



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Rodríguez Coronel, Rogelio

O rastro do dragão em quatro narradores cubanos

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 15, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 80-99

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017006>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O RASTRO DO DRAGÃO EM QUATRO NARRADORES CUBANOS

*THE TRAIL OF THE DRAGON IN FOUR CUBAN WRITERS*

Rogelio Rodríguez Coronel

Universidad de La Habana  
Havana, Cuba

\* **Palavras-chave:** Rastro, cultura chinesa, literatura cubana.

## Resumo

Seguindo o rastro da cultura chinesa na cultura e literatura cubanas, este trabalho revela-se como um espaço para a discussão de um tema pouco tratado pela crítica, a presença chinesa na constituição da literatura cubana. O “rastro do dragão” é acompanhado desde o século XVII até a contemporaneidade, passando pela obra de autores como Severo Sarduy, Ramón Meza, José Martí e José Lezama Lima, máximos expoentes da modernidade nas letras em Cuba.

**Palabras claves:** Huella, cultura china, literatura cubana.

**Keywords:** Trail, Chinese culture, Cuban literature.

## Resumen

Siguiendo las huellas de la cultura china en la cultura y la literatura cubanas, este trabajo se revela como un espacio para la discusión de un tema escasamente tratado por la crítica, la presencia china en la constitución de la literatura cubana. La “huella del dragón” es seguida en este estudio, desde el siglo XVII hasta la contemporaneidad, pasando por la obra de autores como Severo Sarduy, Ramón Meza, José Martí e José Lezama Lima, máximos exponentes de la modernidad de las letras en Cuba.

## Abstrac

Following the trail of Chinese culture in Cuban culture and literature, the paper discusses the Chinese presence in Cuban literature, a subject seldom covered by literary criticism, “The Trail of the... Dragon” is traced in this study from the XVII Century to the present, covering the work of such writers as Severo Sarduy, Ramón Meza, José Martí and José Lezama Lima, outstanding exponents of modernism in Cuban letters.

*Estão sentindo? Sim, é o cheiro: arroz cantonês com soja, molho shoyu. Tem algo mais: urina de cachorro (é cedo); mais: chá. Sim, como você tinha previsto, estamos no bairro chinês.*

*O leitor: Mas, e esse disco de Marlene?*

*Eu: Bom, querido, nem tudo pode ser coerente na vida. Um pouco de desordem na ordem, né? Não me venham pedir que na Rua Zanja, junto ao Pacífico (onde come Hemingway), nesta cidade onde há uma*

*destilaria, uma sinuca, uma puta e um marinheiro lhes disponha em cada esquina um “conjunto” de chineses com todos os seus detalhes.*<sup>1\*</sup>

O que pôde fazer Severo Sarduy em *De donde son los cantantes* foi reivindicar, com a graça e as sutilezas do seu gênio, uma das características menos atendidas da literatura cubana, do *curriculum cubensis*: a marca chinesa.

Os estudos literários e culturais em Cuba deram atenção crescente ao processo de transculturação ocorrido em Cuba entre a cultura espanhola e a africana. Os estudos etnológicos de Dom Fernando Ortiz e os aportes de Lydia Cabrera estabeleceram as bases epistemológicas para a análise do sincretismo entre a religião do escravagista e do escravo e sua repercussão cultural. Somente nos últimos anos e de maneira um tanto isolada se começa a prestar atenção aos fenômenos derivados da presença chinesa na conformação de diversas arestas da cultura cubana, menos visível e generalizada que a africana, mas nem por isso desprezível.

Desde o século XVII têm-se notícias da presença chinesa em Cuba: nas Atas Capitulares (anos 1647, 1661 e 1670) se menciona um lugar chamado “Rancho do Chinês”, em alusão a um residente do local situado próximo aos povoados de Ariguanabo, Guanajay e Anafe. Também na primeira metade do século XVIII, nota-se a presença chinesa através de Atas Capitulares; na primeira delas, de 10 de abril de 1730, consta uma petição apresentada por Josepha Savallos e Domingo Ruiz Columba, apelação dos autos de demanda introduzidos por Josehp Chiriano de Padilla, presbítero, sobre a venda de uma chinesa escrava chamada Ypolita. Dezessete anos mais tarde, em 14 de abril de 1747, também nas Atas Capitulares aparece outra petição apresentada por Luis de Barona em recurso dos autos introduzidos por Raphael de Tarenda sobre a venda de um chinês escravo. Mas são dados isolados e sem transcendência para os fenômenos interculturais que se desenvolverão posteriormente.

É na segunda metade do século XIX que esta imigração torna-se sistemática e massiva – ainda que menor em relação a outras etnias imigrantes – para converter-se em negócio lucrativo devido à necessidade de substituir a estigmatizada mão de obra africana.

\* (SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes*. México: Joaquín Mortiz, 1967: 27-28.)

<sup>1</sup> Salvo nos casos em que os tradutores foram nomeados, todas as traduções dos trechos citados são de minha autoria (LGSN), somente para efeitos de leitura neste ensaio.

Em 3 de julho de 1847 chega à Havana o primeiro carregamento de chineses no barco à vapor Oquendo, proveniente do porto de Macao, iniciando assim um tráfico regular de “culis” – como foram chamados – que se incorporavam ao trabalho agrícola em condições semiescravas. Entre 1848 e 1874 saíram de seu país, principalmente da região cantonesa, 141515 chineses e foram vendidos na Havana 124937, pois morreram na travessia 16578.<sup>2</sup> Muitos documentos do século XIX atestam as características desta imigração. Como a carta do fazendeiro Francisco Diago – um dos primeiros que “contrataram” os novos imigrantes – à Real Junta de Fomento em 17 de outubro de 1851, quando escreve: “os colonos chineses chegaram em geral em estado delicado de saúde, comidos pela sarna, depois de uma longa viagem, durante a qual é notório que não receberam o melhor tratamento nem o alimento mais saudável e abundante”.\*

Segundo o demógrafo Pérez de la Riva, a expectativa de vida desses imigrantes era entre 18 e 20 anos. Ao contrário dos imigrantes africanos, os chineses que chegavam à ilha nesse primeiro momento eram homens adultos, provenientes das camadas mais empobrecidas de Guangdong e Fujian, e teoricamente eram livres, mas se viam submetidos a condições de escravidão similares às que sofria o negro africano e à mesma discriminação. Sua maior concentração populacional se produz no ocidente do país, como sucede em outras ondas migratórias.

Depois de 1860, começaram a chegar a Cuba os chineses que haviam se estabelecido na Califórnia durante os anos da febre do ouro e que abandonavam o território americano devido aos violentos motins que sofriam: estes imigrantes, ao contrário dos primeiros, dispunham de recursos econômicos e chegavam por seus próprios meios através do México ou de Nova Orleans, e ficaram conhecidos como “californianos”.

Esses novos imigrantes ocuparam um lugar distinto na pirâmide social; ainda que também discriminados pelo branco espanhol, a posse de certo capital, que logo investiram fundamentalmente no comércio e nos serviços, lhes assegurava outras condições de vida e de integração na colônia, o que refletiu muito cedo na literatura de então.

<sup>2</sup> Para detalhes demográficos sobre esta imigração chinesa, consultar PÉREZ DE LA RIVA, Juan. *Demografía de los Culés Chinos en Cuba (1853-74)*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1966.

A irrupção de um chinês “californiano” como personagem na narrativa cubana acontece em *Carmela* (1887), de Ramón Meza, o mais notável e moderno dos romancistas insulares na segunda metade do século XIX.

O assunto deste romance tem semelhanças com o *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde: os amores desgraçados de uma mestiça pelos preconceitos raciais da sociedade colonial. Carmela, filha legítima de uma mulata, dona Justa (para todos, inclusive para Carmela, somente sua madrinha), com um peninsular, se apaixona por Joaquim, moço branco da alta sociedade, a quem seus pais enviam aos Estados Unidos para impedir o matrimônio com Carmela, já à espera de um filho. Depois de dar à luz, a protagonista decide aceitar o amor do chinês Cipriano Assam, de sólida posição econômica, “um cavalheiro muito fino, muito digno, amável, atento”, nas palavras da senhora Chucha, uma amiga da família, embora “fosse chinês em aparência, em todo o restante era uma pessoa decente”. \*

Joaquim regressa a Havana para casar-se com uma prima rica. Carmela vai à igreja no dia do casamento, tenta impedir a cerimônia, mostrando o filho de Joaquim, mas não consegue atingir seus objetivos. Assam, desiludido, suicida-se.

O método realista empregado por Meza permite considerar alguns aspectos de interesse sociológico na configuração de Assam que repercute na estruturação do mundo narrado.

Ao lado de Justa e Carmela encontra-se Toucineta, cujo apelido já caracteriza ao negro acolhido pela dona da casa, que trabalha como criado e está secretamente apaixonado por Carmela. Com a inclusão deste personagem – único refúgio de Carmela ao final da história –, está conformada a estrutura racial e econômica da sociedade havaneira da segunda metade do século XIX, assim como os valores racistas hegemônicos. Assam é digno de Carmela somente quando Joaquim torna-se algo impossível, e dona Justa assume, resignadamente, que sua filha, que parece branca, não pode ascender na escala social; no entanto, entre Assam e Toucineta se estabelecem diferenças que provêm da condição econômica de ambos. Assam tem capital e pode propiciar a Carmela e a seu filho toda espécie de comodidade, mas tem que adaptar-se aos valores da família cubana resumidos na religião: o chinês deve tornar-se católico, já que não podia converter-se em branco.

Esta exigência de Carmela e dona Justa reflete o processo de transculturação que começou com a presença dos imigrantes chi-

\* (Ramón Meza: CARMELA, Ed. La Propaganda Literaria, La Habana, 1886: 167.)

neses, fundamentalmente homens, que só podiam formar casais entre as mulatas dos setores sociais menos favorecidos. Desta união surgiu o mulato chinês e a mulata chinesa cubana, fenótipos privilegiados por estas relações interraciais. Exemplos disso são o pintor Wifredo Lam, o romancista, poeta e ensaísta Severo Sarduy e o poeta Regino Pedroso, autor de *El ciruelo de Yuan Pei Fu. Poemas chinos* (1955), expoente maior da interculturalidade poética e um dos livros capitais da poesia cubana.

O processo de integração e transformação de elementos da cultura chinesa, sua transculturação, aconteceu de maneira bastante particular se comparamos ao processo africano. Em primeiro lugar, o imigrante chinês era adulto, com uma consciência identitária já formada; em segundo lugar, em princípio eram “homens livres” assalariados e dispunham de um espaço próprio para sua intimidade; em terceiro lugar, a chegada dos “californianos” estruturou classistamente a comunidade chinesa e hierarquizou o poder através de sociedades estabelecidas desde a década de sessenta do século XIX,\* inicialmente secretas. De fato, a presença dos “californianos”, com algum poderio econômico, possibilitou que rapidamente se estabelecessem sociedades dos mais diversos tipos – clânicas, desportistas, culturais –, particularmente vigorosas já no início do século XX, onde, além da preservação da língua, festas e costumes tradicionais do continente, setores da burguesia chinesa controlavam o comércio e as filiações políticas da comunidade.

Nessa perspectiva, a sociedade chinesa atuou de maneira muito mais endocultural que a africana, daí que seja possível ver com maior rapidez fenômenos de hibridismo intercultural, de superposições, que um soterrado processo de transculturação. Contudo, no sincretismo religioso existem exemplos significativos: na igreja de Caridade, situada no Bairro da Havana, pode-se visitar uma imagem chinesa da Padroeira de Cuba, adorada como Oxum pelos fieis de Regla de Ocha, e um São-Fan-Com,<sup>3</sup> inexistente no santoral católico, tomado como Xangô pelos devotos.

---

<sup>3</sup> A oração a San-Fan-Con começa dizendo: “Oh! Poderoso Santo de toda China, Supremo Imperador do Celeste Império, a Ti acudo para que afastes este mal que aflige a minha pessoa, por meio desta Oração que invoca teu nome SAN-FAN-CON. Ponha em meu caminho o bem-estar de meu corpo e de minha alma para poder ser tão generoso como você [...]” e logo recomenda-se ofertar três cata-ventos de sândalo. Sobre a origem de San-Fan-Con, consultar BALTAR RODRÍGUEZ, José, *op. cit.*: 182-185.

Por sua sensibilidade modernista, Meza não podia deixar de perceber e aproveitar esta inserção do mundo asiático no espaço havaneiro. Desde o princípio do romance, na sala de dona Justa aparece uma “cestinha de flores e de papelão e papel”, da lâmpada caía um “cesto achinesado”, Carmela avista um “leque chinês”, e logo, na casa de Assam, o narrador se detém a nomear “biombos, lâmpadas, caixas de sândalo...”. Surpreende-me que o escrito tenha apresentado, com detalhes, a imagem da *charada chinesa* (ou Chi Fa), de provável importação recente: “Atrás do balcão, havia pregado na parede uma espécie de mapa em que aparecia pintado desajeitadamente, com achinado estilo, um grande boneco que, por meio de chagas, tinha distribuídas por todo o corpo até trinta e seis figuras”.\*

Os enigmas com os quais se desenvolve este jogo lucrativo denotam uma capacidade metafórica deslumbrante, seus saltos analógicos inusitados condensam as alquimias imaginárias da cultura chinesa. Por trás da charada, de seu aparente sentido exclusivamente lúdico, sustenta-se o saber das transmutações, o princípio e fim da filosofia chinesa. Meza não se detém nestas considerações nem deixa entrever seu significado, mas talvez seja esta a imagem de maior transcendência visionária para o profundo sentido que alcança o rastro chinês na cultura cubana.

Curiosamente, em um romance posterior de Meza, *Don Aniceto el tendero* (1889), aparece um cozinheiro chinês como personagem aludido, mas é habilidoso na preparação de pratos da cozinha espanhola.

Justamente nesta época, José Martí, desde Nova York, envia ao jornal *La Nación*, de Buenos Aires, sua crônica conhecida como “Un funeral chino”,<sup>4\*</sup> uma das mostras mais eloquentes da sensibilidade artística e profundo senso ético da prosa martiana. O funeral de Li-In-Du, general na luta contra o colonialismo francês e firme opositor da dinastia imperial chinesa, motiva estas páginas que honram a quem lutou pela liberdade de sua terra, e nos Estados Unidos “empregou-se traficando coisas de sua pátria, que é, entre lavar roupa e servir de comer, o que por aqui permitem que se ocupem os chineses. Porque se trabalham com minas e ferrovias,

\* (MEZA, Ramón. *Carmela*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978: 145.)

\* (MARTÍ, José. Un funeral chino. In: *Obras Completas*, t. 12. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975, pp. 77-83.)

<sup>4</sup> Publicado em *La Nación*, Buenos Aires, em 16 de dezembro de 1888.

como a feras os perseguem, os expulsam de suas cabanas a tiros, e os queimam vivos".<sup>5\*</sup>

Sem que tenha sido seu propósito explícito, Martí sintetiza as razões que tiveram os “californianos” para emigrar a Cuba. E abunda sobre a situação do imigrante chinês naquelas terras:

O homem amarelo tem o olho da fera caçada: vai olhando ao seu redor, como se quisesse precaver-se de uma ofensa: vai maldizendo em voz baixa, com os olhos cheios de fogo: vai com a cabeça baixa, como quem quer que lhe perdoem a culpa de viver.\*

Não duvido que Martí tenha selecionado o assunto desta crônica por suas possibilidades expressivas, sobretudo do ponto de vista plástico, mas também pelos motivos de reflexão que lhe oferecia. Certamente, a prosa do autor mostra um cromatismo radiante, afinado com a nova sensibilidade da época e que, em grande medida, ele contribuiu para fixar na escrita. Mas, além disso, seu humanismo ecumênico faz com que se destaque a seiva espiritual da escrita chinesa, o sentido mais transcendente de um saber milenário. Martí estabelece sua empatia com o general chinês porque o defunto “não acredita em imagens, nem em Deus maior que o puro Tao criador, que é tudo, e gerou os dois, e dos dois o três, e dos três o mundo”;<sup>\*</sup> acreditava “na população aérea, no descanso da luta, no indivíduo perdurable, na transfiguração e ordem final, depois de cumprir o dever, na montanha de Tao: mas, aqui embaixo, livre!”.\*

Esta crônica de Martí é um pórtico para as modulações de recepção que realiza a modernidade literária cubana. É húmus que gera, por exemplo, “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (1965), de José Lezama Lima, ensaio crucial para compreender o cosmos poético do autor de *Paradiso*, romance onde cristaliza, como em nenhum outro texto, a densidade intercultural alcançada em Cuba durante o século XX.

O caminho de integração social dos imigrantes chineses se viu favorecido pelas guerras de independência do colonialismo espanhol (1868-1878; 1895-1898). Foi uma travessia cheia de obstáculos que tomou proporções trágicas antes de vislumbrar-se uma possibilidade libertadora. Na década de cinquenta do século XIX, por exemplo, Cuba alcançou a taxa mais alta de suicídios do mundo: um para cada

<sup>5</sup> Outro texto martiano onde se denuncia a situação sofrida pelos chineses nos Estados Unidos foi publicado pelo jornal caraquenho *La Opinión Nacional*. Em *Obras Completas*, t. 9. Ed. cit., pp. 281-282.

\* (*Ibidem*: 77.)

\* (*Ibidem*: 78.)

\* (*Ibidem*: 80.)

\* (*Ibidem*: 81.)

4000 habitantes, e isso devido exclusivamente às vítimas chinesas.\* Numerosos culis e californianos lutaram contra a metrópole espanhola; os primeiros em busca de soluções para as condições subumanas escravistas a que eram submetidos; os segundos, pelas mesmas razões econômicas que a burguesia crioula; ambos, por maiores espaços de liberdade. Alguns alcançaram uma alta patente no Exército Mambí; inclusive, ao Capitão José Tolón e ao Comandante José Bu, lhes foi concedido o direito de serem eleitos para a presidência da República, de acordo com a Constituição de 1901.<sup>6</sup> Com orgulho, no obelisco aos caídos pode-se ler: “Não houve um chinês cubano deserto, não houve um chinês cubano traidor”. No entanto, como acontecia com o negro, esta relativa integração social não significou que desaparecesse o caráter endocultural da comunidade chinesa nem que cessassem os preconceitos discriminatórios. Apesar deste último, durante as primeiras décadas da república, continuou a fluir a imigração do continente asiático em direção a Cuba, e se fez particularmente numerosa entre 1920 e 1930.

Um conto de Alfonso Hernández Catá, publicado na revista *Social* de outubro de 1923, é altamente significativo, tanto do ponto de vista histórico-literário quanto das vantajosas tensões existentes nas relações interculturais. “Los chinos”, que logo foi anexado ao livro *Piedras preciosas*, na edição de 1927, ganha relevância dentro do conjunto da contística do autor – e ainda dentro da cubana em geral – por ser um texto de transição entre um realismo reproduutor ultrapassado e a abertura à renovação vanguardista.

Seu assunto refere-se ao grau de exploração semiescrava do trabalhador agrícola chinês, assim como às contradições paralelas de classe derivadas da alteridade asiática: um grupo de trabalhadores, de diversas origens e etnias (negros jamaicanos, negros do país, alemães, espanhóis, *criollos*,<sup>7</sup> haitianos, italianos...) decidem, induzidos por um mulato que vem do Ocidente, começar uma greve por melhores salários. Dois dias depois, os exploradores trazem uma leva de chineses para substituir aos subordinados; surpresos e com sede de vingança, os grevistas – que não acreditavam que os chine-

<sup>6</sup> Para maior informação sobre a participação chinesa nas guerras independentistas, consulte-se o estudo de JIMÉNEZ PASTRANA, Juan. *Los chinos en la historia de Cuba. 1847-1930*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1983.

<sup>7</sup> Voz de uso em Hispano-América em referência aos nascidos no continente americano, mas com os pais – e descendentes destes – de origem africana ou europeia. Neste caso, está referido a descendentes de brancos, considerando que antes distingue “negros do país”. (N. do T.)

\* (PÉREZ DE LA RIVA, Juan. *Demografía de los Culíes Chinos en Cuba (1853-74)*. Anexo da Revista da Biblioteca Nacional, a. 57, n. 4, 1966.)

ses pudessem realizar esse tipo de trabalho –, novamente instigados pelo mulato dirigente, decidem envenenar o café dos chineses e eliminar assim o obstáculo aos seus objetivos. Para a surpresa do narrador, depois do envenenamento coletivo, é trazido um novo grupo similar de chineses como se houvessem ressuscitado os falecidos.

Uma leitura “realista” teria como consequência a valorização da denúncia à exploração e discriminação contida no relato. Mas seria uma manobra insuficiente para a consideração de suas dimensões mais sugestivas. A chave semântica do conto encontra-se na estranheza.

A diégese estrutura-se<sup>8</sup> a partir do ponto de vista de um narrador-testemunha peculiar: um menino de “berço de ouro” e de estudos cai em uma equipe de trabalhadores e adverte ao leitor que preste atenção ao que ocorreu com os chineses, sem se preocupar com mais nada. Assim, o próprio narrador, por origem e condição, assume um ponto de vista distanciado do acontecimento; inclusive, como personagem, permanece alheio aos fatos principais da trama e é quem oferece, alucinado, a imagem da ressurreição chinesa.

A própria atmosfera do conto – beirando o expressionismo – é rarefeita pela indeterminação tempo-espacial e a ausência de nomes próprios: o narrador detecta comunidades que se diferem pelo confronto paralelístico de suas características. De um lado, o grupo dos grevistas, diverso em sua composição, mas similar em seus valores; do outro, o grupo monolítico de chineses, cujos hábitos de alimentação, comportamento e modos de produção são estranhos e surreprendentes para os primeiros por sua capacidade de resistência. Estamos diante de uma confrontação de culturas distintas, até certo ponto refratárias, mas submetidas ambas às mesmas determinações socioeconômicas. Existem outros indícios que ratificam estas diferenças: o mulato anarquista vem e vai do Ocidente; os trabalhadores presos pelo massacre cometido são transportados para o oeste; a caracterização dos chineses realiza-se através do olhar resentido e discriminatório do outro bando, não somente do narrador. Tudo isso contrasta com a estrutura profunda do texto, concebida desde uma perspectiva chinesa.

---

<sup>8</sup> Uma rigorosa análise estrutural pode ser encontrada em “Tradición y modernidad en la cuentística de Alfonso Hernández Catá. La estructura literaria de ‘Los chinos’”, de Sergio Chaple, que aparece em *Estudios de narrativa cubana*. Prêmio UNEAC de Ensaio 1992. La Habana: Ediciones Unión, 1996, pp. 13-45.

A composição do relato está regida pelo número três: as partes que o integram, os motivos internos da diérese, alusões acidentais que se combinam com os dois membros do paralelismo aludido, como em Tao, de acordo com os princípios constitutivos da cosmologia chinesa, do *yin* e do *yang*, e dos três elementos que conformam o universo, a Unidade: céu, terra e humanidade (o *xun-zì*: o universo como uma tríade). Como se sabe, o *I Ching* ou *Yijing*,<sup>9</sup> texto clássico do confucionismo, está composto de 64 hexagramas (múltiplos de dois), cada um está formado por um par de trigramas de três linhas paralelas. Se as linhas são contínuas, estamos em presença do *yang*, princípio ativo; se aparecem descontínuas, representam o *yin* ou princípio passivo; ambos presentes na Unidade como tensão integradora dialética.

Tudo o que existe contém o *yin* e o *yang*, mas o primeiro pode transformar-se no segundo e vice-versa de acordo com a relativização do ponto de vista, daí que o *I Ching* seja conhecido como *El libro de las Mutaciones*.

No que concerne ao conto de Hernández Catá, no paralelismo estabelecido entre os bairros também se observa este princípio. Os “ocidentais” (chamemos assim ao bairro que não é chinês), a princípio, aparecem como *yang* (fortes, vigorosos, ativos) enquanto que os chineses poderiam muito bem catalogar-se como *yin*. Os primeiros consideraram que os asiáticos eram pequenos, pálidos, magros, pareciam “bonecos”, “macacos amarelos”, “prestavam mesmo para vender em suas lojinhas da cidade...”. Eram:

excelentes para cozinhar em suas espeluncas, ou para lavar e passar com primor... Ofícios de mulher, tá certo! Mas para aguentar o sol nas costas oito horas, e perfurar o ferro, destroçar e escovar troncos quase mais duros que o ferro, faltavam homens muito homens!\*

Para a surpresa dos “ocidentais”, os chineses podiam não só realizar o trabalho, como também eram resistentes e conseguiam tudo o que pretendiam; ou seja, haviam se transformado no *yin* e no *yang*. A transmutação maior ocorre diante dos olhos do narrador protagonista ao final da história, colofão que ressemantiza toda a narração:

Uma manhã, não sei quantas depois, me acordou o barulho de pessoas. Olhei com avidez, e senti um calafrio da alucinação penetrante até a espinha. Da caminhonete tinham descido trinta homens

\* (HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso. *Cuentos y noveletas*. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1983: 48.

<sup>9</sup> Como se verá, José Lezama Lima o denomina *Yi King*.

\* (*Ibidem*: 50.)

amarelos – iguais, absurdamente iguais aos que eu vi cair mortos na terra, como se ao invés de levá-los para serem enterrados, os tivessem levado à cidade para recompô-los – e, como diligencia de formigas, diante dos meus olhos enlouquecidos, começaram a trabalhar.\*

Alucinação, loucura perante o estranho, o absurdo, enigmático, mas ao mesmo tempo subjugante.

Se “Los chinos”, como observamos anteriormente, é tido como um conto que anuncia a renovação vanguardista da narrativa cubana, deve-se precisamente à atmosfera criada, à sua universalidade, aos traços expressionistas que possui; tudo isso se fundamenta num tecido intercultural que tem como princípio dominante os sinais da cultura milenar chinesa. A atração que exerce esse universo simbólico, a sabedoria que se expressa através dos adversários contidos, e a expressividade que emana do jogo transmutativo constituem um contexto provocador para os desejos renovadores da modernidade literária que recebeu seu primeiro impulso com o Modernismo.

Variadas são as confluências que, encontradas no tapete da transculturação popular, se convertem em incentivos para a transformação discursiva. Privilegiadas foram, dentro e fora de Cuba, em todo o Caribe, as fontes africanas por sua vigorosa presença; acolhidas de maneira mais sutil, pelas beiradas, as asiáticas. Na cultura canônica, um exemplo eloquente de assimilação sincrética da cultura chinesa encontra-se na obra de José Lezama Lima.

Inúmeras são as alusões de Lezama em sua obra a filósofos como Lao-Tsé e Confúcio, poetas, pintores, prosadores da China antiga. Sua admiração por Confúcio, por exemplo, o levou a denominar um de seus livros de ensaio como *Analecta del reloj* (1953), em homenagem à obra do mestre chinês. Em seu “Curso Délfico”, maneira de exercer seu magistério em jovens escritores, introduziu a leitura do *Yi King*.\*

A obra poética e ensaística de José Lezama Lima, voraz, suma intercultural por excelência, vai costurando seus leitos para afluir em *Paradiso* (1966), portento maior da narrativa cubana, onde o entendimento substancial da cultura chinesa busca veias comunicantes com todo o saber antigo ocidental. Entre 1936 e 1946, nas revistas *Grafos*, *Espuelas de plata* e *Literatura y Orígenes*, apareceram os cinco primeiros relatos de Lezama Lima: “Fugados”, “El patio morado”, “Juego de las decapitaciones”, “Para un final presto” e “Cangrejos, golondrinas”. Em uma nota de introdução à edição

\* (PEREIRA, Manuel. El Curso Délfico. In: *Paradiso*. España: Colección Archivos, UNESCO, 1988: 598.)

crítica de *Paradiso*, Cintio Vitier aponta que o autor não lhe concedeu nunca maior importância a estes contos, e costumava dizer que os escreveu como exercício “para soltar a mão”.<sup>9</sup> Ou seja, para treinar-se, em peripécias de escritas que já buscavam a moldagem da imagem. Como disse uma vez,<sup>10</sup> neles já se revela o princípio fundamental de narratividade lezamiana: o enigma como centro germinativo de planos paralelos ou divergentes que possibilitam sua aparente auto-referenciação, e a capacidade reveladora – através do símbolo ou da alegoria – de substratos mais profundos da existência. O narrativo se revela na extensão da imagem portadora de uma solicitação diagnóstica que ultrapassa a rapidez referencial.

Estes relatos, e ainda aqueles que surgem acoplados aos poemas, não são mais que pulsações preparatórias ou acompanhantes da conquista de um espaço maior, de uma quantidade cosmogônica: *Paradiso* e *Oppiano Licario*, romance inconcluso pela morte do poeta. Em todos eles já se revela, de maneira direta ou oblíqua, o feitiço integrador de marcas culturais díspares que encontram sua comunhão no texto, possibilidade de conhecimento através da imagem.

Um dos contos, “Juego de las decapitaciones”,<sup>10</sup> escrito em 1941 e publicado na revista *Orígenes* em 1944, está concebido como parábola ou lenda chinesa onde se enfrentam magia e poder, imagem e realidade, transgressão e autoridade, na circularidade do *yin* e do *yang*, o qual se conjuga com uma dimensão simbólica que

\* (VITIER, Cintio. Introducción del coordinador. In: *Paradiso*, ed. cit.: xxii.)

\* (RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. Los cotos narrativos de Lezama Lima. In: *Critica al paso*. La Habana: Contemporáneos, Ediciones Unión, 1998.)

<sup>10</sup> O assunto deste conto é: Um mago, Wang Lung – que amava à distância a Imperatriz, So Ling, odiava o Imperador e almejava o Trono –, executa, entre suas artes, uma espécie ilusionista que consistia em decapitar a uma donzela. O Imperador, Wen Chiu, ordena que se execute o ato com a Imperatriz; logo prende o mago e suplica a So Ling que o libere. Ambos escapam; no trajeto, Wang Lung abandona So Ling, que vai cair em mãos do *El Real*, bandido opositor do Imperador nas terras do norte. Enquanto o mago é apressado novamente pelo Imperador e enviado a uma cela onde tem que aperfeiçoar seus números e, inclusive, chega à profecia e a desenvolver poderes extrassensoriais. So Ling, por sua parte, trai o bandido, regressa à corte e é presa. *El Real*, em dois confrontamentos sucessivos com as tropas imperiais, libera o mago e a imperatriz; logo faz com que executem, diante de toda a sua tropa, o número da decapitação. Diante da ameaça das tropas do Imperador, as do bandido fogem e deixam a sós o mago e a So Ling; o mago decapita a Imperatriz e logo morre. O Imperador, de retorno, encontra mortos a Wang Lung e a So Ling, enlouquece e se suicida. *El Real* regresa, funde seu exército com o imperial, encontra os três cadáveres, e os exibe durante três dias para logo incinerá-los. O novo Imperador governou por cinquenta anos. A cada mago que chegava à sua corte, lhe pedia para que executasse o ato da decapitação em sua cabeça, apesar de que já se fazia demasiado visível o artifício. Quando morre, seu cadáver foi exposto durante três dias; no terceiro, ficou só.

remete às cartas de Arcano Mayor do *Tarot*: o Mago, O Imperador, A Imperatriz, em seus múltiplos significados positivos e negativos.

Anos depois, Lezama escreve dois ensaios que iluminam retrospectivamente este conto: “Las eras imaginarias: los egípcios” (1961) e “Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón” (1965). No primeiro deles, estabelece uma sinonímia entre o *Tarot* e o *Yi King*, ambos fórmulas conjecturais para acabar com o mistério de uma fórmula que tinham que decifrar. “Tarot” era a anáfora da palavra “rota”,<sup>11</sup> terminada em *t*, para indicar o círculo dessa serpente, que se abria, se dobrava, se dividia infinitamente para penetrar no indivisível.\*

\* (LEZAMA LIMA, José. Las eras imaginarias: los egípcios. In: *La cantidad hechizada*. La Habana: Contemporáneos, UNEAC, 1970: 102-103.)

\* (LEZAMA LIMA, José. Jogo das decapitações. In: *Fugados* (Tradução e posfácio de Josely Vianna Baptista). São Paulo: Iluminuras, 1993: 53.)

\* (LEZAMA LIMA, José. Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón. In: *La cantidad hechizada*. La Habana: Contemporáneos, UNEAC, 1970: 139.)

Finaliza o conto com a imagem reiterada do círculo:

O *martín pescador* se obstinava em passar seu corpo através de um anel de prata martelada. O falcão, nobre dono de seu precipitar-se, abria o circular, até mudá-lo em seu curso e recurso, transformando-o no espírito estépico. O outro falcão, breve, furta-colorido, raspava com fúria num dedo de rotação incessante.\*

Quase ao término de “La biblioteca como dragón”, o autor aponta: “uma das glórias do *Yin King* é nos ensinar a tocar com um palito erguido seu entrante, terra, *ying*, para alcançar seu saliente, céu, *yang*”,\* o que lança luz sobre a imagem anterior.

Neste ensaio, o maior texto que produziu a literatura cubana sobre a cosmologia chinesa, explicitam-se as ganâncias que o *Tao Te-King*, de Lao-Tsé, e o *Yi King* ou *Livro das mutações* ofereceram para a conformação do sistema poético lezamiano. Categorias desse sistema, tais como o *Eros estelar*, o *Eros da distância*, o *Acaso concorrente*, a *Vivência oblíqua*, esclarecem seu sentido quando se estabelecem estas relações.

Do *Yi King*, o que entusiasma Lezama é a dimensão mutante dos trigramas na formação das imagens através das transmutações sucessivas. Diz:

*Yi King*, o livro dos livros, o *Livro das Mutações*, onde está exposto o mais essencial da sabedoria chinesa, um dos mais temerários livros que existem, com seus conjuros para penetrar a morte, nas combinações do acaso e no contraponto inconcluso do porvir. [...] o chinês precisa nele a aparição da cronologia, a separação de céu e terra, do mítico e do histórico, o afastamento como imagem do criador.\*

\* (*Ibidem*: 111.)

<sup>11</sup> Quebrada. (N. do T.)

Múltiplas são as possibilidades de acesso a *Paradiso*, texto que abre inúmeras incitações para o entendimento e, ao mesmo tempo, não se deixa possuir docilmente por sua densidade intercultural em todos os níveis expressivos. Se não se conhecesse a marca do pensamento chinês na obra de Lezama, bastariam as alusões contidas no romance para que surgisse a suspeita.

É impossível dar conta agora de todas as arestas do mundo ficcional que suscitam análise, por isso escolherei somente um motivo cardinal: a morte do pai do protagonista e a recuperação de sua imagem.

Só existe um personagem asiático no romance, o altivo cozinheiro Luis Leng, identificado como professor do mulato Juan Esquerdo no capítulo I, sem nenhuma importância para a trama nem para o plano semântico do texto. Quase todas as referências são conceituais, direcionadas a essa zona germinativa do pensamento pré-cristão: o Grande Um, o *Yi King*, o taoísmo.

*Paradiso* narra o recorrido de José Cemí desde seu nascimento até atingir sua total estatura como poeta, sua conquista da imagem. O protagonista transita por três etapas: a primeira, que Lezama chama “placentária”, está conformada pela infância e história familiar de José Cemí (caps. I ao VII); a segunda, a “caída”, representa a saída ao mundo, o conhecimento da sexualidade, do entorno político, da amizade (caps. VIII ao XI); a terceira (caps. XII ao XIV) conforma a iniciação de Cemí na criação poética. Paraíso, queda e ressurreição no paraíso recuperado pela imagem. O motivo central que impulsiona essa trajetória é a morte do pai, cuja ausência – vazio – deve ser suprida pela imagem poética, vencedora do tempo, do efêmero. Essa ausência/presença se converte assim no *tao* da criação. No ensaio aludido, Lezama tenta definir esta noção:

Enquanto a plenitude do taoísmo considerava o *tao* como a figura das infinitas mutações, da marcha do não ser ao ser, da distância à imagem, existiu como a raiz de todo princípio vital ou do inominável eficaz. Eficaz para ser a ausência criadora da presença e a presença excluída da ausência que atua como imagem.

[...]

Mas *tao* não é árvore, não é o fruto, *tao* é o espaço criador, que comprehende a polarização do embrião e da imagem.\*

\* (*Ibidem*: 113.)

Há uma passagem no capítulo VII sumamente reveladora: Rialta brincava de yaquis<sup>12</sup> com seus filhos, e todos formavam um

<sup>12</sup> Este jogo infantil, de origem chinesa (*zhuā zǐ-ér*), consiste em lançar ao chão

\* (LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. (Tradução de Josey Biscaya Vianna Baptista). São Paulo: Brasiliense S.A. 1986: 210.)

círculo; absortos, os olhares dos quatro coincidiram no centro do círculo e “Um rápido animismo ia transmutando os ladrilhozinhos, como se aquele mundo inorgânico fosse se transfundindo no cosmos receptivo da imagem”.\* Pouco a pouco, por partes, foi se formando a imagem do Coronel José Eugenio Cemí, já falecido. O fundamento deste instante de revelações está concebido como o encontro entre o estelar e o terrestre em suas contínuas mutações; o círculo desenha um espaço de encantamento onde se revela a imagem. É o *tao*.

O enigma desta aparição é esclarecido através dos hexagramas referidos pelos números que aparecem na passagem: são quatro os participantes (Rialta e seus três filhos); Rialta, na “progressão dos ianques”, “está se aproximando do número doze”; Violante havia chegado ao número sete; Eloísa, ao três e José, ao cinco. Os mais reveladores são os relativos a Rialta e a José Cemí, personagens cruciais nas dimensões semânticas do texto.

O sentido dos hexagramas parte de um núcleo significativo contido no jogo da mãe, motivo das mutações do espaço e do surgimento da imagem. Rialta conseguiu reunir onze yaquis e pretende pegar o conjunto seguinte; ou seja, se encontra num trânsito entre o hexagrama onze e o doze. Estes hexagramas são contrários e indicam A Paz (*T'ai*) e A Estagnação (*P'i*).<sup>13</sup>

---

doze estrelas de seis pontas, quatro delas arredondadas, e ir recolhendo-as com uma mão só, pouco a pouco, em progressão matemática, enquanto permanece no ar uma bola que tem que ser recebida com a mesma mão.

<sup>13</sup> Para a interpretação dos hexagramas utilizei a tradução ao espanhol de D. J. Vogelmann da versão do chinês ao alemão que teria feito Richard Wilhelm: *I Ching. El libro de las mutaciones*. España: EDHASA, 1976, 5ta. Edición.

O parecer de La Paz diz:

La paz. O pequeno se vai, chega o grande.  
Fortuna! Sucesso!

E a *Imagem* é:

Céu e Terra se unem: a imagem de La Paz.  
Assim distribui e completa o soberano  
o curso de céu e terra,  
fomenta e ordena os dons de céu e terra,  
com o qual assiste o povo.

O parecer de A Estagnação reza:

A estagnação.  
Homens malignos não favorecem  
A perseverança do nobre.  
O grande se vai, chega o pequeno.

E a *Imagem*:

Céu e Terra não se unem:

A morte do Coronel introduz uma mudança essencial na vida da família: rompe-se a concórdia, a segurança, perdem-se os dias felizes, é a falta do centro superior, mas mantêm-se os princípios da família na intimidade da casa de dona Augusta. É um marco delinquente da mutação que essa morte acarreta para o destino de toda a família, principalmente para seu filho.

Neste momento se esclarece o hexagrama de José Cemí, o cinco: *A Espera* (*A Alimentação*) (*Hsü*).<sup>14</sup> Ainda não é o momento de irromper na vida exterior, embora não demore; agora é o instante da “alimentação” primeira, da fortaleza interna que busca ir ao encontro de um destino cifrado. Só assim será propício “atravessar as grandes águas” que se aproximam. É o início de um tempo preparatório para o cumprimento de um desígnio.

Desde o ponto de vista estrutural, este capítulo VII é o último da etapa “placentária” e representa um trânsito em direção à “queda”, a saída ao mundo de José Cemí, de seu descenso ao inferno (cap. VIII) para iniciar uma trajetória ascendente em sua formação como poeta, até a conquista da imagem que fixe a memória.

Todas as referências culturais chinesas que possam encontrarse na obra de Lezama são parte de um macrocosmo integrador que encontra seu centro gravitacional no cristianismo, via unificadora. Os mais antigos livros de sabedoria, desde o egípcio *Libro de los muertos* até o *Popol Vuh* maia, e, sobretudo a *Bíblia* dos hebreus, nutrem uma vontade católica, no sentido primitivo do termo, de conhecimento e expressão, de interrogantes e respostas, vestido pela mais fértil cubanidade. É possível isolar um segmento, como fizemos, mas não se pode esquecer que a alquimia conquistada por Lezama Lima como escritor encontra-se nessa multiplicidade de referentes que reúne em sua escrita.

---

A imagem da estagnação.

Assim o nobre se retira, refugiando-se em seu valer interior,  
com o fim de eludir dificuldades.

Não permite que lhe honrem com ingressos.

<sup>14</sup> O parecer deste hexagrama diz:

A espera.

Se fores verdadeiro, terás luz e êxito.

A perseverança traz sorte.

É propício atravessar as grandes águas.

E a *Imagen*:

No céu se elevam nuvens: a imagem da Espera.

Assim come e bebe o nobre e permanece sereno e de bom humor.

\* (SARDUY, Severo. *Un heredero*. In: *Paradiso*, ed. cit.: 590.)

Mais carnavalesco, potencializando o hibridismo cultural desde uma perspectiva ontológica do cubano, surge a obra de Severo Sarduy, herdeiro de Lezama.\* Marca visível, por tributária, desta herança encontra-se em um de seus romances, *Maitreya* (1978), onde desenvolve como protagonista Luis Leng, aquele personagem accidental de *Paradiso*. Estas buscas e achados ganham uma condição genésica em *De donde son los cantantes* (1967), romance em que a caricatura e o jogo paródico adquirem um primeiro plano<sup>15</sup> para articular no corpo textual as superposições que definiram a cultura cubana.

Em seu livro ensaístico *Escritos sobre un cuerpo* (1969), evindencia seu propósito:

Um romance cubano deve deixar explícitos todos os estratos, mostrar todos os planos “arqueológicos” da superposição – poderia até separá-los por narrativas, por exemplo: uma espanhola, outra africana e outra chinesa – e atingir o cubano com o encontro destes, com sua coexistência no *volume* do livro.\*

Para realizar este esforço, o discurso *desarticula* e promove uma leitura distanciada do contexto imediato ao apelar aos arquétipos étnico-culturais, à sua dimensão mítico-simbólica que fixa sua textura através das capacidades lúdicas e conotativas da palavra. O referente da *representação* do arquétipo chinês remete ao teatro Shanghai do Bairro Chinês da Havana, singular espaço sociocultural da capital cubana em toda a primeira metade do século.

Como resultado da discriminação racial, da necessidade de uma preservação da identidade, e devido a um núcleo populacional numeroso no ocidente da Ilha, foi surgindo o Bairro Chinês da Havana no final do século XIX. Restaurantes, comércios, sociedades, bordéis e teatros foram se estabelecendo graças ao relativo auge econômico dos “californianos”, o que tornou possível a estabilização social da comunidade. Há rumores de que já na década de setenta do século XIX havia um teatro chinês.\* No decorrer de dois anos (de 1873 a 1875) a Havana tinha dois teatros de ópera, sendo a ópera cantonesa a mais apreciada pela origem de grande parte dos imigrantes. Durante as três primeiras décadas do século XX desenvolveu-se notavelmente a atividade teatral na comunidade chinesa. Inúmeras companhias de ópera chinesa vieram a

\* (CHUFFAT LATOUR, Antonio. *Apuntes históricos de los chinos en Cuba*. La Habana: Molina y Cía., 1927.)

<sup>15</sup> A partir deste momento me permitirei reiterar algumas observações já expostas em “De donde es Severo Sarduy”, publicado em *Casa de las Américas*, a. XXXIV, n. 192, jul.-sept.- 1993.

Cuba durante esse período; algumas delas, inclusive, o faziam diretamente desde Hong Kong. O mais famoso teatro entre a população masculina até a década de quarenta foi o Shanghai, que oferecia durante a semana seis atos de representações eróticas. Não pôde Sarduy escolher um cenário mais emblemático para a primeira sessão de sua obra.

*De donde son los cantantes* está composto por um *introito*: “Curriculum cubense”, e três “peças” que são *atos* de uma mesma *representação*: “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, “La Dolores Rondón” e “La entrada de Cristo en La Habana”, cada uma significando os ramos que sincretizam na cultura cubana. O primeiro remete à cultura chinesa; o segundo, à africana, e o terceiro, à hispânica, mas não à pureza das fontes, e sim às superposições e contaminações sofridas entre si e ainda com outras alheias ao entorno imediato.

O discurso em “Junto al Río de Cenizas de Rosa”, imitação da ópera chinesa, revela o ritual da transfiguração, do travestismo de qualidades originadas em um novo mundo de relações. “La Dolores Rondón” se desenvolve como uma farsa saturada de referências à política republicana. Relata as aventuras e desventuras, ascensão e queda, da mulata camagueyana, filha legítima de Oxum, junto ao político Mortal Pérez. As modalizações do discurso reproduzem os estratos linguísticos e a retórica da época em uma estampa paródica que toma como assunto a décima que serve de epítáfio à tumba da mulata.

Mais que uma *tragédia*, “La entrada de Cristo en La Habana”, a última das ficções, é uma *Via Crucis, Auto Sacramental* sobre a hispanidade. Narração que começa na Espanha medieval, para continuar a peregrinação com um Cristo de madeira podre desde Santiago de Cuba até a Havana, em meio a sofrimentos, anacronismos, metamorfoses da paisagem e irrealdade que termina em uma chuva de balas: fim de uma era, Apocalipse. Percorrem os distintos relatos um mesmo personagem: Mortal, o General no primeiro; o político no segundo e o jovem amante no terceiro. Uno e trino para enlaçar a parábola total. E outros dois: Auxílio e Socorro, em contínuas mutações. O Nada conformando seu reino, preenchendo o vazio que sustentam as máscaras sucessivas de um *ser* que precisa a historicidade.

A peculiaridade do discurso narrativo de Sarduy reside na estruturação de um universo onde o rito da metamorfose – multiplicidade alegre de máscaras superpostas – apaga os limites “logo-

cênicos” do entendimento para situar o leitor em um novo estágio de compreensão.

A construção fragmentada do texto, descontínua, projetada em distintos planos espaciais, com diversos graus de opacidade e transparência, encontra sua unidade no caráter *sincrético* da imagem teatral. *Sincrético* não como mistura ou fusão que conduz a um paradigma de mestiçagem, mas sim como inter-relação contínua do diverso, das máscaras sucessivas, as metamorfoses, os travestismos. Esse caráter sincrético confere ao romance seu sentido de ritualização de uma experiência que, em princípio, é histórica, mas que realiza sua transfiguração artística em um reordenamento dos signos. A desconstrução da linearidade da fábula e a reintegração que fixa a escrita destacam-se pela constante reflexão do discurso literário acerca de si mesmo, pela exibição de sua *literaturidade* enquanto matéria verbal sacralizadora. É o signo exibindo-se na sua ritualidade.

Teatro, ritualidade, travestismos, máscaras, metamorfoses ou mutações são marcas visíveis dos rastros da cultura chinesa – mais extensivo: oriental – na criação literária de Sarduy. Isso induz a indagar na poética explícita do autor; as referências são relativamente escassas, mas essenciais.

Em *La simulación* (1982), ensaio capital para compreender sua proposta, reflete ante as perguntas cruciais “Quem simula, a partir de onde, por quê? Que pulsão obriga o sofista ao mimetismo, que compulsão de fantasias, de parecer-outro, de representação, de ter acesso ao mundo das proporções visíveis, perturbando as do modelo para que as imitadas pareçam reais?” E se responde:

No Ocidente, ou nesse esboço de sua técnica que é o diálogo platônico, não encontramos, para esta pergunta, mais que respostas demasiado imediatas, assertivas, asseguradores de presença. No Oriente se diria que o saber em si mesmo é um estado do corpo, quer dizer, um ser composto, uma simulação de ser – de ser *esse* saber –, que não faz mais que recordar o caráter de simulação de todo o ser – ao manifestar-se como *esse* ser.

[...] Inverso do saber que se possui – também se possui, entre nós, os idiomas e as coisas –, no Oriente encontramos, no centro das grandes teogonias – budismo, taoísmo –, não uma presença plena, deus, homem, logos, mas sim *um vazio germinador cuja metáfora e simulação é a realidade visível*, e cuja vivência e compreensão verdadeiras são a libertação.

É o vazio. Ou o zero inicial, o qual em sua mimese e simulacro de forma projeta uma unidade da qual partirá toda a série dos números

e das coisas, estalo inicial não de um átomo de hipermatéria – como dizem as teorias cosmológicas atuais –, mas sim de uma pura não presença que se trasveste em pura energia, engendrando o visível com seu simulacro.\*

E logo cita a pé de página, para corroborar sua asserção, a explicação que aparece no livro *Vide et plein*, de François Cheng,\* sobre o Vazio e o *yin* e o *yang*; a definição que se encontra no capítulo XL do *Tao-te-ching* e a que se pode ler no capítulo “Céu-Terra” do *Chuang-tzu*, livros sapienciais do taoismo. Significativamente, estas citações se reiteram na culminação do corpo do ensaio: apoteose do rastro do dragão.

O dragão, na mitologia chinesa, é o símbolo do supremo poder espiritual, do encontro entre o celeste e o terreno, do conhecimento. Também, segundo as crenças populares, traz chuva para as colheitas. Não podemos duvidar: basta ver seu rastro em quatro narradores cubanos.

*Tradução: Lays Gabrielle da Silva Neves  
Mestranda em Letras Neolatinas. UFRJ*

**Rogelio Rodríguez Coronel:** Dr. Rogelio Rodríguez Coronel: Professor Titular de Literatura Hispano-americana da *Universidad de La Habana*. Vice-diretor da Academia Cubana da Língua e Membro Correspondente da Real Academia Espanhola. Autor de *Novela de la revolución y otros temas* (1983), *La novela de la Revolución cubana* (1986), *Espacios críticos* (1997), *Critica al paso* (1998), *Contrapunto. Doce ensayos sobre la literatura en Panamá* (com Margarita Vásquez, 2008) e *Lecturas sucesivas* (2008). E-mail: <coronel@fayl.uh.cu>

\* (SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982: 19-20. Gritos do autor.)

\* (CHENG, François. *Vide et plein*. Paris: Seuil, 1979.)