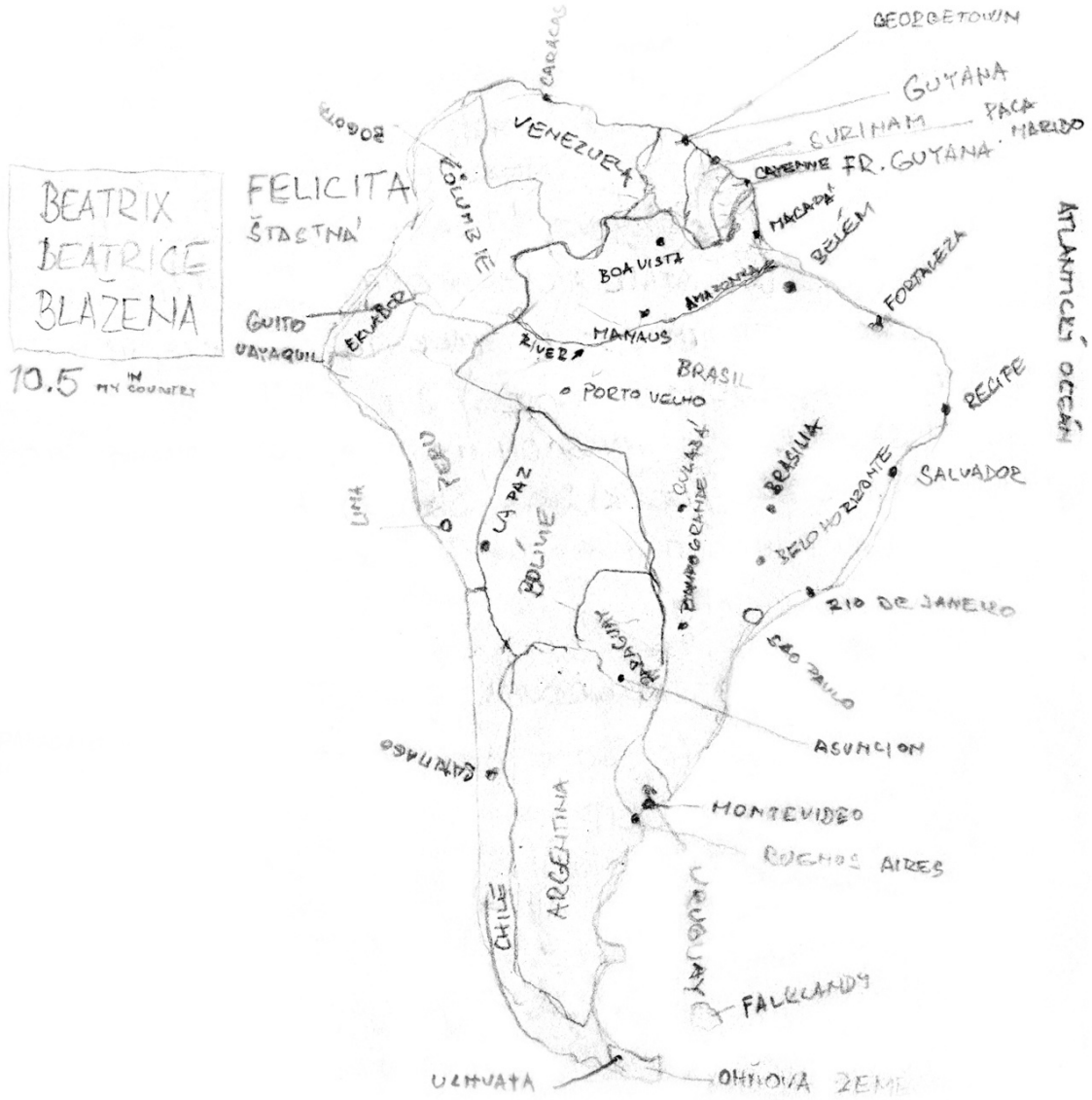


# SALAGRUMO 26



## ÍNDICE

### CRONICA

La terrible inutilidad del ser, por Rafael Gutierrez

### ENSAYO

Obediência não devida, por Luciene Azevedo

### RESEÑA

Sobre *La pasión según GH* de Clarice Lispector, por Nurit Kasztelan

### POESÍA

*Poemas*, por Casé Lontra Marques

# CRONICA

## La terrible inutilidad del ser

Rafael Gutierrez

Es abril y acabamos de mudarnos. El nuevo apartamento está en un viejo edificio de la Rua Joaquim Murtinho, cerca de los arcos de la Lapa. Es posible llegar en bonde – está justo al lado de la primera estación, pasando los arcos – o caminando desde la Rua Mém de Sá o la Riachuelo. Al lado izquierdo de la calle, subiendo, hay un enorme portón de hierro con una placa borrosa encima que tiene los restos del número 71 y después unas escaleras largas y empinadas que parecen llegar hasta el cielo.

Desde las ventanas del cuarto y del estudio es posible ver la catedral metropolitana - una construcción en forma de cono invertido que en las noches, gracias a los reflejos de algunas luces de colores que se proyectan desde la parte inferior, parece una inquietante nave espacial; la torre del reloj de la Central de Brasil; un anuncio enorme de L'Oreal con el rostro de una mujer de labios gruesos y sensuales alumbrado con potentes reflectores; y a lo lejos, un poco a la derecha, la bahía de Guanabara.

Hay un almendro que da un poco de sombra y que sirve de casa a un grupo de pájaros amarillos que cantan en las mañanas y a unos micos pequeños de orejas blancas que se pasean por sus ramas. Durante el día y la noche, la brisa entra por las ventanas, sigue por el corredor, da una vuelta en la sala y vuelve a salir por el patio, desde donde vemos a nuestros vecinos en sus tareas cotidianas: lavar ropa, cocinar, oír música, fumar.

Me levanto de la cama, pero no tengo ganas de hacer nada. Mi mujer salió temprano a su trabajo. Es una mañana fresca. El almendro ha perdido casi todas las hojas. Doy una vuelta por la casa y decido acostarme en la hamaca roja de la sala. Me impulso un poco con el pie derecho contra la pared que necesita pintura nueva. Debería leer algunas cosas para la clase del jueves: un cuento de Hoffman y una novela de Lobo Antunes. Pero me da pereza.

Hace un poco de frío. Voy al cuarto por una sábana y vuelvo a acostarme en la hamaca. Ahora estoy más comfortable. En realidad, debería levantarme a escribir, trabajar en los cuentos, hacer alguna cosa productiva; pero mis músculos no responden, no puedo moverme. De repente, con una fuerza que no logro controlar, empiezan a cerrarse lentamente los ojos. Hago un esfuerzo por resistir, pero la presión es inmensa. Al mismo tiempo, pienso que no puedo volver a dormirme, tengo muchas cosas que hacer. El sentido de responsabilidad lucha contra la fuerza de la inutilidad. No hacer nada. Eso es lo que quiero en el fondo de mi ser. Quedarme aquí, quieto, adormilado al compás de la hamaca y

la brisa que entra por la ventana de madera. Pero me siento mal, ¿y si me quedo dormido y mi mujer llega y me encuentra? Pensaré que soy un vago irresponsable que no quiere hacer nada en la vida y que solamente quiere vivir de la beca. No, a lo mejor no piense nada de eso. Ella sabe que no es cierto, ¿o sí? Malditos dilemas morales. Seguramente es mi propio inconsciente el que me dice esas cosas para no dejarme dormir. Si tan solo pudiera ser un poco más tranquilo. A veces envidio a los que no hacen nada y no les preocupa lo que piensen los demás. ¿Quién dice que deberíamos hacer alguna cosa? Al fin y al cabo todo es una construcción histórica ¿no?, estamos atrapados en el sistema. ¿Por qué no vivir en el bosque y alimentarnos de la propia naturaleza? Pero en el bosque no hay cine, ni agua caliente, ni Ron Viejo de Caldas, ni música de Charly; no hay librerías, y me podría morder algún animal venenoso e infectárseme la herida... Además ¿de qué puto bosque estamos hablando, si ya no queda ninguno? Ah!, Si tan sólo pudiera encontrar el equilibrio entre civilización y barbarie...

Me doy cuenta que van a ser las doce. Tengo que hacer el almuerzo. Tomo un poco de aire y me levanto, con un esfuerzo infinito, de la hamaca. Voy a la cocina, saco una cebolla de la nevera y la pico. Coloco la cebolla picada en una olla con un poco de aceite y enciendo la estufa. Después agrego dos tazas de arroz, tres de agua y dos cucharadas de sal. Saco una zanahoria y un tomate de la nevera. Lavo la zanahoria, la pelo y la rayo. Corto el tomate en pedazos pequeños. En una taza exprimo medio limón, le añado aceite de oliva y azúcar. Junto la zanahoria rayada y el tomate y les agrego esta vinagreta artesanal. Corto un pedazo de carne y lo condimento con ajo, salsa y salsa negra. Espero que el arroz esté listo. Me quedo concentrado en el humo blanco que se escapa por un lado de la olla y sale por la ventana de la cocina formando extrañas figuras contra el cielo. No pienso en nada más.

# ENSAYO

## Obediência não devida

Luciene Azevedo

Se fossemos organizar, apenas para efeito didático e, claro, correndo todos os riscos de recairmos na arbitrariedade, duas linhagens capazes de organizar os nomes da tradição literária argentina, arriscaríamos a dizer que há uma linhagem borgeana forte cuja angústia da influência é remédio e veneno ao mesmo tempo. Há quem aposte mesmo no verdadeiro martírio que é escrever depois de Borges, sendo argentino. Ao lado dessa seara, correndo por fora, nas franjas dessa sombra, uma outra vertente pode ser diagnosticada: Arlt, Puig, César Aira. Se aceitamos a formação desse outro *paideuma* percebemos logo que o exuberante e a banalidade, convivendo harmoniosamente, ainda que presentes de maneiras diferentes nos autores relacionados, são o oposto da contenção borgeana, da economia de seu imaginário.

Poucos são os nomes no painel da literatura atual que rendem homenagem à dicção de Arlt. Pode ser apontada como exceção, a prosa seca dos contos de Marcos Herrera que privilegia a trama de ação para contar “el universo de los desplazados urbanos y de quienes quedaron al margen de toda posibilidad de ascenso social”(HERRERA, 1997, p.5).

A produção literária de César Aira, em que a paródia, o humor e o cinismo atuam como componentes disparadores da capacidade inventiva exacerbada, apostando na improvisação e no inverossímil, é uma instigante fonte de comparação para as estratégias adotadas pela narrativa dos autores que se lançam à literatura argentina no final do século XX. A trajetória de Aira interessa ainda como ponto de referência para uma tática atuante no contemporâneo que é a aposta na construção da figura do escritor e Aira faz isso como ninguém. Ultimamente recusando-se a dar entrevistas, aposta na estratégia de saturação do mercado, publicando praticamente tudo o que escreve sem correção, uma tática quase programática, que não faz distinção entre grandes ou pequenas editoras praticamente desconhecidas.

Se Alejandro López (*La Asesina de Lady Di*, 1998 e *Keres Coger?*, 2005) parece recuperar uma dicção à maneira de Puig, ainda que sem o compromisso com o experimentalismo formal, a aposta no disparate como motor da ficção contamina a dicção de Santiago Vega.

Sua prosa mescla uma tradição literária tributária do neobarroco e o mais rasteiro da oralidade das conversas cotidianas para inventar palavras e criar o que o próprio autor

define como “realismo atolondrado“. Santiago Vega se recria como personagem através da biografia de Washington Cucurto, um personagem que fala em primeira pessoa em todas as narrativas do autor, teatralizando a posição autoral. Seu universo narrativo está povoado pelos temas da imigração e da exclusão social, sem nenhum laivo panfletário, e resgata os estereótipos e os restos não aproveitáveis pela literatura.

Porém, muitos viram nessa agitação um mero factóide literário em que a vida literária superava a literatura. Daí as avaliações que vão desde o tom apocalíptico de alguns que só enxergam na contemporaneidade um vazio improdutivo até o rabugento pessimismo cultural de outros que analisam a produção contemporânea como um símbolo da decadência da literatura, agora cooptada pelo mercado.

No olho do furacão, o principal argumento contrário à existência de uma nova geração de escritores é a acusação da ausência de um debate sobre questões estéticas, de uma falta de posicionamento político, nas atitudes assumidas por alguns autores e em seus próprios textos. Deixando-se seduzir demasiadamente pelo sistema estimulante do entretenimento midiático, os autores estariam abrindo mão de uma disposição de ser contrários, abandonando a discussão sobre a literatura para se entregarem à luta pela visibilidade no mercado.

Visões como essas atingem até mesmo os clássicos contemporâneos da década de 80. Tomando para análise *As Nuvens* de J.J.Saer e *Dinheiro Queimado* de R. Piglia, Daniel Link (2002) identifica, através da leitura que faz dos romances, uma tendência à alienação da literatura pela sanha mercadológica, sugerindo para o século XXI, uma literatura reificada, incapaz de surpreender e provocar o desconforto com seu presente.

Link relaciona a sede de modernidade argentina que assolou o imaginário argentino na década de 90 com a definitiva entrada da literatura no circuito do mercado. O enredo do ensaio consiste em apontar as duas produções literárias como uma tentativa de transigir com um público de massa no contexto de uma avançada sociedade de consumo. Dois autores que poderiam ser apontados como os mais críticos ao ‘boom’ latino-americano estariam sendo seduzidos pela mercantilização. Essa é a grande surpresa que a leitura dos romances reserva aos leitores fiéis da ‘marca’ Saer e Piglia. Lançando-se ao escrutínio das diversas fragilidades do romance de Piglia, Link é categórico: “*Dinheiro Queimado* é um romance fácil de ler, simpático, diríamos, apto para a praia”(2002, p.255). A surpreendente estranheza que o novo estilo parece causar advém do abandono do rigor formal, uma forte marca de estilo de Piglia, que desemboca em uma espécie de moral literária dos tempos degradados do neoliberalismo: “o triunfo da cultura de massas, das estéticas de *l’art pour l’art*, degradadas pela publicidade, num grito triunfal e exasperante” (LINK, 2002, p. 256).

É sob viés semelhante que se dá a leitura de *As Nuvens* de Saer. Segundo o crítico argentino, nele está presente a mesma “escassa audácia de imaginação” (idem, 256) que acomete o livro de Piglia. A tentativa, mal sucedida, segundo Link, de escrever um romance histórico é astuciosamente preventiva de seus equívocos. Assim, ao eleger um personagem narrador protagonista para contar a sua história, Saer ainda poderia alegar o álibi de um “defeito *ficcionalizável*” (idem, 257) no caso de se acusarem os inúmeros anacronismos em que o romance incorre. A volta à temática, banal para a literatura argentina, da viagem pelo deserto, da travessia pelo Pampa, seria indiciária do reconhecimento por Saer de um esgotamento da literatura do século XX que contraditoriamente refugia-se no século passado argentino para entrar no circuito voraz do mercado: “interrogados esteticamente os textos, pouco é o que podem nos dizer” (LINK, 2002, p. 258).

Partindo de pressupostos semelhantes, Idelber Avelar em seu livro *Alegorias da Derrota* (2003) mostra-se preocupado com a *qualidade* da literatura em tempos pós-ditatoriais.

Segundo as bases argumentativas de Avelar, à medida que a literatura reconhece a derrota e assume o fracasso diante do domínio do mercado, sua possibilidade de resistência encerra-se no exercício crítico a fim de marcar uma discordância com a reconfortante doxa mercadológica que privilegia a facilidade pop ou a retórica da auto-ajuda.

Avelar defende que a literatura que se ocupa da reflexão pela derrota histórica dos tempos ditatoriais só poderá fazê-lo através da imanentização de um sussurro fraturado, vago, fragmentário, através da “alegorização dos mecanismos ficcionais da representação”, recusando-se à “recuperação transcendental da facticidade diegética”. (AVELAR, 2003, p.26). A reflexão metaliterária, a mescla da ficção e da teoria, a linguagem fragmentária que se escreve nos limites do dizível seriam marcas de uma poética da negatividade<sup>1</sup> que se afirmaria como “crítica a todas as concepções instrumentais e pragmáticas de linguagem” (idem, 213).

A prática literária que se recusasse a aceitar a dupla derrota (derrota política e derrota literária) e o investimento em procedimentos narrativos que a mimetizassem estaria condenada a um tempo sem qualidades infectado por ao menos duas tendências niilistas: a resignação de um realismo descompromissado com a experimentação estética e uma versão suplementar desse conservadorismo: o “apocalipse escatológico”, “outra tentação para a literatura da pós-ditadura, paralela à satisfeita adaptação ao presente” (idem, 266). Vislumbrando a literatura apenas sob a perspectiva da crise epocal da narrabilidade, o desenvolvimento teórico prevê como única saída salvadora a reinscrição da memória do

passado traumático como possibilidade de garantir sua permanência no presente de “um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado”(idem, 237).

E se o “falar de outra forma”<sup>2</sup> que Avelar identificava na literatura que assumia como sua condição a incapacidade para contar, se transformasse em uma forma outra de recuperação dessa capacidade capaz de ser vislumbrada no mapa literário do presente? Talvez seja possível trabalhar na perspectiva de uma literatura que reinventa formas de resistência através de outras estratégias, aliviando a memória do peso de representar a única condição de intempestividade para o literário no presente. Se o corpus privilegiado por Avelar recorta uma literatura cujo imperativo é a memória, outras leituras não deixam de apontar a coexistência de um apelo à presentificação que não necessariamente aponta na direção da lógica reificante do mercado.

O pensamento teórico cujo foco de atenção está voltado para a análise do contexto pós-ditatorial baseando-se na retórica derrisória do tempo sem qualidades não estaria alienando-se para possíveis alternativas e desdobramentos positivos desse mesmo tempo? Cooptação feliz ou resistência impertinente?

O que chamamos de presentificação pode se manifestar nas narrativas seja através da avassaladora homogeneidade provocada pelos *media*, como no romance *La Asesina de Lady Di* (1998) do argentino Alejandro López ou ainda da naturalização de uma postura politicamente incorreta que se regozija com a verve preconceituosamente racista e excludente como é o caso do personagem-autor Washington Cucurto/Santiago Vega.

A linguagem relativamente trivial aposta nas gratuidades como exercício de banalização da crueldade e as opções pelo grotesco, pelo escatológico e pela sordidez são misturadas a um humor corrosivo que se regozija com o mal-estar da civilização. A tática principal consiste em chafurdar a linguagem na coloquialidade fazendo um uso quase instrumental da gramática ou aposta em uma carnavalização multilingüística, apropriando-se de gírias e sotaques diversos, como é o caso das novelas de Vega.

A estrutura fragmentária, quase ‘zapeada’ dos textos, que opera pela colagem de temas disparatados e o lugar vazio do narrador, ocupado por uma voz-persona que se deixa dublar, metamorfoseando-se para reproduzir os valores de uma situação social estereotipada, põem em xeque a definição do que é literatura.

A voz errante do narrador é capaz de encarnar cinicamente uma verve preconceituosa e antropofagizar a banalidade do cotidiano. Performance encenada sempre em tom burlesco: “Cucurto no pudo soportar tanto cinismo dialéctico y la agarró fuerte de un brazo, la llevó para el jardín, le estampó un furioso beso tucumano y la arrojó sobre unas rosas carísimas traídas de Tokio” (VEGA, 2003b, p.84).



O repertório de Vega é reiterado a cada livro. *Panambí* é praticamente a reescritura de *Noches Vacías* (2003b) por uma autêntica ‘ticki’<sup>3</sup>. Aqui, a voz em primeira pessoa é feminina: “ Creolina, alta, espetacular, cuando bailo el que me mira echa a volar, conmigo todos relucen mas que con camisa de seda. Soy ticki, che, cintura pa enredar con una mano, lindo pechitos y sobre todo de sobretodos, juventud. 14 añitos.”(VEGA, 2003a, p.14) .

A trama se concentra na paixão fanática da narradora por Gilda, uma famosa cantora de cumbia. Depois de alcançar uma fama repentina nos bailes por se tornar cabeleireira de sua estrela, a narradora é capaz de tudo para não perder sequer um show de seu ídolo. O anonimato dessa voz, já que a personagem não é individualizada por um nome, é marca espetacularizada da conduta de milhares de jovens adoradores da cumbia e frequentadores dos bailes. No entanto, o exagero e a caricatura característicos dessa singularidade-massificada pervertem qualquer relação mimética com a realidade e servem de figurino a uma voz que performa o universo adolescente.

A voz narrativa insiste em se travestir de preconceito xenófobo e encarna a polifonia de uma mentalidade média reacionária. Assim, depois de um delirante encontro com Gilda e de um beijo glamouroso diante das câmeras, sua nova opção sexual ironiza o compromisso engajado:

“Ay, nosotras, qué lindo suena ese no-so-tras. Ella y yo y nadie más. Las dos solas formando un gran NOSOTRAS de cartón escrito con fibras sylvapén para ir a protestar al Congreso, a la Plaza de Mayo. Nosotras...Nosotras dos de la manito felices, por la Lavalle. Somos cosmos”(VEGA, 2003a, p. 35).

Em meio ao relato de conquistas amorosas e filosofias duvidosas (“El ser humano tiene mil cambios y todavía no salió la 4X4 que pueda igualarlo”, idem, p.29), como é característico das narrativas de Vega, o fim se precipita vertiginosamente embalado pelo desvario: Rodrigo, o antigo namorado da ‘ticki’-narradora, se suicida deixando para a amada como herança uma coleção de revistas policiais famosas por sua cobertura de mundo-cão. Arrasada pela morte de Rodrigo e abandonada por Gilda, ‘la loba’ (“yo loba, yo soy la lobizona”, idem, p.12), resolve ouvir sua última cumbia e também se suicida, aparecendo na capa de famosa revista policial.

O tom farsesco que parece tomar fôlego de si próprio em uma espécie de *mise-en-abyme* descontrolado, desdobrando as situações umas das outras de maneira disparatada ( a leitora da revista policial que depois de matar-se é capa dessa mesma revista) reivindica uma veracidade contaminada pela fraude: “No me lo creen? Pero a los novelones colombianos sí les creen, no, guainos?” (idem, p. 20).

O texto encena a própria corrosão encerrando a novela com um *post-scriptum* que adverte burlescamente ao leitor sobre o perigo de se deixar picar por “el bichito señor de las razas deformes...el bichito de Su Majestad, La Cumbia” (idem, p.12).

Esse encerramento feito por uma voz ( Cucurto-Vega?) que parece reger a farsa, brinca com o temor que o ‘tickimundo’, a diferença, a alteridade provocam: “Esse mundo existe, !Y cómo! Está allí, en la cuadra de su barrio, donde usted estaciona el auto, o compra el pan diariamente...!Cuidado! cuidado con sus hijos...” (idem, p.12). E encarna esse temor pela apropriação performática da demonização do outro, encenando uma convivência ‘suja’: “provincianos de todas las provincias...Locos, perdidos, aduladores, violentos, inseguros, canguros, fanfas, agrandados, en la lona, con el virus, con la peste, con Belcebú en los ojos.” (idem, p.12)

As explicitudes xenófobas, machistas, sexistas, discriminatórias e homofóbicas tentam firmar um pacto de má leitura, uma leitura do avesso que desentende o que lê e busca subverter a posição ideológica dessas perspectivas. Um gesto que pretende pela negação, afirmar o que está sendo rechaçado.

Ao pressupormos a superação da negatividade que tece elogios a “um texto ilegível para seu presente”<sup>[1]</sup>, insistimos tanto na recuperação da capacidade de a literatura continuar contando histórias, quanto na rejeição em ver nisso um sintoma de conservadorismo estético e político, mero produto da sedução do mercado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Verif. pelo autor. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

HERRERA, Marcos. *Cacerías*. Buenos Aires, Simurg, 1997.

LINK, Daniel. “Literatura e Mercado”. In *Como se lê e outras intervenções críticas*. trad. Jorge Wolff. Chapecó:Argos, 2002..

LÓPEZ, Alejandro. *La Asesina de Lady Di*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2001.

----- . *Keres Cojer?* Buenos Aires, Interzona, 2005.

VEGA, Santiago. *Panambí*. Buenos Aires. Eloísa Cartonera, 2003 a.

----- . *Noches Vacías*. Buenos Aires. Interzona, 2003 b.

## NOTAS

1. Definida pelo próprio autor como uma postura de “recusa das convenções da cultura de massas e uma posição de negação radical cujo resultado final seria o silêncio”. (AVELAR, 2003, p. 213)

2. “Se uma de nossas premissas aqui é que a derrota histórica representada pelos regimes militares implicou também uma derrota para a escrita literária, impõe-se então a tarefa de “falar de outra forma”. (AVELAR, 2003. p.264)

3. Segundo a definição que aparece no postscriptum de *Noches Vacías*, “las tickis se ríen de cualquier cosa, de hecho pasan el día riéndose, ésta es su cualidad más sorprendente” (VEGA, 2003, p.61)

---

[1] AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. verif. pelo autor. Belo Horizonte, UFMG, 2003. p. 124.

## RESENHA

### Sobre *La pasión según Gh*, de Clarice Lispector

Nurit Kasztelan

Hay escrituras donde se está fuera de la lógica de la representación, donde es el lenguaje el que aparece en primer plano. En ellas, el relato se va construyendo con diferentes anomalías que llevan a un punto de no retorno donde las cosas ya no podrán volver a ser como antes. Tanto en *La pasión según Gh* como en *Agua viva*, de Clarice Lispector, podemos ver que eso es lo que ocurre, es decir, la interferencia de ciertas anomalías produce una irrupción violenta de lo inesperado. Las mismas rompen con el sentido y la representación ya que una anomalía[1] puede ser pensada como algo que está fuera de la lógica de lo normal.[2]

En casi todos los cuentos escritos por Lispector, no ocurre una conmoción única y determinante sino que pequeñas conmociones continuas van mostrando algo anómalo. En *Lazos de Familia*, libro en el que, como señala Rosenbaum, se denuncian “as representações de poder inconscientemente internalizadas e tornadas institucionais.”[3], este mundo burgués y ordenado de clase media carioca (donde podemos destacar como características de los personajes femeninos la sumisión, la subordinación al marido y la rutina) viene a ser desestabilizado por esas grietas. Hay una experiencia de desorganización que se convierte en radical, un momento epifánico que tensiona la rigidez de ese orden domestico. Esa conmoción puede ser pensada como un punto donde las cosas no volverán a ser iguales a pesar de que en apariencia parezca que sí. A pesar de durar solo un instante, hay algo que se quiebra en el relato. Cuando eso ocurre, la subjetividad tambalea, entra en riesgo. Sin embargo, a pesar de tener esta revelación, los sujetos regresan un poco al lugar de donde partieron.

Pero en las novelas este punto de no retorno es más determinante. Si en los cuentos está constantemente presente la necesidad de orden para no desbarrancar, tanto en *Agua viva* como en *La pasión según Gh* eso se deja de lado. La rutina y el ocuparse de la vida doméstica pasan a un segundo plano. Se desorganiza la estructura y se componen nuevos cuerpos y sujetos. Según Olga De Sá, la escritura de Clarice “debe ser entendida con el cuerpo, pues con él escribe”[4] por eso se observan efectos táctiles, fónicos, sinestésicos.

Aparece este tipo de escritura donde no hay historia ni trama. Se abandona completamente la estructura de organización clásica, como no ocurre en los cuentos o en las crónicas, ya que en ellas siempre la invade “la fiebre de organización”[5] Hay un intento de escapar de la lógica de la representación y de la producción de sentido: “Sé que la novela se haría mucho más novela de concepción clásica si yo la volviera más atractiva... pero exactamente lo que no quiero es el marco. Para escribir quiero prescindir de todo lo que yo pueda prescindir.”[6] Nos enfrentamos con una ruptura de la linealidad y una ruptura de todas las categorías narrativas (espacio, tiempo, personajes, punto de vista). Es una escritura que no puede ser encasillada. No se sabe si es novela o qué es. En la crónica “Ficción o no”, del libro *Revelación de un mundo*, Clarice insiste: “pero es claro que a pasión según G.H. es una novela”, como si necesitase justificarlo porque en realidad está en el límite de no serlo. .

Ya desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, de lo que se trata de dinamitar el lenguaje en su propio territorio de representación: “Entre ella y los objetos había alguna cosa, pero cuando atrapaba esa cosa en la mano, como una mosca, y luego espiaba – incluso con cuidado para que nada se escapase- sólo encontraba la propia mano, rosadita y desilusionada.”[7] Desde el inicio aparece tematizada esa imposibilidad de representación; la “cosa” siempre se le escapa. También aparece tematizada la imposibilidad de nombrar: “lo que más le importaba no lo podía contar. Sólo hablaba tonterías con las personas.”[8] Sin embargo, todavía ocurre que, como bien señala Nadia Gotlib, “el lenguaje se organiza en una sintaxis amarrada lógicamente”[9]. Recién en *La pasión según G.H.* empieza esa búsqueda de lo neutro que culmina en *Agua viva* y *La hora de la estrella*, su última novela.

*La pasión según G.H.* comienza luego de que este punto de no retorno es alcanzado, y el problema se convierte en cómo narrarlo: “Algo iba a morir, y yo quería articular la palabra que al menos resumiese aquello que moría.” Es interesante asociar el término “Punto de no retorno” que se usa en la navegación aérea para referirse a un punto en un vuelo donde, debido al consumo de combustible, un avión no será capaz de volver al punto de partida. Esta idea aparece repetidamente en los relatos de Franz Kafka: “A partir de un determinado punto ya no es posible alcanzar el regreso. Es menester alcanzar ese punto”. Incluso se puede ver en el caso de los agujeros negros, donde, dadas ciertas condiciones[10], suceda lo que suceda, el resultado es inevitable: el cuerpo caerá al agujero negro sí o sí.

En este caso este punto de no retorno está asociado con la incorporación de la materia del otro. Como señala Hélène Cixous en *La risa de la medusa*, “A ese cuerpo, el cuerpo del otro... G.H. pregunta con violencia el secreto de lo vivo, la materia prehumana

que no muere.”[11] Como en los rituales antropófagos[12], donde lo que se busca es la incorporación de la alteridad metafóricamente, por medio del comer; la incorporación de la materia del otro no consiste en un crimen donde el más fuerte destruye al más pequeño, sino en un lazo que no podrá romperse. En la crónica de Lispector “Una historia de tanto amor”, donde el personaje es una niña que debe comerse a la gallina Eponina leemos: “Cuando uno come bichos, los bichos terminan pareciéndose a uno, y están así dentro de nosotros”. [13] Para Lispector, el acto de comer es equivalente al acto de “entrar en contacto”. [14]

Cuando G.H. entra en el cuarto de la criada y ve el dibujo que esta había hecho en la pared; ahí “acontece” un encuentro de la burguesa G.H. con un *otro* de una clase social inferior y desconocida. G.H. se da cuenta de que solo había sido mirada por sus pares, la criada Janair es la primera persona exterior a su ambiente que la mira y G.H. toma consciencia de que está siendo mirada. Lo interesante de la escritura de Clarice Lispector es que la forma de expresar que G.H. toma consciencia de esta mirada es a través de los juegos significantes del lenguaje: “El mundo se mira en mí”, donde hay una irrupción violenta de la tercera persona que aparece incluso antes de la primera persona. Puede pensarse que hay un proceso de despersonalización donde lo que ocurre hacia el final de la novela es que la identificación con la cucaracha es tal que antecede a toda subjetividad: “Por no ser, yo era”.

Hay un intento de ver en qué consiste ese pasaje por la experiencia de la grieta. No se trata ya de huir de ella sino de habitarla. A lo que se enfrenta la protagonista es a una desorganización completa, el problema es qué hacer con lo amenazante. En ese punto de no retorno volver a lo anterior ya no es posible: “He perdido algo que era esencial para mí, y que ya no lo es”. A la organización no se le opone la desorganización (“A eso querría llamarlo desorganización, y tendría yo la seguridad para aventurarme, porque sabría después a dónde volver: a la organización primitiva”) sino un orden nuevo que escapa de la lógica del sentido: “Lo que he visto no es organizable”. En este mundo organizado irrumpe una especie de grieta o discontinuidad que lo pone en cuestión, lo vacía de sentido y lo abre a otra temporalidad. Quizá por eso G.H. confiesa “me había organizado de prisa como persona porque es demasiado arriesgado perder la forma”. La escritura se traslada del plano de la organización al plano de la composición ya que lo que ocurre es que se compone un nuevo sujeto (“perdí durante horas y horas mi montaje humano”) y la escritura adquiere nuevas modulaciones.

Al comienzo de la travesía, G.H. no soporta el recuerdo de lo vivido: “no quiero quedarme con lo que he vivido” y admite que, anteriormente, estaba demasiado apegada a la necesidad de dar forma al relato: “mis antiguas construcciones habían consistido en

intentar continuamente transformar lo atonal en tonal.” Pero hacia el final asistimos a un colapso de la forma; si la forma es entendida como una armonía, lo que vemos a lo largo de la novela es como la forma misma entra en crisis. G.H. se enfrenta a la pérdida de un sistema de contención y tiene que soportar la angustia que le trae la incertidumbre: “tampoco sé qué forma dar a lo que me ha ocurrido. Y sin dar forma, nada existe para mí”.

Al intentar comer la cucaracha, G.H. siente asco. Sin embargo, luego de comerla, ya no hay palabras posibles para nombrar lo sucedido. El comerse la cucaracha se transforma en un pasaje hacia ese lugar donde el silencio puede expresar lo innombrable. G.H. reniega de su humanidad distanciándose de la civilización y sus fundamentos. Si el Ulises homérico es el prototipo de la figura del retorno y del triunfo del conocimiento científico, el camino de pasión que recorre G.H. se torna una anti-Odisea y lo que ocurre es que la vida de G.H. se convierte en “un estado de contacto”. No se trata de entender lo sucedido ni de racionalizarlo, porque el entendimiento se vuelve insuficiente para tomar contacto con algo; “entender es la prueba del error”, diría G.H. Incluso se produce un mecanismo de identificación entre la cucaracha “muy vieja....tan vieja que era inmemorial” y G.H., quien se ve espejada en sus ojos, “mis ojos han terminado por no distinguirse de la cosa vista”. G.H. se vuelve una antiheroína que se despersonaliza hasta identificarse con la masa de una cucaracha.

La transformación se produce no solo en la narradora sino en ciertas nociones que maneja que son las nociones de lo bello, lo bueno y lo verdadero, que le daban un sostén a ella y a la civilización de la cual ella formaba parte: “estaba liberándome de mi moralidad”. Estas conceptualizaciones van siendo subvertidas a partir de esta experiencia donde lo que se encuentra es otro tipo de organización que ya no se rige por el concepto de orden ni de belleza; en palabras de G.H.: “tengo una moral que prescinde de la belleza”, “he perdido el miedo a lo feo”. No se trata de un desvío sino de una instancia nueva en la cual la forma anterior ya no tiene más su carácter configurador y aparece lo anómalo: “un deseo de discontinuidad e interrupción, el deseo de una anomalía”.

Hay una perturbación violenta con respecto a lo que es el gusto, ya que la epifanía que tiene G.h. le ocurre al comerse una cucaracha. A diferencia de una epifanía religiosa, ésta tiene un carácter negativo ya que está vinculada con el exceso de materia, de corporalidad, de resto. Si, según Foster, la abyección es aquello de lo cual el sujeto desea liberarse en función de constituirse como un yo,<sup>[15]</sup> este encuentro con la cucaracha puede pensarse como abyecto. Es una situación en la que el sujeto se ve amenazado y el sentido colapsa. Lo que es perturbador es que la epifanía que tiene G.H. está vinculada con lo abyecto y por eso se ponen en cuestión el orden estético, el gusto y la idea de belleza: “Yo había realizado el acto prohibido de tocar lo que es inmundo”.

G.H. sugiere la idea de que en realidad hay algo que permanece oculto: “Aprendía que el animal inmundo de la Biblia está prohibido porque lo inmundo es el origen”. Como señala Nadia Gotlib, “una realidad supuestamente preconcebida revela otras concepciones por detrás”[16], si uno hurga se da cuenta de que en realidad el cuarto supuestamente sucio de la criada también es luminoso y el camino de G.H. se transforma en una experiencia desmitificadora. Leemos en *La pasión según G.H.*: “¿Sería candido pensar que el problema moral en relación con los demás consiste en actuar como se debería actuar?”.

G.H. no silencia su condición social, al contrario, se hace cargo de ella: “El apartamento me refleja. Está en el último piso, lo que se considera un signo de elegancia...desde allí se domina una ciudad”. Admite que lo que permitía que ella pudiera sostenerse en su vida cotidiana era una tercera pierna (“como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía caminar, pero que hacía de mí un trípode estable.”), que puede ser pensada como la costumbre creada por el orden burgués. La tercera pierna es una metáfora biológica pero anómala ya que está mezclada con lo tecnológico; trae aparejada una idea de lo monstruoso y de lo inhumano que sin embargo está normalizado, aceptado. Es decir que ya desde el comienzo esa propia vida organizada aparece como algo que contiene un elemento que está funcionando de manera artificial. Al perderla, todo empieza a tambalearse y lo que el relato intenta es mostrar cómo componer un orden nuevo o inventar una nueva subjetividad luego de que todo se derrumba.

En *Agua viva* se lleva al extremo lo que se buscaba en *La Pasión según G.H.*. Si G.H. tiene una tabla de salvación que es una tercera pierna, que es lo que permite que G.H. pueda mantenerse en pie, en *Agua viva* ya no hay tabla de salvación posible. Es una escritura aforística, totalmente desestructurada, como si el narrador o el personaje ya hubieran soltado amarras. Incluso aparece en escena el nacimiento del propio autor: “tú que me lees ayúdame a nacer”, como si fuese el lector el que conformara la necesidad de escritura del escritor. Es un tipo de escritura que remonta hacia los orígenes, hacia un mundo pre-reflexivo: “pero ahora quiero el plasma - quiero alimentarme directamente de la placenta”. No se trata de contar una historia sino de conectarse con lo más íntimo de la vida: “No voy a ser autobiográfica. Quiero ser “bio”.” El libro se convierte en un experimento verbal donde de lo que se trata es de buscar la forma de lo informe y nos enfrenta con un retiro de la subjetividad de la narradora: “A la hora de pintar o escribir soy anónima”.

No hay un abordaje psicológico de los personajes sino que lo que muestra el relato es que la interioridad está ligada a la exterioridad y que lo que adquiere relieve son las intensidades de lo vivido. Como explica Nicolás Rosa: “hay que entender el lenguaje ya no



como medio sino como “ambiente biológico” donde el sujeto vive y se alimenta.”[17]. De lo que se trata es de crear un lenguaje nuevo que permita repensar que significa lo humano.

Clarice Lispector inventa una nueva subjetividad mediante la escritura. Esta nueva subjetividad trae aparejada un cuestionamiento de lo que tradicionalmente se entiende por lo moral (leemos en *La pasión según G.H* “tener otra moral, tan despojada, que yo misma no la entienda y me asuste.”) alejándonos de las nociones tradicionales de civilización y humanidad (leemos en *Agua viva*: “Estoy terriblemente lúcida y parece que alcanzo un plano más alto de humanidad. El de la deshumanidad – el it.”) y acercándonos del lado de lo vivo (“Me basta lo impersonal vivo del it”, *Agua viva*).

La experiencia de despersonalización que vive G.H., el punto de no retorno en el que se ve sumida, es una abertura hacia lo otro, donde no sólo ocurre la pérdida de la noción de una identidad estable sino también la invención de una nueva subjetividad prehumana. Quizá por eso en el último capítulo el “yo” aparece entre comillas, como si la escritura hubiera despojado al sujeto de su cuerpo. Esta negación del sujeto expresivo es parte de la búsqueda de Clarice Lispector por la neutralidad en su escritura, que culmina en un corrimiento hacia la impersonalidad.

**Nurit Kasztelan** nació en Buenos Aires el 16 de septiembre de 1982. Actualmente está terminando la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (FFyL, UBA). Publicó *Movimientos incorpóreos* (Huesos de Jibia, 2007), *Teoremas* (La propia cartonera, Montevideo, 2010) y participó de la antología de dramaturgia *Perfecta anarquía volumen I*, compilada por Andrea Garrote. Coedita y dirige la sección de poesía virtual No-retornable para la que tradujo, junto a Mariana Terrón, el libro *Hombres míos* de la poeta italiana Alda Merini

---

[1] Etimológicamente, la palabra “anomalía” deriva del griego homalós al que se añade el prefijo de negación an y significa “lo que no es liso”. Si bien lo anormal se opone a lo normal, el concepto de “lo anómalo” no cae en ese binarismo sino que es plural y trae aparejado el concepto de multiplicidad, es decir, no se define por la carencia o lo negativo respecto de la norma sino por sus variaciones.

[2] Según Canguilhem “El término anomalía tiene que conservar pues estrictamente su sentido de insólito, de desacostumbrado...” Canguilhem, Georges *Lo normal y lo patológico*. México, Siglo XXI, 1983, pág. 91.

[3] Rosembaun, Yudith, Clarice Lispector, Ed. Publifolha, Sao Pablo, 2002, pp. 26

[4] De Sá, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, citada en de Campos, Haroldo, "Introducción a la escritura de Clarice Lispector"; en *Brasil Transamericano.*, Ed. El cuenco de Plata, Bs. As, 2004, pág. 84.

[5] Leemos en la crónica "Temas que mueren": "quise escribir lo que se agotaría en una línea. Por ejemplo, sobre la experiencia de ser desorganizada, y de repente la pequeña *fiebre de organización* que me asalta como a una antigua hormiga." En Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo, Bs. As, 2008, pág. 161. El subrayado es nuestro.

[6] Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo, Bs. As., pp. 215.

[7] Lispector, Clarice, *Cerca del corazón salvaje* Ed. Nova Fronteira, Río de Janeiro, 1980, pp. 14.

[8] Lispector, Clarice, *Ibíd.*

[9] Gotlib, Nadia, *Clarice: una vida que se cuenta*, Ed. Adriana Hidalgo, Bs. As., 2007, pp. 195.

[10] El punto de no retorno es aquel en el que en la caída hacia el agujero negro se atraviesa una esfera determinada por el Radio de Schwarzschild, que es la distancia a partir de la cual la velocidad de escape necesaria para contrarrestar la atracción gravitatoria es igual a la velocidad de la luz en el vacío. Dado que la teoría de la relatividad impide desplazamientos a velocidades mayores que la de la luz en el vacío, cualquier cuerpo por debajo de esa distancia, dado que la atracción gravitatoria es tan alta, no podrá evitar caer al agujero negro, haga lo que haga, ni aunque usara una cantidad gigantesca de energía para propulsarse en dirección contraria, ya que toda la velocidad que pudiese alcanzar, no sería suficiente para poder escapar a la atracción gravitatoria.

[11] Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, Ed. Anthropos, España, 1995, pág. 159.

[12] En 1928 Oswald de Andrade publica el "Manifiesto antropófago" donde se recupera la antigua costumbre de los indígenas tupíes quienes devoraban (en este caso, literalmente) a los conquistadores portugueses. La Antropofagia implica devorar al otro pero para absorberlo y transformarlo en tótem. Según Andrade "su sentido armónico y comunal se opone al canibalismo, que viene a ser la antropofagia por gula y también la antropofagia por hambre" De Andrade, Oswald, "La crisis de la filosofía mesiánica", en *Escritos antropófagos*, Ed. Corregidor, Bs. As., 2001, pág. 95.

[13] Leemos dentro de la misma crónica: "comió sin hambre, pero con un placer casi físico porque sabía ahora que Eponina se incorporaría a ella y se volvería más suya que en vida." Lispector, Clarice *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo, Bs. As., pp. 106.

[14] "Yo podría escribir un tratado sobre comer.....terminaría siendo un tratado sobre la sensualidad de "entrar en contacto" íntimo con lo que existe, pues comer es una de sus

modalidades – y es una modalidad que engage de algún modo al ser entero.” Lispector, Clarice *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo, Bs. As., pp. 106.

[15] “Tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado” Foster, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Ed. Akal, Madrid, 2001.

[16] Gotlib, Nadia, *Clarice: una vida que se cuenta*, Ed. Adriana Hidalgo, Bs. As., 2007, pp. 399.

[17] Rosa, Nicolás, “Prólogo”, en Barthes, Roland, *Lo neutro*, Ed. Siglo XXI, Bs.As, 2004, pp. 29.

# POESÍA

Casé Lontra Marques

## AS MARCAS NA MANHÃ

1

descubro as altas madeiras  
do excessivo cadafalso

CECÍLIA MEIRELES

Com um pedaço do braço ainda pulsando, desloco o crânio  
depositado sobre

o asfalto; aquela menina — tão atenta  
quanto raquítica — vibra

a vida tateando  
debaixo da minha camisa. Depois de tocado

pelo impacto, volto a tropeçar por entre carros  
obedientemente

obstinados. (Não há fronteiras  
mas fraturas no ponto onde meus passos

crepitam como

a expandir uma perturbação.) Ainda

próximo

da água, insisto ao rumor  
de máquinas

arcaicas. (Um incerto

prazer

intensifica a voz agora  
reunida

na superfície da pupila.)

2

Certa modalidade de turismo político, por mais que se manifeste uma náusea amistosamente indisfarçável, continua a propagar (na verdade, a esbravejar) uma nostalgia até cativante — diriam aqueles que, no banco de uma praça prestes a ser demolida, confirmam admirar a ingenuidade (não sem um risco de riso pesando no rosto). Apesar de todo o tédio, como evitar apreciar — para não dizer tolerar — uma boca, não uma fala, apetitosamente utópica? (Neste caso, a metonímia, embora mal empregada, permite um corte quase pornográfico.) Tropeçamos em opulência, não em pretensão. Nem toda ousadia tem de ser estritamente inativa. Que dizer dos dedos que tateiam outras intensidades para a experiência? Tocados pela tentativa de participar do presente, falharemos ao oscilar do êxtase utópico à catatonia política. Ameaçado não pelo fracasso mas pela frustração, o corpo combalido pela letargia decide (até onde decidir permite alguma opção) desconhecer o território tanto da delicadeza quanto da exaustão. Talvez porque hoje a inanição seja uma vivência assídua, seria tão inútil quanto aterrador ativar uma metonímia: ombros derrotados, cabeças caídas pouco dizem da paralisia instalada nos dias.

Quem perguntará da terceira via, com a voz quase a desfalecer antes de despencar dos lábios, manterá a expressão clinicamente aflita, num quadro de péssimo teatro, até que o primeiro partidário do apocalipse (personagem típico do elenco jamais incendiário) estraçalhe a pausa dramática que — por um momento — conquistará ao menos a cumplicidade do público à procura de algum representante carismático. No entanto, de que vale insistir neste traçado já asfixiado? Em vez de petrificar o percurso, a letargia restringe o corpo a um movimento pendular: a ilusão de velocidade — não raro acompanhada das patologias da liberdade — será tanto mais truculenta quanto maior for a sedução do circuito que vai do precipício do desejo (apaticamente ilimitado) ao prazer do precipício (cordialmente autoritário). Um toque de dedos, por outro lado, poderia abrir a brecha para uma brisa que, distante da pressa, fizesse da paralisia um início de suor.

Da cidade onde cada passo inaugura uma possibilidade de prisma, ficaremos com as retas (sejam elas as primeiras, sejam as terceiras vias) em detrimento tanto dos atalhos quanto

das encruzilhadas — defendem aqueles que permanecem a pendular do extremo temor à furiosa euforia. Apenas para provocar o tempo, propõe-se — contra alguma ansiedade — deixar de mapear o desejo a partir de um plano, de uma perspectiva em panorama para quem sabe poder tatear uma mínima imagem. Claro que haverá a legião dos que resmungarão, de repente preocupados (talvez tímidos, talvez exaltados) com a desconsideração; a imagem, no entanto, será mínima da mesma forma que a poesia — em meio a monumentos simulados por todo lado — é, também, mínima — mas de maneira nenhuma nem ínfima nem mesquinha. Quando o corpo combalido consegue experimentar a delicadeza, o receio de fracasso tende à anulação — tanto que o medo de perder enfraquece atravessado pela urgência de avivar a potência do paladar — diante do fôlego que fabrica outra fome onde respirar: o silêncio das descobertas se oferta à saliva que não o sacia, conservando as fúrias que o confirmam junto aos objetos mais breves, mais imundos, expostos à existência com a certeza de explorar — tendo os poros despertos — as estações de chuva, quando as trilhas seguras se extinguem, mesmo que travadas entre veias, entre várzeas, entre avenidas.

3

A muleta que a medula drena enquanto dorme  
Coxeia na rua do mar, entre a escumalha

DYLAN THOMAS

Atravessados por ventos de repente  
rarefeitos, lapsos  
sísmicos tateiam a inútil  
instabilidade

da desintegração: este estímulo  
à estima — entre  
frequentes fraturas — tantas vezes

articula  
uma viva falha: (mesmo

suspeito  
ao falso): não

raro respira, como

outros

espelhos, no rastro

dos restos

mal nomeados

4

Diante da leveza, quando a ala se ilumina; diz: um cego ao sol, caminhando com a nossa calma? Estico o risco para perto do tempo: há pontes para todos caírem com um grito de alívio: de novo repito: seu inverso perfura o ritmo quase esquecido. (Quem resiste à inexistência participa de uma brutalidade: ignorar o que não for intensificar, o que ainda receia renascer.) Tenho que desconhecer os trajetos — sem perguntar pelos destinos — para poder tentar não emudecer dobrado sob a violência do vento, sob a descontinuidade da história, sob a evidência da dúvida que se deixa, como uma vida, delimitar até a dissolução, nutrindo a mandíbula que tritura o que nasce em chaga, o que irrompe

em ruína — a mandíbula que será, antes de falir, exterminada: que será — ao inexistir — reforçada: mais próximos

das improvisações, um circuito de sinais sem significação (porque gestos em constante gestação) compõe

o desejo armado para o rito que o quer solidificar numa alusão às criaturas vivas, mas carbonizadas pelo medo de permanecer na cisão entre os sentidos ativados com a segurança de se excluir todos os desvios, todas as ansiedades, todos os ruídos, todas as voragens de um ato de compreensão. Aquele homem que caminha arduamente preocupado — enquanto o trânsito segue quase sem avançar — há muito cuidou de desfazer a memória daquela que — pelo menos até o próximo cigarro — mastigará alguma coisa parecida com orgasmo. Contra a nossa vontade, a solidão desse homem invade meus olhos, segundo

após segundo, mas só dói quando faz silêncio. Apesar do impacto

do desamparo, de novo preparo, no canto do lábio, o dia que abriremos — também excitados — para a luz entretecida da fenda de uma lenta indiferença. (Ainda haverá violência no modo estreito de experimentar

a noite a crescer na cabeça acesa com uma súbita

destreza.) Reconstituídos dos resquícios

deste exílio — descenderemos do fogo

que nos intensificará o fígado: talvez possa reinventar o tempo de viver, de devorar sem cobrir o corpo

com esquecimentos; reocupar

outras nódoas, questionando a incerteza

que retém, por algum motivo

preciso, o gosto de doença como a calar uma carência.

5

da boca aberta escapa-se o hálito de corrente de ar das respirações exaustas

## **ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

A insegurança entrincheirada nos músculos

dissimula

a fome na fuga; o percurso

(composto

apenas de partidas) programa

perigosas

procuras: afoga fluxo



em refugio — incapaz, contudo,

de corromper a truculência  
dos dedos  
que, coerentemente

trêmulos, reavivam

a delicadeza

cavando  
no  
vazio mais  
uma  
brisa

6

O poema entrega a falta à sua língua  
Para que o cego seja nomeado vidente

MICHEL DEGUY

Até há pouco, alguém falava: em cada detrito  
de violência,  
de delicadeza, — uma voz mais vasta

7

Encosto a testa na sua coluna, enquanto o frio ressuscita, como um braço,  
do meu hálito; desejo falar  
devagar — prorrogando, antes do primeiro sopro, a confusão  
das sílabas — com a boca desastrosamente  
inclinada, incapaz para a paciência: não emudeço,  
quero dizer, não esqueço: a noite ronda as rotas  
em que não ruímos — a noite  
que nos respira (quando a mastigamos): desenterro — atrás

de alimento — signos de uma incineração  
violenta (um grito já feito, um grito inútil — como engoli-lo  
seria inútil — distante dos dedos) sem calcular  
— nem repelir;  
nem desprezar — a escuridão que também  
criamos (sobretudo por não poder  
dominá-la — mesmo se, de fato, a tecemos)

Penso que atravesso o pátio não porque imprimo na superfície do cimento uma sobra de  
presença, mas porque propago a desconfiança que faz o real fraquejar de fome — o real que  
se concebe sempre saciado — com a cabeça a balançar sobre a calçada: sua maneira de  
negar a inanição (ainda que a cabeça continue a balançar sobre a calçada) subsiste como  
constituente — não estímulo — de insistentes entusiasmos: o ombro

espanca a pilastra, testando a estrutura talvez  
inexistente: sua suspeita  
abre uma claridade: seu esforço — visto pela

sombra — não agride o concreto: alguém  
cai quando alcançado

pelo som: o ombro espanca  
a pilastra  
do estacionamento, alimentando

o detrito  
de uma atrocidade: sua inconsistência — sistema

que sustenta a vociferação: a calma  
começa

a se despedaçar: a solidão — percorrida  
por  
um eco — começa a se despedaçar:

as rachaduras

roem o que chega ao chão: seus sentidos

se oferecem

à vigília: bramindo

durante

um riso,

do modo mais incisivo

Penso que compartilho o quarto (quase digo que o compartilho como um acesso aos lapsos que construímos) para, por enquanto, concluí-lo; penso que compartilho o quarto: entre abalos estocados, entre desperdícios compulsivos: o quarto abandonado: o quarto repartido: o quarto arrancado das engrenagens de um presente que não quer gaguejar, o que não se põe a confluir, que não quer tropeçar, ainda que, engasgado, pretenda prosseguir

— Nestas sendas, a laceração  
incessante

— Como? pergunto  
antes de contornar a calçada

— Não preciso repetir, a laceração  
desata  
o discurso que a domesticaria

A laceração pela voragem  
(que ladra  
nas águas da vigília)

A laceração pelo desânimo  
(que ladra  
nas águas da vigília)

A laceração pela euforia  
(que ladra

nas águas da vigília)

A laceração pelo esquecimento  
(que ladra  
nas águas da vigília)

A laceração pela incerteza  
(que ladra  
nas águas da vigília)

dentro

do frio que perfura a espinha,  
um frio  
que faz da falta

de força um firme

fruto — há uma manhã incrustada  
em  
cada sulco deste susto —

conduzindo a laceração  
ao calor  
com que se modula

a medula dos metais

a laceração do desencanto  
sob  
a tensão

que a arrasta  
por  
vias não extintas

setembro,  
2008

## ÁREA DE SOBREVIVÊNCIA

1

Restamos sobre andaimes oscilantes, dispersos por raptos mal calculados: a vibração da  
palavra — agora elaborada

na extensão do desabrigo — desestabiliza o estímulo

antes clínico: cansados

do amparo da espera, mantemos a perna reaberta em estado de híbrido alerta: (será que seu  
tronco presente o poema a produzir

mais uma possibilidade para a experiência): no ponto

de partir — reponho o fôlego

quando um pouco de poeira penetra no osso: (talvez

desacreditado

do imediato): prefiro ver a vida ruir a deixar o dia intacto

2

Depois de restaurar o irmão

da terra

viva, levanta a noite

aberta

em branco: o exercício

estético do extravio — contra

a estreiteza do jamais

estranho — divisa

o corpo que se amanheceu

ao nítido

intento: preencher o vício

da solidão com

a fragilidade

do movimento

3

Detritos não de pedra, de estremecimento (talvez  
tocando

a têmpera) dentro de uma cratera

batalhada na terra; recuso — distante  
de todo

muro? — realocar

a córnea quase

calcinação: perdi, sim, perdi — apesar de deitado

na

calçada — a desapareição

dos

prédios concentrado

na

subsistência

de um  
cínico inseto.

4

Um corpo no esgoto, vivo  
terá  
o que relatar? um tempo  
sem  
eventos: incisões

constantes — mas  
inexatas — que tumultuam

a densidade do céu sobre a demolição;

como habitar  
este  
espaço debilitado:

prever  
que não se poderá

respirar

entre  
o que restar?

corre — contra o lodo —  
pela  
enchente — dentro

da chuva — chega a chiar

preparando  
um órgão não delimitado

(não  
deteriorado)

pelas galerias  
que  
ainda o agasalham

### **HAVIA TAMBÉM OS SONS DO ENTARDECER**

Depois de conter uma tosse, tentei pronunciar o nome da criança; mas não consegui articular sequer uma sílaba, mastigando, de repente, um punhado de brita: ainda que desorganizado pela súbita dificuldade, tentei, mais uma vez, alcançar aquele nome claro: ao meu lado, a mãe da criança — com um toque quase inexistente — soube me pacificar: em seguida, quando seus dedos de fato pressionaram o meu braço, compreendi que, por enquanto, nada tínhamos a falar;

atirada no chão da sala, a criança desenhava com uma obstinação que, de imediato, instalou em mim uma lenta inquietude, — eu recusaria, nesse momento, qualquer superfície polida, — com o receio de me acreditar desarmado —

desejei percorrer todos os seus papéis; até então, eu (que estava próximo à porta, como quem hesitasse a entrada definitiva) não avistara nenhum traço: seus desenhos, contudo, tumultuavam meu corpo: pensei em me aproximar: mas qualquer passo custaria um esforço que eu não poderia desperdiçar

(tanto que temi — durante um calafrio — a queda que me impediria de ter a criança por mais tempo)

porque, naquele instante, eu a tinha: entendi que a sua fúria não era minha, que o seu silêncio não era meu: no entanto, eu a teria — embora já estivéssemos exaustos — pelos dias que acompanhassem o seu ato obstinado;



demorei a deixar a casa: apesar da mudez que não fui capaz de romper, a mãe da criança insistia na minha presença; na brecha de um gesto, estendia (sobre a calada desorganização que me habitava) um olhar atentamente estridente: havia também os sons do entardecer: mas, antes de retornar ao hotel, não ouvi ruído algum: por mais que buscasse, pelo menos, um mínimo

estímulo: acordei com o sono debruçado nas minhas pálpebras: em vez de tardar na cama com a cabeça enterrada no travesseiro, tão pesada quanto uma peça de mármore, decidi amanhecer o rosto na água fria

procurando provocar a vigília que me lançasse — num único susto — de volta à viagem prorrogada até o limite da compreensão

— ainda que surpreendesse, talvez com alguma raiva, o nascimento de uma possibilidade de entendimento, —

não reconheci, ao tropeçar, os corredores do hotel: os corredores estreitos, mas iluminados: mesmo que a mala estivesse leve, caminhei com um cuidado que, em breve, descobri insustentável: não creio que me sentisse acordado ao partir da cidade: mesmo assim, pude ver a manhã repousar, como um lençol, acima da espessa neblina

## **A CONSOLIDAÇÃO DA CLARIDADE**

1

Uma brasa no pulso — não deteriora  
nem devasta;  
uma pequena brasa: a consolidação

da claridade — motivada

pela pulsação  
da água — como uma boca,

uma boca

calmamente escancarada

sobre  
a fonte

a despontar

da  
manhã

inclinada

2

Se ajoelhasse por um momento, a areia não teria fim:

este

poder — um poder de vida,

ainda

que emaranhado na morte —

assegurou

sua sobrevivência, conservando-o inumano.

3

Leva a ira — inteira —

na íris,

com alguma

leveza; pendem,

como

braços, as palavras

que

ainda

respira. Não pára

nem  
espera. Leva

— por  
frestas —

a ira arrancada

— palmo

a

palmo —  
da

pressa

Os poemas acima são de *A densidade do céu sobre a demolição* (Confraria do Vento, 2009: <http://adensidadedoceusobreademolicao.plogspot.com>). Casé Lontra Marques publicou também *Campo de ampliação* (Lumme Editor, 2009: <http://campo-de-ampliacao.blogspot.com>) e *Mares inacabados* (Flor&Cultura, 2008: <http://mares-inacabados.blogspot.com>).