rodríguez, *trata-se de um romance polêmico, estruturado sobre o grotesco e o absurdo, no qual se ataca a cultura moderna em um empenho que consegue um equilíbrio de forças a base da vida sem simulação, simples e banal.* O romance nunca foi publicado, mas, ainda segundo Espinosa Rodríguez, entre os papéis do autor ainda se conserva uma cópia incompleta do texto.

- Estréia *Electra Garrigó,* em outubro, sob direção de Francisco Morín. O fato anima Virgilio Piñera a escrever *Jesús*. Em "Piñera teatral", Virgilio Piñera afirma que a estréia de *Electra Garrigó* foi, descontando exageros de críticos, a Batalha de Hernani cubana.

No programa da peça *Electra Garrigó,* escreve Virgilio Piñera: Os personagens de minha tragédia oscilam perpetuamente entre uma linguagem altissonante e um humorismo e banalidade que, entre outras razões, foram utilizados para equilibrar e limitar tanto o doloroso como o prazeroso, segundo esse saudável princípio de que não existe nada verdadeiramente doloroso ou absolutamente prazeroso.

A crítica não recebe bem a peça. Mirta Aguirre publica uma crítica desfavorável, à qual responde Piñera com o texto "¡Ojo con el crítico...!", onde, segundo Carlos Espinosa Domínguez, *enumera e analisa as diferentes variedades de críticos, entre os quais o artista fracassado.* A Associação de Redatores Teatrais e Cinematográficos (ARTYC) reage violentamente ao artigo, e exige que a revista inclua no próximo número uma retratação e uma resposta de um de seus membros, sob pena de cassar a licença do diretor da peça e da revista. Envia também cartas a diferentes grupos e instituições proibindo qualquer referência ao título da peça -- que levou pelo menos dez anos para ser novamente encenada --, exigindo-lhes que impeçam a estréia de novos textos de Piñera, assim como o retardamento da montagem de *Jesús,* anunciada para breve. A associação tenta também fazer Piñera retratar-se, através de contatos com seu irmão Humberto, mas nada consegue. Virgilio Piñera envia uma carta à imprensa, onde afirma; *Não, não posso retratar-me porque seria negar verdades tão axiomáticas como a existência do crítico inculto, do filisteu e do autor teatral fracassado. Vocês se atreveriam a negá-lo? E por que sentir-se aludido quando se acredita não pertencer a tal fauna? Não lhes parece que bordejam já essa franja onde se pisa o ridículo? E os neutros em tudo isso dizem já que vocês são os Intocáveis, e se a montanha continua crescendo pensarão o mesmo (já há sinais) seus próprios partidários. Quanto aos meus, comigo, nos limitaremos a lançar uma gargalhada homérica.*

- Conclui *Jesús* e *Falsa Alarma.* O personagem Jesus, segundo o autor declarou após 1959, representa em sua obra o *anti-Fidel*, já que nesta época não se imagina que surgirá, um dia, o *Messias* Fidel Castro.

1949

- Novos assassinatos políticos.

- Virgilio Piñera publica a peça *Falsa Alarma*, de um ato, em dois números seguidos da revista *Orígenes*. A conclusão do texto sai na mesma edição em que Lezama Lima publica o primeiro capítulo de *Paradiso*. A peça reaparece em *Teatro Completo* (1960) e na antologia *Teatro Cubano en un Acto*, de Rine Leal (1963). Estreada em 1957, a peça é posteriormente modificada -- alongada -- já sob a influência de *A Cantora Careca*, de Ionesco (estréia em Paris, 1950). As duas edições, de 1949 e 1960, são, portanto, diferentes, mas a primeira já apresenta elementos do teatro do absurdo (Cf. Virgilio Piñera, "*Dos viejos pánicos* en Colombia", p. 70). Virgilio Piñera afirma que a peça *representa a insegurança da justiça* (idem).

- Virgilio Piñera escreve, entre 1949 e 1951, seu primeiro romance publicado, *La carne de René*, conforme informação de José Rodríguez Feo, em *Notas críticas*. Aparecerá em 1952. Segundo Carlos Espinosa Domínguez, este é o romance preferido de Piñera, jamais editado em Cuba e totalmente reescrito poucas semanas antes de sua morte. Ainda segundo este crítico, a edição espanhola da Alfaguara, de 1985, é da segunda versão do livro. Já González-Cruz afirma que a segunda versão do romance estaria mantida, com o resto de sua obra inédita, em mãos da Polícia Política cubana.

Ao sair o romance, informa Espinosa Domínguez, Piñera redigiu uma nota que, presume-se, deveria ser lida no ato de sua apresentação:

> *La carne de René teve a horrível virtude de deixar maltratada a carne de Virgilio Piñera, maltratada e, além disso, plena de sobressalto, angústia e melancolia. (..) Estou cansado, doente, enojado. Escrevi este livro com fios de minha própria carne: dias inteiros, meses, enfim, dois anos, de mãos à obra, carecendo do mais elementar, submergido na deletérea indiferença de meus compatriotas, arrastando-me para Buenos Aires, vivendo em um quarto e em uma promiscuidade abaladora; levado pelas águas do destino a trabalhar com outros compatriotas não menos odiosos que os deixados lá em Cuba; suplicando, abatendo-me, prostrando-me, clamando, dissimulando, sufocando-me, aqui sorrisos, ali sorrisos, dez metros mais longe sorrisos, fingindo-me de tonto com os tontos, o imbecil com os imbecis. Que mais pode me importar depois de ter atravessado esta selva? O êxito do livro? Gargalho perante o*

êxito de La carne de René. Traduzido a idioma estrangeiro? Prossigo em convulsas gargalhadas. Dinheiro? As gargalhadas me sufocam. Os misteriosos sinais de glória in excelsis Deo prodigalizadas pelos happy few como diria Stendhal? Gargalhadas homéricas. Meu outro eu assegurando-me que sou um dos eleitos? Gargalhadas e mais gargalhadas.

1950

- A imprensa sofre repressões.

- Virgilio Piñera vai, em abril, para Buenos Aires, onde permanece até 1954. Vive como empregado administrativo do Consulado de Cuba com um salário mensal de quinze dólares (Cf. Virgilio Piñera, "Notas...", p. 2).

- Virgilio Piñera viaja à França e à Bélgica.

- Estréia, em Paris, *A Cantora Careca*, marco inicial do teatro do absurdo.

- Estréia *Jesús*, em outubro, dirigida pelo mesmo diretor de *Electra Garrigó*.

- Arthur Adamov escreve e encena, em Paris, *La grande et la petite manoeuvre*. Em 1963, Virgilio Piñera publica *Pequeñas maniobras*, calcado na peça francesa.

- Entre 1950 e 1957 Virgilio Piñera estréia apenas *Falsa Alarma*, no Lyceum.

1951

- Virgilio Piñera escreve o conto "Unas cuantas cervezas".

- Virgilio Piñera escreve o poema "Aire mallarmeano", inédito até 1988, com *Una broma colosal*.

- Publica um fragmento de *Jesús* na revista *Prometeo* (junho). A peça sai depois em *Teatro completo*. Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, define a peça como *a insegurança do cidadão.*

1952

- Batista lidera nova revolução. Reassume o poder, com apoio dos comunistas e socialistas. Em poucos meses, o descontentamento com Batista é geral, inclusive dos Autênticos e comunistas. A sociedade em geral manifesta-se contra sua ditadura. Para manter-se no poder, Batista suspende as garantias constitucionais do cidadão.

- Virgilio Piñera publica *La carne de René*, em Buenos Aires (Losada). González-Cruz afirma que o romance sai em 1953 ("Trayectoria...", p. 8), mas na verdade há também uma edição deste ano, pela Siglo XXI.

1953

- Ataque ao Quartel de Moncada, liderado por Fidel Castro. Desastre total. São presos os revolucionários, e muitos deles são mortos. A revolução, frustrada, ocorre no dia 26 de julho. Esta data dará nome ao movimento revolucionário liderado por Castro e vitorioso em 1º de janeiro de 1959. Um dos planos de Fidel Castro para a revolução de 1953 é a restauração da Constituição de 1940, promulgada por Batista. Com a tentativa de golpe de Castro cresce o clima de terror imposto por Batista. O Partido Comunista (denominado Partido Socialista Popular) é declarado ilegal. A imprensa volta a ser controlada pelo governo.

- 23,6% da população cubana de mais de dez anos de idade são analfabetos. Do total da população, 17,7% são analfabetos.

- Salvador Bueno publica, em Cuba, a *Antología del Cuento en Cuba (1902-1952)*, que tem três edições no mesmo ano. Aí figura "El baile", de Virgilio Piñera.

1954

- 1954-1955: período de aparente calma no governo de Batista. Desenvolvimento econômico. Batista realiza eleições -- que são tudo, menos livres -- e legaliza sua situação política.

- Virgilio Piñera volta a Cuba, onde permanece até 1955.

- Morre o poeta Ballagas. Virgilio Piñera recebe a notícia em Paris e fica transtornado (Cf. Virgilio Piñera, "Ballagas en persona", p. 42).

- Rompimento entre Lezama Lima e José Rodríguez Feo, ambos editores de *Orígenes*, no número 34 da revista. A razão que move Rodríguez Feo é a decisão de Lezama Lima de publicar o artigo "Crítica paralela", de Juan Ramón Jiménez, em que este critica duramente vários poetas espanhóis, entre eles Vicente Aleixandre, com o conhecimento de Feo. Este, logo em seguida, embarca para a Espanha, onde intensificará sua amizade com Aleixandre. Ao retornar a Cuba, exige que Lezama Lima publique uma nota, no número seguinte, isentando-o da responsabilidade pela edição do artigo de Juan Ramón Jiménez. Lezama nega-se a fazê-lo. Com sua saída, José Rodríguez Feo carrega consigo não só o dinheiro que financiou o projeto até então como também os contatos com colaboradores estrangeiros. Lezama, advogado, decide entrar na Justiça pela posse do nome *Orígenes*. Ganha a causa, e então Feo decide criar nova revista, juntamente com Virgilio Piñera: *Ciclón*.

1955

- Batista anistia dois mil presos políticos, entre os quais Fidel Castro. Este vai então a Nova Iorque, onde pede -- e consegue -- apoio financeiro para suas atividades políticas. Criação de um órgão político -- BRACH -- para a repressão de atividades da oposição. Novos assassinatos políticos.

- Aparece, em janeiro, a revista *Ciclón*, fundada, dirigida e administrada por José Rodríguez Feo. A partir de julho, Virgilio Piñera torna-se secretário da revista. Deixa de ser publicada em 1957 e retorna em 1959. Engendrada a partir do rompimento de Feo com Lezama Lima, a revista se define, em seu primeiro número, absolutamente contra *Orígenes*. Colaboram, entre outros: Alfred Jarry, Ambrosio Fornet, Antón Arrufat, Bioy Casares, Borges, Cabrera Infante, Calvert Casey, Edmund Wilson, José Triana, Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Pier Paolo Pasolini, Rine Leal, Severo Sarduy, Ungaretti, Virgilio Piñera e Witold Gombrowicz.

- Virgilio Piñera publica "El Gran Baro" em *Ciclón* (janeiro). O conto é reeditado em *Cuentos fríos* (1956).

- Virgilio Piñera retorna a Buenos Aires, em janeiro. Segundo Marcelo Uribe, porém (Cf. "Introducción" à edição fac-similar de *Orígenes*), ele retorna a Cuba, e, quando em Havana, torna-se secretário de redação da revista *Ciclón*. Tal informação não corresponde às afirmações do próprio Virgilio Piñera, segundo as quais ele foi correspondente de *Ciclón* em Buenos Aires até novembro de 1958.

- Virgilio Piñera publica resenhas na revista *Ciclón*.

- Apresenta a conferência "Cuba y la literatura", em 27 de fevereiro, no Lyceum, para iniciar a Sociedad de Conferencias da revista *Ciclón*. O texto sai publicado na revista, em março.

Virgilio Piñera afirma que, de fato, a *literatura cubana* existe apenas nos manuais. O escritor, em Cuba, *sofre a pior de todas as mortes: a morte civil.* Isso ocorre porque não há uma literatura que respalde o escritor em Cuba. Não há nenhuma relação entre Cuba e a literatura. O grande problema literário está na ausência de grandes saltos, como o dado por Dante, que, além de criar uma língua, cria também uma forma. Não: em Cuba o que se vê é uma estéril repetição ad eternum de uma determinada fórmula. Esta trajetória que vai do genial (a invenção da fórmula) à tonteria (a repetição da repetição da fórmula) é comum em toda a América Latina.

Este tema já apareceu em dois ensaios anteriores, um sobre Lezama Lima e outro sobre autores argentinos. Neste último, Virgilio Piñera fala em *tantalismo.* Aqui usa a simpática imagem da *arturização:* todos passariam a ter o mesmo nome, Artur, já que todos reproduzem as mesmas coisas. (Em "La vida tal cual", fragmentos de sua autobiografia publicados em *Lunes de Revolución* de 27 de março de 1961, Piñera pergunta-se por que todas as pessoas de sua cidade natal não têm este nome, Artur, já que são todos iguais e sincronizados em suas atitudes.) O escritor passa, então, a mitologizar-se. Quanto mais banalidades disser, mais se mitologiza. Virgilio Piñera propõe um exame de consciência e a solução para o mito: sair da *sociedade de elogios mútuos* e entrar para a *sociedade de críticas mútuas.* A crítica, mais ou menos em toda a América Hispânica, é assunto de amizade pessoal. A crítica não sabe distinguir entre o escritor e a pessoa, por isso é marcada pelo compromisso. Não deve ferir suscetibilidades; deve alentar, em vez de dizer que um texto é ruim. *Jamais ofender,* ou seja, ser livre. Cuba

vive a difícil situação de uma literatura própria inexistente atrelada a uma crítica inteligente também inexistente.

Con horror advertíamos que a medida que los días sucedían a los días y la áspera cresta de los cuarenta años asomaba sobre nuestras cabezas, nuestro lenguaje se tornaba balbuceo y nuestra vida pura gesticulación. Entre los satisfechos con la formulita y los rebeldes a la misma existía en común tal formulita: el satisfecho balbuceaba más y mejor a medida que repetía dicha fórmula, en tanto que el rebelde, desesperado por la nada ante la que debería competir, se retiraba al fondo de su cámara y se echaba a llorar. (Cf. o *Ba, ba, ba, ba, ba* dos *Cuentos fríos*.)

- Virgilio Piñera publica "Ballagas en persona" em *Ciclón* (setembro).

Logo depois de morto, Ballagas foi transformado em personagem fabuloso, como todos os mortos. Virgilio Piñera reivindica o direito, como fazem os franceses em relação a Gide, ou os ingleses em relação a Wilde, de falar de Ballagas enquanto homossexual.

Ballagas sofria ao não aceitar seu homossexualismo: casou-se, foi pai, mas nem se purificou nem se livrou do pecado. Seu catolicismo acusava-o do *pecado nefando* que cometia. Uma tragédia. Virgilio Piñera faz sérios elogios a "Elegía sin nombre", que já havia analisado em 1941. Defende ardorosamente Ballagas e sua inversão. Virgilio Piñera é enfaticamente solidário às dores do amigo morto.

Virgilio Piñera presta esta homenagem a Ballagas para contar sua vida como ele a contou a Virgilio Piñera por longos anos. *Fazendo-o assim* (sem escamotear ou falsificar nada) *salvei-o de um grande ridículo.*

Este é um bonito ensaio; uma incondicional declaração de amizade.

- Virgilio Piñera publica "El enemigo" em *Sur* (setembro/outubro). Conforme informa José Rodríguez Feo, o conto é autobiográfico. É reeditado em *El que vino a salvarme.*

- Publica a peça *Los siervos* em *Ciclón* (novembro). A peça não aparece em *Teatro completo* (1961) porque é anticomunista. Sai em 1962, traduzida ao inglês (*The serfs)* por Gregory Rebassa, junto com "The Great Baro", na *Odyssey Review* (dezembro). Em 1960 Piñera publica uma "Entrevista imaginária" com Sartre onde faz a autocrítica desta peça.

- Sem data precisa, entre 1955 e 1957, Virgilio Piñera publica "Carta de un pintor de provincia" em *Ciclón*. Assina: *Un pintor de provincia*.

Sob a identidade de um modesto e ingênuo pintor de província, Virgilio Piñera denuncia as cartas marcadas do Salão de Pintura e Escultura, auspiciado pelo Instituto Nacional de Cultura, adiantando os nomes dos pintores que serão premiados. São eles: Amelia Peláez (1.000 pesos), Portocarrero, Mijares e Carlos Enríquez (500 pesos cada). Finaliza o texto uma Nota do Diretor (a quem a carta é dirigida), que nega as acusações do Pintor em nome da probidade do Júri do referido Salão. O tom irônico de ambos os textos é intenso.

Em "Pasado y presente de nuestra cultura" (1960), Virgilio Piñera faz referência a um artigo de Baragaño, publicado em *Lunes de Revolución*, que denuncia a fraude evidente do Salão Nacional de Pintura, o mesmo tema deste artigo de *Un Pintor de Provincia*. Baragaño foi acusado de difamador pelos organizadores do evento, pessoas marcadas pelo conformismo e conservadorismo.

- Borges publica, em Buenos Aires, a antologia *Cuantos breves y extraordinarios,* e inclui aí o conto "En el insomnio".

1956

- Batista inicia *negociações de paz* com a oposição, denominadas *Diálogo Cívico*. Crescem os atos terroristas, aos quais o governo responde com contra-terrorismo. Novamente são suspensas as garantias constitucionais. A imprensa é censurada. O clima é de pânico. São comuns as prisões e os crimes.

- Fundação do jornal clandestino *Revolución*, porta-voz do Movimento 26 de Julho.

- Fidel Castro treina seus homens no México, com apoio financeiro dos EUA. Trata-se de treinamento de guerrilha. Recebe apoio logístico de espanhóis que lutaram contra Franco. Neste mesmo ano Castro e seu exército retornam a Cuba no iate Granma e chegam à Sierra Maestra. Tem início a guerrilha. Fidel Castro recruta as pessoas no campo, e seu exército aumenta consideravelmente. Ele é tido pela população como o Messias, que um dia realizará todos as aspirações populares.

- Virgilio Piñera publica em Buenos Aires, pela Losada, *Cuentos fríos*, financiado por José Rodríguez Feo. O livro recebe elogios de Borges. O volume é reeditado em 1964, pela Unión, Cuba.

- Virgilio Piñera, segundo González-Cruz ("Trayectoria...", p. 8), retorna a Cuba no final do ano. Segundo José Bianco, Virgilio Piñera faz uma rápida viagem a Cuba neste ano, para só voltar definitivamente à ilha em 1958 (Cf. prólogo a *El que vino a salvarme*, p. 16).

- Publica "La carne", "La caída" e "El infierno" em *Sur* (setembro/outubro). Estes contos saem em *Cuentos fríos*.

- Publica "El muñeco" em *Ciclón*. O conto sai em *Cuentos fríos*.

- Publica resenhas em *Ciclón*.

- Publica "Freud e Freud" em *Ciclón* (novembro).

Da perspectiva do centenário de nascimento de Freud, Virgilio Piñera afirma que, se até então, a psicanálise é uma panacéia, dentro de mais cem anos esta situação pode se alterar: ciência é experimentação; portanto, coisa transitória. Porém, mesmo que em 2056 fique constatado o caráter falso da psicanálise, ainda assim Freud terá assegurado seu lugar de grande artista, *enquanto intérprete da obscura vida psíquica do homem.* A leitura de suas interpretações de sonhos, por exemplo, será sempre *inquietante e cheia de mistérios,* de modo que *a estátua por ele arquitetada é mais acabada e complexa que o modelo*, ou seja, os sonhos.

Parece haver aqui um mesmo tema que há no ensaio "El secreto de Kafka" (1945).

- Desaparece a revista *Orígenes*.

1957

- Os combates da guerrilha são intensos, a partir da Sierra Maestra. Muitos assassinatos políticos são cometidos.

- Virgilio Piñera publica "Grafomanías", "La montaña", "Natación", "Un parto insospechado" e "Una desnudez salvadora" em *Ciclón* (janeiro/março). Os contos são reeditados em *Cuentos* e *El que vino a salvarme*, mas o título do primeiro passa para o singular.

- Cessa a publicação de *Ciclón*, com o exemplar de abril/junho. Em 1959, quando volta a circular por apenas um número, o diretor explica a razão do fim da revista: parece-lhe falta de pudor editar uma revista que ofereça *simplesmente literatura* num momento em que se luta contra Batista e se morre por esta causa.

- Estréia *Falsa Alarma*, na Sociedad Lyceum, em junho, para um público reduzido aos amigos do autor. Depois da estréia, Virgilio Piñera lê *A Cantora Careca* e decide alongar a peça, já sob influência de Ionesco (ver 1951).

- Virgilio Piñera escreve a peça *La Boda*. Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, define a peça como *a insegurança do amor*.

- Saem três contos de Virgilio Piñera, "La viande", "L'insomnie" e "Histoire de boiteux", sob o título "Goyesques" em *Les Temps Modernes* (outubro).

- Escreve o conto "El filántropo". Em 1960, escreverá a peça homônima.

1958

- Realização da Marcha de Santa Clara: Fidel Castro e seus homens marcham por trezentas milhas em Cuba. O país está, efetivamente, em suas mãos. Muitos homens de Batista rendem-se a Castro. Havana está em total anarquia, e Batista não consegue conter a confusão. Greve geral.

- *Electra Garrigó* volta a ser encenada em Havana (fevereiro). Fica dois meses em cartaz, um evidente sucesso de público. Foi a atração do Mês do Teatro Cubano. Virgilio Piñera viaja a Havana para a estréia da peça e para a montagem de *La Boda*, para em seguida retornar a Buenos Aires.

- Ainda no Mês do Teatro Cubano Piñera dá uma conferência que será publicada, em parte, em 1961, em *Lunes de Revolución*, com o título "Por onde anda o cubano no teatro?".

- Estréia de *La Boda* no Teatro Prometeo, em Havana (fevereiro). Os jovens católicos tentam boicotar a peça, qualificando-a de imoral (certamente pelo emprego da palavra *teta*).

- Virgilio Piñera publica resenhas em *Sur*. Algumas delas aparecem assinadas apenas por V.P..

- Publica "La gran escalera del palacio legislativo" em *Sur* (março/abril). O conto é reeditado em *El que vino a salvarme*.

- Virgilio Piñera retorna a Cuba, em fins de setembro. Regressa a sua casa de Ayestarán, em Panchito Gómez 257, onde vivia desde 1947. Em "Piñera teatral" conta que sua volta para esta mesma casa é a quinta volta, o que denota sua maturidade. Em outra ocasião, citada mas não identificada por Carlos Espinosa Rodríguez, ele afirma, porém, ter retornado a Cuba apenas no mês de novembro deste ano.

1959

- "Ano da Libertação".

- 1º de janeiro: a Revolução de Fidel Castro é vitoriosa. Batista escapa de Cuba em avião particular. Castro, com total apoio da população, promete honrar a Constituição liberal de 1940, que havia sido sancionada e abolida pelo mesmo Batista, e proteger as instituições capitalistas.

- Com o triunfo da Revolução, é designado Presidente da República Manuel Urrutia. Renuncia no mesmo ano e é substituído por Osvaldo Dorticós Torrado.

- Em janeiro, ocorre o fechamento do Teatro Shangai, em Havana, conhecido por realizar strip-tease total, apresentar diálogos com palavrões e claras alusões sexuais. No mesmo mês é fechado o Teatro Pacífico, também na Capital, um dos primeiros cinemas do mundo a exibir publicamente filmes pornográficos. O responsável pelo encerramento de ambos os teatros é o Chefe da Ordem Pública, Blanco.

- Fidel Castro visita os EUA, em abril, a convite de editores de jornais norte-americanos. Dá uma conferência na Universidade de Princeton e declara sua disposição favorável aos EUA: *Meu coração está do lado do Ocidente*.

- Número de leitores da Biblioteca Nacional: 25.000.

- Morre a mãe de Virgilio Piñera. Borges envia-lhe um curto bilhete manuscrito, com suas condolências.

- Virgilio Piñera publica "Nubes amenazadoras" em *Revolución* (janeiro).

Virgilio Piñera dá o título "Nubes amenazadoras" a um discurso de Fidel Castro em Columbia. Aí Castro pronuncia a palavra -- atrevida -- *gangsterismo,* referida à política cubana, fruto de brigas entre as diversas *turmas* políticas, todas inimigas de Machado e com rusgas entre si. Virgilio Piñera afirma que o problema imediato em Cuba é a fome. E que a política é o único caminho que leva à burocracia, o grande celeiro de empregos no país. Nos últimos quarenta anos, cria-se uma psicologia, uma mentalidade nacional de *se fazer* no emprego público -- entre outras coisas, roubando. {A propósito, este tema é tocado na peça *Aire Frío*.} Cita o heroísmo de *todos e cada um dos cubanos* com o *triunfo da Revolução*. E pergunta-se: será esta como as anteriores? Apesar de que esta se mostra diferente, o velho *câncer* cubano -- a mentalidade viciada e a fome -- aflora, pondo todos em guarda. É por isso que, na mesma noite de sua entrada triunfal em Havana, Fidel Castro viu-se obrigado a esclarecer certas coisas, no discurso no campus de Columbia. Enquanto fala Fidel Castro, cada cubano se pergunta sobre que posto lhe será dado. Depois de tanta resistência -- não só político-revolucionária, mas de subsistência mesma -- é só o que passa pela sua cabeça. *Mas* -- diz Virgilio Piñera -- *resistamos um pouco mais*. Se a Revolução cumprir suas promessas, não precisaremos lutar por um posto na burocracia. *Resistamos.*

- Retorna a revista *Ciclón*, edição de janeiro/março. Sai apenas um número desta nova fase.

- Virgilio Piñera publica o ensaio "La inundación" em *Ciclón*.

Este texto tem um certo quê de diário da Revolução, nos moldes do diário de Hugo durante a Comuna de Paris, em 1871 (o paralelo é do próprio Virgilio Piñera). A *inundação* do título é a Revolução. Conta como foi a meia-noite de 31 de dezembro de 1958. As anedotas de como o Presidente do Tribunal de Contas recebeu a notícia da fuga de Batista: de tão bêbado e drogado, achou que era uma piada. A Revolução como oportunidade do povo. A não solenidade cubana durante a comemoração da liberdade comparada com a solenidade argentina quando cai Perón: os argentinos abraçam-se e beijam-se cerimoniosamente. Os cubanos não se abraçam nem se beijam porque já fazem isso com o olhar: o povo arrancou a lápide que estava sobre seu peito, gritando. Como os revolucionários saem de suas tocas, reconhecendo-se, como se já fosse a hora do Juízo Final. Como Castro, apesar de viver a era atômica, é, anacronicamente, um Napoleão. O patetismo burocrático. E, finalmente, os escritores: nunca se escreveu tanto: nos poucos meses de Revolução, escreve-se mais que em cinqüenta anos de República. Defesa dos direitos do escritor: ficou assentado, em assembléia no Lyceum, que é a mesma coisa ser escritor com ou sem obra. Que audácia é mais importante do que qualidade. Que ser apenas escritor é morrer a mais amarga das mortes: a morte civil. Para uma discussão sobre cultura, foram convidados professores e jornalistas, mas nenhum escritor. Virgilio Piñera tem fé na Revolução, e portanto espera que ela se dê conta de que o bom escritor é tão eficaz para a Revolução quanto o soldado, o operário ou o camponês. *Saiba-se, pois, de uma vez por todas.* Séria advertência.

- Aparece oficialmente o jornal *Revolución*. Surge apenas *oficialmente*, já que em 1º de janeiro de 1959 é um jornal bem criado, crescido, com muita propaganda (inclusive de empresas multinacionais norte-americanas, que saúdam a Revolução com entusiasmo). O órgão, porta-voz do movimento 26 de Julho, foi fundado clandestinamente em 1956, e, após seu desaparecimento, em 1965, renascerá com o nome *Granma*.

- Aparece *Lunes de Revolución*, em março, como suplemento de cultura de *Revolución*. Vive até 1961. A partir de 7 de setembro de 1959, Guillermo Cabrera Infante passa a dirigir o suplemento, que tem como sub-diretor Pablo Armando Fernández. São os seguintes os autores que publicam aí mais ou menos regularmente: Alejo Carpentier, Antón Arrufat, Calvert Casey, Carlos Fuentes,

Eduardo Bolívar, Graham Greene, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Jean Paul Sartre, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, José Rodríguez Feo, Miguel Ángel Asturias, Montes Huidobro, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Pablo Picasso, Ramiro Guerra, Rine Leal, Roberto Fernández Retamar, Severo Sarduy, Virgilio Piñera e Vladimir Nabokov.

Segundo Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera *nunca entendeu por que Guillermo Cabrera Infante, e não ele, era o diretor de Lunes. Mais de uma vez mencionou-*lhe *o fato. O certo é que Cabrera Infante não o admirava.* Recorda *que em uma oportunidade mostrou-*lhe *um artigo de Virgilio no qual, segundo ele, havia não sabia quantos lugares-comuns. Qualificava a literatura de Virgilio como literatura de lavadeira. De sua parte, Carlos Franqui, que dirigia o jornal, tampouco teria confiado a Virgilio a direção do semanário. Além de ser um homem com grandes preconceitos sexuais, impedia-lhe a grande quantidade de inimigos literários que sempre teve Virgilio. Essa é a razão pela qual a partir de julho de 1959 os artigos que Virgilio escreveu para Revolución não apareceram com seu nome, mas sim com o pseudônimo El Escriba.*

A versão de Cabrera Infante, porém, é outra: afirma que ele, Cabrera Infante, trouxe Virgilio Piñera para *Lunes de Revolución* porque o segundo estava desnorteado. Primeiro, porque José Rodríguez Feo havia fechado *Ciclón*; segundo, e principalmente, porque a chegada de Fidel Castro ao poder o havia transtornado (no entanto, a verificação dos artigos escritos por Piñera neste período vem comprometer tal asseveração de Cabrera Infante). Informa que o magazine exaltava demasiado a Virgilio, e que deu-lhe condições de viver, pela primeira vez, exclusivamente daquilo que escrevia.

- Virgilio Piñera escreve e publica *Aire Frío*, peça autobiográfica, primeiro em *Lunes de Revolución* (11 de maio, com chamada na capa) e depois por três diferentes editoras, no mesmo ano de 1959. Segundo Virgilio Piñera, é sua melhor peça. Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, define a peça como *a insegurança da família.* Uma das edições, a da Pagrán, tem um prólogo do autor.

> Afirma Virgilio Piñera: *Em Aire frío bastou-me apresentar a história de uma família cubana, por si mesma uma história tão absurda que se tivesse recorrido ao absurdo teria convertido meus personagens em gente razoável.* (Cf. "Piñera teatral", p. 30)

- Publica "¿Casal... o Martí?" em *Revolución* (junho).

Virgilio Piñera faz uma releitura da literatura cubana do século XIX, a chave para o que está por ser feito. Na verdade, Virgilio Piñera critica essa visão idealizada do século passado. Diz que *o pior que se pode fazer com um século literário é tomá-lo por espelho*. Da mesma maneira, os séculos passados servem de desculpa ou pretexto para encobrir falhas de expressão momentânea. *A cega adoração não deixa lugar à crítica.* O artigo segue numa reavaliação dos autores mencionados no título.

- Publica "Espejismo de revistas" em *Revolución* (junho).

Virgilio Piñera afirma que há três lugares-comuns sobre as revistas literárias: 1) É inconcebível uma vida literária sem revistas; 2) toda revista de qualidade constitui uma força de choque; e 3) as revistas provam e comprovam que existem escritores no país. Destaca a orfandade editorial em que vivem, com relação à publicação de livros. Quanto à publicação de revistas, falta proteção do Estado e da iniciativa privada (única exceção: José Rodríguez Feo). No momento, há apenas uma revista em circulação: *Lunes de Revolución*. Virgilio Piñera historia as revistas cubanas, e conclui: 1) Lezama Lima é o campeão dos fundadores de revistas cubanas; 2) apesar de tudo, as revistas salvaram a continuidade: ininterruptamente, nos últimos vinte anos sempre houve uma revista na rua. Virgilio Piñera narra a história de três revistas *fantasmas*, anunciadas mas nunca circuladas: *Vigilia*, dirigida por Mario Parajón (com formato de *Les Temps Modernes*, católica de esquerda, com os seguintes colaboradores: Lezama Lima, Borges, Vitier, Retamar, Gaztelu e outros), *Meridiano*, de Marré, e *Pedernal*. Todas sofrem de morosidade e descoordenação, defeitos muito cubanos.

- Publica "La Nueva Revista Cubana" em *Revolución* (junho).

Virgilio Piñera comenta a revista homônima e a critica severamente, argumentando seu descompasso com a Revolução. Conclui afirmando que ela é velha, não *nova*.

- Publica "La reforma literaria" em *Revolución* (junho).

De todas as reformas provocadas pela Revolução, a literária é a mais problemática, pois se move em terreno perigoso. Quem deverá levá-la a cabo são os jovens escritores. Há um certo mal-entendido sobre a natureza da reforma literária: concessão de bolsas de

estudo, criação da imprensa nacional, abertura de bibliotecas circulantes, nomeação de um chefe de cultura: nada disso significa reformar a literatura, onde cada escritor é seu próprio chefe. O que fazer, ou melhor, como fazer então a tal reforma? Em primeiro lugar, constata-se que a literatura cubana não é uma realidade nacional: em cinqüenta anos de República quase não há contistas e romancistas no país, e, ao contrário, existe uma avalancha de poetas que, além de tudo, sequer sabem poetar. A Revolução denuncia muitas falhas, entre as quais a literária. Assim, ou os jovens entram no compasso revolucionário ou as coisas seguirão como sempre estiveram: escrevem qualquer coisa menos literatura. Literatura não é brincadeira de criança. Que seja, de uma vez por todas, jogo de homens, assim como a Revolução o é. Virgilio Piñera entende, por *jogo de homens:* gravidade, seriedade, coragem, rejeição à formuleta gasta, realização de grandes trabalhos literários, incluindo aí a grande poesia. Isso só será possível com a tomada de consciência do escritor, através do respeito a si mesmo, o que significa rejeição aos clichês, aos *parti-pris*, à vaguidade. Ser audacioso e ter senso de humor, eis o caminho.

- Publica "...Literatura y Revolución" em *Revolución* (junho).

O clássico postulado marxista: *A literatura a serviço da Revolução* vem perdendo, com o tempo, seu dogmatismo. Há uma tese de que, se a literatura soviética trata de temas revolucionários, é porque o país ainda não é uma nação comunista. Quando o for, deixará de ser necessária uma literatura dirigida. E a relação Literatura Cubana/Revolução? Ora, nenhum escritor pode ignorar a Revolução, ato consumado. Na verdade, ela presta um grande serviço ao escritor ao tirá-lo do impasse estetizante e atirá-lo no confronto imediato consigo mesmo e com seu povo. A Revolução jamais cogitou em dar pautas ao escritor. Se ele decide escrever literatura dirigida é assunto só seu. Não pode, porém, dar as costas ao consumado. Sua obra pode ser rara e trabalhada, mas não deixará de ser consciente: não poderá mais viver sob o signo da gratuidade e da incomunicabilidade com o público. Ter compromisso com a Revolução é não traí-la, não negar suas realizações.

{A propósito de obras *raras e trabalhadas, gratuitas e incomunicáveis*: Jorge Edwards, em *Persona non grata*, pp. 114-115, afirma que o barroquismo de Lezama Lima não era exatamente o que Fidel Castro desejava para sua Revolução. Para ele, mais importante que o verbo era a ação.}

- Publica "Teatro y traductores" em *Revolución* (junho).

- Publica "Las plumas respetuosas" em *Revolución* (julho). Assina: *El Escriba*.

Na literatura, uma pena respeitosa em demasia pode acabar entregando a própria literatura ao tribunal implacável dos bons costumes. Integram o tribunal: 1) Velhos escritores, que no seu tempo também foram respeitosos; 2) *senhoras culturais,* prontas para um desmaio caso tenham o ouvido conspurcado por alguma palavra indexada; 3) uma plêiade de *solteironas intelectuais*, verdadeiro coro grotesco de uma tragédia grotesca que só repete *Que lindo! Que comedido!*; 4) poetisas e poetisos que aspiram a ser respeitosos, na verdade escritores fracassados. Cuba é, sem dúvida, grande produtora desse tipo de literatura. E quais são seus ingredientes? 1) *Catolicismo*, não o cristão, mas o literário; 2) preciosismos, de modo que o produto fique *adornado*; 3) grande cortina de fumaça, já que é preciso, a qualquer custo, *ocultar o pensamento*; 4) lisonja e covardia. Tudo isso resulta em literatura respeitosa ou, sua representação mais evanescente, em crítica literária, cuja moeda corrente é o elogio mútuo. A propósito, o grande público não a consome. Tal crítica é, em realidade, sub-produto, e vai, sempre mais, purificando-se, até entrar na Academia de Artes e Letras ou tornar-se verdadeiro monstro. Ela mata o escritor.

Virgilio Piñera conta como recebeu a pecha de escritor desrespeitoso das mãos de Chacón y Calvo, quando deu uma conferência na qual criticou Avellaneda. Ele afirma sentir-se bem com tal rótulo. Isso o impede de fazer pactos sinistros com figuras políticas sinistras, como Perón, por exemplo. Para sobreviver, o escritor tem que ter: 1) Respeito por si mesmo e sua obra; 2) valentia e coragem para arriscar tudo, até a própria vida. *O sacrifício da vida está em sofrer mil e uma privações desde a fome até o exílio voluntário -- a fim de defender as idéias, de manter uma linha de conduta inquebrantável.* Oxalá a Revolução traga um sopro renovador à cultura.

{Perceber como muitas das críticas empreendidas por Virgilio Piñera parecem ser diretamente dirigidas a Lezama Lima, como sempre. Observar principalmente as palavras em itálico. De toda forma, cabe perguntar o que teria ocorrido com relação a algum escritor e Perón.}

- Publica "Balance cultural de seis meses" em *Revolución* (agosto). Assina: *El Escriba*.

Com Batista, os artistas literalmente morriam de fome. É indubitável, portanto, que a partir de 1o de janeiro as coisas melhoraram, e continuarão melhorando, com a consolidação da Revolução. A Revolução deu trabalho a muitos artistas, entre os quais, Virgilio Piñera, Baragaño, Raimundo Fernández Bonilla e outros. Se a cultura não aproveitar bem a Revolução, poderá perder muitos anos no relógio cultural. Virgilio Piñera crê que, apesar de a Revolução não ser perfeita, coloca as coisas num bom trilho. O trabalho do artista passa a ser remunerado tal como o do operário. E *Lunes de Revolución* é o grande instrumento para tanto. Tira o escritor da situação vexatória em que vivia e paga-lhe as colaborações. É a profissionalização, portanto, do artista. Virgilio Piñera elogia também o jornal *Revolución*, não só pelo profissionalismo como também pelo espaço que abre às idéias. Crê acertada a decisão de se criar uma grande casa editorial em Havana. Também, ao lado da possibilidade de publicação, se criaria a competição entre os escritores: é preciso que haja uma imprensa e editoras comerciais.

- Escreve e publica *El flaco y el gordo* em *Lunes de Revolución* (setembro). O texto é precedido de uma entrevista concedida a Rine Leal, realizada em agosto. Há chamada na capa do suplemento. No mesmo mês a peça estréia no Teatro Lyceum.

Virgilio Piñera escreve a peça enquanto trabalha no terceiro ato de *Aire frío*, até então inacabada. Vive, no momento, um impasse motivado por problemas sentimentais, entre os quais a morte da mãe. Ao dar informações sobre a estréia da peça, engata a informação de que estréia também *La joven casadera*, de Ionesco. Trata-se de una obra em um ato que complementa o programa, mas Virgilio Piñera deseja que sua comédia se sustente por si só. Afirma que pretende tratar de problemas sociais pela via do absurdo, mas que sua peça é entretenimento. Defende um teatro que, embora social, seja claramente teatral, exatamente o contrário do que tem visto. Condena a ingenuidade do teatro que faz política ao pé da letra. O melhor é divertir e, sem que o público se dê conta, enfiar-lhe a mensagem social goela abaixo. O diretor da peça, Julio Matas, interfere na entrevista e dá a *mensagem da obra: enquanto não mudar o sistema social, enquanto ele não se fizer mais justo, serão sempre produzidos gordos e magros, e é nesse sentido que enfoquei minha direção, pensando sempre em um sistema social e apresentando as conseqüências sociais do mesmo. Em uma mudança onde não existir um sistema, um*

clima social e economicamente satisfatório, não serão produzidos os casos extremos de gordos e magros e portanto cessará a antropofagia, ou seja, que o homem devore o próprio homem. Virgilio Piñera pede que não lhe pendurem novamente a etiqueta de Ionesco e Becquett. Diz ser ele mesmo, não outro autor. E afirma ter feito absurdo antes de Ionesco. E Rine Leal confirma sua asseveração, comparando *Falsa alarma* com a posterior *A cantora careca*. Virgilio Piñera termina com uma rápida análise da dramaturgia cubana, que até então não atingiu dimensão internacional. E sentencia: *A obra falará por mim*. Em "*Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, define a peça como *a insegurança da fome*.

- Publica "Permanencia de Ballagas" em *Lunes de Revolución* (setembro), em número dedicado a Ballagas. O texto de Virgilio Piñera tem chamada na capa.

Virgilio Piñera, no quinto aniversário de morte de Emilio Ballagas, estabelece o sentido de sua poesia nas letras cubanas. Aplica-lhe a frase de Hugo sobre Baudelaire: *C'est un frisson nouveau...* Classifica-o, conforme expressão de Edmund Wilson, de *pequeno grande poeta*. Por último, reconhece-lhe destacado lugar na poesia latino-americana. Virgilio Piñera volta a sua tradicional crítica, agora aplicada a Florit, de que aperfeiçoou uma forma sem avançar nada mais. Compara-o a um amanuense que faz encantadoras figuras com uma bola de argila, as quais formam e deformam à vontade. Aplica a Florit os seguintes adjetivos: *luxuoso, estatuário, marmóreo e perfeito*. Todos em detrimento de *umas fúrias que inutilmente pugnam dentro dele para dar grandes gritos. Contudo*, Virgilio Piñera *não consegue escutar esses gritos, acolchoados pela beleza* que os transforma em suspiros, e daí em suspiros quintaessenciados. Voltando a Ballagas, Virgilio Piñera conta sobre a criação de "Elegía sin nombre", e como este poema comoveu, estremeceu e sobressaltou toda a cidade de Havana. Considera que, não fosse sua morte prematura, aos quarenta e sete anos, Ballagas, *como querem os professores de literatura,* teria ascendido ao mais alto escalão da poesia. Situa-o ao lado de Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz.

- Publica "El 'Caso' Baragaño" em *Revolución* (setembro). Assinado: *El Escriba*. O artigo será novamente publicado em *La Gaceta de Cuba*, em julho de 1962.

Virgilio Piñera faz uma defesa do poeta Baragaño, não reconhecido como deve pelo seu talento em fazer boa poesia e, o que é pior, reduzido pelos inimigos ao rótulo de *caso*. Esta palavra poderosa mas terrível resume *patologia, neurose, loucura, anarquismo, cinismo; em uma palavra, todos esses termos com os quais se trata de rebaixar o ser humano, esquecendo que muitos seres humanos são uma ou outra dessas denominações e que, apesar delas, proporcionaram a outros seres momentos de êxtase.* Virgilio Piñera menciona três poemas do autor, criticando dois mas rendendo-se completamente ao terceiro, "Himno a la Muerte".

(Heberto Padilla informa que viu Piñera chorar duas vezes, a primeira delas na morte de Baragaño. Acrescenta que Piñera admira-o como *poeta e enfant terrible.*)

- Raimundo Fernández Bonilla publica, em *Revolución* (setembro), "Respuesta al Escriba", réplica a "Balance cultural de seis meses", assinado por *El Escriba*.

Fernández Bonilla inicia seu artigo tratando Virgilio Piñera de "Maestro", ironicamente entre aspas, e afirma que o escritor se *oculta* detrás do pseudônimo *El Escriba*. Faz muitas acusações a Virgilio Piñera, em resposta a certas denúncias que teria feito Virgilio Piñera em virtude de uma polêmica entre Fernández Bonilla e Cintio Vitier. Entre as várias críticas desferidas a Virgilio Piñera, chama-o de *mitómano impenitente* (ou seja, grande mentiroso), *caballerazo*, mesquinho, dono de uma *cátedra de diterios* (ou seja, de mexericos). Afirma que em sua coluna de crítica literária o que menos faz Virgilio Piñera é crítica literária. Prefere hostilizar os escritores em vez de criticar suas obras, levando suas opiniões para o campo pessoal. Critica ainda o fato de, até 1o de janeiro, Virgilio Piñera jamais ter dito uma única palavra sobre a Revolução, jamais ter tido uma atitude política, e agora desejar fazer dos círculos literários de Havana outra Sierra Maestra. Trata-se de um escritor, diz ele, *sem moral revolucuinária*. Finaliza o artigo lamentando que Virgilio Piñera dedica-se, *por desgraça, a comentar as relações intelectuais entre os literatos.*

- Virgilio Piñera participa de um protesto da revista *Sur* (setembro/outubro) sobre a censura de *Lolita* pela prefeitura de Buenos Aires. Vários intelectuais, entre os quais Virgilio Piñera, respondem a perguntas e assinam um documento de repúdio ao fato.

- Publica "20 años atrás", em *Revolución* (outubro). Assina *El Escriba*.

Virgilio Piñera refere-se ao livro de Lezama Lima, *Enemigo rumor*, publicado em 1941. Critica a crítica da época que estigmatizou Lezama de *Inimigo Público No. 1*, deu-o como louco -- simplesmente porque incitava a pensar -- e, *tremenda acusação*, dizia que Lezama era gongorino, da mesma forma como se lançava mão do anátema contra um judeu, enviando-o à tortura e à morte. Defende veementemente os versos de Lezama, que, para os ouvidos da época, pareciam o som de unha unhando lousa. Porém, o projeto de Lezama seria, desde 1936, o de *uma força de choque*. Quais são os méritos de Lezama Lima? Romper com uma poesia sentimentalóide atada ainda ao *modernismo* e ao simbolismo. Onde radicava o novo em Lezama? O novo era novo para os cubanos, não para os surrealistas. O novo era tocar temas e manejar palavras de forma insuspeitada até então. Virgilio Piñera afirma que o mesmo apetite demonstrado pelo gordo Lezama pela glutoneria era desenvolvido pelo apetite metafórico. Ele se regalava com um prato da mesma forma que com as palavras. *Lezama deglute voluptuosamente suas palavras.* Urge, então, uma revisão da obra de Lezama Lima. Que não é a mesma em 1941 que em 1959. Isso não é tarefa para este artigo, muito breve. Mas há que se reavaliar, entre outras coisas, se ele tem se repetido desde que apareceu sua primeira obra, ou se evoluiu sabiamente. De toda forma, Lezama Lima deve ser examinado em seu momento de esplendor, vinte anos atrás. A torneira da poesia cubana estava fortemente fechada. Lezama abriu-a e surgiu um jorro incontível. *Poderíamos esquecer agora evidência tão instrutiva?*

- Heberto Padilla publica, em resposta a "20 años atrás", o artigo "La poesía en su lugar", em *Lunes de Revolución*. {não disponho do texto}

- No dia 21 de outubro são cometidos atos terroristas contra-revolucionários contra a população civil. Virgilio Piñera vê-se no meio do ataque.

- Virgilio Piñera publica "LLamamiento a los escritores" em *Revolución* (outubro). Assina: *El Escriba*.

Virgilio Piñera reivindica o direito de, como escritor, comentar um ato terrorista. Fala em nome de sua liberdade, e a de seu povo, tão penosamente conquistada e agora sob a ameaça de uns poucos contra-revolucionários. Resenha a falta de liberdade dos governos passados, intensificada nos últimos anos: meia Cuba intelectual estava exilada e a outra metade estava na prisão ou na clandestinidade. Põe sua coluna a serviço da Revolução num momento em que vê ameaçada a liberdade: faz um chamamento a todos os escritores para protestarem contra o atentado e, mais importante, *colocarmo-nos, sem reservas mentais, junto a Fidel.* Virgilio Piñera escreve como se sempre tivesse sido revolucionário, mas termina fazendo sua autocrítica: *Poderia ser que algum escritor nosso tivesse maior autoridade moral que El Escriba para fazer este chamamento; neste caso, que minhas palavras tenham sido proferidas como provenientes de sua pessoa.*

{Será por causa, entre outras, de Raimundo Fernández Bonilla?}

- Odilio González publica "Todo al revés", carta aberta a Cabrera Infante, diretor de *Lunes de Revolución*, sobre *El Escriba*, em *Lunes de Revolución* (outubro).

González inicia o artigo com uma transcrição de artigo passado de *El Escriba*, onde são citados Cabrera Infante e Pablo Armando Fernández, diretor e subdiretor de *Lunes*, que se queixam da falta de colaborações recebidas para publicação. Apresenta-lhes a solução: duas longas listas, divididas por sexo, de nomes de *uma plêiade notabilíssima de jovens dedicados às letras.* A resposta de Cabrera diz que é necessário que o texto tenha qualidade para ser publicado.

- Virgilio Piñera publica "La Revolución se fortalece" en *Lunes de Revolución* (novembro).

Virgilio Piñera afirma que é sabido que a Revolução está ameaçada, e que ela vive uma etapa difícil. Se isso ocorre é porque ela é uma força avassaladora. Se a Revolução estivesse debilitada, seus inimigos apenas esperariam pelo seu esvaziamento e queda fatal. Mas não: bombardeios, atentados, panfletos na verdade fortalecem a Revolução. Além disso, supondo que os líderes revolucionários caíssem, a Revolução não cairia, porque as reformas já são do povo. Para fazer cair a Revolução seria necessário derrubar cada cubano, ou seja, todo o povo. Historicamente, basta recordar a história de Napoleão

para comprovar este argumento. Finalmente, a Revolução é reconhecida internacionalmente. Os EUA já não se atrevem a determinar as coisas a seu bel prazer, sob a ameaça de colocar em risco o equilíbrio mundial.

- Virgilio Piñera publica "Cada cosa en su lugar", em *Lunes de Revolución* (dezembro).

Virgilio Piñera responde a Padilla, que agora desempenha o papel de *lobo feroz de nossas letras* -- papel, aliás, sempre desempenhado por Virgilio Piñera, como ele reconhece. Critica os críticos em geral por seu caráter respeitoso e covarde. E a Padilla, que está perceptivelmente mal vestido no novo papel. Considera-se o *poeta menos lezamiano de sua geração lezamiana*. Em primeiro lugar, porque parou a tempo, já que sua poesia se reduz a dois únicos livros. Em segundo, porque *qualquer leitor que se dê o trabalho de reler meus poeminhas perceberá que o luxo verbal, o preciosismo e a complicação metafórica de dito poeta não aparece neles*. Não nega, porém, que haja realizado versos lezamescos, como "La destrucción del danzante", publicado em 1943, *lezamesco dos pés à cabeça. Justifica-se: acabava de chegar da província, e desconhecia por completo Breton, Apollinaire, Peret, etc, e, já que Lezama era o único que tinha à mão, usou-o.* {Embora desconheça a data em que o poema foi escrito, posso afirmar que, em 1943, ano em que o poema sai publicado, Virgilio Piñera já edita *Poeta*, já brigou, já concluiu a Universidade, etc.} Porém, Virgilio Piñera já se preparava para arrancar de si mesmo a pele de cordeiro. Sua primeira *revolta* é em *Espuela de Plata*, quando é acusado de não reverenciar suficientemente a Lezama Lima. É expulso e impedido até de publicar em *Nadie Parecía*, a nova revista de Lezama. Chega ao enfrentamento físico com Lezama Lima. Faz referência ao editorial "Terribilia meditans...", de 1942, em que *denuncia todo esse esteticismo tresnoitado, essa catolicidade livresca e, sobre tudo, essa poesia verbalista a que nada conduzia*. Virgilio Piñera demonstra que o que Padilla propala como descoberta sua -- que Lezama é, definitivamente, um *grande fantasma* --, *ele já o havia percebido em 1942*. Virgilio Piñera afirma que se vê necessitado de provar sua condição de eterno insubmisso. Que a *poesia luxuosa e verbalista lhe dá náuseas*. Transcreve o início do poema "La isla en peso" -- que provocou o seguinte comentário de Cintio Vitier: *Há sífilis em seu poema, e isto não me agrada* -- apenas para comprovar que esse texto é o *antilezamismo em pessoa*. Afirma ainda que seu artigo contra El Maestro não é outra coisa que seu necrológico. Que Lezama Lima esteve vivo lá pelos idos de 1941. Volta a

criticar a crítica e os poetas, que gastam mais tempo em ter chiliques quando não são introduzidos em alguma antologia do que em fazer poesia.

- Virgilio Piñera publica "Once consejos a un turista ávido" em *Lunes de Revolución* (dezembro), em número dedicado ao turismo em Cuba.

Entre os onze conselhos que oferece, Virgilio Piñera ensina que se abra mão de guias turísticos, sejam eles técnicos em turismo ou folhetos explicativos; que se conheça uma Havana aproximativa: diferente, conforme as impressões que se têm, mas altamente estimulante e sensual (não de erotismo barato). Dá um mapa para se gozar a *orgia dos sentidos*. Em busca de pedras, deve-se passear por Havana Velha à noite. O sossego das ruas possibilitará um bom exame da pedra lavrada no passado. Novo mapa dos monumentos prediletos de Virgilio Piñera: praças, palácios... Menciona, como exemplo ou termos de comparação, Veneza, Florença, Roma, Paris, Nova Iorque, Cidade do México e Lima.

- Virgilio Piñera escreve "Frío en caliente". O conto fala escancaradamente sobre a Revolução. Um personagem diz: *Quero que um raio caia na cabeça de Fidel*; ou *Qualquer coisa é melhor do que Fidel*, ou ainda *Em matéria de soberania a única que me é dado possuir é a da imaginação.* Quem o afirma, no entanto, é quem fez fortuna no governo de Machado através de ágio, especulação, fraudes eleitorais; gente ligada aos mandantes do jogo, a políticos corruptos, dona de cargos públicos administrados imoralmente, tudo isso barrado por Fidel Castro.

- Salvador Bueno publica *Los mejores cuentos cubanos - antología*, em Lima, Peru, em dois volumes. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera na obra.

1960

- "Ano da Reforma Agrária".

- Número de leitores da Biblioteca Nacional: 165.000.

- Entre 1960 e 1970 Virgilio Piñera escreve a peça inédita *Los mirones*, que, segundo Rine Leal, é uma versão da peça *El viaje*, escrita em data desconhecida.

- Virgilio Piñera publica "Pasado y presente de nuestra cultura" em *Lunes de Revolución* (janeiro).

Virgilio Piñera diagnostica um erro dos artistas cubanos nos primeiros dias do Governo Revolucionário: sua mobilização em torno da idéia de que o protecionismo oficial seria a solução para todos e cada um de seus problemas. Para viabilizá-la, reuniam-se em intermináveis assembléias nas quais não se deliberava nada. e se patenteavam os grupos e seus interesses particulares. Porém, se a Revolução brindava o país com um novo ciclo histórico, o mínimo que a mesma Revolução esperava de seus artistas era uma mudança radical, originada em profundos questionamentos sobre a própria atividade artística. Tudo o que fizeram foi pleitear, e, como a Revolução não realizava impossíveis, os artistas passaram a acreditar que nada havia mudado de fato. Virgilio Piñera caracteriza o artista pré-Revolução: *um ser frustrado em sua vida literária ou artística, frustrado com sua economia, quase um pária perante a sociedade, finalmente um herói sem causa*. Se a Revolução deu um sentido a suas vidas, esses artistas não podem esquecer que os tiranos que a precederam tiraram-lhes o sentido da vida. Havana era o pequeno círculo onde se restringia a Cultura e a Arte. Ainda mais, esse círculo era viciado pelo ranço das mentalidades eternizantes que dominavam os fulcros da criação e da crítica. Virgilio Piñera esboça a mentalidade imperante entre 1902 e 1958, e demonstra como estava longe da verdadeira cultura e arte. Aproveita para criticar o curso que realizou em Filosofia e Letras, onde os estudantes praticamente não tinham acesso aos textos -- o que será muito mais rudemente criticado em sua "Autobiografia" --, o que fez dele um autodidata. Afirma que não só o público, mas também os estudantes de tal período praticamente não liam nada. Indica os anos quarenta como o período mais difícil da cultura cubana, mas que ele na verdade prolonga-se até 1958. Com isso, perde-se toda a consistência e todo o senso de realidade, e os artistas e escritores ficam completamente desmoralizados, dados como loucos. Com isso, a cultura deixa de ser um fim para tornar-se um meio de obtenção de favores, verbas, cargos. Era tudo tingido das tintas da hipocrisia. Verdades não podiam ser ditas; a história deveria conformar-se com os padrões do bem-dizer, do bom comportamento e do bom-mocismo. Em uma palavra, grassava a corrupção. E para os artistas, sobrava a miséria, a desconfiança da população, o autofinanciamento, a reprovação dos críticos, a humilhação, o exílio e, finalmente, problemas de consciência, tais como: há algum sentido em ser escritor e artista em Cuba?

Prêmios nacionais, salões nacionais, bolsas de estudo estavam viciados pela fraude. Os jovens, para não sucumbirem nesse lodaçal de escárnios, entrincheiravam-se nas torres de marfim, resistindo bravamente como os monges medievais que preservavam a cultura clássica. Menciona os grupos Minorista, da revista *Avance* e *Orígenes*, e aproveita para criticá-los. Este último, acusa do mais categórico esteticismo; de *Arte pela Arte*. Transcreve uma longa citação de Lezama Lima para denunciar no grupo uma confissão de impotência, já que Lezama aposta nos condicionais, única saída para o triste estado das letras cubanas. Mais: acusa-o abertamente de conivência com os caciques da cultura, responsáveis pela corrupção.

No momento atual, com a vitória da Revolução, Virgilio Piñera vê um Fidel Castro ordenando que se vá a todo vapor, e um grupo de reacionários -- não batistianos, diga-se de passagem -- que temem os feitos revolucionários. Porém, é este o quadro: 1. desapareceram os caciques culturais promotores da corrupção; 2. permanece a mentalidade de respeito mútuo; 3. a torre de marfim não tem razão de ser; 4. o cultural está intimamente ligado ao político e 5. a jovem geração rejeita panos quentes. Em resumo: velha guarda e jovens revolucionários lutam pelo poder cultural. Se, num primeiro momento, estavam todos unidos em nome das petições, passado um ano da vitória da Revolução os artistas e escritores dividiram-se entre o grupo que quer manter os velhos tabus, escamotear pessoas e atitudes, a velha comunidade de respeito mútuo, e o grupo que deseja acabar com isso tudo, coerente com a Revolução. Os primeiros, visto que a revista *Orígenes* não existia, entrincheiraram-se na *Nueva Revista Cubana*, onde tudo é freio e conformismo; os jovens, em volta de *Lunes de Revolución*, sintetizada em ímpeto e polêmica, a marca efetiva da Revolução. Virgilio Piñera defende o direito revolucionário dos jovens de criticar velhas instituições culturais, entre as quais encontra um Lezama Lima questionado por Heberto Padilla. Uma Revolução, diz Virgilio Piñera, não é outra coisa que uma falange perpétua de jovens irados. Por isso, para que ela permaneça, que esses jovens a façam viçar por meio de sua ira.

- Virgilio Piñera publica a artigo "En la muerte de Albert Camus" em *Lunes de Revolución* (janeiro). Assina *El Escriba*.

A partir do fato da morte inesperada de Albert Camus, ocorrida recentemente devido a uma colisão do carro em que viajava, por uma estrada encharcada, contra uma

árvore, Virgilio Piñera especula sobre a morte, seja ela anunciada ou de surpresa. Ao fazê-lo, Piñera recorre a sua própria ficção, contando como aquele que está com a morte diante de si acredita, como se vivesse uma piada, que não tenha sido escolhido por ela. Ou como Camus, que talvez não estivesse pensando em morte, estivesse, naquele momento do acidente, programando sua velhice. Afirma que para Camus a vida era um absurdo. Recorda fragmentos de sua obra, e pergunta-se: diante da inelutabilidade da morte, qual teria preferido Camus? Não importa, já que a morte condena todo mecanismo mental ao fracasso: o pensamento só é concebível em termos vitais. Camus morto, apesar da permanência de seus livros, resulta-nos tão imprestável como esses objetos que jogamos fora no desvão da casa. É por isso que todos nos negamos a morrer. *Acima da literatura, da fama, da posteridade, está essa breve imortalidade que chamamos vida. É vida o que o homem quer, vida a todo custo, e Camus, em seu automóvel a caminho da morte, teria dado gargalhadas daquele que lhe tivesse assegurado o respeito da posteridade, a admiração da posteridade e a glória perene de seus livros. Camus é, até que se prove o contrário, apenas um morto a mais.*

- Em fevereiro oficialmente tem início a aproximação entre Cuba e a União Soviética. Um acordo financeiro é firmado entre ambos os países.

- *Electra Garrigó* volta a ser encenada em Cuba. Na estréia, Virgilio Piñera senta-se entre Sartre e Simone de Bauvoir, que, entusiasmados, afirmam que adoraram a peça, apesar de não terem compreendido uma só palavra do texto.

- Virgilio Piñera publica "Diálogo imaginario" com Sartre em *Lunes de Revolución* (março).

Piñera confessa não haver lido *O ser e o nada*, e que tampouco pôde aprofundar seus estudos filosóficos devido a uma falha que é uma virtude: sua fantasia. *Por outro lado, fala-se muita bobagem: que a América Latina "não é apta" para a filosofia, que o cubano tem a cabeça nas nuvens, que Hegel disse... Sei que o senhor não concede nenhum crédito a esses profetas de feira. Aí está: contra essas negações in petto surgiu Fidel Castro. Quem nos assegura então que de nosso nada filosófico não possa surgir um grande filósofo?*

Piñera compara a utilização que Sartre faz do mito grego com a que ele faz. Este, acredita, utiliza o mito para "existencializar"; ele, para "banalizar". *E embora Electra faça*

esforços sobre-humanos, através de um longo monólogo, para desenvolver uma teoria dos fatos, o público sai com a impressão de ter assistido a uma demonstração de pirotecnia. Electra não é outra coisa que um sucessivo estouro de foguetes.

Critica Jarry pelo seu anarquismo, e coloca-se ao lado de Sartre. Afirma que *toda denúncia se autodestrói se se começa por reduzir ao absurdo a denúncia mesma.* O Sartre fictício então lhe pergunta sobre sua peça *Los siervos*, anticomunista. Responde Piñera: *Começarei por desacreditá-la, e com isso não farei nada farei senão seguir aqueles que, com toda razão, a desacreditaram. Apesar de ser um filho da miséria, dava-me o luxo vão de viver em uma nuvem... Por outro lado, o exemplo da Revolução russa continuava sendo para mim um exemplo teórico. Foi preciso que a Revolução se desse em Cuba para que eu a compreendesse. É óbvio que esta falha não abona nada a meu favor. Quando os estudantes dizem que a maioria dos intelectuais não nos comprometemos, tenho que baixar a cabeça; quando os comunistas põem Los siervos no pelourinho, baixo-a igualmente.*

Critica o teatro de Sartre por sua falta de humor, o que torna as peças demasiado dogmáticas. Ironia apenas não basta, acaba levando ao negativismo. *O humor é o anestésico necessário para a dor da verdade.*

- Virgilio Piñera escreve *El filántropo.* A peça -- cujo tema e título aparecem pela primeira vez em 1957 -- estréia neste mesmo ano, no Teatro Nacional, em Havana. Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, Virgilio Piñera define a peça como *a insegurança dos explorados*. Na ocasião da estréia publica, em dois números seguidos de *Lunes de Revolución* (março), o artigo "Piñera teatral", reeditado como prólogo a seu *Teatro completo*.

Virgilio Piñera abre seu texto confessando-se *altamente teatral*, cheio de *golpes de efeito*. Sente-se encarcerado na literatura, de natureza triste, limitada e caricatural. Ela o impede de dar com uma saída teatral em sua vida. Considera a entrada de Fidel Castro em Havana um efeito teatral. Afirma que, para que possa dar cor e dramaticidade aos personagens criados, o escritor deve extirpar esses efeitos de sua vida. Maldiz *mil vezes sua timidez*, que o obriga a *sublimar* seus desejos teatrais no próprio teatro. Considera seu teatro um pouco *à la clown*. Considera o mesmo para sua vida. E, destacando a parte *clownesca*, a séria se evidencia. *Sou esse que faz mais séria a seriedade através do humor, do absurdo e do grotesco.* Afirma que, como Shakespeare, Racine e outros, foi mordido pelo *bacilo grego*, mas sabe que não poderia repetir os personagens, estabelecidos já há mais

de dois mil anos. Sua saída seria *cubanizá-los*. Define então a cubanidade como a *sistemática ruptura com a seriedade entre aspas*. O cubano tem, como qualquer homem, o senso do trágico. Mas, paralelamente, rejeita qualquer imposição de solenidade. O cubano é o único povo latino-americano que sabe que nada é *verdadeiramente doloroso ou absolutamente prazeroso*. O cubano é trágico e cômico ao mesmo tempo. Mas o é para evadir-se de uma realidade que não pode ser enfrentada. Talvez a Revolução altere essa característica de um povo que, diante de uma frustração, só poderia reagir ou pela tragédia ou pela comédia. Por mais de cinqüenta anos a sua defesa tem sido a piada, a ridicularização da causa do problema. A piada é sua resistência, é sua garantia de integridade. Afirma que na época pré-revolucionária dizia-se que seu teatro era de evasão. Mais que de evasão, afirma Virgilio Piñera, seu teatro era de resistência, através do aspecto cômico. Diz que sua *Electra Garrigó* tem o mérito de ter captado o caráter do cubano, discutindo a educação sentimental que os pais haviam dado aos filhos de sua geração: o respeito cego, que impõe uma terrível limitação. Informa que optou pelo mito grego porque, como toda a sua geração, tinha uma predileção por modelos estrangeiros. Não teria podido fugir dessa moda porque o livresco o fascinava e a literatura o dominava. Por outro lado, se os gregos não podiam prescindir de seus deuses, os cubanos, desde a República até a Revolução, viveram sempre abandonados a si mesmos, porque seus homens públicos -- jamais homens probos -- não podiam dar um sentido à sua vida. Contar consigo mesmo é reduzir-se à absurda situação de ter atados pés e mãos. A Cuba revolucionária, ao contrário da anterior, a Cuba frustrada, parte de afirmações. Quanto às classificações filosóficas: *Electra Garrigó* é existencialista? É teatro do absurdo, para estar a par da moda? *Falando francamente, não sou nem de todo existencialista nem de todo absurdo*. Isso porque escreve *Electra Garrigó* antes de *As Moscas* de Sartre ser publicado, e *Falsa Alarma* antes de *A Cantora careca* de Ionesco ser publicada ou representada. Contudo, apesar de viver em uma *ilha desconectada do continente cultural*, Virgilio Piñera diz-se um filho de sua época, a quem não passariam desapercebidos os problemas da época. Além disso, *vivia em uma Cuba existencialista por defeito e absurda por excesso*.

Sobre seu teatro, Virgilio Piñera nega-lhe uma real existência, já que, em vinte anos, escreveu apenas sete obras. Não havia demanda de público, e sequer um movimento teatral em Cuba. Opta por denominar-se um *quase autor teatral*. Sobre a peça seguinte, *Jesús*, informa que o personagem central representa o *anti-Fidel*, nostálgico por não ter

conseguido ser o verdadeiro Fidel Castro. Trata-se da nostalgia de um paraíso, não o perdido, mas o por atingir. A peça foi escrita em 1948, ano em que jamais se suporia a vinda de *nosso Messias político*. Discute o paradoxo em que se vivia na época: pessoas honestas não aceitam fazer o jogo do Governo, mas por outro lado, embora sejam capazes de sacrificar a vida, não sabem como lutar. São *rebeldes sem causa*: morrem inutilmente, porque a única coisa que lhes ocorre fazer é morrer. Virgilio Piñera menciona o caso histórico de Eddy Chibás, nobre figura que se opunha então ao continuísmo de um Grau em um Prío mas que se suicida, por achar-se no beco sem saída das iniqüidades. Era este o quadro de descompasso moral que vigorava antes da Revolução, diz Piñera. No entanto, *esclareço que não estabeleço paralelo algum entre Chibás e meu barbeiro. Minha peça não é teatro político.* Além disso, afirma que Chibás difere muito de Jesús por seu caráter revolucionário.

A peça seguinte, *La boda*, já foi tachada de puro divertimento e alta pornografia. Mas Virgilio Piñera esclarece que, de todas as suas peças, esta é a única que teve origem em um incidente pessoal. Dá como tema principal da peça um refrão: *As paredes têm ouvidos.* {A propósito, muitos de seus contos também podem ser resumidos em um refrão apenas, e às vezes por um refrão adulterado.} Conta que, há dois anos, perdeu um amigo porque teria -- o que de fato não ocorreu, segundo sua versão -- falado mal dele entre paredes que tinham ouvidos. A ruptura foi motivada pelo amor-próprio do amigo. A *pornografia* da peça está na história de uma moça apaixonada pelo noivo que rompe com ele porque o escuta contando a um amigo que ela tem um defeito físico até então secreto: suas tetas são caídas. Tal motivo levantou, segundo Virgilio Piñera, uma onda de indignação. *Mas confesso que me encantam tais exacerbações.* Cria-se então uma situação absurda na peça -- e em sua história --, mas *nunca se suspeitará o bastante quão absurdas acabam sendo as pessoas.* Elas sentem-se aviltadas pela menção a uma parte do corpo, e não pela situação em si que é retratada na peça.

Sobre outra peça, *Aire frío*, conta que tentaram compará-la a O'Neill, mas, na verdade, ela foi inspirada em sua própria casa, que não é nenhum Prêmio Nobel. Ao contrário, é uma casa como outra qualquer de classe média. Afirma que sua família conheceu desde as dificuldades de um mesmo quarto para alojar oito pessoas até os pés descalços e a fome, em seus vários matizes. E que, apesar de seus irmãos serem professor universitário, professora primária, professor de uma Granja Escola, administrador

público, a casa era sempre a mesma, com os mesmos móveis, durante pelo menos vinte anos. Mas não só sua casa e sua família figuram na peça: há personagens extraídos de famílias amigas. *Como não podia recorrer nem a um psiquiatra nem a um confessor, me refugiava nos braços da madre literatura.* E a utiliza como catarse, em certos casos, como o presente. Julga *Aire frío* sua melhor obra de teatro. A peça não tem argumento, não tem tema, não tem trama, não tem desenlace. Mas tem uma intensa unidade dramática. E deixa para trás muitos efeitos, muitas gratuidades. *Minhas obras anteriores serviram-me no que se refere ao ofício; esse ofício permitiu-me uma segurança da mão, um mover com facilidade os personagens, e algo de maior importância: permitiu-me usar uma linguagem coloquial sem cair na grosseria.* Além disso, se seu teatro não pode ser considerado nem totalmente absurdista nem totalmente existencialista, o que tinha para narrar nesta peça era tão absurdo que somente uma forma realista cobraria vida neste absurdo.

- Estréia *El flaco y el gordo*, no Lyceum.

- Virgilio Piñera publica resenhas em *Lunes de Revolución*.

- Virgilio Piñera apresenta os poemas de Fernando Pazos em *Lunes de Revolución* (maio).

- Publica "Espíritu de las milicias" em *Lunes de Revolución* (maio).

Piñera afirma que, após o triunfo de uma Revolução, tem início uma etapa de grandes dificuldades e também de segurança. Neste momento, o povo organiza-se, espontaneamente, em Milícias, para pôr em xeque os inimigos da Pátria. Longe de serem militaristas, os milicianos, quando exterminam o inimigo, voltam à sua condição de civis. Trata-se de um fato histórico, que vem à tona sempre que a população sente-se ameaçada por algum inimigo. Sua moral resume-se a duas palavras: Pátria ou Morte.

Os Estados Unidos, apesar de serem o país -- ao lado da Rússia -- mais armado do mundo, não poderiam desembarcar armados em Cuba: isso equivaleria ao extermínio da população cubana, que sairia em defesa da Pátria. A Revolução cubana elevou os cidadãos da condição de párias à de seres humanos: esta é a mola propulsora das milícias. Paralelamente, as milícias vão fortificando a consciência revolucionária. Alguém disse

que as milícias estão na moda em Cuba. Virgilio Piñera nega veementemente tal idéia, atribuindo a organização das milícias ao instinto de sobrevivência do povo.

- Aparece a revista *Casa de las Américas*.

- Virgilio Piñera publica "Presiones y diamantes", primeiro capítulo do romance então intitulado *La conspiración* em *Casa de las Américas*. O livro só sai em 1967, com o título *Presiones y diamantes*.

- Virgilio Piñera publica "Un testimonio del primero de mayo" em *Casa de las Américas*.

Virgilio Piñera relata sua experiência de desfilar, juntamente com seu grupo de escritores ligados a *Lunes de Revolución*, na marcha do Primeiro de Maio. Fala sobre os horários, as reações do povo, os oferecimentos de água gelada e comida em abundância por parte da população. Mas o que mais sobressai é o orgulho revolucionário de um escritor que lamenta que nem todos os seus colegas estavam presentes (*Por desgraça*); que conta sobre os moradores de um edifício que se dizem todos, sem exceção, fidelistas; das dimensões da parada, maior que as soviéticas; de seu espírito beligerante que não deixava dúvidas, a batistianos e contra-revolucionários, que todos os participantes lutariam até a morte em caso de insurreição; da reação espontânea dos assistentes contra um casal jovem que olhava com insolência aos milicianos e buzinava atrás das colunas de homens. Virgilio Piñera termina com a palavra de Fidel Castro, *que terminou, como era de presumir, com o juramento de todos ali reunidos, ou seja: Pátria ou Morte.*

- Virgilio Piñera publica a peça teatral *La sorpresa* em *Lunes de Revolución* (junho). Há introdução do autor.

Na introdução à peça, Virgilio Piñera informa que o Teatro Nacional tem um projeto *popularíssimo* de realizar representações teatrais em cooperativas e zonas agrícolas, que tenham a ver com a vida do homem do campo. Solicita-lhe então *um par de cenas*, ao que Virgilio Piñera acede. O tempo de duração destas peças não deve ultrapassar meia hora; a linguagem deve ser a mesma dos camponeses, e as idéias, expostas de forma direta. O tema deve ser *construtivo, a par com a obra do governo revolucionário.* Virgilio Piñera ainda explicita o óbvio: a peça passa-se entre o passado reacionário e o presente

revolucionário, ou seja, entre camponeses *oprimidos e redimidos*. E, é claro, haverá uma vítima também óbvia: a latifundiária.

Quanto à peça em si, é absolutamente maniqueísta, como o autor já adiantou na introdução. E além de maniqueísta e óbvia, é de baixíssima qualidade literária.

- Virgilio Piñera responde a uma pesquisa realizada por *Lunes de Revolución* entre vários escritores: "¿Qué libros trataría Ud. de salvar?" (junho). São eles: *Memórias*, de Saint Simon; *As almas mortas*, de Nicolai Gogol; *Dombey e filho*, de Charles Dickinson; *Comentarios Reales*, do Inca Garcilaso; *As flores do mal*, de Charles Baudelaire; *Extravagario*, de Pablo Neruda; *América*, de Franz Kafka; *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; *Moby Dick*, de Herman Melville e *El Buscón*, de Quevedo.

- Virgilio Piñera publica "¿Ya leyó el *Quijote*?" em *Lunes de Revolución* (agosto).

Aproveitando a iminente reedição da obra, Piñera apresenta sua experiência de leitura do *Quijote*. Leu-o, da primeira vez, de forma fragmentária, no *Tesouro da Juventude*. Aos doze anos releu-o e descobriu-o um livro, além de fascinante, perfeitamente congruente com os dias atuais. Ressalva que isso ocorreu porque *ainda não estava entre os literatos*. Na Universidade, tornou a lê-lo, mas nessa época, *como era acólito em uma igrejinha literária e começava a oficiar em suas missas, julguei oportuno que a mim também parecesse que Cervantes era fora de moda*. Foi intragável esta sua leitura aos vinte e sete anos. Porém, persistia nele a grata sensação da leitura infantil. Hoje convida os leitores de *Lunes* a lerem um livro apaixonante e atual.

- Em setembro, criação dos Comitês de Defesa da Revolução, que congregam 80% da população com mais de 14 anos de idade. Seu nome original é Comitê de Defesa e Vigilância, e têm ramificações por todo o país, em âmbito de quarteirão. São presididos pela família que, se supõe, seja a mais revolucionária da rua. Vão opinar sobre a vida principalmente dos jovens, quando estes pleiteam trabalho ou estudo. Passam, com o tempo, a assumir funções *sociais*: vacinação infantil, prevenção de câncer ginecológico e perseguição a homossexuais. Om membros do CDR mobilizam-se com facilidade e lutam, por exemplo, contra a invasão da Baía dos Porcos, em 1961. Denunciam jovens que não querem trabalhar e homossexuais. Alguns destes são enviados para Unidades Militares para o Aumento da Produção, UMAP, verdadeiros campos de concentração

com trabalho forçado e doutrinação política, que, oficialmente, teriam finalidade educacional para jovens em idade militar. Concentram-se principalmente na Província de Camagüey.

- Fidel Castro discursa na ONU (setembro).

- Virgilio Piñera publica "Presentación", em número totalmente preparado por ele para *Lunes de Revolución* (setembro).

> Virgilio Piñera apresenta o número especial do suplemento, integralmente dedicado à província de Camagüey. Justifica sua designação para visitar tal província pelo fato de ser camagüeyano por adoção. Viveu ali parte de sua infância e toda sua juventude. Em 1935 fundou, em companhia de Luis Martínez e Aníbal Vega, a Hermandad de Jóvenes Cubanos, cujo objetivo era promover a cultura e levá-la ao povo. Virgilio Piñera deseja, com este número, livrar a província de seu estigma de mera produtora de gado, não de cultura. Assim, continua destacando os poetas camagüeyanos -- dentre os melhores de Cuba --, entre os quais Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Mariano Brull. Sem respaldo oficial, a província somente podia contar com a iniciativa privada para a promoção de eventos culturais. No presente número, Virgilio Piñera publica poemas de jovens de idade entre dezoito e vinte cinco anos, revolucionários, de extrema qualidade, mas que são ainda inéditos.

- Publica *Teatro completo*, em Havana. São estas as peças que compõem o volume: *Electra Garrigó, Jesús, Falsa alarma, La boda, El flaco y el gordo, Aire frío, El filántropo.* O prólogo, também de Virgilio Piñera, intitula-se "Piñera teatral", e sai anteriormente em *Lunes de Revolución*, quando da estréia de *El filántropo*.

- Virgilio Piñera publica "Homenaje", editorial para número de *Lunes de Revolución* sob sua responsabilidade, dividida com Oscar Hurtado, e dedicado a Rolando Escardó, recentemente falecido (outubro).

- Segundo o Presidente Dorticós (não disponho do documento em si), em 19 de novembro *os intelectuais, escritores e artistas cubanos proclamaram, em histórico manifesto, a vinculação entranhada da cultura cubana ao destino da Revolução. Aquele documento, assinado pela maioria de*

nossos homens de letras e artistas, sem reservas nem limitações de grupo, constituiu um compromisso apaixonado com a Revolução e com a Pátria. O resultado oficial será a realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas Cubanos", no ano seguinte.

- Publica "Las artes: La poesía" em *Lunes de Revolución* (novembro).

Piñera compara a literatura cubana do século XIX com a francesa da mesma época, do ponto de vista dos nomes de primeira grandeza: enquanto a França conta com oito poetas, Cuba, uma colônia, e espanhola, ainda por cima, oferece uma dúzia. Porém, nenhum nome se destaca, com exceção, talvez, de Casal. Mas nada fizeram de decisivo, como *As flores do mal* ou *Residencia en la tierra*. A ambiguïdade de sua performance é notável: quando o tema é político, pensam de maneira independente; quando literário, pensam com cabeças alheias. O único nome a contradizer tal comportamento é Martí. Porém, se Casal tinha um plano poético, ainda que estrangeiro, Martí carecia de um.

- Publica um ensaio sobre a tradução de *Ferdydurke* ao espanhol, na revista *Cuadernos* (n. 45, novembro-dezembro). Sem outras informações. {Cf. "Gombrowicz por él mismo", de V.P.}

- Virgilio Piñera publica "La nueva literatura" em *Lunes de Revolución*, em número integralmente sob sua responsabilidade (dezembro).

- Virgilio Piñera publica "Una lección de amor" en *Lunes de Revolución* (dezembro).

Piñera comenta o livro de Pablo Neruda *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* Afirma que tal obra *colocou os americanos em situação emocional: recordou-lhes que somos um continente essencialmente romântico e sentimental, que não deixamos de lado a análise, mas tampouco a superpomos ao sentimento. Mais tarde o neruduismo faria estragos entre os poetas; mais tarde viria Residencia en la tierra e as outras Residencias (um grande poeta segue sua marcha ascencional), com todas as misérias do século, mas com a simples recordação de Veinte poemas tudo isso ficava justificado. Quer dizer, justificado pelo amor.*

- Virgilio Piñera entrevista, ao lado de outros intelectuais de *Lunes de Revolución*, Pablo Neruda (dezembro).

- Lorenzo García publica a *Antología de la novela cubana*, em Cuba. Um fragmento de *La carne de René* figura na obra.

1961

- "Ano da Educação".

- Redução do analfabetismo de 14% para 3,9% da população total de Cuba.

- Em 3 de janeiro, rompimento das relações diplomáticas entre os EUA e Cuba. O porta-voz do governo norte-americano diz-se impossibilitado de dar explicações sobre o fato devido ao laconismo do comunicado recebido. Afirma que o presidente eleito, Kennedy, sabia da decisão de Eisenhower. A ruptura das relações ocorre horas antes da reunião do Conselho de Segurança da ONU onde Cuba denunciaria a intenção dos EUA de atacar militarmente e em breve o país. Isso porque dias antes um foguete do exército norte-americano caí em Cuba e mata uma vaca: é apelidado de "Matavacas" e apresentado como prova da intenção de invasão norte-americana.

- Manchete do jornal *Revolución* em 6 de janeiro: "Paraquedistas e barcos prontos para a invasão. Miami, Nicarágua e Guantánamo, bases."

- Manchete do jornal *Revolución* em 9 de janeiro: "Poerta-aviões ianquis na base de Guantánamo. Plano de bombardeio às refinarias."

- Manchete de 20 de fevereiro do mesmo jornal: "Krushev ratifica o apoio militar a Cuba."

- Virgilio Piñera publica "Reseña de la poesía" em *Lunes de Revolución* (janeiro).

- Virgilio Piñera publica "Do caderno de anotações de Anton Chekhov" (tradução e nota) em *Lunes de Revolución* (janeiro).

- Publica "Martínez Villena y la poesía" em *Lunes de Revolución* (janeiro).

- A partir de fevereiro Virgilio Piñera fica responsável, juntamente com outros colaboradores, pela seção "A partir de zero", de *Lunes de Revolución*, que publica escritos inéditos de jovens escritores. O primeiro escritor editado é Raúl de Cárdenas.

- Virgilio Piñera publica resenhas na revista *Casa de las Américas* e em *Lunes de Revolución*.

- Escreve e publica uma série de poemas sob o título "Um bamboleo frenético", em *Casa de las Américas*. São eles: "El delirante", "Un hombre es así", "Yo estallo" e "Un bamboleo frenético". São todos reeditados em *La vida entera*.

- Escreve o conto "Oficio de tinieblas".

- Virgilio Piñera publica trechos de sua autobiografia, intitulada "La vida tal cual", em *Lunes de Revolución* (março). Este mesmo texto será recortado e reeditado em 1990, na revista espanhola *El Público*.

- *Lunes de Revolución* promove uma discussão entre teatrólogos sobre o teatro cubano. Virgilio Piñera é um deles. A transcrição das falas é publicada em abril. No mesmo número, Virgilio Piñera publica "¿Por dónde anda lo cubano en el teatro?". O texto faz parte de uma conferência apresentada pelo autor no Mês do Teatro Cubano, em fevereiro de 1958.

Virgilio Piñera é apresentado pelo editor como *não só nosso melhor dramaturgo, como também um agudo polemista.*

Piñera inicia o texto afirmando que para que um autor teatral seja um autor teatral ele deve ter seu nome absolutamente familiar para o público, como qualquer jogador de futebol ou artista de televisão. Sem tal premissa, é preferível que ele se despeça do teatro. Em segundo lugar, ele (o autor ideal) deve estrear uma peça por ano, que deve alcançar as cem apresentações. Piñera constata, porém, que tais premissas não se concretizaram jamais na história da República. Que no século XIX praticamente não houve um teatro cubano, e que, com a independência, Cuba tornou-se órfã cultural de uma Espanha que já não tinha um teatro poderoso.

Coloca-se a pergunta: O que é o cubano? O cubano transcendido à categoria da arte? Acredita que a questão só será resolvida quando Cuba tiver um teatro, ou seja, quando

estiver amadurecida como nação. Adverte aos que insistem em ficar na cor local, no anedótico como signo de cubanidade: *Se eu, como artista, como cubano faço parte desse drama que todos vivemos, necessariamente o refletirei em minhas obras por meio da ironia, do sarcasmo, da piedade, do absurdo, do grotesco, e por essa via eu e minha obra seremos cubanos. Quando José Antonio Portuondo comentou meus contos encontrou-os cubanos e segundo ele até com sentido social, e quando Sartre publicou-os em Los tiempos Modernos suponho que não o faria porque eram precisamente contos franceses.*

Juntamente com o problema do autor teatral está o do ator cubano. Ele não sabe por que é ator, e, o que é pior, não se prepara para sê-lo. Não se aprofunda, não lê, não estuda, não conhece. Tudo é improvisação. Cita ainda o caso patético de certas mulheres cheias de infantilidades femininas que se recusam a representar certos papéis por razões "morais".

- Em 17 de abril, invasão da Baía dos Porcos, na Praia de Girón. O ataque norte-americano já era esperado pelas autoridades cubanas, que, no entanto, acreditavam que a invasão se daria em janeiro, antes da posse do Presidente Kennedy. A milícia e o exército cubanos, já preparados, em menos de dois dias vencem os invasores. Fidel Castro triunfa e utiliza o momento para declarar Cuba uma República Socialista, onze dias após sua vitória, no dia 1º de maio.

- Manchete do dia 2 de maio do jornal *Revolución*: "Teremos constituição socialista".

- Virgilio Piñera publica "Los muertos de la Patria" em *Lunes de Revolución* (maio). O poema será reeditado em *La vida entera*, mas a data de composição que figurará no volume é 1962.

- Cuba rompe relações com a Igreja.

- Proibida a venda de livros considerados contra-revolucionários, até então livremente comercializados. –

- Virgilio Piñera, juntamente com outros intelectuais e o Presidente Dorticós, exorta a realização do Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas Cubanos, em artigo de *Lunes de Revolución* (junho).

O Presidente Dorticós, baseado em manifesto assinado no ano anterior por artistas cubanos que se comprometiam com a Revolução e a Pátria, convoca todos os artistas para participarem do Primeiro Congresso, como forma de esclarecimento e debate coletivo de metas para o desenvolvimento cultural cubano.

Virgilio Piñera saúda a recente criação de uma União de Escritores, que dá apoio a essa classe sempre crucificada ao longo da História da República. O escritor *sonhava, escrevia e morria, sempre famélico*. A criação da União vem unir vidas e obras, dando as costas à miséria, ao egoísmo e à rapacidade que marcaram a vida do escritor pré-revolucionário. Fidel alterou esse quadro patético, que se intensificava pelo medo e o terrorismo imperialista. E agora ele torna possível a realização do Primeiro Congresso, *em um clima de absoluta liberdade. O "componte" (castigo corporal imposto por agentes de segurança pública), o "ricino" e a "censura" são meras peças no Museu da Infâmia. A Fidel devemos esta União e este Congresso. Agora, felizmente, já não sonhamos sonhos terríveis, agora vivemos uma realidade revolucionária.*

- No mesmo número de *Lunes de Revolución* onde se exorta a realização do Primeiro Congresso, um grupo de intelectuais, entre os quais se encontra Virgilio Piñera, assina um "manifesto dos intelectuais e artistas".

Os intelectuais, escritores e artistas cubanos declaram-se seguros de que a Revolução criou as condições necessárias para o desenvolvimento da cultura nacional. Afirmam sua pública responsabilidade criadora perante a Revolução e o povo de Cuba. Um dos itens do manifesto prevê o esforço desses intelectuais e artistas em *atingir uma plena identificação entre o caráter de suas obras e as necessidades da Revolução em andamento.* No entanto, frisam que *o artista escolhe a forma que considera mais eficaz para expressar-se.*

- Virgilio Piñera publica "Fragmento de un prólogo", texto sobre Rolando Escardó, em *Lunes de Revolución* (setembro).

- Em outubro, *Lunes de Revolución* realiza uma pesquisa com vinte e oito intelectuais, entre os quais Virgilio Piñera, sobre "Os dez melhores livros cubanos". Piñera é citado pelos seguintes nomes: Luis Agüero, Antón Arrufat, Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández, Mariano, Nivaria Tejera, José Triana (todos mencionam *Cuentos fríos*); Humberto Arenal, Edmundo Desnoes, Julio Matas, Heberto Padilla (por *Aire frío*); Oscar Hurtado, Rine Leal (por *Teatro completo*). Lezama Lima cita nove livros, e para o décimo afirma que "*me demoraría mucho en escoger entre:* En la calzada de Jesús del Monte, *de Eliseo Diego;* Las miradas perdidas, *de Fina García Marruz;* Espirales del Cuje, *de Lorenzo García Vega;* Electra Garrigó, *de Virgilio Piñera.*" Virgilio Piñera, antes de apresentar sua lista, faz a seguinte ressalva: optou por livros deste século e por livros que não necessariamente são de sua preferência, mas que, indubitavelmente, fazem a história da literatura cubana. São eles: Romances: *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro e *Los pasos perdidos*, de Carpentier; Contos: *La luna nona y otros cuentos*, de Novás Calvo e *Así en la paz como en la guerra*, de Cabrera Infante; História: *Contrapunteo criollo del tabaco y del azúcar*, de Fernando Ortiz e *La Historia me absolverá*, de Fidel Castro; Poesia: *Sóngoro Cosongo*, de Nicolás Guillén, *Sabor eterno*, de Emilio Ballagas, *Enemigo rumor*, de Lezama Lima, *Poesía, revolución del ser*, de Baragaño, e *Libro de Rolando*, de Escardó; Teatro: *Tembladera*, de José Antonio Ramos, *Medea en el espejo*, de José Triana, e *El robo del cochino*, de Abelardo Estorino.

- Virgilio Piñera publica "La conspiración", capítulo do romance *Presiones y diamantes*, em número de *Lunes de Revolución* intitulado: "Obra en construção. Cinco capítulos de cinco romances" (outubro). No ano anterior, já havia publicado em *Casa de las Américas* capítulo do mesmo romance.

- Termina o suplemento *Lunes de Revolución*, em novembro, sob a alegação de *falta de papel.* A versão extra-oficial, porém, relatada por Cabrera Infante, dá conta de uma intrincada história. Sempre segundo este autor, *Lunes de Revolución* realizou um filme, intitulado *PM*, sobre Havana à noite. Era dirigido, entre outros, pelo irmão de Lezama Lima, Saba, e Orlando Jiménez Leal, que, anos depois,–realizará com Néstor Almendros *Conducta Impropia*, filme sobre o homossexualismo em Cuba, dedicado à memória de Virgilio Piñera. Para poder ser exibido nos cinemas, o filme *PM* deveria ser aprovado pela Comisión Revisora, controlada pelo Instituto de Cinema Cubano, que por sua vez era dirigido por Alfredo Guevara (que, segundo informações de alcova, seria um comunista ortodoxo e amante de Raúl Castro, irmão de Fidel). O Instituto não

olhava com bons olhos para *Lunes de Revolución*, e o rotulava de decadente, burguês, vanguardista e cosmopolita, sendo que este último adjetivo representa o horror para o comunismo. A Comissão Revisora não só recusou-se a aprovar o filme como também proibiu-o, sob a acusação de ser contra-revolucionário, licencioso e lascivo. *Lunes de Revolución*, então, coleta assinaturas para protestar contra a proibição de *PM*. O fato começa a tomar maiores proporções, e o Governo decide esclarecê-lo em reuniões de que participam intelectuais, Fidel Castro e quase todo o Governo, inclusive o Presidente Dorticós, e onde, oficialmente, se *discutiriam aspectos da atividade cultural e os problemas relacionados com as possibilidades de criação* dos artistas. São três sextas-feiras consecutivas, 16, 23 e 30 de junho, que recebem o nome de *Reuniões da Biblioteca Nacional*. Na primeira, que reuniu a cúpula do Governo, o Presidente Dorticós conclamou os participantes a falarem. Ninguém se move. Surpreendentemente, o mais tímido e sabidamente covarde, conforme depoimentos, homossexual ostensivo, pede a palavra: Virgilio Piñera confessa-se terrivelmente apavorado, quase em pânico, e diz: *Yo tengo miedo, mucho miedo*. Fidel Castro, na sessão de encerramento das *Reuniões*, profere seu discurso "Palabras a los intelectales", cujas palavras finais são *Com a Revolução, tudo; contra a Revolução, nada!* O filme continuou censurado, e *Lunes de Revolución* foi proibido. Segundo Cabrera Infante, uma das conseqüências diretas do ocorrido é a celebração do I Congresso Nacional de Escritores e Artistas. No entanto, no dia 12 de junho o Presidente Dorticós publicava no mesmo *Lunes* a convocação para este congresso, e recebia apoio de vários artistas, entre os quais Virgilio Piñera.

O episódio do fim de *Lunes de Revolución* vem não só oficializar o medo de Virgilio Piñera como também transformar o escritor em personagem de um livro de Reinaldo Arenas, *El portero*. Aí Virgilio Piñera aparece como um coelho que repete: - *Yo tengo miedo, mucho miedo, muchísimo miedo. En realidad creo que me muero de miedo. Sí, casi muerto estoy. Pero también estoy seguro que si no fuera por el miedo no estaría casi muerto, sino completamente muerto. Es decir, me hubiera matado yo mismo, porque el miedo es lo único que nos mantiene vivos* (p. 139).

- Com o fim de *Lunes de Revolución* Cabrera Infante cede a Virgilio Piñera o cargo de diretor das Ediciones Revolución -- Ediciones R --, que ocupará até 1964.

- Virgilio Piñera começa a trabalhar como tradutor e assessor literário na chamada Editora Nacional, transferindo-se, mais tarde, para o Instituto do Livro.

- Celebração do I Congresso Nacional de Escritores e Artistas. A partir do evento, surgem a Unión Nacional de Escritores y Artistas -- UNEAC --, a revista *La Gaceta de Cuba* e, em 1962, a revista *Unión*. Cabrera Infante é nomeado um dos sete vice-presidentes da UNEAC, juntamente com Lezama Lima. Roberto Fernández Retamar, em função do Congresso, é nomeado diretor da revista *Casa de las Américas*.

- Cresce a pressão pelo realismo socialista na arte. Fidel Castro, no Congresso, declara que a liberdade formal será mantida, mas que o conteúdo das obras deverá receber dos autores e artistas mais atenção no que diz respeito às necessidades da Revolução.

- Por volta da época do fim de *Lunes de Revolución* e da realização do Congresso, Virgilio Piñera viaja a Bruxelas a convite de um *velho amigo, escritor esporádico e mais tarde secretário da Embaixada Cubana em Bruxelas, como antes havia sido funcionário em Buenos Aires*. Cabrera Infante não oferece a informação completa em "Vidas para leerlas", eludindo ostensivamente o nome do amigo em questão. Acrescenta apenas que Virgilio Piñera retorna de Bruxelas via Praga e, ao chegar a Cuba, beija o chão.

- Em 11 de outubro, uma sexta-feira, a partir das 22:00 h. tem início a Noite dos Três Pês, que significou a prisão dos Pederastas, Prostitutas e Proxenetas, sumariamente classificados como tais pela polícia, a olho nu. Trata-se de uma medida corretiva do recém-criado Ministério do Interior. A ação ocorre em Havana Velha, dentro de uma circunferência de dois quilômetros de raio cujo centro é o bairro Colón, antigo reduto de prostitutas. Na ocasião Virgilio Piñera não mora em Havana, mas a trinta quilômetros dali, num bangalô na praia Guanabo. Por esta razão é preso apenas na manhã seguinte, quando sai de casa para tomar café trajando roupas, segundo Cabrera Infante, que a Revolução considera decadentes: shorts, camisa esporte e sandálias de praia. Além de preso, sua casa ainda é revistada pela polícia. Fica encarcerado no presídio El Príncipe, entre contra-revolucionários, e é obrigado a vestir um uniforme com o *P* de Pederasta. Acusado de crimes políticos e morais, é solto graças à intervenção de Edith Buchaca (ex-mulher do líder comunista Carlos Rafael Rodríguez e chefe do *Apparat* Cultural Comunista. Viveu, mais tarde, em prisão domiciliar por quinze anos), segundo Cabrera Infante, e -- ou -- de Carlos Franqui, segundo o próprio. Ao retornar a sua casa, depois de sair da prisão e passar alguns dias na casa de Cabrera Infante, Virgilio Piñera encontra-a lacrada pelas autoridades competentes. Segundo

Cabrera Infante, Virgilio Piñera teria sido denunciado por um Comitê de Defesa da Revolução para que seu presidente ficasse com a casa ocupada pelo escritor.

- Após a Noite dos Três Pês, as blitz contra homossexuais tornam-se uma constante, principalmente na Sorveteria Coppelia, seu ponto de encontro.

- No final do ano, fecham os restaurantes vegetarianos freqüentados por Virgilio Piñera, por falta de matéria-prima. Virgilio Piñera é vegetariano, tem hábitos alimentares frugais e pára de fumar neste início de década.

1962

- "Ano do Planejamento".

- Crise dos mísseis protagonizada por Kennedy e Krushev.

- Cuba é expulsa da OEA por seu alinhamento com a URSS.

- Aparece *La Gaceta de Cuba*, periódico publicado pela UNEAC, em abril. É dirigida por Nicolás Guillén e seu primeiro-redator é Lisandro Otero. Mais tarde, haverá mudanças na Direção e na Redação.

- Virgilio Piñera publica "Notas sobre la vieja y la nueva generación" em *La Gaceta de Cuba* (maio).

> Virgilio Piñera mostra como, até a Revolução, ele e sua geração eram jovens inexperientes que usavam a literatura como um *escudo* contra a precária situação do país. Ele faz quase um *mea culpa* por não ter desenvolvido atividade política até então. Classifica sua literatura de abstraída. Louva Fidel Castro: depois da Revolução, *a literatura é um apêndice da Revolução.*

- Roberto Fernández Retamar responde ao artigo de Virgilio Piñera no número seguinte de *La Gaceta de Cuba* (maio), iniciando uma polêmica com o texto "Generaciones van generaciones vienen".

Roberto Fernández Retamar chama o artigo de Virgilio Piñera de *autocrítica*. Afirma que seu ponto delicado é confundir geração e grupos. Analisa o que considera os enganos de Virgilio Piñera no artigo do número anterior da revista. Fala em nome de sua geração, aludida por Virgilio Piñera como nova.

Curiosamente, Lezama Lima havia publicado, em *Orígenes*, no ano de 1947, e sem assinatura, uma série de artigos em que fixava os critérios genéricos da revista. Um deles intitula-se "Generaciones fueron y generaciones vinieron".

- Gil Blas Sergio publica, dando seqüência à polêmica, "Una generación no es un grupo", na mesma *La Gaceta de Cuba* (maio). Sabe-se que Gil Blas Sergio é um pseudônimo, mas não há informações sobre o nome ocultado.

Gil Blas Sergio insiste no ponto de que gerações e grupos são coisas distintas. Faz um longo relato das atividades literárias da geração de Virgilio Piñera, que este, em seu artigo, tanto criticou. Informa sobre revistas, grupos, concursos, enfim, todo o panorama literário cubano entre 1938 e 1958. Declara que os escritores da época são combativos e comprometidos, ao contrário do que diz Virgilio Piñera. Historia também a luta dos operários sindicalizados e revolucionários que, a princípio, utilizavam os órgãos de imprensa sindical para publicar literatura. Porém, com a repressão política intensificada em 1948, estes escritores-operários transformam-se em meros operários. Trata-se de escritores menores, que nunca saíram do âmbito sindical: alguns passam a escrever matérias para as publicações da classe. Denuncia os grupos (panelinhas) de escritores e editores que se curvavam ao oficialismo e interrompiam qualquer possibilidade de literatura revolucionária, feita por revolucionários, obviamente antes da Revolução.

- Aparece a revista *Unión*, da UNEAC, em maio-junho. São responsáveis pela publicação: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Tony Évora e, mais tarde, José Rodríguez Feo. Em 1967, muda a direção da revista, e cria-se um conselho de redação composto por Ángel Augier, Miguel Barnet, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Gustavo Eguren, Pablo

Armando Fernández, Nicolás Guillén, César Leante, Lezama Lima, Enrique Oltuski, Heberto Padilla, Félix Pita Rodríguez e José Antonio Portuondo.

- Virgilio Piñera publica "Cuentos" na revista *Unión* no.1 (maio-junho).

- Virgilio Piñera participa, na UNEAC, de um debate sobre o romance *No hay problema*, de Edmundo Desnoes. Os demais debatedores são: Antón Arrufat, Amrosio Fornet, Heberto Padilla, Jesé Soler Puig, César Leante e Lisandro Otero. *La Gaceta de Cuba* (junho) publica fragmentos do debate.

- Reedita "El *Caso Baragaño*" em *La Gaceta de Cuba* (julho). Assinado: *El Escriba*. O artigo é originalmente publicado em *Revolución*, em setembro de 1959.

- Publica "Apuntes sobre la poesía de Heberto Padilla" em *La Gaceta de Cuba* (julho).

Virgilio Piñera resenha o livro recém lançado de Heberto Padilla, *El justo tiempo humano*. Propõe a leitura de três poemas do autor, "Retrato del poeta como un duende joven", "Renata" e "En la Corte de Luis XIV", como chaves para sua personalidade literária. Os poemas do livro dividem-se segundo quatro momentos de sua existência: infância, viagens, leituras e Revolução. Define Padilla como *rapaz maldito*, mas jamais como *poeta maldito*. Diz que Heberto Padilla é sinônimo de bondade com um grão de ironia.

- A Polícia Política aborta uma conspiração de âmbito nacional, a *Conspiração de 30 de agosto*, cujo objetivo é a derrubada do governo. Estão implicados o Exército, a Marinha e a Polícia. Como resultado, 460 militares são fuzilados nos presídios. (Cf. Valladares, p. 118.)

- Virgilio Piñera publica "The Great Baro" e "The serfs" na *Odyssey Review* (dezembro), com tradução de Alan Osborn e Gregory Rabassa, respectivamente.

- Estréia *Aire frío*, em dezembro, no Teatro Experimental de La Habana. A peça será também encenada no México, mas não há referências sobre datas.

- Virgilio Piñera escreve os seguintes contos: "Alegato contra la bañadera desempotrada", "Unión indestructible", "Un fantasma a posteriori" e "El caramelo".

- Escreve os seguintes poemas: "Palma negra", "Sin embargo...", "Entre la espada y la pared", "Cuando vengan a buscarme...", "En el duro", "El suceso", "Juegos infantiles" e "El resultado". "Cuando vengan..." aparece em *La Gaceta de Cuba*, em 1967, e com exceção deste, que também é reeditado no mesmo livro, todos os demais ficam inéditos até a publicação de *La vida entera* (1969).

- É publicada a *Selección de cuentos cubanos*, de organizador anônimo, pela Editorial Nacional de Cuba. Não figura aí nenhum conto de Virgilio Piñera.

1963

- O ciclone Flora mata mil pessoas e arrasa a ilha de Cuba.

- De visita à Embaixada Cubana na Argélia, Che Guevara, olhando os livros da pequena biblioteca aí instalada, encontra *Teatro completo* de Virgilio Piñera. Dirige-se ao Embaixador, dizendo: -- *Como você tem o livro deste veado na Embaixada!* e atira o volume contra a parede. O Embaixador recolhe-o do chão e o joga no lixo. O fato, testemunhado por Juan Goytisolo, segundo Cabrera Infante teria ocorrido apenas no ano seguinte.

- Ramiro Valdés, Ministro do Interior, visita a China e indaga ao prefeito de Shangai como resolveu o *problema* do homossexualismo em sua cidade. A solução encontrada pela prefeitura foi o assassinato em massa de homossexuais, que ainda tiveram seus cadáveres boiando, exemplarmente, em um rio que corta a cidade.

- Virgilio Piñera publica crítica teatral em *La Gaceta de Cuba*.

- Publica *Pequeñas maniobras*. O romance é baseado na peça *La grande et la petite manoeuvre*, de Arthur Adamov, escrita e encenada pela primeira vez em 1950. Em 1986 é reeditado pela editora Alfaguara, de Madri. Julio Matas informa, em nota de rodapé, que o romance, ainda manuscrito,

foi apresentado a um concurso literário em Buenos Aires, no qual Adolfo Bioy Casares era um dos jurados. Não oferece, porém, mais informações sobre o fato.

- Publica "Tres en uno a una" em *La Gaceta de Cuba* (abril).

Virgilio Piñera comenta três peças de teatro representadas pouco tempo antes na sala *Las Máscaras*, tradicional reduto do teatro experimental em Cuba: *Los próceres*, de Rolando Ferrer, *El peine y el espejo*, de Abelardo Estorino e *La repetición*, de Antón Arrufat. Antes de fazê-lo, afirma que não é crítico teatral, e sim autor, mas que a função da crítica -- e ele não deseja furtar-se a ela -- é desenvolver a criação. Diz que espera que os dramaturgos cubanos venham, um dia, competir com Beckett, Osborne e Ionesco, uma vez que já deixaram para trás o pessimismo e a impotência criadora à cubana. Virgilio Piñera parece fazer rodeios para evitar a crítica propriamente, e acaba opinando o que o público presente já havia deixado claro: as peças, de maneira equilibrada, não são nem muito boas nem muito ruins.

- Publica "Un fantasma a posteriori" em *La Gaceta de Cuba* (abril). O conto é reeditado em *Cuentos* e *El que vino a salvarme*.

- Publica o conto "Le philanthrope" na revista *Les temps modernes* (agosto/setembro), dirigida por Sartre. Tradução de Robert Marrast.

- Participa, em La Unión, de uma mesa-redonda sobre teatro (outubro). Os demais debatedores são: Antón Arrufat, José Triana, Abelardo Estorino, José R. Brene, Nicolás Dorr. A versão taquigrafada do encontro, "El teatro actual", sai no início do ano seguinte na revista *Casa de las Américas*.

- Escreve o conto "El balcón".

- Escreve os poemas "La sustitución", inédito até 1988, com *Una broma colosal*, e "Mientras moría", publicado na revista *Unión* (1964) e, mais tarde, em *La vida entera*.

- *Aire frío* é novamente encenada, na Sala Las Máscaras.

- Rine Leal publica a antologia *Teatro cubano en un acto*, em Cuba. Aparece aí *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera.

1964

- "Ano da Organização".

- Firmado o convênio açucareiro com a União Soviética.

- Criação, na província de Camagüey, de campos de trabalho forçados, denominados UMAP (Unidades Militares de Ajuda à Produção). Aparentemente funcionando como unidades militares, os campos, de inspiração búlgara e importados por Raúl Castro, tinham como prisioneiros os desafetos à Revolução, Testemunhas de Jeová, Adventistas do Sétimo Dia, padres católicos, marginais e homossexuais. Sua finalidade era a conversão de tais *contra-revolucionários* ao comunismo. Enquanto se operava a doutrinação política, os prisioneiros eram obrigados a realizar trabalhos forçados. Os métodos de *cura* para o homossexualismo baseavam-se nas teorias de Pavlov, e os *pacientes* facilmente burlavam os resultados. Mas, embora não deixassem de praticar entre os muros da prisão o homossexualismo, inclusive com os próprios guardas, o resultado final era muitas vezes o suicídio ou a degradação até o inimaginável. A data de criação dos campos não é segura: há quem a situe em 1965, outros em 1964. Há ainda quem afirme que em 1964 alguns campos já teriam sido desativados. Quando são desmantelados os campos, entre 1964 e 1968, em virtude de protestos vindos do exterior (entre outros, de Sartre) e de seu fragoroso fracasso, os homossexuais são espalhados por todos os cárceres do país, que passam então a contar com seções especiais para eles.

- Virgilio Piñera publica "Mientras moría" em *Unión* (abril-junho). O poema sai depois em *La vida entera* (1969), mas sem a dedicatória original: "A Julián del Casal, a Emilio Ballagas".

- Virgilio Piñera publica *Siempre se olvida algo*, peça em um ato em *La Gaceta de Cuba* (abril). A peça não será reeditada.

- Publica resenhas em *La Gaceta de Cuba*.

- Publica *Cuentos completos* em Havana.

- Publica *Cuentos*. Sai uma edição pela UNEAC e outra pelos Bolsilibros Unión, ambas no mesmo ano. Em 1983 a Alfaguara, de Madri, relança o volume. *Cuentos* reedita todos os contos de *Cuentos fríos*, com exceção de "El muñeco", porque este conteria críticas ao Partido Comunista. No entanto, foi escrito entre 1944 e 1954, em Buenos Aires, e trata, claramente, de Perón. O mais irônico é que o conto não figura nem na edição espanhola de 1983 nem em *El que vino a salvarme*, de Buenos Aires, 1970, que também recolhe todos os *Contos frios*.

- Concede entrevista a Luis Agüero, publicada na revista *Bohemia* (agosto).

Virgilio Piñera informa que acaba de assinar com o editor Feltrinelli, de Milão, um contrato de concessão dos direitos mundiais (com exceção de Cuba) das seguintes obras: *Cuentos fríos*, *La carne de René* e *Teatro completo* {o que não foi levado adiante}. Informa também que, antes do final do ano, a Ediciones Bolsilibros Unión lançará um volume de contos, cuja primeira parte recolherá os *Cuentos fríos* e uma segunda trará contos inéditos e outros publicados em *Lunes de Revolución*, *Sur*, *Ficción*, *Les Temps Modernes*, *L'Arc*, *Lettres Françaises*, etc. O livro terá quatrocentas páginas, e seu título será *Cuentos*. Diz Virgilio Piñera: *De certo que, diante de tal profusão de contos, sinto uma vontade louca de rir: não faz muito tempo que alguém se negava a tomar-me como contista, pois para ele meu forte era o teatro. Pois que nada, meu amigo, contos e mais contos.* {O livro sai neste mesmo ano, com uma tiragem de dez mil exemplares, mas com 318 e não 400 páginas. Isso significa que muitos contos ficaram de fora.} Virgilio Piñera afirma não ter qualquer predileção por nenhum dos quatro gêneros que pratica, a poesia, o teatro, o conto e o romance. Se fosse possível, gostaria de confeccionar um prato com esses quatro gêneros literários. O leitor, segundo ele, lamberia os beiços. Termina a entrevista dedicando seu *modesto triunfo ao povo de Cuba.*

- Virgilio Piñera deixa a direção das Ediciones R..

- Escreve "Un jesuita en la literatura", texto publicado apenas em 1987 em *Muecas para escribientes*.

- *Electra Garrigó* é encenada pela quinta vez em Havana, no Teatro Musical. *La Gaceta de Cuba* publica uma nota sobre a estréia, e informa que esta é a peça de autor cubano mais representada no país, e que foi escolhida pela UNEAC para integrar a Jornada Mundial de Teatro.

- É publicada a antologia *Nuevos cuentos cubanos*, organizada por Dora Alonso, Salvador Bueno, Calvert Casey, José Lorenzo e José Rodríguez Feo. Figura aí "El caramelo", de Virgilio Piñera.

1965

- Dezenas de milhares de cubanos emigram para os EUA nos *Vôos da Liberdade*. Até 1968, estarão exilados 500.000 cubanos.

- Encontram-se em Paris: Virgilio Piñera, Cabrera Infante, que é adido cultural em Bruxelas, Carlos Franqui, em exílio mascarado, Heberto Padilla e Pablo Armando Fernández, estes dois últimos com cargos oficiais na Europa. Franqui informa que está em articulação em Havana uma perseguição a homossexuais muito mais intensa e minuciosa que a Noite dos Três Pês. O objetivo seria exterminar a *perversão* homossexual. Insistem para que Virgilio Piñera permaneça na Europa, contando com a ajuda dos amigos. Ele recusa, afirmando que pode suportar a prisão, o campo de concentração, mas jamais a ausência de Havana. A informação é de Cabrera Infante.

- Recrudescimento da política anti-homossexual em Cuba. Em fins de 1965 e início de 1966, abre-se nova crise no país: numerosos artistas e escritores são enviados aos campos da UMAP, acusados de homossexualismo.

- Che Guevara acusa a maioria dos escritores e artistas cubanos de não ser realmente revolucionária.

- Cabrera Infante é exilado de Cuba.

- Termina a publicação do jornal *Revolución*.

- Aparece o jornal *Granma*, nascido das cinzas de *Revolución*.

- Virgilio Piñera publica "La rebelión de los enfermos" em *Unión* (janeiro-março). O conto não volta a ser reeditado.

- Escreve *El no*, peça que seria encenada em 1968. É um dos textos de Virgilio Piñera desaparecidos quando de sua morte e mantidos inéditos. Segundo Bárbara Rivero, a peça teve várias versões, e parte do direito de se *dizer não*. Em *"Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida em 1968, Virgilio Piñera conta que, na peça, *a natureza humana de dois jovens encantadores, unidos pelo amor, manifesta-se distintamente em sua vocação irredutível de nunca se casarem, apesar da inexistência de qualquer impedimento físico ou econômico para o casamento.*

- Escreve a peça *El álbum*, a partir do conto homônimo. Segundo Bárbara Rivero, a adaptação é realizada especialmente para a televisão. A peça vai ao ar neste mesmo ano.

- Publica resenhas na revista *Unión*.

- Publica resenhas em *La Gaceta de Cuba*.

- Escreve "El jardín", publicado na revista *Cultural 64*. O poema é reeditado em *La vida entera*, de 1969.

- Escreve o romance *El caso Baldomero*, que permanece inédito até a edição póstuma de *Muecas para escribientes* (1987).

- Sai, na URSS, uma antologia de contos cubanos, onde não consta qualquer conto de Virgilio Piñera.

1966

- Virgilio Piñera publica resenhas na revista *Unión*.

- Lezama Lima publica *Paradiso*.

- Virgilio Piñera concede entrevista a Elsa Claro, publicada em *La Gaceta de Cuba* (outubro-novembro), sobre a encenação de *Electra Garrigó* no V Festival Nacional de Teatro Amador, em Camagüey.

Virgilio Piñera comenta a encenação do grupo amador Fin de Siglo, dirigido por Julio Gómez, e compara-a com a já clássica encenação de Francisco Morín, que há vinte anos criou cenicamente a peça. Opina gentilmente sobre o espetáculo, e termina a entrevista ressaltando a importância do trabalho artístico amador.

- Escreve a peça *La niñita querida*, um dos textos desaparecidos quando de sua morte e mantidos inéditos. Segundo Bárbara Rivero, o conflito centra-se no enfrentamento entre pais e filha, e tem início porque esta não aceita o próprio nome. A família faz da menina o que quer, até que ela, em seu 15º aniversário, decide matar a todos. A peça termina com a menina transformando-se em seu antípoda: cria uma família cuja filha rejeita o próprio nome e odeia os pais.

1967

- Che Guevara morre na Bolívia.

- Segundo Reinaldo Arenas, a partir deste ano Virgilio Piñera fica impedido de sair de Cuba.

- Juan Goytisolo visita Cuba e encontra-se com Virgilio Piñera. Este informa ao escritor espanhol que existem mais de 60.000 homossexuais presos nas UMAP. Virgilio Piñera demonstra verdadeiro pavor de ser novamente preso e pede a Goytisolo que conversem caminhando por um jardim, por motivos de segurança.

- Virgilio Piñera escreve o conto "El que vino a salvarme".

- Virgilio Piñera escreve os poemas "Una noche", "Tararí tarará", "Diana", "El cuchillo", "Mi hermana", "Final", inéditos até 1988, com *Una broma colosal*. Escreve ainda "Yo estoy aquí, aquí...", "Poema para ser dicho en medio de un gran silencio", "Solo de piano", "El banco que murió de amor", "La piedra" e "Testamento", todos inéditos até a publicação de *La vida entera* (1969).

- Virgilio Piñera lê alguns poemas inéditos, escritos neste mesmo ano, em um recital realizado nos salões da UNEAC (março). No mês seguinte *La Gaceta de Cuba* publica-os: "En el gato tuerto", "Solicitud de canonización de Rosa Cagí", "Cuando vengan a buscarme", "Cirugía plástica" e "María Viván". Serão todos editados em *La vida entera*.

- Publica "Notas sobre el teatro cubano" em *Unión* (abril-junho). O texto integrará, mais tarde, o volume especial *Jeune Théatre d'Amérique Latine,* dos *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud -- Jean Louis Barrault.* Será ainda reeditado em Havana pela revista *Tablas*, em 1983, sob o título "No estábamos arando en el mar".

Virgilio Piñera afirma que, em 1959, o teatro cubano definhava. Havia escritores, sim, mas eles viviam isolados uns dos outros. Havia encenação, sim, mas por apenas uma ou duas noites, e de duas peças por noite. Havia público, sim, mas composto de amigos do autor, diretor e atores.

Entre 1910 e 1936 Cuba desenvolveu uma longa tradição de órgãos teatrais, cujo resultado foi despertar interesse de escritores pelo teatro. Com efeito, ao redor de 1940 já existiam homens de teatro que, apesar de sofrerem de penúria de recursos, ao menos tinham uma meta a cumprir, conseqüência direta de sua vocação: atingir o grande público. Mas persistiam as dificuldades de encenar uma peça de vanguarda. Entre sua criação e encenação costumavam transcorrer cinco, seis anos, até que alguém se arriscasse a deixar o teatro de boulevard e investisse no novo projeto.

Virgilio Piñera desenha o nascimento de uma obra: o artista opera com vivências; estas dão acesso às idéias e as idéias levam à obra. Ora, se o artista não compartilha de seu grupo social, não se comunica. Com isso, deixa de se expressar, ou seja, é um escritor apenas enquanto projeto. E muitos dos escritores cubanos, afirma Virgilio Piñera, acabaram engolidos por essa condição. Isso porque por volta de 1940 o país atravessava um dos períodos de maior decomposição moral. Uma sociedade dividida em classes altas e baixas impossibilita a comunicação entre os seres humanos, que fica então reduzida a atos mecânicos.-O escritor fica sem saída: ou sucumbe à corrupção e cria uma obra desonesta, ou fecha-se a ela, mas com isso se isola e estrangula a própria obra. No entanto, apesar de toda a dificuldade gerada pela falta de comunicação, são exatamente as obras escritas nessa época as que lançarão as bases do teatro atual. Mas eram obras de evasão, de escamoteio, pois não punham no palco o povo trucidado por seus problemas.

Virgilio Piñera coloca seu teatro entre tais obras, imaturas, a-históricas e deformantes. Isso gerou uma obra fragmentária, vacilante e não autêntica. As obras que optavam pela crítica, por sua vez, ressentiam de baixa qualidade, pois faltava-lhes técnica. Computadas quantas obras produziu cada autor no período compreendido entre 1939 e 1959, Virgilio Piñera chega à triste média de quatro peças por autor, o que significa que entre uma e outra havia um hiato de cinco anos. Sessenta por cento dos autores abandonaram o teatro. Restaram Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer e Jorge Antonio González. Já o período compreendido entre 1954 e 1959 representou uma vitalização do teatro cubano: mais textos nacionais foram encenados, surgiram novos autores.

Com o triunfo da Revolução, abrem-se grandes salas de espetáculo, investem-se grandes somas em sua produção, o artista publica sua obra e recebe direitos autorais do Estado, as peças ficam em cartaz por longos períodos, um grande número delas estréia, grupos de teatro são fundados. Virgilio Piñera passa em revista as tendências do teatro cubano e agrupa-as em dois núcleos: o primeiro encerra o neonaturalismo, realismo, neo-realismo e teatro psicológico. O segundo abrange o teatro intelectualista, composto pelo teatro do absurdo, surrealismo e crueldade. Piñera é parte do segundo. Enfim, pergunta-se, que teatro realizar no futuro? O teatro efetivamente cubano; aquele que, ao mesmo tempo que seja afirmação política, não seja desafirmação dramática. Um teatro que, partindo da Revolução política, mostre-a em todos os seus aspectos, mas ao mesmo tempo rechace o panfleto. {Virgilio Piñera parece esquecer de sua peça *La sorpresa*, de 1960, feita por encomenda e escancaradamente panfletária.}

- Publica "Belisario" em *La Gaceta de Cuba* (dezembro-janeiro). O texto reaparecerá em *Un fogonazo* (1987).

- Publica vários contos e poemas no número especial de *Les Lettres Nouvelles*, intitulado "Écrivains de Cuba" (dezembro-janeiro): "De la bière à gogo", "La chute", "Quand ils viendront me chercher", "Demande de canonisation de Rosa Gagi", "Chirurgie esthétique", "Maria Vivan".

- Publica *Presiones y diamantes* em Havana. Há duas edições no mesmo ano, a do Instituto del Libro e a da UNEAC. O primeiro capítulo do romance já havia sido publicado pela revista *Casa de las Américas* (1960). Quando as autoridades cubanas descobrem que o nome do diamante

outrora valiosíssimo, mas no presente atirado na privada, o Delphi, é a inversão do nome Fidel, confiscam os exemplares da obra.

- Publica a antologia *Teatro de la crueldad* em Havana. Virgilio Piñera é responsável pela seleção, notas e prólogo do volume.

- Publica a antologia *Teatro del absurdo* em Havana. Virgilio Piñera é responsável pela seleção e notas. José Triana fica com o prólogo.

- É novamente encenada *Aire frío*, pelo Taller Dramático.

- Virgilio Piñera participa, em fins de 1967 e início de 1968, de um curso ou oficina de atuação que Vicente Revuelta oferece no Teatro Musical. Segundo Rine Leal, Piñera entusiasma-se com *as buscas de Revuelta a partir da experiência de Artaud, Grotowski e o Living Theater*, e escreve então *Ejercicios de estilo*, assim como outro texto desaparecido. Desta sua relação com o Teatro Musical aparece ainda *El encame*, sua única tentativa de comédia musical, estreada em 1969. Rine Leal considera o texto *pouco feliz, apesar de paródico*.

- É publicado o volume *Cuentos; antología* pela UNEAC, sem menção do organizador. Não figura aí nenhum conto de Virgilio Piñera.

- J.M. Cohen publica a antologia *Writers in the New Cuba*, em Middlesex. Aparece aí o conto "The dragée" de Virgilio Piñera.

- José Rodríguez Feo publica a antologia *Aquí once cubanos cuentan*, em Montevidéu. Virgilio Piñera abre o volume com "El caramelo".

1968

- "Ano do Guerrilheiro Heróico".

- Virgilio Piñera responde a uma pesquisa realizada pelo jornal *Granma* sobre peça de teatro: "¿Qué opina Usted sobre María Antonia?" (janeiro).

- Virgilio Piñera recebe o prêmio Casa de las Américas -- modalidade teatro -- com *Dos viejos pánicos* (fevereiro). O júri, composto por José Celso Martínez Correa (Brasil), Max Aub (México), Hiber Conteris (Uruguai), Manuel Galich (Guatemala) e Vicente Revuelta (Cuba), abstém-se de conceder menções. Em "*Dos viejos pánicos* en Colombia", entrevista concedida neste mesmo ano, afirma que, na peça, a *natureza humana de dois velhos, unidos pelo medo, manifesta-se em sua vocação irrefutável de serem sempre as vítimas desse medo.*

- Virgilio Piñera concede entrevista a Pedro Pérez Sarduy, "Virgilio Piñera y los dos viejos", publicada em *La Gaceta de Cuba* (fevereiro-março).

Pedro Pérez Sarduy utiliza grande parte do texto para dar informações sobre a vida intelectual de Virgilio Piñera. Sobre a obra premiada, diz Virgilio Piñera: *O pior de todos os medos é o medo da própria vida. É tão traumatizante que muda o ser humano em pura coisa. Aquele que tem medo de si mesmo produz e consuma seu próprio medo, ou seja, se incomunica, se separa da sociedade. Ao separar-se paralisa automaticamente toda possibilidade de ação. Metido em um beco sem saída, só lhe resta o jogo estéril com seu medo.* Virgilio Piñera diz que, no momento, está escrevendo um romance intitulado *Guerra incógnita* {esta é a única referência que conheço ao romance}, que lhe tomará cerca de dois anos de redação. E que a UNEAC está preparando uma seleção de toda sua poesia {certamente *La vida entera*, de março de 1969}.

- Escreve o poema "Las siete en punto", inédito até sua publicação em *La vida entera* (1969).

- Escreve a peça *Una caja de zapatos vacía.*

- Publica *Dos viejos pánicos* em Cuba e na Argentina, ambas as edições deste mesmo ano.

- Publica "Gombrowicz por él mismo" em *Unión* (março).

Virgilio Piñera narra o encontro que teve com Gombrowicz e Humberto Rodríguez em Buenos Aires, em maio de 1947, do qual saíram para retirar, na editora, os primeiros exemplares de *Ferdydurke*. Gombrowicz diz que deve a Piñera seu descobrimento na Argentina. Virgilio Piñera segue, narrando a chegada do polonês à Argentina, suas

atividades naquele país. Critica a forma como os grupos literários o chamavam: *caso*. Conta sobre a tradução de *Ferdydurke* ao espanhol. Reproduz cartas de Gombrowicz onde se reflete a propaganda realizada antes da aparição de *Ferdydurke* e o humor do autor. Em uma das cartas, Gombrowicz faz referência a um *capítulo do Papa*, para o que Virgilio Piñera informa, em nota de rodapé: *Capítulo de meu romance El banalizador, ainda inédito*. {Nunca vi referência a tal romance.}

- Heberto Padilla tem seu livro *Fuera del juego* premiado no concurso da UNEAC, cujo júri é composto por, entre outros, Lezama Lima. Antón Arrufat vence, com *Siete contra Tebas*, a categoria teatro. Quando o livro de Heberto Padilla é editado (1969), um prólogo da instituição chama a atenção para o caráter contra-revolucionário de certos poemas. Aí tem início o *Caso Padilla*. O prêmio, na verdade, é fruto de uma dissidência do júri. Os membros estrangeiros insistiram em premiar Padilla, mas o presidente da UNEAC, Nicolás Guillén, pressionou-os para reverterem o julgamento.

- Cabrera Infante concede entrevista a Tomás Eloy Martínez, de *Primera Plana* de Buenos Aires (julho-agosto), onde, pela primeira vez e em público, declara-se contra a Revolução. Este fato vem comprometer Padilla, que no ano anterior havia defendido Cabrera Infante e seu romance *Tres tristes tigres*, e atacado Lisandro Otero e seu romance *Pasión de Urbino*. Otero é então vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura e Cabrera havia sido o homem de *Lunes*. Ambos os romances foram finalistas no Concurso Biblioteca Breve da Editora Seix Barral de Barcelona em 1964. Vence *Tres tristes tigres*. Além de tudo, Padilla dedica o poema que dá título ao volume, "Final de juego", ao poeta grego comunista Yannis Ritzos, preso em seu país em 1967 pela Junta Militar Grega.

- "Leopoldo Ávila", seguramente o pseudônimo do crítico marxista José A. Portuondo, publica, na revista *Verde Olivo* -- órgão oficial das Forças Armadas Revolucionárias -- uma série de artigos em que critica duramente Heberto Padilla, Antón Arrufat e Cabrera Infante, além de criticar incidentalmente Virgilio Piñera e José Rodríguez Feo. Critica ainda a despolitização da literatura cubana após a Revolução.

- Os acontecimentos de 1968 recrudescem a linha dura da cultura administrada pelo Governo cubano, como se pode perceber nas declarações *militantes* do Congresso de Escritores e Artistas realizado em Outubro, em Cienfuegos: decide-se utilizar, a partir de então, apenas jurados cubanos nos concursos da UNEAC; decide-se selecionar jurados militantes para os concursos da Casa de las Américas, favorecendo os escritores latino-americanos residentes em seus próprios países e não os que residam na Europa; decide-se que as posições mais elevadas da UNEAC ficarão nas mãos apenas dos membros da velha-guarda intelectual do Partido, como Nicolás Guillén e José Antonio Portuondo; decide-se que serão escolhidos como jurados dos prêmios David de 1969, em sua maioria, militantes do Partido, como por exemplo Portuondo, Guillén, Félix Pita Rodríguez e César Leante.

- Em 25 de setembro, ocorre a *Redada del Capri*, entre sete e onze da noite: nas cercanias dos hotéis Capri e Nacional, e da sorveteria Coppelia, em El Vedado, são presos os anti-sociais de sempre, como cabeludos, pessoas que usam roupas fora do comum, ou sapatos e relógios estrangeiros, pessoas que se encaixam no padrão homossexual, etc, etc. Quem realizou as prisões foi a Segurança do Estado, o que deixa entrever uma ação política de caça aos contra-revolucionários. Javier Sáez, porém, afirma que coisas desse tipo costumam ocorrer quando Fidel Castro não se encontra em Cuba e deixa o cargo a seu irmão Raul Castro (Cf. *Conducta impropia*, p. 143). As pessoas detidas nesta noite permaneceram presas cerca de um ano, e algumas por mais tempo ainda.

- Beata Babad publica, na Polônia, uma *Antologia de contos cubanos*. Figura aí "El caramelo" de Virgilio Piñera.

- José Manuel Caballero Bonald publica a antologia *Narrativa cubana de la Revolución*, em Madri. Em 1971 aparece nova edição da obra. Figura aí o conto "El que vino a salvarme" de Virgilio Piñera.

- Rogelio LLopis publica a antologia *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, em Cuba. Figura aí o conto "El balcón" de Virgilio Piñera.

1969

- "Ano do Esforço Decisivo".

- Virgilio Piñera publica "En la funérea playa fue" em *La Gaceta de Cuba* (julho-agosto). O conto é reeditado em *Un fogonazo*.

- Virgilio Piñera publica *La vida entera*, compilação de sua poesia escrita entre 1941 e 1967. O próprio autor declara desprezar os poemas escritos entre 1935 e 1940. Livro flagrantemente censurado, pois na página 147, em "Fontes", informa-se -- o texto não está assinado -- que o poema "Paseo del caballo" foi publicado pela primeira vez em *Orígenes*. No entanto, tal poema não faz parte do livro. "Paseo del caballo" aparece em 1945, mas como Fidel Castro é conhecido pejorativamente como *Caballo*, o poema ficou *inconveniente* após a Revolução.

- Escreve as peças *Handle with care* e *Ejercicio de estilo*, inéditas. De acordo com Piñera, em *Handle... ele quer expressar, mediante ações musculares, palavras que não têm relação lógica entre si, mas sim puramente ritual, a torpeza com que um ato pode ser executado suscetível de provocar uma catástrofe e, conseqüentemente, a habilidade de pôr em jogo para evitá-la, isto é, fazer tolerável e eficaz a vida do homem. Esta peça poderá ser representada com quantos atores se desejar, partindo sempre de um número par. A idéia é que um grupo handle with care uma taça de cristal; o grupo antagonista não handle with care a mesma taça de cristal.* A segunda peça é parte do espetáculo *Juego para actores, e*, segundo Rine Leal, trata-se de um *texto baseado em improvisações, ações cênicas, mescla de dança e teatro com efeitos sensoriais, e ilogicidade de palavras.* Fazem parte ainda deste espetáculo o capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, e textos de Martí. Segundo aquele crítico, a peça custa a Piñera resenhas *nada gratas sobre sua pessoa e obras.*

- Prefacia o livro de Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, na edição cubana: "Artaud, fundador de una nueva vanguardia". A seleção dos textos e a cronologia são também de Virgilio Piñera.

> Piñera historia o teatro de Artaud. Ao abordar o Teatro da Crueldade, *do qual sairiam trinta anos mais tarde Genet, Beckett, Ionesco, Arrabal, Jodorowski, o Living Theatre, Grotowski, as denominações Teatro Pânico, Teatro Total, Anti-Teatro, em uma palavra, o Teatro que hoje em dia representa a vanguarda mais avançada*, Virgilio Piñera cita o próprio Artaud: *A Crueldade -- que ninguém se diga enganado sobre ela -- é para*

mim algo totalmente diferente de um caso sangrento, de um assunto de dureza... A Crueldade é ir até o limite extremo de tudo o que pode o diretor de cena sobre a sensibilidade do ator e do espectador (1935) Mas já em 1932, lembra Piñera, Artaud escrevia: *Não há sadismo nem sangue nesta crueldade, pelo menos não de maneira exclusiva. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser tomada em um sentido amplo e no sentido material e rapaz que lhe é habitualmente dado. Cabe muito bem imaginar uma crueldade pura, sem desgarramento carnal. E filosoficamente falando, o que é, por outro lado, a crueldade? Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. Dá-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento.*

- Estréia *El encarne*, única comédia musical de Virgilio Piñera, em outubro. Esta será a última estréia do autor.

- É editado o livro *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, em Cuba. No mesmo ano sai a edição argentina, da Aditor Publicaciones.

- Julio E. Miranda publica *Antología del nuevo cuento cubano*, em Caracas. Apesar de citado na introdução, Virgilio Piñera não tem nenhum conto editado no volume.

- Nos últimos dez anos, Piñera publica cinco obras de diversos gêneros, em edições de até dez mil exemplares. A partir de 1969 e até sua morte, Virgilio Piñera não publica um único título, e passa a participar de tertúlias *secretas* em Matanzas. Um grupo de poetas encontra-se na casa da poeta Carilda Oliver Labra, seguindo sempre o mesmo ritual: ir a Matanzas de trem, procurar o poeta Roberto Valero em sua casa e, à noite, ir à casa de Carilda. Para burlar a proibição policial, há uma maneira correta de bater à porta e, depois, a obrigatoriedade de dizer a senha *Pinga* -- palavrão que significa pênis -- para ser admitido. São constantes, além dos três escritores mencionados, Reinaldo Arenas, Miguel Barnet, Delfín Prates, Urania Vilches, José Rodríguez Feo. Lêem contos e poesia, ou seja, textos breves, fáceis de serem transportados. Virgilio Piñera leva os seus dentro da roupa, e age como se traficasse drogas, segundo a descrição de Roberto Valero. Quando alguém faz menção de explicar o próprio texto, Virgilio Piñera grita: "Cale-se! O poema deve se explicar por si mesmo. Se não, não presta." Sua atitude é feroz, apesar de sua

evidente covardia. Costumam ler também a Gombrowicz. Quando Virgilio Piñera está presente, ele é o centro da reunião. É chamado O Mestre. O clima, em geral, é de muito medo.

Nesta época, segundo Roberto Valero, Virgilio Piñera leva uma vida disciplinada que difere muito quando noite ou dia. Levanta-se cedo, escreve, sai em busca de um iogurte. À tarde, dedica-se a jogar canastra e tomar chá com velhas, por ele descritas como gente idiota. À noite, já em outro mundo, freqüenta tertúlias. Com a morte de Virgilio Piñera, o grupo de poetas passa a reunir-se em seu túmulo.

1970

- Ano da safra das dez milhões de toneladas de açúcar. A meta, no entanto, não será atingida.

- Virgilio Piñera publica "Contra y por la palabra", em *La Gaceta de Cuba* (janeiro). Até 1972, *La Gaceta de Cuba* não volta a publicar nada do autor.

Na primeira parte do texto, Virgilio Piñera cria uma situação através de algumas palavras, e as funde, impondo à situação inicial um clima de tensão provocado, unicamente, pelo jogo com as mesmas palavras. Na segunda parte, intitulada "O incessante trabalho da mente humana", Virgilio Piñera afirma que as palavras, como todas as criações humanas, atingem seu esplendor, declinam e morrem. Ficam meros objetos opacos a qualquer possibilidade literária, como *vassoura, mamadeira, lua, sal, manta, salão.* Tais palavras mortas, ainda em uso porque não há outras que as substituam, ocasionam a petrificação do pensamento. Palavras mortas geram pensamentos mortos que geram uma linguagem morta: a morte é um ciclo vicioso e guloso. Se alguém se desse conta dele e, inconformado, desejasse colocá-lo em xeque, passaria então a formular palavras diferentes daquelas que são codificadas. Passaria, sem dúvida, por louco.

Revê a história de Babel, de modo a enxergar na atitude dos homens que procuraram uma nova linguagem não orgulho, mas necessidade imperiosa ante o dilema *Ou te expressas ou morres.* Na quarta parte do texto, "Impõe-se uma desfossilização do pensamento", Virgilio Piñera busca as origens da fossilização das palavras. Descobre que, apesar de a linguagem atual mostrar-se viva e atuante, isso não passa de aparência. Extenuada, a linguagem torna-se inoperante, e conseqüentemente incomunicativa. Isso também transforma nossa vida em mera aparência. Para alterar as coisas, devemos desfossilizar nosso pensamento: instaurando uma nova linguagem desprovida de sentido

lógico conhecido, faremos com que ela adquira um com o uso. Surgirão assim novas literaturas, novas filosofias, novas ciências, já que se abrirão insuspeitadas possibilidades de expressão. Na última parte do artigo, "Quem se atreve a atirar a primeira pedra?", Virgilio Piñera menciona Artaud como um desfossilizador da linguagem teatral. Candidata-se a lançar sua pedra baseado naquilo que Rimbaud chamou de *o desarranjo de todos os sentidos*. Sugere um diálogo composto de palavras absolutamente incompreensíveis. Incompreensíveis por ora. Cabe à pessoas encontrar-lhes um. *Encontrá-lo ou perecer.*

Este artigo funciona como carta-programa de uma poesia experimental que Virgilio Piñera escreve neste ano, reunida sob o título "Si muero en la carretera" e inédita até *Una broma colosal* (1988). Como exemplo, apenas o título do primeiro poema: "Papreporenmedeloquecanunca".

- Escreve os poemas "Papreporenmedeloquecanunca", "Lady Dadiva", "Unflechapasandogato...", "Decoditos en el Tepuen", "Si muero en la carretera", "L'ecorchement", "La peau d'un homme", "Ma maîtresse à moi", "Sait tu pourquoi on se tordre les bras?" e "Le foudroyé", os três últimos dedicados a Maya Surduts. Todos inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Virgilio Piñera responde a uma enquete (com tom de entrevista), com outros dois escritores, em *La Gaceta de Cuba* (setembro), intitulada "El creador y su obra".

Ao contrário dos outros autores, que alongam suas respostas, Virgilio Piñera é absolutamente sucinto ao responder às perguntas que lhe são feitas. Afirma que sua obra tem um sentido acumulativo e de acomodação de palavras. Isso faz ou não uma obra literária, segundo se acerte ou não no modo de acomodação. Nega-se a informar como trabalha. Diz que, embora saiba que em sua obra há constantes e constância, deixa para os críticos encontrá-las. Encontra uma *relação efusiva* entre sua obra e o processo revolucionário. Entre sua obra e a de outros criadores da mesma geração há uma *relação sanguínea*. Considera, como os problemas mais árduos que enfrenta o trabalho de criação na época atual, a denúncia da injustiça, a condenação do crime, a verdade a todo momento. Espera golpes da crítica, pois são altamente estimulantes.

- Publica *El que vino a salvarme*, em Buenos Aires, pela Editorial Sudamericana.

- Escreve *Estudio en blanco y negro*, peça em um ato, e publica-a na antologia *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, de Carlos Solórzano, em Madri.

1971

- "Ano da Produtividade".

- O quinqüênio compreendido entre 1971 e 1976 é denominado "anos cinzentos", em função da crise da safra açucareira. A oficialidade traz à cultura uma série de dificuldades, fruto da imposição de uma política dogmática -- a do realismo socialista --, que não obteve sucesso.

- Virgilio Piñera concede entrevista à revista *Conjunto* sobre a peça *Dos viejos pánicos* e sua encenação na Colômbia, intitulada "*Dos viejos pánicos* en Colombia".

> Virgilio Piñera afirma que é, antes de tudo, um escritor, independentemente do gênero que escrever. Escreve por *veleidade*, ou seja, por vontade. E escreve teatro porque é uma pessoa *espetacular*. E diz que seu teatro é ele mesmo, mas teatralizado. Sobre os termos *sátira* e *absurdo*, empregados pelo entrevistador, responde que *o ente social inseguro vive sua insegurança como um absurdo e se defende dela com a sátira*. Mas quando chega a Revolução, a insegurança vai embora. E, aí, pode escrever, com toda a segurança, sobre a dimensão existencial do homem. A chave de seu teatro deveria ser procurada em situações-limites do ser humano. Conta como alongou *Falsa alarma* depois de ter lido *A cantora careca*, de Ionesco. E como escreveu *Dos viejos pánicos* sob o impacto de *La noche de los asesinos*, de José Triana.

- Escreve *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, auto existencial. A obra fica inédita até 1982, quando é publicada na revista *Escandalar*.

- Escreve *Las escapatorias de Laura y Óscar*, mas a peça só sai publicada em 1988, em *Primer Acto*, na Espanha. O *fundamento* desta peça, segundo Piñera, é a caída na loucura sempre que se atinge a realidade verdadeira.

- Heberto Padilla é preso em março. Como resposta ao fato, em 9 de abril uma carta aberta dirigida a Fidel Castro é publicada no jornal *Le Monde* e assinada por *solidários* estrangeiros à Revolução: Sartre e Simone de Bauvoir, Ítalo Calvino, Margueritte Duras, Enzensberger, Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa e outros. O Pen Club do México publica uma carta de teor semelhante já em 2 de abril, em *Excelsior*. Padilla realiza sua autocrítica: confessa crimes contra a Revolução e denuncia Lezama Lima. No final de abril Padilla é solto e repete suas declarações perante a UNEAC, que no mês seguinte são publicadas na revista *Casa de las Américas*. Em 2 de maio, Padilla concede entrevista à agência France Presse onde rechaça as gestões dos intelectuais em sua defesa, nega que tenha sido torturado e reclama o *direito de entregar-se a um rigoroso exame público de consciência*. Novo documento internacional é dirigido a Fidel Castro, agora com sessenta assinaturas, de Nathalie Sarroute, Carlos Franqui, Pasolini, Resnais, Susan Sontag, entre outros. Aparece, em língua espanhola, pela primeira vez no jornal *Madrid* de 21 de maio, mas a primeira publicação ocorre em Paris, no dia anterior. O tom é bem mais incisivo que o do protesto anterior. Fala em *vergonha* e *cólera* diante da confissão de Heberto Padilla.

- A resposta cubana aos intelectuais que apóiam Padilla é, segundo Reinaldo García Ramos (Cf. *Conducta impropia*, p. 140), sua inserção em uma lista negra: Sartre, por exemplo, tem sua obra proibida no país, de modo que ficam vedadas quaiquer menções aos títulos de seus trabalhos e até a seus personagens. Os autores que insistem em citá-los ficam impossibilitados de publicar o ensaio onde o fazem. Por outro lado, participam da mesma lista negra os autores que reconhecem -- ou reconheceram -- sua homossexualidade, como Proust e Gide.

- De 23 a 30 de abril realiza-se o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, em Havana. São as seguintes as medidas adotadas a partir do Congresso:
1. Fica decretada a lei da *propriedade intelectual* e do *patrimônio nacional*: todo trabalho artístico pertence à Nação;
2. fica decretado que nenhum artista homossexual pode continuar existindo como artista, e fica desvinculado de toda manifestação pública, por ser considerado pessoa *aberrante* e *imoral*, portadora de desequilíbrio *patológico*;

3. fica determinado que devem ser eliminadas quaisquer *aberrações extravagantes* no campo da moda, fator este de dependência cultural que mina a *unidade monolítica e ideológica* do povo cubano;
4. fica determinado que não deve haver uma anti-religiosidade radical -- católicos, individualmente, podem ser aceitos no trabalho revolucionário; *seitas obscurantistas e contra-revolucionárias* devem ser combatidas; Testemunhas de Jeová, Bando Evangélico Gideão e Adventistas do Sétimo Dia contrariam a Revolução --, mas sim *o ensino científico e a elevação cultural do povo*;
5. homossexuais são identificados como *patologia social, problema, anti-sociais*. Fica determinado que os homossexuais não devem ter relação direta na formação dos jovens, seja em atividades físicas ou culturais, e tampouco devem representar a Revolução no Exterior;
6. fica estabelecida a pena de morte, que não existia;
7. fica estabelecida a responsabilidade criminal a partir dos dezesseis anos;
8. delitos contra o desenvolvimento normal das relações sexuais são punidos com 30 anos de prisão ou mesmo com a pena de morte.

- A obra de Virgilio Piñera é completamente censurada em Cuba. O autor fica também proibido de publicar no Exterior.

- Ambrosio Fornet publica a antologia *Cuentos de la Revolución Cubana*, em Santiago do Chile. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

- Bernardo Subercaseaux publica a antologia *Narrativa de la Joven Cuba*, em Santiago do Chile. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

1972

- Virgilio Piñera escreve dois poemas dedicados a Lezama Lima: "Bueno, digamos" e "Un duque de Alba", inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Lezama Lima escreve o poema "Virgilio Piñera cumple sesenta años", datado de 14 de julho de 1972. No final de suas vidas, Virgilio Piñera e Lezama Lima ficam muito amigos.

- Virgilio Piñera escreve os poemas "Antón en su cumpleaños" e "En la biblioteca", ambos dedicados a Antón Arrufat e inéditos até 1988, com *Una broma colosal.*

- Escreve "Poemas de amor" 1, 2 e 3; "Si ya tan solo esperamos", poema dedicado a sua amiga María Luisa Bautista; "Zaida" e "La cartomaucienne", dedicado a mademoiselle Monique, inéditos até 1988, com *Una broma colosal.*

1973

- Sancionada a lei 1249, depois reformada em 1979, que pune *a ostentação pública de homossexualismo* com três a nove anos de reclusão. Ela também rege a figura jurídica de *estado perigoso*, para castigar *vícios socialmente reprováveis.*

- Peter Schultze-Kraft publica a antologia *Wie Ich zuhaus einmarschiert bin - Kubanische Erzählungen*, em Frankfurt. O conto "Die Hochzeit" de Virgilio Piñera figura aí.

1974

- Realização do Congresso da Federação das Mulheres Cubanas. No encerramento, Fidel Castro inicia uma campanha contra o machismo e a discriminação sexual à mulher. As mulheres devem participar da economia do país como força de trabalho, uma vez que os homens são em número insuficiente para cobrir as necessidades de mão-de-obra. Castro fala contra o preconceito à mulher.

- Virgilio Piñera escreve o conto "El talismán", que fica inédito até 1987, com a publicação de *Un fogonazo.*

- Virgilio Piñera escreve os poemas "Alocución contra los necrófilos", "A José Jacinto Milanés" e "Y cuando me contó...", inéditos até 1988, com *Una broma colosal.*

- Escreve a peça *El trac*, inédita. Segundo Bárbara Rivero, trata-se de um texto de apenas nove páginas, *absolutamente experimental.* Um ator-narrador e uma voz gravada do suposto homem sobre o qual se conta a história agem no sentido de se inventar um juiz que o diferencie dos demais.

- Reedição da antologia organizada em 1968 por Rogelio Llopis, *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, agora em San Sebastián. O conto "El balcón" de Virgilio Piñera figura aí. Aparece, ainda, a mesma antologia com novo título, *Cuentos cubanos*, em Barcelona.

1975

- Virgilio Piñera escreve *Hosanna/Hosanna...?*, que compreende os seguintes relatos: "Fúnebre caminata llena de vida"; "Hecatombe y alborada"; "Hay muertos que no hacen ruido"; "Hay ranas que no crían pelos..."; "Hosanna/Hosanna...?", e que permanece inédito até 1987, com *Muecas para escribientes*.

- Virgilio Piñera escreve os contos "Salón Paraíso" e "Un fogonazo", inéditos até 1987, com *Un fogonazo*.

- Escreve os poemas "En resumen"; "Un chistoso túmulo", dedicado a Olga Ibáñez; "Simpático Aquelarre", dedicado a Fina Ibáñez; "Descansa, descansa", dedicado a César Bermúdez; "Felizmente un camino" e "Piensa un poco", todos inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Salvador Bueno publica *Cuentos cubanos del siglo XX: antología*, em Cuba. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí. Em 1982, é publicada a edição argelina do livro.

- Julio E. Hernández-Miyares publica a antologia *Narradores cubanos de hoy*, em Miami. Apesar de citado na introdução, Virgilio Piñera não tem nenhum conto seu editado no volume.

- Juan Manuel Méndez publica a antologia *Del 53 al 65 - Cuentos*, em Cuba. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

1976

- Proclamação da Constituição Socialista.

- Criação do Ministério de Cultura.

- Morre Lezama Lima, em 9 de agosto. Segundo Heberto Padilla, Piñera, chorando, abraça-o e à irmã de Lezama, Luisa, e diz: *Foi-se-nos o gordo.*

- Virgilio Piñera escreve, em 9 de agosto, a elegia "El Hechizado". A dedicatória diz "A Lezama en su muerte".

- Virgilio Piñera escreve o conto "El otro yo", inédito até 1987, com *Un fogonazo*.

- Escreve os poemas "Himno a la vida", "Una broma colosal", "De pronto", "¿Qué?...", "No se parece" e "Un teológico atracón", dedicado a Juanita Gómez, inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Entre 1976 e 1978 Virgilio Piñera é interrogado pela Segurança do Estado, é ameaçado com a prisão e tem confiscada boa parte de seus manuscritos. Fica impedido de ler em público seus textos.

- Hans-Otto Dill publica a antologia *Erkundungen: 33 Kubanische Erzähler*, em Berlim. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

- Andrés Sorel publica a antologia *Cuentos de Cuba socialista*. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

1977

- Virgilio Piñera escreve o conto "Tadeo", inédito até 1987, com *Un fogonazo*.

- Escreve os poemas "De nuevo nacer" e "¿No lo somos?", inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Andrew Salkey publica a antologia *Writing in Cuba since the Revolution*, em Londres. Aparece aí o conto "El filántropo" de Virgilio Piñera.

- Antonio Tello publica a antologia *Diez narradores cubanos*, em Barcelona. Virgilio Piñera não é um dos dez.

1978

- Virgilio Piñera escreve os contos "La muerte de las aves" e "El crecimiento del señor Madrigal", ambos inéditos até 1987, com *Un fogonazo*.

- Escreve os poemas "El poeta de bronce"; "Dos o tres secretos", dedicado a Fifi; "Palabras de joven", dedicado a Roberto Pérez e "Reversibilidad", todos inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Hans-Otto Dill publica a antologia *Die Augen-Simóns: Das neue Kuba Erzählt*, em Munique. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

- Leonardo Fernández Mercané publica a antologia *20 cuentistas cubanos*, em Miami. Virgilio Piñera não é nenhum dos vinte.

1979

- Reformulação da lei 1249, de 1973, de modo a moderar os castigos a homossexuais. Publicada na *Gaceta Oficial de la República de Cuba* em 1º. de março, a nova lei prevê penas de três a nove meses de prisão ou multa de até duzentas e setenta quotas ou ambas a quem *fizer ostentação de sua condição de homossexual ou importunar ou solicitar com seus requerimentos a outrem* (seção quarta, artigo 359, *Do Escândalo Público*). Neste mesmo artigo é passível de igual penalidade quem *produzir ou colocar em circulação publicações, gravuras, fitas cinematográficas ou magnéticas, gravações, fotografias, ou outros objetos obscenos, tendentes a perverter e degradar os costumes*. Cria-se a qualificação de *estado perigoso* para *reeducar* proxenetas, prostitutas, viciados e anti-sociais. No entanto, fica estabelecido que podem ser levadas presas pessoas que não tenham cometido faltas, mas que sejam capazes de fazê-lo, por ostentarem uma conduta anti-social: é a chamada *medida pré-delitiva*. A pena para esses casos varia de um a quatro anos (Capítulo III, *Das Medidas de Segurança*, seção segunda, *Das Medidas de Segurança Pré-delitivas*, artigo 84). Por outro lado, a Seção que trata *Da Pederastia com Violência*, artigo 354, diz: *O que cometer atos de pederastia ativa empregando violência e intimidação, ou aproveitando que a vítima esteja privada de razão ou sentido*

ou incapacitada para resistir, ou seja menor de 16 anos de idade, é penalizado com privação de liberdade de cinco a vinte anos ou morte. E para todos os Delitos Contra o Normal Desenvolvimento da Família (Capítulo II, *Disposições complementares*, artigo 366) basta a denúncia de qualquer pessoa para que sejam tomadas as providências legais.

- Virgilio Piñera escreve os poemas "El tesoro", e "Los pasos", dedicado a Abilio Estévez, ambos inéditos até 1988, com *Una broma colosal*.

- Escreve a peça *¿Un pico o una pala*?, mas não chega a concluí-la. Segundo Abilio Estévez, Piñera, ao contrário de sua habitual maneira de escrever à máquina, escreve esta peça à mão, em uma caderneta. Já Rine Leal afirma que Piñera *deixou em sua máquina de escrever as laudas iniciais* da peça. Com a obra iria romper todos os moldes, e *fazia o que tinha vontade de fazer,* dizia Piñera. Estévez informa ainda que Piñera costuma afirmar: *Esta obra é meu canto de cisne. Depois de terminá-la, talvez não escreva mais.* Segundo Rine Leal, este texto foi encontrado ao lado da máquina de escrever de Piñera no momento de sua morte.

- Em 19 de outubro morre Virgilio Piñera, de ataque cardíaco, em sua casa. Dezoito horas antes de morrer esteve na casa de Abilio Estévez, onde insistiu no fato de que, apesar de seus sessenta e sete anos, sentia-se muito jovem. Mostrou a pele dos braços para comprovar sua juventude; tocou as pontas dos pés com as mãos, saltou, girou. Estava eufórico. Chegou a dizer que era terrível ser jovem a vida toda, e começou então a fingir-se velho, desdentado e de bengala na mão. *Você verá,* disse, *que entre todas as desgraças que me tocaram, também me tocará a de morrer com noventa anos. O que acontece, Abilio, é que eu sou imortal.* Segundo Reinaldo Arenas e Roberto Valero, antes de a família ou os amigos receberem a notícia, a polícia vai até o local e seqüestra o defunto e os onze manuscritos que Virgilio Piñera mantinha, cuidadosamente, sobre seu criado-mudo. No entanto, Rine Leal afirma, sem que Abilio Estévez o mencione, que este crítico *ajudou a recolher a papelada de Piñera pouco depois de sua morte.* Virgilio Piñera costumava gabar-se do fato de que suas obras completas estavam em ordem: *De toda forma, minha obra está feita e ali, limpinha, datilografada para ser entregue a meu sobrinho e a Arufat, porque já tenho sessenta e oito anos e a gente nunca sabe quando espicha as canelas.* Quando os amigos inteiram-se da morte do Mestre, vão a sua casa tentar salvar os textos, mas a casa está já oficialmente lacrada. No entanto, apesar de Abilio Estézvez não mencionar o fato, Rine Leal afirma que este crítico *ajudou a recolher a*

papelada de Piñera pouco depois de sua morte. E, como não há defunto, não há velório. O corpo reaparece apenas momentos antes do enterro. Pouquíssimas pessoas conseguem chegar a tempo, e ainda assim têm dificuldade em acompanhar o enterro, uma vez que o carro fúnebre sai rapidamente. A morte de Virgilio Piñera é anunciada no jornal oficial do Partido, *Granma*, em poucas linhas lacônicas, alguns dias após o enterro. O túmulo de Virgilio Piñera passa a ser local de reunião de poetas.

Em seus últimos tempos Piñera trabalha como tradutor da UNEAC, em um departamento povoado de intelectauis em desgraça, separado da editora e localizado no lugar mais inóspito que se possa imaginar, segundo Heberto Padilla. Sai pouco de casa. A União sugere o nome de Angel Augier para proferir as palavras de praxe no enterro, na tentativa de evitar qualquer nome conflitivo. Ainda segundo Padilla, Augier já havia sido sugerido no enterro de Lezama Lima, mas foi veementemente rechaçado por sua viúva, que convidou Cintio Vitier para discursar. O mesmo acontece no enterro de Piñera, quando Pablo Armando Fernández assume a palavra.

Reinaldo Arenas arrisca afirmar que Virgilio Piñera não morre de morte natural. Teria sido assassinado pela Polícia. Seus argumentos repousam sobre duas questões: como um homem saudável, de hábitos alimentares frugais, que não fumava havia anos, que costumava caminhar, morre de ataque cardíaco? E como os policiais sabiam do ocorrido antes de qualquer pessoa próxima de Virgilio Piñera?

Segundo Padilla, semanas antes da morte de Piñera agentes da Segurança de Estado entram em seu apartamento violentamente. A polícia chega de manhã, enquanto Piñera realiza suas traduções. Ofende-o, grita *velho contra-revolucionário* e confisca todas as cópias de suas obras. Mais tarde, os agentes tornam a ir a sua casa para adverti-lo que poderia custar caro se recebesse estrangeiros ou continuasse a assistir a reuniões literárias em certas casas. A notícia do vexame alastrou-se entre a comunidade intelectual de Havana. A partir da invasão, Piñera estabelece um código com os amigos que queiram visitá-lo: um telefonema de uma só chamada significa que há alguém na esquina, pronto para vê-lo.

- Heberto Padilla é exilado.

- Ambrosio Fornet publica a *Antología del cuento cubano contemporáneo*, no México. Aparecem "La carne", "La boda" e "Unas cuantas cervezas", de Virgilio Piñera.

1980

- Cuba vive as maiores dificuldades econômicas e políticas pós-Revolução. Aproveitando que durante quarenta e oito horas foi retirada a guarda diante da Embaixada do Peru em Havana, mais de dez mil pessoas refugiam-se em seus jardins. Para sair dessa situação embaraçosa, Fidel Castro abre o porto de Mariel.

- Êxodo de Mariel. Emigração, pelo período de três meses, de 125.000 habitantes *indesejáveis*, para os EUA. Deste contingente, 15% são homossexuais, ou seja, 18.750 pessoas. Castro aproveita para deportar criminosos comuns, doentes mentais e homossexuais. Sobe para 10% o total da população que está no exílio, ou seja, um milhão de cubanos. Trata-se do maior êxodo latino-americano.

- Até este ano, a Universidade realiza expurgos de alunos considerados não revolucionários. Há, até o momento, um slogan que diz: *A universidade é apenas para os revolucionários*.

- Juan Carlos Reloba publica a antologia *20 relatos cubanos*, em Cuba. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

1982

- O corpo de Virgilio Piñera é exumado para ser transladado a Cárdenas.

- É publicado o auto existencial *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, de Virgilio Piñera, em *Escandalar* (janeiro-junho), em número especial dedicado a Cuba.

- Salvador Bueno publica a antologia *Contes cubains du XXe. siècle*, reedição do original de 1975, na Argélia. Não há nenhum conto de Virgilio Piñera aí.

1983

- Suicida-se em Cuba o ex-presidente Osvaldo Dorticós Torrado.

1984

- Publicação de *El álbum*, de Virgilio Piñera, peça em um ato e até então inédita, na revista *Conjunto*. Há introdução do próprio autor, "Se habla mucho". A peça não voltou a ser publicada.

1985

- A Editora Alfaguara, de Madri, inicia o projeto de reedição da obra de Virgilio Piñera. Neste ano lança *La carne de René*.

1986

- Publicação da peça inédita de Virgilio Piñera *Una caja de zapatos vacía*. Em Miami, com prólogo de Luis F. González-Cruz, "Trayectoria intelectual de Virgilio Piñera".

- Publicação de "Una velada bajo la advocación del Santo José", de Virgilio Piñera, em *Cercanía de Lezama Lima*, de Carlos Espinosa. Em Havana.

Ao relacionar os amigos de José Lezama Lima que o visitam numa noite de 19 de março, dia de seu santo São José, Virgilio Piñera coloca-se, em terceira pessoa, entre eles. Mais que tudo, chama-os -- e a si mesmo -- de *fiéis*. Afirma que todos se fazem presentes por sua própria vontade e por um *depurado amor ao Mestre para testemunhar-lhe sua admiração, afeto e simpatia.* Virgilio Piñera imprime a todo o texto um tom de evidente ironia, fazendo-o passar por uma crônica social de província. Ironiza ao descrever o poeta Triana declamando interminavelmente para Lezama; ao descrever os doces servidos; ao referir-se às senhoras informando seus sobrenomes de solteiras, sem esquecer as expressões francesas de praxe. Ironiza ao descrever a agonia de uma assistência obrigada a ver fotos. Dirige a si mesmo nova carga, ao narrar como as pessoas se agitam para a foto com o Mestre. Posto o problema de quem se imortalizará com o anfitrião, todos respondem em uníssono *que o outro Mestre, se não tão glorioso ao menos tão velho quanto o Mestre número um.* O colunismo social vai avançando mas ao mesmo tempo retrocedendo, já que nada ocorre além de novos oferecimentos de doces, novas rodadas de licor e cinza, muita cinza, até que a noite corra o risco de se transformar em nova Pompéia, mas o santo ajuda, e ficam todos ali até a extrema-unção.

- A Editora Alfaguara lança o volume duplo contendo dois romances de Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras* e *Presiones y diamantes*.

1987

- Publicação de *Muecas para escribientes*, de Virgilio Piñera, volume organizado por Antón Arrufat, em Cuba. Aparece aí o romance inédito *El caso Baldomero*. Virgilio Piñera é apresentado como *narrador e dramaturgo de altos quilates, reconhecido em seu País e no Exterior...*

- Publicação de *Un fogonazo*, de Virgilio Piñera, em Havana, em cuja apresentação lê-se: *A Editora faz constar seu agradecimento a Antón Arrufat, que facilitou os rascunhos e colaborou em todo momento com esta edição.*

1988

- Publicação de *Una broma colosal*, de Virgilio Piñera, em Havana. A Ediciones Unión agradece *profundamente* a Antón Arrufat e a Abilio Estévez pela *desinteressada colaboração na edição deste livro*. Reúne poemas escritos entre 1970 e 1979, com exceção de dois. De todos os poemas, apenas "El hechizado" não é inédito. Segundo Roberto Urías, embora a edição seja de 1988, apenas no ano seguinte começou a circulação comercial do livro, que, pelo menos em Havana, foi praticamente *clandestina*, a julgar pela dificuldade em encontrá-lo nas livrarias.

- Publicação de *Las escapatorias de Laura y Óscar*, de Virgilio Piñera, na Espanha. Teatro.

1989

- Edição brasileira de *Contos frios* (seguidos de outros contos).

1990

- Aparece o volume *Teatro inconcluso*, organizado e prologado por Rine Leal ("Piñera inconcluso") e editado pela UNEAC. Consta das seguintes peças, cujos títulos às vezes são do crítico: *Las siameses, El viaje, Milanés* em três versões), *El ring, Pompas de jabón, Inermes* e *¿Un pico o una pala?* Leal faz a seguinte justificativa, no prólogo (p. 40): *Um livro como este não teria sido possível sem a paciente e esperançosa pesquisa e, é claro, sem a colaboração de arquivos e amigos fiéis. Os sete fragmentos que chegaram às minhas mãos o foram por três vias distintas: o fundo*

manuscrito da Biblioteca Nacional, a devoção de Juan Gualberto (Yonny) Ibáñez Gómez, em cuja casa Piñera leu poemas e narrações na década de 70, e a proximidade de Abilio Estévez, que ajudou a recolher a papelada de Piñera pouco depois de sua morte. E, sem dúvida, o interesse da União de Escritores e Artistas de Cuba, cuja editora ofereceu o necessário estímulo a um trabalho como este, tão carregado de dificuldades, desde a fotocópia de manuscritos até sua transcrição datilográfica e a cuidadosa edição. Leal informa ainda sobre a existência de um Fundo Piñera na Biblioteca Nacional.

- Estréia de *Dos viejos pánicos*, em Havana. É a primeira encenação cubana em vinte e dois anos. Sucesso absoluto de público.

- Edição brasileira de *A came de René*.

- Reedição de fragmentos da autobiografia de Virgilio Piñera, na revista espanhola *El Público* (maio-junho). Não há qualquer referência sobre o texto nem sobre seu editor.

1991

- Virgilio Piñera é homenageado pela oficialidade cubana, em Havana. Vários intelectuais apresentam conferências, outro lê dois contos inéditos do autor. O registro do evento sai publicado pela Revista *Unión*, em número especial dedicado integralmente a Piñera.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

PIÑERA, Virgilio - *A carne de René*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo, Siciliano, 1990.

_____ - *Aire frío*. Havana, Inaugural Extraordinaria.
Havana, La milagrosa, 1959 (Escena Cubana, 3).
Havana, Pagrán, 1959.

_____ - "Aire frío" in *Lunes de Revolución*, 11/maio/1959. A capa desta edição anuncia: "Inédito: segundo acto del drama 'Aire frío'", por Virgilio Piñera.

_____ - *Aire frío*. Edição com artigos de Rosa Illeana Boudet e Juan Antonio Hormigón. Madri, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990.

_____ - "Alfred Jarry: *Ubú Rey* (Minotauro, Buenos Aires, 1957)" in Sur n. 255, nov/dez/1958, pp. 108-110.

_____ - "Amor" in *Espuela de Plata*, out/nov/1939, p. 13. Poema não reeditado.

_____ - "André Gide: *La sinfonía pastoral*, Poseidón, Buenos Aires, 1947" in *Realidad* ano 1, vol. 2, jul/ago/1947, pp. 124-126.

_____ - "Apuntes sobre la poesía de Heberto Padilla" in *La Gaceta de Cuba* n. 6, jul/1962, p. 14.

_____ - "Artaud, fundador de una nueva vanguardia" in ARTAUD, Antonin - *El teatro y su doble*. Tradução de Enrique Alonso e Francisco Abelenda. Seleção, prólogo e cronologia de Virgilio Piñera. Havana, Instituto del Libro, 1969.

_____ - "Autobiografía" in *El Público* n. 78, maio/jun/1990, pp. 108-115.

_____ - "Balance cultural de seis meses" in *Revolución*, 2, n. 227, ago/1959, p. 18. O artigo está assinado por "El Escriba".

_____ - "Ballagas en persona" in *Ciclón*, I, 5, set/1955, pp. 41-50.

_____ - "Belisario" in *La Gaceta de Cuba* ano 6, n. 62, dez/1967,jan/1968, p. 15. O texto sai posteriormente em *Un fogonazo*.

_____ - "Cada cosa en su lugar" in *Lunes de Revolución*, 2, n. 39, 14/dez/1959, pp. 11-12.

_____ - "Carta de un pintor de provincia" in *Ciclón* II, 5, s/d (entre 1955-1957), p. 58. O artigo está assinado por "Un Pintor de Provincia". No artigo "Pasado y presente de nuestra cultura" Virgilio Piñera faz referência a um artigo de Baragaño, publicado em *Lunes de Revolución*, que denuncia a fraude evidente do Salão Nacional de Pintura, o mesmo tema deste artigo de "Un Pintor de Provincia".

_____ - "¿Casal... o Martí?" in *Revolución*, 2, n.162, jun/1959, p. 2.

_____ - *Clamor en el penal*. Texto inédito seqüestrado pela polícia, segundo Reinaldo Arenas. *

_____ - "Cold air". Nova York, Theatre Communications Group, 1985. In *Plays in Progress*, v. 6, n. 10.

_____ - *Cold tales*. Tradução de Mark Schafer. Higiene, Colorado, Eridanos Press, 1988. Prefácio de G. Cabrera Infante ("The death of Virgilio").

_____ - "Composición N. 1" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 22. Poema não reeditado. *

_____ - "Composición N. 2" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 22. Poema não reeditado *

_____ - "Concilio y discurso" in *Letras Cubanas* n.5, ano 2, jul/set/1987, pp. 72-89. Conto de 1950, até então inédito, e reeditado em *Muecas para escribientes*.

_____ - *Contes froids*. Tradução de Françoise-Marie Rosset. Paris (Les Lettres Nouvelles), Denoël, 1971. "Préface" de José Bianco.

_____ - *Contos frios (seguidos de outros contos)*. Tradução de Teresa Cristófani Barreto. São Paulo, Iluminuras, 1989. "Introdução" de José Rodríguez Feo e posfácio de Teresa Cristófani Barreto ("Pérolas e porcos").

_____ - "Contra y por la palabra" in *La Gaceta de Cuba* n. 80, jan/1970, p. 8.

_____ - "Crónicas. El caso Lolita". Protesto da revista *Sur* à censura de *Lolita* pela prefeitura de Buenos Aires. In *Sur* n. 260, set/out/1950, pp. 44-75.

_____ - "Cuba y la literatura" in *Ciclón* I, 2, v.9, mar/1955, pp. 51-55. Conferência lida em 27/fev/1955.

_____ - *Cuentos*. "Prólogo" do autor. Havana, Bolsilibros Unión, 1964.
Havana, UNEAC, 1964.
Madri, Alfaguara, 1990. (Já está na 2a. edição.)

_____ - "Cuentos" in *Unión* n. 1, mai/jun/1962, pp. 22-26. *

_____ - *Cuentos completos*. Havana, Unión, 1964.

_____ - *Cuentos fríos*. Buenos Aires, Losada, 1956.
Havana, Unión, 1964.
Madri, Alfaguara.

_____ - "Cukierek" in BABAD, Beata (ed.) - *Koralowy Kón*. Tradução de Beata Babad, Kalina Wojciechomska e Kazimierz Piekarec. Varsóvia, Ksiazka i Wiedza, 1968, pp. 123-154.

_____ - "De la bière à gogo", "La chute", "Quand ils viendront me chercher". Tradução de Marie-Françoise Rosset. "Demande de canonisation de Rosa Gagi", "Chirurgie esthétique", "Maria Vivan". Tradução de Raphaël Sorin. In *Les Lettres nouvelles*, número especial "Écrivains de Cuba", dez/1967, jan/1968, pp. 62-73.

_____ - "De la contemplación" in *Clavileño* n. 3, out/1942, p. 8. O poema não foi reeditado. *

_____ - "Do caderno de anotações de Antón Chekhov" in *Lunes de Revolución*, 16/jan/1961.

_____ - "Diálogo imaginario" (com Sartre) in *Lunes de Revolución*, 21/mar/1960, pp. 38-40.

_____ - "Die Hochzeit" in SCHULTZE-KRAFT, Peter (ed.) - *Wie ich zuhaus einmarschiert bin* - Kubanische Erzählungen. Tradução de Karl August Horst e Peter Schultze-Kraft. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 35-36.

_____ - "Dos libros de cuentos" in *Lunes de Revolución*, 3, n. 48, fev/1960, p. 15.

_____ - "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía" in *Espuela de Plata*, ago/1941, pp. 16-19.

_____ - *Dos viejos pánicos*. Havana, Casa de las Américas, 1968. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

_____ - "*Dos viejos pánicos* en Colombia". Entrevista. In *Conjunto*, ano 3, n. 7, 1971, pp. 69-71. Não há referência ao entrevistador. Luis F. González-Cruz, no entanto, aponta como entrevistador o crítico Calvert Casey.

_____ - "Edmundo Desnoes: No hay problema" in *Casa de las Américas* 2:9, nov/dez/1961, pp. 160-161.

_____ - *Ejercicio de estilo*. Peça teatral inédita de 1969. É parte do espetáculo *Juego para actores*. *

_____ - "El álbum" - peça em um ato in *Conjunto* n. 61-62, jul/dez/1984, pp. 57-70. Peça até então inédita. Há uma introdução do autor: "Se habla mucho...".

_____ - "El amor original" in *Ciclón*, I, 6, nov/1955, pp. 75-76.

_____ - "El baile" in BUENO, Salvador (ed.) - *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*. Havana, Mirador, 1953.
Havana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación - Ediciones del Cincuentenario, 1953.

_____ - "El balcón" in VV.AA. - *Cuentos cubanos*. Barcelona, Laia, 1974.

_____ - "El Balcón" in LLOPIS, Rogelio - *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*. Havana, UNEAC, 1968. Esta edição é substituída pelo volume acima mencionado, *Cuentos cubanos*.

_____ - *El banalizador*. Romance inédito, referido por Virgilio Piñera em nota de rodapé a "Gombrowicz por él mismo" (1947). Em redação em 1947 e já pronto em 1948, o livro seria editado em Buenos Aires, pela editora Argos. Cintio Vitier menciona-o em 1953, em sua antologia *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*.

_____ - "El caramelo" in ALONSO, Dora; BUENO, Salvador; CASEY, Calvert; LORENZO, José e RODRÍGUEZ FEO, José - *Nuevos cuentos cubanos*. Havana, UNEAC, 1964, pp. 55-80.

_____ - "El caramelo" in RODRÍGUEZ FEO, José (ed.) - *Aquí once cubanos cuentan*. Montevideo, Arca, 1967, pp. 13-38.

_____ - "El 'caso' Baragaño" in *La Gaceta de Cuba* ano 1, n. 6/7, jul/1962, p. 21. O artigo está assinado por "El Escriba". Em nota de rodapé, informa-se: 1. Que "El Escriba" é pseudônimo de Virgilio Piñera; e 2. que este artigo aparece originariamente em *Revolución* de 2 de setembro de 1959.

_____ - *El conflicto: un cuento*. Havana, Cuadernos Espuela de Plata, 1942. Reeditado pela primeira vez em *Cuentos fríos*.

_____ - "El creador y su obra". Entrevista realizada com outros dois autores e publicada sob a forma de "Enquete". Sem menção do entrevistador. In *La Gaceta de Cuba*, 8, n. 85, set/1970, p. 11.

_____ - "Elegie lente". Versão de Charles S. O poema compõe, entre outros de outros autores, a página "Hommage à Mallarmé". In *Poeta* n.1, nov/1942, p. 4.

_____ - "El enemigo" in *Sur* n. 236, set/out/1955, pp. 52-57.

_____ - "El flaco y el gordo". Entrevista concedida a Rine Leal in *Lunes de Revolución*, 2, n. 25, set/1959, pp. 10-11. A entrevista é seguida pela peça homônima, pp. 11-16, anunciada na capa do suplemento. Reeditada em *Teatro completo*.

_____ - "El Gran Baro" in *Ciclón*, I, 1, jan/1955, pp. 4-8. A primeira reedição é em *Cuentos fríos*.

_____ - "El jardín" in revista *Cultural* 64. Poema reeditado em *La vida entera*.

_____ - "El libro fantástico de Oaj" in *Unión* n. 3, ano V, jul/set/1966, pp. 185-187.

_____ - "El muñeco" in *Ciclón*, II, 2, 1965, pp. 9-30. Reedição de *Cuentos fríos*.

_____ - *El no*. Texto inédito seqüestrado pela polícia, segundo Reinaldo Arenas. Peça teatral de 1965 que estava para ser encenada em 1968, conforme informa Pedro Pérez Sarduy. *

_____ - "El país del arte" in *Orígenes* ano 4, n. 16, inverno/1947, pp. 34-38.

_____ - "El pensamiento cautivo" in *Ciclón*, II, 4, jul/1956, pp. 64-66.

_____ - *El que vino a salvarme*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

_____ - "El que vino a salvarme" in CABALLERO BONALD, José Manuel (ed.) - *Narrativa cubana de la Revolución*. Madri, Alianza, 1968, pp. 69-74. Reeditado em 1971.

_____ - "El secreto de Kafka" in *Orígenes*, ano 2, n. 8, inverno/1945, pp. 42-45.

_____ - "El señor Ministro" in *Los Anales de Buenos Aires* nos. 15 e 16, maio/jun/1947, pp. 21-22. Reeditado em *El que vino a salvarme*.

_____ - "El teatro actual" in *Casa de las Américas*, IV, 22-23, jan/abr/1964, pp. 95-107. Versão taquigráfica de mesa-redonda realizada em 29/out/1963.

_____ - *El trac*. Peça teatral inédita de 1974. *

_____ - "En el insomnio" in *Anales de Buenos Aires* n. 10, out/1946. Conto reeditado na antologia *Cuentos breves y extraordinarios*, organizada por Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Raigal, 1955. Reeditado também em *Cuentos fríos*.

_____ - *En esa helada zona*. Texto inédito seqüestrado pela polícia, segundo Reinaldo Arenas. *

_____ - "En la funérea playa fue" in *La Gaceta de Cuba* n. 75, jul/ago/1969, pp. 7-8. A primeira reedição é em *Un fogonazo*.

_____ - "En la muerte de Albert Camus" in *Lunes de Revolución*, 3, n. 43, jan/1960, p. 7. O artigo está assinado por "El Escriba".

_____ - "Eristica sobre Valéry" in *Poeta* n. 1, nov/1942, p. 7.

_____ - "Espada" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 22. O poema não é reeditado. *

_____ - "Espejismo de revistas" in *Revolución*, 2, n. 166, jun/1959, p. 2.

_____ - "Espíritu de las milicias" in *Lunes de Revolución*, 1/mai/1960, pp. 35-39.

_____ - "Estancias de los cuatro elementos. Agua" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 24. O poema não é reeditado. *

_____ - "Estudio en blanco y negro" in SOLÓRZANO, Carlos (edição e compilação) - *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. Madri, Aguilar, 1970.

_____ - "Évora: nietas y abuelas" in *La Gaceta de Cuba* ano III, n. 37, maio/20/1964, p. 22.

_____ - "Falsa alarma" in LEAL, Rine (organização e introdução) - *Teatro cubano en un acto*. Havana, Ediciones R, 1963. A edição original é em *Orígenes*, VI, n. 21, 1949, pp. 29-35 (fragmento a ser concluído. Conclui no número seguinte, pp. 35-41). A peça é reeditada em *Teatro Completo*, mas com alterações significativas.

_____ - (texto de apresentação dos poemas de) Fernando Pazos in *Lunes de Revolución*, 30/mai/1960.

_____ - "Final del repaso" in *Unión*, 4 (3), jul/set/1965, pp. 145-149.

_____ - "Fragmento de un prólogo" in *Lunes de Revolución*, 25/set/1961.

_____ - "Freud y Freud" in *Ciclón*, II, 6, nov/1956, pp. 48-49.

_____ - "Giselda Zani: *Por vínculos sutiles* (Emecé, Buenos Aires, 1958)" in *Sur* n. 253, jul/ago/1958, pp. 95-97.

_____ - "Gombrowicz por él mismo" in *Unión*, n. 1, ano 6, mar/1968, pp. 115-126.

_____ - "Goyesques". Sob tal título figuram os seguintes contos: "La viande", "L'insomnie", "Histoire de boiteux". Tradução de Felix Gattegno. In *Les temps modernes* n. 140, out/1957, pp. 619-623.

_____ - "Grafomanías" in *Ciclón*, III, 1, jan/mar/1957, pp. 3-5. A primeira reedição se dá em *Cuentos,* com o título no singular.

_____ - *Handle with care*. Peça inédita de 1969. *

_____ - "Homenaje". Editorial de Virgilio Piñera para o número sob sua responsabilidade, dividida com Oscar Hurtado, dedicado a Rolando Escardó, então recentemente falecido. In *Lunes de Revolución*, 31/out/1969.

_____ - "Invención; Ícaro y el sol" in *Espuela de Plata*, fev/1941, pp. 20-21.

_____ - "Jesús" (fragmento de comedia dramática) in *Prometeo* v. 3, n. 26, jun/1951, pp. 26-32. A peça é reeditada em *Teatro Completo*.

_____ - "La carne" in *Sur* n. 242, set/out/1956, pp. 17-19. Neste mesmo número figuram ainda "La caída" e "El infierno", pp. 20-22. Todos os contos terão sua primeira reedição em *Cuentos fríos*.

_____ - "La carne", "La boda" e "Unas cuantas cervezas" in FORNET, Ambrosio (ed.) - *Antología del cuento cubano contemporáneo*. México, Era, 1979, pp. 129-138.

_____ - *La carne de René*. Buenos Aires, Losada, 1952.
Buenos Aires, Siglo XXI, 1952.
Buenos Aires, Siglo XXI, 1953.
Madri, Alfaguara, 1985. {Segundo Carlos Espinosa Domínguez, esta última edição traz o texto já reescrito do romance. Nenhuma das edições originais, porém, foi localizada.}

_____ - "La carne de René"; "La carne perfumada" in GARCÍA VEGA, Lorenzo (ed.) - *Antología de la novela cubana*. Havana, Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura, 1960, pp. 443-486.

_____ - "La conspiración" in *Lunes de Revolución*, 23/out/1961. Título deste número de *Lunes*: "Obra en construcción: cinco capítulos de cinco novelas".

_____ - "La destrucción del danzante" in *Clavileño* n. 6-7, jan/fev/1943, pp. 3-5. O poema não volta a ser editado. *

_____ - "La Electra Garrigó de fin de siglo". Entrevista concedida a Elsa Claro in *La Gaceta de Cuba*, 5 (53), out/nov/1966, p. 9.

_____ - "La gracia" in *Espuela de Plata* n.C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 23. *

_____ - "La gran escalera del palacio legislativo" in *Sur* n. 251, mar/abr/1958, pp. 25-27. O conto é reeditado em *El que vino a salvarme*.

_____ - "La hoja" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 22. *

_____ - "La inundación" in *Ciclón* vol. 4, n. 1, jan/mar/1959, pp. 10-14.

_____ - "La isla en peso". Havana, Espuela de Plata, 1942. Há outra edição de 1943. O poema sai depois em *La vida entera* e na revista *Mariel*.

_____ - "La montaña" in *Ciclón* vol. 3, n. 1, jan/mar/1957, p. 5. Reedição de *Cuentos fríos*.

_____ - *La niñita querida*. Peça teatral de 1966. Texto inédito seqüestrado pela polícia, segundo Reinaldo Arenas. *

_____ - "La nueva literatura". Editorial de número de *Lunes de Revolución* integralmente preparado por Virgilio Piñera. In *Lunes de Revolución*, 5/dez/1960.

_____ - "La nueva revista cubana" in *Revolución*, 2, n. 172, jun/1959, p. 2.

_____ - *La pintura de Portocarrero*. Ensaio, 1942. Sem dados. *

_____ - "La rebelión de los enfermos" in *Unión*, n. 1, ano IV, ja,/mar/1965, pp. 55-66. Não volta a ser editado.

_____ - "La reforma literaria" in *Revolución*, 2, n. 159, jun/1959, p. 2.

_____ - "La revolución se fortalece" in *Lunes de Revolución*, 2, 2/nov/1959, p. 15.

_____ - "La sorpresa" in *Lunes de Revolución*, 3, n. 65, jun/1960, pp. 9-11.

_____ - *La vida entera*. Havana, UNEAC, Colección Contemporáneos, 1969.

_____ - "La vida tal cual" - fragmentos - in *Lunes de Revolución*, 27/mar/1961, pp. 44-47. Fragmentos da autobiografia de Virgilio Piñera, depois recortados e reeditados em 1990 (cf. "Autobiografía").

_____ - "Las artes: la poesía" in *Lunes de Revolución*, 28/nov/1960, pp. 28-29.

_____ - "Las destrucciones". Poema inédito mencionado por Cintio Vitier em sua antologia *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, de 1952. *

_____ - "Las escapatorias de Laura y Oscar" - "De lo rodículo a lo sublime no hay más que un paso" in *Primer Acto* n. 225, 1988, pp. 81-107. A peça é de 1973.

_____ - *Las furias. Cuaderno de poesía*. Havana, Espuela de Plata, 1941. Traz também o poema "Elegía así". Ambos são republicados em *La vida entera*.

_____ - "Las furias", "Elegía así", "Sonetos oscuros", "Seca lamentación" e "Vida de Flora" in VITIER, Cintio (organização, seleção e notas) - *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. Havana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Ediciones del Cincuentenario, 1953, pp. 334-339.

_____ - "Las plumas respetuosas" in *Revolución*, 2, n. 185, jul/1959, p. 17. Assinado por "El Escriba".

_____ - "Le philanthrope". Tradução de Robert Marrast. In *Les Temps Modernes* n. 207-208, ago/set/1963, pp. 448-465.

_____ - "Libros. Diálogo con Virgilio Piñera" in *Bohemia*, 56(35), p. 23, ago/28/1964. Entrevista concedida a Luis Agüero.

_____ - "...Literatura y revolución" in *Revolución*, 2, n. 164, 18/jun/1959.

_____ - "Los desastres" in *Poeta* n. 2, mai/1943, p. 8.

_____ - "Los diez mejores libros cubanos". Virgilio Piñera é um dos 28 escritores que respondem à pesquisa. In *Lunes de Revolución*, 9/out/1961, pp. 4-7.

_____ - *Los mirones*. Peça inédita, escrita entre 1960 e 1970, mencionada por Bárbara Rivero. *

_____ - "Los muertos de la Patria". Poema. In *Lunes de Revolución*, 15/mai/1961. Reeditado em *La vida entera*, que registra como data de composição o ano de 1962.

_____ - "Los siervos" in *Ciclón*, 1, n.6, nov/1955, pp. 9-29.

_____ - "Llamamiento a los escritores" in *Revolución*, 2, n. 273, out/1959, p. 19. Assinado por "El Escriba".

_____ - "Manifiesto de los intelectuales y artistas" in *Lunes de Revolución*, 12/jun/1961, p. 17. Virgilio Piñera é um dos signatários do manifesto.

_____ - "Martínez Villena y la poesía" in *Lunes de Revolución*, 23/jan/1961.

_____ - "Mientras moría" in *Unión*, n.2, ano III, abr/jun/1964, p. 37.

_____ - "Morin sigue teniendo demonio" in *La Gaceta de Cuba* ano II, n.25, set/3/1963, pp. 14-15.

_____ - *Muecas para escribientes*. Havana, Letras Cubanas, 1987. Madri, Alfaguara, 1990.

_____ - "Nacimiento del mar" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 23. *

_____ - "Natación" in *Ciclón* vol. 3, n.1, jan/mar/1957, p. 4. Reedição de *Cuentos fríos*.

_____ - "No estábamos arando en el mar" in *Tablas* n. 2, abr/jun/1983. *

_____ - e outros - "No hay problema" - debate sobre o romance de Edmundo Desnoes in *La Gaceta de Cuba*, jun/1962, n. 4, pp. 5-6.

_____ - "Noche de los asesinos" in *La Gaceta de Cuba*, 4, n. 47, out/nov/1965, p. 25.

_____ - "Nota sobre literatura argentina de hoy" in *Orígenes*, IV, n. 13, 1947, pp. 40-45. O texto saí também em *Anales de Buenos Aires*, sem dados.

_____ - "Notas sobre el teatro cubano" in *Unión*, VI, n. 2, abr/jun/1967, pp. 130-142. Também editado na França com o título: "Notes sur le théâtre cubain". Tradução de Simone Benmussa. In *Jeune Théatre d'Amérique Latine*, dos *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud -- Jean Louis Barrault*, pp. 27-42.

_____ - "Notas sobre la vieja y la nueva generación" in *La Gaceta de Cuba*, 1/mai/1962, pp. 2-3.

_____ - "Noticias para Ulises por Virgilio Piñera" in *Poeta*, n.1, nov/1942, p. 8.

_____ - "Nubes amenazadoras" in *Revolución*, 2, n. 35, jan/1959, p. 4.

_____ - "¡Ojo con el crítico...!" in *Prometeo*. Sem dados. (O texto é, provavelmente, de fins de 1948 ou início de 1949.) *

_____ - "Once consejos para un turista ávido" in *Lunes de Revolución*, 2, 21/dez/1959, pp. 20-21.

_____ - "Pasado y presente de nuestra cultura" in *Lunes de Revolución*, 3, n. 43, jan/1960, pp. 10-13.

_____ - "Paseo del caballo" in *Orígenes* ano 2, n. 5, primavera/1945, pp. 31-33. Poema não reeditado.

_____ - *Pequeñas maniobras*. Havana, Ediciones Revolución, 1963. Madri, Alfaguara, 1986. Esta edição traz também *Presiones y diamantes*.

_____ - "Permanencia de Ballagas" in *Lunes de Revolución*, 2, set/1959, n. 26, pp. 3-5.

_____ - "Piñera teatral" in *Lunes de Revolución*, 28/mar/1960. Conclui no número seguinte.

_____ - "Poema para la poesía" in *Papeles de Buenos Aires*, sem dados. O texto será reeditado em *Poesía y prosa* e *La vida entera*.

_____ - "Poemas inéditos de Virgilio Piñera" in *La Gaceta de Cuba*, ano 6, n. 57, abr/1967, p. 16. Lista dos poemas: "En el gato tuerto", "Solicitud de canonización de Rosa Cagí", "Cuando vengan a buscarme", "Cirugía plástica", "María Viván".

_____ - "Poesía" in *Espuela de Plata* n. C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 22. *

_____ - "Poesía y crimen" in *Espuela de Plata* n. E e F, abr/jul/1940, pp. 20-22. *

_____ - *Poesía y prosa*. Havana, Serafín García, 1944. Obra financiada por Virgilio Piñera. De todos os contos aqui publicados, "La gata" é o único não reeditado.

_____ - *Poetas africanos contemporáneos*. Gijón, Júcar, 1974.

_____ - "¿Por dónde anda lo cubano en el teatro? in *Lunes de Revolución*, 3/abr/1961, pp. 28-30.

_____ - Prefácio a SADE, Marquês de - "Las 120 jornadas de Sodoma" (fragmento). Tradução de Humberto Rodríguez Tomeu in *Ciclón*, I, 1, 35-41. *

_____ - "Presentación" in *Lunes de Revolución*, 3, 19/set/1960, pp. 2-3. Número preparado integralmente por Virgilio Piñera.

_____ - *Presiones y diamantes*. Havana, Instituto del Libro, 1967. Havana, Contemporáneos UNEAC, 1967.
Madri, Alfaguara, 1986. Esta edição traz também *Pequeñas maniobras*.

_____ - "Presiones y diamantes" in *Casa de las Américas* ano 1, 1960, pp. 6-10. Capítulo 1 do romance ainda intitulado *La conspiración*.

_____ - "¿Qué libros trataría ud. de salvar?" - Una encuesta de *Lunes* in *Lunes de Revolución*, 3, n. 64, jun/1960.

_____ - "¿Qué opina Usted de *María Antonia*?" - pesquisa sobre a peça teatral in *Granma*, 4/jan/1968.

_____ - "Reseña de la poesía" in *Lunes de Revolución*, 9/jan/1961.

_____ - *René's flesh*. Tradução de Mark Schafer. "Foreword" de Antón Arrufat. Boston, Eridanos Press, 1989.

_____ - "Samuel Feijoo: camarada celeste, poemas". Notas in *Orígenes* ano 2, n. 5, primavera/1945, pp. 50-51.

_____ - "Seca lamentación" in *Clavileño* n. 4-5, nov/dez/1942, p. 13. *

_____ - "Secreto del espía" in *Orígenes* ano 2, n. 5, primavera 1945, p. 32. Reeditado em *La vida entera*.

_____ - "Siempre se olvida algo" in *La Gaceta de Cuba*, 3, n.34, 5/abr/1964, pp. 4-9. A peça não volta a ser publicada.

_____ - "Silvina Ocampo y su perro mágico (no sólo el perro es mágico)" in *Sur* n. 253, jul/ago/1958, pp. 108-109. Assina: VP.

_____ - "Sobre *Amistad funesta"* in *Lunes de Revolución*, 30/jan/1961, pp. 52-53.

_____ - "Sonetos oscuros" in *Clavileño* n. 1, ago/1942, p. 7. *

_____ - *Teatro completo*. Havana, Ediciones R, 1960. Prólogo do autor: "Piñera teatral", publicado anteriormente em *Lunes de Revolución*, 1960, quando da estréia de *El filántropo*.

_____ - *Teatro completo*. Edição de Rine Leal. Havana, Letras Cubanas, no prelo. *

_____ - *Teatro inconcluso*. Seleção, organização e prólogo de Rine Leal ("Piñera inconcluso"). Havana, UNEAC, 1990.

_____ - (edição, prólogos e notas) -*Teatro de la crueldad*. Havana, Instituto del Libro, 1967. *

_____ - (seleção e notas) - *Teatro del absurdo*. Prólogo de José Triana. Havana, Instituto del Libro, 1967. Antologia. *

_____ - "Teatro y traductores..." in *Revolución*, 2, n.168, jun/1959, p. 15.

_____ - "Terribilia meditans... por El Director" in *Poeta* n. 1, nov/1942, p. 1.

_____ - "Terribilia meditans...II por El Director in *Poeta* n. 2, mai/1943, p. 1.

_____ - "Tesis del gabinete azul" in *Orígenes* ano 2, n.5, primavera/1945, p. 32. Reeditado em *La vida entera*.

_____ - "The dragée" in COHEN, J.M. (ed.) - *Writers in the New Cuba*. Sem referência ao tradutor. Middlesex, Penguin, 1967, pp. 60-85.

_____ - "The Great Baro" - tradução de Alan Osborne in *Odyssey Review*, 2:4, dez/1962, pp. 215-223.

_____ - "The Philanthropist" in SALKEY, Andrew (ed.) - *Writing in Cuba since the Revolution*. An anthology of poems, short stories and essays. Sem referência ao tradutor. Londres, Bogle - L'Ouverture Publications, 1977, pp. 82-90.

_____ - "The serfs" - tradução de Gregory Rabassa in *LELS/OR (Odyssey Review)*, 2:4, dez/1962, pp. 183-214.

_____ - "Tránsito de la rosa" in *Espuela de Plata* n.C e D, dez/1939, jan/mar/1940, p. 23. *

_____ - "Tres en uno a una" in *La Gaceta de Cuba*, 2(15), 1/abr/1963, pp. 11-12.

_____ - "Un arropamiento sartorial en la caverna platónica". Auto existencial in *Escandalar*, v. 5, jan/jun/1982, n. 1-2, pp. 181-185. Número especial dedicado a Cuba. O texto é de 1971.
Tablas 1/88, com apresentação de Rine Leal.

_____ - "Un bamboleo frenético" in *Casa de las Américas*, v.1, n.4, 1961, pp. 2-5. Série de poemas contidos: "El delirante", "Un hombre es así", "Yo estallo", "Un bamboleo frenético". Todos eles saem depois em *La vida entera*.

_____ e outros - "Un congreso de escritores y artistas" in *Lunes de Revolución*, 12/jun/1961, p. 15.

_____ - "Un experimento feliz" in *Ciclón*, I, 4, jul/1955, pp. 59-60.

_____ - "Un fantasma a posteriori" in *La Gaceta de Cuba*, 2, (16), abr/1963. Reeditado em *El que vino a salvarme*.

_____ - *Un fogonazo*. Havana, Letras Cubanas, 1987. Segundo Rogelio Rodríguez Coronel, o livro esgotou-se em 24 horas.

_____ - "Un libro de Bioy" in *Lunes de Revolución*, 9/mai/1960.

_____ - "Un parto insospechado" in *Ciclón* v.3, n.1, jan/mar/1957, p. 5. O conto sai depois em *El que vino a salvarme*.

_____ - *Un pico o una pala*. Peça inédita de 1979. Virgilio Piñera não chegou a concluí-la em função de sua morte. *

_____ - "Un testigo implacable" in *Ciclón*, III, 2, abr/jun/1957, pp. 63-64.

_____ - "Un testimonio del primero de mayo" in *Casa de las Américas*, ano 1, n. 1, 1960.

_____ - *Una broma colosal*. Havana, UNEAC, 1988. Compilação de poesia inédita.

_____ - *Una caja de zapatos vacía*. Miami, Universal, 1986. Prólogo de Luis F. González-Cruz, "Trayectoria intelectual de Virgilio Piñera". Edição crítica da peça preparada pelo mesmo pesquisador.

_____ - "Una desnudez salvadora" in *Ciclón* v.3, n.1, jan/mar/1957, pp. 3-4. Reeditado em *El que vino a salvarme.*

_____ - "Una lección de amor" in *Lunes de Revolución*, 26/dez/1960, p. 9.

_____ - "Una velada bajo la advocación del Santo José" in ESPINOSA, Carlos - *Cercanía de Lezama Lima*. Havana, Letras Cubanas, 1986. O poema "El hechizado" aparece nesta mesma edição.

_____ - "Uno de los duques de Alba" in *Linden Lane Magazine*, 1984. Poema dedicado a Lezama Lima.

_____ - "20 años atrás" in *Revolución*, 2, n. 261, out/1959, p. 2. Assina o artigo: "El Escriba".

_____ - "Virgilio Piñera y los dos viejos". Entrevista concedida a Pedro Pérez Sarduy in *La Gaceta de Cuba*, 6, n. 63, fev/mar/1968, p. 3.

_____ - "Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, Ed. Argos, Bs. As., 1947", in *Realidad* n. 3, v.1, mai/jun/1947, pp. 469-471.

_____ - "¿Ya leyó *El Quijote?*" in *Lunes de Revolución*, 8/ago/1960, pp. 7-8.

PIÑERA LLERA, Virgilio - "El grito mudo" in *La poesía cubana en 1936*. "Prólogo" e "Apêndice" de Juan Ramón Jiménez. "Comentario final" de José María Chacón y Calvo. Introdução de Fernando Ortiz ("Este libro"). Seleção de Juan Ramón Jiménez, José María Chacón y Calvo e Camila Henríquez Ureña. Havana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937, p. 211.

* Texto não localizado.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE O AUTOR

AGUILIU DE MURPHY, Raquel - *The dramatic texts of Virgilio Piñera and the Latin American absurdist moviment*. Dissertation Absatracts Int. 1984, out, v.45(4).

_____ - *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madri, Pliegos, 1988. *

AGUIRRE, Mirta - "Virgilio Piñera: *La isla en peso, un poema*" in *Gaceta del Caribe*, 10(59), mar/abr/1970, p. 211. *

ALMENDROS, Néstor e JIMÉNEZ LEAL, Orlando - *Conducta impropia*. Madri, Playor, 1984. (Livro dedicado "À memória de Virgilio Piñera".)

_____ - *Improper conduct (Conducta impropia)*. New Video Indenpendent, New Video Center, Inc., NYC, 1984. (Dados seguramente incorretos fornecidos por Carmen Torres-Robles em *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*: esta empresa não existe em NYC.) *

A.M.C. - "Angústia em pequenas doses. Em *Contos frios*, de Piñera" in *Jornal da Tarde*, 20/out/1989, p. 22.

ANÔNIMO - "Estante atualizada - *Contos frios*" in Revista *Veja* n. 43, 1/nov/1989, p. 126.

ANTELO, Raúl - "Prosa e poesia formam um épico da desilusão" in *Letras* do jornal *Folha de São Paulo* , 6/jan/1990, p. f3.

ARENAS, Reinaldo - *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 1992.

_____ - *El color de verano*. Sem dados. (Virgilio é personagem fundamental do romance.) *

_____ - *El portero*. Málaga, DADOR, 1989.{ok}
Miami, Universal, 1990. (Há um personagem, El Conejo -- Virgilio Piñera --, que repete: "Yo tengo miedo, mucho miedo, muchísimo miedo".)

_____ - "La isla en peso con todas sus cucarachas" in *Mariel*, Miami, ano 1, n. 2 (verão), pp. 20-24.
in *Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente.* México, Kosmos, 1986, pp. 115-131.

_____ - "La represión intelectual en Cuba" in *Memoria del Segundo Congreso de Intelectuales Disidentes*. Columbia University, Nova Iorque, 28-31/ago/1980. Ed. Modesto Maidique y Julio Hernández-Miyares. Nova Iorque, offset, 1981, pp. 55-60. Reproduzido em *Escandalar* v. 4, n. 1, jan/mar/1981, pp. 90-93.

_____ - "Las muertes de Virgilio Piñera" in *Necesidad de libertad*. México, Kosmos, 1986.

_____ - "Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros" in *Quimera* n. 100, pp. 80-84.

ARRUFAT, Antón - "Foreward" a PIÑERA, Virgilio - *René's flesh*. Tradução de Mark Schafer. Boston, Eridanos, 1989, pp. ix-xix.

_____ - "Teatro 1959" in *Lunes de Revolución*, 18/jan/1960, pp. 12-14.

BALDERSTON, Daniel - "Lo grotesco en Piñera: lectura de *El álbum*" in *Texto crítico* 1986; 12(34-35), pp. 174-178.

BARREDA, Pedro - "La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera" in *Escritura: Revista de teoría y crítica literarias*, jan/dez/1985, v. 10 (19-20), pp. 117-126. *

BARRENECHEA, Ana María - "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" in *Sitio* n. I, dez/1981, pp. 33-36. *El espacio crítico en el discurso literario.* Buenos Aires, Kapelusz, 1985. ROGGIANO e MC DUFFIE (ed.) - *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Madri, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980, pp. 11-19.

BARRETO, Teresa Cristófani - "Emaranhados Clarice e Virgilio" in *Revista da USP* n. 13, mar/abr/mai/1992, pp. 136-143.

_____ - "Pérolas e porcos", posfácio de PIÑERA, Virgilio - *Contos frios*. São Paulo, Iluminuras, 1989, pp. 189-197.

_____ - "Tradução ofusca sutilezas de Virgilio Piñera" in *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*, 6/dez/1990, p. 4.

_____ - "Vidas marcadas por conspirações" in *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*, 6/dez/1990, p. 4.

BAQUERO, Gastón - "Tendencias de nuestra Literatura" in ICHASO, Francisco (diretor) - *Anuario Cultural de Cuba - 1943*. Havana, Ministerio de Estado, 1944.

BELTRÁN, Alejo - "Estrenos en La Habana, 3 de teatro, 1 de cine" in *Cuba*, II, n. 11, 1963, pp. 20-27. *

BIANCO, José - "Piñera, narrador", prólogo a PIÑERA, Virgilio - *El que vino a salvarme*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 7-19. Reeditado em BIANCO, José - *Ficción y reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica, Coleção Terra Firme, 1988, pp. 281-287.

_____ - "Préface" a PIÑERA, Virgilio - *Contes froids*. Tradução de Françoise-Marie Rosset. Paris, Denoël, 1971, pp. 7-20. Este texto é a tradução literal de "Piñera, narrador".

BUENO, Salvador - "Virgilio Piñera 1914" in *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*. Havana, Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1953, p. 245.

CABRERA INFANTE, Guillermo - "Bites from the Bearded Crocodile" in *London Review of Books*, 3, n. 10, 4-17/jun/1981, p. 6.

_____ - "En espera del Piñera total" in *El País*, Madri, 26/12/1983.

_____ - "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -- o antes" in *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 230-234.

_____ - "Piñera's Virgil" in *Review: Latin American literature and arts* n. 35, jul/dez/1985, p. 19.

_____ - "The death of Virgilio". Prefácio a PIÑERA, Virgilio - *Cold Tales*, Hygiene, Eridanos Press, 1988, pp. xi-xiv.

_____ - "Vidas para leerlas" in *Vuelta* n. 41, abr/1980, pp. 4-16.

CAMPOS, David - "*Dos viejos pánicos* produce pánico" in *La Gaceta de Cuba*, 6(64), abr-mai/1968, p. 13.

CARRIÓ MENDÍA, Raquel - "*Estudio en blanco y negro*: teatro de Virgilio Piñera" in *Revista Iberoamericana*n. 152-153, jul-dez/1990, pp. 871-880.

_____ - "Una pelea por la modernidad - Pequeña historia antigua" in *Primer Acto* n.225, 1988, pp. 61-73.

CASEY, Calvert - "Una segunda mirada a *Aire frío*" in *La Gaceta de Cuba*, 2(16), abr/1963, p. 14.

COUTINHO, Eduardo F. - "Falácias da lógica" in *Idéias* do *Jornal do Brasil*, 20/jan/1990, p. 11.

CUZA MALÉ, Belkis - "La vida entera de Virgilio Piñera" in *La Gaceta de Cuba* n. 76, set/1969, pp. 25-26.

DAUSTER, Frank - "Cuban drama today" in *Modern Drama*, IX, set/1966, pp. 153-164.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos - "El poder mágico de los bifes (La estancia argentina de Virgilio Piñera)" in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 471, set/1989, pp. 73-88.

_____ - "La vida es riesgo o abstinencia" - entrevista com Reinaldo Arenas in *Quimera* n. 101, pp. 54-61.

_____ (org.) - "Virgilio Piñera en persona" in *Quimera* n. 98, pp. 38-47.

_____ - *Virgilio Piñera en persona*. Obra inédita. *

FERNÁNDEZ BONILLA, Raimundo - "Respuesta al Escriba" in *Revolución*, 2, n. 252, set/1959, p. 2. (Resposta a "Balance cultural de seis meses", por "El Escriba".)

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio - "El 'disparate claro'en Cortázar y Piñera" in *Revista Iberoamericana* vol. LVIII, abr-jun/1992, n. 159, pp. 423-436.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto - "Generaciones van generaciones vienen..." in *La Gaceta de Cuba*, 1(3), mai/1962, pp. 4-5. (Sobre "Notas sobre la vieja y la nueva generación", por Virgilio Piñera. Ver também Gil Blas Sergio, "Una generación no es un grupo".)

_____ - "Virgilio Piñera" in *La poesía contemporánea en Cuba* (1927-1953). Havana, Orígenes, 1954, pp. 99-101.

FORNET, Ambrosio - "Anatomía de una cucaracha" in *En dos y tres*. Havana, Ediciones R, 1964, pp. 73-78.

FORSTER, David William - Bibliografia in *Cuban Literature: A research guide*. Nova Iorque, Garland, 1985, pp. 426-427. *

FORSTER, Merlin H. - "Games and endgames in Virgilio Piñera's *Dos viejos pánicos*" in ROGERS, Elizabeth S., ed.; ROGERS, Thimothy J. ed. *In retrospect: essays on Latin American literature*. York, SC:Sp Lit. Pubs. Co., 1987, pp. 105-114. *

FUENTES, Orlirio - *El teatro de Virgilio Piñera*. PhD 1985. City University of New York, University Microfilms International, 1985. Dissertation Abstracts International 1986 May v. 46(11) p 3366A.

GARRANDÉS, Alberto - "Virgilio Piñera entre el caos y la noche" in *La Gaceta de Cuba*, jan/1990. (Relação entre o histórico e o poético. Em processamento na Biblioteca do Congresso, quando de minha pesquisa.) *

GIL BLAS SERGIO (pseudônimo de autor desconhecido) - "Una generación no es un grupo" in *La Gaceta de Cuba*, I, 3, mai/1962, pp. 15-16. (Sobre "Notas sobre la vieja y la nueva generación", por Virgilio Piñera. Ver também Roberto Fernández Retamar, "Generaciones van generaciones vienen".)

GILGEN, Read Grant - "Absurdist humor in Spanish American short story" in *Perspectives on contemporary literature*, v. 7, Kentucky, University Press of Kentucky, 1981.

_____ - "The short story of the absurd in Spanish America". Diss. University of California, Irvine, 1974.

_____ - "Virgilio Piñera and the short story of the absurd" in *Hispania*, Cincinnati, OH, 63, py 1980, pp. 348-355.

GONZÁLEZ, Odilio - "Todo al revés" (Carta aberta a Cabrera Infante, diretor de *Lunes de Revolución*, sobre "El Escriba") in *Lunes de Revolución*, 2, n. 31, out/1959.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. - "Arte y situación de Virgilio Piñera" in *Caribe*, 2, ii (1977), py:1977, pp. 77-86.

_____ - "Trayectoria intelectual de Virgilio Piñera" - prólogo a PIÑERA, Virgilio - *Una caja de zapatos vacía*. Miami, Universal, 1986, pp. 7-19.

_____ - "Virgilio Piñera" in *Dictionary of Contemporary Cuban Literature*. Westport, CT, Greenwood Press, 1986. *

_____ - "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba" in *Mester*, Los Angeles, CA, 5,i, 1974, pp. 52-58.

GONZÁLEZ FREIRE, Natividad - "Sobre dramas y dramaturgos" in *Unión* n. 4, dez/1967, pp. 232-242.

_____ - "Virgilio Piñera (1914)" in *Teatro cubano contemporáneo (1928-1957)*. Havana, Sociedad Colombista Panamericana, 1958, pp. 178-182. (Edição revisada de *Teatro Cubano: 1927-1961*. Havana, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.)

GOYTISOLO, Juan - "Piñera y los antecedentes" in *Mariel*, primavera/1984.

HASSON, Liliane - "Virgilio Piñera: humoriste jusqu à l'absurde" in *Pallinure*, 3, primavera/1987, pp. 77-81. *

HOWELL, Susana - "*Historias para ser contadas* y *Dos viejos pánicos*: crítica y espectáculo" in *Prismal/Cabral*, 1, College Park, MD, outono/1977, pp. 17-24.

IBIETA, Gabriella - "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera" in *Revista Iberoamericana* n. 152-153, jul-dez/1990, pp. 975-991.

JÉREZ FARRÁN, Carlos - "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: El teatro satírico burlesco y el teatro absurdista" in *Latin American Theatre Review*, v22(2), primavera/1989, pp.59-72.

KOCH, Dolores M. - "Virgilio Piñera, cuentista" in *Linden Lane Magazine*, 1, no. 4 (out/dez 1982), pp. 14-15.

_____.- "Virgilio Piñera, short fiction writer" in *Folio*: *essays on foreign languages and literatures* v. 16, dez/1984, pp. 80-88. *

_____.- "Virgilio Piñera y el neobarroco" in *Hispamérica* 13(37), abr/1984, pp. 81-86.

LEAL, Rine - *Breve historia del teatro cubano.* Havana, Letras Cubanas, 1989, pp. 139-142.

_____ - "Dos farsas cubanas del absurdo" in *Ciclón*, III, 2, pp. 65-67. *

_____ - "Electra Garrigó" in *Lunes de Revolución*, número extra, 20/mar/1960, p. 24. *

_____ - "Piñera inconcluso" - prólogo a Piñera, Virgilio - *Teatro inconcluso*. Havana, UNEAC, 1990, pp. 7-42.

_____ - "Piñera y la vanguardia" in *Primer Acto* n. 225, 1988, pp. 74-79.

_____ - "V.P. o el teatro como ejercicio mental" in *La Gaceta de Cuba*, 3(34), 5/abr/1964, pp. 2-3.

_____ - (Apresentação de *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, de Virgilio Piñera) in *Tablas* 1/88. *

LEMBO, José Antonio - "O criativo universo de um cubano" in *Jornal da Tarde*, 13/jan/1990.

LEZAMA LIMA, José - "Virgilio Piñera cumple 60 años" in *Poesía completa*. Havana, Letras Cubanas, 1985.

LÓPEZ, César - "Chiclets, canasta, presiones y diamantes" in *Unión*, 6(3), jul-set/1967, pp. 131-134.

_____ - "Dos viejos pánicos producen pánico" in *La Gaceta de Cuba*, sem dados.

_____ - "El aire en el remolino" in *La Gaceta de Cuba*, 6(58), 15/mai/1967, pp. 11 e 15.

LÓPEZ RAMÍREZ, Tomas - "El absurdo y la condición humana en la narrativa de Virgilio Piñera". Thesis (PhD) Syracuse University. Microform. *

_____ - "Virgilio Piñera: Las ceremonias de la negación" in *Cupey: Revista de la Universidad Metropolitana* jul-dez 1984, v1(2), pp.81-91. *

_____ - "Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo" in *Areíto* v.9(34), 1983, pp. 38-40.

LYDAY, Leon F. - "De rebelión a morbosidad: juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos" in *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 22 a 26/ago/1977, pp. 485-487.

LLOPIS, Rogelio - "Pequeñas maniobras de Virgilio Piñera" in *Casa de las Américas*, ano 4, n. 24, 1964, pp. 106-107.

_____ - "Recuento fantástico" in *Casa de las Américas*, ano 7, n. 42, 1967, pp. 148-155.

MALARET, Niso - "Cuentos fríos" in *Ciclón*, III, 1, jan/mar/1957, pp. 62-65.

MARTIN, Eleanor Jean - *"Dos viejos pánicos*: a political interpretation of the Cuban theater of the absurd" in *Revista/Review Interamericana*, San Juan, PR, 9(1979), pp. 50-56.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian - "El tardío estreno cubano de *Dos viejos pánicos*" in *El Público* n. 78, mai/jun/1990, pp. 116-118.

MATAS, Julio - "Infiernos fríos de Virgilio Piñera" in *Linden Lane Magazine*, 4, n. 2, abr-jun/1985, pp. 22-25.

_____ - "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera" in *Latin American Theatre Review* v22(2), primavera 1989, pp. 73-79.

Mc LEES, Ainslie A. - "Elements of sartrian philosophy in *Electra Garrigó* in *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Ks, 7, i, pp. 5-11.

MÉNDEZ Y SOTO, Ernesto. - "Piñera y el tema del absurdo" in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299, mai/1975, pp. 448-453.

MONTES HUIDOBRO, Matías - *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami, Universal, 1973.

_____ - "Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo" in *International Congress of Hispanists, 1971, Salamanca, Spain, Actas.* Universidad de Salamanca, 1982, v. 2, pp. 289-310.

_____ - "Virgilio Piñera: *Teatro Completo*" in *Casa de las Américas* v. 1, n. 5, mar-abr/1961.

_____ - "Virgilio Piñera: un proceso de anulación verbal" in *Texto y contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980, pp. 265-274.

MORELLO-FROSCH, Marta - "La anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera" in *Hispamérica*, 23-24, pp. 19-34.

MORO, Lilliam - "Los cuentos de Virgilio" in *Unión*, 4(1), jan-mar/1965, pp. 148-152.

_____ - "Otra vez *Electra Garrigó*" in *La Gaceta de Cuba*, 3(33), 20/mar/1964, p. 24.

MUÑOZ, Elías Miguel - "Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino" in *Latin American Theatre Review* 19/2, primavera/1986, pp. 39-44.

NARVÁEZ, Carlos R. - "Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Piñera" in *Romanica* 13(1976), pp. 77-86. *

NOVOA, Mario E. - "Virgilio Piñera: premio al pánico" in *Exilio*, 4, n. 4 e 5, n.1, inverno-primavera 1971, pp. 127-141. *

ORTEGA, Julio - "*El que vino a salvarme* de Virgilio Piñera" in *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la Revolución.* Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971, pp. 99-113.

_____ - "Sobre narrativa cubana actual" in *Nueva narrativa hispanoamerica*na, v. II, n. 1, 1972, pp. 65-87.

PADILLA, Heberto - *La mala memoria*. Barcelona, Plaza & Janes, 1989. *

_____ - "La poesía en su lugar" in *Lunes de Revolución*, 1959, sem dados. Sobre "20 años atrás", de Virgilio Piñera. Ver também "Cada cosa en su lugar", de Virgilio Piñera.

_____ - "Virgilio el invisible" in *Linden Lane Magazine* 1, no. 4, out/dez/1982, pp. 16-18.

PALLS, Terry L. - "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso político" in *Latin American Theatre Review*, v. XI, n. 2, primavera/1978, pp. 25-32.

_____ - "The theatre of the absurd in Cuba after 1959" in *Latin American Theatre Review*, IV, 7, outono-inverno/1975, pp. 67-72.

PLAZUELOS, Raúl - "Presiones y diamantes" in *El Mundo*. Havana, 66(21 951), 25/jul/1967, p. 4.

QUACKENBUSH, L. Howard - "The legacy of Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?* in the Spanish American absurdist theatre" in *Revista/Review Interamericana*, San Juan PR, 9, 1979, pp. 57-71.

RIVERO, Bárbara - "Piñera inédito" in *Tablas* n. 3, jul-set/1985.

RODRÍGUEZ FEO, José - "Breve recuento de la narrativa cubana" in *Unión*, 6(4), dez/1967, pp. 131-136.

_____ - "Hablando de Piñera" in *Lunes de Revolución*, 45, 1/fev/1960, pp. 4-6. O artigo sai depois em *Notas críticas*, Havana, UNEAC, 1962, pp. 41-62.

_____ - "Introdução", prefácio a PIÑERA, Virgilio - *Contos frios*. São Paulo, Iluminuras, 1989, pp. 7-14. Tradução de Teresa Cristófani Barreto.

_____ - "Una alegoría de la carne" in *Ciclón*, I, 1, 43, jan/1955. O artigo sai depois em *Notas críticas*.

ROZENCVAIG, Perla - "*Presiones y diamantes*: lectura inversa" in *Linden Lane Magazine* jan/mar/1985, pp. 14-15.

SADER, Emir - "Irônicos pesadelos" in revista *Istoé/Senhor* n. 1048, 18/out/1989, pp. 106-108.

SANCHES, Eliana - "Ficção à cubana" in revista *Playboy*, a.15, n. 9, set/1989, p. 168.

SANTOS, Hamilton - "Contos frios para noite de verão" in *Caderno 2* de *O Estado de São Paulo*, 19/out/1989, p. 6.

SCHOÓ, Ernesto - "Virgilio Piñera: *Cuentos fríos*. Buenos Aires, Losada, 1956" in *Sur* n. 245, mar-abr/1957, pp. 108-111.

TORRES-ROBLES, Carmen - *Estrategias humorísticas en la cuentística de Virgilio Piñera*. State University of New Jersey, New Brunswick, 1988. Abril, 8827391. Publicado sob o título *La cuentística de Virgilio Piñera: estratégicas humorísticas*. Madri, Pliegos, 1989.

TUNBERG, Karl A. - "The new Cuban theatre: a report" in *The Drama Review*, 14, n. 2 (T46), inverno/1970, pp. 43-55.

URÍAS, Roberto - "Un bromista colosal muere de luz y de orden" in *Casa de las Américas* 1990, pp. 120-125.

VITIER, Cintio - "Eros en los infiernos" in *Crítica sucesiva*. Havana, UNEAC, 1971, pp. 411-421.

_____ - "Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*". Notas in *Orígenes* ano 2, n. 5, primavera/1945, pp. 47-50.

WEITZDORFER, Ewald - "El unicornio de Virgilio Pinera: Lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano" in *Letras de Deusto* v20(46), jan-abr 1990, pp. 151-164.

WOODYARD, George W. - "Perspectives on Cuban theater" in *Revista/Review Interamericana*, San Juan, PR, 9, 1979, pp. 42-49.

_____ - "The theatre of the absurd in Spanish America" in *Comparative Drama*, III, n. 3, outono/1969, pp. 183-192.

ZALACAÍN, Daniel - "*Falsa Alarma*: Vanguardia del absurdo" in *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 1980, pp. 28-32.

ZAMBRANO, María - "La Cuba secreta" in *Orígenes* V, 20, 1948, pp. 3-9.

ZAMORA, Bladimir - (resenha de obra de Virgilio Piñera) in *El Caimán Barbudo* n. 265, dez/1989. *

* Texto não localizado.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADAMOV, Arthur - "La grande et la petite manoeuvre" in *Théâtre I*. Paris, Gallimard, 1953, pp. 99-141.

_____ - *L'Aveu*. Paris, Ed. du Sagittaire, 1946.

ADORNO, Theodor W. - *Teoría estética*. Tradução de Fernando Riaza. Madri, Taurus, 1980.

ALIGHIERI, Dante - *La divina comedia*. Tradução de Ángeles Cardona de Gilbert. Barcelona, Brughera, 1978.

ÁLVAREZ, Imeldo - "Once notas sobre el proceso editorial, ideológico y artístico de la novela de la Revolución" in *Letras Cubanas*, n. 6, ano II, out-dez/1987, pp. 151-165.

ANDERS, Günter - *Kafka: pró e contra*. Os autos do processo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1969.

ANDERSON IMBERT, Henrique - "La mano del Coronel Aranda, de Alfonso Reyes" in AVALLE-ARCE, Juan Bautista - *Narradores hispanoamericanos de hoy - simposio*. Chapel Hill, 1973, pp. 11-20.
PUPO-WALKER, Enrique (ed.) - *El cuento ante la crítica*. Madri, Castalia, 1973.

ARRIGUCCI JR., Davi - *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

ARTAUD, Antonin - *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limonad, 1987.

ATIHÉ, Eliana Braga Aloia - *Fernando Bernardo Soares Pessoa - Biografemas Pessoanos ou O corpo em desassossego no signo*. Dissertação de mestrado, datilografada, apresentada à Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 1990.

ÁVILA, Affonso - *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BAKHTINE, Mikhaïl - *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.

_____ - "Biographie et autobiographie antiques" in *Esthétique et théorie du roman*. Tradução de Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978, pp. 278-292.

_____ - *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel - *Itinerário de Pasárgada - de poetas e de poesia*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

BARBOSA, João Alexandre - *A leitura do intervalo*. São Paulo, Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____ - *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BARRETO, Teresa Cristófani - *Mi tío Atahualpa: a sagração do herói na terra do carnaval*. Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, datilografada. 1987.

BARTHES, Roland - *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979.

_____ - *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.

BATAILLE, Georges - *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre, L&PM, 1989.

_____ - *O erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. Lisboa, Moraes, 1980.

BEHAR, Lisa Block de - *Una retórica del silencio - funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Original francês, sem referência ao tradutor. México, Siglo XXI, 1984.

BEJEL, Emilio - *Escribir en Cuba*. Entrevistas con escritores cubanos: 1979 - 1989. Porto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

BENJAMIN, Walter - "O narrador" in BENJAMIN, W. E OUTROS - *Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Abril, 1980.

Bíblia Sagrada. Tradução de Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro, Catholic Press, 1965.

BIERCE, Ambrose - "An occurrence at Owl Creek Bridge" in *The collected writings of Ambrose Bierce*. Nova Iorque, The Citadel Press, 1968, pp. 9-18. Conto publicado originalmente em BIERCE, Ambrose - *Tales of soldiers and civilians*. São Francisco, E.L.G. Steele, 1891. Também publicado em Cuba: "Justicia militar en el puente de Owl Creek". Tradução de Jorge Guerra. In *Lunes de Revolución*, 3/jul/1961, pp. 3-4.

BOOTH, Wayne C. - *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

BORDEN, Caroline - "Ideology and culture in Cuba" in *Literature and Ideology*. Montreal, 7, 1970, pp. 73-80.

BORGES, Jorge Luis - *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1985.

BLANCHOT, Maurice - *La escritura del desastre*. Tradução de Pierre de Place. Venezuela, Monte Ávila, 1990.

BRANCÍKOVÁ, Zdenka - "On the Cuban short story" in *Crosscurrents/Modern Fiction*, 52, 1970, pp. 85-93.

BRAUN, Walter - *The cruel and the meek; aspects of sadism and masochism*. Nova Iorque, L. Stuart, 1967.

BROWER, Gary e SOUZA, Raymond - "*Ciclón*: índice e introducción" in *Et Caetera*, ano IV, n. 13, jan-fev/1969, segunda época, pp. 105-125.

BUENO, Salvador - *Medio siglo de literatura cubana (1902-1952)*. Havana, Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1953.

_____ - *Temas y personajes de la literatura cubana*. Havana, Unión, 1964.

_____ - "Trayectoria del cuento y la narración corta en Cuba" in *Libro de Cuba*. Havana, Publicaciones Unidas, 1954, pp. 602-606.

CABRERA, Lydia - *Refranes de negros viejos*. Miami, Editorial C.R., 1970.

CABRERA INFANTE, Guillermo - "El exilio invisible" in *Vuelta* n. 81, ago/1983, pp. 47-49.

_____ - "Nuestro prohombre en La Habana in *Vuelta* n. 78, mai/83, pp. 51-52.

CAMINHA, Pero Vaz de - *Carta*. Edição de J.F. de Almeida Prado e Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro, Agir, 1977.

CAMPOS, Haroldo de - *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMUS, Albert - *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

CARDENAL, Ernesto - *En Cuba*. Buenos Aires, Lohlé, 1972.

CARPENTIER, Alejo - "La actualidad cultural de Cuba" in *Sur* n. 293, mar-abr/1965, pp. 61-67.

CARPIO, Antonio - "Cuba: panorama teatral" in *Cuba*, II, 9, 1963, pp. 66-71.

CASAL, Lourdes (ed.) - *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*. Miami, Universal.

CASTRO, Fidel - *Palabras a los intelectuales*. Havana, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974, 4 vol.

CHIAMPI, Irlemar - *O texto ilegível: a expressão americana de José Lezama Lima*. Tese de Livre-Docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, datilografada, 1983.

CIRLOT, Juan Eduardo - "La filosofía del surrealismo" in *Introducción al surrealismo*. Madri, Revista de Occidente, 1953.

COHEN, John Michael - *Writers in the New Cuba*. Baltimore, Penguin Books, 1967.

CONTE, Giuseppe (org.) - *Metafora*. Sem referência ao tradutor. Milão, Feltrinelli, 1981.

CORTÁZAR, Julio - "Del sentimiento de no estar de todo" in *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 21-26.

_____ - "Cuello de gatito negro" in *Octaedro*. Madri, Alianza, 1981, pp. 125-143.

_____ - *Valise de cronópios*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____ - "Para llegar a Lezama Lima" in *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 135-155.
Unión, 4, 1966, pp. 36-60.

COYLE, Beverly e FILREIS, Alan (ed.) - *Secretaries of the Moon - The letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*. Durham, Duke University Press, 1986.

DARNTON, Robert - *O grande massacre dos gatos -- e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986.

DAUSTER, Frank N. - *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México, Secretaría de Educación Pública/SepSetentas, 1975.

_____ - *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX*. México, de Andrea, 1966.

DEPESTRE CATONY, Leonardo - *Consideraciones acerca del vocabulario cubano*. Havana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

DUNCAN, Roland E. - "Cuba: selected paperback library" in Hispania, 56, 1973, pp. 165-167.

EAGLETON, Terry - *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

ECO, Umberto - "James Bond: uma combinatória narrativa" em VV.AA.- *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 136-162.

ESSLIN, Martin - *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral, 1966.

ESTURO VELARDE, Juan Carlos - *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. Sada, A. Coruña, Ed. do Castro, 1986.

ETCHEVERRY, José Enrique - "La retórica del cuento" in FLORES, Angel (ed.) - *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, 1976, pp. 171-181.

FEIJOO, Samuël - *Refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas, cuartetas y décimas antiguas de los campesinos cubanos*. Havana, Dirección de publicaciones/ Universidad Central de las Villas, 1961, t. I; 1962, t. II.

_____ - *Sabiduría guajira*. Havana, Universitaria, 1965.

_____ - *El saber y el cantar de Juan Sin Nada*. Havana, Letras Cubanas, 1984. *

FERNÁNDEZ CABRERA, Carlos - "La novela y el cuento en Cuba" in *Álbum del cincuentenario de la Asociación de Repórters de La Habana. 1902-1952*. Havana, Lex, 1953, pp. 217-222. *

FLAUBERT, Gustave - *Dictionnaire des idées reçues*. Paris, Aubier, 1951.

FLYNN, Susan Kingston - *The alienated hero in contemporary Spanish American drama*. Dissertation Abstracts Interational, Ann Arbor, MI, 38:299A.

FOIX, Juan Carlos - "Lo corporal en Kafka" in *Sur*, mar-abr/1961, pp. 19-28.

FORNET, Ambrosio - "El cuento" in *Casa de las Américas*, v. 4, 22-23, jan-abr/1964, pp. 3-10.

FOUCAULT, Michel - *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

_____ - *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

FRANQUI, Carlos - "Castro y los escritores" in *Vuelta* n. 54, mai/1981, pp. 14-17.

FRIEDRICH, Hugo - *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop - *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s/d.

GALLAGHER, David - "The literary life in Cuba" in *New York Review of Books*, 10, 1, 23/mai/1968, pp. 37-41.

GAGNEBIN, Murielle - *La fascination de la laideur. La main et le temps*. Lausanne, L Age d'Homme, 1978.

GENETTE, Gérard - *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____ - *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

_____ - *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

_____ - *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

GINSBERG, Allen - Entrevista concedida a Allen Young, do *Gay Sunshine*, in LEYLAND, Winston (ed.) - *Sexualidade e criação literária - as entrevistas do Gay Sunshine*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, pp. 69-124.

GILGEN, Read G. - "The short story of the absurd: Spanish America's contribution to absurdist literature" in *Romance Notes* (University of N.C.) 18, 2, 1977, pp. 164-168.

GIRONDO, Oliverio - *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1968.

GOLDENBERG, Boris - *The Cuban revolution and Latin America*. Londres, George Allen and Unwin, 1965.

GOLDMAN, Lucien - *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GOMBROWICZ, Witold - *Ferdydurke*. Sem referência ao tradutor. (Tradução realizada por um grupo de escritores liderado por Virgilio Piñera.) Buenos Aires, Argos, 1947.
Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

_____ - "Ferdydurke en español". Prólogo à edição original da obra, republicado em *Sitio 1*. Buenos Aires, 1 quinzena de 1981, pp. 37-39. Introdução de Luis Guzmán.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón - *Disparates*. Madri, Calpe, 1921. *

GONZÁLEZ, Neide T. Maia - "A desconstrução da cubanidade em 'La entrada de Cristo en La Habana'" in *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Brasília, Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991, pp. 193-209.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo - "Witold Gombrowicz y su diario argentino" in *Sur* n. 314, set-out/1968, pp. 81-85.

GREEN, Joan Rea - "The hero in contemporary Spanish American theater: a case of diminishing returns" in *Latin American Theatre Review*, 5, 2, primavera/1972, pp. 19-27.

HALLIE, Philip Paul - *Horror and the paradox of cruelty*. Monday Evening Papers, n. 16.

HESÍODO - *Os trabalhos e os dias* (Primeira parte). Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo, Iluminuras, 1990.

HUGO, Victor - *Do grotesco ao sublime. Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo, Perspectiva, s/d.

HUIDOBRO, Vicente - *Obras Completas*. Santiago, Andrés Bello, 1976.

HUTCHEON, Linda - *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção.* Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

ÍNDICES DE LAS REVISTAS CUBANAS. Havana, Hemeroteca e Información Humanística, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, 3 vol. Introdução de Graciella Pogolotti.

INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA - *Diccionario de la literatura cubana*. Havana, Letras Cubanas, 1980. 2 vol.

IONESCO, Eugène - "Discovering the theatre" in *The Tulane Drama Review*, 4, n. 1, outono/1959, p. 11.

_____ - "La dèmystification par l'humour noir" in *L'Avant-Scène*, Paris, 15/fev/1959. *

_____ - "L'invraisemblable, l'insolite, mon univers..." in *Arts*, Paris, 14/ago/1953. *Cahiers de Saisons* n. 15, inverno/1959, sob o título: "Je n'ai jamais réussi..." *

JAKOBSON, Roman - *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1974.

_____ - "On a generation that squandered its poets". Cópia xerográfica, sem dados, pp. 111-132.

JOLLES, André - *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

KAFKA, Franz - *Um médico rural. Pequenas narrativas.* Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1990.

KAYSER, Wolfgang J. - *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1986.

KERN, Stephen - "The philosophy of the body" in *Anatomy and destiny*. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1975, pp. 238-250.

KIRBY, Marjorie T. - *A literary history of the Cuban short story (1797-1959)*. Dissertation Abstracts International, 32:5233A (NC, Chapel Hill).

KOFLER, Leo - "El problema de lo normal en la literatura de la sociedad burguesa" in *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona, Barral, 1972, pp. 59-78.

KRISTEVA, Julia - *Poderes de la perversión*. Tradução de Nicolás Rosa e Viviana Ackerman. Buenos Aires, Catálogos/Siglo XXI, 1988.

LAZO, Raimundo - *Historia de la literatura cubana.* México, UNAM, 1974.

_____ - *La literatura cubana*. México, UNAM, 1965.

LEAL, Luis - *Historia del cuento hispanoamericano*. México, de Andrea, 1971.

LEAL, Rine - *En primera persona*. Havana, Instituto del Libro, 1967.

_____ e PAULO, Rogério - *Introdução ao teatro cubano*. Lisboa, Seara Nova, 1972.

LEAVITT, Sturgis E. - "Some aspects of the grotesque in the drama of the Siglo de Oro" in *Hispania*, XVIII, fevereiro/1935, pp. 77-86.

LEJEUNE, Philippe - "Le pacte autobiographique" in *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, pp. 13-46.

LEVIN, Harry - "Montage" in *James Joyce*. Norfolk, New Directions, 1960, pp. 87-112.

LEZAMA LIMA, José - *Obras completas*. México, Aguilar, 1977, 2 tomos.

_____ - *Paradiso*. Madri, Alianza/Era, s/d.

LINHARES, Temístocles - "Situação do conto no Brasil" I a VIII in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, out a dez/1970.

LISPECTOR, Clarice - *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____ - *A legião estrangeira*. São Paulo, Ática, 1987.

_____ - *A paixão segundo G.H.* Edição crítica de Benedito Nunes (coord.). Florianópolis, Editora da UFSC, Coleção Arquivos, 1988.

LYNES JR., Carlos - "Adamov or *le sens littéral* en théatre" in *Yale French Studies*, n. 14, 1954-55, pp. 48-56.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria - *Várias histórias*. São Paulo, W.M. Jackson Inc., 1957.

MÁRQUEZ, Henrique - "Introducción a la metáfora". Cópia xerográfica, sem dados bibliográficos.

MARTÍNEZ, Julio A. - "Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura cubana moderna" in *Revista Internacional de Bibliografia* v. 36, n. 4, 1986, pp. 473-485.

MATAMORO, Blas - "La Argentina de Gombrowicz" in *Cuadernos Hispanoamericanos*, julago/1989, n. 469-470, pp. 271-279.

MELLO E SOUZA, Gilda de - *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

MÉNDEZ Y SOTO, Ernesto - *Panorama de la novela cubana de la Revolución*. Miami, Universal, 1977.

MENTON, Seymour - "El cuento de la revolución cubana: una visión antológica y algo más" in PUPO-WALKER, Enrique (ed.) - *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madri, Castalia, 1973, pp. 338-355.

_____ - *La novela y el cuento de la revolución cubana, 1959-1969: Bibliografía*. Cuernavaca, Centro Intercultural de Documentación, 1969.

_____ - *Prose fiction of the Cuban revolution*. Austin, University of Texas Press, 1975. Também publicado na Espanha: *La narrativa de la revolución cubana*. Tradução de Maristela Fernández, Ramón Mestre e Pío E. Serrano. Madri, Playor, 1978.

_____ - "The short story of the Cuban revolution, 1959-1969" in *Studies in Short Fiction*. Newberry Coll., S.C., 8, n. 1, 1971, pp. 32-43.

MIRANDA, Julio E. - "El nuevo teatro cubano" in *Revista de Occidente*, 35, 1971, pp. 336-46.

_____ - *Nueva literatura cubana*. Madri, Taurus, 1971.

MISHIMA, Yukio - Gravura que representa um homem nu, sobre uma bandeja, pronto para ser servido num banquete. O homem tem o rosto de Mishima. In *Gendai Nihon Bungakukkan*. Vol. 42 da Coletânea de contos e novelas do autor. Tóquio, Bungeishunju, 1972, p. 321.

_____ - Foto de Mishima que reproduz o martírio de São Sebastião in *O templo do pavilhão dourado*. Rio de Janeiro, Rocco, 1988, orelha da contracapa.

MORA, Gabriela - *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madri, José Porrúa Turanzas, 1985.

MORAIS, Fernando - *A Ilha. (Um repórter brasileiro no país de Fidel Castro)*. São Paulo, Alfa-Omega, 1978.

NASCENTE, Antenor - *Tesouro da fraseologia brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

NEIER, Aryeh - "Las víctimas de Castro" in *Vuelta* n. 122, jan/1987, pp. 53-57.

O'CONNER, William Van - *The grotesque: an American genre and other essays*. Carbondale, Southern Illinois Press, 1962. *

ORBE, Juan - "Borges, abajo: y el cuerpo infame". Entrevista concedida a Carlos Pérez in *Psyche* ano IV n. 36, jul-ago/1990, pp. 3-4.

_____ - "Borges y el cuerpo visceral: Juan Orbe" in *Todo el Mundo Psi*. Buenos Aires, p. 12. Cópia xerográfica, sem outros dados. Prévia de *Borges abajo (escritura y cuerpo visceral, 1923-1941)*, no prelo. Extrato de conferência pronunciada em 12/mai/1990 no DLM da FFLCH da USP.

_____ - "El joven Borges y la problemática del cuerpo". Entrevista concedida a Rubén Mirkin in *Todo el Mundo Psi*, Buenos Aires, pp. 8-9. Cópia xerográfica, sem outros dados.

ORTEGA, Julio - Prólogo, seleção e cronologia a LEZAMA LIMA, José - *El reino de la imagen*. Venezuela, Ayacucho, 1981, pp. ix-xxxix e 443-603.

PADILLA, Heberto - *Fuera del juego*. Buenos Aires, Aditor, 1969. (O livro apresenta um apêndice com o resultado do prêmio Julián del Casal de 1968 e a "Declaração da UNEAC", quando tem início o "Caso Padilla".)

PAZ, Octavio - *Convergências. Ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

PELBART, Peter Pál - *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PÉREZ, Graciela e CÁRDENAS, Gisela - "Metáforas en el habla popular de Cuba" in *Anuario L/L* n. 3-4, 1972-1973, pp. 40-67.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo - *The cuban condition. Translation and identity in modern Cuban literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

PERLONGHER, Néstor (org. e intr.) - "Caribe transplatino" in *Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1991, pp. 13-27.

_____ - "O neobarroco e a revolução" in *Folhetim* n. 491, 6/jul/1986, pp. 6-10.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (dir. e org.) *O Ateneu - Retórica e paixão*. São Paulo, Brasiliense/EDUSP, 1988.

PIÑERA, Humberto - "Cultura y revolución en Cuba" in *Sur* n. 293, mar-abr/1965, pp. 68-78.

POE, Edgar Allan - "A filosofia da composição" in *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas de Oscar Mendes, em colaboração com Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981, pp. 911-920.

_____ - "On the aim and technique of the short story", in CURRENT-GARCIA, Eugene e PATRICK R., Walton - *What is the short story?*. Glenview - Illinois, Brighton - England, Scott Foresman and Co., 1974, pp. 7-15.

_____ - "The man that was used up" in *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque, The Modern Library, pp. 405-412.

POMPÉIA, Raul - *O Ateneu*. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Oficina Literária Afrânio Coutinho / FENAME, 1981.

PORTUONDO, José Antonio - *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. Havana, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.
Havana, Editora del Ministerio de Educación/Editorial Nacional de Cuba, 1962.

_____ - *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. Havana, Casa de las Américas, 1975.

POUND, Ezra - *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1973.

QUEVEDO - *El Buscón*. Madri, Espasa-Calpe, 1960.

QUIROGA, Horacio - "El manual del perfecto cuentista"; "Los trucs del perfecto cuentista"; "Decálogo del perfecto cuentista"; "La profesión literaria" e "La crisis del cuento nacional" in *Sobre literatura - tomo VII de las obras inéditas y desconocidas*. Dir. e plano geral: Ángel Rama. Montevidéu, Arca, 1970.

RABKIN, Eric S. - *The fantastic in literature*. Princeton University Press, 1975, pp. 8-9.

RICOEUR, Paul - *La metáfora viva*. Tradução de Agustín Neira. Madri, Cristiandad, 1980.

RODRÍGUEZ FEO, José - *Mi correspondencia con Lezama Lima*. Havana, UNEAC, 1989. México, Era, 1992.

ROSSET, Clément - *O princípio da crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

SÁNCHEZ, Anna - *Bibliografía paremiológica comentada (sin juicio de valores)*. Trabalho mimeografado apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1990.

SARDUY, Severo - *Ensayos generales sobre el barroco.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____ - *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____ - "O barroco e o neobarroco" in FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.) - *América Latina em sua literatura.* Sem referência à tradução. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 161-178. O ensaio aparece, modificado, sob o título "Por uma poética do desperdício" in *Escrito sobre um corpo*.

_____ - "Todo por convencer" in *Hispamérica* ano 1, n. 3, 1973, pp. 39-43.

SCHIFFRIN, Andre - "Publishing in Cuba" in *New York Times Book Review*, 73:11, 17/mar/1968, pp. 40-45.

SCHNAIDERMAN, Boris - "Uma visão dialética e radical da literatura" in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 4/jul/1970, p. 1.

SCHULZ, Marx F. - "Towards a definition of Black Humour" in BLANCHER COHEN, Sarah (ed.) - *Comic relief*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

SKINNER, Eugene R. - "Research guide to post-revolutionary Cuban drama" in *Latin American Theatre Review*, 7/2, primavera/1974, pp. 59-68.

SOUZA, Raymond D. - *Mayor Cuban novelists. Innovation and tradition.* Columbia, University of Missouri, 1976.

SYLVESTER, David - *The brutality of fact -- interviews with Francis Bacon.* Nova Iorque, Thames and Hudson, 1990.

SWIFT, Jonathan - "A modest proposal" in *Selected prose of Jonathan Swift.* Londres, The Cresset Press, 1949, pp. 427-436.

_____ - *A tale of a Tub*. Edição de A.C. Guthkelch e D. Nichol Smith. Oxford, Oxford University Press, 1958. *

TEJA, Ada - Entrevista com Severo Sarduy in Revista *Hispamérica* 61, abril/1992, pp. 59-64.

THEODORO, Janice - *América barroca: tema e variações*. São Paulo, Nova Fronteira/EDUSP, 1992.

TESOURO DA JUVENTUDE -- Reunião de conhecimentos essenciais, oferecidos em forma adequada ao proveito e entretenimento das crianças e adolescentes. Sem referência à tradução. São Paulo, W.M. Jackson, Inc.,1963.

TODOROV, Tzvetan - *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____ e DUCROT, O. - *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoto Miyashiro, J. Guinsburg e Mary A. Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1977.

TONELLI, Franco (ed.) - *L'esthétique de la cruauté*. Paris, A-G Nizet, 1972.

TUNBERG, Karl A. - "The new Cuban theatre: a report" in *The drama review*, 14, ii, 1970, pp. 43-55.

ULACIA, Manuel - "A árvore milenaria". Sem menção do tradutor. Fragmento de livro homônimo, conferência pronunciada no IEA da USP e transcrita no suplemento *Cultura* de *O Estado de São Paulo* n. 539, ano VII, 8/dez/1990, pp. 1-4.

URIBE, Marcelo - "Introducción" e "Índice de autores" a *Orígenes*. Edição facsimilar. México/Madri, El Equilibrista/Turner, pp. ix-lxx, 1989.

VALDÉS, Berardo - *Panorama del cuento cubano*. Miami, Universal, 1976. (Livro muito ruim.)

VALENTE, Décio - *Do medíocre ao ridículo -- lugares-comuns, chavões e frases feitas*. São Paulo, L. Oren, 1979.

VALERO, Roberto - *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami, North-South Center, University of Miami, 1991.

VALLADARES, Armando - *Contra toda a esperança. As prisões políticas de Fidel Castro*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo, InterMundo,s/d.

VILLEGAS MORALES, Juan - *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta, 1978.

VIOLA, Herman J e MARGOLIS, Carolyn, ed. - *Seeds of change. A quincentennial commemoration*. Washington e Londres, Smithsonian Institution Press, 1991.

VOLTAIRE (François Marie Arouet) - "Cândido ou O otimismo - Traduzido do alemão do Senhor Doutor Ralph" in *Contos*. Tradução de Mário Quintana, introdução de Sérgio Milliet. São Paulo, Abril, 1972, pp. 155-238.

WAGNER, Fernando - "Teatro épico de la crueldad y del absurdo" in *Revista de Bellas Artes* n. 14, mar-abr/1967, pp. 53-68. *

WELLWARTH, George - *The theatre of protest and paradox*. Nova Iorque, New York University Press, 1971.

WIEGMAN, Neal A. - *Leer y volver. Un enfoque crítico del cuento hispánico*. Nova Iorque, 1973.

WINSTON, Mathew - "Homour noir and black humour" in LEVIN, Harry (ed.) - *Veins of humour*. Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 269-284.

WOLPER, David L. (prod.) - "Struggle for Cuba -- Castro vs. Batista". Documentário cinematográfico da série *Men in crisis*, 1964.

YAGUELLO, Marina - *Les mots et les femmes*. Paris, Prismes, 1987.

YGLESIAS, José - "The case of Heberto Padilla" in *New York Review of Books*, 16, 10, 3/jun/1971, pp. 3-8.

YOUNG, Allen - *Gays under the Cuban revolution*. São Francisco, Grey Fox Press, 1981.

ZALACAÍN, Daniel - *Teatro Absurdista hispanoamericano*. Valencia, Albatros Hispanófila, 1985.

ZIOMEK, Henry - *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madri, Alcalá, 1983.

* Texto não localizado.