

PARADISO: NARRATIVA(MITO)POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Ana Maria ALBERNAZ¹

- RESUMO: Neste trabalho propomos uma interpretação na leitura do romance *Paradiso* do cubano José Lezama Lima. Nossos pressupostos baseiam-se, preliminarmente, na derrocada das fronteiras que separam os gêneros literários, fazendo-os convergir para o poético e, em adição, no privilégio da filiação mítica que a todos concerne atualizada nos mitologemas da cosmogonia e da catábase.
- PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Mito. Cosmogonia. Catábase.

Apresentação

A poesia germina em duplo domínio. Por um lado, prospera como poética da fala, por outro como poética do silêncio, em ambas manifesta sua descendência mítica, que é mito e mistério. Diretamente tributária do primeiro constitui-se como realização de um ordenamento cosmogônico, percurso de fundação de um mundo; herdeira do segundo, é envio catabático, trajeto de desprendimento de um mundo estabelecido.

A obra do poeta e romancista cubano José Lezama Lima, que abordaremos neste artigo, entranha e dramatiza esta contraditória filiação, mas não pretende sua resolução, ao contrário, manifesta toda a extensão daquilo que Lezama denomina a “dobra demoníaca”. Na narrativa *Paradiso* (LEZAMA LIMA, 1987) encontramos a poética que acompanha o conflito, e o apaziguamento que se opera nesta extensão. A imagem não é saneadora, mas instaura a utópica harmonia dos contrários e, sem buscar a fusão, encontra a impossível compatibilidade.

Como um todo a obra de Lezama Lima constitui-se como catábase e cosmogonia. Insatisfeita com sua forma poema, busca a completude através dos ensaios e, ainda, da prosa poética. Nestas diferenças a própria linguagem é a busca reiterada do sentido simbólico que dela transborda em excedência, mas que só no seu interior pode ser encontrado. Assim, primeiramente Lezama distingue cada estação deste percurso de busca, mas por fim acaba por reuni-los:

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 91941-590 – cardoso1898@oi.com.br

Para chegar ao meu romance, tive necessidade de escrever meus ensaios e de escrever meus poemas. Eu disse várias vezes que quando me sentia claro escrevia prosa e quando me sentia escuro escrevia poesia. Quer dizer, meu trabalho obscuro é a poesia e meu trabalho de evidência, buscando o zenital, o mais meridiano que poderia configurar em meus ensaios, tem como consequência a perspectiva de *Paradiso*.

[...]

Paradiso é baseado na metáfora, na imagem; é baseado na negação do tempo, negação dos acidentes e nesse sentido seus recursos de expressão são quase essencialmente poéticos. Chegou um momento em que vi como um poema se habitava, que o poema ia se configurando em narrativa, que havia personagens [...] vi como se entrelaçavam, como se uniam, como se diversificavam e então compreendi que o poema podia estender-se como romance e que na realidade todo grande romance era um grande poema. (LEZAMA LIMA, 1970, p.25-26, tradução nossa).

Nosso referencial teórico é o próprio pensamento lezamiano, desenvolvido em sua extensa obra ensaística, como meditação profunda acerca do sentido poético que impregna homem e o mundo, em mútua criação; quanto às questões míticas baseamo-nos na obra do grande mitólogo luso-brasileiro Eudoro de Souza e seus desdobramentos poéticos, segundo a orientação do mestre Ronaldo de Melo e Souza.

Paradiso: cosmogonia e catábase

Inicia-se o *Paradiso* com a morte de Cemí menino. É uma morte simbólica, assim, não é absoluta como as mortes biológicas. Visível somente uma crise aguda de asma sofrida pelo menino no decorrer de uma noite de ausência de seus pais, atendida de modo confuso e amedrontado, por uma tríade de criados. Porém, ao acompanharmos seu relato percebemos que o que há, inicialmente, é o horror de um descenso e depois, a celebração de uma vida iluminada a erguer-se:

[...] o peito inteiro do menino cheio de víbices, de sulcos de violento colorido, [...] que se enchia e se encolhia como tendo que fazer um esforço imenso para conseguir um ritmo natural

[...]

meia noite, apagaram-se as luzes das casas do acampamento militar e se acenderam as sentinelas fixas, e as lanternas das sentinelas itinerantes se converteram num monstro errante que baixava dos charcos, afugentando os escaravinhos

[...]

dizia o corpo e os víbices, como se os visse crescer sempre ou como se lentamente sua espiral de prancha movediça, de incorreta gelatina, visse a

aparição fantasmagórica e rósea, a emigração dessas nuvens sobre o pequeno corpo

[...]

os três disparavam seus lentos e englobados olhares sobre o menino, mas não se olhavam entre si para não mostrar descarnadamente suas inutilidades [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.7-8).

Um cenário de pânico vai se avolumando, a criança sendo submetida a estranhas tentativas de cura por Baldovina, Truni e Zoar, os criados. Esfregaduras ríspidas com álcool, espermacetes da vela de um candelabro sobre as víbices, gestos entrecruzados de cruces e beijos no peito. Nada disso surte efeito, Baldovina assustada mal pode suportar o pavor ante à ausente presença do Coronel, pois, “[...] quando o amo não estava, sua figura se projetava mais, fazia-se mais respeitada e temida e tudo se valorava em relação com a gravidade do medo em direção a essa ausência.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.8). Adiante, falaremos do sentido essencial que assume na obra este contraditório vazio emanado do Coronel.

A investida da morte parece próxima, no entanto, a partir de dois suaves momentos, protagonizados por Baldovina, começam a aparecer os sinais da reversão daquele quadro: o primeiro, dá-se quando a criada “[...] olhou [Cemí] tão fixamente que seus olhos se encontraram e essa foi sua primeira segurança [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.14), e o segundo, quando

Baldovina lembrou-se que em sua aldeia tinha sido tamborileira. [...] Na madeira do fim da cama começou a bater com seus indicadores e notou que da tábua se soltavam fortes sonoridades num compasso simplote de dois por três. Sentiu alegria como em seus dias de romaria. O menino começou a dormir [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.15).

Quando os seus pais, o Coronel e a Senhora Rialta, chegaram à casa “[...] todas as pegadas daqueles instantes de pesadelo tinham desaparecido [...] os víbices tinham abandonado aquele corpo como Erínias, como irmãs negras mal penteadas, que tinham ido se ocultar em suas longínquas grutas.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.16).

A confluência mitopoética proveniente da imagem vertida na troca de olhares e a sonoridade primitiva dos tambores promoveram a recuperação de Cemí, mas o ritmo entrecortado da respiração asmática o acompanhará para sempre como prenúncio do ritmo poético. Para Cemí a respiração ameaçada é a respiração integradora da poesia (ORTEGA, 1970).

Assim, como conclusão desta configuração primeira do *Paradiso*, o destino de Cemí é, alegremente, anunciado:

[...] as alvoradas entrelaçavam seus reflexos e suas cadelas no acampamento; a imagem da manhã que nos deixavam era a de todos os animais que saíam da Arca para penetrar na terra iluminada. [...] O som metálico das alvoradas parecia impulsionar [Cemí] até o centro da sala. Nesses instantes, a poeirinha da luz, filtrada por uma persiana azul sépia, começou a deslizar em sua cabeleira. (LEZAMA LIMA, 1987, p.16).

Cemí em língua taína é um modo de se dizer Deus (LEZAMA LIMA, 1997, p.462n). A morte de Cemí é a morte de um Deus. Analogamente, Eudoro de Souza (1995) ensina que um modo de se dizer mitologia é cosmofania e é teocriptia. Cosmofania é aparecimento de um mundo, e teocriptia é um Deus que se ocultou. A morte simbólica de Cemí abre o *Paradiso*, que é um outro modo de se dizer mundo. A obra é cosmogônica, constitui-se no favorecimento do intermitente reaparecer de Cemí, a bem dizer, sua ressurreição promovida por muitos sucessos iniciatórios. Desdobra-se em muitos percursos, até sua finalização com o encontro de Cemí e Oppiano Licario – iniciador, guia, sacerdote – e o convite para renovado recomeço.

Mais uma vez ensina Eudoro de Souza (1980) que um deus tem vários nomes – um outro nome de Cemí, é Oppiano Licario, que como um deus abscondido, se oculta ao longo do *Paradiso*. Aquele mundo não é o seu, suas relampejantes aparições revelam apenas um distante parentesco. Com uma exceção, o único capítulo titulado do *Paradiso* é com o seu nome mesmo denominado: trata-se do capítulo 14, publicado com o nome de “Oppiano Licario”. Nele, como veremos, prepara-se a transfiguração Cemí-Oppiano, Oppiano aparece apenas para desaparecer no encontro.

Paradiso é a história de José Cemí, de sua infância ao prenúncio do seu amadurecimento. Como singularidade o romance traz a circunstância de José Cemí ser natural de Havana, Cuba, e de ter perdido o pai, Coronel do exército, ainda menino, sendo criado por sua mãe, Rialta. Somente estas são as vagas linhas da trama da obra que, com esparsos e insuficientes acontecimentos, episódios da sua vida narrados de forma descontínua e não explícita, pouco oferecem ao leitor como pontos de apoio para a identificação de um enredo; mais propriamente trata-se de frágeis pretextos para o que se poderia chamar de verdadeira narrativa que se oculta e se desoculta na história de José Cemí: a narrativa das vicissitudes de uma aprendizagem e de uma iniciação no mistério da origem. O *Paradiso* alcança a longínqua fundação da literatura, e se insere na mais arcaica linhagem iniciada com a narração assírio-babilônica da catábase de Gilgamesh. Ao fazê-lo, centraliza sua realização na vertiginosa busca de Cemí à origem temporal. Para Lezama o mistério da incessante temporalidade se encontra na poesia que instaura um tempo semeador, dialogante, múltiplo. Na proposição do poema se oferece a possível

resistência à sucessão temporal; em vez de destrutivo o tempo apresenta sua gravitação e levitação.

O destino de Cemí é perseguir esta resistência que impregna a imagem, iniciar-se no mistério de seu sentido, receber o ofertado e usufruir da presença; encontrar as perdas e defrontar a ausência, nutrido no tempo apreendê-lo pela revelação da via poética. Na busca sedimenta-se sua experiência, constitui-se sua existência e o mundo.

No percurso de Cemí o embrião da imagem sempre comparece. Menino, no privilegiado momento da sabedoria poética agraciado na infância, do convívio familiar e escolar depreende o que são os marcos desse itinerário. Como aponta Julio Ortega, de cada um dos membros de sua família, Cemí recolhe o que tem de oficiante. “[...] ou seja, [o] que abre a causa que conduz o advento do [...] poeta, como imagem que conecta e fundamenta estes vastos mundos através da poesia.” (ORTEGA, 1970, p.201).

Na adolescência o avanço nesta busca tem a proeminência do que já se destaca como uma vocação, e neste sentido, encontramos sua associação ao paradigmático personagem goethiano “Wilhelm Meister”, identificação reconhecida por Cemí, por Lezama, e por muitos estudiosos de sua obra. Assim como nos “romances de formação” encontramos no *Paradiso* a coincidência de um homem e um mundo em processo de emergência e revelação. Cada passagem deste caminho é uma conexão entreaberta de porvir e devir que, veladamente, se oferece reconhecível à consciência. O sentido provisório, assim apreensível, outorga uma espécie de confiança, uma inocência primigênia, intimidade que une homem e mundo em geração. Reconhecer no mundo a confirmação do destino poético dá a Cemí acesso à chave comum dessa mútua experiência.

Nesta entrada concorre também a própria possibilidade de desenvoltura da narrativa. O *Paradiso* é cosmogônico, o que quer dizer que esta obra é um mundo, e não a descrição narrativa de um mundo. Nela participamos da gênese e do desvelamento da imagem que se oferece instantânea e plenamente no próprio desempenho da obra em fecundada expansão. Não existe fronteira entre a imagem que se desenha pela linguagem e a linguagem que desenha a imagem, não existe meio de linguagem, só existe domínio e alargamento da abrangência poética. Do mesmo modo, o *Paradiso* não tem como “tema” a poesia, o configurar de um mundo poético ou uma existência voltada para a poesia. O que a obra oferece é a poesia, a poesia-pensamento conforme a concebe Lezama.

Na nossa descrição inicial do *Paradiso*, aludimos às duas questões que singularizam sua narrativa: a circunstância da naturalidade cubana de Cemí, e a sua precoce orfandade paterna. Não estão estas questões no âmbito do episódico, são questões que propriamente podem ser chamadas de ontológicas, ou seja, conferem densidade à personagem, a constituem e especializam. No transcorrer da

vida de Cemí, na secreta dimensão poética que persegue, estas circunstâncias são determinantes.

A busca de Cemí tem como ponto de partida uma ilha americana, e a insularidade configura-se como pólo receptivo de todas as espécies de influxos. Cemí, no seu percurso, aporta todos os percursos, congrega na sua busca todas as buscas, remonta na sua catábase, todas as catábases. No cumprimento de sua vocação fusiona-se o desdobrar de múltiplas ordens de mistérios, a de sua família, de sua cidade, de sua cultura, de tudo que concerne ao homem e ao mundo. Nele se reúne todo o insondável e toda possibilidade de vislumbre. Duas presunções sustentam esta questão: primeira, a soberania de uma ordem cósmica que fundamenta conhecido e desconhecido, ou seja, uma concepção mítica de homem e mundo, onde o mito é plenário. Segunda, que o infinito é captável no finito, que o microcosmo de um destino particular guarda a memória do caminho do Caos ao Cosmos, o que se relaciona com a segunda questão, anteriormente mencionada, acerca da proeminência na obra, da morte do pai. Toda e qualquer existência, toda a morte e toda a vida, liga-se com o todo cósmico.

A perda do pai é a experiência desencadeadora da diferenciada percepção da ausência. Ausência que anuncia presença, pois a morte do Coronel desde sempre foi espessamento da vida daqueles que o rodeavam. Ausência que não se traduz como vácuo, carência, mutilação, mas converte-se no próprio sentido do seu contrário, em presença, traduzida em comparecimento, participação, vitalidade. Assim, com a morte de seu pai, Cemí abre-se ao Vazio, abriga e acolhe na busca que empreende o Vazio gerador da surpreendente, desconhecida, intangível presença.

Constituído por estas dimensões diferenciadas, Cemí tem um vínculo profundo com a realidade, mas acredita que sua plena apreensão não pode ser limitada por fronteiras de visibilidade. Sua empreitada é de perseguição da possibilidade transcendente, assim, Cemí vai ao encontro da linha do horizonte. O *Paradiso* espalha-se na linha deste horizonte extremo mítico, que situa-se na excessividade de todos os lugares e na demasia de toda a temporalidade. Cemí lança-se ao alcance desta dimensão e encontra em seu caminho vários sinalizadores. Sua mãe Rialta é o primeiro, depois, os amigos Foción e Fronesis, e por fim, o mestre Oppiano Licario.

Rialta remonta à origem, à inauguração. Mais completa expressão da *Magna Mater*, mãe geradora, exerce em plenitude sua posição de herdeira e é fundadora de uma linhagem – seu destino mais alto. Realiza-o conjuntamente com o Coronel, enquanto este vive. O amor os entrelaça e gera uma estirpe. Cemí é o centro dessa estirpe porque é quem mais profundamente a reconhece. Após a morte do Coronel, Rialta encarna a presença provinda da desapareição.

Primeiro momento de Cemí: “[...] poderíamos chamá-lo placentário, de submersão na família, de desenvolvimento na placenta familiar.” (LEZAMA LIMA, 1970, p.20).

Foción e Fronesis são os companheiros que manifestam a complementariedade e a harmonia dos contrários. Entre ambos e Cemí estabelece-se uma amizade triangulada feita de compensadas diferenças e desequilibradas identidades. Na sua reunião inicia-se o investimento do Eros do conhecimento que gera intermináveis diálogos, debates que são veredas no pensamento de cada um dos três, ressonâncias nas suas experiências. Assim, neste segundo momento, dá-se a “[...] abertura ao mundo exterior [...] com o seu destino e com seu caráter [...]” (LEZAMA LIMA, 1970, p.23).

A figura seguinte é Oppiano Licario, que se encontra na liminaridade de um conhecimento que tem que ser realizado poeticamente. Possesso pelo Eros da distância, Oppiano é uma espécie de deus que se sacrifica, e sacerdote que promove a conversão poética final. Com Oppiano Licario, figura arquetípica que é a “[...] destruição do tempo, da realidade e da irrealidade, [...] do conhecimento infinito”, Cemí se entrega à imagem, se oferece à poesia, “[...] retrai[-se] para que o mundo dos símbolos se expresse cabalmente.” (LEZAMA LIMA, 1970, p.22).

Rialta, Foción e Fronesis, e Oppiano trazem a marca da dualidade própria da natureza do horizonte. As personificações que assumem não são alegorias, mas autêntica e reiterada expressão do mesmo, tautegórica afirmação do impulso mítico que no enovelado do *Paradiso* transparece como imagem (interpretação poética) de uma revelação. Nosso objetivo será verificar as características desta recorrência, e sua relação com Cemí e sua catábase poética.

Princípio gerador e genealogia

Rialta, tradução feminina da ponte veneziana, personifica dual simbologia. Como genitora, em conúbio com o Céu estrelado, procria, preenchendo mundo e instaurando destinos. A identificação de Rialta com Gaia - geratriz soberana na relação com Urano é interrompida na sucessão dessa polaridade quando mitologicamente desencadeia na união de Zeus e Hera. Nesta conversão última a posição de dominância do feminino é substituída pela soberania do elemento masculino, nova formulação daquela paridade em Hesíodo. A força feminina de Rialta está alicerçada na ancestralidade mítica da qual a expressão grega é apenas uma das muitas configurações. Nestas, a presença feminina é marcadamente dominante. Na passagem seguinte encontramos traços desta personificação de Rialta.

Sempre à família e aos estranhos, causaria essa impressão como de caminhar sobre as águas. De quem, nos perigos, ouve uma voz que lhe avisa do bom

termo de seus desígnios. Começava um extenso trançado labiríntico, do qual durante cinquenta anos, ela seria o centro, a justificativa e a fertilidade. (LEZAMA LIMA, 1987, p.159).

Rialta aparece para ao Coronel como “[...] sua alegre justificação e sua lucidez suficiente [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.84), enlace de um entroncamento cujas ramificações infinitas projetam destinos. O sentido de “justificação” aponta para a própria concepção como graça, inserção numa ordem consagrada. O Coronel é obra e graça de Rialta e, a reforçar a proeminência desta ordem nova instaurada, Lezama a qualifica de “alegre”, índice de primigênia inocência. A claridade na medida da suficiência relativiza a potência da luz penetrando na obscuridade, escuridão que na interveniência de seu pólo contrário amplifica os sentidos de sua identidade, “a visibilidade de seu símbolo.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.161). A inauguração da estirpe através do matrimônio é reforçada com as imagens de dinastia e tribo, coincidência das histórias sagrada e familiar, com a predominante influência de Rialta, que se identifica com uma divindade. Estas passagens estão marcadas pelas imagens do círculo e da unidade dual, da fertilidade e do destino. Rialta personifica o regime simbólico da união, da aliança, e pode encarnar essa força porque é ela mesma dotada de um poder divino.

No desenho da imagem de Rialta transparece a migração propiciada por esta sua virtude, que se manifestará em seguida. Descrevendo o sorriso de sua mãe, Cemí observa como Rialta é capaz de prenunciar caminhos:

Esse sorriso sua imaginação voltava a inaugurar toda vez que era necessário uma introdução ao mundo mágico. [...] onde o artificial ancestral se decantava finalmente na bondade e na confiança, como se penetrássemos pelos olhos dos animais que contemplam a passagem de um trem, dando-nos o reverso de um mundo de iluminação, liberado de toda causalidade, na dourada região de um sereno prodígio [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.185-186).

Não há precisão no que se oculta naquele reverso, do que esconde o sorriso: alguma primordialidade resgatada do fundo dos olhos dos animais, a inexistência de causalidade. A bondade e a confiança já são apreensões de Cemí-Lezama do que parece configurável como território poético.

Entretanto, com a morte do Coronel, consuma-se o que pode ser chamado de transmutação, ou transfiguração da personagem. Para Rialta dá-se a reversão, e só como o abrir-se de um além-horizonte, na assimilação de seu próprio limite, poderia enfrentar o desconhecido. Rialta passa a linha demarcatória, equipara-se assim ao Sol, também ele, sinalizador da liminaridade. A morte do Coronel, sua ausência, provoca esta passagem de Rialta, da posição nuclear e irradiadora que ocupava na personificação originária, para uma posição liminar que indica um extravasamento, o transpassar do horizonte.

[...] como quem antes de se enfrentar com um novo destino, sente em seu corpo a dor que nos dá a iluminação necessária para penetrar pela nova porta de ouro com sombrias inscrições. (LEZAMA LIMA, 1987, p.199).

Rialta acolhe o Vazio que se abre com a morte do Coronel, converte o que se configurava como ausência oca e despontenciada no Vazio engendradora, que está por trás da órlica “porta de ouro”, multiplicador de possibilidades, prenúncio de todos os devires. Nas passagens seguintes à morte, o que primeiro se observa é um assombro doloroso com esse abismo que se avizinha: “a arribada do trágico: [...] um destino mutilado e indescifrável [...] a proximidade do espantoso destino [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.202).

Na sua transmutação, Rialta eleva-se ou descende a esta altura ou profundidade. Rompida a ligação com o Coronel presente, que é ligação cósmica, descerra-se a ligação com o Coronel ausente, que é ligação com o puro aberto, da plena possibilidade.

Conhecerá o transmigrar de seu destino, numa circunstância lúdica, comprovando a tese de que todo o brinquedo é mensageiro de misteriosas e graves revelações. O brinquedo, jogado primeiro somente por seus filhos, e depois compartilhado por Rialta, é o jogo de yaquis – doze peças de metal que, lançadas gradualmente, uma a uma para cima, em ordem crescente, tem que ser recolhidas com a mesma mão, em sucessão.

O jogo encerra um sentido desconhecido e respeitado, exige um envolvimento e concentração que produzem esta subversão temporal, e exerce uma fascinação que propicia o êxtase. Assim, todos os jogos parecem estar sempre dramatizando o jogo da existência, e a poesia, como criação de imagens, é o mais rico de todos os jogos.

Rialta não queria romper o círculo formado por seus filhos entregues absortos ao jogo de yaquis. Sentou-se no chão com eles, penetrando em silêncio absorvido pelo subir e descer da bola. O quadrado formado por Rialta e seus três filhos, ia virando um círculo. Fizeram os infantes um pequeno movimento, para dar entrada à sua mãe, afanosa por chegar a essa ilha, apoiada num círculo cujas orlas oscilavam, e numa vertical traçada pelos pontos móveis da bola que se lançava num pequeno céu imaginário, e depois mergulhava momentaneamente nos ladrilhos, que pareciam líquidas lâminas, pois a fixidez das miradas sobre a soma de seu quadrado ia transformando-as num marulhar ad infinitum [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.210).

Quadrado convertido em círculo, figura geométrica da perfeição que remete à ordenação cósmica, em toda sua sagração, notada na atmosfera de concentração e silêncio. Na ordem nova estabelecida, assemelhada a uma ilha, isolada e auto-sustentável, e que Rialta está afanosa por alcançar, o único movimento é vertical

ascendente-descendente: de um céu imaginário, aos azulejos do solo, que são como uma tela, que suporta todas as imagens, ou seja, eixo que, em seus dois pólos limite, abriga imagens. O que estava oculto surge nesse movimento de ascendência, transcendência, descendência, transdescendência.

[...] os ladrilhos eram para os quatro jogadores de *yaquis* um cristal oscilante, que se partia silenciosamente, se unia sem perder seu tremor, dava passagem a fragmentos de tramas militares, distinguia ríspidos brochões, botões recém lustrados. [...] Rialta, tranqüilamente alucinada, ia aumentando na progressão dos *yaquis*, ia se aproximando do número doze, como quem adormecida sobe uma escada, leva um copo d'água com tal segurança, que suas águas permanecem imóveis. O contorno do círculo ia se endurecendo, até parecer de um metal que se tornava incandescente. De repente, numa nova fulguração, como se uma nuvem se partisse para dar passagem a uma nova visão, apareceu nos ladrilhos presos pelo círculo, o dólma completo do Coronel [...] E sobre o pescoço endurecido, o rosto do ausente, talvez sorrindo dentro de sua distância, como se o alegrasse, num indescifrável contentamento que não podia ser compartilhado, ver sua esposa e seus filhos dentro daquele círculo que os unia num espaço e num tempo coincidentes para seu olhar. (LEZAMA LIMA, 1987, 210-211).

O ausente faz-se presente na distância. Esta é a imagem que o além-horizonte assume na obra de Lezama Lima, a *lejanía* que atua como ausência articulando presença. Na percepção aguda do vazio que rompe com a noção de espacialidade e temporalidade, uma lonjura se apresenta por espasmos que são as imagens, uma lonjura se manifesta radicalmente e desvela uma possibilidade do obliterado. A *lejanía*, prefigurada no jogo de *yaquis*, transfere-se para Rialta, passa a seu olhar, seus gestos e suas palavras “[...] a distância parecia agora o elemento próprio para que seus olhos adquirissem todo seu sentido [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.276).

O deslizamento de Rialta em direção a esta nova personificação está centrado na sua união com o Coronel e na separação, com a morte deste. A geratividade do encontro se complementa na paradoxal fecundidade provinda da separação. A vida e a morte co-substanciam a personagem, a ponte que a simboliza é a que une as cifras cosmogônica e escatológica.

Pela atuação de Rialta retifica-se a experiência da morte como rompimento absoluto ou oposição da vida, nem uma coisa nem outra, aproximam-se morte e vida, cobrando ambas, conjuntamente, um outro sentido.

À medida que foram passando os anos, paradoxalmente, essa sensação de morte, que se entrelaçava a seus estados de lassidão, aos começos de toda sonolência, ou à resistência de um fastio que não se dobra, foram-no levando, ao adquirir consciência desses estados de abstermia, a sentir a vida como uma

planície, sobre a qual se desenvolve um espesso zumbido, sem começo, sem fim, expressão para esses estados de ânimo que reduziu com os anos, até dizer com simplicidade que a vida era um fardo bem atado, que se desatava ao cair na eternidade [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.277).

Nesta nova percepção da morte, Cemí alcança distanciar a morte da concepção habitual, pode-se dizer, de uma concepção desvitalizada da morte, uma visão que aliena aquela *lejanía*, pois está presa a um sistema de valores que só tem sentido no restritivo conceito de vida vivenciável. Ao contrário, a incorporação da *lejanía* acopla a morte à mesma dimensão que contempla a vida, diferenciando-se desta, apenas por um zumbido, alguma coisa talvez como um pulsar temporário que desaba ao confrontar-se com a eternidade. O impulso em direção à *lejanía* é o legado da ausência e Rialta sua promotora. Nesse sentido prefigura a linha do horizonte extremo.

Como exemplo maior desta propriedade, está a passagem que se segue, quando Rialta associa esta *lejanía* da qual é portadora, ao sentido de impulsão, de motivação, denominado por Lezama como *Eros de la lejanía*. A circunstância de suas palavras solenes que tratam do que é misterioso e sagrado é a espera ansiosa por Cemí, que havia se atrasado no retorno para casa, após participar de uma agitada manifestação política na universidade. Deste acontecimento Rialta produz uma reflexão sobre o horizonte reunido no perigo, na experiência e na existência.

Enquanto esperava sua volta, pensava em seu pai e pensava em você, desfiava o rosário e dizia: o que direi a meu filho quando voltasse desse perigo? A passagem de cada conta do rosário, era a súplica de que uma vontade secreta o acompanhasse, ao longo da vida, que seguisse um ponto, uma palavra, que tivesse sempre uma obsessão que o levasse a procurar o que se manifesta e o que se oculta. Uma obsessão que nunca destruísse as coisas, que procurasse no manifestado o oculto, no secreto o que ascende para que a luz o configure [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.299).

Esta vontade secreta, no contrapeso do que se manifesta e do que se oculta, fornece a pista de compreensão do sentido do EROS que se projeta no horizonte extremo, vontade que é obsessão transcendente, mas que está também na observância das coisas circundantes. Alicerça à visão da história, que efetivamente decorre nesta passagem, uma noção de temporalidade cujo ritmo e caráter desconhecidos exigem uma nova expressão e associa ao historicismo um perigo.

Não recuse o perigo, mas tente sempre o mais difícil. Há o perigo que enfrentamos como uma substituição, há também o perigo que tentam os doentes, esse é o perigo que não engendra nenhum nascimento em nós, o perigo sem epifania. Mas quando o homem, através de seus dias tentou o mais difícil, sabe que viveu um perigo, embora sua existência tenha sido silenciosa,

embora a sucessão de seu marulhar tenha sido mansa, sabe que esse dia lhe foi designado para sua transfiguração, verá, não os peixes dentro do fluir, lunarejos na mobilidade, mas os peixes na cesta estelar da eternidade [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.299-300).

Na verdade, são duas noções de perigo. Perigo que prenuncia um mal, que é uma restrição, e perigo que prenuncia um risco, que é uma abertura. O primeiro é um mero substitutivo, ou seja, uma farsa de perigo que finge alcançar, ousar, expor o que jamais ousará, exporá, alcançará. Diferentemente, há o perigo que é intentar o mais difícil. Nesse sentido a significação mais próxima a difícil é obscuro. O perigo difícil é aquele que se associa a périplo, aventura, caminho desconhecido e misterioso, experiência - possibilidade de transfiguração, se a experiência é penetração na densidade da existência, participante na mobilidade.

Rialta afirma que também tentou o mais difícil, e que nela, a transfiguração foi sua desapareição e ressurreição na vida potencial de seus filhos, assim ratifica sua personificação na liminaridade do horizonte extremo, que, assim como o Sol, sucumbe na anunciação. A vida potencial de seus filhos será somente a de Cemí, pois que apenas ele lança-se à catábase que é a possibilidade de transpasse do horizonte. Assim é que, iniciado este empreendimento, Rialta desaparece da narrativa e converte-se na memória de uma luminescência. Numa de suas últimas aparições, Rialta não é senão olhar. Mas uma espécie única de olhar, porque conjuga todo o sentido do próximo com o do *lejano*, reafirmando a concorrência das forças da ausência e da presença. Mirada que recompõe, continuamente, os dois limites da ponte simbólica que Rialta personifica: “[...] o nascimento e a morte, algo que é a unidade de um grande sofrimento com a epifania da criatura [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.422).

Complementariedadade

Foción e Fronesis são duas presenças estranhas entre si, duas naturezas inteiramente diversas. Foción incorpora as forças da desordem, da excessividade, da loucura, Fronesis encarna a sabedoria, a ética, a virtude, a beleza, a ordem restauradora. Bem poderiam ser tomados como antíteses, par de opostos inconciliáveis, desde o início da narrativa, contrastados como polaridade irreduzível. Há uma evidência nesta interpretação, mas, igualmente, é encontrada uma nota destoante e que se relaciona à noção de complementariedadade. Uma complementariedadade da qual Cemí não participa e custa a compreender, pois até compor com os dois uma tríade, estará excluído da dual referência que o precede e que dele prescinde.

Na tentativa de acompanhar o transfigurar desta oposição na concepção lezamiana da contrariedadade, observaremos as imagens deste triplo encontro onde se delineiam as configurações de Foción e Fronesis em complementariedadade.

Fronesis é o primeiro que se apresenta a Cemí, sendo este encontro imediatamente reconhecido como importância e grandeza para o seu destino. Fronesis tem a presença iluminada e porta a verdade, sendo portanto fundamental que esse encontro se desdobre e se expanda. Este é o ponto de vista de Cemí, mas também é o que arrebatava Fronesis ao experimentar, de sua parte, este primeiro encontro. Há uma consonância de sentimentos e expectativas bem aventuradas que relaciona os dois futuros amigos. Assim é que este encontro se dá na aurora de uma nova manhã:

[...] chego na hora – acrescentou com graça juvenil -, e a casa inteira está dormindo, mas agora você vê como sempre essas virtudes familiares nos salvam, você parece que estava sem sono, e isso faz com que eu, mais ainda que um visitante, seja a primeira companhia que desfaz a insônia e nos diz que já começou uma nova manhã. Cemí admirou essa rapidez de um adolescente provinciano, para, prescindindo da apresentação, se situar nos princípios de uma relação amistosa. Tinha falado sem titubeios, com uma segurança senhorial de burguesia muito elaborada pelo aprendizado nobre da cortesia mais sofisticada. De maneira nenhuma sua cortesia conseguia eliminar as linhas de seu corpo e a beleza de seu rosto. (LEZAMA LIMA, 1987, p.278-279).

A mútua prodigalidade no encontro logo se converte na gênese de uma amizade que se anuncia plena e vigorosa, prematuramente reconhecida e festejada, “[...] inteiro prelúdio de uma amizade saborosa.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.279). Ao lado da admiração que lhe infunde, Cemí identifica em Fronesis um traço de mistério sutil que joga com a proximidade e o distanciamento “[...] uma dignidade estoica, que parecia se afastar das coisas para obter, paradoxalmente, sua inefável simpatia [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.282).

Em contraste com a fulguração deste encontro, passa-se ao nebuloso primeiro encontro com Foción. Cemí imediatamente o estranha, desagradado de sua aparência – “[...] muito magro, com o cabelo dourado e agressivo como um falcão [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.297) – e da obscuridade que se espalha na sua feição e nos seus gestos. Cemí rejeita tudo o que lhe parece distante da luz e Foción não apresenta nenhum sinal de claridade. “As leis do *apathos* dos estoicos funcionaram na hora, não, Cemí não gostou nada do jeito de Foción.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.298). Estabelece-se o contraste facilmente perceptível.

Nos passos seguintes da narrativa entretanto para surpresa de Cemí configura-se a misteriosa cumplicidade a unir os dois companheiros e no desenho de duas ruas de Havana bem se desenham as chaves da sua complementariedadade:

[...] por uma dessas ruas parece que se segue a luz até o mar, depois na volta, por uma espécie de prolongamento da luz, vai da claridade da baía até o mistério da medula de sabugueiro [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.306-307).

No extremo limite do caminho que conduz a luz à informidade do mar, o infinito oceano, ocorre o encontro transfigurador, metamorfoseia-se o mar em baía, conferência de uma medida, que é a própria identidade cósmica de Fronesis, como *sophrosyne*; mas procedida esta conformação, encaminha-se o mistério medular, fundo da radical experiência, e retorna-se à profundidade infinita. Configura-se assim nas ruas paralelas que remetem aos dois amigos, as imagens do Caos e do Cosmos. Foción sinaliza o Caos, Fronesis sinaliza o Cosmos.

Cemí, perplexo, estranhava a conjunção dos dois amigos, sentindo-se incapaz de conhecer sua intimidade, não lograva ainda perceber a abertura que os contrários lhe ofertavam. A embrionária iniciação poética de Cemí não lhe permite ainda contemplar a plenitude daquele encontro a três que só pode se dar nos confins da noite. Mas esta é uma aprendizagem que está em intercurso na sua formação, e quando, posteriormente, enxerga Fronesis e Foción rodeados de amigos regendo uma conversação, parece compreender que a sua natureza provém de uma potência cuja amplitude infinita abarca muito mais do que havia, até então, realizado: “[...] a cortesia reservava seus segredos, mas o Eros e Lysis o amistoso, iam ganhando suas cem portas.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.310).

Cemí alude a Lysis, diálogo platônico que reflete sobre o amor e amizade, e Fronesis parece congrega todo o sentido que esta paridade aponta. Desde o primeiro encontro encarna o fulgor da amizade como profunda e genuína experiência. Diante de Foción, e apresentando a Cemí esta amizade, Fronesis introduz toda a problemática desenvolvida no diálogo Lysis, acerca da aproximação por semelhança ou dessemelhança que está presente naquela perplexidade sentida por Cemí, quando procura entender a amizade do altruísta Fronesis com o “neroniano” Foción.

Mas não só de Lysis, “o amistoso” constitui-se a densa figura de Fronesis, ele manifesta Eros, e com Eros as “cem portas”.

Eros manifesta-se em geratividade cósmica, e assim resplandece em Fronesis. Nas imagens lezamianas o que mais fortemente se apresenta é a dinâmica do Eros, sua incessante movimentação propulsora que ao envolver os que por ela são tomados, cria essa convergência paradoxalmente excêntrica, como ponto que se expande. Esta apreensão amplificada que faz Cemí, já o coloca no trânsito para um entendimento mais profundo da contrariedade Fronesis-Foción, e para compor então a tríade. Daí, que a partir desta passagem da narrativa inicia-se uma sucessão de debates agora triangulares, nos quais, ora se desenha aquela relação polar, ora se apresenta a extraordinária possibilidade mediadora encarnada por Cemí.

A percepção da presença é muito maior do que a da ausência, logo, a influência de Fronesis domina a narrativa. Foción exerce sua influência à contra-luz. Na peculiaridade de cada uma das linhagens – a que acentua a origem caótica, e a que salienta a disposição cósmica – estão as forças germinativas, como salienta Fronesis, ao predizer a natureza do irmanado vigor que os aproxima: sua comum fertilidade e invenção. Não há preponderância mas complementariedade que se manifesta na dessemelhança – vias do desvio.

A noção lezamiana de “complementário” tem um sentido que tanto aprofunda uma propensão mítica como arrisca-se no pensamento. Pensar o mito exige a interveniência do sagrado. E como “pensar” o sagrado, senão poeticamente? É o que que propõe Fronesis-Lezama. O pensamento radical da corporeidade é o lugar poético onde se processa o rito dessa sagração. Nele, a complementariedade alcança desvendar na existência do homem uma natureza que abriga Caos e Cosmos multiplicados:

Pela pressão dos mitos androginais, pela reminiscência de um organismo sutilizado por todo o percurso da escala animal de que seu corpo se constitui num centro de prodigiosa afluência, pelo encantamento de sua situação entre o anjo caído e o esplendor da ressurreição dos corpos, o homem não pôde encontrar nenhum pensamento que o destrua, superando assim a criação do demiurgo. Está em sua natureza o Uno Urano, como a díada dos complementares, da mesma maneira que tem pulmões de cavalo que lhe permitem ir em marcha forçada da planura dos gritos até a cidade dos diálogos; pescoço curto como a tartaruga, que autoriza ao rosto por instantes o assombro avarento ou a indiferença; ou seu sonho, como a gaivota, assimila em sua profundidade o compasso do marulhar, suporta a imensa lhanura do temporal que toca seu corpo e recua com a carga daquele ponto que continua em sua mesma ameaça na lonjura imóvel. Seu corpo como que suporta todos os impulsos, se reabre na diversidade dos sentidos, mas o vício e a repugnância chegam a ele quando só recolhe um fiapo da brisa e suas experiências se tornam empoeiradas ao insistir num só sentido [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.342-343).

Primeiro, parece esta passagem aludir à singularidade do homem, especial condição intermediária que entre deuses e animais, experimenta na sua sutil realidade corporal o recuar à ancestralidade originária e o apontar de um devir. Ser entre seres, ademais o homem é existência, e esta concorrência, como Lezama a chama, retorna à abordagem eudoriana das genealogias do Caos e do Cosmos por encontrarem-se virtualmente como transcendência e imanência no além-horizonte (SOUZA, 1975).

Seria o homem uma manifestação desse além-horizonte? Potencialmente sim, e nesta direção poderiam ser interpretadas as imagens configuradas acima, do homem metaforizado em “cavalo”, “tartaruga”, “gaivota”. Mas esta não tem sido a

fatalidade do seu destino, muito mais o homem tem se reduzido aos lados opostos e determinantes de dualidades excludentes, abdicando, ou meramente ignorando, sua ambigüidade constituidora.

Esta contrariedade, em sua pureza, pode também ser observada como inclinação que tende para duas direções contrárias: aquela que se denomina “medida”; e a que se lhe opõe: “excesso”. A primeira equivale ao grego *sophrosyne* e dela decorre o nome Fronesis, e a segunda traduz o termo *hybris*. Estas traduções muito mais são interpretações filosóficas, que associam os dois termos em incompatibilidade, ao valorá-los desigualmente do ponto de vista moral. O que se chama a doutrina da *sophrosyne*, aquela que corresponde ao ideal de virtude como comedimento no homem do mundo grego antigo, tem como contrapolaridade a *hybris*, espécie de sedução trágica que, insaciável, impele os homens nas suas paixões, e acaba por reverter em fracasso e sofrimento. Mais uma vez se coloca a recusa proveniente da de-cisão.

A tradução interpretativa destes termos fornece, entretanto, outras nuances. Eudoro de Souza, aponta que o “excesso” e a “medida” compreendem uma paridade que não apenas não se exclui, mas, mutuamente, se compreende (SOUZA, 2000). De acordo com este autor, esta imagem do mundo grego tendente à recepção da “medida” seria como uma resposta de precaução ante à atração exercida pelo “excesso”, originariamente testemunhado e experimentado. A *hybris* remonta à experiência primordial do Caos, desmesura que se levanta no rastro do infinito Vazio constituidor de toda plenitude. Como Eudoro ressalta,

[...] pelo menos desde Hesíodo, já se sabia na Grécia, que a *hybris* designada pelo caótico, é o “primeiro”; e, como se encontra antes e fora das genealogias divinas, teogônicas e cosmogônicas, está sempre sob qualquer ordenação cósmica, isto é, sob qualquer esforço disciplinador, mas tentando continuamente excedê-lo [...] (SOUZA, 2000, p.260, grifo nosso).

Este “excesso” que é uma potência de extravasamento e desafio do limite e da finitude do homem que está no “[...] trágico mais trágico consiste na contradição insolúvel do plano da vida comum, onde rege a disciplina conservadora [...]” (SOUZA, 2000, p.260). O limitado contorno da experiência finita que é a existência do homem conduz e propicia a intuição da possibilidade infinita. Neste sentido, a *hybris* e a *sophrosyne* operam conjuntamente em dupla solitação.

Apesar de identificar-se Fronesis a *sophrosyne*, como aponta o próprio Lezama e, embora não apontado, aproximarem-se o caráter e o temperamento de Foción, ao que se denomina *hybris*, o que transparece nas imagens que estas personagens manifestam é a conturbada dialética do homem que se constitui na coalescência desse duplo princípio. Diz Foción:

[...] [Fronesis e eu] estamos na mesma corda bamba pascaliana, ele quanto mais anjo, não consegue ser besta, e eu, quanto mais besta sou, não consigo ser anjo. Nós nos unimos por nossos complementares no sentido de nos unirmos pelo que não conseguimos nenhum dos dois. Sua não besta e meu não anjo mudam de lugar nos extremos da corda bamba [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.451).

Foción e Fronesis, seguindo sua vocação e seu destino, radicalmente experimentam cada um dos pólos e transitam na passagem. Na continuidade, Cemí, como receptor da imagem, acolhe o duplo e gera a tríade.

Escatologia e transmutação poética

Finda o *Paradiso* na encruzilhada dos caminhos de Cemí e Oppiano Licario enfim trazida à luz. Nesta confluência os unem a “vivência oblíqua” e o “súbito”, modo como Lezama denomina os encontros geradores e seus ocultos desígnios. Pelo primeiro termo urde-se o emparelhamento de duas circunstâncias; Eros, o reunidor, engendra seu casamento. O encontro é inesperado, desigual, aparentemente confronta o desconexo, daí o termo “oblíquo” para qualificá-lo. “Súbita” porque a convergência ocorre de modo repentino, imprevisível e por isso inexorável. Eros, magnetizante, impõe este acontecimento.

Início da noite numa rua de Havana, um ônibus interrompe bruscamente seu movimento, o estranho mecanismo que o comanda – uma rodopiante cabeça chifruda de touro – cessa de funcionar. Dentro do ônibus, encontramos entre os passageiros figuras remanescentes da infância de Cemí. Neles se integra o preâmbulo, a anterioridade de Oppiano Licario, que mesmo ausente é presente no domínio do tempo. Sua influência dilata-se em um movimento excedido, que se adianta e retorna, tempo que é um não-tempo.

No ônibus parado, primeiro, entra Oppiano, que acaba de deixar a loja de um antiquário e no seu bolso tilintam antigas moedas gregas.

Leve transparente, eram as primeiras palavras que se levantavam em nós ao olhá-lo. Seus bolsos soaram indiscretamente uma excessiva quantidade de moedas, para levá-las fora de um porta-moedas, ainda que o viajante estivesse atento ao seu tilintar, como quem sabe o valor do que oculta. [...] Seu ar de despreocupação causava a impressão de que é dono de um tesouro que não interessa a ninguém. (LEZAMA LIMA, 1987, p.525-526).

Momentos depois, ainda o ônibus detido, entra Cemí. Acaba de sair da casa de Chacha, vidente a quem tinha ido consultar acerca da misteriosa morte prematura de um jovem amigo pintor. A presença iluminada de Chacha, sua bondade e sabedoria, unida à surpresa de suas revelações, faz com que Cemí deixe o encontro impregnado

da intuição convergente de realidade e irrealidade, imagem e seu conteúdo. Assim que sobe no ônibus, este dá a partida.

A nova testa colocada no entrós rotatório lhe comunicava a energia de sua estréia. Ao sentar-se Cemí notou a excessiva trepidação da arrancada. Viu a testa fresca, sorridente, do touro decapitado, as ondas que o invadiram ao rotar no círculo azeitado, suave pelo polimento caricioso da inauguração de sua força [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.539).

Cúmplices, Eros e Dioniso tauromórfico, duplamente consagrado, o encontro de Cemí e Oppiano Licario será condicionado por uma cadeia de coincidências, trama tão bem tecida que se torna impossível distinguir acaso e destino, probabilidade e improbabilidade, “[...] como se tivesse rompido todas as causalidades, ou melhor, como se todas as causalidades tivessem coincidido [...]” (LEZAMA LIMA, 1987, p.540).

Oppiano e Cemí fatalmente se reuniriam, pois sua existência é mútua metáfora, e o primeiro já o sabia. Porque Oppiano é concebido ele mesmo como incorporação de Eros, mais especificamente, do Eros da distância. O mundo gerado de sua união com Cemí é o reino salvaguardado da imagem.

Antes deste encontro, que acontece no penúltimo capítulo da obra, Oppiano irrompe na narrativa mínimas vezes. A principal delas é quando se aproxima do Coronel, pai de Cemí, nos momentos que precedem sua morte; antes de morrer este pede a Oppiano que olhe seu filho, ensine a ele tudo que sabe. O referendo paterno dá ênfase ao determinado.

Na aparição de Oppiano se entrevê a alternância vida e morte. A morte do Coronel sinaliza ausência e presença, a contrariedade se realiza de modo que sua ausência prenuncia presença. Com Oppiano, que está sempre na distância, presença e ausência são indiscerníveis, vida e morte são indiferentes, como gerador poético é o senhor do tempo, germinador de toda morte e toda vida resguardada de corrupção na soberania da imagem.

Quando no penúltimo capítulo se dá o primeiro encontro com Cemí e o pronunciamento das palavras: “então, podemos já começar” – percebemos que irá se reiniciar a leitura da obra, invertido seu ponto de vista, como se alcançássemos o outro lado do horizonte, e à distância víssemos de novo aquele nascimento-morte de Cemí e o percurso de sua experiência, com sua mãe, com os amigos, agora sob esta oculta influência penetrante. Compreendemos enfim o rumor que ouvimos em todo o passar da obra.

Saturados simbolicamente acompanhamos nas circunstâncias do encontro a sutileza dos seus sinais. Adentramos no seu mundo de labirinto e vôo; a partir dele rege-se então a leitura dos capítulos progressos.

[...] (Vamos fixar agora o inocente terrorismo nominalista, Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estóico; Licario, o Ícaro, no esplendor cognocente de seu orgulho, sem começar, gotejante, a derreter.) [...] (LEZAMA LIMA, 1987, p.566).

Na caracterização de Oppiano Licario, da infância à morte, encontramos todos os elementos de sua investida na imagem. Nos primeiros anos de escola, o espanto que irradia com seus assombrosos questionamentos e demoníacas respostas. Nos seus anos de juventude, as insólitas experiências de viagens e as reflexões suscitadas ainda mais surpreendentes. Na maturidade, o intercurso de sua vida cotidiana, dividida com sua mãe e irmã, permeada de poesia e incensada de imaginação, e no burocrático serviço cartorial, as reviravoltas para arejar com seu humor afiado a mediocridade ambiente. Neste capítulo também encontramos a detalhada explicação do peculiar “silogismo do sobressalto”, inusitado empreendimento de sabedoria poética que se alicerça na apreensão das imagens expandidas, com exemplos que nos permitem verificar o modo de operação deste estranho pensamento. E, por fim, a singularíssima experiência da morte de Oppiano, o extraordinário perseguir de Cemí até alcançar a casa em que é velado seu corpo, onde recebe chave e espelho e dá-se a destinada transmutação.

Oppiano é o pontífice da imagem, habitante da “*lejanía*”, nele se integra a poética lezamiana. Assim, quando Cemí o corporifica, no termo da obra, percebe a diferenciada ressonância daquelas mesmas palavras de incitamento ao recomeço que haviam sido ouvidas no primeiro encontro: “[...] as sílabas que ouvia eram agora mais lentas, mas também mais claras e evidentes. Era a mesma voz, mas modulada em outro registro. Ouviu de novo: ritmo hesicástico, podemos começar.” (LEZAMA LIMA, 1987, p.599). A centralização da narrativa em Cemí é só a espera da nova corporificação consciente e integral de Licario.

Com Oppiano Licario manifesta-se a catábase poética de Lezama, suas origens, sua extensão liminar, sua morte sacrificial e a epifânica ressurreição cosmogônica. Oppiano é o homem-imagem, Eros da absoluta distância, assim faz equivaler experiência e testemunho, e tão importante quanto seu protagonismo final no *Paradiso* é a sua presença contínua e secreta. Muito enfatizada é sua filiação dantesca, sua comparação a Virgílio, por seu lugar de guia, seu magistério iniciático. Lezama Lima, entretanto, o concebe como um sacerdote icário de peculiar natureza, cuja mensagem, desdobrada no poema que é entregue a Cemí justo no momento da “queda”, é a exigência de intentar o impossível.

José Cemí

Não o chamo, porque ele vem,
como dois astros cruzados

em suas leis elevados
a órbita elíptica tem.

Eu estive, mas ele estará
quando eu for o puro conhecimento,
a pedra trazida pelo vento,
no egípcio pano de linho me envolverá.

A razão e a memória ao acaso
verão a pomba chegar à certeza
da fé na sobrenatureza.

A aranha e a imagem pelo corpo,
não pode ser, não estou morto.

Vi teu pai morrer; agora, Cemí, tropece.
(LEZAMA LIMA, 1987, p.598-599).

Conclusão

Em um momento dado todo poeta começa a sentir o peso de suas visões e seu poema se converte em uma sala de baile, em um tapete mágico. Verificam-se labirintos, enlaces, e o poema organizado como uma resistência frente ao tempo se converte em uma arca que flui sobre as águas com todos os segredos da natureza. [...] Enfim, uma narrativa. Na realidade, em Esopo, em Homero, nas teogonias de Valmiki, nos cronistas das Índias, a narrativa foi parte da poesia. (LEZAMA LIMA, 1970, p.19).

Poeticamente, narrar é experimentar a existência como a “sala de baile”, mundo disposto pelo sagrado à dança do homem. O tapete mágico torna a riqueza da coreografia equivalente à abundância do cenário agraciado. Compatibilizados no sagrado, isto é, consagrados homem e mundo, a sala torna-se “arca” – cosmos portador dos “segredos da natureza” – configura-se cosmogonia. Para Lezama o romance é poesia potencializadora da abertura dramática ao transe cosmogônico. Nele apresenta-se visível, clara, comunicável. Dramaticamente se inaugura um mundo em devir.

Ao mesmo tempo, como catábase poética, aventura do pensamento e da imaginação, o *Paradiso* é viagem existencial rumo à liminar experiência humana que é o encontro com a morte. Acolhe o trágico limitante sem ressentimento ou nostalgia, ao invés disso, o limite transmutado em liminaridade, possibilidade de possibilidade, transfigura-se em poesia.

ALBERNAZ, A. M. *Paradiso: José Lezama Lima's (mytho)poetic narrative. Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 141-161, 2006.

- **ABSTRACT:** *This paper aims at bringing a new interpretation of the novel *Paradiso*, by the Cuban writer José Lezama Lima. Our assumptions are based on the undermining of the boundaries which separated the different literary genres, making them converge into poetry and, in addition to that, on the privilege of the mythical affiliation concerning everyone, updated in the “mythologems” of the cosmogony and the catabasis.*
- **KEY WORDS:** *Poetry. Myth. Cosmogony. Catabasis.*

Referências

LEZAMA LIMA, J. *Paradiso*. São Paulo: Scipione, 1997.

_____. *Paradiso*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Interrogando Lezama Lima. In: SIMÓN, P. (Org.). **Recompilación de textos sobre José Lezama Lima**. La Habana: Casa de las Americas, 1970. p.11-41.

ORTEGA, J. Aproximaciones a *Paradiso*. In: SIMÓN, P. (Org.). **Recompilación de textos sobre José Lezama Lima**. La Habana: Casa de las Americas, 1970. p.191-219.

SOUZA, E. **Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos**. Coimbra: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000.

_____. **Mitologia I: mistério e surgimento do mundo**. 2. ed. Brasília: Ed. UNB, 1995.

_____. **Sempre o mesmo acerca do mesmo**. Brasília: Ed. UNB, 1980.

_____. **Horizonte e complementariedade**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

■ ■ ■