



A FICÇÃO DOS RITUAIS DE *SANTERÍA* NO CONTO “CANGREJOS, GOLONDRINA” DE LEZAMA LIMA

Edelberto Pauli Júnior¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPAQ)

RESUMO

Neste artigo, analisa-se a potência figurativa do conto “Cangrejos, golondrinas” de Lezama Lima a partir do funcionamento de certas figuras, como os quiasmos, que, ao afetar a unidade corporal e imaginária dos personagens, são responsáveis pela eficácia da narrativa; eficácia ‘deficiente’, pois o discurso se torna mais proliferante quando o protagonista se dissolve ao ser perpassado pela mesma paixão metafórica que caracteriza o discurso do narrador. Como se analisará, o plano temático, com seus rituais de ‘santería’ cubana, é totalmente tributário do virtuosismo figurativo dos quiasmos que, ao permitir inversões tais como interior/exterior; sujeito/objeto e ficção/realidade, engendra uma atmosfera de bruxaria que altera todos os elementos da fábula: os personagens, seus trajetos e meios.

Palavras-chave: Conto hispano-americano; Ritual afro-cubano; Lezama Lima; Figura.

RESUMEN

En este artículo, se analiza la potencia figurativa del cuento “Cangrejos, golondrinas” de Lezama Lima a partir del funcionamiento de ciertas figuras, como los quiasmos, que, al afectar la unidad corporal e imaginaria de los personajes, son responsables por la eficacia de la narrativa; eficacia ‘deficiente’, pues el discurso se torna más proliferante cuando el protagonista se disuelve al ser afectado por la misma pasión metafórica que caracteriza el discurso del narrador. Como se analizará, el plan temático, con sus rituales de santería cubana, es totalmente dependiente del virtuosismo figurativo de los quiasmos que, al permitir inversiones tales como interior/exterior; sujeto/objeto y ficción/realidad, engendra una atmosfera de brujería que altera todos los elementos de la fábula: los personajes, sus trayectos y medios.

Palabras-clave: Cuento hispanoamericano; Ritual afrocubano; Lezama Lima; Figura.

INTRODUÇÃO

Como no romance *Paradiso* (1966), cume da ressurreição primeiramente cubana do estilo gongórico na América hispânica, o conto “Cangrejos, golondrinas” (1946) de José Lezama Lima (1910-1976) se compõe também de adornos, amplificações e desvios na efetuação do *telos* narrativo². A linha fabular, embora simples, torna-se difícil de ser seguida devido aos procedimentos figurativos – como as descrições, os quiasmos ou inversões e as imagens simbólicas – que invadem o texto, tornando-o complexo e obscuro. Para analisar como a narrativa põe em funcionamento

¹ É professor adjunto dos cursos de Letras da UFMS/CPAQ. E-mail: edelberto.junior@ufms.com

²Neste artigo, aprofundamos a análise realizada na dissertação *A arte da figura nos contos de Lezama Lima*, defendida na Universidade de São Paulo, em 2005.



essa estrutura-figurativa, este artigo descreve como o processo de escrita se desenvolve a partir de determinados objetos que afetam o conjunto dos elementos do texto: os personagens, seus trajetos e o cenário que os envolve.

Os contos de Lezama Lima surgem no mesmo período em que o realismo começa a decair em Cuba com *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, com Virgilio Piñera que edita *Poesía y prosa* (1944) e Jorge Luis Borges que publica, na Argentina, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941)³. É neste contexto que se dá a retomada da tradição da literatura fantástica por Borges e das poéticas da agudeza do século XVII por Lezama, bem como a teorização de uma poética americana que Carpentier denominará de real maravilhoso⁴. O estilo exuberante da prosa de Lezama permitiu a ampliação das fronteiras do conto no idioma espanhol: a atenção concedida à narração mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e digressões mais do que de acontecimentos. Diferentemente do conto moderno que se centrou na precisão da linguagem, na concisão narrativa, na economia da exposição e na armação sólida da trama, elementos defendidos por Poe, Quiroga e Cortázar, a poética de Lezama é aficionada por símbolos, adornos e descrições e resiste a que o relato atinja seu *telos*, chegue ao fim.

Boa parte dos efeitos literários obtidos pelo escritor cubano decorre de apropriações de elementos da poética seiscentista, bem ambientados no século XX, sobretudo seu pendor para o suntuoso e o decorativo⁵. No período denominado pelos românticos de barroco, se introduz em todas as línguas europeias o verbo equivalente ao português **decorar**, com o sentido moderno de adornar externamente algo. Este verbo, nesta acepção, procedia de um dos conceitos retóricos e poéticos da mais alta dignidade: o de **decoro**. Decoro era a virtude da composição ou da disposição conveniente, adequada, decente, equilibrada das partes do discurso. Por conveniência aos lugares de amplificação do discurso, ou seja, aos vários modos de engrandecer a narração (pensamentos, comentários, elogios, afetos, descrições, entre outras digressões), as circunstâncias se foram desenvolvendo até se encobrir excessivamente de elementos acidentais. Tal proceder se denominou desde então “decorar”. “Así es cómo un concepto de orden y medida se convierte en la simiente de la que nace el arte ornamental y recargado del barroco, que a fuerza de seguir decorando acabará en rococó” (LÓPEZ GRIGERA, 1986, p. 31).

Por conta de seu efeito plástico, sonoro e corporal, as figuras (metáfora, metonímia, sínecdoque, ironia etc.) pervertem o sentido denotativo, objetivo, “natural” da linguagem. Ao comentar a escritura de Gôngora e Lezama, Severo Sarduy (1968, p. 61) afirma que “no es azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario”. O conceito clássico de figura como desvio do uso normal e mais óbvio, que dominará toda

³ Cinco contos compõem a contística de Lezama: “Fugados”, publicado na revista *Grafos* (1936); “El patio morado” e “Juego de las decapitaciones”, em *Espuela de Plata* (1941); “Para un final presto”, em *Literatura* (1944) e “Cangrejos, golondrinas”, em *Orígenes* (1946).

⁴ Carpentier, após relacionar suas impressões de viagem pela China, Rússia e boa parte da Europa e ao encontrar-se em Haiti, pareceu-lhe evidente estar em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar de real maravilhoso. Mas pensou que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio do Haiti, era também patrimônio da América inteira. O real maravilhoso se encontraria a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do continente: desde os que buscaram a fonte da juventude até certos rebeldes ou certos heróis modernos das guerras de independência. Ver em Carpentier (1969, p. 07-28).

⁵ Para uma crítica do conceito de exuberância como característica da literatura hispano-americana no contexto do século XX e sua vinculação com a utopia do chamado barroco, defendida por Lezama e Carpentier, ver López Grigera (1986, p. 27-30).



tradição ocidental, conteria uma condenação moral. Na retórica clássica, o ornamento linguístico será associado ao corpo humano e as figuras de linguagem serão consideradas enfeites de um discurso afeminado: “Essa condenação moral atinge uma espécie de auge com Quintiliano, para quem o discurso é masculino, de onde se conclui que o discurso ornado é a cortesã macho” (TODOROV, 1996, p. 81-2).

Ao se comparar as figuras de linguagem ao adorno ou à roupagem de um corpo, a interpretação de textos que empregam esses procedimentos assemelha-se à ação de despir, com tudo que a atividade pode comportar de prazeroso, lúdico e erótico. A duração do processo detém a atenção do leitor, intensificando a poética do texto por meio da força de suas imagens. Essa relação sensual, musical, colorida e cognitiva da recepção com a potência figurativa da linguagem expõe, por outro lado, uma luta entre o mundo poético e o mundo prático. No século XX, afirma Kenneth Burke (1969, p. 116), com a ciência pura se tornando ciência aplicada, o prático se torna uma ameaça, de modo que o estético se volta contra a mecanização do mundo e da vida. Quando a superprodução que deveria ser a causa do conforto da humanidade se transforma em meio de destruição, a estética passa a funcionar como um corretivo prático. Neste contexto, é que Lezama retoma o estilo ornamental do gongorismo do século XVII, seja em sua prosa, seja em sua poesia⁶.

1 DO ORO E DA PRATA

A trama de “Cangrejos, golondrinas” se desdobra em torno dos dramas físicos e metafísicos da mulher (que o escritor não nomeia) do ferreiro Eugenio Sofonisco. Por conta das dificuldades para receber pelo serviço prestado a um filólogo, o ferreiro delega à mulher a responsabilidade de fazer a cobrança. Na ocasião, ela será recebida pela esposa do devedor, que resolve quitar a dívida com uma perna de rês.

O objeto é levado para a casa de Sofonisco e dele salta uma gota de sangue que cai no seio da mulher de Sofonisco, enfermando-a com um câncer. Com a ajuda dos feiticeiros Tomás e Alberto, o tumor será retirado. Mas a doença retorna, e, desta vez, por meio de uma bola que atinge a mesma personagem na cabeça, onde surge um tumor benigno, que também será extirpado por meio de rituais de magia e pela colaboração de uma pomba.

Em “Cangrejos, golondrinas”, o tema da magia está indissociavelmente ligado à potência figurativa da linguagem. Por isso, a leitura parte do funcionamento da estrutura figurativa de certos objetos, como a perna de rês e a bola, que permitem que a narrativa oscile entre o plano dos corpos e um mundo mítico e mágico que os transcende. Para estudar como tais dispositivos afetam a unidade imaginária e corporal dos personagens, retomam-se autores como Paul de Man e Jean-François Lyotard, além de ensaios do próprio escritor em questão.

O conto tem início com as saídas do ferreiro Eugenio Sofonisco da “incesancia áurea de su fragua” para dedicar-se às cobranças, como costumava fazer todas as manhãs de domingo. Eugenio era irregular em suas cobranças, mas irreduzível:

Para él, cobrar en monedas era mantener la eternidad recíproca que su trabajo necesitaba. Mientras trabajaba el hierro, las chispas lo mantenían en el **oro instantáneo**, en el **parpadeo estelar**. Cuando recibía las monedas, le parecía que

⁶ Abordamos este aspecto do universo lezamiano em relação com a poesia de Manoel de Barros, em Pauli (2019, p. 328-34).



le devolvían las mismas **chispas congeladas** cortadas como el pan (LEZAMA LIMA, 1984, p. 74-75; grifos meus)⁷.

A representação que predomina é a do ferreiro-alquimista que manipula metais preciosos, envolto numa atmosfera estelar, zenital, de fogo e chispas de ouro. A equivalência que seu trabalho necessita pressupõe o câmbio entre metais. Na troca, o elemento ouro/sol equivale ao elemento prata/lua, uma vez que as “chispas congeladas” se ligam, como se notará, à prata, metal que, por sua cor, simboliza a lua, planeta que no zodíaco rege o signo de Câncer⁸.

No zodíaco, o Câncer é figurado pelo caranguejo, nome da enfermidade que atingirá a mulher de Sofonisco e que provocará sua degeneração física⁹. De modo que tal equivalência entre o ouro e a prata oculta uma dessimetria que já se apresenta no título da narrativa, a partir dos animais “Cangrejos, golondrinas”. Ela estrutura as tensões que resultam no jogo figurativo do relato.

Tal dessimetria rompe com a imagem positiva do ferreiro-alquimista que trabalha com metais preciosos. Veja-se, por exemplo, como ele é representado como um personagem dissimulado, oblíquo:

Agudo y locuaz, le gustaba aparecer como lastimero y sollozante. El domingo que fue a casa del filólogo se entro al ruedo, oblicuo, como de costumbre, y al atravesar el largo patio que tenía que recorrer antes de tocar la primera puerta, vio en el centro del patio una montura con la inscripción de ilustres garabatos en argentium de Lisboa (LEZAMA LIMA, 1984, p. 75).

A imagem negativa de Sofonisco será enfatizada pela presença do mordomo que o expulsa da casa do filólogo sem pagá-lo:

Apoiado en su distracción avanzaba convencido, cuando la voz del mayordomo del filólogo llenó el patio, la Plaza y la villa. Insolencia, decía, venir cuando no se le llama, nos repta en el oído con la punta de sus silbidos y se pone a manosear la montura que no necesita de su voluptuosidad. Orosmes, soplillo malo. No vienes nunca y hoy que se te ocurre, mi señor el filólogo fue a desayunar a casa del tío de un metereólogo de las Bahamas que nos visita, y no está ni tiene que por qué estar. Usted viene a cobrar y no a acariciar la plata de las monturas que no son suyas. Empieza por hacer las cosas mal, y después acaricia su maldad. Un herrero con delectación morosa. Te disfrazas de distraído amante del argentium, pero en el puño se te ve el rollo de los cobros, las papeletas de anotación cuidadosa. Te finges distraído y acaricias, pero tu punto final es cerrar el pañuelo con arena aún más sucia y con las monedas en que te recuestas y engordas (LEZAMA LIMA, 1984, p. 76).

No diálogo que Sofonisco estabelece com o mordomo, como ressalta Leonor A. de Ulloa (1991, p. 94), destaca-se a palavra ouro que compõe uma verdadeira série associativa que se dissemina por meio de vocábulos como: “moroso”, “mayordomo”, “Orosmes”, “cobro”, “rollo”,

⁷Todas as citações são da edição espanhola Juego de las decapitaciones (LEZAMA LIMA, 1984).

⁸ Ver Adler (1975, p. 203).

⁹ A carta número XVIII do Tarô, que representa a Lua, traz a imagem de um caranguejo, emblema do signo de Câncer. De acordo com a leitura mitológica da carta, o caranguejo não habita nem a superfície da água nem a superfície da terra. O animal vive sempre entre os dois. Assim, ele é a representação de um deslocamento para o mundo onírico, para a atmosfera das imagens e sentimentos que não podem ser ignorados nem contidos. Tal atmosfera de sonho será recorrente na apresentação do drama da mulher de Sofonisco. Ver Sharman-Burke (1988, p. 75).



“metereólogo” etc. Além do contraponto entre o ouro e a prata, a pesquisadora enfatiza ainda a presença da figura do círculo (nas moedas), que, metaforicamente, aludiriam a um discurso circular, cerrado, clássico. Na segunda parte do relato, após a cobrança na casa do filólogo, a pureza do elemento áureo será gradativamente substituída pela morbidez da carne, o aspecto circular das moedas dará lugar à forma elíptica da perna de rês.

2 PAGAMENTO E A MULHER DE SOFONISCO

No domingo seguinte, Sofonisco – temeroso e envergonhado – pede a sua esposa que realize a cobrança. Chegando à casa do filólogo, o narrador destaca que a mulher do ferreiro, ao contrário de seu marido, se esquece de acariciar o arreio com detalhes em prata. Tal esquecimento opera como índice dos estranhos acontecimentos que envolverão a personagem.

Durante a cobrança, a mulher de Sofonisco será recebida pela esposa do filólogo, que, para se desculpar da ofensa feita ao ferreiro durante a primeira cobrança, resolve saldar a dívida. Mas, como não tem dinheiro, ela entrega uma perna de rês como forma de pagamento. O objeto sai de um “oasis de gelo”, outro contraponto com o calor solar: “La traspasó por pasadizos hasta que llegaron como a un oasis de frío, estaban en la nevera de la casa. Le enseñó colgada una buena pierna de res. Es suya, le dijo, se la cambió por el recibo” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 77). Ao chegar em casa, esperando o regresso do ferreiro, a mulher de Sofonisco contempla a peça, quando de repente: “Desnuda se acercó a la pierna de la res, la contempló, acariciándola con los ojos desde lejos. La pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78).

Como afirma A. Ulloa (1991: 95), as incongruências de sentido no plano textual, em “Cangrejos, golondrinas”, se relacionam diretamente com o estado subjetivo e físico das personagens. No caso, o paradoxo do trecho acima “se acercó, la contempló... desde lejos” sinaliza, no plano da expressão, por meio de uma antítese, para uma perda de sentido lógico que anteciparia o nascimento do tumor no seio da mulher de Sofonisco.

Entrecortada por comparações e antíteses, a sintaxe pretende figurar as contradições que acompanham a mulher. No trecho, a perna sua *como* uma gota de sangue, a conjunção adverbial comparativa “como” estabelece o contraponto entre o interior e o exterior da personagem, tornando duvidosa a queda do líquido. Os elementos antitéticos persistem na frase seguinte: “No reventó; al golpe duro de la gota en el seno”. A sentença se torna aí elíptica ao prolongar uma hesitação, uma obliquidade entre o visto e o não visto.

Como na dupla exterioridade da linguagem, proposta por Lyotard (1979, p. 32), o plano da expressão se antecipa ao da significação, fazendo que a frase, o corpo gráfico da linguagem, execute uma espécie de mímica que evoca um significado, uma vez que a sentença, ao se tornar ilógica e agramatical, se aproxima da forma designada, no caso, da desorganização subjetiva e física a que a personagem será vítima: “Al despertar la esposa tuvo valor para contemplarse el seno. Había brotado una protuberancia carmesí que trató de ocultar, pero el tamaño posterior la llevó a hablar con Sofonisco de la nueva vergüenza aparecida en su cuerpo” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 79).

Em suma, os desvios da escrita correspondem aos desajustes da alma e do corpo da mulher. Para A. de Ulloa (1991, p. 94-95), a perna de rês funciona como uma metáfora da disseminação textual que está por se efetuar, uma vez que “es el órgano que raja el círculo y abre el texto”.



3 CORPO E FIGURA

Ao disseminar um tumor canceroso, a perna de rês efetua uma espécie de transporte de afetos “demoníacos”¹⁰. O fibroma será chamado de “cangrejo”¹¹. Por conta de sua maldição, a mulher de Sofonisco sentirá vergonha do seio deformado pelo câncer (que inclusive afeta o interesse sexual de Eugenio por ela), pois a deformação física é também metafísica, porque o ferreiro terá medo da mulher que, como um fantasma, se converte numa “imagen desatada de la carne”.

Importa destacar que a força do núcleo temático, no caso da magia, com suas implicações físicas e metafísicas, deve sua complexidade e riqueza aos movimentos gerados pelo quiasmo da perna de rês. Tal figura de linguagem articula uma sequência de inversões, causada por um objeto que, em sua dubiedade, funciona, ao mesmo tempo, como designação de um simples pedaço de carne e como expressão de um sentido transcendental, mágico. Dessa forma, o procedimento leva o leitor a oscilar metaforicamente *entre* um sentido próprio e um sentido figurado. Mas o sentido não se reduz nem a um nem a outro, porque o que o constitui é a própria dessimetria, o movimento entre as suas duas faces que não se unem sem divergirem entre si, pois que o que falta a uma excede à outra, e vice-versa.

Com isso, a perna de rês – presença feita de ausência – compõe os elementos de uma estrutura-figurativa complexa. Mas não se pode dizer que há aí falta, carência de sentido, ao contrário, há uma sobredeterminação do sentido, sempre produzido em excesso pela combinação das duas faces que compõem uma mesma estrutura. Paul de Man (1996, p. 67) afirma, em seu estudo sobre o poeta Rilke, que o quiasmo só toma forma como resultado de uma lacuna que permite o movimento alternante de suas polaridades. Assim, o sentido “diabólico” agregado à perna de rês torna-a lacunar, possibilitando o jogo alternante entre seu sentido próprio e seu sentido figurado.

4 PATHOS E FIGURA

Em “Cangrejos, golondrinas”, a figuração envolve ainda polaridades do tipo sujeito/objeto. A inversão coloca em questão justamente o caráter irrevogável da polaridade obrigatória. Tal operação implica escolher como figuras não apenas coisas, mas também as experiências subjetivas dos personagens, com o propósito de convertê-los em “extra-seres”, sem que se impeça que esse movimento subjetivo funcione primeiro no plano do significado, da motivação referencial que dá densidade aos corpos dos personagens. Isso é precisamente o que acontece com a mulher de Sofonisco que, ao ser atingida pela gota de sangue, terá alucinações e adoecerá. Mas essa estranha enfermidade, que dá densidade ao corpo da personagem, só vai deixá-la quando ela for protegida por forças “divinas”, como se notará.

10 Para o bruxo Alberto, o objeto faz com que a mulher seja “recorrida por animales lentos de cabeceo milenar”.

11 Como afirma Ulloa (1991: 92), “además de ser el ‘cangrejo’ el símbolo del cuarto signo zodiacal Cáncer, el término ‘kapkivos’ se utiliza en obras científicas de Aristóteles y de su sucesor, Teofrasto, para describir un estado canceroso precisamente por la semejanza entre la enfermedad y las muelas del cangrejo. En su forma pasiva, el verbo alude a ‘raíces que se ramifican’ o diseminan como las extremidades del cangrejo. La golondrina, por su parte, era para los griegos una metáfora de las letras, pero tal vez, por la forma bifurcada de la cola, también se consideraba un símbolo paródico para el discurso enredado o distorsionado”.



A inversão dos atributos entre o sujeito e o objeto se dá, precisamente, no momento em que a mulher de Sofonisco se transforma, por sua vez, numa coisa cujo movimento é determinado por outra, no caso, pela queda da gota de sangue, no instante em que esta atinge o ápice de sua trajetória: “La pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78). Embora a passagem traga incerteza sobre a queda do líquido, o nascimento do fibroma confirma o fato. O sangue da perna de rês (símbolo fálico) fecunda a mulher de Sofonisco, que, como uma flor desabrochada, esperava o marido: “La esposa se desabrochó, esperando el regreso del herrero para hacer cama. Desnuda se acercó a la pierna de la res, la contempló, acariciándola con los ojos desde lejos. La pierna trasudó como una gota de sangre” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78).

O acontecimento afeta imediatamente seu interesse sexual pelo marido; ela sente vergonha e necessidade de escurecer o quarto. Esse distanciamento continua no sonho conjunto que ela terá com Sofonisco: “El sueño, uno al lado del otro, los distanció por dos caminos que terminaban en la misma puerta de hierro con inscripciones ilegibles” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 78). A ilegibilidade das inscrições e a duplicação dos caminhos entre os personagens se ligam ao desenrolar dos acontecimentos.

Com a doença, a mulher de Sofonisco adquirirá destaque na narrativa. Para curar-se da estranha enfermidade, ela será aconselhada a buscar um curandeiro, o negro Tomás, que promete devolvê-la ao ferreiro como um metal. Para curá-la, ele receita um óleo fervente que perfurará seu corpo, formando um túnel, uma saída para a protuberância. Contra o líquido negativo que enferma, o curandeiro indica outro que efetua a cura:

Buscaban una salida, mientras sentía que la protuberancia carmesí se iba replegando en el pozo de su cuerpo. Un día encontró la salida: por una caries se precipitó la protuberancia. Desde entonces empezó a temblar, tomar agua – orinar – tomar agua, se convirtió en el terrible ejercicio de sus noches (LEZAMA LIMA, 1984, p. 80).

O óleo se desdobra pela profundidade do corpo, ele cura pela dor. O tumor finalmente sai, e seus resíduos se liquefazem. Da superfície da pele às profundezas da carne, o caminho da protuberância faz que a narrativa ganhe *pathos*, na medida em que a mulher de Sofonisco torna-se portadora de uma falta. É através desse corpo fantasmal, significante vazio, cuja negatividade, a princípio, parece impossibilitar qualquer *pathos*, qualquer relação direta com um significado, que o narrador poderá converter a personagem em figura.

5 O RETORNO DO CÂNCER

Seguindo na leitura, ao saber que a protuberância saiu por uma cárie, o negro Tomás, percebendo que a mulher de Sofonisco não se recuperou totalmente, aconselha a enferma que procure a ajuda de outro bruxo, o negro Alberto: “Vaya a ver al negro Alberto y él que ya no baila como diablito, le ofrecerá los colores de sus recuerdos, las combinaciones que le son necesarias para su sueño” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 80).

Seu deslocamento em direção à casa do negro Alberto possibilita que o narrador inclua no relato a história da casa “señorial de Marinao”, onde mora o feiticeiro, dando detalhes da vida do curandeiro e de sua exótica coleção de túnicas. O bruxo sugerirá a mulher que enterre a perna de rês e que observe suas túnicas que, com seus complicados “laberintos de hilos, sedas y cordones”,



metaforizam o trajeto labiríntico da personagem enferma. As propriedades medicinais das luxuosas túnicas devolverão as cores ao olhar da esposa do ferreiro.

As cores surgem quando Alberto apresenta a túnica com o desenho de uma pomba, animal simbólico que reaparecerá ao final da narrativa: “Parecía que ya Alberto tocaría el final de su colección de túnicas y ni él se intranquilizaba ni la visitante mostraba la serenidad que había ido a rescatar. Por fin, mostró entre las túnicas, la lila que mostraba grabada en sus espaldas una paloma” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 82).

A mulher de Sofonisco será curada, mas não para sempre. A estranha doença voltará a afetá-la sete anos depois, quando será atingida na nuca por uma bola. Este objeto, assim como a perna de rês, se tornará portador de uma interioridade que, por definição, não pertence a ele. Como na trajetória da gota de sangue, o momento da inversão do sujeito e do objeto se dá novamente quando o personagem se transforma numa coisa cujo movimento é determinado por outra, no instante preciso em que a bola atinge o apogeu de seu percurso: “Le dio un golpe muy ligero a la pelota para que rodase por la pantalla. No pudo prever la velocidad devoradora que adquiriría la pelota, muy superior a la huida de sus pernas. Le cayó en la nuca” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84).

De um objeto totalmente determinado por um movimento de ascensão e queda, a bola inverte o jogo e se transforma no protagonista da ação, trocando as polaridades sujeito/objeto, livre/determinado, produzindo um esquema de dimensão temporal e espacial para a narrativa. Dessa maneira, a bola transfere afetos “diabólicos” para o corpo da mulher de Sofonisco. Novamente o narrador se refere a um sonho da esposa do ferreiro em que se metaforiza o crescimento circular do fibroma pelo labirinto do corpo:

Soñó que por carecer de piernas, circulizada, se movía pero sin poder definir ningún camino. Con una lentitud secular soñó que le iban brotando retoños, después prolongaciones, por último piernas. Cuando iba a precisar que caminaba, se encontró la entrada de un túnel. Ya ella sabía, el sueño era de fácil interpretación llevado por sus recuerdos y se sintió fatigada al sentirse la más aburrida de las aburridas (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84-85).

A enfermidade se constitui, outra vez, como um elemento trágico, ao manter a tensão de um futuro por vir, em que o conflito estabelecido excede a personagem, provocando alucinações e sua degeneração física. Com o retorno da doença, o narrador destaca a atitude passiva e temerosa assumida pelo ferreiro Sofonisco em relação à mulher: “De pronto, cuando llega el cangrejo [a doença], dijo el herrero tiritando, me veo obligado a retroceder y ya no puedo tocarte” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 86).

Ao contrário do ferreiro, a mulher assume uma postura ativa e corajosa diante da enfermidade: “Entonces dijo ella, tengo que buscar tu salud y aunque estoy ya convertida en cristal, tengo que girar para que tus ojos no se oscurezcan” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 86). A conversão da mulher de Sofonisco em cristal que deve girar para que Sofonisco não se entregue à escuridão aproxima a personagem das pedras preciosas que mantêm, ainda que por meio da dor e do sofrimento, a luz, elemento fulcral para que ambos findem seus trajetos “órficos”, travessia sacrificial que se confunde com o resgate da poesia¹².

¹² Sobre essa noção sacrificial ligada às pedras preciosas, aos personagens do conto e suas implicações no plano da expressão, lembre-se aqui que no poema “Retrato de José Cemí”, Ricardo Fronesis dirá que José Cemí, protagonista do romance *Paradiso*, está “entre la columna de aire y la piedra del sacrificio”. Em nota, Cintio Vitier y José Prats Sariol,



Para enfrentar a enfermidade, a mulher de Sofonisco procurará, mais uma vez, o negro Tomás. Este, em vez de resolver o problema por meio de medicamentos, trata de solucionar o câncer, valendo-se de um rito mágico que pode remeter o leitor aos ritos afro-cubanos de “santería”. Assim, a personagem será envolvida numa atmosfera labiríntica, de intensidade e dor:

Atravesó la bahía [a mulher de Sofonisco]. El negro la situó entre una esquina y un farol que se alejaba cinco metros. Precipitadamente le dejó el frasco con aceite y el negro se hizo invisible. La esposa del herrero distinguió círculos y casas. El semicírculo de la línea de la playa, el círculo de los carruseles que lanzaban chispas de fósforo y latigazos, y más arriba las casas en rosa con puertas anaranjadas y las verjas en crema de mantecado. Negros vestidos de diablito avanzaban de la playa a los carruseles y allí se disolvían. Empezaban desenrollándose acostados en el suelo, como si hubiesen sido abandonados por el oleaje. Se iban desperezando, ya están de pie y ahora lanzan gritos agudos como pájaros degollados. Después solemnizan y cuando están al lado de los carruseles las voces se han hecho duras, unidas como un coral que tiene que ser oída. Los carruseles, como si mascasen el légamo de ultratumba, cortan sus rostros con cuchilladas que dejan un sesgo de luna embutanada con hollín y calabaza. La calabaza fue una fruta y ahora es una máscara y ha cambiado su ropa ante **nuestro** rostro como si la carne se convirtiese en hueso y por un rayo de sol nocturno el esqueleto se rellenase con almohadas nupciales. Aquellas casas girando parecen escaparse, y golpean **nuestro** costado. Es lo insaciable (LEZAMA LIMA, 1984, p. 87; os grifos procuram aqui ilustrar a mudança de foco do narrador).

As tensões que afetam a personagem finalmente afloram, transformando o processo de cura num espetáculo de dor e violência. A mulher serve de bode expiatório, ao mesmo tempo vítima sacrificial e agente de purificação. Agente catártico exposto ao rito, em que se expulsa, como afirma A. de Ulloa (1991: 96), o signo da imagem desatada da carne. Assim, a personagem se transforma em sintoma e remédio de uma purificação pública, porque ela se submete à vergonha de um espetáculo coletivo.

Para simbolizar seu drama, a sintaxe será entrecortada por inúmeras analogias, uma vez que as contradições que a afligem compõem um cenário macabro, de alucinações e de máscaras diversas que pretendem representar o medo, a vergonha e a atmosfera de violência que gira em torno da esposa do ferreiro. Como afirma ainda Ulloa (1991: 97), o rito afro-cubano tem o furor de uma batalha. O coro dos negros vestidos de “diablitos” exerce grandes pressões, sua força se sente, como dirá o narrador mais adiante, como um “crescendo de marea sin fin”. Os verbos impõem, no trecho acima, um tom de tensão e movimento de fuga: “avanzar”, “retroceder”, “cortar”, “romper”, “mascar”, “convertirse”, “golpear”, “girar”, “rechazar”.

citando texto de Maria Zambrano dedicado ao sentido do “sacrificio” na poesia de Lezama, afirmam que “La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas de la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en lo oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen. No de otro modo, atravesando la superficie de los sentidos, la poesía de Lezama nos conduce a las ‘obscuras cavernas del sentido’ donde las imágenes, la metáfora, no son decadencia de los conceptos, remedo de la poesía. Allí la imagen es la virgen aún no presentada a la luz y la metáfora tiene, a veces, fuerza de conjuro”. A respeito, ver nota 23, cap. XI, de *Paradiso* (LEZAMA LIMA, 1996, p. 516).



O cenário é graficamente constituído como uma atmosfera violenta: “chispas”, “latigazos”, “pájaros degollados”, “légamo de ultratumba”, “rostros cortados a cuchilladas”, “máscaras”, “carne convertida en hueso”, “esqueletos”, “diablos”. As imagens fálicas remetem, por sua vez, ao caráter sexual da frustração da mulher e se contrapõem às circulares. As imagens hiperbólicas, que lembram as combinações surrealistas, compõem a cena e têm um papel de disfarce, pois pretendem ocultar os índices fálicos neste jogo de aparências e transformações, como na passagem a seguir:

Los soldados momificados soportaban aquella lava. Uno saca su espada y surge una nalga por encantamiento y pega como un tambor. Un negrito de siete años, hijo de Alberto el de las túnicas, vestido de marinero veneciano, empina un papelote para conmemorar la coincidencia de la espada y la nalga (LEZAMA LIMA, 1984, p. 84).

Em nenhum momento da narrativa, os personagens questionam a veracidade dos eventos sobrenaturais. Para conseguir o mesmo efeito de verossimilhança no plano da narração, o narrador muda o foco absoluto da onisciência para um narrador-testemunha, utilizando-se da primeira pessoa do plural. Mas, ao colocar em questão a própria autoridade do foco narrativo, o narrador ao mesmo tempo ironiza o procedimento que busca o efeito de “realismo”, de estampa local, de rito afro-cubano que parecia vigorar até então na narrativa. Tal ironia continua quando o narrador evoca a presença de um poeta tcheco, que, com as devidas competências folclóricas, assiste à cerimônia:

Después supo que un poeta checo que asistía para hacer color local, acostumbrado a los crepúsculos danzados en el Albacín, había comenzado a tiritar y a llorar, teniendo un policía que protegerlo con su capota y llevarlo al calabozo para que durmiese sin diablos (LEZAMA LIMA, 1984, p. 88).

Tirando proveito dessa atmosfera mágica e simbólica que escapa às leis naturais, o narrador produz acontecimentos que fogem à identificação, à compreensão imediata do leitor, criando uma atmosfera difusa, indeterminada, que gera um enorme apetite de decifração.

Sobre essa questão, retoma-se um trecho do ensaio de Lezama “La dignidad de la poesía”:

En alguna de las más antiguas teogonías, cuando un dios copula, no con una diosa, sino con una representación humana, con su hieródula, comienza a llover. Estamos en presencia de una serie o constante de relaciones, que no podemos descifrar, pero que nos hace permanecer frente a ella, con una inmensa potencialidad de penetración. Es indescifrable pero engendra un enorme apetito de desciframiento (LEZAMA LIMA, 1988, p. 350).

Nessa região paradoxal que se apresenta como uma *vivência oblíqua*, o leitor atua como uma espécie de sujeito metafórico, sendo responsável pela mobilidade incessante entre A e B, entre o ato “primigenio” (cópula) e a sua configuração, espécie de contra-sentido (chuva), “entre la situación simbólica y espacio de encantamiento o hechizo”. Segue-se, então, que o efeito de simetria que banha toda a cena, como a água da chuva, se dá a partir da combinação simbólica, da cópula dessimétrica entre duas séries heterogêneas: a série “divina” e a “humana”. De modo que enquanto a primeira traz à tona um “espacio de encantamiento”, uma espécie de homogeneidade, a outra, a que é geradora do processo, é produzida como um gesto, uma diferença que culmina numa vivência oblíqua.



Essa estratégia de composição se encontra no conto “Cangrejos, golondrinas”. Ela consiste em fazer com que objetos, como a perna de rês e a bola, deixem de ser relativamente comuns, tornando-se “transcendentais” ou mesmo “divinos”, por meio de uma mesma estrutura linguística que permite a inversão modificadora de todos os elementos que compõe a narrativa: personagens, seus trajetos e meio. Esses objetos constituem a força do núcleo temático e formal do conto que se relaciona com a magia e a morte.

A escolha de tais elementos se deve ao fato de que eles encerram uma estrutura que permite o desdobramento do plano figurativo, criando toda uma atmosfera de indeterminação. Entretanto, para que a passagem dos afetos diabólicos (câncer) para a intervenção das forças “divinas” (cura) não seja abrupta e sem nexos narrativos, há no conto outra inversão simbolizada pela pomba, como veremos.

6 FORÇA “DIVINA”

Com a ajuda do unguento do negro Tomás e do rito de “santería”, a mulher de Sofonisco consegue fazer que o segundo tumor saia, desta vez, pelo buraco do olho. A cerimônia dá resultado. Mas resta ainda o combate com a “golondrina”, que não pôde ser previsto pelo negro Tomás: “Aterrorizada asió a la golondrina por el cuello y comenzó a apretarla. Cuando sintió la frialdad de las plumas, asqueada abrió las manos para que se escapase. Entontada, el ave ya no tenía fuerza para alejarse y la rondaba a una distancia bobalicona” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 91).

A andorinha que parecia, como sinaliza o título do conto, ser a antagonista do caranguejo, do câncer, ao final do relato, mostra-se portadora de outra enfermidade, um tumor benigno, denominado “golondrina (por sua aproximação com “golondrino”¹³). A cura virá finalmente com a proteção da sombra da “paloma”: “Gozaba de una sombra que le enviaba la paloma que no se acerca nunca tanto como la golondrina cuando está marcada” (LEZAMA LIMA, 1984, p. 93).

Nesse momento, se dá outra inversão: entre os atributos do personagem e de um animal. No caso, o movimento da mulher de Sofonisco será determinado pela sombra, simulacro que evoca a presença do corpo da pomba, que, por ser um animal simbólico (que é tudo menos um animal), torna-se, dessa forma, protagonista da ação e ganha autonomia à medida que a mulher de Sofonisco perde a sua própria.

Para determinados críticos, a pomba representa a intervenção do Espírito Santo ou de um orixá como Obatalá¹⁴. Mas, como se argumentou acima, a unidade mítica de motivação semântica só foi possível por conta da estrutura retórica do quiasmo que permitiu o desdobramento do plano figurativo do conto.

CONCLUSÃO

Para concluir, “Cangrejos, golondrinas” antecipa formulações estéticas que só apareceram em *Paradiso* (1966). No romance, Lezama (1996, p. 318-319) descreve detalhadamente um fibroma

¹³ Tal aproximação se deve ao fato de que, em espanhol, a palavra “golondrino” se refere às crias da andorinha, além de designar um tipo de tumor que ataca as glândulas sudoríparas.

¹⁴ López Lemos (1994: 34), em estudo sobre a contística de Lezama, se contrapõe à perspectiva de Ulloa (1991: 98), ao afirmar que a “paloma” não sinalizaria a presença do Espírito Santo no ato mágico de cura, mas uma oferenda para o orixá Obatalá, que seria a “dueña de los sueños”, tão recorrentes no relato.



que afeta a saúde de Rialta, mãe de José Cemí, protagonista da história. O tumor parasita obriga o corpo a assimilar e nutrir a “monstruosidad derivada” para que o cancro não apodreça. Tal desenvolvimento do tecido normal é comparado explicitamente à disseminação dos “cuerpos de la imaginación”, uma que vez que nestes é necessário destruir o elemento serpente (circular) para que “irrumpe una nueva besta”, o elemento dragão (tricéfalo), como afirma o escritor: “El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso” (LEZAMA LIMA, 1996, p. 319).

O fibroma em “Cangrejos, golondrinas” simboliza uma anormalidade que se ramifica pelos corpos, no intuito de levá-los ao um “equilibrio más alto y más tenso”. Assim, as comparações, as antíteses, todos os desvios no corpo do texto sinalizam para o processo de degeneração carnal da personagem. Deste modo, pode-se dizer que o texto só avança quando tropeça, quando afeta o mundo dos personagens, afetando também o andamento da história ao suspender a ação narrativa, com descrições e digressões que multiplicam os detalhes, as circunstâncias, com combinações inusitadas, “medios de asimilación de sorpresas”, que produzem uma verdadeira vivência oblíqua, como se disse.

Com isso, a narrativa instaura a eficácia “deficiente”, porque só se desenvolve no momento em que o elemento anormal se normaliza, quando irrompe o estranho no cotidiano dos personagens; quando, para usar a metáfora do fibroma, a estabilidade do corpo é mantida na base de sua própria destruição.

REFERÊNCIAS

A. de ULLOA, Leonor. Cangrejos, Golondrinas: metastasis textual. **Revista Iberoamericana**, Madri, LVII, tomo 154, janeiro/março, (1991), pp. 91-100.

ADLER, OSCAR. **La astrología como ciencia oculta**. Buenos Aires: Kier, 1975.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

CARPENTIER, Alejo. **Guerra del tiempo**. Santiago de Chile: Orbe, 1969.

LEZAMA LIMA, José. **Confluencias**. Ensaios organizados por Abel Prieto. Havana: Letras Cubanas, 1988.

LEZAMA LIMA, José. **Cuentos: Lezama Lima**. Quito: Equador, 1994.

LEZAMA LIMA, José. **Juego de las decapitaciones**. Barcelona: Montesinos, 1984.

LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. **Teoría de la lengua y de la literatura**. Madri: La Muralla, 1986.

LÓPEZ LEMOS, Virgilio. Estudio introductorio. In: LEZAMA LIMA, José. **Cuentos: José Lezama Lima**, Quito: Equador, 1994.

LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. Trad. Joseph Elias e Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.



PAULI JÚNIOR, Edelberto. **A arte da figura nos contos de Lezama Lima**. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAULI JÚNIOR, Edelberto. Voragens de imagens: Manoel de Barros e os Hispano-americanos. In: PEREIRA, Danglei de Castro/ GALHARTE, Júlio Augusto Xavier (Orgs.). **Baú de Barro(S)**: ensaios sobre a poética de Manoel de Barros. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SARDUY, Severo. Barroco y neobarroco. In: GOIC, Cedomil. **Historia crítica de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Crítica, v.2, 1968.

SHARMAN-BURKE, Juliet et al. **O tarô mitológico**. Trad. Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 81-2.