



## TRES TRISTES TIGRES: O NÃO-ROMANCE ÉPICO

Vera Novis  
Profª Assistente de Teoria da  
Literatura do Dep. de Fun-  
damentos para o Estudo das  
Letras

### RESUMO

Este trabalho examina alguns aspectos da construção de *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, tais como: pluralidade e entrecruzamento de narrativas, inclusão da linguagem oral, forma paródica e dimensão metalingüística. O livro apresenta uma estrutura que não se deixa classificar nos moldes da divisão tradicional dos gêneros literários (nesse sentido é um não-romance) e, ao mesmo tempo, realiza a vocação original do gênero sendo um perfeito exemplo da modalidade épica. A reunião dessas duas qualidades, contraditórias na aparência, é responsável, em grande parte, pelo impacto da obra.

No estudo intitulado *Problemática do atual romance latino-americano*, o escritor e crítico cubano Alejo Carpentier parte da observação-constatação de que inexistente ou ainda está em formação na literatura latino-americana — e particularmente na literatura cubana — uma novelística ou tradição da forma narrativa, para afirmar que "a grande tarefa do romancista americano de hoje está em inscrever a fisionomia das suas cidades na literatura universal"<sup>1</sup>. Carpentier recomenda aos jovens escritores que atentem para o fato de que "como as nossas cidades estão

começando agora a falar, não o farão no estilo de Balzac, mas sim em estilo que corresponda às suas exigências profundas, não se esquecendo de uma novidade extremamente importante: o romance começa a ser grande romance (Proust, Kafka, Joyce...) quando deixa de se parecer com um romance"<sup>2</sup>.

Para fixar a fisionomia das cidades, "o romance deve chegar mais além da narração, do relato; quer dizer: do próprio romance"<sup>3</sup> e abarcar todos os contextos que hão de definir o homem americano, o seu mundo e o seu tempo. Noutras palavras, o romance deve ser épico, recuperando a dimensão que o engendrou originariamente (e esse caminho é o da volta à tradição) e, ao mesmo tempo, para ser a epopéia moderna, enquanto linguagem, deve ignorar essa tradição e mesmo voltar-se contra ela "todos os grandes romances da nossa época começaram por fazer exclamar ao leitor: Isto não é um romance!"<sup>4</sup>.

Em *Tres Tristes Tigres*, do também cubano Guillermo Cabrera Infante,<sup>5</sup> reconhecemos a síntese aparentemente paradoxal do não-romance épico (Atente-se para o fato de que o ensaio de Carpentier foi publicado em 1969, portanto dois anos depois da primeira edição do livro de Cabrera Infante — 1967). TTT (usaremos apenas as iniciais do título) contraria totalmente a expectativa do leitor habituado à narrativa romanesca tradicional: os elementos característicos da narrativa de ficção (tempo, espaço, trama, enredo, modo de narração) sofrem um total redimensionamento, mesmo se examinados isoladamente e, mais ainda, quando percebidos em conjunto; ao mesmo tempo, TTT supera a expectativa do leitor, sendo mais do que a simples narrativa de uma boa estória.

## 1 - PLURALIDADE DE VOZES: DESCENTRAMENTO

*Eso quiere decir que aun el concepto del sosia es relativo. Todo se reduce, en definitiva, a un problema de puntos de vista.*

Podemos iniciar este estudo enfocando o modo de narração, um dos elementos mais importantes da transformação que TTT opera em relação à narrativa tradicional, ao romance. O narrador único, personagem ou não do texto por ele narrado, ordena, dá organicidade cursiva ao relato. O relato, segundo a ótica do narrador-único, cria um sistema de hierarquia para os fatos (essenciais, acidentais e de conexão) e, semelhantemente, um sistema hierárquico para as personagens (protagonistas e antagonistas, principais e secundárias).

Em TTT estas categorias são inteiramente transformadas. A estrutura de TTT é a desestruturação, a desordem, ou ainda, a desordem é elevada a elemento estruturador.

Em TTT temos vários relatos e vários narradores. A ausência do narrador-único provoca um descentramento de perspectiva; o leitor perde a referência norteadora que é a possibilidade de identificação ou não identificação com a ótica do narrador. O leitor desavisado que busca estabelecer esse tipo de relação com o texto vai ser obrigado a um super-esforço para readaptar-se quase que a cada página e vai chegar, possivelmente, à conclusão da inutilidade de sua tentativa.

O livro se divide em dez partes. Exceto o *Prólogo* e o *Epílogo* que, por motivos óbvios, são constituídos de um só bloco, as outras partes se subdividem em partes menores ou capítulos (se quisermos manter a denominação habitual), alguns numerados, outros intitulados, outros, ainda, sem qualquer tipo de marca; os capítulos de uma mesma série não se seqüenciam ordenadamente, mas a intervalos, criando um verdadeiro emaranhado de fios narrativos. Podemos destacar, a título de exemplificação, a série de oito capítulos, *Ella Cantaba Boleros*, onde o fotógrafo Codác narra a estória da cantora La Estrella, que ocupa três capítulos na segunda parte, dois na terceira, um na quarta e mais dois na oitava; ou a série constituída pelas falas de uma cliente a seu psiquiatra, de onze capítulos não intitulados, mas numerados (sugerindo, inclusive, a seqüência das sessões paciente-médico), desenvolvida em dois capítulos na segunda parte, dois na terceira, dois na quarta e mais três na oitava.

Os muitos fios narrativos que se afastam e se encontram, correm paralelos ou se entrecruzam ao longo da narrativa, estão reunidos no *Prólogo* e são a partir daí desencadeados. O *Prólogo*, aliás, merece relevo especial por outras razões: anuncia as várias linhas temáticas que vão pontilhar todo o texto e, além disso, questões de língua e linguagem que vão orientar a construção do livro já estão aí presentes.

TTT tem início num cabaré, com a fala de um apresentador de shows que, na linguagem sério-cômica típica de seu papel, intercalando inglês e espanhol e até arremedos de português e francês, faz saudações às pessoas ilustres da platéia, começando por "nuestros parroquianos internacionales", incluindo a conhecida atriz de cinema Martin Carol, Mr. William Campbell, "elfamosomillonarioherderodeuna fortunaensopas" e Mr. Lincoln Jefferson Bruga, "The Great Emperor of the Shriners", para chegar à saudação "de los espectadores más connotados de nuestra vida social, política y cultural": uma jovem da sociedade, um coronel e sua mulher, um senador e dono de agência de publicidade, um fotógrafo e uma poetisa

Depois das calorosas saudações, o apresentador chama atenção para o show que vai ter início:

"Y ahora ... and now ... señoras y señores ... ladies and gentlemen ... público que sabe lo que es bueno... *Discriminatory public ... Sin traducción... without translation... Sin más palabras que vuestras exclamaciones y sin más ruido que vuestros calurosos aplausos... Without words but with your admiration and your applause... Sin palabras pero con música y sana alegría y esparcimiento... Without words but with music and happiness and joy... Para ustedes!... To you all! Nuestro primer gran show de la noche... en Tropicana! Our first great show of the evening* ... in Tropicana! Arriba el telón!... *Curtains up!*"

Na realidade, depois que Emsí (MC ou Master of Ceremonies, como é conhecido entre os freqüentadores do Tropicana) anuncia o grande show e as cortinas se levantam, ao mesmo tempo se encerra o *Prólogo* e tem início o "romance". Coincidem, portanto, o prólogo do livro com a abertura do show e assim temos a primeira grande metáfora de TTT: o texto como show, como espetáculo, como representação. As histórias que seguem têm como personagens e/ou narradores esse mesmo público do Tropicana, ou outras pessoas que de alguma forma com ele se relacionam. Ocorre então um deslocamento: o público faz o show e nós, leitores, somos sua platéia.

Na verdade, não nos é dado o prometido espetáculo de lantejoulas e pailletés reluzentes, símbolos da ilusão criada pelo espaço do palco. Martin Carol, "one famous and lovely and talented guest... The gorgeous, beautiful famous film-star" na apresentação do animador do Tropicana, é a encarnação mesma do mito importado que encontra sua réplica cubana subdesenvolvida na "bella, elegante y culta poetisa, Minerva Eros, recitadora de altos quilates dramáticos y acendrada y fina voz". Mr. William Campbell, "the notorious soup-fortune heir and World champion of indoor golf and indoor tennis (...) our favorite playboy", ficamos sabendo depois, não é nenhum playboy, não é campeão de tênis ou golf, nem tem nada a ver com os enlatados Campbell's. Do "pundonoroso militar y correcto caballero" Coronel Cipriano Suárez Dámera, vamos ter uma visão bem pouco elogiosa pela fala de sua própria mulher. O "senador / publicista, doctor Viriato Solaún, concurrencia frecuente en este domo del placer" vai ser um mesquinho patrão responsável por pesadelos de um seu funcionário.

Estabelece-se um contraste entre o que nos é prometido pelo anunciador e o verdadeiro show que nos é mostrado depois, ao longo dos vários episódios nas versões dos muitos narradores. O verdadeiro show não está no palco; como vimos, está antes do show ou na frente do palco, quando a platéia é iluminada; e também depois do show ou atrás do palco,

nos bastidores, quando aparece em cena (mantemos aqui a metáfora textual) a gente do "chowcito":

"Y ahora tengo que explicar que es el chowcito. El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche (...) En el chowcito siempre había show después que acabada el show"<sup>7</sup>.

Enquanto na platéia do Tropicana estão os "espectadores más connotados de nuestra vida social, política y cultural", a gente do chowcito é formada por um grupo heterogêneo que inclui artistas e pseudo-artistas, músicos, cantores, escritores e também homossexuais e heterossexuais, lésbicas e prostitutas. TTT se ocupa tanto da gente da platéia quanto da gente do chowcito. Como um imenso espetáculo em que atores e figurantes entrassem e saíssem de cena livremente, trocassem constantemente de papel e onde a iluminação operasse aleatoriamente, TTT é um teatro de estranhíssima coreografia. Cabrera Infante dá voz a suas personagens (no sentido literal e metafórico).

## 2 - A LINGUAGEM E A FALA

*La literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia (...) la única literatura posible estaba escrita en los muros (...) la otra hay que escribirla en el aire (...) había que hacerla hablando.*

A justaposição de narrações de diferentes tipos (diferenças marcadas inclusive pela posição sócio-cultural do narrador), sem indicativos de uma ótica ordenadora, estabelece no texto um diálogo em contraponto. O significado de cada segmento narrativo é função de sua relação com outros segmentos narrativos, o que cria um espaço de jogo a nível de enunciado e de enunciação. O diálogo contrapontístico é diálogo na linguagem.

Na *Advertência*, Cabrera Infante explicita seu objetivo de trabalhar a língua cubana (uso peculiar que se faz do espanhol na ilha), particularmente a fala da cidade e, mais particularmente ainda, o jargão noturno de Havana. A linguagem literária, que sempre esteve vinculada aos padrões rígidos da linguagem escrita, em TTT adota uma postura altamente dessacralizadora: volta-se para a linguagem oral, para a fala. A fala, permitindo uma infinidade de modalidades, admitindo uma enorme flexibilidade, é o anti-modelo, por excelência.

TTT incorpora a linguagem coloquial e comete todos os "pecados literários": a gíria, o palavrão, a repetição e o lugar comum; todos os "erros", léxicos e sintáticos. Cabrera Infante demonstra uma total destreza na captação e registro da fala. Na *Advertência*, ele nos diz que "algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta". A fala do mestre de cerimônias animando o show do cabaré, no prólogo, é exemplar neste aspecto. O autor se vale de toda espécie de sinal gráfico (diferentes tipos de impressão, maiúsculas, negrito, reticências) que possa expressar o forte colorido da linguagem oral).

A carta de Delia Doce para a comadre Estelvina dando-lhe notícia do paradeiro de sua filha que viera para Havana estudar, começa e termina com fórmulas estereotipadas de carta (registro escrito):

"Querida Estelvina: Mis mayores deseos son que al recibo de esta te encuentres bien en unión de los tuyos, por acá como siempre ni bien ni mal. Estelvina tu carta me dió lo que se dice un alegrón, no sabes como me gustó recibir carta tuya después de tanto y tanto tiempo sin que nos escribieras (...) Escribe pronto y no te olvides de esta amiga que siempre te quiere (...) tuya afectuosamente, Delia Doce"<sup>8</sup>.

Mas, excetuando a introdução e a conclusão que são fórmulas de linguagem escrita, todo o "texto" da carta é linguagem oral, é conversação:

"Ella parece se metió artista de esas (...) y la cuestión fué que cuando nosotros le preguntamos que donde estaba ella estudiando nos dijo que ella no pensaba estudiar ni cosa que se le pareciera eso fue lo que nos dijo y nos dijo además que ella no iba a pasarse cuatro o cinco años de su vida matándose trabajando por el día y luego teniendo que estudiar por la noche sin salir ni ir a ningún lado y sin divertirse (...) eso fue lo que dijo. Te juro por mi madre santa Estel que me dieron ganas de romperle la cara (...) Valga que Gilberto me dijo que después de todo ella ni era hija mía ni cosa se le paresiera y que yo lo que tenía a haser era ocuparme de mi casa y dejar que el mundo se callera. Tu hija ¿tú sabes lo que dijo? Eso mismo, eso mismo fue lo que dijo y se fué

(...) Como te iba diciendo esa hija tulla se ha buuelto buena perla aquí en la Habana que es una ciudá permisiosa para la jente joven y sin esperensia"<sup>9</sup>.

Esta carta é um dos capítulos da primeira parte do livro, *Los Debutantes*, que, como sugere o título, se ocupa em fornecer dados essenciais das personagens, com ênfase nas informações que se referem ao seu *début* na vida *habanera*. Assim, através da carta de Delia Doce temos notícia do início da carreira da modelo-cantora Cuba Venegas; pelo fotógrafo Codác, a descoberta da cantora La Estrella "cuando se llamaba Estrella Rodríguez y no era famosa"; através de narração em primeira pessoa: Silvestre, jornalista e escritor, narra fatos de sua adolescência; Arsenio Cué, consagrado ator de televisão, procura seu primeiro emprego em Havana; Eribó, *bongosero* dos cabarés, pede aumento de salário na agência de publicidade onde trabalhava, etc.

Poderíamos resumir *Los Debutantes* como o relato das dificuldades dos recém-chegados a Havana ou mesmo como o indicativo do processo de marginalização ou de ascensão social das personagens. Todas as personagens vêm do interior e todas devem, bem ou mal, ajustar-se à cidade. Mas *Los Debutantes* não se esgota aí. A questão fundamental que se coloca é a do ajustamento da linguagem que trazem à nova linguagem que encontram.

As falas (registro oral) de Delia Doce e de Magalena Crús, por exemplo, são codificações de linguagens diferentes; como também os sete textos (registro escrito) que narram a morte de Trotsky são codificações de linguagens diferentes. TTT é um festival de linguagens. O abandono de formas canônicas do literário (TTT comporta carta, diálogo, conversa ao telefone, monólogo interior, crônica histórica, conto, poema) cria um objeto híbrido que não se deixa classificar como apenas lírico, épico ou dramático. E mais que isso, deixando-se contaminar pela linguagem de formas consideradas sub-literárias (jornalismo, publicidade, letra de canções) e pela linguagem das outras artes (cinema, música), esse objeto híbrido questiona, inclusive, o rótulo de objeto literário.

### 3 - A DIMENSÃO METALINGÜÍSTICA

*Siempre termino siendo lo que los otros: dígame cómo hablo y les diré quién soy, que es como decir con quién ando.*

A inclusão do ensaio nos textos de ficção, poema ou prosa, é um dos motivos, entre outros, responsáveis pela dissolução da pureza dos gêneros literários, como já foi apontado e largamente demonstrado com exemplos por Haroldo de Campos.

Em TTT a questão metalingüística se impõe a todo momento e sob formas as mais variadas. Poetas, críticos, jornalistas, publicitários, as personagens de TTT são escritores ou em algum momento pretenderam sê-lo ("en Cuba nadie es escritor"). Direta ou indiretamente estão envolvidos com o problema da palavra.

Com Bustrófedon, o poeta sem livros, tematiza-se o tópico arte x vida. Bustrófedon fala poesia, respira poesia, vive poeticamente, mas recusa o livro. Seus "textos" são recolhidos quase secretamente pelos amigos que cultuam o homem-poeta e o objeto-poema.

Em torno de Bustrófedon, em *Rompecabeza*, discute-se o poema aleatório e a anulação do poeta ou a morte da intenção. Todo homem é artista. Toda palavra presta-se à poesia. O dicionário é o melhor livro. Os dicionários, para Bustrófedon, "eran mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vaya. Porque el diccionario creaba un suspenso con una palabra perdida en un bosque de palabras". O dicionário é o melhor livro. O dicionário é o anti-livro. Lidar com as palavras "em estado de dicionário" é a possibilidade de abolir a referencialidade acumulada na tradição da série literária; recuperar o significante despojado de significado excessivo.

Em *La Muerte de Trotsky Referida por Vários Escritores Años Después — O Antes*, Bustrófedon "escreve" (via Codác) várias versões do mesmo fato à maneira de José Martí, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén e outros, num exercício prático de crítica via recriação da linguagem, ao mesmo tempo em que se aborda o tópico literatura x história e a questão da referencialidade.

TTT questiona a linguagem literária, inclusive, expondo seus mecanismos de construção; cria ilusão de verossimilhança para desfazê-la em seguida. O Mr. Campbell da apresentação do mestre de cerimônias do Tropicana, no prólogo, é negado em *La historia de un bastón...* e em *El cuento de un bastón*, que é negado por sua vez, definitivamente (?), na revelação final de Silvestre<sup>10</sup>. A narrativa, em primeira pessoa, de Cué procurando emprego em Havana se põe como definitiva (=real) até que na *Bachata* desconfie-se ser também um texto escrito por Silvestre. A narrativa de Silvestre (em *Los Debutantes*) sobre as artimanhas, suas e de seu irmão, para conseguir dinheiro do ingresso para os filmes que assistiam todas as quintas-feiras e as peripécias que aconteciam no trajeto da casa para o cinema e as que aconteceram numa quinta-feira particular, quando



presenciaram um assassinato com todos os ingredientes de um perfeito western (correrias, tiroteios, medo, violência), termina com a seguinte frase: "No puedo recordar por más que quiero el nombre de la película que íbamos a ver, que seguimos a ver y que vimos". Na *Bachata*, esse texto é referido por Silvestre como um conto que ainda vai ser escrito e neste momento ele "lembra" do filme com detalhes. A narrativa da *Bachata* expõe, põe a nu a primeira narrativa.

Esses três momentos (Silvestre x Campbell, Silvestre x Cué, Silvestre X Silvestre) levam a supor que todos os textos são anotações, são textos de Silvestre sendo este a única personagem "real" de TTT e sendo as demais, histórias dentro da história. Assim as histórias são duplamente desrealizadas, ou alcançam uma desrealização de segundo grau em relação ao leitor. Cria-se um jogo onde cada momento presente na narrativa está negando a referencialidade de um momento anterior e afirmando a sua própria referencialidade. Sucessivamente ilude-se e desilude-se o leitor até que se confundam totalmente os espaços do discurso e da realidade. A menina: "Aurelita y yo nos pusimos a inventar cosas. Cada vez contrábamos el cuento con más detalles (...) yo no sabía ya que cosa era verdad y que cosa era mentira"; a cliente a seu analista: "Ya no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma (...) hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita".

As personagens nunca falam em seu próprio nome. Tudo é citação, versão, recriação. Codác: "Noche de Ronda está naciendo esta noche. Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora: Ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo"; Silvestre: "era una pega que robó Bustrófedon a un reverendo insensato y Arsenio Cué perfeccionó hasta el infinito, al par que la hizo suya".

A metalinguagem em TTT se apóia na técnica da paródia. Paródia entre as linguagens das personagens, diálogo intertextual interno (Codác: "Ya estoy hablando como Silvestre", "Ya estoy hablando como Cué y como Eribó") e paródia de outras linguagens sobretudo da série literária, diálogo intertextual externo (Silvestre: "ectoplasma del recuerdo' eso lo dice también Eribó. Quién lo habrá inventado? Cué? Sese Eribó? Edgar Allan Kardec?").

TTT é um palimpsesto cujas inscrições se acham sempre sob rasura. Pelo humor e pela ironia, as citações são parodiadas. Ninguém subscreve a fala de ninguém ou todos subscrevem a fala de todos. O sério e o chiste não se excluem. "Para él (Bustrófedon) no había cosas serias. Por tanto no había bromas".

Codác, completamente bêbado, num fim de noite no Tropicana,

diz para si mesmo: "En alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia, supongo que en Hollywood".

#### 4. A QUALIDADE ÉPICA

*No hay naturaleza. Todos es historia. Histeria. La histeria es un caos concéntrico. La historia, perdón.*

Cabrera Infante declara na introdução que "los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción" e que "cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental". Traduzindo-traíndo, dizemos que as personagens em TTT aparecem como seres de ficção mas são baseados em pessoas reais e que qualquer semelhança entre a literatura e a história não é casual. (Bustrófedon, aliás, "en sus safaris semánticos" anotava a estranha semelhança entre causalidade e casualidade).

A paródia, a colagem de citações, a descontinuidade na linguagem, a fragmentação narrativa, dizem de uma situação análoga, descontinua e fragmentada, do mundo que está sendo retratado. A mistura de linguagens (arcaísmos, regionalismos, africanismos, neologismos) reflete a multiplicidade do homem cubano, misto de várias culturas.

Convivem em Cuba a mitologia cubana e a mitologia moderna; o Rito de Sikán y Ekué, na fala do mulato Eribó, e Tania Talporcual "La BB cubana que dice que es Brigitte la que se parece con ella", ou Magalena Crús que se vira "así, rápida, como Betedavi", ou Arsenio Cué que se porta "con la elegancia y casi el caminado de un David Niven del trópico", ou Cuba Venegas "un poco así a lo Veronica Lake mulara", ou Laura que se converteu "del patito feo de la provincia (...) en un cisne de Avon Inc", ou Irenita "que se parecia a Marilyn Monroe si a Marilyn la hubieran cogido los indios jibaros".

As personagens de TTT estão em busca de sua identidade e Cabrera Infante nos mostra a impossibilidade de definir o caráter nacional cubano a não ser pela não-identidade, pelo não-estilo. A única definição possível: "la cubanidad es amor", repete Silvestre em três momentos diferentes. Havana, a grande personagem do livro, é definida como ponto de cruzamento de raças, línguas, culturas e linguagens diferentes. Os espaços, os sons, os cheiros, as cores da cidade, o ritmo, a dança, a música, os mitos, as lendas, os fetiches, a melancolia, a alegria, o erotismo, a sensualidade dos *habaneros*, são percebidos com tamanha exuberância e intensidade, que só um excesso na linguagem poderia dar conta da extravagância do objeto.

E que são esses elementos senão a energia de contexto enformadora da matéria épica que deve ser trabalhada pelo escritor latino-americano como quer Carpentier? Silvestre: "Estuvimos un rato hablando de ciudades, que es un tema favorito de Cué, con su idea de que la ciudad no fue creada por el hombre, sino todo lo contrario". A fisionomia de Havana, do homem habanero, é configurada, é modelada no caos da linguagem de TTT<sup>11</sup>. E que significa a descrição detalhada dos objetos, a nomeação adâmica em TTT, senão o barroquismo na linguagem, instrumento adequado para esboçar a fisionomia das cidades, de que fala ainda o mesmo autor? Cué: "Tu, Silvestre the first, el que llegó primero, yo-lo-dije-antes-que Adán, el descubridor que vio a Cuba (Venegas) antes que Cristóforibot".

O excesso na linguagem é a forma adequada à nomeação da pluralidade, da desordem. Cué: "Hay quienes ven la vida lógica y ordenada, otros la sabemos absurda y confusa. El arte (como la religión o como la Ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a las tinieblas del caos". TTT não quer ordenar o mundo e sim re-presentá-lo. Cué: "Vivo entre lo provisorio y el desorden, en la anarquía. Este caos tiene que ser de todas todas otra metáfora de la vida".

A certa altura do longo diálogo entre Silvestre e Cué, este último diz: "Curioso como una foto transforma la realidad cuando más exactamente la fija".

Poderíamos parodiar: TTT fixa a realidade quando mais exatamente a deforma.

Junho de 1979

## NOTAS

1 Carpentier, p. 14

2 Loc. cit.

3. Ibid., p. 11

4. Ibid., p. 14

5 Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. 2.ed. Barcelona, Seix Barral, 1973. O texto original, de 1964, intitulava-se *Vista del amanecer en el trópico*.

6 Ibid., p. 19

7 Ibid., p. 63

8 Ibid., p. 28

9 Loc. cit.

10 Cabrera Infante, op. cit., p. 488.

11 Os livros publicados recentemente no Brasil que enfocam o

homem cubano após a revolução de 59, não contradizem o que se afirma aqui sobre o perfil do homem cubano tal como definido (ou indefinido) por Cabrera Infante. Foram consultados: *Cuba hoje* de Jorge Escoteguy, 1978; *Cuba de Fidel* de Loyola Brandão, 1978 e *A ilha* de Fernando Morais, 1976.

## SUMMARY

This paper examines some construction aspects of *Tres Tristes Tigres* by Cabrera Infante, such as: plurality and interweaving of narratives, inclusion of the oral language, parody and the metalinguistic dimension. The book has a structure which cannot be classified within the molds of the traditional division of literary types (in this sense it is considered a non-novel) and at the same time it accomplishes the original aim of a narrative, being a perfect example of the epic. The merging of these two apparently contradictory qualities is responsible, to a great extent, for the impact of *Tres Tristes Tigres*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Beatriz & SUSSEKIND, Flora. *Tres tristes tigres, um blasfemo jogo de espelhos*. *José*, Rio de Janeiro, (2), ago. 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo, Global, s.d.
- GREGORICH, Luis. *Tres tristes tigres, obra abierta*. In: \_\_\_\_ et alii. *Nueva novela latino americana*. Buenos Aires, Paidós, 1972.