

SALAGRUMO 2



ÍNDICE

CRONICA

Andar en bolas - Diego Iturriza

ENSAYO

J.C. Onetti e a solidão do escritor - Ariadne Costa da Mata

RESENHA

Cartografia mais ao sul - Cátia Assunção dos Santos

POESÍA

Depois do vértice da noite - Gabriela Marcondes

CRONICA

Andar en bolas

Diego Iturriza

Nadie que haya estado en el Pacífico mexicano debe ignorar la muchos kilómetros de playa donde la gente se baña desnuda e incluso, como si fuera lo más normal y sin que nadie le ponga objeciones, se acerca en bolas hasta el mostrador desde el que se administran las cabañas que le sirven de dormitorio para comprarse una cerveza o el almuerzo.

De todos modos, lo más usual es recorrer con textiles la distancia que separa las cabañas de la playa y sólo quitárselos una vez en el sitio donde se decide quedarse, aunque tampoco faltan quienes todo el tiempo que permanecen en esos pueblos costeros andan con sus partes al aire o cubiertas por un tenue pareo traslúcido, día y noche, incluso al visitar comercios aledaños a la playa. En estos casos extremos los desnudos suelen agregar al viento, el agua y el sol otros estímulos para su sensualidad siempre a punto de estallar: beben cerveza y fuman marihuana, usan lentes oscuros, se dejan la barba.

Los nudistas son, sin embargo, en su mayoría extranjeros, o si no al menos foráneos de la región. Son en cambio poquísimos los lugareños que se desnudan, que además siempre tienen algo de marginales. Razón verosímil de esta abstención es que los locales sólo toleran la conducta en los extranjeros (y las extranjeras, a las que muchos espían con fruición) como una excentricidad necesaria para su negocio turístico, pero les provocaría inconvenientes desnudarse frente a sus conocidos y familia, y más aún en sus lugares de trabajo. La mayoría de los desnudos son también hombres, seguramente por el marcado machismo del que no se salva nadie: el hombre es más desvergonzado y se permite la exhibición, y tal vez lo ayude no temer que la desnudez sirva de excusa a un ataque sexual.

Los nudistas del Pacífico son jóvenes y vistosos (con excepciones), y en la playa se ubican a distancia discreta del resto, asique es mínimo lo que llega a verse de los cuerpos distantes y más lo que se intuye. La sed de ver de quienes salen como poseídos a caminar por la playa a ver qué cazan testimonia en todo caso el régimen inestable de la costumbre, su excepcionalidad.

Mis primeras vivencias del nudismo —si se exceptúan las aleatorias de la infancia, envueltas en recuerdos riesgosos, un entresueño acechante— fueron en esas felices playas, donde pasé los lapsos más largos de mi vida sin otra cosa sobre el cuerpo que la naturaleza inmediata. La práctica prolongada nunca llegó a diluir por completo el tinte de erotismo implícito en la desnudez, nombre de la alegría del cuerpo al evolucionar en un ambiente amoroso.

Otro es el panorama en Alemania, donde no termino de ampliar mi experiencia en la materia. La primera vez que toqué el tema había salido a dar una vuelta en bici con Anette, compañera de andanzas de esa época remota de mi llegada a Berlín, y tras cruzar un parque llegamos a los bordes de un lago.

—Vamos a bañarnos —me dijo y se quitó la ropa.

No había otra gente en ese sitio agreste, y tuvimos que atravesar unas matas espinosas y pisar el barro para entrar en el agua fría, pero al levantar los ojos tras algunas brazadas vi en la orilla opuesta un muelle sobre el que una legión de desnudas pieles rosadas caminaba, demostraba sus destrezas y se tiraba de bombita al agua.

No pasaría mucho tiempo para que tuviera una vivencia más directa, como parte de un grupo de siete mujeres y hombres nucleados en torno a mi amigo Nils, guía para mí en varias de estas incursiones, un sábado sofocante de verano. Tras pedalear unos 11 kilómetros desde la estación de tren, primero al costado de un camino suburbano, al final a través de un vasto bosque de árboles rectos, altos y llenos de luz, llegamos a la playa, como todos insistían en nombrar la estrecha superficie de arena sucia donde una manada multietaria vivía su día de esparcimiento lacustre. En seguida nos desnudamos, algunos para entrar al agua, otros para ponerse a leer —una se puso a estudiar porque al día siguiente rendía—.

De esa primera vez en la playa me quedaron indelebles dos parejas amigas entre sí, y de nadie más porque con eso les bastaba. Ellos de pelo corto al rape y cuerpos musculosos sin pelo, tatuajes en los hombros y la nuca, cadenas doradas alrededor del cuello o la muñeca, en compañía de un perro que replicaba su cara de pocos amigos. Ellas de un rubio fluo, piercings, maquillaje con brillantina y bolsos de los que asomaban peluches rosados y otras texturas pomposas. Rompían la sucesión h-m-m-h en que se habían dispuesto para moverse de a pares homogenéricos: los hombres iban juntos al agua, volvían juntos y se echaban al

mismo tiempo encima de ellas, que al sentir el agua fría soltaban agudos unísonos. No tenían paz. Lejos de ponerse a leer o a dormir o entregarse a alguna otra pasión playera del estilo, no dejaban de hablar a los gritos y moverse, revoleando teléfonos móviles llenos de luces, ipods en tándem, y si no, jugando a golpearse o tirarse del pelo, a robarse algo (los tipos montaron un conato de lucha o arrebato sobre los cuerpos tendidos e inmóviles de las mujeres). Todo sugería que más tarde, allí o en otro lado, se entregarían al sexo para el que ya se preparaban con tanto manoseo y algún que otro momento de excitación sofrenado u oculto antes de hacerse demasiado visible. Su comportamiento desnudaba de todos modos una perfecta conciencia de ser un imán para las miradas ajenas, por lo llamativo de sus cuerpos pero sobre todo por violentar los límites de la conducta pública convencional.

Ese grupo compartía la escasa arena de la playa con multitud de grupos familiares y otros de filiación menos obvia. Niños, niñas y adolescentes que jugaban en el agua o se correteaban por entre los árboles, adultos y ancianos, todos convivían desnudos en un aire de normalidad con un tenue corrimiento. En el infrecuente calor de ese sábado no eran pocos los bañistas que abandonados a la situación y al mismo tiempo abstraídos de ella, enfrascados en alguna lectura o entredormidos, quedaban en posiciones poco elegantes en las que dejaban al sol, por ejemplo, el ano. Pero se equivocaría quien hubiera supuesto en ellos alguna intención exhibitoria.

En esa estrecha playa lacustre la gente se amontona a distancia de conversación, y parece que el escudriñamiento ajeno le da igual. Quienes se desnudan no son sólo —ni principalmente— jóvenes vanguardistas que creen redefinir los límites la libertad (como en gran medida ocurre en el Pacífico mexicano), sino la gente más común, que ya renunció a las grandes ambiciones si es que alguna vez las tuvo.

Por otro lado, el nudismo público no suele contar entre sus adeptos a las clases más acomodadas, que si lo practican será en sitios más privados. Mucho menos a los intelectuales, que si por algo se caracterizan es por una paranoia de trascendencia que los obliga a un severo control sobre todas las variables que puedan sacar a la luz sus insignificantes secretos. Así suponen preservarse del ridículo, su peor pesadilla. Tampoco es una práctica que la publicidad de masas estimule, y en los alemanes desnudos se distinguen los rasgos de lo popular, por no decir directamente de lo grasa, tan desarrollado en este pueblo como su reputada industria automotriz.

Una tarde de ese mismo verano pasé a visitar a Nils y me abrió la puerta desnudo. Hacía más de 30 grados y me dijo que no iba a cubrirse porque cualquier cosa sobre la piel le molestaba. Mientras estuve se quedó sin ropa, dejándome hasta hoy el recuerdo de su cuerpo lampiño y blanco mientras paseaba sobre los suelos de madera de su departamento quemado en la luz del verano, las tetillas como manchas rosadas navegándole el pecho y el vello rubicundo entretejido alrededor de las bolas.

Con el tiempo conocí algo más sobre esta costumbre tan liberal: en la Alemania comunista —“donde me socialicé”, explica todavía hoy Nils con una puesta en abismo— la “cultura del cuerpo libre” estaba entre las instituciones promovidas por el paternalismo estatal como correlato de una vida auténtica y libre. La familia de Nils, aunque de una religiosidad tan enferma que todavía en la actualidad la obliga a leer la Biblia a diario, confiaba de modo igual de inmediato en el Estado y sus instituciones, entre ellas la desnudez. Junto con esa lectura moralizante, los seis miembros de la familia compartían horas de nudismo, a veces al mismo tiempo. La irrupción de lo sexual estaba fuera del horizonte de posibilidades.

Pero es falso que el nudismo sea una práctica de la que el sexo esté borrado. Lo prueban al menos dos hechos: primero, el férreo control que ejercen los practicantes sobre su mirada, que nunca dirigen a las partes de su interlocutor —pero en cambio, dicho sea de paso, sí a las de quienes por el motivo que sea no pueden notar la inspección—. El otro es la cantidad de chistes de índole sexual ambientados en playas nudistas.

El último verano me tocó ver a una pareja que en los bordes de la sociabilidad playera, semicubierta por unas plantas pero muy al alcance de todos los que estábamos allí, había avanzado bastante hacia la concreción del coito, si es que no lo había iniciado. Aunque aparentaban intentar ser discretos, más de uno habrá pensado que la presencia ajena lejos de incomodarlos les resultaba atractiva e incluso necesaria para dar rienda suelta a su entusiasmo. Y conforme la playa se iba despoblando con la caída del sol, aumentaban el volumen de sus ruidos y risas y la energía de sus movimientos, de modo que la frontera perceptiva de su espectáculo se adaptaba una y otra vez al público remanente.

La desnudez está sin embargo lejos de ser patrimonio de los lagos: el Tiergarten, parque más céntrico de Berlín, colindante tanto con la casa de gobierno y el parlamento como

con las embajadas y las instituciones culturales mejor presupuestadas, se puebla en verano de gente que tras colocar su cobertor aislante sobre el pasto siempre húmedo se quita todo para tomar sol. También en otros parques de la ciudad puede vérselos, en general en una zona que el uso fue reservando para esa práctica. Como cualquiera se imagina, no falta el levante, discreto pero obvio para quien tenga el ojo mínimamente entrenado.

El verano fue sin embargo sólo el principio del camino sin retorno a la desnudez. Una oscura tarde de invierno, con cinco grados bajo cero, correspondió también a Nils iniciarme en ese otro reino de los desnudos que son los saunas, grandiosa institución del frío. Hay saunas en distintas versiones, y también ellos, como todo en el mundo occidental, se han ido gourmetizando. Hoy hay saunas donde es posible pasar días enteros sin salir, porque a la vista al río, al bosque o la montaña suman fantásticas instalaciones sanitarias, bares o restaurancitos, además de cómodos lechos tibios donde echarse solo o en compañía entre uno y otro de los múltiples tratamientos acuosos. Son lo que el penoso marketing, siempre ávido de cambiar nombres para vender más, llama “spa”.

El sauna donde debuté es de dimensiones mínimas, porque sin ser estrictamente privado no tiene fines de lucro. Funciona en el último piso de un edificio y en teoría es exclusivo para los que viven en él, que de acuerdo con el reglamento deben ser estudiantes y menores de 26. Pero un amigo de Nils que había vivido allí —y que ya no es estudiante sino juez— lo sigue frecuentando y lleva amigos. Consta de sala seca de 85 grados, cabina con ducha y balcón-terraza desde donde se ven las luces de la gran ciudad (el día de mi primera visita cubierto de una capa fina de nieve). Además hay una sala de relax con sillones y revistas donde sentarse a leer, comer alguna fruta o tomar algo.

Tras llegar con Nils nos desvestimos a gran velocidad en un pasillo abundante en percheros, y envueltos en las toallas entramos al sauna seco, habitación más bien chica con paredes y gradas de madera donde personas de ambos sexos sudaban sentadas o yacían de espaldas, como la joven a cuyos pies me ubiqué y cuyo rostro veía entre el espacio que dajaban sus rodillas flexionadas. Usaba un tampón —si es cierto que el hilo trenzado que le asomaba de la vagina permite la deducción—. De pelo negro en la cabeza y en el pubis, tenía una fina cintura, hermosos senos bien formados, y se recostaba sobre su toalla en la grada

más alta. No nos prestó la menor atención, ni siquiera desvió la vista para ver quién había entrado. Hablaba con una amiga de un amarillo deslavado sentada un escalón más abajo.

—Para mí el enigma es cómo en un momento a alguien se le ocurrió que el sexo era malo — repetía—, y lo más incomprensible: ¿cómo fue que todo el mundo lo creyó? ¿en qué momento, por qué? No me lo explico, no me lo explico...

Una avalancha de hipótesis a descartar inundaba ya mi cabeza con cuanto Nils tuvo el desatino de interrumpir.

—El también es argentino —le dijo, señalándome.

La chica levantó la cabeza y me vio mirarla entre sus piernas abiertas y sobre la línea de su cuello, sus tetas y su ombligo. “Hola”, me saludó en castellano. Sentí por primera vez la torpeza de mi carne, que se me escapaba por todos los costados, y empecé a sudar a mares. Pero Cony —así se presentó— era una máquina de hablar. Estaba en Berlín haciendo un posgrado en lexicografía, tras lo cual encontraría trabajo en la redacción, crítica y teoría de diccionarios, bases lexicológicas, y un extenso etcétera.

—Pero lo que en verdad me interesa es el arte —me confió descortesmente en argentino, excluyendo así a los demás de la conversación.

Tras quince minutos de extremo calor salimos cinco u ocho minutos al balcón terraza, donde el aire helado y la nieve transformaban en una columna de vapor la humedad caliente de la piel. Además de Cony y su amiga fea se nos había sumado otra alemana de 1,90 x 0,45 x 0,30 y un tipo de nombre Maxim, que resultó ruso.

—La palabra “pelota” en “andar en pelotas” no se refiere a los testículos como se creen quienes usan expresiones como “no rompan las pelotas” —seguía perorándome Cony en exclusiva, contenta por tener un hispanohablante a mano, encima tan interesado como ella en esas cuestiones—, sino a las bolas de pelo (o sea las *pelotas*) que forman los vellos, especialmente en la entrepierna pero también en otras partes del cuerpo.* Además, tiene condiciones de referenciación diferentes según haya hombres o mujeres en el contexto extralingüístico...

La experiencia me encantó, porque más allá de los beneficios para la salud que todos le atribuyen me habilitó un mundo novedoso de texturas sensuales. Así es que me propuse sumarme a los visitantes periódicos del sauna. La tercera o cuarta vez lo hice sin Nils, que se

iba de viaje. “Andá solo, ¿qué problema vas a tener?”, me dijo por teléfono, “total ya conocés a la gente”.

—¿Quién te invitó?— me espetó sin embargo Maxim en la primera oportunidad en que coincidimos a solas en la sala seca.

—Nils —contesté con voz vacilante, intimidado por lo brusco de la inquisición.

—Bueno. Mejor no vengas más. Nils es ya una gran excepción; él tampoco es de la casa.

Salí demudado. Ese día, para peor, en el sauna casi no había gente. Apenas tres hombres más y dos chicas, nadie conocido, así que no entendí cual podía ser el problema. Con el tiempo supe que el ruso no quería hombres en el sauna, sino sólo mujeres. También supe que Maxim fungía como una especie de caudillo en el edificio, y aunque había estafado a varios de los otros inquilinos de diversas maneras, los tenía a su merced gracias a una serie de extorsiones menores. Cony —que mantenía por correo un novio en Argentina— era una de sus amantes.

No volví a ese sauna, pero me hice adepto a la práctica y ahora conozco muchos otros, de tipos y usos de lo más diversos.

Una nueva dimensión se me abrió en un natatorio público que ciertos días a la semana, durante las últimas dos horas del horario de apertura, es sólo para nudistas. El “sólo” no es exagerado. Dos chicas entraron en bikini y el cuidador las conminó a desnudarse o abandonar el recinto. Hicieron las dos cosas: se desnudaron pero sólo para irse a los cinco minutos a la pileta vecina, donde se permite la malla.

Fuera de esa muestra de intransigencia, tuve mi primera sorpresa mientras nadaba tranquilamente crol por mi carril, y uno que venía en sentido contrario en estilo pecho dio la brazada de tal modo que aprovechó la inercia respectiva para recorrerme con su brazo extendido el cuerpo desde el pecho a los muslos, produciéndome un estremecimiento. Más tarde, al acercarme hacia la parte más honda en impecable estilo pecho, vi dos carriles más allá a hombres descansar tomados de la baranda. Pero el reposo era sólo la punta del iceberg: a menor distancia y por debajo del agua vi que se acariciaban mutuamente poderosas erecciones. Tras completar dos largos más volví al punto y habían progresado: el de la izquierda operaba en la base de la espalda del otro, entre sus nalgas (muy eficazmente, a

juzgar por la expresión del de la derecha) mientras seguía recibiendo las enardecientes caricias.

* Aunque hay otra etimología, tal vez desconocida para Cony, que vincula la expresión no con *pilus, -i* (o sea pelo), sino con *pellis, -is*, piel, término que está en el origen de “película” (de *pellicula, -ae*, piel muy fina) y también de “pellote”, nombre de una vestimenta hecha de piel animal de mucho uso en la baja edad media peninsular. De allí provendría la “pelota” de “andar en...”, con lo que “andar en pelota” es “andar en piel”, “andar en cueros”, — “encuerado”, dicen en México—.

Diego Iturriza nació en Buenos Aires, en 1970. A los 28 años se fue a México, donde vivió seis años trabajando como libretista y escritor de novelas por encargo. Eligió Berlín para vivir, porque necesitaba un tiempo fuera del castellano. Su primer libro se llama *Punta Rosita*.

ENSAYO

J.C. Onetti e a solidão do escritor

Ariadne Costa da Mata

Cena 1, interior, dia

Montevideu, verão, final dos anos 1930. O fascismo acaba de sair vitorioso na Espanha e, ali, no sul do mundo, começa a ruir o entusiasmo pelo projeto democrático das últimas décadas. O modelo uruguaio se revela uma ilusão. Não há muito espaço para otimismo. Em um quarto pequeno – provavelmente uma pensão –, um homem perambula, sem camisa, entediado, entre a mobília mínima e precária. Não há máquinas de escrever, não há, sequer, cadernos ou canetas. Ele encontra, sob a cama do colega ausente, um lápis velho e um punhado de panfletos que servem de borrão, e dispara: “*No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias.*” Esta voz pertence a Eladio Linacero. Seu quarto, a noite e o que ela guarda, essa cena de escrita constituem um mergulho sem retorno: *El pozo* (1939), primeira novela publicada, há setenta anos, pelo uruguaio Juan Carlos Onetti, escritor que este ano completaria seu centenário. Eladio Linacero é o primeiro escritor, incumbido de narrar um breviário da escrita, uma carta de intenções sobre a ética do ofício.

Quero me deter nos detalhes desta cena definidora: um homem escrevendo ininterruptamente, sozinho em seu quarto, em um impulso que o arrasta noite adentro. Parece haver nela uma pista para conhecer o ideal de Onetti sobre a tarefa de escrever, uma trilha que passa por dois elementos fundamentais: a solidão essencial do escritor e a exigência da honestidade. São condições interdependentes e é difícil saber qual delas determina a outra. Linacero é, em muitos sentidos, o primeiro homem. Linacero = *línea-cero*, um marco inicial. *El pozo* é a obra inaugural da linhagem onettiana, por ser a primeira novela publicada pelo autor e indicar o caminho adiante^[1]. Mas é, também, um princípio para a moderna ficção uruguaia. Com ela a literatura finalmente chega na cidade. E ainda, a novela narra o momento

em que alguém se inicia na escrita. Linacero é o primeiro personagem escritor e a novela (sua autobiografia) é seu ingresso na literatura. É a linha zero, então, do lápis sobre o papel.

Ele hesita, não sabe por onde começar. Decide eliminar a infância, negocia o que vale ou não a pena ser contado e termina por definir o que realmente buscava: “*Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños.*” (1977: 9). Na impossibilidade de alcançar essa pureza de conteúdo que lhe permitisse narrar apenas a alma, ele propõe, como projeto, alternar entre a história da alma e a dos eventos, entre o mundo de *los hechos* (reais) e *las aventuras* (imaginárias). Por “aventuras” e “sueños” ele designa não as operações inconscientes do sono, mas o trabalho do imaginário na vigília. As aventuras, seu segredo mais íntimo, são fragmentos de histórias que ele inventa para ocupar o tempo. Ele é sempre protagonista. Cada aventura é uma “vida breve”: uma curta existência ficcional que funciona como escape e redenção para o vazio da vida cotidiana. Já o que ele chama de eventos do mundo real são relatos de suas discordâncias e mau-entendidos, quase sempre um pretexto para que ele disserte sobre a arte, a política, o amor. “*Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero*” narram, portanto, o fracasso da comunicação e a única alternativa para fazer frente a essa perda, que é o imaginário.

Suas memórias são uma escrita da desistência, originada na constatação da derrota, inclusive, de suas ambições literárias e, assim, não são reconhecidas por ele como literatura. Quando fala de seu desejo de retribuir a um amigo poeta a leitura que este lhe faz de um poema, diz Linacero: “*Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? (...) Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos.*” (1977: 37) Linacero renunciou à literatura. As memórias são a única escrita que lhe resta e a qual ele se permite depois do naufrágio das ambições artísticas. Ademais, as memórias se apresentam como um gênero democrático, no qual qualquer um pode se aventurar porque a autoridade do testemunho se impõe sobre a debilidade do estilo: “*Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo.*” (1977: 9)

Sua entrada na escrita é marcada pela precariedade. O ex-jornalista já não possui as ferramentas básicas de um escritor e se vê forçado ao improvisado do lápis e do rascunho. A letra criada a lápis pode desaparecer a qualquer momento. Não é perene, pode ser apagada e substituída, é volúvel. Se, por um lado, ela transparece a insegurança da mão que escreve,

por outro, ela afirma, no gesto da escrita, o descompromisso e a flexibilidade. Linacero se pronuncia veementemente contra a solidez dos discursos dominantes, seja o do intelectual burguês (incluindo os escritores, como seu amigo) ou o discurso político da esquerda militante. Além disso, essa letra escrita a lápis, que permite ser revista e refeita indefinidamente, ocupada o verso dos panfletos. São o avesso da militância. Ao mesmo tempo, na reciclagem do papel, essa escrita é um texto que se faz sobre outro e a ele se mistura, que deixa ver os traços desse outro nem que seja somente por meio de sua recusa. Seu gesto afirma o princípio da solidão fundamental e reivindica a independência. Essa condição – solidão e independência – antecede a escrita, mas de tal modo que lhe serve de preparação, criando a situação ideal para que ela emerja[[ii](#)]. A fim de começar a escrever, foi preciso que Linacero, primeiro, se despedisse de todos os afetos e todos vínculos que o prendiam aos outros seres (emprego, casamento, relações sociais). Foi preciso, ainda, que ele desistisse de ser aceito na comunidade dos artistas. Por fim, foi preciso que ele assumisse o isolamento físico, literal, encerrando-se no quarto. Os dois primeiros sentidos da solidão dizem respeito à independência radical do escritor e estão diretamente ligados à exigência de honestidade. O último se refere às condições materiais do trabalho de escrever.

Sobre a relação entre solidão e sinceridade, é sempre útil retornar a Rilke. Quando um certo jovem Kappus, candidato a poeta, perturbado pela recusa das editoras e pela dificuldade de avaliar sua própria produção, solicita o parecer de Rilke, este, em sua primeira carta-resposta, ensina: “O senhor olha para fora, e é isso sobretudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. (...). Uma obra de arte é boa quando surge da necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra o valor, não há nenhum outro critério.” (2007: 25-27) O conselho de Rilke revela um delicado juízo de valor: a qualidade de uma obra depende da sinceridade com que foi criada. Onetti, nos tempos em que comandava o caderno de cultura do semanário *Marcha*[[iii](#)], repete a máxima: “*Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, no hay nadie.*” (1975: 43) A literatura – para Rilke, para Onetti – deve ser, então, o fruto de uma necessidade profunda e íntima. Vêm à mente os exemplos radicais de Sade, no manicômio, entregue a uma urgência da escrita que o obrigava a driblar todos os obstáculos;

ou de Oscar Wilde redigindo na prisão o *De profundis*, como um desesperado acerto de contas com o amante e com o mundo. Mas como defender o critério da honestidade? Como localizar no texto essa condição essencial e, no entanto, tão impalpável, tão distante da dissecação crítica?

O primeiro problema é que a idéia de honestidade extrapola o texto. Como um valor moral, ela atinge o escritor como pessoa. A honestidade de uma obra seria, primariamente, o produto de uma atitude de coerência do indivíduo levada à escrita. O valor a que Rilke e Onetti se referem não é o mesmo valor que tem em mente Roberto Bolaño quando, conhecendo a iminência de sua morte, providencia instruções para que seu romance *2666* seja publicado em cinco livros, um em cada ano sucessivamente, de modo a garantir o futuro econômico dos filhos. Não é, tampouco, o mesmo valor a que se refere Foucault, ao mostrar como o nome do autor caracteriza o modo de ser de um discurso, atribui-lhe um status e determina sua recepção. Quando Rilke e Onetti estabelecem a honestidade como um valor, eles têm em foco um momento que antecede até mesmo a própria redação do texto, que antecede, portanto, o valor de mercadoria do objeto livro e a construção cultural de um nome para o autor. Seu foco é o lugar onde germina todo o processo que vai da concepção da obra até a sua recepção por uma comunidade de leitores. A literatura atacada por Onetti, focada nos “*mezquinos aplausos del ambiente intelectual criollo*” (1975: 30), é orientada para o final do ciclo, uma literatura seduzida pela recepção como o atleta pelo pódio, na qual a escrita não é mais que um veículo para atingir o objetivo último, que é ser escritor.

Se nos atermos ao terreno do texto literário e tentarmos sondar os modos como nele se traduz a atitude da honestidade, a pista mais simples parece ser a da temática. Por esse caminho, caberia ao escritor mergulhar em sua própria vivência. O mesmo Rilke ensina: “Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde (...); descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente (...).” (2007: 25-26) Esse olhar do “primeiro homem” é aquele que logra manter-se sempre fresco, desfamiliarizando o cotidiano, afastando-se, para então, renovado, pousar outra vez sobre ele com nova perspectiva. *El pozo* se origina no momento exato desse estalo e, assim, a frase que abre a

novela não poderia ser outra senão esta: “*Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez.*” (1977: 7)

Talvez se possa falar, ainda, de uma sintaxe honesta, de um vocabulário ou uma dicção honestos. A crueza e a coloquialidade da linguagem de Linacero soam como sua voz finalmente encontrada – a “verdadeira” voz, a única que consegue, por fim, fazer literatura – que emerge apenas na intimidade da noite, secreta como a nudez. É forçoso, neste caso (porque se trata de Linacero), que essa voz seja grosseira. Assim, a honestidade se confunde com uma atitude naturalista, como na abertura da novela: “*Caminaba con las manos atrás (...) oliéndome alternadamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara.*” (1977: 7) Como um voto de pobreza que se estende da mão do escritor aos recursos da palavra, ele recusa a grandiloquência, seja ela na linguagem ou na materialidade da escrita. Para manter o pacto da sinceridade, é preciso escrever sem piedade, sem medo de ferir (e, sobretudo, de ser ferido). Não se escreve para buscar consenso ou para seduzir (mas, se tudo dá certo, a sedução é inevitável), senão para expor a verdade. E a verdade inclui, também, o pior de si. Seguindo a tradição de Rousseau, em suas *Confissões*^[iv], o narrador se apegava ao recurso do “contar tudo” como legitimador do relato. Não vale mostrar só o pessoal, mas ainda, e sem pudor, o vergonhoso, o grotesco. A voz de Linacero ganha força por assumir o risco da virulência, ou seja, o risco de ser recebida com repulsa.

E aí se tocam as duas lições fundamentais de Onetti sobre a escrita. A solidão e a honestidade são dependentes entre si. A história da alma, “*de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse*”, como Linacero gostaria de escrever, seria, se fosse possível, a transposição para a escrita da solidão e sinceridade absolutas por fim alcançadas. Por um lado, a honestidade radical é isoladora, pois a verdade não admite filiações. Diria Edward Said, sobre o papel do intelectual independente: “(...) embora nada possa torná-lo mais impopular, o intelectual tem o dever de manifestar-se contra essa posição gregária – e que o custo pessoal dessa atitude vá para o diabo.” (1994: 54) É claro que o discurso de Said se aplica a um contexto muito distinto. Ele pensa no papel do intelectual de forma abertamente política (e profundamente comprometida), enquanto Onetti o faz, em sua ficção, de forma explicitamente politicamente incorreta. Em comum existe a percepção de que o compromisso com a sinceridade tem um preço, às vezes muito alto. Não se é honesto impunemente.

Por outro lado, aquele olhar renovado proposto por Rilke tem de ser obrigatoriamente solitário. Para alcançar a sinceridade, quem escreve deve afastar de si o eco das outras vozes, o reflexo dos outros olhares. Assim, Linacero precisa se distanciar da fórmula da ficção de aventura, que ele não fazia mais do que reproduzir em suas fantasias, para narrar o que somente ele conhece. O que ele tem a dizer só pode ser pronunciado na solidão de seu próprio quarto e somente na hora mais íntima.

O impulso de escrever surge no fim do dia, ainda há luz natural e ruído lá fora. Nessa tarde ele anuncia e negocia os termos de sua escrita, mas é somente quando chega a noite que o trabalho começa de fato, quando ele avisa: “*Dejé de escribir para encenderme la luz y refrescarme los ojos que me ardían.*” (1977: 9) O que divide o preâmbulo da narrativa e o início efetivo do relato das memórias é o gesto de acender a lâmpada. A luz artificial cria uma nova configuração do espaço, pois a luz que agora ilumina a mesa onde Linacero escreve não é mais a mesma que banha o pátio lá fora. A continuidade foi rompida, a iluminação noturna marca a fronteira entre dois ambientes que se ignoram mutuamente. Daí em diante, só o quarto existe, e é na madrugada que o relato se adensa e o fluxo da escrita se impõe. No percurso noite adentro, Linacero abandona gradativamente o tom grosseiro inicial e se deixa carregar pela escrita. Sua linguagem vai se fazendo menos literal, mais poética: “*Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas con el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.*” (1977:41) Quando a noite acaba, Eladio Linacero se tornou um escritor.

Existe uma relação óbvia entre noite e imaginário, não só porque é aí quando os sonhos têm lugar, mas porque, no caso de Linacero, é também à noite, sobretudo, que ele se dedica a formular suas aventuras. Além disso, porém, a relação entre noite e escrita, no relato, é, ainda, aquela entre privacidade e sinceridade. O isolamento do escritor não implica somente afastar-se das influências estéticas ou submeter-se a uma prova de abstinência social, mas, também, conquistar para si um lugar físico, material, que lhe permita dedicar-se em paz ao trabalho de escrever. A cada escritor, o seu escritório.

Soa, aqui, um eco de Virginia Woolf e sua prosaica conclusão de que somente atendendo às condições mínimas de “tempo, dinheiro e ócio”, o escritor poderia se dedicar de maneira adequada ao trabalho criativo. (1957: 117-8) Mas além do pragmatismo de Woolf,

existe, também, a imagem ideal da literatura como missão, um labor que exige renúncia, provação e sacrifício. A imagem de Linacero tomado pela impositiva necessidade de escrever remete à figura daquele que talvez tenha sido o mais radical dos solitários. Ao longo de uma noite – mais precisamente entre as dez da noite de 22 até as seis da manhã de 23 de setembro de 1912 – Kafka redige, de um só golpe, sua primeira novela, *O veredicto*. É irresistível associar este evento à imagem de Linacero compondo suas memórias. Duas cenas inaugurais quando o projeto de escrever finalmente – e violentamente – se consolida. Uma necessidade de escrever tão premente que vence o cansaço físico. O escritor insone a quem só a noite oferece a solidão essencial. A escrita a mão, o lápis como uma extensão do próprio corpo. Por fim, se o isolamento parece ser, para Onetti, a peça chave no seu ideal de escritor, é preciso pensar, também, de que forma esse isolamento se combina (ou se choca) com sua explícita filiação a uma determinada linhagem literária. É fácil localizar a contradição no princípio do isolamento quando se trata justamente de Onetti, com sua assumida influência advinda de escritores como William Faulkner, Dostoievski ou Ferdinand Céline. *El pozo* não é, afinal, uma coleção de “notas do subterrâneo”, produto de uma “viagem ao fim da noite”? Se, por um lado, tanto em seus artigos críticos como em sua escrita ficcional (sobretudo em *El pozo*), Onetti cobra a singularidade e a independência do escritor, por outro lado ele não tem nenhum pudor em exhibir os rastros dos empréstimos tomados aos autores de sua preferência ou de recomendar abertamente a adoção de seus modelos. Em um artigo publicado em *Marcha*, em 1939, intitulado *Cultura Uruguaya*, ele propõe: “*El problema de las relaciones con Europa nos parece sencillo: importar de allí lo que no tenemos – técnica, oficio, seriedad. Pero nada más que eso. Aplicar estas cualidades a nuestra realidad y confiar en que el resto nos será dado por añadidura.*” (1975: 24) O isolamento, a dissidência, a solidão do escritor não descartam, portanto, a inserção em uma “família estética”. Onetti reconhece a inevitabilidade do diálogo e a fatal inscrição de qualquer escrita na tradição que a precede. A independência é um ideal, mas quem escreve estará sempre preso a um texto anterior. Suas palavras estão carregadas de lembranças. Barthes diria:

Não é dado ao escritor escolher a sua escrita numa espécie de arsenal atemporal de formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem escrituras possíveis de dado escritor: há uma História de Escrita; mas essa História

é dúplice: no mesmo momento em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escrita permanece ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. (2004: 15-16)

A independência implica a liberdade de escolher, mas é imprescindível que haja uma escolha. Ao marcar sua linhagem, Onetti toma uma posição. Não é acidental que Roberto Arlt seja o único escritor latino-americano incluído entre seus escolhidos. Arlt é um *outsider*, um escritor que não pertence aos círculos eruditos, que aprendeu a escrever – como corre o mito – lendo histórias de aventura e traduções baratas de romances russos.^[v] E é ele, ainda, quem inaugura a literatura urbana no Rio da Prata, à qual Onetti dará continuidade. Tanto Arlt como Onetti, não são simplesmente homens solitários escrevendo sobre homens solitários, mas estão sozinhos, também, dentro do contexto em que escrevem, não têm par. Um olhar atento ao panteão de escritores eleitos por Onetti como os “imitáveis” ou simplesmente admiráveis mostrará que o ponto de intersecção entre eles está, justamente, na solidão, num gesto de independência que se estende das letras a essa ética da escrita, que vaza do papel para a vida do escritor. Roberto Arlt, William Faulkner, Ferdinand Céline, Ernest Hemingway, Knut Hamsun, Fiodor Dostoiévski. A plêiade de Onetti é constituída por um exército de solitários, com os quais ele forma uma contraditória comunidade de dissidentes.

Bibliografia

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Vol. I. Trad. Robson Medeiros. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

ONETTI, Juan Carlos. *El pozo*. Buenos Aires: Calicanto/Arca, 1977.

_____. *Requiem por Faulker*. Buenos Aires: Calicanto/Arca, 1975.

RAMA, Angel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. In: *El pozo*. Buenos Aires: Calicanto/Arca, 1977.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz. Bauru: Edipro, 2008.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. New York: Harcourt Brace, 1957.

[i] Na ocasião da publicação de *El pozo*, três contos de Onetti já haviam saído na imprensa riopratense: *Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo* (*La Prensa*, Buenos Aires, 1933), *El obstáculo* (*La Nación*, Buenos Aires, 1935) e *El possible Baldi* (*La Nación*, Buenos Aires, 1936).

[ii] Assim explica Angel Rama: “*Por un conocido mecanismo sociológico compensatorio, el estado de soledad intensifica la ‘necesidad’ de la literatura (...). La literatura se nutre de esa peculiaridad humana – a saber su naturaleza social, comunicante, incluso gregaria – que ha sido erradicada o al menos disminuida en la zona común de expresión y ejercicio (habría que saber por qué) y que refluye a borbotones a través de la escritura.*” (RAMA, 1977: 132)

[iii] Semanário fundado por Carlos Quijano em 1939, mesmo ano em que Onetti publica *El pozo*. Marco da cultura uruguaia, por ele passaram nomes como Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal e Angel Rama. Onetti ocupou a função de 39 a 41.

[iv] “Eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Disse o bem e o mal com a mesma franqueza. Nada calei de mau, nada acrescentei de bom (...). Mostrei-me tal qual era: desprezível e vil quando o fui; bom, generoso, sublime, quando o fui; desnudei meu íntimo, tal como tu próprio o viste, Ente Eterno.” (ROUSEAU, 2008: 29)

[v] Em seu prólogo para um romance de Arlt, Onetti dá continuidade ao mito: “*Supe que leyó Dostoyevski en miserables ediciones argentinas de su época. ‘Humillados y ofendidos’, sin duda alguna. Después descubrió ‘Rocamble’ y creyó. Era, literariamente, un asombroso semi analfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta.*” (ONETTI, 1975: 135)

Ariadne Costa (1977) é formada em Letras pela UFPB, mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UFSC e faz, atualmente, o doutorado em Literatura na PUC-Rio, sobre a obra de Juan Carlos Onetti.

RESENHA

Cartografia mais ao sul

Cátia Assunção dos Santos

Um percurso muito mais afetivo do que geográfico

Paloma Vidal - “Jesus de El Paso”

O livro de contos de Paloma Vidal, *Mais ao sul*, é um convite irrecusável. Ao propor uma viagem pela própria idéia de trânsito, a escritora traz para a literatura a imagem da migração associada à do vôo íntimo, ou partida do eu rumo ao pássaro. É de fato um convite irresistível.

As paisagens sensíveis que se anunciam para o leitor emergem tanto pela porta escura da memória documental, quanto pela fresta iluminada da criação ficcional. Em cada uma dessas vias, se afirma uma poética singular, que a escritora forja, como diria o poeta Carlos Augusto Corrêa, “com metal e asa”, a partir da intensidade de *afetos* que mobilizam a escritura e recebem o leitor.

Com a filosofia de Baruch Spinoza conhecemos os afetos como modos de sentir e de fazer sentir. São atributos simultaneamente sensíveis e intelectuais, compartilhados entre as pessoas e cujos pólos extremos o pensador holandês identificou como a alegria e a tristeza. A letra de Paloma Vidal coalesce a ambos no espaço literário dos sentidos, projetando linhas de fuga para uma cartografia que entrelaça países, ambientes, discursos e inteligibilidades, concebidos por um olho narrador que se desloca confortável entre a primeira e a terceira pessoa. De acordo com a mirada, faz-se o convite à experiência da melancolia, da ternura, dos cansaços solitários e das cumplicidades amorosas. A transitoriedade desses horizontes corresponde inversamente à permanência dos afetos que envolvem as personagens e suas trajetórias distintas, os quais variam desde uma felicidade recuperada - *senal de uma nova liberdade adquirida inesperadamente com um simples passeio* (“Cena no jardim”) – até os

lutos ainda não elaborados – *A história começa aqui. Mas agora não posso continuar. Agora não. Ainda não* (“A aula de tango”).

Nessa via spinozista – que se encontra também nas muitas veredas da chamada Literatura da Delicadeza, sem, no entanto, se permitir apropriar por esta designação, pois porta asas e se afirma nômade – vigora uma ética/estética da sensibilidade, concebida por Paloma num tempo específico, o da duração, que prescinde tanto de cronologias (só insinuadas) quanto da linearidade convencional. A memória, matéria densa com a qual trabalha, atua demoradamente sobre a brevidade das passagens, seja entre uma lembrança e outra, seja entre as dobras espaciais que abrangem Londres, Rio de Janeiro, Barcelona e Buenos Aires.

Na primeira etapa das “Viagens”, a narradora lança luz sobre uma genealogia atravessada por eventos históricos e deixa entrever o percurso afetivo que desdobrar-se-á mais adiante. Entregue aos (des)caminhos da lembrança, a narradora se permite: *deixo-me levar pelo desenho das cifras e ruas; trilho uma cronologia e uma geografia*, e nessa imagem espacial de um tempo que não vivi, *inscrevo algumas marcas, flertando com a ilusão de saber de onde eu vim* (I). Se nos tempos idos da literatura o memorialismo tradicional – personificado no conto pela figura do avô – percorria seu caminho *quase perdido por ruas que ia aprendendo a reconhecer* (I), a narradora busca no presente dilatado a dobra mais sofisticada desse modo escritural, ou seja, todo um reconhecimento estético do desaprender. O leitor percebe a estratégia, visualiza o avô colorindo uma foto à mão enquanto a neta descolora seus cabelos (“Así es la vida”) após decidir descascar as paredes da casa-memória, tornando-as histórias nuas para serem revestidas pela camada de ficção, já livres dos recintos fechados e prontas para serem carregadas em muitas viagens. O modo memorialista, ou a escrita-avô - *o homem que eu visitava* – encena ele mesmo, na prosa de Paloma, a sua despedida do âmbito narrativo atual – *Estoy cansado, m’hijita* –, e abre espaço para a chegada de uma ética e espírito nômades. Consente na derradeira partida e acolhe a neta desde sempre andadrilha: *cuéntame de tus viajes* (I).

A memória que Paloma investe nesses contos cartografa um mais ao sul no sentido mesmo de um *mais além*, próprio dessa geografia peculiar que se chama poética. Por essa via, o que se supõe uma reminiscência de Paloma ganha vôo próprio no texto, e levada pela ficção, se desprende do *eu* e do *ela*, adquirindo a consistência singular daquele *algo* que nas

palavras de Murilo Mendes, em seu *Poesia liberdade*, confere imagem ao “que raras vezes a forma revela – o que sem evidência, vive”. A memória *de* Paloma e a memória *com* Paloma, performam, assim, essa idéia muriliana do cristal na primeira infância, daquilo que decididamente não se oferece com contorno fácil e modelar para os olhos (e para a crítica) e que faz da matéria mnésica-mimética um prisma incondicionado, que não se deixa render ao reflexo imediato do confessional: *As viagens começam a se escrever quando me deixo levar por uma voz quase perdida que não é minha* (II).

O segundo momento do livro é composto por contos espectros que disseminam perguntas intransitivas, que por não demandarem respostas prontas, tensionam as inquietações trazidas pelas viagens anteriores - *Lembro ou imagino?* (II), *Como se conta esta história?* (III). A voz que narra se percebe umbralina, pois *em trânsito, não me achava propriamente em lugar nenhum* (“Fantasmas”), e reitera, sutilmente, as perguntas que rondam tanto a aventura das migrações - *Como se mede a distância obscura entre a necessidade e o desejo?* (I) – quanto as angustias do investimento literário - *O personagem persegue o escritor. Ou é o contrário?* (II).

Em *Mais ao sul* Paloma faz do modo ego-escrito uma aposta no movimento incessante, uma ética da nomadologia. Em “Cena no jardim”, a narradora reflete que *a transitoriedade das coisas fica evidente, mas também seu contínuo reaproveitamento de maneiras imprevistas*, de modo que não interessa restaurar um passado, mas abrir uma lacuna no tempo, para manter a memória como uma linha que dói ou um *momento de ausência de sentido e de abandono de si* (“Desassossego”), afetando permanentemente as impressões cotidianas de um presente devassado pela escrita intimista.

Se os escritores acabam sempre almejando o silêncio (“Pássaros”) pode-se dizer seguramente que a prosa de Paloma tem a escuta atenta para tanto, típica de quem sabe guardar a fala para deixar que a paisagem se expresse. Mas não há qualquer passividade nessa ficção, que se mostra um território sem hospedagem, pois se está nele ao relento e sem descanso. Essa voz caminhante no narrar não se resente do exílio e nem anseia pelo reino, aposta, sim, na viagem pela fronteira, nesse ganhar a si mesmo no momento exato de se extraviar. Através do ego-escrito, o livro de contos de Paloma Vidal abre asas como pássaro das letras, e chegando *mais ao sul*, ganha o céu inaugurando mapas.

Cátia Assunção dos Santos é Doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio.

POESÍA

Depois do vértice da noite

Gabriela Marcondes

1

CRISÁLIDA

tempo casulo
guarda em segredo
a asa palavra
pra voar borboletra.

2

Conto de Fadas

Eros uma vez...
E viveram desejando para sempre.

3

ÍNDIA

olho zarabatana
equilíbrio de flecha
barbatana a cortar mares
no sóbrio céu de março
a carne me acerta

além de todos os azares
uma lucidez curare

4

METONÍMIAS

Enfio a carapuça
fetiche ou feitiço?
improviso de cor
ação

provo por pro
vocação

como por con
sentimento

minto por des
ilusão

5

Sete céus

Hoje na mesma hora de um céu de outono
Respirando verdades diversas eles se encontraram
do mesmo lado da calçada de um outro amor
Ela disse;
"Você flutua, nunca te ouço chegar, talvez seja porque você nunca foi embora"
Ele não disse nada.

Flutuava em torno dela.

6

Jogo de cartas

um breve blefe
para matar a sede bastarda de voar
ar, alvéolos
fácil ir e voltar
mas ficou preso;
asma,
ás na mão
do jogador
com medo

noites de cápsulas e comprimidos
casulo-cacto
dias gagos se repetem
em olheiras talismã

árido é respirar com os pés no passado.

7

Há sempre um começo
mesmo quando não é visível

transparência de asas

Há sempre um mar e um naufrago

()

Não lamento o espaço vazio
a realidade e só uma forma
de decorar este momento.

"Nenhum amor atinge o seu ápice se não derivar da noção de que ele
poderia não ter sido." Horacio Costa

8

Águas

gastei sete vidas
perdoei o tempo e sua insistência
E hoje quando há água por todos lados
entendo; minha chuva vem de dentro

9

Havia um gosto de trevo e travo
os pequenos dias cotidianos
ininterruptos sem nomes
entre subúrbios e metáforas
um acreditar que sujava as madrugadas
álcool, cigarro e poemas mancos
tinta fresca: não toque

10

Dobrar sobre linha pontilhada
redobrar a atenção.

origami do destino

Desdobrar para descobrir
a pagina em branco
era isso;

um começo.

11

No ar

relembro a queda
em quatro movimentos

na ponta dos dedos
posso ainda sentir o quase
equilibrando-se num precário futuro

Fecho a porta e as janelas,
a casa se foi.
eu vou,
leve como quem já conhece o amor,
Nenhum pássaro sabe como é voar com os pés no chão,

eu sei.

12

São João

persegue a lua
mas ainda é papel
brasa que flutua
ar e fogo
aceso por dentro;
sobe
apagado;
cai
estrela cadente?
ainda procura
a leveza de ir.

13

Lost in translation

Neve; nunca aqui.
Never; nunca lá.
Never is no aqui.

14

Ventríloquo

Li em voz alta
as cartas que nunca te escrevi
e fiz as pazes com as sombras.

15

a realidade nem sempre trabalha de olhos abertos

16

DOIS PONTOS

: na página seguinte
(como se levasse um segredo)
pequenas lantejoulas,
grandes janelas

: na página seguinte
(como se evitasse o presente)

equilibrava vagalumes
no som de flautas afogadas

roía o tempo

esse nunca entender o depois
(como foi sempre)

na página seguinte:

17

Sou viúva de um amor que não morreu.

18

aquela noite
a meia-noite,
a noite deu meia volta
e me deixou sozinha
para amanhecer

Gabriela Marcondes é carioca, médica endocrinologista de formação, poetisa, videomaker, musicista e dj. Publicou o livro *Videoverso* (7Letras, 2006) e estes poemas são parte de seu novo livro.