

ALIMENTO E MORTE NO BANQUETE LEZÂMICO DE PARADISO

FOOD AND DEATH AT THE LEZAMIC BANQUET OF PARADISO

Maria Fernanda Isidoro Chaves¹ (UFRJ)

RESUMO: As ocorrências de referências literárias que versam sobre a temática da comida são bastante significativas, seja na Europa seja na América. Embora bastante numerosas, escasso é o interesse da crítica literária sobre o tema, provavelmente por esse se tratar de uma necessidade biológica, cotidiana, banal, que não envolve a reflexão e a crítica, temas tão caros às obras literárias. **Paradiso**, romance cubano publicado em 1966 por José Lezama Lima, apresenta, em vários capítulos, seus personagens à mesa, envoltos no preparo e na ingestão de alimentos principalmente à base de açúcar, o mais importante ingrediente da história cubana, de acordo com Fernando Ortiz (1983). Baseados na leitura do mestre insular que afirma que o açúcar foi o responsável pela criação de um imaginário simbólico associado à herança das *plantations*, ao patriarcado, à morte e à escravidão, proporemos uma análise de como são construídas no romance lezâmico as relações entre alimento e morte.

Palavras-chave: Alimento. Morte. Gastronomia. *Plantation*. Banquete.

ABSTRACT: *The literary references that speak about food are quite significant, whether in Europe or in America. Although quite numerous, scarce is the interest of literary criticism on the subject, probably because it is a biological necessity, daily, banal, not involving reflection and criticism, subjects so dear to literary works. **Paradiso**, a Cuban novel published in 1966, presents, in several chapters, its characters at the table, wrapped in the preparation and ingestion of food mainly based on sugar, the most important food for Cuban history, according to Fernando Ortiz. Unlike the gastronomic references around world literature, in the Cuban literature, sugar is responsible for the creation of a symbolic imaginary that associates it with plantations, patriarchy, death and slavery, themes worked in a metonymic way throughout the novel.*

Keywords: *Food. Death. Plantation. Gastronomy. Banquet*

Paradiso, romance publicado em 1966 por José Lezama Lima, é considerado uma joia da literatura cubana, e consagra-se mais por sua experimentação linguística do que pela escolha do enredo, aparentemente bastante simples: a autobiografia do próprio Lezama. Inúmeras são as pistas que levam à conclusão de que o personagem principal, José Cemí, represente o alter ego de Lezama: assim como o pai do personagem, o pai de Lezama era coronel do exército; assim como Lezama, Cemí sofria de asma: “ha pasado muy mala noche,

¹Doutoranda em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: isichaves@hotmail.com

se ha llenado de ronchas y el asma no le deja dormir²” (LIMA, 1996, p. 10); assim como o personagem, Lezama também viveu na casa da avó, ao voltar, juntamente com sua família, dos Estados Unidos quando o pai se alistou para lutar na primeira guerra mundial: “Aunque hacía pocos días que había llegado de Jacksonville, caminaba con la tranquila virtud posesiva [...]”³” (LIMA, 1996, p. 70). Assim como Cemí, Lezama também era militante, e adentra o mundo da poesia após conhecer um poeta, Oppiano Licário: “Al oír que le decía Oppiano, sonrió con alegría profunda⁴” (LIMA, 1996, p. 154); tal qual José Cemí, Lezama era homossexual.

Romance não linear, escrito em mais de 500 páginas, **Paradiso** emprega uma linguagem extremamente poética, que faz mesmo desaparecer os limites entre prosa e poesia, desconstruindo a primeira impressão de que é apenas uma simples história autobiográfica. Além disso, inúmeras são as técnicas narrativas que tornam a obra ainda mais densa, tais como referências mitológicas: “Orco, en la mitología romana es el Hades griego, es el infierno o reino de los muertos⁵” (LIMA, 1996, p. 470), citações de obras canônicas de todo o mundo: “[...] a no ser que el acto transcurra en la noche pernicioso del capítulo undécimo de La Odissea, cuando la enmarañada Circe guía en el descenso al sombrío Hades⁶” (LIMA, 1996, p. 269) ou ainda a presença da própria cultura cubana como um todo: “Se acordó de que en su aldea había sido tamborilera. Con dos amigas percutia en unos grandes tambores, mientras las mozas se escondían detrás de los árboles y del ruido de los tambores⁷” (LIMA, 1996, p. 10).

O *paraíso* chega ao fim depois da morte do pai, o coronel, mas se reinicia quando Cemí conhece Oppiano Licário, o poeta que introduzirá o protagonista no mundo da poesia e com quem terá uma relação amorosa homossexual. A narrativa pode mesmo ser dividida em duas partes, sendo a primeira a perda do paraíso com a morte do pai e a segunda, que se inicia no capítulo XIV, quando conhece Licário, e retoma, então, o paraíso perdido.

²Passou muito mal a noite, encheu-se de feridas e a asma não o deixa dormir.

³Ainda que fizesse poucos dias que havia chegado de Jacksonville, caminhava com uma tranquila virtude possessiva.

⁴Ao ouvir o que lhe dizia Oppiano, sorriu com alegria profunda.

⁵Orco, na mitologia romana é o Hades grego, é o inferno ou o reino dos mortos.

⁶[...] a menos que o ato ocorra na pernicioso noite do décimo primeiro capítulo de Odisseia, quando a emaranhada Circe orienta a descida ao sombrío Hades.

⁷Lembrou-se que em sua aldeia tinha sido tamborileira. Com duas amigas batia em grandes tambores, enquanto as moças se escondiam atrás das árvores e dos ruídos dos tambores.

Segundo a crença cristã, apenas posteriormente à morte é possível aceder ao paraíso. Seguindo tal preceito, já no primeiro capítulo, nos deparamos com a morte do protagonista, após um ataque de asma: “Mientras las ronchas recuperaban todo el cuerpo, el jadeo indicaba que el asma le dejaba tanto aire por dentro a la criatura, que parecía que iba a acertar con la salida de los poros”⁸ (LIMA, 1996, p. 4). O romance aproxima-se, assim, da estrutura dos romances de formação, uma vez que a morte simbólica do protagonista nos apresenta um processo iniciático de autorreconhecimento e desapego das tradições familiares.

Além da temática iminente da morte, que percorre todo o romance – desde a alusão presente no título até os últimos capítulos - as referências gastronômicas construídas ao longo da obra irão protagonizar uma de suas cenas ontológicas: um banquete familiar: “[...] mientras la casa recobra su silencio al comenzar las faenas, los halos y chisporroteos que rodean los preparativos del almuerzo”⁹ (LIMA, 1996, p. 78). A cena, que ficou conhecida no mundo literário como “banquete lezâmico”, inspirou até mesmo outras artes e ganhou o cinema por meio do filme cubano **Morango e Chocolate**¹⁰ (1993).

Ao longo da história da literatura, inúmeras foram – e ainda são - as referências e simbologias criadas em torno do tema da morte: desde o teatro grego, passando por Shakespeare em **Romeu e Julieta** (1595) e **Rei Lear** (1606), dentre outros, até chegar à produção moderna, a reflexão sobre a morte e suas manifestações sempre marcaram presença. É o caso, por exemplo, de **Crônica de uma morte anunciada** (1981), do colombiano Gabriel García Márquez, **Pedro Páramo** (1955), do mexicano Juan Rulfo, **Grande sertão: veredas** (1956), do brasileiro Guimarães Rosa, além da poética de Carlos Drummond de Andrade que explora à exaustão o tema. Fato contrário, entretanto, é o que parece ocorrer com a temática gastronômica, quase sempre despercebida ou desprestigiada no e pelo mundo literário. Parte considerável de grandes obras literárias faz algum tipo de referência à comida: seja seu preparo ou manuseio, a maneira de servi-la, a organização de banquetes ou a simples descrição dos ingredientes. No entanto, escassa ou quase nenhuma é a importância dada a tais

⁸ Enquanto se recuperava das feridas em todo o corpo, a respiração ofegante indicou que a asma deixou muito ar dentro da criatura, que parecia que ia escapar para fora dos poros.

⁹ [...] enquanto a casa recupera seu silêncio ao começar as tarefas, as brasas e os torresmos rodeiam os preparativos do almoço.

¹⁰ FREZA y chocolate. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. Havana- Cuba, 1993. 108 min.

referências, fato explicado talvez por esse ser um tema banal, cotidiano, uma necessidade vital que nos animaliza, uma vez que nos coloca frente a uma mera necessidade biológica:

Filosofou-se e teorizou-se abundantemente sobre literatura, arquitetura ou escultura, porém quase nada sobre a comida. A razão decisiva disso, simples e secular, é o fato de a satisfação das necessidades corporais serem secundárias na teoria moral de Platão, pois, para ele, o que confere humanidade ao ser humano, apto à racionalidade e potencialmente livre, são a essência intelectual e o arbítrio moral. Toda a necessidade corporal, inclusive a alimentação, fora enquadrada no âmbito animalesco, irracional e desprovido de liberdade. (DALLA BONA, 2009, p.18)

Na literatura cubana, entretanto, as referências gastronômicas não passam despercebidas, uma vez que a presença de alguns alimentos é responsável pela construção de um imaginário simbólico que associa sua produção ao regime de *plantations*, e, portanto, à escravidão, à exploração e à desigualdade. É o caso, por exemplo, do açúcar que, segundo Fernando Ortiz, em seu célebre ensaio **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar** (1983), juntamente com o cigarro: “son los personajes más importantes de la historia de Cuba”¹¹ (ORTIZ, 1983, p. 3), e estão, ambos, bastante presentes no enredo de **Paradiso**, podendo ser associados, respectivamente, à morte e à alimentação. Nesse sentido, faremos uma análise sobre as referências entre alimento e morte no banquete lezâmico.

O simbolismo do gastronômico em Paradiso

Al final de la comida, doña Augusta quiso mostrar una travesura en el postre. Presentó en las copas de champagne la más deliciosa crema helada¹². (LIMA, 1996, p.185)

Ainda Fernando Ortiz, em seu já referido ensaio, afirma que o açúcar é a base da economia cubana, sua mais importante forma de expressão e de identidade, já que é a partir da exportação do alimento que Cuba apresenta-se diante do mundo. A partir do século XIX, entretanto, a produção do açúcar passa a ser industrial, ao passo que a do cigarro ainda é artesanal, o que vai aproximar o tabaco do original, do verdadeiramente cubano, enquanto o açúcar passará a ser símbolo do industrial, do outro, do “americanizado”: “El tabaco ha sido siempre más cubano que el azúcar. Ya se dijo que el tabaco es indígena de este Nuevo Mundo

¹¹O tabaco e o açúcar são os personagens mais importantes da história de Cuba.

¹²Ao final da refeição, dona Augusta quis apresentar uma travessura na sobremesa. Apresentou nas taças de champanhe o mais delicioso creme gelado.

y el azúcar vino del Mundo Viejo¹³” (ORTIZ,1983, p.52). Além disso, por conta de fatores históricos, o açúcar faz parte da construção de um imaginário que o associa à exploração da mão de obra, aos abusos e à escravidão, uma vez que o processo de *plantations* instaurou a monocultura da cana, tornando escassos alimentos nativos que anteriormente alimentavam a ilha, como a banana e o abacaxi, além de alterar a paisagem original do país:

Es el azúcar que la que trae los esclavos, [...] la que fomenta la trata, la que se burla de sus prohibiciones, la que roba a Cuba sus libertades em todo el siglo decimonono, la que forja e mantiene su estado de coloniaje y de supeditación económica¹⁴ (ORTIZ, 1983, p.59).

Em contrapartida, esse mesmo açúcar que se associa às *plantations*, à escravidão e à morte também é um elemento por meio do qual ocorre o processo de transculturação que mesmo antes dos processos de colonização marcou a história e foi instrumento definidor da cultura cubana. O processo de produção da sucralose exigia mão de obra forte, robusta e em grande quantidade, o que fez com que africanos viessem para a ilha e, mesmo sendo escravizados, trouxessem sua língua, sua cultura e seu modo de viver. A produção de açúcar sempre foi sinônimo de mestiçagem: “El azúcar fue mulata desde su origen, pues en su producción fundieron siempre las energias de blancos y negros¹⁵” (ORTIZ, 1983, p. 49). Desde sua produção até seu consumo, o açúcar sempre esteve ligado à ideia de mistura, moldando no imaginário local a necessidade da fusão com outras culturas como forma de enriquecimento: “Por tener todos los azúcares purificados un gusto igual, han de ser consumidos siempre con la adición de otras sustancias que les dan otros sabores. Nadie, sino los niños impetuosamente golosos, se atreve a comer azúcar solo¹⁶” (ORTIZ, 1983, p. 19).

Já nas primeiras páginas de **Paradiso**, a referência ao açúcar se faz presente quando Dona Augusta, avó do protagonista, resolve preparar natilhas, doce à base de leite e baunilha: “-Hoy tengo ganas de hacer una natilla¹⁷” (LIMA, 1996, p.13). O preparo da

¹³O tabaco sempre foi mais cubano que o açúcar. Já se dizia que o tabaco é indígena deste Novo Mundo e o açúcar vindo do Velho Mundo.

¹⁴É o açúcar que traz os escravos, [...] que promove o tráfico, que burla suas proibições, que rouba de Cuba suas liberdades durante todo o século XIX, que forja e mantém seu status de colônia e de subordinação econômica.

¹⁵O açúcar foi mulato desde sua origem, pois em sua produção fundiram-se sempre as energias de brancos e negros.

¹⁶Por terem todos os açúcares purificados um gosto igual, eles devem sempre ser consumidos com a adição de outras substâncias que lhes dão outros sabores. Ninguém, a não ser as crianças impetuosamente gulosas, se atreve a comer açúcar sozinho.

¹⁷ Hoje estou com vontade de fazer umas natilhas.

sobremesa envolve toda a família em um clima festivo de celebração ao redor da matriarca. Até mesmo o coronel, personagem que irá representar, de forma metonímica, o patriarcalismo da sociedade cubana, coloca-se à disposição da avó para auxiliar no preparo do doce, em uma das raras situações em que o homem irá se submeter – por escolha própria - às ordens de uma mulher: “[...] aun el Coronel la obedecía y obligava a la religiosa sumisión, como esas reinas que antaño fueron regentes [...]”¹⁸ (LIMA, 1996, p.13).

O preparo do doce é descrito pelo narrador como de um extremo cuidado, “como quien comprueba la antigüedad de un pergamino”¹⁹ (LIMA, 1996, p.13), que vai desde a escolha minuciosa dos ingredientes até sua finalização. O preparo das natilhas apresenta uma das mais belas descrições poéticas do romance, em uma associação clara entre o uso da gastronomia como um instrumento para a manifestação de afeto familiar:

Con la vainilla se demoraba aún más, no la abría directamente en el frasco, sino la dejaba gotear en su pañuelo, y después por ciclos irreversibles de tiempo que ella medía, iba oliendo de nuevo, hasta que los envíos de aquella esencia mareante se fueran extinguiendo, y era entonces cuando dictaminaba sobre si era una esencia sabia, que podía participar en la mezcla de un dulce de su elaboración, o tiraba el frasquito abierto entre la yerba del jardín, declarándolo tosco e inservible. Creo que al lanzar el frasco destapado obedecía a su secreto principio de que lo deficiente e incumplido debía de destruirse, para que los que se contentan con poco, no volvieran sobre lo deleznable y se lo incrustaran²⁰. (LIMA, 1966, p.13)

Renate Brosch, em sua obra **Victorian Visual Culture** (2008), atenta para o fato de que a escola realista do século XIX, no intuito de transcrever a realidade, voltou o olhar para os detalhes, fazendo surgir aquilo que convencionou nomear de “iconographical revolution” (BROSCH, 2008, p. 209), ou seja, a supervalorização do iconográfico, do visual. Tal comportamento, segundo ela, afetou “all areas of the cultural field” (BROSCH, 2008, p. 209), inclusive a área gastronômica, que passou a se preocupar muito mais com o aspecto visual dos pratos. Aliado a isso, ainda segundo a autora, a inserção da mulher no mercado gastronômico possibilitou uma maior higienização, conservação e um maior cuidado no

¹⁸[...] até o coronel a obedecia e obrigava à religiosa submissão, como essas rainhas, que no passado foram regentes [...].

¹⁹Como quem comprova a antiguidade de um pergaminho.

²⁰Com a baunilha se demorava ainda mais, não a abria diretamente no frasco, mas a deixava gotejar no pano, e depois por ciclos irreversíveis de tempo ela media, ia cheirando de novo, até que os odores daquela essência mareante se fossem extinguido, e era então quando encontrava para si uma essência sábia, que podia participar da mescla de um doce e sua elaboração, ou atirava o frasco aberto entre as ervas do jardim, declarando-o tosco e inútil. Creio que ao lançar o frasco destampado obedecia ao seu secreto princípio de que o deficiente e incompleto devia destruir-se, para que os que se contentam com pouco, não voltassem sobre o descartado e o reaproveitassem.

preparo dos alimentos, o que afetou, também, ainda mais, seu aspecto visual. No romance, a personagem Dona Augusta corrobora, assim, o cuidado feminino no preparo da sobremesa, mostrando-se preocupada não apenas com o sabor, mas também com a aparência da mesma. São as mulheres, ao longo do romance, as personagens que detêm o saber do preparo dos alimentos à base do açúcar: “La señora Augusta [...] mantenía aún a sus años su orgullo de dulcera” (LIMA, 1996, p. 12). Além da avó, também a tia do coronel era doceira: “regalo del patrón a la tía dulcera²¹” (LIMA, 1996, p. 23).

Quase não há, na obra, descrições sobre os jantares. As maiores cenas descritivas são sobre a casa da família e servem para corroborar a personalidade fria do Coronel. Sua ausência na casa tornava-se presença, pois os empregados temiam, a todo o momento, a possibilidade de sua chegada repentina.

El teatro nocturno de Baldovina era la casa del Jefe. Cuando el amo no estaba en ella se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida y todo se valoraba en relación con la gravedad del miedo hacia esa ausencia. La casa, a pesar de su suntuosidad, estaba hecha con la escasez lineal de una casa de pescadores. La sala, al centro, era de tal tamaño que los muebles parecían figuras bailables a los que les fuera imposible tropezar ni aun de noche. A cada uno de los lados tenía dos piezas: en una dormían José Cerní y su hermana, en la otra dormía el Jefe y su esposa [...]”²² (LIMA, 1966, p. 5).

As descrições estão, assim, muito mais a serviço do preparo e manuseio dos alimentos do que a serviço da forma de ingestão ou da disposição dos personagens durante o banquete. Para o crítico francês Philippe Hamon, o personagem designado a realizar a descrição em um romance é assim escolhido, pois detém o saber e o vocabulário mais apropriado para fazê-lo: “Le descripteur se pose souvent comme savant, savant sur les choses²³” (HAMON, 1993, p. 38). Dona Augusta é a personagem que detém esse saber sobre o preparo dos alimentos, associando o açúcar à feminilidade, ao cuidado e à delicadeza: “El

²¹Presente do patrão à tia doceira.

²²O teatro noturno de Baldovina era a casa do chefe. Quando o amo não estava nela galopava mais sua figura, se fazia mais respeitada e temida e tudo se valorava em relação à gravidade do medo em sua ausência. A casa, apesar de sua suntuosidade, era feita com uma escassez linear de uma casa de pescadores. A sala, ao centro, era de tal tamanho que os móveis pareciam figuras bailantes as quais era impossível tropeçar mesmo durante a noite. Em cada um dos lados tinha dois cômodos: em um dormiam José Cerní e sua irmã, no outro dormia o Chefe e sua esposa.

²³O descritor muitas vezes surge como sábio, erudito sobre as coisas.

azúcar es ella [...]. La caña fue obra de los dioses, [...] ella es hija de Apolo²⁴” (ORTIZ, 1983, p. 4).

É válido destacar que, ainda segundo Ortiz, para que a cana transforme-se em açúcar, é preciso extrair dela a sucralose por meio de um processo químico, industrial, “não natural” e, portanto, árduo e trabalhoso. O açúcar é, assim, sinônimo de força e robustez, características que também moldam a personalidade das personagens femininas do romance, detentoras do saber do preparo dessa substância. Embora a figura do coronel seja forte, amendrontadora e impositiva – “Cuando el amo no estaba en ella se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida [...]”²⁵ (LIMA, 1996, p. 5) - as personagens femininas são sinônimo de coragem, robustez e presença, ao assumirem as rédeas da casa – seja financeira, seja emocionalmente - na ausência dos maridos e principalmente na capacidade de mediar e resolver conflitos familiares.

O sistema de refinamento do açúcar pode ainda ser comparado ao próprio processo poético de criação: para ambos é preciso força, trabalho, disposição e resistência. No romance, o açúcar simboliza a transformação, a busca pelo refinamento por meio da retirada de impurezas, ainda que de forma mecânica.

En *Paradiso* hay una relación entre el cultivo de la hoja del tabaco y el trabajo de la poesía, pues los dos requieren del cuidado meticuloso del veguero y del poeta. Sin embargo, así como el azúcar, la poesía también requiere del ingenio de la mente. De esta forma, en cuanto identidad en la novela, la poesía requiere de ambos elementos: la sutileza y el trabajo artesanal del tabaco y la energía y el ingenio mental de la producción del azúcar²⁶ (TRUJILLO, 2012, s/p.).

Assim como no processo poético, onde as palavras precisam ser “refinadas”, para que o açúcar atinja seu grau máximo de qualidade precisa ser separado das impurezas para proporcionar, então, uma experiência de nível quase transcendental, afinal, para Dona Augusta, “[...] hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia²⁷” (LIMA, 1966, p. 13).

²⁴O açúcar é ela [...]. A cana foi obra dos deuses, [...] ela é filha de Apolo.

²⁵Quando o amo não estava em casa mais se aglomerava sua figura, tornava-se mais respeitada e temida.

²⁶Em *Paradiso* existe uma relação entre o cultivo da folha de tabaco e a obra de poesia, já que ambos requerem um cuidado meticuloso do cultivador e do poeta. No entanto, assim como o açúcar, a poesia também requer a ingenuidade de espírito. Assim, enquanto identidade no romance, a poesia requer de ambos: a sutileza e a habilidade artesanal do tabaco e a energia mental e a criatividade da produção de açúcar.

²⁷Fazer um doce era levar a casa até a suprema essência.

O açúcar está, também, ligado à origem do personagem Cemí, pois seu avô tinha plantações de cana. Assim como a identidade cubana, que está diretamente ligada a um processo produtivo açucareiro, a identidade do protagonista passa pelo mesmo sistema com o alimento.

A relação da história de Cuba com o açúcar é tão intensa que influencia até mesmo a (i)mobilidade de seus habitantes. O açúcar, dada sua necessidade de extração de sucralose da cana por meio de um processo mecânico, necessita de grandes e pesados maquinários, o que dificulta o deslocamento de seus empregados e até mesmo dos proprietários dos engenhos, devido à impossibilidade de transportar tais equipamentos consigo: “El azúcar es siempre arraigo. Donde se siembran los cañaverales allí se quedan y duran por vários años, alrededor de una maquinaria fabril, permanente e inmobiliaria²⁸” (ORTIZ, 1983, p. 46). O açúcar pode ser visto, assim, como sinônimo de enraizamento, de imobilidade, de fixação e, por que não, de proximidade com o núcleo familiar. O preparo dos doces pela matriarca Dona Augusta é uma maneira de manter a família reunida à mesa, assim como foi o preparo do banquete pelo coronel que, sem ter motivo algum para comemoração, faz do jantar um motivo para reunir até a última estirpe da família. O alimento torna-se, assim, sinônimo de imobilidade e enraizamento já que todos se reúnem em torno dele.

Além disso, assim como a ideia de família remete a conjunto, também o açúcar é sinônimo de coletividade, seja na sua produção, seja na sua degustação. Ortiz lembra-nos que a produção açucareira exige força física para fazer funcionar as máquinas dos moinhos, além de se dar em ciclos de plantação, colheita e moenda, ou seja, são necessárias muitas pessoas para produzirem em um intervalo relativamente curto de tempo. Ao contrário do que ocorre com o tabaco, que tem sua degustação como um processo individual e muitas vezes solitário, a degustação do açúcar se dá, normalmente, à mesa, junto com outras pessoas, por meio de doces e sobremesas anteriormente preparados: “La fabricación azucarera es por faena colectiva; [...] También es individual el consumo del tabaco, pero no es así en el azúcar²⁹” (ORTIZ, 1983, p. 35).

²⁸O açúcar é sempre enraizamento. Onde se plantam os canaviais, ali permanecem e duram vários anos, em torno de uma fábrica, permanente e imóvel.

²⁹A produção de açúcar é tarefa coletiva; [...] Também é individual o consumo do tabaco, mas não é assim com o açúcar.

As referências gastronômicas no romance aparecem, ademais, como metáfora para o dualismo colônia e metrópole, original e estrangeiro, tradição e modernidade frequentemente explorado pela literatura latino-americana. Desde os primeiros processos de independência da América espanhola, percebe-se uma necessidade de diferenciar o que era estrangeiro daquilo que era nativo. A identidade latino-americana foi construída, sobretudo, por meio da diferença: aquilo que era europeu não era original, e o que não era europeu passou a ser sinônimo de identidade nacional. No romance, Dona Augusta e sua filha Rialta representam o eurocentrismo, a negação da mistura de culturas e a desvalorização da cultura cubana em detrimento da europeia: “No vayan a batir los huevos mezclados con la leche, sino aparte, hay que unirlos los dos batidos por separado, para que crezcan cada uno por su parte, y después unir eso que de los dos há crecido³⁰” (LIMA, 1966, p.13). As senhoras representam, dessa forma, a tradição, a sofisticação europeia, o processo de aculturação, enquanto Juan Izquierdo, cozinheiro da casa da família, irá representar a abertura ao novo, a miscigenação de culturas e o aprendizado com o outro, além da valorização da cultura cubana, uma vez que o personagem é extremamente seguro de si, questionando, por diversas vezes, as receitas tradicionais das patroas e se referindo ao próprio trabalho como “un arte gastronômico³¹” (LIMA, 1996, p.12).

Ao preparar, na casa de Dona Augusta, o quibombó – prato tradicional cubano preparado com carne e quiabo- com dois camarões diferentes, ignorando a receita original, Izquierdo é duramente repreendido pela patroa, que, inconformada, exigirá do coronel que o despeça da função: “– Cómo usted hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a esse plato?³²” (LIMA, 1996, p. 14). Logo em seguida, entretanto, o recontratam, pois não encontram nenhum cozinheiro com sua qualidade: “Se probaron nuevos cocineros. Fracassos³³” (LIMA, 1996, p. 16), sugerindo, assim, que não há outra saída a não ser a abertura ao novo, à mistura de outras culturas à cubana, ou seja, a valorização e aceitação dos processos de *transculturação*, tão importantes e inevitáveis no mundo atual.

Por fim, em **Paradiso**, as referências gastronômicas servem, ainda, como estratégia narrativa para marcas temporais, como na descrição do jaleco do cozinheiro que, no

³⁰Não vão bater os ovos misturados com o leite, mas à parte, tem que juntar os dois batidos separados, para que cresça cada um por si, e depois unir a parte dos dois que cresceu.

³¹Arte gastronômica.

³²Como você faz o disparate de misturar camarões chineses e frescos nesse prato?

³³Experimentaram novos cozinheiros. Fracassos.

início da semana, após os dias de seu descanso, estava branco, limpo, mas ia se sujando e chegava aos sábados irreconhecível: “ [...] y por allí el mulato Juan Izquierdo, el perfecto cocinero, soldado siempre vestido de blanco, con chaleco blanco, al principio de semana, y ya el sábado sucio, pobre, pidiendo préstamos y envuelto en un silencio invencible³⁴” (LIMA, 1996, p. 5) ou ainda: “Comenzaba la semana con la arrogancia de un mulato oriental que perteneciese al colonato, iba declinando en los últimos días de la semana en peticiones infinitamente serias [...]”³⁵ (LIMA, 1996, p. 5).

A iminência da morte no banquete lezâmico

“– Pero me parece - continuó-, que en la muerte, en esse final [...] no podemos ni debemos intervenir. Es radicalmente inútil³⁶”. (LIMA, 1996, p. 41)

Dois grandes banquetes consolidam as referências gastronômicas em **Paradiso**. O primeiro é organizado pelo coronel e ele mesmo convocava toda a família, até o último ramo da árvore genealógica de que tinha memória. Era um verdadeiro “gossá familia³⁷” (LIMA, 1996, p. 16): “Reunía toda la parentela hasta donde su memoria le aconsejaba, persiguiendo las últimas ramas del árbol familiar³⁸” (LIMA, 1996, p. 16). Ao contrário do que se espera da organização de banquetes, não apresentava um porquê específico, nem tinha uma data certa: sua culminância às vezes tinha intervalo de meses entre um e outro e outras vezes demorava até cinco anos. “No se trataba de una conmemoración, de un santo, de un día jubilar dictado por el calendario. Era el día sin día, sin santo ni señal³⁹” (LIMA, 1996, p. 16). É um jantar mais “gourmetizado”, com várias referências à cultura europeia, em que o binarismo metrópole e colônia está presente tanto nos pratos servidos como no discurso dos convidados.

³⁴[...] e por ali o mulato Juan Izquierdo, o perfeito cozinheiro, soldado sempre vestido de branco, com jaleco branco, no início da semana, e já no sábado sujo, pobre, pedindo empréstimos e envolto em um silêncio invencível.

³⁵Começava a semana com a arrogância de um mulato oriental que pertencia ao colonato, ia declinando nos últimos dias da semana em pedidos infinitamente graves.

³⁶Mas me parece – continuou - que na morte, nesse final [...] não podemos nem devemos intervir. É radicalmente inútil.

³⁷Em Cuba, termo coloquial usado para indicar comilanças e festas exclusivamente com membros da família.

³⁸Reunia toda a parentela até onde permitia a memória, perseguindo os últimos ramos da árvore genealógica.

³⁹Não se tratava de uma comemoração, de um dia santo, nem de um jubileu ditado pelo calendário. Era o dia sem dia, sem santo nem sinal.

O avô Vasco inicia uma discussão sobre quais são os melhores melões – os cubanos ou os europeus.

Depois disso, sugerindo um processo de miscigenação, come saptis cubanos misturados com vinho europeu, em uma clara alusão ao original versus o estrangeiro, acrescentando que o resultado dessa mistura pode ser “difícil” de se aceitar: “Es una prueba más difícil para el paladar – añadió – fruta muy dulce con vino seco⁴⁰” (LIMA, 1996, p. 18). A discussão finalmente se encerra com a intervenção do coronel, que assinala ser esse um tema já ultrapassado, *démodé*, que precisa ser superado: “[...] entré, para mi outra perdición, en el ya felizmente *demodé* debate de la supremacia entre frutas españolas y cubanas⁴¹” (LIMA, 1966, p.19).

Já a segunda grande refeição é um almoço casual, quando D. Augusta recebe, inesperadamente, a visita do filho Alberto, do irmão Demétrio, da filha Eloísa e do genro Santurce. O que à primeira vista parece um almoço de comemoração pela família reunida apresenta, na realidade, um ambiente tenso, com a formação de várias intrigas familiares: “Ya sé que traes la guerra a esta casa⁴²” (LIMA, 1996, p. 178). Durante a refeição, Dona Augusta se senta em uma ponta, Dr. Santurce na outra. As crianças ficam em outra mesa à parte.

Doña Augusta indicó que ya podían pasar al comedor. Fue distribuyendo a toda familia en los asientos que según ella le correspondían. Se sento en una de las presidências de la mesa, señalando la outra parte al doctor Santurce⁴³ (LIMA, 1996, p.178).

A mesa é ornada com toalhas de renda e, ao contrário do primeiro banquete, organizado desde a escolha dos convidados até a execução dos pratos por um homem – o coronel -, este é completamente ordenado por uma mulher. Embora seja um almoço improvisado, organizado às pressas após a visita inesperada dos familiares, Dona Augusta faz questão de que tudo esteja impecável:

⁴⁰É uma prova mais difícil para o paladar- acrescentou- fruta muito doce com vinho seco.

⁴¹Entrei, para mim em outra perdição, no já felizmente *demodé* debate da supremacia entre frutas espanholas e cubanas.

⁴²Já sei que trazes guerra a esta casa.

⁴³Dona Augusta indicou que já podiam passar à sala de jantar. Foi distribuindo toda a família nos assentos que segundo ela correspondiam a cada um. Sentou-se em uma das cabeceiras da mesa, assinalando a outra ao doutor Santurce.

Doña Augusta se había preocupado de que la comida ofrecida tuviese de día excepcional, pero sín perder la sencillez familiar. La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde por los filetes dorados⁴⁴ (LIMA, 1996, p. 181).

Ambos os jantares são tomados pelo silêncio. O primeiro, pelo medo que os convidados tinham do anfitrião, o coronel. O segundo, porque assim exige um dos convidados, o Dr. Santurce: “Mucho silencio, turbado solo por la trituración de las mandíbulas- dijo Santurce [...]. Un titineo del tenedor sobre la vajilla, hecho con malicia por Cemí, fue la primera violación de la norma dictada por Santurce⁴⁵” (LIMA, 1996, p. 181). Impossível não associar o silêncio dos convidados ao silêncio a que estavam fadados os produtores de açúcar durante seu processo de elaboração, uma vez que o produto, por fazer parte da formação histórica de Cuba, faz parte também do imaginário simbólico da ilha. Devido ao barulho excessivo feito pelas máquinas de extração da sucralose, os trabalhadores não conseguiam conversar entre si, o que tornava a tarefa ainda mais monótona e pesadosa:

La lectura no cabe en los ingenios de azúcar, en cuya casa de calderas no se pueden escuchar voces humanas. Ya ni se oyen las rítmicas canciones de trabajo con que antaño los esclavos daban ímpetu y ritmo a sus faenas en los trapiches, en las hornallas, en los entongues y en las bagaceras. Hoy día el ingenio es un monstruo mecánico que al moverse produce una ensordecedora sinfonia de rodajes, prensas, bielas, engranes, êmbolos, pistones, válvulas, centrífugas y acarrees, con escapes de vapor que parecen rugidos de fieras y con silbidos estridentes como de sirenas enfurecidas⁴⁶ (ORTIZ, 1983, p. 76).

O comedimento de conversas entre os convidados do banquete parece prenunciar, ainda, o final duplamente trágico do capítulo, com a morte de Alberto logo após descobrir que a mãe, Dona Augusta, sofre de câncer no seio.

Inúmeras são as referências à morte não apenas no capítulo VII, onde é narrado o almoço, mas ao longo de toda a obra. Embora o texto não faça referências diretas ao tabaco, muitos de seus personagens fumam ou sofrem as consequências do hábito de fumar. O

⁴⁴Dona Augusta preocupava-se que a comida oferecida tivesse um dia excepcional, mas sem perder a simplicidade familiar. A excepcional qualidade oferecida era brindada na toalha de renda, em talheres de círculo verde com filetes dourados.

⁴⁵Muito silêncio, quebrado apenas pelo triturar das mandíbulas- disse Santurce [...]. Um tilintar da faca sobre os talheres feito com malícia por Cemí foi a primeira violação da regra ditada por Santurce.

⁴⁶A leitura não cabe nos engenhos de açúcar, em cuja casa de caldeiras não se podem ouvir vozes humanas. Já não se ouvem as rítmicas canções de trabalho com que anteriormente os escravos davam ímpeto e ritmo as suas tarefas nas usinas, em hornallas e nas bagaçeiras. Hoje em dia a fábrica é um monstro mecânico que ao mover-se produz uma sinfonia ensurdecedora de rolagens, prensas, manivelas, engrenagens, pistões, válvulas, centrífugas, deixando escapar vapores que parecem rugidos de fera e assovios ferozes e estridentes como sirenas raivosas.

coronel morre por problemas respiratórios e Cemí, desde criança, também apresenta problemas de respiração como a asma, causa da morte simbólica pela qual passa o personagem logo no primeiro capítulo. Fernando Ortiz chama-nos atenção para a simbologia da morte presente no cigarro, que é, segundo o autor, juntamente com o açúcar, um dos elementos históricos mais importantes da história de Cuba. “Ahora, a la malignidad tradicional del tabaco se le está atribuyendo otra mucho más cruel: la de poder causar el cáncer por médio de los alquitranes que de él son extraídos⁴⁷” (ORTIZ, 1983, p.10).

O silêncio do almoço, rodeado por “nubes cárdenas presagiosas⁴⁸” (LIMA, 1996, p. 180), é quebrado quando D. Augusta, minutos antes desse ser servido, adverte o neto de que coma pouco, a fim de não passar mal: “Que no coma con exceso Cemí, pues sé que es muy goloso y después le viene la sofocación esa que me pone muy nerviosa⁴⁹” (LIMA, 1996, p. 180). Essa “sofocación que me pone muy nerviosa” é uma referência aos ataques de asma que o protagonista sofria na infância e que construíram, no primeiro capítulo, o processo iniciático pelo qual passou o personagem, ao adentrar a vida adulta, e que quase o levou à morte.

Assim que a refeição começa a ser servida, o personagem do médico Santurce avisa a todos que tenham cuidado para não morrerem de ataque do coração diante de tantas guloseimas: “- Doña Augusta nos debe haber preparado tantas delicias, que habrá que tener cuidado con el embolia ceroso, el más fulminante de los conocidos- dijo el doctor Santurce⁵⁰” (LIMA, 1996, p.182). Ainda Demétrio, o irmão da anfitriã, em uma das únicas expressões do personagem, profere a seguinte frase: “-Todos los males que se derivan del exceso de comer son menores [...] que los males que se derivan del exceso de no comer⁵¹” (LIMA, 1996, p. 182) e faz uma clara alusão à existência de uma relação muito tênue entre alimento e morte. Ao passo que a ingestão do alimento é essencial para nos manter vivos e nos livrar, assim, da morte, seu excesso pode causar o efeito contrário e nos conduzir até ela, pensamento também

⁴⁷Agora, à malignidade tradicional do tabaco está sendo atribuída outra muito mais cruel: a de ser capaz de causar câncer através dos alcatrões que são dele extraídos.

⁴⁸Com nuvens negras agourentas.

⁴⁹Que não coma em excesso, Cemí, pois sei que és muito guloso e depois vem esse sufocamento que me deixa muito nervosa.

⁵⁰Dona Augusta nos deve ter preparado tantas delícias, que terão que ter cuidado com a embolia cebácea, a mais fulminante que se conhece, disse o Dr. Santurce.

⁵¹Todos os males decorrentes da ingestão excessiva são menores [...] que os males decorrentes do excesso de não comer.

corroborado por Ortiz em seu ensaio: “También el azúcar es medicinal y hasta elemento constitutivo de nuestro organismo fisiológico, llegándose a determinar dolencias mortales así por su carencia como por su exceso en nuestra vida orgânica⁵²” (ORTIZ, 1983, p. 6).

No romance, a tríade alimento-vida-morte é explorada ainda quando a avó do coronel, Eloísa, morre de tifo após ingerir mel: “[...] pues cogió un tifus negro que en dos semanas la llevaron a ver al Canciller Nu, el victorioso, que és el portero del submundo de los egipcios⁵³” (LIMA, 1996, p. 67). A ingestão do alimento normalmente associada à geração de energia e à vida transforma-se, aqui, em caminho para a morte. Tal acontecimento é responsável por alterar a personalidade do avô Vasco que, inconformado com a morte de Eloísa, torna-se amargo e rancoroso:

La muerte de su esposa lo hizo sentirse irremisiblemente incompleto y entonces el orgullo comenzó a volarle la cabeza. Un deseo de silenciosa venganza empezó a martillarlo de día, cuando revisaba el trabajo en el ingenio, y por la noche, cuando nosotros lo rodeábamos, y ya no quería comer en la mesa, pues quería ocultar que no comía, y todo lo que la naturaleza podía regalarle, lo despreciaba⁵⁴ (LIMA, 1996, p.68).

Vendo no alimento uma causa para a morte da esposa, Vasco, revoltado, nega-se a comer, até que sucumbe à desnutrição, que o leva à morte: “Lo reconocimos a tu padre como el fuerte, y al morir su esposa crê que se convenció que ése era el único ligamento que hacía suscitante su fortaleza con nuestra delicadeza [...]”⁵⁵ (LIMA, 1996, p. 68).

A temática da morte faz-se presente ainda quando Dona Augusta lembra os convidados de que o almoço só acontece graças à morte do peru, agora servido como alimento:

-Yo sé, Alberto, que toda comida atraviesa su molino sombrío, pues una reunión de alegría familiar no estaría resuelta si la muerte no comenzase a querer abrir las ventanas, pero las humaredas que despide el pavón pueden ser un conjuro para ahuyentar a Hera, la horrible⁵⁶. (LIMA, 1996, p. 184)

⁵²Também o açúcar é medicinal e até mesmo elemento constitutivo do nosso organismo fisiológico, chegando a determinar doenças mortais tanto por sua falta como por seu excesso em nossa vida orgânica.

⁵³Pois contraiu um tifo negro que em duas semanas a levaram a ver o Canciller Nu, o victorioso, que é o porteiro do submundo dos egípcios.

⁵⁴A morte de sua esposa fez sentir-se irremediavelmente incompleto e então o orgulho começou a rondar sua cabeça. Um desejo de vingança silenciosa começou a martelá-lo de dia, quando revisava o trabalho na fábrica, e à noite, quando o rodeávamos, e não queria comer à mesa, pois queria esconder que não comia, e tudo o que a natureza poderia oferecer-lhe, desprezava.

⁵⁵Nós reconhecemos o seu pai como o forte, e ao morrer sua esposa creio que se convenceu que esta era a única ligação que fazia suscitante sua força com a nossa delicadeza.

⁵⁶Eu sei, Alberto, que todos os alimentos passam por seu sombrio redemoinho, pois um encontro de alegria familiar não ocorreria se a morte não começasse a querer abrir as janelas, mas as fumaças que saltam do peru podem ser um feitiço para afastar Hera, a horrível.

A presença iminente da morte e a tensão decorrente do encontro familiar que não acontecia há anos: “Discretamente doña Augusta había eliminado los vinos de la comida. Donde estuviesen reunidos Santurce, Alberto e Demetrio, era preferible evitarlos para no encender discusiones excesivas”⁵⁷ (LIMA, 1996, p.185) são responsáveis pela criação de uma atmosfera mórbida na casa. Esse ambiente de tensão e morte estará presente também no exterior da casa, já que, ao fim da refeição, quando Alberto vai até um café em uma rua próxima à casa de Dona Augusta, encontra *el charro cantante*, cantor que, na tradição mexicana, é a figura responsável por anunciar a morte: “La primera ocurrencia del charro fue remontarse en la quejumbre de unas coplas”⁵⁸ (LIMA, 1996, p. 188). Alberto encontra *el charro* logo após receber de Santurce a notícia de que a mãe precisava de cuidados por estar com uma doença grave: “Doña Augusta está enferma de verdadero cuidado. [...] En realidad, lo que tiene es un carcinoma del seno izquierdo, en una fase comenzante”⁵⁹ (LIMA, 1996, p. 186). Ao contrário do que se possa pensar, entretanto, não é a morte da matriarca que o *charro* parece anunciar, mas a do próprio Alberto, que, ao final do capítulo, será vítima de um acidente de carro:

“Alberto, por la brusca detención, reboto hacia el parabrisas, hiriéndose en la cara, comenzando la sangre a manar, pero un segundo rebote, dañándole la nuca, lo desplomó sin vida”⁶⁰ (LIMA, 1996, p. 198).

Por fim, a morte não está presente no romance somente por meio do fim trágico de alguns de seus personagens. Embora o açúcar construa, ao longo de toda a obra, ligações com a força, a robustez, a feminilidade, a expressão de carinho, a concepção de família e a coletividade, não se pode esquecer de que a sua produção está historicamente ligada à escravidão e à morte. Como já mencionado, o processo de *plantations* não fez morrer exauridos fisicamente apenas os negros escravizados, mas também fez fenecer sua cultura, seus hábitos e sua língua, já que muitas vezes foram proibidos de se expressar em prol da valorização da cultura europeia. Para que o açúcar branco, refinado e livre de impurezas chegasse à mesa da classe consumidora, quantas vidas não foram condenadas a fim de que

⁵⁷Discretamente dona Augusta tinha eliminado os vinhos da comida. Onde estivessem reunidos Santurce, Alberto e Demetrio, era preferível evitá-los para não acender discussões excessivas.

⁵⁸A primeira ocorrência do *charro* foi rastreada pelo lamento de uns dísticos.

⁵⁹Dona Augusta está doente precisando de cuidado. [...] Na verdade, o que tem é um carcinoma no seio esquerdo, em uma fase inicial.

⁶⁰Alberto, devido à freada súbita, foi jogado ao pára-brisas, ferindo-se no rosto, começando o sangue a jorrar, mas um segundo sobressalto, danificou-lhe o pescoço, tirando-lhe a vida.

CHAVES, Maria Fernanda Isidoro. **ALIMENTO E MORTE NO BANQUETE LEZÂMICO DE PARADISO**

senhores de engenho enriquecessem cada vez mais: “Ya en 1890 hay en Cuba un ingenio, el Constanca, que produce una zafra de 135.000 sacos de azúcar, entonces la mayor del mundo⁶¹” (ORTIZ, 1983, p. 43).

A incansável perda e retomada do paraíso pelo personagem Cemí simboliza, assim, o imaginário cubano desejoso de aceder, finalmente, ao paraíso, já que: “La muerte en *Paradiso* es la continuación de un ciclo vital que, aunque contiene, como es obvio, sentimientos de tristeza, luego se celebra y ritualiza, en el sincretismo Cristiano⁶²” (RENTERÍA, 2014, p. 69).

REFERÊNCIAS

BROSH, Renate. **Victorian Visual Culture**. Berlim: Softcover, 2008.

DALLA BONA, Fabiano. **O prazer gastronômico no reino das duas Sicílias: entre o sagrado e o profano na representação literária**. 2009. 174 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LIMA, Lezama. **Paradiso**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

RENTERÍA, Marcos Mico. **Nueve délficos. Ensayos sobre Lezama**. Madrid: Verbum Editorial, 2014.

Recebido em 22/02/2020
Aprovado em 27/04/2020

⁶¹Já em 1890 há em Cuba um engenho, o Constanca, que produz uma safra de 135.000 sacos de açúcar, à época a maior do mundo.

⁶²A morte em *Paradiso* é a continuação de um ciclo vital que, embora contenha, obviamente, sentimentos de tristeza, logo se celebra e ritualiza no sincretismo cristão.