

**Gustavo Cerqueira Guimarães**

**A ESPACIALIZAÇÃO DO SUJEITO EM  
JOÃO GILBERTO NOLL E ALBERTO**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
2012**

Gustavo Cerqueira Guimarães

A ESPACIALIZAÇÃO DO SUJEITO EM  
JOÃO GILBERTO NOLL E ALBERTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
2012

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

N793.Yg-e      Guimarães, Gustavo Cerqueira.  
A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto  
[manuscrito] / Gustavo Cerqueira Guimarães. – 2013.  
302 f., enc. : il., fots., color., p&b.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 265-290.

Anexos: f. 291-301.

Inclui apêndice (versão impressa).

1. Noll, João Gilberto, 1946- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Berto, Al, 1948-1997. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 4. Literatura comparada – Portuguesa e brasileira – Teses. 5. Espaço e tempo na literatura – Teses. 6. Duplo (Literatura) – Teses. 7. Melancolia na literatura – Teses. 8. Literatura e fotografia – Teses. 9. Análise do discurso narrativo – Teses. 10. Mimese na literatura – Teses. 11. Livros artísticos – Portugal – Teses. I. Cornelsen, Elcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342

Para Maria Alzira Cerqueira,  
amor e incentivo, sempre.

Para Ernani Maletta,  
por dividir comigo a vida/arte.  
Nós, *os absolutamente sós.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Elcio Loureiro Cornelsen, pelas contribuições no exame de qualificação e, posteriormente, pela orientação silenciosa e perspicaz, estimulando-me a finalizar a tese, gênero interminável.

A Vera Casa Nova, pela afetividade e generosidade durante os três primeiros anos deste trabalho na UFMG, por lermos juntos dezenas de fragmentos de João Gilberto Noll, e, sobretudo, por confiar a mim eu mesmo.

A João Gilberto Noll, pela convivência no Festival de Inverno da UFMG – Diamantina/2007 – que modificou o rumo da minha pesquisa/vida de maneira decisiva, incluindo-se nela.

Ao Mário Lugarinho, pela receptividade e diálogos sobre Al Berto e Lit. Portuguesa na orientação do meu doutorado interrompido na UFF-Niterói/RJ (2006 a 2008).

A Ana Paula Arnaut, pela orientação na Universidade de Coimbra e por compreender, tacitamente, que a minha pesquisa também era autoexploratória.

À CAPES, pela Bolsa Sanduíche em Coimbra e pela Bolsa Reuni, que me possibilitou exercer a docência de Introdução à Literatura Portuguesa durante o ano de 2011.

Ao CNPq pela bolsa financiada em 2012.

A Eneida Maria de Souza por abrir as portas de sua casa para receber o grupo de estudos Roland Barthes no ano de 2007.

Ao Edgard Pereira dos Reis, quanto mais o tempo passa mais percebo a sua importância no início das minhas pesquisas sobre literatura portuguesa.

Aos professores, pelo espaço de discussão e incentivo, Marcos Alexandre, Maria Zilda Cury, Reinaldo Marques, Sabrina Sedlmayer, Teodoro Rennó, e, em especial, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Ao Fábio Camargo pelas contribuições no exame de qualificação.

Aos professores que modificaram a política de bolsa no Pós-Lit: Prof.<sup>a</sup> Leda Martins, Prof. Jacyntho Brandão e Prof. Wander Emediato (PosLin).

À secretária Leticia Magalhães (nota 10).

À Escola Secundária Poeta Al Berto, em Sines, pelo material raríssimo cedido para este trabalho, especialmente, à vice-diretora Graciosa Maria Reis.

A Cristina Pidwell Tavares, irmã de Al Berto, pela troca receptiva de e-mail e pela liberação da visita ao espólio do autor.

Ao colega Juan Silveira, pela revisão cuidadosa e pelas sugestões.

Aos colegas da revista *Em Tese* do Pós-Lit, pela alegria de dividir um projeto em conjunto: Felipe de Paula, João Rocha, Marcos Fábio de Faria e, especialmente, Cleber Cabral.

Aos colegas do programa de pós-graduação em Estudos Literários, pela troca de experiências: Bruno Sousa e Silva, Érika Vieira, Guilherme Zubarán, Karla Cipreste, Natalino Silva, Rafael Lovisi, Sérgio Gomide, Tatiana Sena, Thiago Saltarelli, Vívien Gonzaga e, em especial, Eduardo Nassif.

Aos colegas que se tornaram amigos: Marília Carvalho, Ana Martins Marques e Marcílio França Castro.

Aos companheiros do 'exílio' lusitano: Caio Procópio, Cláudia Lopes, Cláudia Renault, Fernanda Paulo, Lucas Hamú, Marcelo Brugger, Maria Raquel Dias, Marjorie Marona e Gustavo Campos, Ricardo Zimmermann e Sebastião Miguel – *Coimbra tem mais encanto na hora da despedida.*

Aos amigos da virulência al-bertiana, com *todo o amor que houver nesta vida*: Emerson da Cruz Inácio, Leonel Velloso (meu diário de bordo em Coimbra), Sandro Ornellas, e, em especial, Tatiana Pequeno.

Aos queridos amigos, por partilhar a vida, *porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir*: Alessandra Daflon, Alexandre Ker, Alexandre Vasconcelos, Andréa Casa Nova, André Noser, Beatriz Carmelino, Camila Volker, Cristiano Ávila, Daniela Ávila, Daniel Perini, Ernani Maletta, Fabiana Baptista, Fábio Belo, Flávia Siqueira, Francesca della Monica, Henrique Lee, Ives Lima, João Felipe Gonzaga, Juliana Perdigão, Luciano Amaral, Ludmilla Zago, Luiz Hübner, Paula Jardim, Pedro Castilho, Valéria Braga, Stael Alvim e Vitor Fortunato.

Ao Orestes Diniz, pelas conversas sobre o *eu* e o *não-eu*.

Aos familiares: Vô Dim; Inês e Milta; Adriano; Juninho, Flávio, Leonardo, Raphael e Sávio; em especial, ao meu pai, Enock, e a minha mãe, Alzira, pelo amor.

Ah! E aos gatos que animam minha casa: o Rosa e a Bebelinha.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão sobre como o sujeito é representado nas obras do escritor brasileiro João Gilberto Noll (1946) e do lusitano Al Berto (1948-1997). Por meio inicialmente de um estudo crítico, assinala-se o surgimento desses escritores no cenário literário, tendo como linha condutora a análise, em Al Berto, das imagens das capas de seus livros; e, em Noll, da voz do protagonista ao longo de seus romances. Em outro momento, comparam-se as espacializações desses enunciadorees pelos locais anômalos da cidade, utilizando como suporte a noção de *heterotopia*, de Michel Foucault. E, a partir desses lugares identificam-se algumas estratégias narrativas utilizadas pelos autores para abordar a temática do duplo, como a relação dos narradores com o espelho. Acrescentam-se ainda, o uso do nome João, em Noll; e, por outro lado, em Al Berto, as encenações fotográficas atreladas à melancolia.

## RÉSUMÉ

Ce travail propose une discussion sur la façon dont le sujet est représenté dans les œuvres de l'écrivain brésilien João Gilberto Noll (1946) et le lusitanien Al Berto (1948-1997). D'abord, à travers d'une étude critique, on marque l'apparition de ces écrivains dans la scène littéraire en analysant, chez Al Berto, sa mise en scène photographique sur les couvertures de ses livres; et, chez Noll, la voix du protagoniste tout au long de ses romans. À un autre moment, on compare les spatialisations de ces énonciateurs par les lieux anormaux de la ville à partir de la notion d'hétérotopie. Et, à partir de ces lieux, on identifie quelques stratégies narratives utilisées par les auteurs articulées avec le thème du double.

## **ABSTRACT**

This dissertation proposes a discussion about the way the self is represented in João Gilberto Noll's work (1946), a Brazilian writer, and Al Berto's, a Portuguese writer (1948-1997). It is noteworthy to highlight the emergence of these writers in the literary scene, by analysing Al Berto's book covers and Noll's protagonist's voice that is expressed in his novels. Moreover, it is also important to compare and contrast these narrator's specializations around the anomalous places in the city, taking into account the notion of heterotopy. By doing this, it is remarkable that these authors make use of some strategies to make their self-portrays, which are going to be articulated with the issue of the double.

## SUMÁRIO

<b>TABELA</b> .....	12
<b>CARTOGRAFIA – introdução</b> .....	14
<b>A NARRATIVIDADE POÉTICA – preâmbulo</b> .....	23
<b>CAPÍTULO 1 – AL BERTO: O SUJEITO ESPACIALIZADO</b> .....	38
1.1 – A experiência ‘Montfaucon’ no exílio em Bruxelas .....	40
1.2 – Os anos 1980 .....	60
1.3 – Os anos 1990: “E se a morte te esquecesse?” .....	85
1.3.1 – O corpo incendiado .....	92
1.4 – “Eis-me acordado muito tempo depois de mim” .....	103
<b>CAPÍTULO 2 – NOLL: O SUJEITO ESPACIALIZADO</b> .....	117
2.1 – João Gilberto Noll: um escritor <i>gauche</i> .....	119
2.1.1 – João Gilberto Noll: um escritor desdobrável.....	125
2.2 – Mimese, ficção e imaginário: quem sou eu ou com quem sou eu? .	144
2.2.1 – O sujeito-leitor .....	152
2.3 – “Um sujeito que se desloca para se manter fixo” .....	157
2.3.1 – Um sujeito de papel, sem papel, com papel? .....	165
<b>CAPÍTULO 3 – A ESPACIALIZAÇÃO DO SUJEITO</b> .....	177
3.1 – A espacialização heterotópica.....	179
3.2 – A espacialização heterotópica-utópica.....	200
3.2.1 – Os espelhos .....	206

<b>CAPÍTULO 4 – O AUTOR DUPLICADO</b> .....	213
4.1 – “Alguém disse que importa quem fala” .....	217
Exercício de leitura-escrita I: “Fragmentos” .....	226
4.2 – João-alguém, João-ninguém .....	227
Exercício de leitura-escrita II: “Relâmpagos” .....	235
<b>CAPÍTULO 5 – AL BERTO: FOTOGRAFIA E MELANCOLIA</b> .....	236
5.1 – A fotografia em Al Berto .....	238
5.2 – Melancolia: o objeto perdido .....	242
5.3 – Fotografia e melancolia .....	249
<b>MUNDO REVERSO – considerações finais</b> .....	260
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	265
Literatura primária .....	266
Literatura subsidiária .....	270
Crítica e teórica .....	279
Discografia .....	288
Filmografia / videografia .....	289
Referências eletrônicas .....	289
<b>ANEXOS</b> .....	291
Anexo I (Guia preliminar do espólio de Al Berto) .....	292
Anexo II (Capas de <i>O medo</i> ) .....	299
Anexo III – Exercício de leitura-escrita III: “Ruídos” .....	301

## TABELA

Imagens dos livros de Al Berto presentes neste trabalho.

<b>Livro</b>	<b>Imagem / autoria</b>	<b>p.</b>
<i>Projectos 69</i> , 2002 [1972]	Desenho (capa): s/ ref.	41
<i>À procura do vento num jardim d'agosto</i>	Desenho (capa): Al Berto	47
<i>À procura do vento num jardim d'agosto</i>	Desenho (contracapa): Al Berto	26
<i>À procura do vento num jardim d'agosto</i>	Fotografia (miolo): Sérgio M. N. da Costa e Silva	251
<i>Meu fruto de morder, todas as horas</i>	Desenho (capa): Do Do (D. Sidónio)	55
<i>Meu fruto de morder, todas as horas</i>	Fotografia (pág. de rosto): s/ ref.	54
<i>Mar-de-Leva</i>	Desenho (capa): s/ ref.	56
<i>Mar-de-Leva</i>	Fotografia de id. pessoal (contracapa)	57
<i>Mar-de-Leva</i> , 2ª ed.	Fotografia (capa): s/ ref.	57
<i>Trabalhos do olhar</i>	Fotografia (capa): António Pidwell	62
<i>Trabalhos do olhar</i> , 2ª ed.	s/ ref.	61
<i>O último habitante</i>	Fotografia (pág. de rosto): Paulo Nozolino	68
<i>Salsugem</i>	Fotografia (capa): Paulo Nozolino	70
<i>A seguir o deserto</i>	Fotografia (orelha): Paulo Nozolino	68
<i>Apresentação da noite</i> , ed. isolada, 2006	Fotografia (capa): Luísa Ferreira	73
<i>Três cartas da memória das Índias</i>	Desenhos (miolo): Luís Silva	75
<i>Uma existência de papel</i>	Fotografia (pág. de rosto): Al Berto	77
<i>O medo</i> , 1987	Fotografia (capa): Paulo Nozolino	299
<i>Lunário</i>	Fotografia (capa): s/ ref.	81
<i>Lunário</i> , 2ª ed.	Fotografia de identificação pessoal (capa)	82
<i>O livro dos regressos</i>	Fotografia (capa): Helder Lage	250
<i>Canto do amigo morto</i>	Fotografia (capa): Paulo da Costa. Domingos	90
<i>O medo</i> , 1991	Fotografia (capa): Paulo Nozolino	300

<i>O anjo mudo</i>	Fotografia (capa): Luísa Ferreira	89
<i>O anjo mudo</i>	Fotografia (contracapa): Luísa Ferreira	89
<i>O anjo mudo</i> , 2 <sup>a</sup> ed.	Fotografia (capa): Adriana Freire	258
<i>Luminoso afogado</i>	Imagem gráfica (capa): Susana Francisco e Jorge António	91
<i>Horto de incêndio</i>	Fotografia (capa): Paulo Nozolino	101
<i>O medo</i> , 1997; 2 <sup>a</sup> ed., 2000	s/ imagem	255
<i>O medo</i> , 3 <sup>a</sup> ed., 2005	Fotografia (capa): Paulo Nozolino	256

Referência para esta cronologia da publicação das obras de Al Berto: *O medo*, 2005, p. 677-8.

**Introdução**

**CARTOGRAFIA**

Um livro é produzido, evento minúsculo, pequeno objeto manejável. A partir daí, é aprisionado num jogo contínuo de repetições; seus duplos, a sua volta e bem longe dele, formigam; cada leitura atribui-lhe, por um momento, um corpo impalpável e único; fragmentos de si próprio circulam como sendo sua totalidade, passando por contê-lo quase todo e nos quais acontece-lhe, finalmente, encontrar abrigo; os comentários desdobram-no, outros discursos no qual enfim ele mesmo deve aparecer, confessar o que se recusou a dizer, liberta-se daquilo que, ruidosamente, fingia ser. A reedição numa outra época, num outro lugar, ainda é um desses duplos: nem um completo engodo, nem uma completa identidade consigo mesmo.

Michel Foucault, *História da loucura*

A relevância de se realizar um estudo com o intuito de comparar alguns aspectos das obras dos escritores João Gilberto Noll (1946), brasileiro, e Al Berto (1948-1997), português, deve-se pelo efeito que seus textos sugerem edificar acerca de alguns temas complexos da literatura contemporânea: o sujeito, a espacialização citadina, o colapso da linguagem, a precariedade e a plasticidade identitária, o diálogo com outras artes, além da hibridação do gênero literário e seus efeitos representativos, entre tantos.

Outros aspectos contribuem para a aproximação entre esses autores: ambos nasceram na década de 1940, tendo recebido o reconhecimento da crítica literária nos anos oitenta; suas obras são em língua portuguesa – com exceção de alguns textos escritos por Al Berto em francês, no início de sua carreira no exílio –; e pertencem a uma tradição literária que, segundo pontuam alguns críticos que se debruçaram sobre as suas obras, tem a *escrita de caminhada* de Arthur Rimbaud como um potente vetor. Com relação a esse último item, o pesquisador Maurício Vasconcelos afirma que mesmo que o autor gaúcho não tenha estabelecido diretamente um diálogo com o bardo francês, a sua obra “opera uma leitura do poeta no texto cultural em que a escrita rimbaudiana se dissemina”.<sup>1</sup> Já em Al Berto, em muitos de seus livros evidencia-se um diálogo intenso com o poeta francês, que aparece como uma potente ferramenta de articulação para os estudos a seu respeito.<sup>2</sup>

Contudo, a possibilidade comparatista entre os autores se dará a partir de outras influências, de outros entrecruzamentos, de generalizações trabalhadas por meio de recortes no tempo e de elos não causais, no intuito de renovar a sua leitura, sobretudo, nos aspectos que tangenciam as *espacializações do sujeito* em suas obras. Para tanto, este trabalho se inicia por um “Preâmbulo” no qual são exaltados alguns pontos relativos ao gênero formal das obras de Noll e Al Berto, tendo em vista que o primeiro é associado ao romance e o segundo, à poesia; reforça-se também seus diálogos com outras artes, como a pintura, o cinema, o desenho, a música, entre outras.

Em seguida, o trabalho se estende por cinco capítulos, na intenção de compreender os espaços figurados em Noll e Al Berto e os sujeitos neles

---

<sup>1</sup> VASCONCELOS. Escrita de ação. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 226-53.

<sup>2</sup> Cf. FREITAS. O andarilho etíope. *A noite dos espelhos*, p. 40-4.

representados, contemplando três fatores interligados para a comparação entre os autores e a discussão teórica e crítica que suas obras permitem prolongar acerca: a) do sujeito; b) da espacialização desse sujeito; e, c) do espelhamento entre autor e enunciador.

Todos os livros de João Gilberto Noll<sup>3</sup> e Al Berto<sup>4</sup> serão contemplados neste estudo, embora, em dado momento, opte-se por analisar um conjunto de obras ou uma delas, com o objetivo de facilitar a compreensão do funcionamento geral de determinado tema. Agregadas às vozes desses escritores, surgirão outras vozes, outros cruzamentos entre a literatura e sua crítica e sua teoria, bem como o discurso filosófico e semiológico. Contudo, a presença dessas vozes não tem por objetivo ‘embasar’ a leitura das obras a partir das noções e dos conceitos apresentados. Esses “comparecem em função de seu potencial articulador, isto é, como operadores que formalizam – mais sintética que analiticamente – certas possibilidades de compreensão abertas pelo texto literário”.<sup>5</sup>

Lidar com tais autores contemporâneos, como objeto de estudo e reflexão, impele-nos à condição de revelar um pouco de nós mesmos, porque, igualmente, nos tornamos parte integrante (*sujeito*) do universo representado, residindo aí o risco e a dificuldade da delimitação do *objeto*. Por vezes, não são estranhos o sentimento de insegurança e o medo de errar nas escolhas temáticas, bem como nas escolhas críticas e teóricas. Porém, mais forte ainda é o esforço de contribuir para os estudos dos autores, enfatizando nos dois primeiros capítulos o surgimento de suas literaturas no cenário cultural.

---

<sup>3</sup> Livros publicados por João Gilberto Noll: *O cego e a dançarina* (1980), *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Canoas e marolas* (1999), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), *Lorde* (2004), *A máquina de ser* (2006), *Acenos e afagos* (2008), *Sou eu!* (2009), *O nervo da noite* (2009), *Anjo das ondas* (2010), e, *Solidão continental* (2012).

<sup>4</sup> Livros e plaquetes publicados por Al Berto: *Projectos 69* (1972), *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), *Meu fruto de morder todas as horas* (1980), *Mar-de-leva* (1980), *Dix adresses avant de disparaître* (1981), *Trabalhos do olhar* (1982), *O último habitante* (1983), *Salsugem* (1984), *A seguir o deserto* (1984), *Apresentação da noite* (1985), *Três cartas da memória das Índias* (1985), *Uma existência de papel* (1985), *O medo* (1987), *Lunário* (1988), *O livro dos regressos* (1989), *A secreta vida das imagens* (1991), *Canto do amigo morto* (1991), *O medo* (1991), *O anjo mudo* (1993), *Luminoso afogado* (1995), *Horto de incêndio* (1997), *O medo* (1997, 2000, 2005 e 2009), *Dispersos* (2007), *Diários* (2012). A edição de *O medo* usada como referência neste trabalho é a datada de 2005.

<sup>5</sup> BRANDÃO. *Grafias da identidade*, p. 18.

Por um lado, no primeiro deles – que conta com apoio do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari –, destacam-se em Al Berto: seu período no exílio em Bruxelas, durante a ditadura salazarista nos anos 1970, e seu retorno a Portugal; o reconhecimento e a consolidação de sua obra nos anos 1980; o período da degradação do corpo na década subsequente; e, os desdobramentos e a canonização de sua obra após sua morte. A orientação desse capítulo se dá pelo apontamento de alguns dos principais temas escolhidos pelo autor, para dar voz ao sujeito que também se delinea paulatinamente nas capas de seus livros.

Poderão as fotografias de um escritor, no âmbito de um estudo “meramente” literário, ser alvo de uma *leitura*? Seria demasiado fácil recorrermos à etimologia da palavra para legitimar uma resposta afirmativa, assente na certeza de que toda a escrita (grafia) pressupõe ou exige uma leitura. (...) Há os casos em que a utilização da imagem fotográfica do autor nos surge enquanto complemento expressivo (e, em certos casos, artísticos) da obra. Como se, no fundo, pudesse ou devesse existir uma continuidade “textual” entre palavra e imagem, capaz de exigir uma leitura conjunta e sem preconceitos (teóricos ou outros).<sup>6</sup>

Dessa forma, o crítico Manuel de Freitas reclama o lugar da fotografia como paratexto na obra al-bertiana. Se há concordância entre vários críticos e teóricos de que as imagens devem ser pensadas como “textos”, veja-se como elas se apresentam na obra de Al Berto, reunindo pela primeira vez em um único lugar todas as capas de seus livros.<sup>7</sup>

Por outro lado, no segundo capítulo, o sujeito no autor brasileiro, ao modo sugerido por ele próprio – *disperso* e *avulso* –, não é tomado de maneira totalitária. Ele é encarado sempre de modo oblíquo – *gauche* e *desdobrável*. Em contraponto à voz desse sujeito, expressa por meio de um mesmo narrador, também é trazida a voz do autor, através de entrevistas, destacando-se o início de sua carreira literária em paralelo ao surgimento de sua crítica e seu diálogo com a literatura brasileira. Salientam-se, assim, em sua formação literária, as ressonâncias de Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade, reforçando alguns temas em comum entre eles, a exemplo de certa sacralidade do cotidiano em cotejamento com a escritora Adélia Prado, cujas principais referências também

---

<sup>6</sup> FREITAS. *Me, myself and I*, p. 53-4.

<sup>7</sup> A referência das publicações dos livros de Al Berto e sua ordem cronológica é a mesma adotada na obra *O medo* – seção “Bibliografia”. Vide Tabela na página 12 desta Tese.

são os escritores acima citados. Assim, pretende-se dar ênfase ao caráter lírico da obra nolliana, encenado pela voz do protagonista ao longo de seus livros.

No decorrer desse capítulo, entrelaçados a essas vozes surgirão os discursos teóricos de Roland Barthes, Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima e Walter Benjamin, ressaltando os aspectos relativos à recepção, redimensionando, assim, o espaço do leitor no jogo literário e os limites de transmissão da experiência. Tais indicações para a investigação são sugeridas em diferentes momentos no próprio texto de João Gilberto Noll, a exemplo de um trecho de *Bandoleiros*, no qual o narrador é também um escritor: “preciso trabalhar ainda mais. Sabe? – digo a Ada –, sabe que têm coisas que jamais poderei mostrar em meu romance? Que coisas? Ela pergunta. Nada não, respondo”.<sup>8</sup>

No capítulo terceiro, momento em que Al Berto e Noll se encontram em um diálogo mais direto, comparam-se as espacializações de seus enunciadores. Percebe-se que eles geralmente transitam pelos locais anômalos da cidade – casa de internação, presídio, terrenos baldios, casas de prostituição, cemitério, etc. Para a melhor compreensão desse ponto em comum entre eles, põe-se em contato a noção de *heterotopia* desenvolvida por Michel Foucault no ensaio “Outros espaços”, no qual o pensador categoriza os *espaços heterotópicos* em seis princípios.<sup>9</sup>

Depois destes, o estudo se desdobra para as duas espacializações *utópicas*. Uma delas se refere aos lugares imaginados pelos homens, propriamente idealizados sem referente no mundo real, a utopia como convencionalmente a conhecemos. A outra se refere ao *espaço do espelho*, único lugar onde coincidem os dois espaços – *utópico* e *heterotópico*.

Em João Gilberto Noll e em Al Berto, essa espacialização é tematizada a partir de inúmeras referências ao espelho, eclodindo em todos os seus livros em demasia. Porém, neste momento da pesquisa, pretende-se distinguir o livro *Lorde*, de Noll, e os três fragmentos diarísticos de Al Berto, “O medo (1)”, “O medo (2)” e “O medo (3)”, presentes em *O medo*. Considera-se que essas obras selecionam algumas das principais temáticas advindas das imbricações teóricas acerca da

---

<sup>8</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 90.

<sup>9</sup> Cf. FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 411-26.

relação entre enunciador e autor, destacando-se seus processos de subjetivação: a relação *eu / outro*.

Vale acrescentar, pois, que esses espaços por si só não conferem ao sujeito uma territorialização *a priori*, tendo por princípio que, como afirma Félix Guattari, “o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado”.<sup>10</sup> Ou, segundo o pesquisador Luis Alberto Brandão:

O espaço da cidade tende a ser um “lugar nenhum”, quase um “vazio” de percepção, nulidade de referências que, pelo alto grau de saturação, tornam impossível qualquer enraizamento, qualquer identificação. Espaço intangível que produz um estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade. Espaço de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e de irreconhecer-se.<sup>11</sup>

No entanto, para haver um mínimo de localização espacial, são construídos novos mundos e campos discursivos para a reterritorialização, o que se dá na interação do personagem-narrador com o espaço e com a própria língua, por meio de algumas estratégias utilizadas pelos autores para se autorretratarem: “invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade”,<sup>12</sup> como se percebe em Al Berto, e igualmente em Noll: “todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por consequência o que contar”.<sup>13</sup> Assim, a partir desses lugares, o leitor vê-se impelido a se perguntar quem seriam esses sujeitos que espacializam seu discurso sob uma aparente autobiografia.

Para dar conta inicialmente dessa questão, no quarto capítulo, propõe-se pesquisar as postulações teóricas daqueles que dissertaram sobre o assunto, por meio de alguns textos que se tornaram canônicos no campo dos estudos literários, como “A morte do autor”, de Roland Barthes, ensaio no qual ele contesta certa parte geral da teoria e da crítica literária que reforçavam o “império do Autor”. E, próximo a essa ideia, na conferência “O que é um Autor?”, Michel Foucault amplia a discussão.

---

<sup>10</sup> GUATTARI. *Caosmose*, p. 169.

<sup>11</sup> SANTOS. Textos da cidade. In: VASCONCELOS (org). *1000 rastros rápidos*, p. 132.

<sup>12</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 26. Ressalte-se que, por diversas vezes, Al Berto transgride as regras gramaticais, relativas, por exemplo, à pontuação e ao uso de letras maiúsculas. Nas citações extraídas de publicações literárias feitas em Portugal, foi mantida a grafia usada naquele país.

Esses questionamentos e essas proposições são bem pertinentes para se refletir nos dias atuais sobre o caráter do nome e da imagem do autor estarem tão vinculados às suas obras, tanto pelas suas próprias intenções quanto pelas exigências do mercado editorial. Todo o jogo, no qual o autor está inserido – com raríssimas exceções, se é que é possível –, faz parte do que chamamos hoje de literatura, contribuindo para que se construa uma imagem do autor na sociedade, ainda que difusa. Portanto, tais operadores se prestam a sustentar as duas literaturas estudadas neste trabalho.

Ainda nesse capítulo, identifica-se o “jogo de espelhos”, presente nos romances de Noll, no qual os personagens têm a designação de seu próprio nome, João. Isso ocorre em quatro de seus treze romances. Em Noll, essa duplicação do autor-personagem torna-se um componente agonístico em grande parte de sua literatura, na qual passa a existir a sua sombra de autor nos espaços onde se desenvolvem as tramas.

No quinto capítulo, esse mesmo componente agônico se apresenta nas encenações fotográficas de Al Berto, um dos autores que mais empregou esse universo à literatura. Por meio delas e de seus textos, apresentam-se alguns traços relevantes para associá-los ao sujeito melancólico:

com fotografias consolo a saudade do rapaz que fui, embora saiba que há muito se apagaram os sorrisos de teu rosto. envelhecemos separados, o *eu* das fotografias e o *eu* daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro. não acredito na reconciliação, ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui nunca estive nelas. quase nada sei de mim.<sup>14</sup>

As articulações entre fotografia e melancolia, que também ocorre de forma menos enfática no primeiro capítulo, neste último se intensificam e se iluminam com base em *Estâncias*, de Giorgio Agamben, e “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud. No caso da articulação com o psicanalista, a abordagem é menos associada à afecção melancólica – suas derivações nosográficas e psicologizantes –, do que àquela feita pela via estética. As relações mais estreitas entre fotografia e melancolia se estabelecem ainda junto de Roland Barthes e Susan Sontag, autores

---

<sup>13</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 20-1.

<sup>14</sup> AL BERTO. O medo (1). *O medo*, p. 226.

que dedicaram livros sobre o assunto: *A câmara clara* e, respectivamente, *Sobre fotografia*.

Em seguida, nas considerações finais – “Mundo reverso” –, retomam-se alguns dos principais tópicos que nortearam a elaboração do trabalho. E, mais que a proposição de uma breve síntese, vislumbram-se possíveis desdobramentos para pesquisas futuras.

Por fim, mas não por último, com a licença do leitor, apresento três “exercícios de leitura-escrita”. Tais textos (pastiches) são exercícios líricos (ou ensaísticos) e se seguem ao momento em que os autores são mais destacados: “Fragmentos” para o semiólogo francês, Roland Barthes; “Relâmpagos” para o  *trovador* brasileiro, J. G. Noll; e, “Ruídos” para o *performer* lusitano, Al Berto.

Esse último texto se encontra anexado no formato de uma plaquete, porém, apenas na versão impressa da Tese, como um livro artístico muito semelhante ao modo empregado por Al Berto em *O último habitante* (1983). Dessa maneira, pretende-se dar mais ênfase ao dialogismo entre as artes visuais e a experiência tátil dos leitores, abrindo também o campo para maiores reflexões sobre o trabalho de edição al-bertiano, bem como o trabalho de edição nos dias de hoje. Assim, por meio desses “exercícios de leitura-escrita”, partilho de outra mirada imagética pela qual eu também os autores em destaque neste estudo, sobrepondo-se assim mais elementos neste caleidoscópio crítico-literário.<sup>15</sup>

Eis, portanto, o mapa dos espaços a serem percorridos neste estudo, que tem como princípio que a escrita, interpretativa e/ou artística, compreende uma tripla função: luta, devir e territorialização: “escrever é lutar, resistir; escrever é vir-a-ser; escrever é cartografar”,<sup>16</sup> profere Gilles Deleuze em seu livro sobre Michel Foucault.

---

<sup>15</sup> Esta tese será escrita predominantemente em terceira pessoa. Contudo, em algumas ocasiões, farei uso da primeira pessoa, quando entender que haja, aí, algum contexto de singularidade.

<sup>16</sup> DELEUZE. *Foucault*, p. 53.

## **Preâmbulo**

# **A NARRATIVIDADE POÉTICA**

agora  
isto é uma história

Helder Moura Pereira, *Romance*

**E**m análise geral da poesia portuguesa publicada em 1988, o pesquisador João Barrento escreve o ensaio “O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, no qual ele enfatiza mais detalhadamente a obra *Romance* (1987), do poeta lusitano Helder Moura Pereira, assinalando o pendor narrativo como a principal característica dessa poesia.

Os sinais lexicais da narração insinuam-se nas malhas do texto (Uma vez um dia..., depois, então, quando...). O passado revistado é o magma de onde emergem, subtis e precisas como antes, as pequenas ilhas da imagética das vivências do presente. As linhas da escrita, que antes confluíam mas facilmente num ponto, agora “perdem-se no tempo”. O poema, que não tinha memória, lembra-se agora de infâncias perdidas, espraia-se em espaços biográficos, traça os seus “mapas de retratos”.<sup>17</sup>

Essa forma de escrita poética na qual se destaca a narração é sem dúvida decorrente da “geração de 1970”, a qual pertenceu Moura Pereira e Al Berto, contrapondo-se às tendências do reconhecido grupo “Poesia 61”, da década anterior, detentor de uma escrita de maior concisão formal. Nessa perspectiva, “a narratividade vem reconstituir tenuemente totalidades, limar cantos e diluir limites de antigos blocos de versos isolados, ligando-os subrepticamente uns aos outros para construir um único e longo *poème-fleuve*”.<sup>18</sup> A poesia naquela ocasião, e talvez ainda hoje, encontra-se na “*era do romance*: o paradigma do narrativo instala-se na poesia, que ainda há pouco tempo quase não vivia do tempo, esgotando-se em incisões pontuais, e agora começa a recuperá-lo”.<sup>19</sup>

Ao analisar a obra de Al Berto e também a de João Gilberto Noll, depara-se comumente com uma questão da ordem do gênero formal. O primeiro é reconhecido como um poeta e o segundo está ligado ao gênero narrativo, predominantemente ao romance. No entanto, os textos desses autores transitam numa seara limítrofe entre esses gêneros, devido à hibridação de suas linguagens, incluindo por vezes o universo da dramaturgia (da *performance*) e constituindo-se, a exemplo de Al Berto, como uma “narrativa performática”.<sup>20</sup> Acrescenta-se a

---

<sup>17</sup> BARRENTO. *A palavra transversal*, p. 69.

<sup>18</sup> BARRENTO. *A palavra transversal*, p. 69.

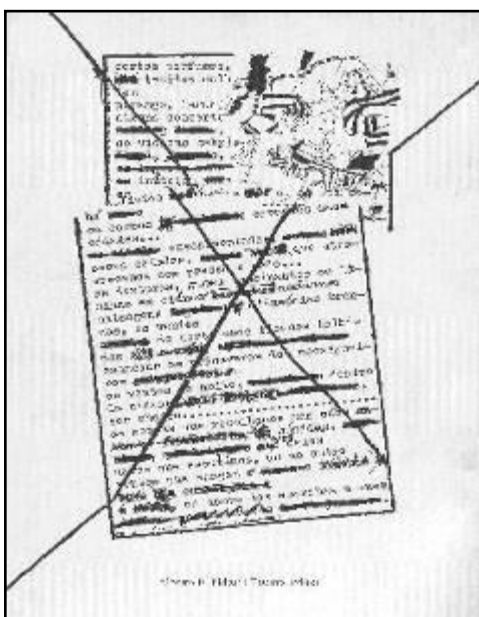
<sup>19</sup> BARRENTO. *A palavra transversal*, p. 69. Vejam-se algumas das principais características da geração de Al Berto no primeiro capítulo – “Os anos de 1980”.

<sup>20</sup> Cf. GUIMARÃES. Isto não é um romance? *Espaço, corpo e escrita em Al Berto*, p. 61-72. Essa forma de escrita, a que se atribuiu o conceito de “narrativa performática”, permite ao autor a liberdade de encenar situações autobiográficas, dialogar com outras artes e transitar entre os

essa hibridação do gênero uma intensa dialogia entre suas obras e outras artes. Vejam-se alguns exemplos de como se produzem essa hibridação de gênero e o diálogo com a música, o teatro, o cinema, a pintura, a fotografia e o desenho. Primeiramente no autor lusitano e logo após no autor brasileiro.

Al Berto, no decurso de sua obra, por meio de estratégias formais para se autorretratar, emprega a sua vocação visual “em referências constantes à fotografia, artes plásticas, cinema, flashes fotográficos, montagens cinematográficas”.<sup>21</sup> Ratifica-se, assim, o caráter interartístico de sua escrita. Alexandre Melo, na apresentação de uma das obras do autor, chama a atenção para esse campo rico de investigação, ao salientar que

A obra de Al Berto é antes de mais nada uma obra de palavras, mas as suas palavras têm olhos. São palavras de olhos grandes. Trabalhos do olhar escritos com os olhos abertos das palavras. São palavras, palavras, infinitas noites e páginas de palavras imparáveis, imagens em caleidoscópio diante de nós, dentro de nós, corpos disfarçados de imagens disfarçadas de palavras.<sup>22</sup>



Embora as imagens em sua obra sejam em menor escala, é importante lê-las para melhor compreender toda a sua poética. Veja-se de que modo Al Berto dialoga com o desenho, por meio da contracapa, de sua autoria, da primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto*.

Vê-se uma página cortada, uma imagem abstrata acima, à direita, contendo fragmentos de textos datilografados com algumas correções do autor, sobrepostos por um rabisco em forma de xis. Esse rabisco sugere que se

---

gêneros literários e entre os tempos, tanto em termos da releitura de determinadas tradições literárias – Burroughs e Rimbaud, por exemplo – quanto em relação à estruturação temporal da narrativa; haja vista que em *À procura do vento num jardim d'agosto* não há uma anterioridade através da qual se possa estabelecer uma relação de causa-efeito, sequer uma verossimilhança espaço-temporal dos personagens. Ao escrever, o autor liberta-se da unidade e da linearidade, passando a trilhar o cruzamento dos tempos, no qual o instante surge como aquele momento em que futuro, presente e passado se unem em um ponto.

<sup>21</sup> MELO. Apresentação. In: AL BERTO. *Projectos 69*, p. 5.

<sup>22</sup> MELO. Apresentação. In: AL BERTO. *Projectos 69*, p. 7.

aproximem as partes. Com base nessa imagem, é pertinente inferir que ela seja uma alusão ao método de escrita utilizado: o *cut-up*, concebido pelo norte-americano William S. Burroughs, uma das principais ressonâncias em Al Berto no início de sua carreira literária. Encontra-se também essa arte gráfica mencionada no próprio corpo do texto, como na seguinte passagem: “um astro explode em mil outros animais, minuciosamente desenhados / iniciais a metamorfose”.<sup>23</sup> Além, é claro, de haver em sua obra a composição do livro propriamente de desenhos, o *Projectos 69*, que será analisado oportunamente no primeiro capítulo.

Em relação à pintura, o autor diz em entrevista sobre o desejo que o moveu a se exilar em Bruxelas: “Eu saí de Portugal aos 18 anos. (...) E foi uma opção muito precisa. Eu queria estudar pintura e achava que ia ser pintor”.<sup>24</sup> No entanto,



Al Berto não mais se dedica a ela a partir do início dos anos 1970; a sua forma de expressão passa a ser apenas a literatura. Entretanto, embora o autor tenha abandonado o pincel, não abdicou do diálogo com a arte pictórica. Para Rodrigo Eduardo Silva, “o que os movimentos do poeta para a pintura fazem emergir é essa inquietação: de saber o que atravessa e liga as várias artes, e nesse sopro redimindo a sua divisão”.<sup>25</sup> Pensando com Silva, é pertinente questionar se Al Berto realmente deixa a pintura, já que a sua poesia

faz reiteradas referências a esse universo, como se constata no livro *A secreta vida das imagens*, no qual se vê a reprodução do quadro *Les Cyprès*, 1889, de Vincent Van Gogh (óleo s/ tela, 93,3x74 cm, New York, Metropolitan Museum of Art), seguida do poema que lhe é referente, “Última carta de Van Gogh a Théo”:

nunca me preocupei em reproduzir exatamente  
aquilo que vejo e observo  
a cor serve para me exprimir théo: amarelo

<sup>23</sup> AL BERTO. *O medo*, p. 82. Para maiores detalhes da análise deste desenho: conferir em GUIMARÃES. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto*, 2005.

<sup>24</sup> Al Berto entrevista à RTP. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ8oEdfA>.

<sup>25</sup> SILVA. A impossível *ekphrasis*. In: VÁRIOS. *Al Quimias*, p. 52.

terra azul corvo lilás sol branco pomar vermelho  
arles  
sulfurosas cores cintilando sob o mistério  
das estrelas na profunda noite afundadas onde  
me alimento de café absinto tabaco visões e  
um pedaço de pão théo  
que o padeiro teve a bondade de fiar.

o mistral sopra mesmo quando não sopra  
os pomares estão em flor  
o mistral torna-se róseo nas copas das ameixeiras  
arde continuou a arder quando tentei matar aquele  
que viu a minha paleta tornar-se límpida  
mas acabei por desferir um golpe contra mim mesmo  
théo  
cortei-me uma orelha e o mistral sopra agora  
só de um lado do meu corpo os pomares estão em flor  
e arles théo continua a arder sob a orelha cortada

por fim théo  
em auvers voltei a cara para o sol  
apontando o revólver ao peito senti o corpo  
como um torrão de lama em fogo regressar ao início  
num movimento de incendiado girassol<sup>26</sup>

Nesse poema, Al Berto enfatiza a relação do pintor – Van Gogh – com seu irmão – Théo –; afinal, o texto é uma carta de despedida, cujo teor é detidamente marcado por cenas trágicas: a mendicância do pão, a orelha cortada e o suicídio do artista. Toda essa tragicidade está entremeada pelas cores, pelo mistral, pelas cidades – Arles e Auvers –, pelo pomar, flores (girassol), e ainda pelos prazeres do café com o pão, do tabaco e do absinto, proporcionando um clima de alucinação e também de mistério. Pode-se inferir que, mais do que reproduzir aquilo que se vê e se observa nos quadros, Al Berto deseja imprimir a sua estética, trazendo outras nuances para a recepção da obra descrita e, claro, para a sua própria obra. Segundo Vera Casa Nova, a respeito de um pronunciamento de Baudelaire,

o melhor resumo de um quadro pode ser um soneto ou uma elegia, mostrando de certa forma que os escritores têm a capacidade de falar da pintura mais de perto, pois (...) um estilo pictural contém um pensamento, ou seja, o ato de pintar é da ordem do pensamento e os poetas explicitariam esse pensamento, e eventualmente lhe dariam prosseguimento.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> AL BERTO. A secreta vida das imagens. *O medo*, p. 428.

Al Berto, nessa linhagem, exercita bastante o modo de escrita característico do poema citado, sobretudo na década de 1990, quando eventualmente escreve para catálogos de exposições de artes plásticas. O contrário também ocorre, isto é, artistas plásticos produzem suas obras a partir da poética al-bertiana, a exemplo dos trabalhos registrados nos dois catálogos produzidos pelo Centro Cultural Emmerico Nunes, de Sines, frutos de exposições: *A secreta vida das palavras*, 2010 e *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, 2001.

Toda essa construção pictórico-literária associa-se também a recursos cinematográficos, utilizados, porém, em menor proporção – cortes de cenas, mudança de foco, indicativos de voz em *off*, constituindo uma tentativa do autor de capturar as imagens justapostas de um cotidiano disfórico e transferi-las para o texto, com o intuito de retratar o “delírio espesso e fragmentado do infernal filme da cidade”.<sup>28</sup> As narrativas não têm duração nem profundidade, são *flashes* de cenas que se sucedem, como neste fragmento de *À procura do vento num jardim d’agosto*:

no écran em technicolor notícias de última hora:

EXPLOÇÃO VIOLENTA NO YORKSHIRE ESTA  
NOITE INTERVENÇÃO DAS FORÇAS DA ORDEM E AS PROSTITUTAS TAMBÉM SÃO  
FILHAS DO SENHOR OCUPAM AS IGREJAS EM BREST ARDE ESTE MISTÉRIO DAS  
CIDADES JUNTO AO MAR A VÍTIMA FOI DESCOBERTA EMBALSAMADA DENTRO  
DUMA SEBE DE MADRESSILVAS A BRIGADA DE ESTUPEFACIENTES DESMONTOU  
MAIS UM<sup>29</sup>

Essa arte aparece principalmente nos seus primeiros trabalhos: *Meu fruto de morder, todas as horas* e *Trabalhos do olhar*. Naquele, há uma narrativa de forte pendor onírico, com algumas alusões ao universo cinematográfico, como a presença de atores, planos de câmara e lugares indefinidos justapostos, que lembram filmes surrealistas:

FILME NA RUA ZERO L.

manchas de cinza no écran. planos exteriores: deriva dos  
atores inscrições nas paredes nas pálpebras dos cães. *Hilda tem um  
caralho voador / Alexandria ou Lisboa? Hilda influxo nervoso contornos*

---

<sup>27</sup> CASA NOVA. A produção de imagens. *Fricções*, p. 25.

<sup>28</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 61.

<sup>29</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 20.

de números microscópicos. mágicos. refrão assobiado por uma ceguinha de New York City à entrada do metro.<sup>30</sup>

Al Berto mostra o movimento e a visibilidade tal como operam dialogicamente na errância da voz que se enuncia em diálogo com outras artes. Esse atravessamento da linguagem se intensifica devido à justaposição de gênero textual, porque a literatura de Al Berto, como a de Noll, não demarca com nitidez os territórios entre o prosaico e o poético. A respeito disso, numa entrevista datada de 1989, Al Berto, ao ser interpelado se havia diferença entre os gêneros, respondeu:

– Entre a minha poesia e a minha prosa, talvez não haja. Os dois primeiros livros estão muito ligados à prosa. Sempre escrevi uma poesia muito narrativa. Pelo menos dizem isso. Como sou um tipo excessivo e maximal, os meus poemas andam à volta de histórias e é óbvio que não sinto que *Lunário* seja um romance. Um romance-romance. Essa referência nem aparece no livro.<sup>31</sup>

Em seguida, Al Berto é indagado sobre o que seria um romance em sua concepção, e responde:

– É aquilo que o autor quiser que seja. O Herberto Helder tem razão quando diz que está tudo misturado: não se sabe quando é que a poesia não dá origem a um romance, quando é que um ensaio não é um romance, quando é que no interior de um ensaio não aparece um poema... Não vejo por que é que essas coisas hão-de ser catalogadas. Há páginas de grandes romances que são grandes páginas de poesia. Bom, mas isto é mais um pressentimento que uma certeza, que o início de uma teoria... É uma interrogação.<sup>32</sup>

Essa textualidade expressa pela ‘mistura’ de gêneros e o diálogo intenso com outras artes, como apontado aqui; igualmente se estendem para João Gilberto Noll como um dos elementos de sustentação dos seus textos. Em relação especificamente ao aspecto formal da linguagem, Noll, também em entrevista, diz estar “querendo cada vez mais” o “hibridismo [entre] prosa e poesia”.<sup>33</sup> O escritor se refere ao seu interesse por essa linguagem:

---

<sup>30</sup> AL BERTO. Meu fruto de morder, todas as horas. *O medo*, p. 123.

<sup>31</sup> AL BERTO. Al Berto, um poeta na ficção – entrevista a Francisco José Viegas. *Revista Ler*, 1989.

<sup>32</sup> AL BERTO. Al Berto, um poeta na ficção. Entrevista a Francisco José Viegas. *Revista Ler*, 1989.

<sup>33</sup> NOLL. Em busca da obra em aberto – entrevista a ‘Revista A’ (versão on line), 2000. *Site do autor*.

Acho que a função básica ou central da poesia é a de tentar revelar o que é à primeira vista inútil, recuperar elementos perdidos do olhar do cotidiano. E poesia está sendo usada aqui não como sinônimo de verso ou poema. Não sou um poeta neste sentido. Mas dentro da prosa deve palpitar este teor poético. Senão seria melhor lermos apenas jornal, ficaríamos muito mais bem informados.<sup>34</sup>

Ou seja, para o autor, a forma como é designado o prosaico não é tributária de algo que tencionaria escapar ao olhar extraordinário da condição humana. O lugar de sua narrativa aspira também a estar ligado ao poético, dando amplitude a outras formas de aceção de mundo ao sujeito, transformando-o, diferentemente de apenas informá-lo.

Em *O quieto animal da esquina*, por exemplo, o narrador é um poeta amador que anota à mão alguns versos em situações bastante corriqueiras: “peguei o guardanapo de papel com o poema que eu guardava no bolso desde o embarque no Galeão, ainda não me ocorrera um nome para ele, me perguntei se ‘O quieto animal da esquina’ não seria o título que aquele poema estava pedindo”.<sup>35</sup> Curioso observar essa estratégia com o título do livro cujo horizonte aponta, ou ao menos sugere, para a investigação de elementos de uma natureza poética em sua literatura.

A hibridação das linguagens torna-se mais evidente em seus trezentos e trinta e oito “instantes ficcionais”, publicados em *Mínimos múltiplos comuns*. Na apresentação do livro, Wagner Carelli acentua a dificuldade de qualificar “esses relatos mínimos e extraordinários”.<sup>36</sup> Veja-se, como exemplo, o texto “Havana prometida” integrante da série ‘Os artistas’, da subsérie ‘Poetas’:

Ela vai para Cuba fazer um tratamento para voltar a enxergar. Foi acometida na infância por uma enfermidade de nome longo. Se lembro, nele cabia até a palavra “constelação”. A moça escreve belos poemas. Me liga de madrugada pedindo que eu os leia. De um gosto especialmente. Fala do “sabor relutante da noite”. Sento na cama. E vou recitando preguiçosamente as sílabas de sua verve sinuosa. Ela vai para Havana. Talvez volte enxergando um pouco. Ou um pouco mais. Diz que consegue ver alguma coisa. “O quê?”, pergunto. Ela me olha aí com tal ardor que entendo.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> NOLL. Sou um velho hippie – entrevista a ‘Copo de mar’ (versão on line), 1996. *Site do autor*.

<sup>35</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 80.

<sup>36</sup> CARELLI. Um painel minimalista da Criação. In: NOLL. *Mínimos, múltiplos, comuns*, p. 19.

<sup>37</sup> NOLL. *Mínimos, múltiplos, comuns*, p. 369.

Nesse texto, para além da hibridação da linguagem, há o trabalho de metalinguagem, o poema narrando a si próprio ou o poema se desfazendo ou se desvelando. São apresentadas palavras imateriais, contrastantes: as sílabas sinuosas escritas pela poetisa cega são verbalizadas pelo enunciador, por um fio, ao telefone, de madrugada. Enfatiza-se, assim, o elemento oral da poesia, bem como o seu lado surdo, ou melhor, cego, inusitado ou por dizer. Maurício Vasconcelos diz que Noll “investe em um projeto de prosa lírica, em uma retomada, sobre novas bases, do poema em prosa (uma forte tendência desde a modernidade, com o sentido de musicalidade buscado por Rimbaud e Baudelaire), no qual, contudo, não se perde o fio da ação”.<sup>38</sup>

Em *A fúria do corpo*, Noll leva sua prosa a consequências bastante distintas, empregando uma linguagem radicalmente experimental dentro de seu repertório até os dias de hoje, pois em nenhuma outra obra é tão privilegiado o aspecto formal por meio da subversão do campo sintático e da musicalidade do texto, priorizando-se em alguns momentos mais o campo da oralidade em detrimento do campo semântico:

me chamam de bábábá na frente do cinema, vou clamando bá pelas calçadas e não importa nada que não seja este ensandecido bá agoniado. Bá seria o som, a sílaba que tudo abriria, bá chegaria até o último esconderijo de alguém, bá o meu condão, meu abre-te-sésamo, afrouxaria as presilhas de Afrodite à penugem do meu bá, os infelizes babariam seus dejetos à música do meu bá, bábábá reluziriam as estrelas e a noite toda seria festa de luz do meu bá, meu dinheiro não chega para o café mas o bá transbordaria do meu peito saciado e se ouviria o canto dos mortos no mais régio silêncio e todos sairiam de suas casas ao encontro do bá, do mais puro bá, bá é o que clamo como a interjeição salvadora e todos os empregados saem de suas tocas e espalmam o bá nas suas mão calosas.

Mas nem bá nem bu nem bi, retruco diante dessa apoteose de uma simples sílaba, não quero bá nenhum pois o que vejo agora não há som que exprima.<sup>39</sup>

O próprio autor em entrevista aborda o tema acerca das múltiplas nuances de *A fúria do corpo*,

---

<sup>38</sup> VASCONCELOS. Caminhando pela baía de San Francisco – entrevista a João Gilberto Noll. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 3.

<sup>39</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 22.

O meu livro mais radical. No sentido de eu assumir a enxurrada dos dejetos estilísticos. É um livro barroco. É um livro de excessos. Não quis a engenharia, quis um certo caos proposital. É um livro em muitos momentos rebarbativo. É uma voz embriagada a voz do narrador. Sempre transbordante. E essa voz embriagada às vezes canta. *A fúria do corpo* está repleto desses cantos como se fosse um poema.<sup>40</sup>

É pertinente, então, neste momento, fazer referência à presença da arte musical em Noll, cuja própria construção formal da linguagem é contaminada por ela, como percebido acima e também registrado pelo próprio autor em entrevista:

Por vezes esqueço da narrativa e brinco com o movimento, com a palavra em estado musical. No meu processo criativo, a linguagem determina o tema. É ela que determina o poder semântico do livro. O significado vem da estruturação que dou à linguagem. E isso tem mais a ver com poesia do que com a prosa.<sup>41</sup>

Todas as obras de Noll aludem *en passant* a algum compositor e/ou música dos mais variados gêneros – samba, bossa, rock, tango, pop, clássica. Artur, uma das figuras principais de *A céu aberto*, é um bom músico de uma casa noturna, que toca “ao piano uma seleção de pequenas pérolas da canção internacional”.<sup>42</sup> Em outro momento revelador de como sua escrita é transpassada pela música, o narrador profere que “Artur se empolga inteiro com suas próprias palavras, como se o que ele falava fosse puro ritmo, fosse música”.<sup>43</sup>

Em *Rastros do verão*, o próprio narrador, a certa altura, se dá conta da música em sua vida: “pela primeira vez avaliei de fato o quanto a música significava para mim. Que o meu fim fosse trágico, ou modorrento, ou cômico, mas que não me faltasse a voz para cantar até a véspera”.<sup>44</sup> Esse livro é todo intercalado por referências musicais, de Pink Floyd a Bach, passando por Marina Lima, Elza Soares, Elis Regina, Legião Urbana, dentre outros. A narração presentifica constantemente o que se escuta no rádio: “Ouvimos um barulho de louça se quebrando. O garoto foi à cozinha, demorou um pouco, e voltou dizendo que não era nada. A locutora anunciava que agora vinha a Elis”.<sup>45</sup>

Em *Al Berto*, oriundos do campo musical, encontram-se as marcas das

---

<sup>40</sup> NOLL. Entrevista a Copo de Mar, 1996. *Site do autor*.

<sup>41</sup> NOLL. Realidade e ficção – entrevista a Cristina Zaccaria, 2001. *Site do autor*.

<sup>42</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 25.

<sup>43</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 33.

<sup>44</sup> NOLL. *Rastros do verão*, p. 60.

paisagens desoladas e os abismos noturnos pronunciados nas letras e no clima das músicas *punk* e *rock* das bandas musicais Velvet Underground, The Doors, The Stooges e Joy Division, com seus respectivos vocalistas e principais letristas – Lou Reed, Jim Morrison, Iggy Pop e Ian Curtis.

Quanto a João Gilberto Noll, as artes plásticas são bastante expressivas em *Lorde*, como se percebe pelo olhar do narrador e em algumas referências acerca de obras pictóricas e de outras representações encontradas no Museu Britânico e National Gallery: “Foi quando entrei no Museu Britânico. Turistas de todo canto. Fui até a civilização egípcia. Admirei seus deuses remotos. E me encantei talvez pela menor imagem do Museu, minúscula. Apis, o deus que é touro”.<sup>46</sup> Além, é claro, do recurso altamente imagético ao longo de suas obras, descrevendo-se nuances de tons, cores e formas.

Ao teatro Noll se refere em *A céu aberto*, por intermédio do filho do pianista Artur, rapaz que queria escrever para teatro e encena um trecho de seu texto. “Tem uma peça minha que começa assim”, e continua:

- Vai dizer que não sabia!
- Do quê? – das tuas artimanhas para me ter sempre do lado.
- Estão chegando os convidados, não falemos disso agora.
- Disso o quê?
- Das minhas artimanhas para te ter sempre do lado.
- Mas não era bem disso que falávamos.
- Ah, falávamos para não falarmos mais disso porque estavam chegando os convidados.
- Quem são eles?
- O Tédio, a Esperança, o Lívido, a Norma, o Cravo.
- O que será deles se as traças nos comerem antes?
- Eles saberão se virar; nós é que estaremos fodidos, estertorantes e com uma quimera rota na calva.
- Olha o azul-celeste!
- Olha o quê?
- O azul-celeste, jubilante, alheio à cloaca aqui de baixo, numa boooa...
- Então?!
- Então o quê?
- Vamos subir aos céus, vamos viver lá?<sup>47</sup>

Muitos elementos presentes nesse lampejo dramaturgico merecem ser retidos aqui para destacar que serão mais explorados no segundo capítulo deste

---

<sup>45</sup> NOLL. *Rastros do verão*, p. 46.

<sup>46</sup> NOLL. *Lorde*, p. 36-7.

trabalho, como o impasse por parte dos personagens diante da ação e a comunicação, a morte, a agonia e o êxtase.

Mas é, sobretudo, em *Harmada* que a linguagem teatral é evocada continuamente por meio de referências constantes ao universo cênico. No início do livro, o narrador diz, em clima de confissão, ser um ex-ator e problematiza os limites entre a realidade (o referente) e a representação teatral:

– Olha, vou te confessar um troço, é a primeira vez, depois de muitos anos, que confesso isto: eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: *tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende?*, se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim.<sup>48</sup>

Essa exposição do ator nos sugere pensar sobre os próprios limites da literatura. O teatro, nesse caso, é uma potente metáfora para figurar o tema, pois, segundo Barthes, “só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação”.<sup>49</sup> Dessa forma, o ator nos convida a pensar não só nos jogos estabelecidos entre o factual e o fictício, mas mais especificamente na própria literatura nolliana, em seus biografemas, ciladas, jogos e limites da autorrepresentação literária.<sup>50</sup>

*Harmada*, do início ao fim, recorre ao campo lexical cênico para criar um tom de intimidade com as artes do tablado, configurando-se em uma grande homenagem a essa arte. Há referências à luz, ao figurino, à dramaturgia, aos ensaios, à construção de personagens, aos camarins, à produção, enfim, a toda carpintaria teatral. O protagonista de *Harmada* ao final da narrativa, volta aos palcos, mas agora como diretor de um bem sucedido monólogo:

---

<sup>47</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 87-8.

<sup>48</sup> NOLL. *Harmada*, p. 24, grifo meu.

<sup>49</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 90.

<sup>50</sup> Este assunto será retomado no capítulo quarto.

Eu pensava no espetáculo que dirigiria apresentando Cris ao público de Harmada. A produção estava sendo levantada com a ajuda de Bruce. Acabáramos de conseguir um teatro de bom tamanho. A peça, um monólogo de um autor mexicano, falava de uma mulher enlutada por acreditar com ódio e desespero na eternidade.<sup>51</sup>

Vale lembrar que esse romance foi adaptado para o cinema, em 2003, sob a direção de Maurice Capovilla. Outros dois longas-metragens foram realizados a partir da obra do autor, evidenciando o seu forte pendor imagético: *Hotel Atlântico* (2009), direção de Suzana Amaral – derivado da obra homônima –, e *Nunca fomos tão felizes* (1984), direção de Murilo Salles, adaptação do conto “Alguna coisa urgentemente”, de *O cego e a dançarina*.<sup>52</sup> A sétima arte se torna mais radicalmente presente em Noll nesse seu livro de estreia e em *Bandoleiros*, nos quais nomes de filmes são evocados – *Cidadão Kane* e *Psicose*, por exemplo. No entanto, o que mais chama a atenção nesse livro é a forma da narrativa, que utiliza o recurso fílmico para se estruturar através de remissões temporais (característica da montagem cinematográfica). É uma narrativa altamente imagética, cujo olhar atento se percebe através de aproximações e distanciamentos de foco. Há também no texto um clima irônico e cômico, em contraste com passagens de suspense e tensão envolvendo o protagonista, o criminoso Baby Búfalo e o “estranho” Steve, “a quem o narrador enfrenta, e que parece saído dos desenhos dos quadrinhos ou de um western ‘classe Z’”.<sup>53</sup> Para Flora Süssekind, “a referência cinematográfica interfere a tal ponto na ação que esta se interrompe e a narrativa passa a se ocupar exclusivamente da citação”.<sup>54</sup>

O conto “Cenas imprecisas”, de *O cego e a dançarina*, traz muitos elementos que nos auxiliam a compreender a ficção de Noll, que se mune “de um ritmo acelerado, mimetiza movimentos de câmera, utiliza-se de comparações cinematográficas. O texto de Noll dialoga abertamente com a imagem e o ritmo do cinema. Mas, de certo modo, para deixar claros desencaixes e diferenças”.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> NOLL. *Harmada*, p. 58.

<sup>52</sup> Cf.: VASCONCELOS. *João Gilberto Show – o conto e o espetáculo em “O cego e a dançarina”*, 1985. Primeiro trabalho acadêmico desenvolvido sobre a obra de João Gilberto Noll, no qual se estabelece a relação do livro com o cinema

<sup>53</sup> GUIMARÃES. *Narrar por imagens: o olhar e a memória. Imagens da memória*, p. 146.

<sup>54</sup> SÜSSEKIND. *Ficção 80 – Dobradiças e vitrines. Papéis colados*, p. 242.

<sup>55</sup> SÜSSEKIND. *Ficção 80 – Dobradiças e vitrines. Papéis colados*, p. 242.

Esses desenhos, alargados a Al Berto, podem ser pensados junto das seguintes reflexões do poeta e pesquisador António Ramos Rosa, na introdução de seus estudos sobre poesia moderna e artes plásticas.

Estar no mundo é ter a experiência de uma participação e ao mesmo tempo de uma separação irreduzível. A distância que o homem sente em relação ao mundo tem uma correspondência na linguagem que é constituída por significantes em que o objeto ou o referente só está presente através da distância da palavra em relação ao objeto. Por isso se pode dizer que a presença do referente na palavra é a presença da ausência. É nesta distância que o poeta cria e constitui o poema que, no seu modo de ser, não representa nem traduz, porque o poema é fruto de uma imaginação radical que segue mais as impulsões do inconsciente do que as determinações da sociedade, a poesia erige-se fiel ao mito da integridade do ser, ou seja, da união do divino e do terrestre, segundo a tradição das sociedades primitivas e da civilização grega, por exemplo. É assim que a separação ontológica do homem pode coincidir, em certos momentos, com a unidade primeira que o ser humano conheceu nos seus primórdios. E se formos mais longe, poderemos dizer até que o poeta reatualiza por vezes a unidade da matéria inorgânica a que todo o ser vivo tende a regressar, segundo Freud. É por esta razão que o poema é originário e irreduzível na sua indeterminação.<sup>56</sup>

Visto por esse ângulo, não se pretende pensar a obra de Noll e Al Berto em termos de gêneros bem demarcados, mas pensá-la como detentora de um gesto sempre em direção à indeterminação, à poesia. Por fim, ao seguir esse mesmo caminho, respaldando-se ainda em Foucault, Barthes, Deleuze e Guattari, a pesquisadora Marli Fantini, em breve ensaio dedicado à obra de Noll, mostra a abertura de maiores espaços para o convívio em um só tempo entre a literatura e as artes, verificável também em Al Berto, abrindo, assim, sucessivas

margens na espacialidade da escrita onde o enunciado terá sempre margens povoadas de outros enunciados. Reescrever e, portanto, reatualizar os enunciados é um procedimento performático que faz do significado um evento em constante permutação de sentido e direção. Lacunas, recortes, vazios, descontinuidades, dissensões, dissonância em cantos para várias vozes dialógicas e intersemiótica reinscrevem recursivamente frágeis rastros de sentidos, pegadas para uma peregrinação discursiva em formação arqueológica. Arqueologia de superfície onde – fazendo *interface* entre interior e exterior, antes e depois – todas as posições fixas podem mesclar-se e, portanto, intercambiar-se.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> ROSA, António Ramos. *A parede azul* – estudos sobre poesia e artes plásticas, p. 13.

<sup>57</sup> FANTINI. Poética migrante. In: VASCONCELOS; COELHO (orgs). *1000 Rastros Rápidos*, p. 27.

**Capítulo 1**

**AL BERTO:  
O SUJEITO ESPACIALIZADO**

Os livros são objetos transcendentés  
Mas podemos amá-los do amor táctil  
Que votamos aos maços de cigarro  
Domá-los, cultivá-los em aquários,  
Em estantes, gaiolas, em fogueiras  
Ou lançá-los pra fora das janelas  
(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)  
Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los  
Podemos simplesmente escrever um:  
Encher de vãs palavras muitas páginas  
E de mais confusão as prateleiras.

Tropeçavas nos astros desastrada  
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas.

Caetano Veloso, Livros, *Livro*

## 1.1 A experiência ‘Montfaucon’ no exílio em Bruxelas

Os livros que me interessam são aqueles em que alguém conta, em que há uma evocação. Depois do dia 25 de Abril há como que um obstáculo removido a uma evocação. Não cesso de rememorar, chamo, alguém me chama. O que se chama? É um encontro da minha história pessoal com a história que sei. Evoco porque as duas, de uma maneira que eu desconhecia, estão estreitamente ligadas e são a visão futura da minha escrita. Em que se transformou hoje o Livro do Exílio?

M. G. Llansol, *Uma data em cada mão – Livro de Horas I*



Al Berto, Rue de l'Aurore, Bruxelas, 1970  
ANGHEL, *A Metafísica do Medo*

**S**urgido na década de 1970, o poeta Al Berto publicou *À procura do vento num jardim d'agosto* em 1977, livro considerado o de estreia por grande parte de sua crítica, inclusive por estudo anterior de minha autoria, *Espaço, corpo e escrita em Al Berto* (2005), em que a obra citada foi focada.<sup>58</sup> Entretanto, é importante rever esse posicionamento e destacar a edição de *Projectos 69* (1972),<sup>59</sup> publicado na Bélgica quando de seu exílio (1967-1975), apontando-o como primeiro livro do autor, independente da distância de Portugal e da marginalidade ao ritual de publicação. Assim, mais do que entrar em

<sup>58</sup> Cf. GUIMARÃES. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: 'À procura do vento num jardim d'agosto'*, FALE/UFMG, 2005. Este é o primeiro trabalho acadêmico no Brasil exclusivamente sobre o poeta.

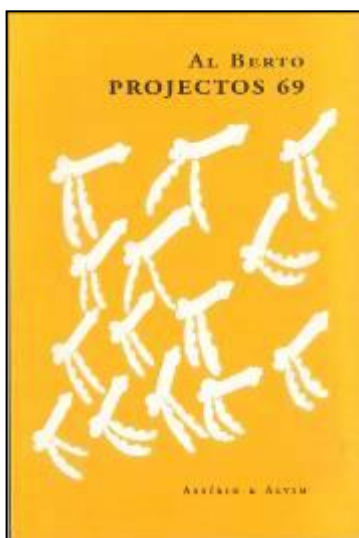
<sup>59</sup> *Projets*, Bruxelles, Archives n.º II, Montfaucon Research Center, [1972]. Edição fac-similada: *Projectos 69*, Lisboa, junho de 2002. Esta referência consta nas notas da obra completa *O medo*, elaboradas por Luis Manuel Gaspar e Manuel de Freitas. Desenho da Capa: s/ referência.

discussão para apontar qual é o primeiro livro de Al Berto, posição que ainda pode ser revista e discutida, pretende-se aqui lançar mais força ao seu período de exílio e à face imagética do poeta por meio da análise das capas de seus livros.

Partindo deste princípio, Al Berto publicou, até o ano de sua morte, durante 25 anos, entre 1972 e 1997. Delineia-se aqui uma análise crítica acerca do caráter performativo do sujeito que se enuncia por meio das fotografias e dos textos. Para tanto, pretende-se examinar as capas das primeiras edições de suas obras com a finalidade de resgatar o seu contexto bem como a encenação do próprio autor, pois todas as suas obras tiveram um caráter de urgência, como ele mesmo dizia.

Al Berto sempre acompanhou de perto todas as fases de edição de seus livros, intencionando a sua estetização por completo, como a escolha da capa, por exemplo, mesmo quando passou a publicar pelo mercado editorial. Assim, a proposição que aqui se faz para o arranjo dos livros para além de uma análise didática, pretende seguir passo a passo a data de publicação da obra, diferenciando-se da organização dos livros em sua obra completa *O medo*, cuja disposição se apresenta pela datação da escrita.

Curioso observar que o autor sempre fez questão de incluir em algumas cronologias os livros não concluídos: os perdidos – *Kalou on Ice* (1971), em sua primeira versão –, os trabalhos inéditos – *Noctilique* (1971), *Pages de l'astronaute halluciné* (1972), *Esquisse pour un portrait d'Alain Petit-Pieds et Henriette Rock* (1973) –, os textos destruídos – *L'engoulement* (1973), *Epopéia antes da queda* (1974) e a segunda versão de *Kalou on Ice* (1975). Estes dados se verificam em consulta aos manuscritos de seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal, nos quais se constata o quase obsessivo cuidado em realizar cronologias de sua obra/vida.

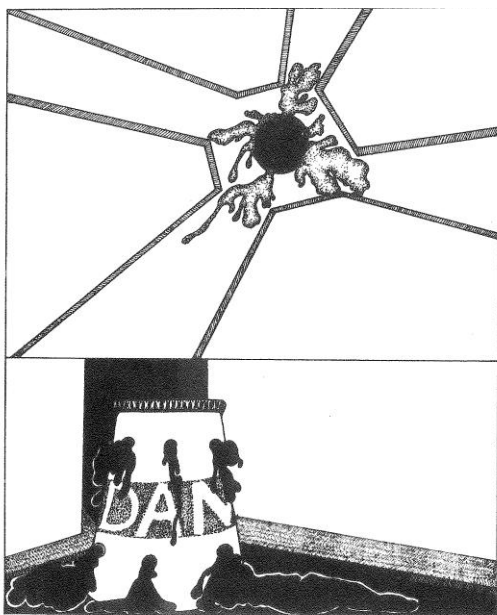


A primeira edição fac-similada de *Projectos 69*, o autor a assinou como Alberto Tavares, apresentando-nos um livro de desenhos com muitos escritos em francês que dão suporte a eles. Tais inclinações francófonas orientam em pormenor as possíveis elaborações de telas e/ou intervenções em espaços públicos – ruas, praças e jardins – e privados – a casa e a própria imagem – descrevendo o tamanho, a cor e

a densidade do material empregado em seus projetos de arte.

O então estudante de pintura na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) já não tinha a sua língua pátria como a usual; sequer convivia com portugueses, como dito por ele mesmo em uma entrevista: durante “quase três anos eu não falei uma palavra em português. Por outro lado, também havia uma dificuldade na altura em arranjar livros em português. O único livro que eu tinha levado (...) era curiosamente o *Pela estrada fora* [1957] do Kerouac [(1922-1969)]”.<sup>60</sup> A curiosidade se dá aqui pela clara repercussão estética que o então cidadão bruxelense viria a ter da *geração beat*, à qual também pertenciam Allen Ginsberg (1926-1997) e William Burroughs (1914-1997). Aliás, a *pop art*, também movimento norte-americano, igualmente entusiasma o artista. Algumas propostas de desenhos, por exemplo, já deixavam o laivo de Andy Warhol (1928-1987). Na visão de João Maria do Ó Pacheco, a respeito de uma exposição de Al Berto em sua faculdade de pintura,

fala-se que terá sido um escândalo. A sala foi forrada a papel de prata na sua totalidade e as únicas representações foram uma série de fotos em



*polaroid* que não eram de todo suscetíveis de serem observadas por espíritos moralistas. / No entanto, os quadros mais característicos de Al Berto eram enormes telas que podiam ocupar toda uma parede com representação tipo Andy Warhol em cores berrantes, tipo banda desenhada, com técnicas tão diversificadas como a pintura sobre jornal ou transparências inusitadas.<sup>61</sup>

Warhol é marcante no trabalho do poeta. Assim, para o livro em questão também não seria diferente. Algumas páginas de *Projectos 69*, por exemplo, tratam de enormes instalações capazes de bloquear o

Desenho de Al Berto, *Projectos*, p. 32.

trânsito de carros pelas ruas. Para tanto, indica-se a utilização de imensos

<sup>60</sup> AL BERTO. Entrevista à RTP. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ8oEdfA>.

<sup>61</sup> PACHECO. O anjo do crepúsculo. Disponível em <http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>. Este texto foi publicado no *site* do Concelho Municipal de Sines. João Maria do Ó Pacheco (1955-2010), cidadão sineense frequentador da noite cidadina, foi contemporâneo de Al Berto.

materiais plásticos ou infláveis ou ainda pastosos, como dentifrícios e iogurte.<sup>62</sup>

Al Berto, em 1993, em uma entrevista a Raul Oliveira para o jornal *Litoral Alentejano*, relembra o contexto desta época:

- A opção de ir para a Bélgica relacionou-se com o fato de existir lá a sede da ONU, era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, documentação para frequentar as universidades. Foi, como se sabe, uma grande época de agitação social, política e cultural.
- [Raul Oliveira] Quer dizer que apanhou o Maio de 68?
- [Al Berto] Apanhei tudo. O Pré/68, o próprio movimento de 68 e a ressaca dessa agitação toda. Vivia-se na altura em permanente vertigem.<sup>63</sup>

Há no livro, além do traço notadamente *pop*, um clima de pendor surrealista e lisérgico bem típico destes anos, nos quais o limite entre o público e o privado ou a arte e o corpo é de difícil distinção ou sequer pode ser ponderado pela categoria de ‘limite’.

As imagens iniciais em *Projectos 69* figuram os compartimentos de uma casa, destacando-se a sala de jantar, o jardim, o banheiro e o quarto. Para Alexandre Melo, na apresentação da reedição em 2002,

Al Berto abre-nos de par em par as portas de uma casa transbordante do entusiasmo juvenil que inventa a desmesura da sua medida: doce velocíssima violência, sorridente. Uma casa suficientemente larga para que também nela depois possam caber as dúvidas e as mágoas do tempo. Uma casa é uma cidade a preto e branco onde se sonham e arriscam todas as cores, onde correm todos os riscos: ondulantes riscas nas bandeiras festivas do arco-íris, sulcos de pastas dentífricas à conquista de bocas e sabores. Uma casa cheia de urgência inventada como quem faz um filme no meio da rua e da Europa de passagem pela estrada do mundo, rápido no salto do instinto, suave na canção do coração.<sup>64</sup>

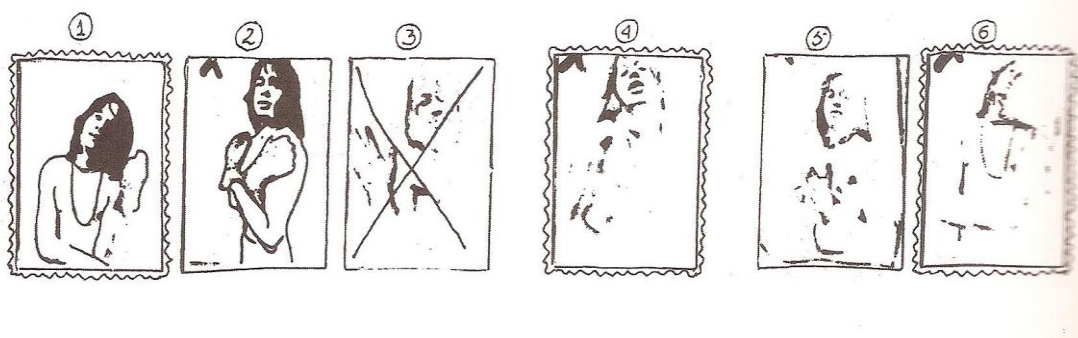
Além disso, *Projectos 69* contém muitas imagens recorrentes nos futuros livros de Al Berto: a morte, o sexo, o mar, os objetos cortantes e o autorretrato, como se pode constatar, a respeito desse último, no “Projeto para coleção de selos falsos”:

---

<sup>62</sup> Cf. *Projectos 69*, p. 30, 32 e 43.

<sup>63</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A Metafísica do Medo*, 2008, p. 83.

<sup>64</sup> MELO. Apresentação. In: AL BERTO. *Projectos 69*, p. 4.



*PROJET POUR UNE COLLECTION DE FAUX TIMBRES POSTE*

..... *MOBILE SE PRESENTANT SOUS FORME D'UNE PETIT VIGNETTE AU VERSO ENDUIT DE GOMME VENDUE PAR L'ADMINISTRATION DES POSTES ET QUI COLLEE SUR UN OBJET CONFIE A LA POSTE A UNE VALEUR D'AFFRANCHISSEMENT EGALE AU PRIX MARQUE SUR SON RECTO. ....*<sup>65</sup>

A primeira edição do livro foi publicada pela Montfaucon Research Center, uma associação internacional – atuante até hoje – fundada naquele mesmo ano em Bruxelas por Al Berto e por outros, artistas visuais em sua maioria: Michel Bonnemaison (1923-2006), Joëlle de la Casinière (1944), o peruano Carlos Ferrand (1946), Al Berto (1946-1997), a italiana Olimpia Hruska (1948), o músico Jacques Lederlin (1950), componente do grupo a partir de 1973, e Sophie Podolski (1953-1974).<sup>66</sup> Esta última integrante foi poeta e artista gráfica, lembrada hoje por meio do livro *Le pays où tout est permis* (1972) e dos muitos desenhos deixados. Ela padecia de esquizofrenia e se suicidou aos 21 anos. Ao que tudo indica, era a única nascida na própria cidade.<sup>67</sup>

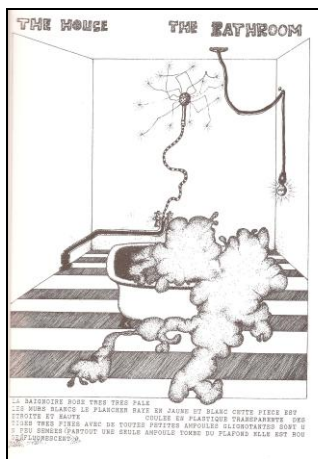
É nítida e intensa a contaminação dos trabalhos artísticos entre os membros do grupo Montfaucon, estrangeiros em sua maioria, o que resulta em um projeto estético comum marcado pelo seu contexto de irreverência e por fortes ressonâncias *beatniks* e indiretamente do pensamento deleuzeano, bastante vigoroso à época. Vejam-se abaixo os desenhos de Al Berto e os de Sophie Podolski

<sup>65</sup> AL BERTO. *Projectos 69*, p. 52.

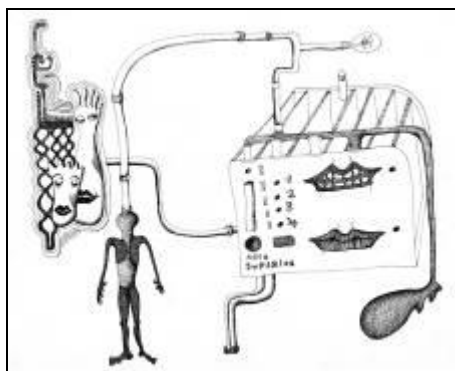
<sup>66</sup> Cf.: Montfaucon Research Center (*site*). Disponível em: <http://www.montfaucon.eu/>.

<sup>67</sup> A Sophie Podolski Al Berto dedicou um poema, “4”, da série “Réstia de sangue” – “abre a janela debruça-te / deixa que o mar inunde os órgãos do corpo / espalha lume na ponta dos dedos e toca / ao de leve aquilo que deve ser preservado.” Cf. AL BERTO. *O medo*, p. 484. Sophie Podolski também é uma das personagens de um conto, “Carta de dança”, e do romance *Os detetives selvagens*, do chileno Roberto Bolaño (1953-2003), dedicado à sua geração.

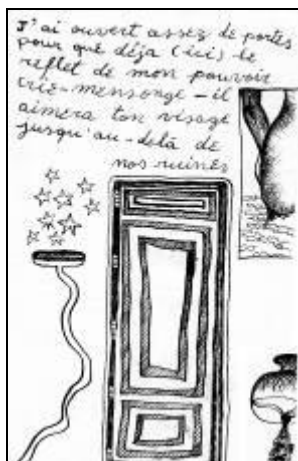
(disponíveis no *site* Montfaucon, referido em nota). Especula-se que um deles seja resultante do contato da artista com o livro *The Soft Machine* (1961), de William S. Burroughs:



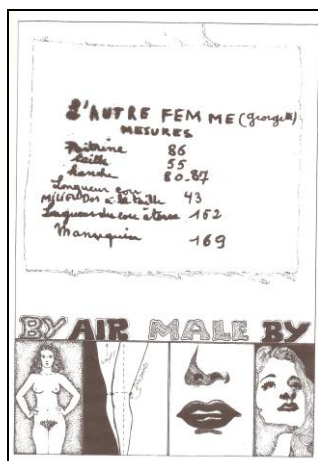
Projectos 69, Al Berto, p. 17



“Soft Machine”, Sophie Podolski



La porte”, Sophie Podolski



Projectos 69, Al Berto, p. 51

Al Berto também realizou a arte gráfica de alguns poemas do artista mais velho do grupo, o escritor parisiense Michel Bonnemaïson – “Du milieu de son âge”, “Tu en veux en voilà”, “Mordu au visage” e “Ce cavalier”. Esses trabalhos, dentre outros, encontram-se, hoje, disponíveis no *site* do Montfaucon Research Center, ministrado por Joëlle de la Casinière e Jacques Lederlin. Vale destacar o significado que se dá à associação na abertura de sua página na internet:

**Montfaucon** c’est rien qu’un gibet pour les pendre.  
**Research** parce qu’ils ne trouveront jamais.

**Center**, tiens justement il n'y a pas de centre...<sup>68</sup>

Sendo assim, esse é um espaço já assinalado pela diferença, pelas marcas significantes que envolvem a fantasmagoria da morte – através do vocábulo *un gibet* (forca) –, a impossibilidade do encontro – por isso se pesquisa – e o não reconhecimento de um centro. O trabalho parece apontar para várias direções de uma investigação polifônica no campo do sujeito e da experimentação de variadas formas de expressão da linguagem artística – o vídeo, a fotografia, o desenho, a pintura, a literatura, a música etc.. Ou seja, os artistas se constituem em um grupo cujo posicionamento está próximo da concepção de *rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O rizoma “põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo”.<sup>69</sup>

Estes artistas exploram os objetos de seu tempo; expressam-se, por exemplo, em technicolor – a linguagem do vídeo é bastante referenciada e mais tarde também manipulada. Eles marcam o seu momento naquele ambiente histórico se expressando também com deboche, irreverência e uma dose grande de humor. Escrevem à maneira como Deleuze e Guattari escreveram *Mil platôs*, sugerindo a especulação sobre esse tipo de escrita:

Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir. Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias (...). Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente; nenhuma astúcia tipográfica, nenhuma habilidade lexical, mistura ou criação de palavras, nenhuma audácia sintática podem substituí-lo. Estas, de fato, mais frequentemente, são apenas procedimentos miméticos destinados a disseminar ou deslocar uma unidade mantida numa outra dimensão para um livro-imagem. Tecnonarcisismo. As criações tipográficas, lexicais ou sintáticas são necessárias somente quando deixam de pertencer à forma de expressão de uma unidade escondida para se tornarem uma das dimensões da multiplicidade considerada; conhecemos poucas experiências bem-sucedidas neste gênero.<sup>70</sup>

---

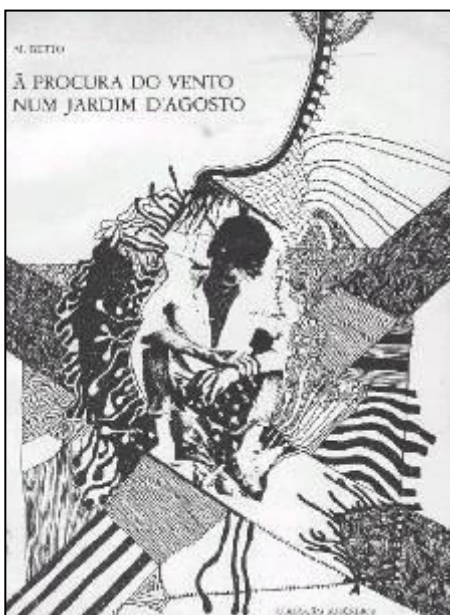
<sup>68</sup> Cf.: <http://www.montfaucon.eu/>.

<sup>69</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução ao Rizoma. *Mil platôs*, p. 32.

<sup>70</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução ao Rizoma. *Mil platôs*, p. 33-4.

Deleuze e Guattari continuam o raciocínio apontando especificamente o grupo Montfaucon como exemplo de experiência bem-sucedida da estética rizomática, de livros em platôs. E continuam em nota de rodapé: “É o caso de Joëlle de la Casinière, *Absolument nécessaire*, Ed. de Minuit, que é um livro verdadeiramente nômade. Na mesma direção, cf. as pesquisas do ‘Montfaucon Research Center’”.<sup>71</sup>

Al Berto segue essa linha do nomadismo e desiste da pintura em 1971. Contudo, o poeta continua o intenso diálogo com pintores. A exploração do tema, em palavras, direta ou indiretamente ao longo de toda a obra, além do próprio gesto escritural (o “ex-pintor” escrevia à mão), é tomado como arte pictórica: “pouso a mão sobre o papel (...) o sangue jorra / tinge as sílabas daquele espaço branco”.<sup>72</sup> Assim, ainda em Bruxelas nos anos de 1974 e 1975, fora de sua própria língua, Al Berto escreve seu primeiro livro em português, *À procura do vento num jardim d’agosto – fragmentos dum exílio* (1977):<sup>73</sup>



Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registrar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura é muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura.<sup>74</sup>

A publicação desse livro já ocorre em terras portuguesas após a queda da ditadura em Portugal no dia 25 de Abril de 1974. Al Berto havia regressado a 17 de novembro de 1975 para Sines com o intuito de abrir no ano seguinte a livraria “Tanto Mar”, também editora, que duraria cerca de um ano.

O autor ainda manteve sua familiaridade com a arte gráfica e criou o

<sup>71</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução ao Rizoma. *Mil platôs*, p. 34.

<sup>72</sup> AL BERTO. Meu fruto de morder, todas as horas. *O medo*, p. 116.

<sup>73</sup> *À procura do vento num jardim d’agosto (fragmentos dum exílio) 19745-75*, Lisboa, col. Subúrbios n.º 2, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1977. Desenho do autor na capa e fotografia de Sérgio M. N. da Costa e Silva na página 42, registra-se encenação de Al Berto. O livro foi reescrito em 1987 e abre a obra completa *O medo*. Há uma análise comparativa entre as duas edições em GUIMARÃES. O espaço da obra. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto*.

<sup>74</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A Metafísica do Medo*, p. 83.

desenho da capa do livro, na qual figura um homem sentado – os braços cruzados, um borrão preto lhe cobre os olhos. Ao pensar nesta imagem paralelamente ao título da obra, pode-se perguntar: como este homem estaria “à procura do vento num jardim d’agosto”, se não caminha e não enxerga o mundo que o rodeia? Ao ler o livro, a resposta parece indicar que a procura encerra-se no âmbito da subjetividade do enunciador, sobretudo quando este traz à tona seus estados internos e as vivências de um universo suburbano. Para representá-los, esse sujeito vale-se do rico campo lexical do jardim ou, mais amplamente, do reino vegetal, como se atesta em todas as séries do livro. Note-se esta passagem, na qual também é significativa a superposição temporal:

... neste jardim quente, há caminhos de junquinhos em papel que nos conduzem para além da paisagem circular ao jardim, há descaminhos também... estátuas d’areia molhada povoam a relva sequiosa de sono/ flores felpudas em murmúrios de sol tímido, tecidos líquidos, manjares adolescentes/ o momento vindo, caímos da vagina ferida, tudo acorda com lentidão/ *foi ontem, foi hoje* que acariciei o ventre peludo duma árvore... *foi amanhã, há dez anos, vinte*, que a luz entrou no corpo em minúsculas partículas (...) nos lagos reflecte-se a expressão cansada d’homens-vegetais, e, subitamente expande-se no sexo o licor espesso.<sup>75</sup>

Observa-se ainda na capa que o homem emerge de um entrecruzamento de linhas diversas, em meio a uma variedade de formas, o que resulta em uma profusão de imagens abstratas. Essa abstração sugere múltiplas analogias. Uma delas refere-se aos tecidos do corpo humano: “tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contrações dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e dos nervos”.<sup>76</sup> Pode-se supor que essas formas abstratas sejam a extensão ou o espelhamento do corpo do sujeito, tal qual nas narrativas do livro, pois, tanto na obra como na capa, o sujeito está em primeiro plano, relatando as experiências a partir da riqueza imagética de suas sensações corpóreas:

... à deriva nas cidades do suicídio – meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose – ardem as cidades – ardem as palavras subcutâneas – o medo de dizer acabou – fluidos mágicos da língua que germina no corpo – os órgãos gemem (...) desejo de escrever – escrever

---

<sup>75</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 83, grifo meu.

<sup>76</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto. O medo*, p. 24.

até que o desmaio último se liquefaça no corpo – compreender o que escrevi? esquecer as palavras e o som que têm agonizado fora de mim – esquecer o corpo na morte que o habita – chegamos aos limites – à superfície da pele por onde transpira a escrita – (...) cada poro segrega a escrita dum “mar desejado” (...) torna-se premente reabrir as feridas para que num líquido espesso e vermelho o corpo se transvaze<sup>77</sup>

Em *À procura do vento num jardim d’agosto* o autor utiliza o método *cut-up*, em clara ressonância *beatnik*. Esse método advém da bricolagem, técnica utilizada na pintura que consiste em produzir uma obra por meio da colagem aleatória de fragmentos de textos, fotografias, películas, ou seja, de elementos de outras artes. A transposição das artes plásticas para a literatura deu-se a partir da sugestão de Brion Gysin, com quem Burroughs tinha interlocução.

O método é simples. Eis um caminho para praticá-lo. Pegue uma folha de papel. Como esta página. Agora corte-a ao meio. Corte no meio as duas partes. Você tem quatro pedaços: 1 - 2 - 3 - 4... um, dois, três, quatro. Agora rearranje as partes, colocando a parte quatro, a parte um e a parte dois com a três. E você tem uma nova página. Algumas vezes isso acaba dizendo a mesma coisa. Outras vezes, algo muito diferente – o corte de falas políticas é um exercício interessante – em qualquer caso você acabará por considerar que isso diz alguma coisa, e alguma coisa bem definida. Pegue algum poeta ou escritor de sua admiração. Poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras acabaram perdendo significação e vida após anos de repetição. Agora pegue o poema e digite alguns trechos selecionados. Encha uma página com esses excertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema.<sup>78</sup>

De um modo geral, a proposta de Burroughs constituía-se da exploração de procedimentos que, ao promoverem a articulação de fragmentos textuais, atuassem também sobre os pressupostos usualmente reguladores da relação sintaxe/cognição. Dessa forma, mais do que um exercício textual, esse método interfere também no plano da leitura, pois apresenta um embate com o sistema linguístico, transgredindo as formas gramaticais – “da gramática já pouco respeitamos”.<sup>79</sup> Esse método corrobora com a própria dificuldade de Al Berto com a língua, como ratifica em entrevista: “quando regresso a Portugal há uma relação de distância, de estranheza com o português (...). O que me leva a toda uma série de experiência na própria escrita. Por que não construir de outra maneira?

---

<sup>77</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 17-9.

<sup>78</sup> BURROUGHS; GYNSIN. *Œuvre croisée*, p. 33. Tradução para o português Maurício Salles Vasconcelos. In: VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 136-7.

Rebentar com a gramática e com a sintaxe?”.<sup>80</sup> Assim, simultaneamente é destruído o modelo convencional da linguagem romanesca. A técnica do corte e da justaposição dificulta, ou mesmo impede, a leitura linear do texto, evitando-se uma ordem postulada. Esse, aliás, é um princípio muito marcante na Literatura e nas Artes de vanguarda, em que se evita a linearidade da linguagem para produzir “efeitos de choque”, metáforas, investindo-se, assim, em estratégias eminentemente poéticas: “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, ereções, corpos e nostálgicas drogas”.<sup>81</sup>

Eduardo Pitta (1949), escritor e atuante crítico em Lisboa, sempre acompanhou a obra do poeta e muito coopera para mantê-la em atividade. Ele afirma categoricamente que “se alguém na poesia portuguesa do século XX transgrediu a linha de fronteira entre cena literária e espaço público, esse alguém foi o Al Berto, poeta atrás de quem se escondia o cidadão Alberto Raposo Pidwell Tavares”.<sup>82</sup> É importante também lembrar que é por esse viés, o da transgressão, que o escritor cinde o seu ortônimo, criando uma outra alcunha:

O meu nome surge separado em dois, porque quando eu resolvi escrever achei que era muito importante para mim pessoalmente. Houve uma maneira de estar na vida que mudou, então eu cortei o meu nome ao meio como quem separa algo que deixa para trás e vai para frente. Houve uma descida aos infernos comigo mesmo.<sup>83</sup>

Pode-se especular que, para haver o deslocamento do indivíduo real para o fictício, Alberto Raposo Pidwell Tavares tenha criado o pseudônimo Al Berto. No primeiro livro, *Projectos 69*, o poeta assina Alberto Tavares, mas já em *À procura do vento num jardim d’agosto* ele crava a sua identidade, estranhamente grafada. Alberto corta os sobrenomes – Raposo Pidwell Tavares. Como se não bastasse, o autor opta por fazer uma cisão no próprio nome – Al Berto –, correspondente também à fragmentação textual. Esse corte sugere associações com o corpo errante, sem família, que perpassa toda a sua obra, predominantemente escrita na primeira pessoa, mas que coloca em torção os limites entre o *eu* e o *outro*. Temática exemplar na reescrita de *À procura do vento num jardim d’agosto*: “eis a

---

<sup>79</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 18.

<sup>80</sup> Al Berto entrevista à RTP. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ8oEdfA>.

<sup>81</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto. O medo*, p. 64.

<sup>82</sup> PITTA. Al Berto, a biografia. *Da Literatura* – o blogue de Eduardo Pitta.

deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades”.<sup>84</sup> Essa aparição dos nomes na abertura do livro não foi escrita quando de sua primeira edição, mas somente doze anos depois, na primeira elaboração e publicação de sua obra completa *O medo* (1987). Neste momento, o autor já está inteiramente consciente de seu projeto literário, para o qual, então, lança luz em direção ao seu nome próprio, potencializando ilimitados jogos de leitura.

A respeito desse curioso nome, pode-se acrescentar ainda que uma das acepções da partícula *al* na língua portuguesa refere-se a um pronome antigo usado no século XIII que significa uma *outra* pessoa, *alguma* coisa, *outra* coisa. Ao considerarem-se esses novos sentidos ao pé da letra, chega-se a novas interpretações do nome Al Berto por meio das variantes um *Outro* Berto e *Algum* Berto. No entanto, essas mesmas variantes coexistem em uma mesma entidade, observadas, por exemplo, nas palavras do escritor que trabalha em seu ofício para nomear o mundo através do trabalho etimológico que perscruta a revelação das antigas palavras:

Aquele que me habita, e escreve, vive algures numa espécie de treva. Quase nada sabe da sua própria escrita. Menos ainda falar dela. Sabe, apenas, que por instantes uma incandescência terrível cresce dentro de si, ergue-se, nomeia as coisas e o mundo, apaga sombras, revela os ossos muito antigos das palavras... de resto, mais nada.<sup>85</sup>

O morfema *al* curiosamente designa ainda um substantivo antigo em língua portuguesa, cujas acepções são densamente presentes na poética al-bertiana, como *o resto*, *o mais*, *a sobra*; por vezes a própria escrita é colocada no mesmo patamar destes vestígios – “nós somos os dejectos a delinquência o veneno o lixo os gases as substâncias inquinadas. os poros vulcânicos o roubo o crime as vítimas a escrita os meteoros”.<sup>86</sup> Esse morfema com suas acepções está ainda presente em um dos títulos de seus livros, *Salsugem*, reportando-se assim, para além do que é salso, aos detritos que flutuam no mar ou que sobejam pelas praias e pelas beiradas dos

---

<sup>83</sup> Al Berto entrevista a *Revista de imprensa*, p. 111.

<sup>84</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 64. Na primeira edição deste livro, o texto foi escrito assim: “... à deriva nas cidades do suicídio – meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose – ardem as cidades – ardem as palavras subcutâneas – o medo de dizer acabou”, p. 17.

<sup>85</sup> AL BERTO. *O anjo mudo*, p. 57.

portos. Veja-se na última estrofe do poema “2” da série homônima ao livro a voz de um navegante articulando sua tarefa à busca de algum rosto:

um fio de sémen atava o coração devassado pela salsugem  
o corpo separava-se da milenar sombra  
imobilizava-se no sono antigo da terra  
descia ao esquecimento de tudo... navegava  
no rumor das águas oxidadas agarrava-se à raiz das espadas  
ia de mastro em mastro perscrutando a insônia  
abrindo ácidos lumes pelo rosto incerto dalgum mar<sup>87</sup>

Nos dois primeiros versos, são apontadas tarefas igualmente impossíveis para o Homem: a junção sêmen e coração e a disjunção do corpo de sua própria sombra – Al Berto e Alberto. Logo, pode-se inferir que a partir desse estranhamento de si mesmo, de um outro – al – inominável que o habita, o autor cria a sua entidade poética.

Por outro lado, a nossa língua portuguesa, herdeira de longa passagem do mundo árabe por terras ibéricas incorporou o artigo definido *al* nas primeiras sílabas de muitos vocábulos como em alfândega, alfarrábio, álcool, alquimia, alcorão, alcova. Nesse sentido, esse artigo acresceria à constituição da alcunha do poeta, um modo ainda mais estranho: “O Berto”, cuja singularidade é terminantemente manifesta, mas igualmente alcança modos conflitantes. O excesso do *um* talvez seja coexistente à sua *multiplicidade*.

Interessante constatar *en passant* que a epígrafe de *À procura do vento num jardim d’agosto* dimana da tradição do reino de Alá, do Livro Sagrado dos muçulmanos: “Eles comeram (do fruto) da árvore, e a sua nudez apareceu-lhes, puseram-se a bordar roupa de folhas do paraíso. Adão desobedeceu ao seu Senhor e extraviou-se. / *Alcorão*, XX, 119”.<sup>88</sup> Essa seleção de Al Berto condensa em poucas palavras os mitológicos temas do desejo, da nudez e da transgressão, tão caros a sua obra.

Em Al Berto, a elisão do seu sobrenome e a quebra do seu nome, somando-se a sua obsessão por meio do “mínimo de tinta dentro da palavra”,<sup>89</sup> parece mesmo remeter à unidade quase última a que o poeta almeja chegar: ao silêncio

---

<sup>86</sup> AL BERTO. Meu fruto de morder, todas as horas. *O medo*, p. 124.

<sup>87</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 300.

<sup>88</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 15.

<sup>89</sup> AL BERTO. Finita melancolia. *O medo*, p. 579.

sem quaisquer rastros de identidade, como expresso especificamente no trecho diarístico “O medo (2)”, publicado em 1987: “escrevo o menos possível. quase não gesticulo. mexo-me o absolutamente necessário. é preciso chegar ao *zero*, ao silêncio e à imobilidade”.<sup>90</sup> Mas não sendo isso possível, o poeta se instrumentaliza do trabalho com as letras para inventar o Outro, para se reinventar – “escrever no limite do dia, preparar-me para a noite, despertar em mim um nome, inventar-te”.<sup>91</sup> Não seria infundado supor que por meio da rarefação de seu nome se iniciaria o processo de desvanecimento leve e cintilante, conformando-se ulteriormente em apenas uma letra à maneira da figura de Kapa (letra K) de *À procura do vento num jardim d’agosto*: “sou tudo e não sou nada. (...) Kapa renasce e reflecte-me”.<sup>92</sup>

Para a recepção crítica brasileira de Edgard Pereira, o nome de Al Berto se trata de uma reelaboração, de certa forma, dos heterônimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa.<sup>93</sup> Para o crítico e igualmente poeta lusitano Joaquim Manuel Magalhães, no seminal e importante ensaio sobre Al Berto, em 1981, esse nome é “um tanto *Kitsch*”. Neste ensaio, Magalhães registra no subtexto, intitulado “Alberto Pidwell Tavares: uma experiência editorial”, o audacioso projeto do autor-editor para a época, garantindo que a sua proposta

constitui a imensa sedução de não se apresentar como alternativa seja do que for, mas surgir como que numa espécie de exclusão dos esquemas que nos rodeiam. Não entra em diálogo ou em conflito: executa um projeto e articula-se numa selva própria onde não cai a sombra de qualquer ressentimento.<sup>94</sup>

Assim, o crítico tece elogios à singularidade de Al Berto e ainda nos ajuda a compreender que “nunca, em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década [1970]”.<sup>95</sup> Da mesma maneira, de certa forma, Magalhães também foi ignorado, editando seus próprios versos de maneira alternativa, como em *Cartucho* (1976), publicação coletiva “com mais três autores,

---

<sup>90</sup> AL BERTO. O medo (2). *O medo*, p. 375.

<sup>91</sup> AL BERTO. O medo (2). *O medo*, p. 375.

<sup>92</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 50.

<sup>93</sup> PEREIRA. *Portugal: poetas do fim do milênio*, p. 132.

<sup>94</sup> MAGALHÃES. Alguns aspectos dos últimos anos. *Os dois crepúsculos*, p. 271.

<sup>95</sup> MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 260.

[uma] espécie de jogo divertido lançado num fim de semana”,<sup>96</sup> que agrupou, dentro de um pacote de papel alinhavado por um barbante, poemas “amassados” de alguns dos principais poetas dessa década: António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge e Helder Moura Pereira; este último o único estreante em literatura.<sup>97</sup> Entretanto, Al Berto nunca foi tão longe em relação aos experimentos de editoração, pois seus livros sempre foram editados no simples e tradicional formato do códice, com a presença de “alguns elementos incômodos”, apontado por Magalhães, como “o primarismo dos bonecos (...) e os trejeitos tipográficos meio gastos (...). Mas, para lá disso, há um vigor que se acentua do primeiro livro até este último (...) e que destaca a obra de Al Berto entre os nomes mais recentes da nossa poesia”.<sup>98</sup>

Este ensaio vem logo depois do segundo livro de Al Berto em Portugal, *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980),<sup>99</sup> editado pelo autor da mesma forma independente. Nesse livro, nota-se mais uma vez a “presença das convenções pós-surrealistas e pós-beatnik. Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal”.<sup>100</sup> Pode-se dizer que essa sua vertigem é também expressa na página de rosto do livro por meio de sua encenação fotográfica com olhar inquiridor e provocante. O crítico Manuel de Freitas afirma que, “sob esse olhar, há uma lágrima de tinta, desenhada no rosto, e os lábios escondem-se (ou limpam-se) numa *t-shirt* com reprodução de *comics*, em jeito de sudário *pop*”.<sup>101</sup>



<sup>96</sup> MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 268.

<sup>97</sup> Para maior aprofundamento sobre esse grupo, pode-se consultar a obra *Portugal: poetas do fim do milênio*, de Edgard Pereira, 1999. Esse projeto de publicação lisboeta muito se assemelha à geração “mimeógrafo” ou “marginal” da mesma época no Brasil, que também teve ressonâncias da contracultura e do Modernismo – Ana Cristina César, Cacaso, Chacal, Luiz Olavo Fontes, Francisco Alvim, Waly Salomão etc..

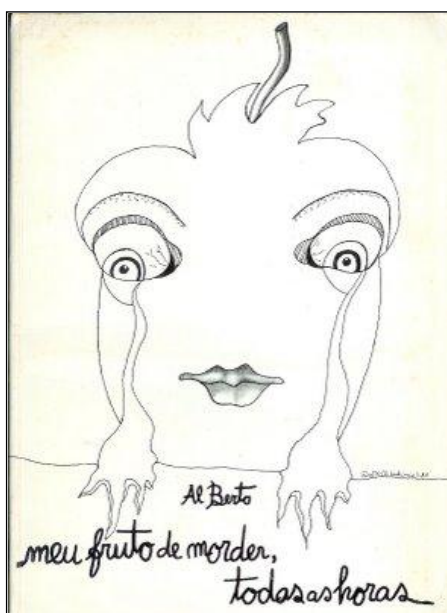
<sup>98</sup> MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 271.

<sup>99</sup> *Meu fruto de morder, todas as horas (escritas íntimas)*. Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, fev. 1980. Fotografia de Al Berto sem atribuição. Desenho da capa de Do Do (D. Sidónio). Vale destacar que uma das epígrafes do livro é de Joëlle de la Casinière: “les hommes des landes sauvages sont les privilégiés dans le monde, ils peuvent se rendre visibles aux humains puis ils s’ocultent”. As outras epígrafes são de Antonin Artaud e Joaquim Manuel Magalhães.

<sup>100</sup> MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 271.

<sup>101</sup> FREITAS. *Me, myself and I*, p. 55.

O título *Meu fruto de morder todas as horas* conota alguma erotização e



sugere consonância com o desenho da capa: um fruto humanizado com boca carnuda e grandes olhos, trabalhados pelo amigo D. Sidónio. Nesse sentido, o líquido proveniente de seus olhos tanto representa o suco adocicado de uma fruta quanto a lágrima de uma pessoa.

Esses elementos se mesclam com a loucura e com o erotismo do próprio texto – “escrita em metamorfose / fruto que se morde, todas as horas” –,<sup>102</sup> pois em linhas gerais são narrados o envolvimento com drogas ilícitas e as aventuras sexuais de dois jovens rapazes que

“pernoitam em apartamentos luxuosos ao preço de uma mamada. loirinho e pirolito exalam o selvagem perfume a sexo mal lavado (...) envenenamo-nos a cada esquina. não há futuro nem sentimentos. tudo morreu em nós”.<sup>103</sup> Esse texto se articula muito com o anterior, no qual se encontram a subversão sintática e a utilização do *cut-up* como forma preponderante, afora o conteúdo à sombra maldita:

#### FILME NA RUA ZERO L.

ruas cobertas de búzios lancinantes sons metálicos aumentam e diminuem constantemente. jardins vegetações despedaçadas pelas explosões. sombras gravadas nos escombros. os habitantes abandonam a cidade. ossos peles que se distendem. a cidade arde misteriosamente. caminho. poças de água ferrugenta ao amanhecer. ruínas garrafas viaturas destruídas sussurro de motores vozes afastando-se. caminho a despojar-me de tudo o que herdei se me prometeres que voltas. e o meu quarto permanecerá branco. intacto como dantes. a roupa rota pelas carícias descansando em cima da cadeira. perto da janela onde a luz é mais cruel e te recorda.<sup>104</sup>

Em seguida, são lançadas em Sines a primeira e a segunda edição da plaquete *Mar-de-leva* – sete textos dedicados à vila de Sines (1980),<sup>105</sup> conjunto de

<sup>102</sup> AL BERTO. *Meu fruto de morder todas as horas*. *O medo*, p. 116.

<sup>103</sup> AL BERTO. *Meu fruto de morder todas as horas*. *O medo*, p. 118.

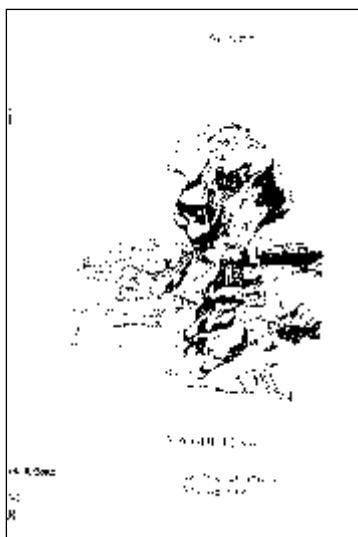
<sup>104</sup> AL BERTO. *Meu fruto de morder todas as horas*. *O medo*, p. 105.

<sup>105</sup> *Mar-de-leva* – sete textos dedicados à vila de Sines. Sines: Edição do Autor, dez. 1980. Fotografia de Al Berto na contracapa e Desenho da capa s/ atribuições. Integrado posteriormente

sete pequenos poemas datados de 1976 que não ultrapassam uma página cada. Estes, aliás, também não passaram despercebidos aos atentos olhos de Joaquim Manuel Magalhães, analisados em uma resenha:

O que destrói a terra destrói o corpo. Desta destruição simultânea nos fala o livro *Mar-de-Leva*, onde “sete textos dedicados à Vila de Sines” nos colocam perante a aniquilação de um espaço geo-humano que serve de cenário anímico à separação de um corpo. Corpo e terra tornam-se lugares visitados pela mágoa memoriosa de alguns versos.<sup>106</sup>

Quando Al Berto regressa à antiga vila de pescadores à beira-mar onde nasceu o ilustre navegador Vasco da Gama (1460-?), depara-se com uma cidade em processo de industrialização já decorrente desde 1973, quando principiou a construção do porto comercial, ativado em 1978. Essa situação traz sentimentos controversos à população sineense. Aos olhos de alguns era o progresso chegando a Sines, aos olhos de outros e de Al Berto era o trágico fim de uma Era. A vila estava em destruição. São os tempos do Complexo Industrial alterando abruptamente a paisagem do lugar, narrado assim por Al Berto no primeiro poema da série “Mar-de-leva”:



chegaram as máquinas para talhar a cidade que vem  
das águas cresce a obra do homem, ouve-se um lento  
grito d'espuma e suor  
na memória ficaram os sinais dos bosques ceifados,  
as duas desfeitas e algumas casas abandonadas  
estenderam-se tubos prateados, onde escorre o negro  
líquido  
levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam  
autoestradas na paisagem irreconhecível do teu rosto.<sup>107</sup>

A memória é a temática central de toda essa série. Ela se apresenta sempre como a lembrança de algo que falta ao sujeito, um menos que exatamente por ser distinguido é presentificado por sua ausência: “a memória é hoje uma ferida onde lateja a Pedra do Homem, hirta como uma sombra num sonho”.<sup>108</sup> Nos textos

---

ao livro *Trabalhos do olhar*. Integrado posteriormente ao livro *Trabalhos do olhar*, 2ª edição: abr. 1981. Fotografia de Al Berto na contracapa e Desenho da capa s/ atribuições. Integrado posteriormente ao livro *Trabalhos do olhar*.

<sup>106</sup> MAGALHÃES. Al Berto. *Um pouco da morte*, p. 243.

<sup>107</sup> AL BERTO. *Mar-de-leva. O medo*, p. 155.

vê-se a perda da paisagem lembrada como sombra, como sonho. Narram-se também a perda da infância e a perda que pode ser tanto a própria terra como um ente amado:

é tarde meu amor  
estou longe de ti com o tempo, diluíste-te nas veias das marés, na  
saliva de meu corpo sofrido  
agora, tuas máquinas trituram-me, cospem-me, interrompem o  
sono<sup>109</sup>

A ruína da terra é ruína ao mesmo tempo do corpo. Essa “destruição simultânea” assinalada por Magalhães se mostra também na capa do livro ao remeter esta à destruição de um bem natural: a representação da rocha nomeada Pedra do Homem. E igualmente sinaliza a ruína do sujeito ao se autorretratar este na contracapa por meio de uma fotografia de identidade. “Falamos, portanto, de um aspecto geograficamente preciso que me continua a parecer essencial para a compreensão de alguns poemas de Al Berto (saber, por exemplo, que a casa do poeta em Sines se erguia sobre a baía que a



indústria petrolífera veio descaracterizar poderá não ser um pormenor biográfico irrelevante).<sup>110</sup> Essa postura de Manuel de Freitas ao tratar dos textos de Al Berto, é igualmente adotada aqui de certa forma, pois esse paralelismo biográfico (vida/obra) de fato muito amplia a sua leitura; acrescenta-se também a capa da segunda edição na qual se encontram dezesseis pequenas fotografias da cidade de Sines, em sua maioria, compondo ainda mais elementos de cunho biograficamente associado a Al Berto e à memória da antiga vila para povoarem a ficção e o imaginário do

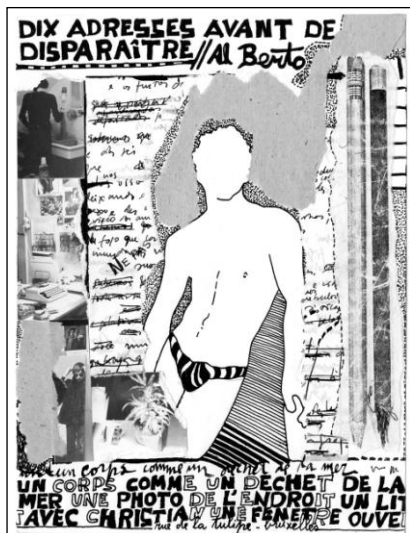
leitor.

<sup>108</sup> AL BERTO. Mar-de-leva. *O medo*, p. 155.

<sup>109</sup> AL BERTO. Mar-de-leva. *O medo*, p. 160.

Paralelamente a essas publicações, Al Berto sempre esteve ligado de alguma forma ao movimento artístico de Sines, exercendo entre 1981 e 1985 a atividade de animador cultural da Câmara Municipal, como atestado em carta para Paulo da Costa Domingos em 1982: “estou a trabalhar neste momento para a câmara e museu arqueológico de Sines, e o meu tempo passou a estar menos disponível”.<sup>111</sup>

Nessa linha artesanal de editoração, que também pode ser caracterizada como *Livro de Artista*,<sup>112</sup> Al Berto utiliza diferentes meios de divulgação, publicando ainda pela Montfaucon Research Center *Dix adresses avant de disparaître* (1981),<sup>113</sup> em Montreal. Provavelmente por meio de Joëlle de la Casinière – que, à maneira de seus coetâneos, estava sempre em deslocamento –, naquela altura andava pelo Canadá, além de ter passado por Peru, Colômbia, Costa Rica, França, Estados Unidos etc..



Neste trabalho, como o próprio nome indica, veem-se “Dez endereços antes de desaparecer”, os quais se referem a moradas designadas logo ao final das páginas – “Rue de la Tulipe”, “Rue de l’Aurore”, “Pidwell House - Sines”, “Rue Longue Vie” etc.. Os objetos dispostos nas páginas são familiares mas reunidos de maneira a causar um estranhamento. Este trabalho de Al Berto emprega, em dez páginas, diversas técnicas artísticas como o desenho, a escrita e a colagem de figuras e fotografias. Tais instrumentalizações estavam em voga na época também a partir das pesquisas de intermedialidade do grupo artístico *Fluxus* iniciadas na década de 1960. Estabelecendo-se também um elo com a estética rizomática deleuzeana:

<sup>110</sup> FREITAS. *A noite dos espelhos*, p. 50.

<sup>111</sup> OLIVEIRA. *Os rumores dos objetos*, p. 4. Excerto de carta de Al Berto a Paulo da Costa Domingos.

<sup>112</sup> Na visão de Maria do Carmo Veneroso, da Escola de Belas Artes da UFMG, importante pesquisadora do tema atualmente no Brasil, “o livro de artista será compreendido como obra intermediária, já que pela sua própria natureza híbrida e mutante, ele está situado, frequentemente, na interseção entre diferentes mídias. Impressão, escrita, fotografia, *design* gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação”. Cf.: VENEROSO. *Palavras e imagens em livros de artistas*. Escola de Belas Artes: *Pós*, 2012, p. 82-103.

<sup>113</sup> *Dix adresses avant de disparaître*. *MANU Script*, Montréal, Montfaucon Research Center, aux éditions Dérives, 1981. Conf.: <http://www.montfaucon.eu/>.

Uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de “platôs” que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.<sup>114</sup>

Para além da verificação da referencialidade dos endereços, estes desenhos transpassados por palavras remontam novamente a temas recorrentes em Al Berto, como o apagamento dos objetos e o desaparecimento das pessoas. Ou seja, narram-se adventos memoriais, sempre fragmentários, despedaçados. Por meio de seu trabalho, ou seja, da criação de uma poética perspectivada pela sua disposição tão particular de enxergar o mundo, revisitando-o e dando novos sentidos a ele. A página “Rue Longue Vie”, por exemplo, é intitulada “Ce qui rest” (o que permanece ou o que resta); seguidos ao título destacam-se as quinquilharias, uma figura memorialística clássica, abaixo, à esquerda da imagem, as sobras de cigarros, acima, à direita, e, por fim, as fotografias do autor estampadas em meio à veloz textualidade, elas mesmas conotando traços vertiginosos. Nesse sentido, a pesquisadora em literatura contemporânea portuguesa da Universidade do Porto, Rosa Maria Martelo, defende que



embora a vertigem (da experiência urbana, da viagem, da paixão) esteja mais presente nos primeiros livros, enquanto os últimos são mais marcados pela melancolia, nem a vertigem está ausente das obras iniciais, nem as obras de juventude estão isentas de melancolia. Há, em toda a obra de Al Berto, um constante cruzar entre furor e melancolia que despolariza quer a euforia quer a disforia, contaminando-as uma pela outra. A euforia em falha de alguns dos poemas e modo como, noutros, esta se associa a uma disforia nunca desistente traduzem-se num efeito de autenticidade que faz de qualquer leitor – por muito diferente que seja a sua experiência daquela que lhe é contada – um cúmplice de uma travessia humaníssima, na sua mistura de fragilidade e coragem.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução ao Rizoma. *Mil platôs*, p. 33.

<sup>115</sup> MARTELO. Uma escrita da luz e da sombra. In: VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*. p. 83.

## 1.2 Os anos 1980



Al Berto, Sines, 1981 (pormenor)  
ANGHEL, *A Metafísica do Medo*

O tempo fecha.  
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos  
que não largam! Minhas saudades ensurdecidas  
por cigarras! O que faço aqui no campo  
declamando aos metros versos longos e sentidos?  
Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não  
sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida:  
agora sou profissional

Ana Cristina Cesar, *A teus pés*

No início da década de 1980, Al Berto lança o folheto *Trabalhos do olhar* (1982)<sup>116</sup> dando continuidade às edições de seus *livros de artista* iniciada desde o princípio da carreira em Bruxelas. Esse novo trabalho em pequena tiragem, contendo apenas doze poemas, rapidamente se esgota e logo no mesmo ano se integra como a última série do livro homônimo publicado pela Contexto, editora da capital do país de maior destaque durante a trajetória artística do poeta, cujos livros são publicados entre os anos de 1982 e 1993. Dessa forma, Al Berto entra para o mercado editorial comum saindo momentaneamente das margens de publicação.

Na segunda edição de *Trabalhos do olhar*, há quarenta e nove poemas escritos entre 1976 e 1982, divididos em sete séries: “Mar-de-leva” (anteriormente publicado como plaquete), “Dispersos de Milfontes”, “Alguns truques de

---

<sup>116</sup> *Trabalhos do olhar*. Sines: Edição do Autor, 1982. Fotografia de Al Berto na capa por António C. Pidwell Tavares. Folheto incluído no livro *Trabalhos do olhar*, Lisboa: Contexto, nov. 1982.

ilusionismo”, “Sete dos ofícios”, “Tentativas para um regresso à terra”, “Filmagens” e “Trabalhos do olhar”.

Aqui, há uma mudança radical na poética de Al Berto, a princípio na forma,



pois a partir dessa obra a escrita do autor é caracterizada por poemas que não ultrapassam uma página, em oposição às longas escritas vertiginosas das primeiras publicações, que trazem muitos personagens misturados ao lirismo do sujeito que se enuncia, em uma forma limítrofe entre prosa e poesia. O título *Trabalhos do olhar* é emblemático e lança compreensão à toda obra, pautada pela relação entre reminiscências e figurações, como se nota nos versos finais do poema “5” da série “Filmagens”:

*Trabalhos do olhar*, 2ª ed.

*a memória poderá reconstruir tudo a partir das imagens  
e do intenso cheiro a mato  
por agora nada mais é visível  
azul e mais azul e nenhuma mudança na paisagem  
nenhum vestígio*

*as luzes apagaram-se o material foi guardado  
o lugar adormece por baixo do bolor imutável  
e no esquecimento  
os actores caminham para o fim do filme*

*um gravador esquecido  
registra os passos que se afastam devagar  
não sabemos ao certo para onde<sup>117</sup>*

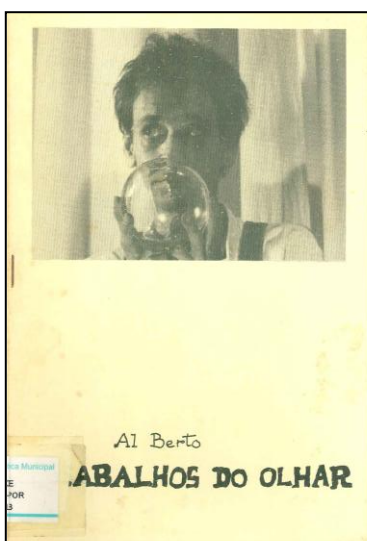
Não só a forma, como foi dito, mudou nas composições de Al Berto. A categoria “tempo” neste poeta toma a partir de agora proporções estimulantes a partir da torção entre o registro e o apagamento, acrescidos, embora com menor frequência, da dimensão futura, evidenciada quer em meio às especulações do sujeito – “que horas serão para lá desta fotografia?”<sup>118</sup> – quer em meio a algumas remissões a oráculos, deuses, sábios e nômades

<sup>117</sup> AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. *O medo*, p. 205, grifo meu.

<sup>118</sup> AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. *O medo*, p. 219.

os ciganos possuem a sabedoria dos fogos acesos ao entardecer  
quem poderá afirmar que um deles  
o mais jovem  
não aprende o mistério das cartas?  
ou a mágica vida das linhas da mão?  
a essa hora transmite-se de pai para filho  
a arte dos insuspeitos ofícios do coração<sup>119</sup>

Na bela capa da primeira edição de *Trabalhos do olhar*, fotografada pelo seu irmão, o púbere Al Berto se encena segurando nas mãos à altura da boca uma



esfera transparente de vidro, material reto para se dissipar de qualquer inscrição memorialística, devido às suas propriedades amorfas, inorgânica e rígida. Nesse sentido, pode-se tomar o objeto esférico como uma bola de cristal, que supostamente tem a capacidade de adivinhar acontecimentos futuros através das imagens advindas de sua superfície. No entanto, os olhos do “vidente” não estão em direção ao instrumento usado pela tradição esotérica para também ver fatos do presente. O olhar de Al Berto está lançado para fora da cena. Está desviado para outro

lugar que não se dá a ver.

Esses “trabalhos do olhar” e a transformação do texto de Al Berto ocorrem em consequência de seu regresso para Sines e, igualmente, devem-se muito ao seu (re-)encontro com a literatura portuguesa, como ele mesmo atesta em um programa dedicado à sua obra exibido depois de sua morte pela emissora RTP, com destaque para o poeta-fotógrafo Cesário Verde:

Eu penso que o mais fascinante pra mim foi reler toda a poesia portuguesa com uma espécie de disponibilidade que eu não tinha tido e com uma distância muito grande em relação a isso. Há poetas que eu fiquei absolutamente aturdido. Foi como se tivessem me dado uma marretada na cabeça e dissessem assim: – grandessíssimo idiota, como é que não tinha lido isto?! (...) E aí de fato há nomes. Há nomes e dos mais variados: o Antero [de Quental (1842-1891)], o Camilo Pessanha [(1867-1926)]. O Cesário [Verde (1855-1886)] pra mim é importantíssimo. É um poeta fotógrafo. Ele é fotográfico. Há fascínio pela fotografia quando

<sup>119</sup> AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. *O medo*, p. 216.

releio o Cesário. Há de fato qualquer coisa de empatia com aquilo tudo e com a cidade, embora o meu olhar sobre a cidade seja outro, seja muito mais noturno do que propriamente diurno (...). O Eugênio [de Andrade (1923-2005)] pra mim é uma descoberta a certa altura. A Sofia [de Melo Breyner (1919-2004)], o lado cristalino e límpido da Sofia é uma coisa que me deixa quase sem fôlego. Achava aquilo tudo de uma imensa beleza (...). Ruy Belo [(1933-1978)] é importantíssimo, eu conhecia mal o Ruy Belo. Quando se reeditam as obras completas do Ruy Belo é pra mim uma novidade, é um poeta que eu descubro e que não tinha notícia de se poder escrever assim em português. É esse o meu espanto. E muito mais na poesia do que na prosa.<sup>120</sup>

Há muitos escritores dentro de seu horizonte de leitura, referenciados explicitamente ou não em seus textos, como no poema “2./ 1979”, da série “Quinta de Santa Catarina (fragmentos de um diário)”, dedicado a Florbela Espanca:

leio baixinho aquele poema Eu de Belaflor  
noturna sombra de corpo embriagado  
fogos por descuido acesos no úmido leito de juncos  
altíssima margem... inacessível noite de Florbela<sup>121</sup>

Fernando Pessoa, o mais aclamado poeta em língua portuguesa do século XX, também é referenciado. O diálogo de Al Berto se estabelece ainda, segundo ele próprio, com “Herberto Helder [(1930)], [Mário] Cesariny [(1923-2006)], (...) *Sinais de Fogo* de Jorge de Sena [(1919-1978)], com esse grande livro que é o *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio [(1901-1978)]. E, sem dúvida absolutamente nenhuma, o *Para Sempre* de Vergílio Ferreira [(1916-1996)]”.<sup>122</sup>

Para Prado Coelho, “tal como as gerações anteriores escreveram *com/contra* Fernando Pessoa, esta geração dos anos 70 escreve *com/contra* Herberto Helder”.<sup>123</sup> Cabe, aqui, desenvolver essa afirmativa, para que se verifique o papel desses escritores como referências para Al Berto. Os poetas que escreveram *contra* Fernando Pessoa são predominantemente os integrantes do grupo

---

<sup>120</sup> AL BERTO. Entrevista à RTP.

<sup>121</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 270.

<sup>122</sup> AL BERTO. Entrevista a Francisco José Viegas. Disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Há alguns traços de relação importantes entre Al Berto e Vergílio Ferreira, como a temática existencialista da solidão e a escrita em forma de diário. Vergílio tem uma das mais significativas obras diarísticas em língua portuguesa, dedicando-se a ela grande parte de sua escrita entre 1969-1994, como *Conta-corrente* (1980-87), *Pensar* (1992) e *Conta-corrente nova série* (1993-94).

<sup>123</sup> COELHO. *A noite do mundo*, p. 128.

denominado *Poesia 61*,<sup>124</sup> surgido nesse mesmo ano. É constatada a oposição à escrita pessoana pelo pouquíssimo diálogo com esse autor. Há uma espécie de negação de sua obra, como esclarece Prado Coelho: “a parte fundamental dos textos de Pessoa estava publicada nos finais de 1946, e desde essa data até ao início de 60 tivemos várias gerações de poetas em diálogo permanente com Pessoa. (...) É possível dizer-se que essa influência de Pessoa se altera, ou mesmo reduz, com a geração de 60”.<sup>125</sup> Mas Pessoa, para os poetas dos anos setenta, diferentemente de Helder, não está no lugar de uma escrita que se tenha de superar ou confrontar. Para eles, Pessoa, “pela primeira vez, é lido como um clássico, estando suficientemente longe do presente para já não ter, nele, mais do que o estatuto de uma voz (uma das vozes...) fundadoras da contemporaneidade”.<sup>126</sup>

Portanto, o diálogo intenso com a obra de Fernando Pessoa, principalmente com Álvaro de Campos, ressurgiu em Al Berto, como se pode constatar no poema “O mito da sereia em plástico português”,<sup>127</sup> o qual revisita os poemas “Ode marítima” e “Opiário”; ou no livro *Três cartas da memória das Índias* (1985), as quais, segundo Edgard Pereira, “evidenciam o tema das Índias por descobrir, a atração pelo longe e a ânsia de partir”.<sup>128</sup> Mais evidente ainda, percebe-se a incorporação de Pessoa na narrativa “O menino Fernando descobre a arca do Sr. Pessoa”, na qual são abordadas as temáticas do espelho, da escrita, da fotografia e da melancolia:

O que sabemos é que foi dar a uma clareira de espelhos no fundo do mar, onde se encontrava uma arca. Abriu-a, e por entre inúmeros papéis escritos (que ele viria a escrever) encontrou uma fotografia. Era um retrato seu, numa idade que não suspeitava ainda vir a ter. Retrato amarelecido que alguém lhe haveria de tirar: com chapéu, óculos arredondados, e toda a melancolia de um país no olhar.<sup>129</sup>

Embora seja inegável a influência de Pessoa na poesia portuguesa, a partir

---

<sup>124</sup> *Poesia 61* surge em Maio de 1961, em Faro, mas desenvolve-se em Lisboa. Entre os autores, o único inédito em livro era Gastão Cruz. Os outros integrantes eram Casimiro de Brito, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Fíama Hasse Pais Brandão. O livro *Portugal: maio de poesia*, de Jorge Fernandes da Silveira, 1986, constitui referência sobre esse grupo.

<sup>125</sup> COELHO. *A noite do mundo*, p. 117.

<sup>126</sup> JÚDICE. *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90. Viagem por um século de literatura portuguesa*, p. 92.

<sup>127</sup> AL BERTO. *O medo*, p. 83-7.

<sup>128</sup> PEREIRA. *Portugal: poetas do fim do milênio*, p. 133.

dos anos sessenta é *com* ou *contra* Herberto Helder que se tem de escrever. Muitos críticos concordam que Helder, ao lado de Ruy Belo, é a mais relevante voz literária desses anos. Prado Coelho ratifica essa afirmativa em uma espécie de carta que Joaquim Manuel Magalhães dirige a Helder:

Eu nunca tomei uma bica consigo. Nos seculares passeios do nosso adro é difícil tal prestidigitação. É verdade que tenho um certo susto das suas palavras. Deve ser o único português de quem diria tal coisa (...). Só quando me despedi de si consegui perceber que podia tentar com as palavras sons e sentidos, que fossem meus (...). A poesia portuguesa que lhe seguiu só era interessante quando não estava colada a si. Nenhum poeta português do pós-guerra precisou tanto de se ver fugido (...). A maior homenagem que lhe quero prestar é esta: só consegui juntar verso para o ar livre quando soube, de certeza certa, que você não estava lá. Esse obscuro lugar, como você diria, tem percentagem de luta contra si.<sup>130</sup>

Em *Al Berto*, o diálogo *com* Helder se estabelece através de algumas das principais temáticas de suas obras, como se verifica no estudo de Rosa Maria Martelo: corpo, velocidade e dissolução da identidade.<sup>131</sup> Porém, a maneira como esses temas são retratados por estes autores é diferenciada. Nesse sentido, *Al Berto* está *contra* Helder. Para *Al Berto*, em linhas gerais, enquanto o corpo – sem nome e errante – está subordinado a si mesmo, mas na velocidade estonteante das grandes cidades, a escrita é o único lugar possível no qual ainda se pode continuar a viver sob uma consequente desaceleração da identidade.

mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem do mundo. nada existe fora de mim, nem se entrechocam corpos etéreos, nem flutuam frutos minerais sobre o deserto da alma. a paixão extraviou-se. não há contacto entre a realidade e aquilo que escrevo neste momento. há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo mas ignoro quem sou, talvez seja todos os outros que em mim respiram sem conseguir ser nenhum deles. quero morrer muitas vezes, sufocado em alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade.<sup>132</sup>

Para Helder, segundo Rosa Maria Martelo, “escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável num plano puramente discursivo, e o processo de dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo

---

<sup>129</sup> AL BERTO. *O anjo mudo*, p. 123.

<sup>130</sup> MAGALHÃES apud COELHO. *A noite do mundo*, p. 128.

<sup>131</sup> MARTELO. *Em parte incerta*, p. 185-99.

plano”.<sup>133</sup> Essa concepção é recorrente na obra de Herberto Helder, como se pode constatar nesta passagem de um poema sem título:

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.  
Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.  
Falo, penso.  
Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.  
É sempre outra coisa, uma  
só coisa coberta de nomes.  
(...) Eu agora mergulho e ascendo como um copo.  
Trago para cima essa imagem de água interna.  
– Caneta do poema dissolvida no sentido  
primacial do poema.  
Ou o poema subindo pela caneta,  
atravessando seu próprio impulso,  
poema regressando.  
Tudo se levanta como um cravo,  
uma faca levantada.  
Tudo morre o seu nome noutro nome.<sup>134</sup>

Assim, com base nas características apresentadas, pode-se afirmar que os poetas da geração de 1970 dialogam com Fernando Pessoa e, de perto, com Herberto Helder.<sup>135</sup>

Entretanto, com todas essas vozes lusitanas incorporadas à poesia de Al Berto em decorrência de seu regresso a Sines, e mesmo com o marco de *Trabalhos do olhar*, seu primeiro livro por uma editora padrão, o poeta mantém o fluxo lateral de suas edições performativas anteriores, utilizando meios não convencionais de edição e/ou de divulgação da obra.

Os melhores exemplos dessa encenação de Al Berto como escritor são a plaquete com o destacado poema *O último habitante* (1983),<sup>136</sup> em tiragem de

---

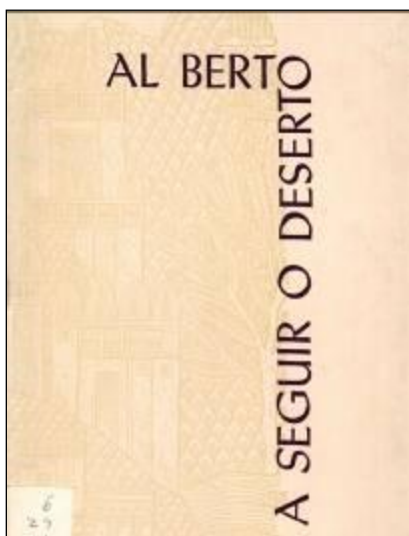
<sup>132</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 26.

<sup>133</sup> MARTELO. *Em parte incerta*, p. 193.

<sup>134</sup> HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 14-8.

<sup>135</sup> Ademais, a título de curiosidade, seguem algumas de suas referências literárias para além da língua portuguesa: “Durante anos li Virgílio, sobretudo as *Géorgicas*. A minha ligação à terra e à natureza é feita assim, pelo Virgílio. Mas, se me mandassem escolher os meus livros, não saberia ao certo o que levar comigo para a eternidade. Claro que o Malcolm Lowry. O Lowry de *Debaixo do Vulcão*. Bataille, Genet (todo), Loti (*O Pescador da Islândia*), Rimbaud, Baudelaire, R. L. Stevenson. Claro que o Melville. O *Moby Dick*, de Melville. É o meu livro de cabeceira. E Faulkner. Cada vez tenho mais prazer em ler Faulkner. Depois... Duras e Marguerite Yourcenar”. (AL BERTO. Entrevista a Francisco José Viegas. Disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>).

<sup>136</sup> *O último habitante*. Lisboa: frenesi, abr. 1983. Coprodução e fotografia de Paulo Nozolino.



duzentos exemplares, e o opúsculo *A seguir o deserto* (1984),<sup>137</sup> publicação com cerca de 20 páginas, numa tiragem de quinhentos exemplares. Ambos foram escritos na Rua do Forte, em Sines. Essas publicações ficaram a cargo da editora lisboeta Frenesi e a montagem a cargo de Paulo da Costa Domingos, que segundo o crítico Manuel de Freitas é “um dos mais inventivos editores europeus”,<sup>138</sup> sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, também com uma vasta produção poética.

Em *A seguir o deserto*, observa-se o espaço referido no título se fundindo ao nome do autor, sugerindo indistintas analogias entre as instâncias do sujeito que se enuncia e o espaço onde ele transita. Essa superposição logo no título já indica as inúmeras imagens de indistinção entre o “eu” e o “espaço” (ou o outro) existentes na obra:

tocava-te e reconhecia-me  
afinal não existia diferença entre o meu corpo e o seu reflexo  
chamaram a esta coincidência loucura  
será mesmo Lisboa?<sup>139</sup>

“O último habitante” é o único poema com o *status* de divulgação singularizada, em forma de plaquete, durante os anos de publicação do autor. O texto de duas páginas de média espessura, de cor gris, apresenta-se revestido por uma capa espessa de cor negra, com um pequeno furo circular ao centro por onde se vê a imagem de um homem com uma mala à mão – posteriormente o poema foi integrado em apenas uma página da obra completa *O medo*. Ao abrir a capa dessa plaquete, vê-se na página de rosto a



<sup>137</sup> *A seguir o deserto*. Lisboa: frenesi, ago. 1984. Fotografia de Paulo Nozolino.

<sup>138</sup> FREITAS. Memórias de um editor. *Expresso* (Lisboa, 15 ago. de 2009). Disponível em <http://expresso.sapo.pt/critica-de-livros-de-15-a-21-de-agosto=f530391>.

fotografia de Paulo Nozolino retratando um homem solitário a caminhar em uma estrada de terra em direção à praia, ao mar. Assim, a imagem talvez represente “o



último habitante do lado mitológico das cidades”,<sup>140</sup> que tanto urge a obra al-bertiana.

Já, em *A seguir o deserto*, confere-se na larga orelha da capa a fotografia, também de Nozolino, de um homem sem identificação a exhibir partes de suas coxas e seu pênis em ereção. Para Manuel de Freitas, “supõe-se o corpo de Al Berto”.<sup>141</sup> Esta imagem é consoante às imagens eróticas e



lisérgicas recorrentes na escrita de Al Berto. O livro que

anuncia “o deserto” traz logo ao abri-lo a surpreendente imagem do órgão genital masculino ereto com um lençol branco ao fundo, além de muitas referências no texto ao próprio sexo, ao desejo e à noite, à escrita e à melancolia. Esses temas invariavelmente estão associados a espaços de difícil cifragem pelo homem, como os espaços especulares, desérticos e marítimos,<sup>142</sup> sugerindo o

entrelaçamento de todas essas instâncias, o que gera uma constante perturbação do sujeito:

ainda entesado olho-me no espelho a noite  
envolve as enxárcias húmidas deste navio-cama  
odores mornos de urina  
(...)  
levanto-me e pela janela apercebo o mar  
amanhece  
como sempre acontece assim que pressinto o mar

<sup>139</sup> AL BERTO. *A seguir o deserto*. *O medo*, p. 348.

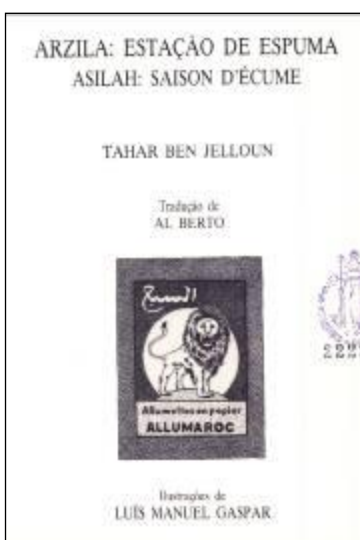
<sup>140</sup> AL BERTO. *O último habitante*. *O medo*, p. 239.

<sup>141</sup> FREITAS. *As idades de Narciso – foto/grafias*. *Me, myself and I*, p. 56.

<sup>142</sup> Cf.: DELEUZE E GUATTARI. *O liso e o estriado*. *Mil platôs*, vol. 5, p. 179-214. Segundo os autores, o mar é o arquétipo do *espaço liso* em oposição ao *espaço estriado*. “É no mar que pela primeira vez o espaço liso foi domado, e se encontrou um modelo de ordenação, de imposição do estriado, válido para outros lugares” (p. 186-7), como o deserto, por exemplo.

tenho a cara manchada de sal  
um gemido sobe cola-se ao espelho à pele do rosto  
grito<sup>143</sup>

Al Berto continua seu trabalho em meio a essas temáticas espaciais ao realizar sua única tradução, da língua francesa para a portuguesa, do livro de



poesia *Arzila: estação de espuma* (1987),<sup>144</sup> do escritor marroquino Tahar Ben Jelloun (1944),<sup>145</sup> acompanhado de desenhos de Luis Manuel Gaspar. Essa obra é permeada por figuras lendárias da cultura de Marrocos, especialmente as imagens desérticas: madrugada, sol, areia, vento, gazela, camelo, véu etc..

As metáforas do deserto também oferecem contornos às vicissitudes do sujeito, como em “coração cheio de calcário pulverulento”.<sup>146</sup> Em muitos pontos se parecem muitíssimo com o próprio texto do tradutor. Vejam-se a exemplo um trecho do poema e o desenho

que o acompanha, performatizando a junção da criança e do animal:

o dia claro  
suspense  
entre a alba e a pedra  
ergue-se  
dentro da solidão da criança  
que habita a gazela  
e esquece o sonho<sup>147</sup>



Ao se retomar o fluxo de publicação de Al Berto pela editora Contexto, segue-se o livro de poesia *Salsugem* (1984);<sup>148</sup> nele o diálogo com a tradição

<sup>143</sup> AL BERTO. A seguir o deserto. *O medo*, p. 343.

<sup>144</sup> *Arzila: estação de espumas*, de Tahar Ben Jelloun. Tradução: Al Berto. Col. Águas, Luas Doidas. Lisboa: Hiena Editora, mai., 1987. Ilustrações de Luis Manuel Gaspar, capa e plano gráfico de Augusto T. Dias.

<sup>145</sup> Tahar Ben Jelloun, nascido em Fès ao norte de Marrocos, em 1944, mas radicado em Paris desde 1971. Escreve em língua francesa e é um dos nomes mais consagrados da literatura contemporânea daquele país.

<sup>146</sup> JELLOUN. *Arzila: estação de espumas*, p. 7.

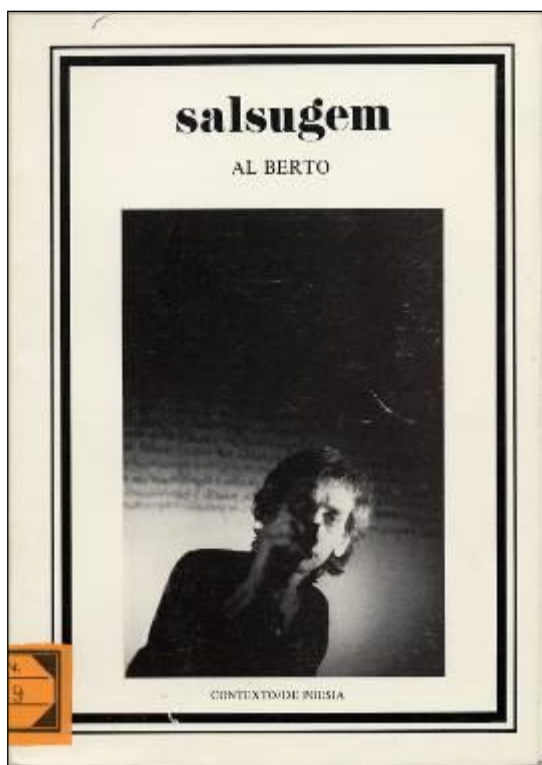
<sup>147</sup> JELLOUN. *Arzila: estação de espumas*, p. 5.

<sup>148</sup> *Salsugem*. Lisboa: Contexto, 1984. Encenação de Al Berto; Fotografia de Paulo Nozolino.

portuguesa se edifica em torno das referências ao campo semântico marítimo. A aventura pelo mar, por exemplo, é alegoria central da série homônima do livro em consonância, ao mesmo tempo, com a solidão de quem espera o amor que um dia partiu. Ou seja, de um lado é contada a errância do navegante e, de outro lado, a espera de quem viu a embarcação singrar o mar. No poema que encerra a série “Salsugem”, o autor emprega a voz de uma mulher comum “sentada à porta” à espera de que um homem passe e se espante com sua solidão. Porém, nos últimos versos, nem mais a ilusão do regresso do amado se sustenta, porque ela constata o seu trágico fado:

um dia houve  
que nunca mais avistei cidades crepusculares  
e os barcos deixaram de fazer escala à minha porta  
inclino-me de novo para o pano deste século  
recomeço a bordar ou a dormir  
tanto faz  
sempre tive dúvidas de que alguma vez me visite a felicidade.<sup>149</sup>

*Salsugem*, escrito entre 1978 e 1983, é o maior livro de poesia de Al Berto,



abarcando sessenta e dois poemas divididos em oito séries – “Doze moradas do silêncio”, “Quinta de Santa Catarina (fragmentos de um diário)”, “Cinco fotografias para Alexandre da Macedônia”, “Eras novo ainda”, “Salsugem”, “O esquecimento de Yucatán”, “Paulo Nozolino / 4 visões, Two friends e Uma paixão” e “Rumor dos fogos”.

A partir dessa obra, o conteúdo é novamente modificado. Essa fase é marcada por menor transgressão marginal, tornando-se, além disso, mais frequente a abordagem da solidão, do silêncio e da escrita, como na série “Doze

<sup>149</sup> AL BERTO. *Salsugem. O medo*, p. 307.

moradas de silêncio” em um de seus versos mais citados: “a escrita é a minha primeira morada de silêncio / a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras”.<sup>150</sup> Para Félix Guattari, o espaço da escrita “é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente”.<sup>151</sup> Em determinados momentos é especialmente sugestivo de uma conformidade com a afirmativa de Guattari, pois o texto de Al Berto parece mesmo configurar-se a partir do corpo, das experiências sensíveis:

é tempo de vigília absoluta. escutar a voz, murmurar estrelas, abrir vermelhas frestas por onde o aparo da caneta injecta sílabas. rasgar o receio coalhado no peito e gritar, gritar até que o grito se perca no silêncio onde nasce a escrita. o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra.

chegou o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. (...) horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arrote, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração.<sup>152</sup>

Nessa passagem de *À procura do vento num jardim d’agosto*, o corpo aparece numa assimetria em relação à escrita, aventando uma anterioridade, pois somente a partir dele é que o texto surgiria. Dessa forma, o escritor concebe o texto partindo do corpo e de suas vicissitudes, no intuito de espelhar estados emocionais e reflexões sobre um cotidiano conturbado, característico das grandes cidades contemporâneas. O corpo funciona também como sustentação do conteúdo, podendo ser encarado como um poderoso vetor de toda a obra.

No entanto, em outro momento, as duas instâncias têm a mesma natureza – “o texto-corpo” –,<sup>153</sup> não havendo sequer um distanciamento entre elas, visto que se justapõem: “medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos”.<sup>154</sup> A exemplo também de uma das mais belas capas do autor, onde ele se espacializa por meio da imagem fotográfica que fixa e eterniza o

---

<sup>150</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 256.

<sup>151</sup> GUATTARI. “Espaço e corporeidade”. *Caosmose*, p. 153.

<sup>152</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 24.

<sup>153</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 27.

<sup>154</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 19.

seu gesto escritural, procurando dar contornos, mesmo que provisórios, para a sua imagem e seus sentimentos:

os dedos são o contacto  
entre o vidro onde escrevo e o interior do corpo

cada um de nós espreita por uma janela  
surpreendemo-nos nesse espaço sem tempo  
do que está e não está iluminado.<sup>155</sup>

Esse é um dos motes maiores de toda a obra de Al Berto, na qual corpo e texto se imbricam, retroalimentando-se. Assim, torna-se difícil a distinção entre tais instâncias, sendo desnecessário perguntar de onde vem a sua escrita: “escrevo a desordem urgente das horas...”.<sup>156</sup> Pode-se dizer que equivale ao corpo contemporâneo apontado por Gilles Deleuze:

Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço.<sup>157</sup>

Embora o sujeito que se enuncia em Al Berto se encontre ora nas ruas, ora no confinamento de seu quarto – entre experiências em meio às pessoas e à solidão –, e fale quase sempre a partir de suas sensações corpóreas, que por vezes se apresentam justapostas e outras vezes assimétricas, não muda a relação corpo-texto. Porém, esse entrelaçamento não impede a distinção entre eles, havendo nessa conjunção ‘e’ “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (...) buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento”.<sup>158</sup> Por conseguinte, não importa se o sujeito está dentro ou fora de seu aposento, pois, para além do interior e do exterior, Al Berto registra o corpo. Assim, o autor revela em sua obra alguns indícios de complexas construções da

---

<sup>155</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 324.

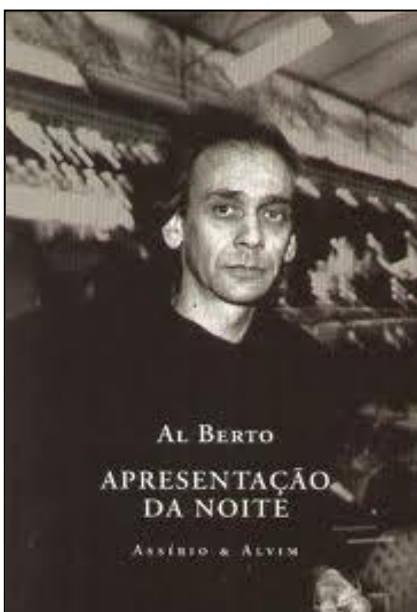
<sup>156</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 270.

<sup>157</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 151.

<sup>158</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, p. 37.

identidade contemporânea, apresentando um projeto literário que coloca texto e corpo como um dos alicerces fundamentais para sua sustentação, que inclui a encenação de si mesmo por meio das fotografias.

A essa altura, no ano de 1985, as performances de Al Berto vão de encontro propriamente ao universo da cena, do teatro, lugar onde o corpo é preponderante. Suas experimentações dramatúrgicas se sucedem primeiramente por meio de *Apresentação da noite* (1985),<sup>159</sup> livro dividido em quatro pequenos atos, publicado na coleção “Teatro de Novos Autores” a par de outros dois dramaturgos,



perfazendo-se três peças. A reedição autônoma da obra se deu em 2006, possibilitando ao público acessá-la mais facilmente. A fotografia estampada nessa edição é a mesma da contracapa de *O anjo mudo* (1993).

*Apresentação da noite* se constitui de uma montagem de textos que reúne alguns trechos inéditos acrescidos de excertos de alguns de seus primeiros livros com significativas mudanças. A peça foi encenada naquele ano sob a direção de Rui Filipe. Al Berto, por sua vez não participou do processo de montagem, mas foi assisti-la. Suas críticas, publicadas no *Jornal de Letras*, foram bastante ríspidas, desaprovando o trabalho do diretor:

Lisboa, 4 de Março de 1985

Como é de conhecimento público o Sr. Rui Filipe encenou o meu texto *Apresentação da Noite*, no âmbito do sexagenário aniversário da Sociedade Portuguesa de Autores.

1. Os que puderam assistir ao espetáculo talvez se tenham apercebido das ‘falhas’, sobretudo no trabalho de vídeo que, mal ou bem, acompanhava o trabalho dos atores. Se, por um lado, o trabalho de atores sofria pelo desleixo com que foi tratado o texto, embora não o atraiçoando na totalidade, já assim não acontecia com o trabalho de vídeo.

2. Assim, fica clara a minha mais veemente rejeição por esta encenação. Nada tenho a ver com ela e nunca teve a minha aprovação prévia.

<sup>159</sup> *Apresentação da noite*. Lisboa: Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores, n.º 32 – Novos Autores, fev. 1985. A 1ª ed. dessa obra foi ao lado de *Meio dia*, de Luís Figueiredo Tomé e *Intimidades*, de Paulo César. 2ª ed. em 2006. Encenação de Al Berto. Fotografia de Luísa Ferreira.

3. Sinto-me profundamente chocado com o trabalho do Sr. Rui Filipe que se afasta e traiçoa o essencial do texto *Apresentação da Noite*, acabando por servir-se dele como suporte de obsessões de indescritível mau gosto e mediocridade malsã.

4. De tudo isto resulta que me é totalmente estranha esta encenação e sobretudo desprovida de qualquer contacto com o meu trabalho poético.

Atenciosamente

Al Berto<sup>160</sup>

Importante marcar que esta dramaturgia é bem diferente do formato mais comum de um texto do gênero. Nela não existe qualquer indicação de personagem, embora tenha o sinal de travessão indicando a alternância de vozes. Assim, os diálogos se tornam um tanto oblíquos:

– os movimentos são espiados através dum espelho  
e nada sabemos acerca daquele mar  
nem das máscaras com que disfarçamos o remorso  
nada sabemos sobre o ciúme  
apenas estamos aqui e sufocamos

– tudo atravessamos numa vertigem sem limites  
com uma panorâmica de cidade elaboramos a fuga  
e no antebraço ficou-nos a marca do céu de seringas ácidas<sup>161</sup>

Os personagens partilham de experiências semelhantes e narram suas aventuras noturnas pela grande cidade. Eles apresentam a noite cultuada por certa marginalidade e suas múltiplas nuances, do silêncio à alucinação. Nesse estado, podem até “monologar com as paredes”.<sup>162</sup> Na peça, também não há qualquer rubrica ou indicação de cena, exceto por algumas suspensões entre as vozes apontadas pela indicação da “pausa”. O texto quase não desenvolve conflito entre as personas. As ações parecem se passar em um mesmo lugar sem deslocamento, a não ser pelos próprios devaneios, pensamentos e lembranças dos personagens que vivem às margens da lendária cidade.

A outra peça, *Três cartas da memória das Índias* (1985),<sup>163</sup> foi registrada entre 1983 e 1985 em três partes independentes que se articulam pela temática da despedida e do encontro com o amigo. As epístolas “foram escritas

---

<sup>160</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A Metafísica do Medo*, p. 60.

<sup>161</sup> AL BERTO. *Apresentação da noite*, p. 15-6.

<sup>162</sup> AL BERTO. *Apresentação da noite*, p. 17.

<sup>163</sup> *Três cartas da memória das Índias*. Lisboa: Contexto, 1985. Desenhos no miolo de Luís Silva.

propositadamente para um espetáculo de Ricardo Pais, *Correspondências*, que não se realizou. Alguns excertos das ‘Cartas’ foram incluídos em 1984 no espetáculo (...) *Só longe daqui*”,<sup>164</sup> do Ballet Gulbenkian. Essa importante informação foi retirada das sucessivas edições de *O medo*. Assim, se o leitor não sabe da proposta de encenação, provavelmente entenderá que os textos são apenas epistolares, porque novamente, ao modo de *Apresentação da noite*, não há qualquer indicação de personagem e ação nem qualquer rubrica. No entanto, a informação do gênero do livro aparece pela primeira vez em nota na edição de 2005, permitindo ao leitor presumir que a sua encenação só se daria por meio de um solilóquio, devido ao excesso de lirismo do texto e à ausência de qualquer marcação para o desenvolvimento de um personagem.

Na primeira cena do drama, “Carta da árvore triste”, o narrador deixa uma longa mensagem de despedida para sua esposa, alertando-a que seria inútil perguntar em que direção ele foi. No seguinte trecho, o narrador informa ainda que partirá com um companheiro:

não te deixo o número de telefone de meu amigo  
 não quero que com ele alguma vez venhas a falar  
 e tentes saber onde estou  
 vou partir sem rumo (...)  
 por outro lado penso que o meu amigo  
 não estaria disposto a dividir segredos contigo  
 achas que deveria explicar esta amizade?  
 não posso não tenho coragem  
 ou talvez seja unicamente por pudor.<sup>165</sup>

Na segunda cena, “Carta da região mais fértil”, missiva ao pai, o teor é bem semelhante. Veja-se um pequeno trecho:

pai  
 decidi partir  
 não me pergunte para onde nem porquê (...)

<sup>164</sup> AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias*, s/p.

<sup>165</sup> AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias. O medo*, p. 392-3.

mas é certo que arranjei outras compensações  
a amizade segura de um amigo  
talvez seja melhor não revelar grande coisa sobre este assunto  
poderia chocar o pai por demasiado íntimo e delicado  
duvido mesmo que conseguisse entender a amizade como eu a  
entendo<sup>166</sup>

E, por último, a cena da “Carta da flor do sol”, cujo narratário é o seu amigo: “te escrevo esta última carta / é também a última vez que penso em ti”.<sup>167</sup> A forma dessa dramaturgia não se difere em nada das outras duas cartas do livro nem da maior parte dos poemas do autor. Diferem-se menos ainda das cartas e bilhetes ao longo de toda a obra cuja temática é quase sempre a partida e o abandono – “vou partir / como se fosses tu que me abandonasses”.<sup>168</sup> Assim, talvez, torna-se mais interessante ler este livro como obra epistolar do que como obra dramatúrgica. Ou seja, engendrará-lo como uma performatização da mesma voz que se enuncia em Al Berto.

Afora essas conjecturas, *Três cartas da memória das Índias* desenvolve a temática da relação de amizade e o amor entre iguais, presente, inclusive, em toda a obra de Al Berto; em Portugal “foi quem mais colocou em evidência a questão da identidade homossexual em sua escrita”.<sup>169</sup> O pesquisador Mário César Lugarinho, um dos principais divulgadores de sua obra em terras brasileiras, e Eduardo Pitta, em Portugal, foram alguns dos críticos a explicar sobre esse aspecto.

Surgido numa época propícia à nomeação de todos os interditos, Al Berto trouxe à poesia portuguesa um conjunto de temas que configuram desvios da ordem falocêntrica: intercurso anal, homossexualidade, sexo em grupo, etc., os quais, associados à deriva libertária e ao imaginário *hippie* (amor livre, travestismo, drogas, prostituição masculina, *rock*, etc.), imediatamente fixaram um padrão que o afastava tanto do aticismo semântico dos poetas dos anos 1960 como do “regresso ao real” que caracterizou a poesia dos anos 1970, na medida em que o retorno ao sentido se fez, nos melhores casos, com recurso ao diálogo culturalista. Pelo contrário, Al Berto, contaminando a escrita com os acidentes biográficos, sem excessivas preocupações de genealogia literária, conseguiu impor a imagem de marca de uma certa contracultura. E

---

<sup>166</sup> AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias*. *O medo*, p. 397-8.

<sup>167</sup> AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias*. *O medo*, p. 410.

<sup>168</sup> AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias*. *O medo*, p. 405.

<sup>169</sup> LUGARINHO. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In: DUARTE; OLIVEIRA (orgs.). *Anais do XVII EPUBLP*, p. 857.

pode-se dizer que o fez com a arrogância dos que não temem afirmar identidade própria.<sup>170</sup>

Nesse mesmo ano, em 1985, a identidade é tematizada de maneira relevante



em *Uma existência de papel*,<sup>171</sup> livro em capa dura de tom alaranjado vívido com vinte e oito poemas escritos entre 1984 e 1985 nos quais se reitera a “existência de papel” concomitante ao apagamento da identidade. Ele é dividido em cinco séries intituladas por vocábulos que remetem ao ser solitário: “Eremitério”; “Os dias sem ninguém”; “Meu único amigo”; “Vigílias” e “Retorno às histórias simples”. Esse livro, como o próprio nome sinaliza, evoca a relação entre a escrita e a vida, testemunhando a experiência do ato de escritura ao expor o

paulatino processo da quase irônica tentativa de desvanecimento do corpo, da imagem e da obra.

que vestígios permanecerão desta  
reclusão?  
e a morte existirá ainda  
para além do ínfimo estremecer  
deste corpo?<sup>172</sup>

A ironia se deve pela impossibilidade do apagamento do autor, tendo-se em vista que a proposta lançada por ele nos convida exatamente a estabelecer um jogo aporético em relação às instâncias da arte e do corpo, expresso também pela fotografia da sombra da mão do autor na

capa. Maria David Neves bem apontou para a contiguidade dessa imagem ao fragmento diarístico de “9 de março” de 1984,



<sup>170</sup> PITTA. Al Berto, biografia. Blogue do crítico: <http://daliteratura.blogspot.com.br/>.

<sup>171</sup> *Uma existência de papel*. Porto: Gota de Água, 1989. Fotografia e encenação de Al Berto na página de rosto.

presente em “O medo (2)”: “fotografo as sombras das plantas e a sombra da mão esquerda, aquela que não aprendeu a escrever. fotografo a sombra da mão porque me é impossível fotografar a sombra do mar. fotografo rostos porque não consigo fotografar o vazio que me enche”.<sup>173</sup>

Como Al Berto pretende desaparecer se simultaneamente ele deixa rastros de sua existência por meio da escrita e/ou da fotografia? Ou ainda, como silenciar a sua obra se ao mesmo tempo ela comunica? A sua literatura é acrescida ainda das tensões entre vida e morte, corpo e alma, início e fim, luz e sombra etc., igualmente representadas no título da obra e nos poemas de *Uma existência de papel*, não de maneira opositora, mas como condição ontológica do sujeito, a exemplo do último que lhe encerra:

é no silêncio  
que melhor ludibrio a morte

não  
já não me prendo a nada  
mantenho-me suspenso neste fim de século  
reaprendo os dias para eternidade  
porque onde termina o corpo deve começar  
outra coisa outro corpo.

ouço o rumor do vento  
vai  
alma vai  
até onde quiseres ir<sup>174</sup>

Fernando Pinto do Amaral nos propõe a pensar a obra de Al Berto situada entre dois polos: o “excesso e a vertigem do *sentir*” e “o *deserto* e a lucidez da distância e da solidão (...). De início mais entregue ao primeiro, atingiu depois um grau de maturidade e depuração que culmina, a meu ver, n’*Uma Existência de Papel* (1985)”.<sup>175</sup> Para Eduardo Prado Coelho, um dos mais importantes críticos portugueses da segunda metade do século XX, o mais expressivo nesse trabalho de Al Berto

---

<sup>172</sup> AL BERTO. *Uma existência de papel*. *O medo*, p. 506.

<sup>173</sup> AL BERTO. *O medo (2)*. *O medo*, p. 368.

<sup>174</sup> AL BERTO. *Uma existência de papel*. *O medo*, p. 543.

<sup>175</sup> AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121.

é o modo como ele vai traçando o frágil rendilhado negro desta impregnação da morte. Ela começa na fotografia que acompanha o volume e reduz a imagem da mão ao seu recorte sombreado. Ela passa pelo título, onde esse diz o modo como a existência se vai desmunindo e adelgaçando até ficar reduzida à leveza evanescente de um papel.<sup>176</sup>

Para aquém desses espaços desérticos, Al Berto continua morando em Sines e integra a Comissão Instaladora do Centro Cultural Emmerico Nunes, assumindo o cargo de coordenador a partir de 1987. É nessa altura que Al Berto reelabora a sua obra em um único volume intitulado *O medo* (1987).<sup>177</sup> Nele, reúnem-se todos os livros, exceto o *Projets 69*, a maioria dos poemas publicados em revistas, poucos textos dispersos em francês, folhas volantes, plaquetes, e, a grande novidade, os inéditos escritos em forma de diário, subdivididos em “O medo (1)”, “O medo (2)” e “O medo (3)”. E. M. de Melo e Castro, conceituado poeta surgido no início dos anos 1950 em Portugal, registrou sua opinião em recensão crítica à época:

a publicação de *O medo* (...) veio confirmar Al Berto como um dos poetas mais legíveis do final dos anos 70 e da década de 80. Legível não no sentido da facilidade proporcionada pelo encontro das fórmulas já conhecidas, mas sim, precisamente, legível pelo prazer de reencontrar um discurso capaz de nos surpreender e emocionar com a intensidade das descobertas.<sup>178</sup>

Neste período, Al Berto “troca Sines por Lisboa, onde se radica a partir de janeiro de 1987. É o ano da consagração: volume de obra completa, prêmio do PEN Clube [1988], eco midiático consequente. Faz então o trajeto do autor que acedeu ao pátio da fama”.<sup>179</sup> O PEN Clube Português atua até hoje em prol da literatura e é reconhecido como um dos mais respeitáveis prêmios literários de Portugal.<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> COELHO. Al Berto: começar a morrer. *A noite do mundo*, p. 156.

<sup>177</sup> *O medo* – trabalho poético 1974-1986. Lisboa: Contexto, 1987. Encenação caravaggiana de Al Berto na capa, fotografado por Paulo Nozolino. A capa desse livro será exposta e analisada no quinto capítulo deste estudo, relacionada à melancolia, a exemplo das outras capas não exibidas neste capítulo (Cf. Tabela, p. 11-2).

<sup>178</sup> MELO E CASTRO. Al Berto: *O medo; Lunário* (recensão crítica). *Colóquio-Letras*, p. 104.

<sup>179</sup> PITTA. Al Berto. *Metal fundente*, p. 12.

<sup>180</sup> O PEN Clube foi fundado em 1974, após a era salazarista, por destacados escritores e críticos lusitanos, dentre eles Ana Hatherly, Eugénio de Andrade, E. M. de Melo e Castro, Jacinto do Prado Coelho, José Cardoso Pires, Manuel Alegre, Miguel Torga, Óscar Lopes, Pedro Tamen, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vergílio Ferreira. A premiação foi criada em 1981 com o intuito de destacar anualmente as melhores obras publicadas no ano anterior, em língua portuguesa e em 1ª edição, nas modalidades de Poesia, Ensaio e Ficção. Anteriormente a Al Berto, foram galardoados António Ramos Rosa (1981), Ruy Cinatti e Fernando Echeverría (1982), Herberto Helder (1983),

Naquele período, a administração estava sob os cuidados dos escritores Vasco Graça Moura, Pedro Tamen (Direção) e E. M. de Melo e Castro.

No entanto, toda a iconografia referida até aqui foi alijada do tomo; porém não é novidade alguma atentar para a importância de ler as fotografias, visto que muitas obras literárias contemporâneas trazem fotos relevantes no corpo do texto ou nas capas.<sup>181</sup> Por que então as fotografias não permaneceram integradas à obra? Registra-se apenas a pergunta sem a intenção de confabular sobre as possíveis causas. Em Al Berto, especialmente, há concordância entre vários críticos e teóricos de que as imagens, de maneira geral, devem ser pensadas como “textos”. Nesse sentido, esta tese vai em direção ao que o próprio poeta nos sugere como potentes objetos de análise de sua obra: as fotografias.

Seguido à distinção do poeta em Portugal pelo reconhecimento do seu trabalho, Al Berto se reinventa e apresenta *Lunário* (1988),<sup>182</sup> título referente ao calendário baseado nas fases da lua. Veja-se a capa posterior da primeira edição:

Após a recente publicação num único volume intitulado O MEDO de toda a poesia de Al Berto, livro entretanto galardoado com o Prémio Pen Clube/1988, a Contexto tem o prazer de apresentar a primeira incursão nos domínios da prosa deste Autor. Livro único no seu tema, como única será também a coragem com que o aborda, facilmente se reconhecerão em LUNÁRIO as características que fazem de Al Berto uma personalidade inconfundível no panorama literário português contemporâneo.<sup>183</sup>

Este é um livro dividido em sete partes – “Crepúsculo”, “Lua Nova”, “Quarto Crescente”, “Lua Cheia”, “Quarto Minguante”, “Umbria”, “Cântico” – nas quais se exibem personagens esfacelados e multifacetados, cujas aproximações com o universo do romance *Diário de um ladrão* de Jean Genet são patentes. O texto transita pela delinquência, deambulação, prostituição masculina, violência, sexo entre iguais e jogos especulares. Por isso, Eduardo Pitta divide a obra de Al Berto em duas fases ao descrever que

---

António Franco Alexandre (1984), Rui Knopfli e Gastão Cruz (1985), Fiama Hasse Pais Brandão (1986) e Nuno Júdice (1987).

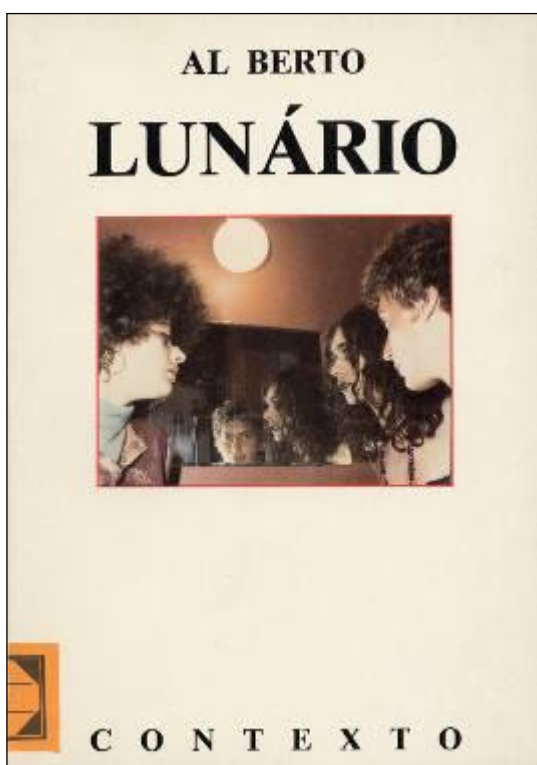
<sup>181</sup> Cf. *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho e *Os anéis de Saturno* (1995), de W. G. Sebald.

<sup>182</sup> *Lunário*. Lisboa: Contexto, 1988. Encenação de Al Berto. Fotografia s/ referência. 2ª ed., 1999. Encenação de Al Berto. Fotografia s/ referência.

<sup>183</sup> AL BERTO. *Lunário*, contracapa.

transgressão em ambiente marginal é o que não falta na primeira fase da obra de Al Berto, aquela que vai de *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977) e *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980) até *Salsugem* (1984). Fase a que acrescento *Lunário*, só publicado em 1988, mas com toda a probabilidade escrito em data mais recuada. Nesses anos prodigiosos, Al Berto construiu a legenda do poeta *maudit*, algures entre Genet e Burroughs. A lenda do exílio *underground* (Bruxelas, 1967-75) deu o empurrão decisivo.<sup>184</sup>

A certa altura de *Lunário*, Benó, a figura principal da narrativa, interroga-se: “será possível um corpo ter muitos rostos?”<sup>185</sup> Por se tratar do universo albertiano, a resposta parece ser afirmativa, na medida em que as figuras não



parecem se fixar em uma identidade fechada: “Benó inventou assim tantos rostos, tantas máscaras, como quantas cidades habitou ou atravessou”.<sup>186</sup>

Essa mutação fica evidente na capa da primeira edição de *Lunário*, onde se expõe uma das mais instigantes fotografias de Al Berto no meio de pessoas andróginas – “ele que também pode ser ela, ou vice-versa, num instante de espelho”.<sup>187</sup>

Maria David de Castro observa que “a figura duplicada de Al Berto revela-se de uma androginia exuberante, que, de resto, caracteriza muitas das suas fotografias de juventude”.<sup>188</sup> Eduardo Pitta destaca que nessa fotografia “vemos os sujeitos da narrativa (importa pouco que a foto pudesse ter sido encenada) em atitude conseqüente com o tema”;<sup>189</sup> diferentemente da capa da segunda edição, na qual

uma belíssima foto do rosto adolescente do autor instala aquele módio de ambigüidade que por completo rasura a legenda marginal... (a

<sup>184</sup> PITTA. *Fractura*, p. 17.

<sup>185</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 37.

<sup>186</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 20.

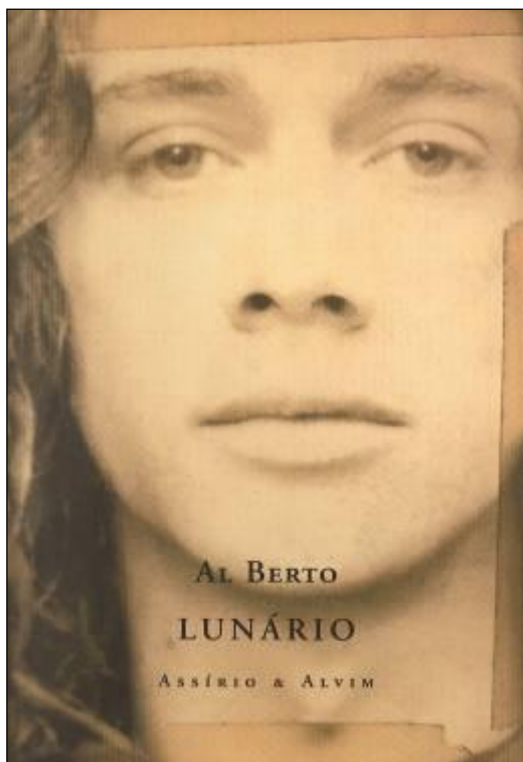
<sup>187</sup> AL BERTO. *Roulottes da noite de Lisboa. O medo*, p. 142.

<sup>188</sup> CASTRO. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*, p. 74.

<sup>189</sup> PITTA. *Al Berto. Metal fundente*, p. 13.

estética *camp*, apropriada como modelo nivelador, cilindra qualquer hipótese de leitura desviante). Lidas à luz desse magnífico retrato, as estórias de Beno, na sua urdidura circular, tendem a desvencilhar-lhe do lastro negro daqueles tempos. Porque os anos de Bruxelas não foram essa cenografia *hippie* (versão Europa central) de noitadas, putos louros, copos, charros, chutos e travestis. Não foram isso desse modo *light*.<sup>190</sup>

Para além dessa constatação, nessa capa é figurado novamente, como em



*Mar-de-leva*, o rosto de uma fotografia de identidade decalcado de um registro documental qualquer, considerando-se as marcas de durex.<sup>191</sup> Dessa forma, torna-se natural a associação desse rosto ao sujeito que se desenha nas páginas seguintes, mesmo que em *Lunário* Al Berto experimente narrar em terceira pessoa: “Uma vez, Beno sentira vontade de abrir uma carta mas abster-se”.<sup>192</sup> No entanto, a narrativa é permeada pelos seus sonhos, segredos, balbucios e lucubrações na perspectiva desse anti-herói, não diferindo tanto de seus textos anteriores: “Sempre levei na bagagem muito pouca coisa’ pensou

Beno”.<sup>193</sup>

Cruzam-se, durante a cadência saturnina da narrativa, alguns bilhetes e cartas, fragmentos de textos e a leitura em voz alta dos registros diarísticos de Beno no seu “caderno de capa preta”. Há ainda muitos diálogos entre as figuras Alba, Kid, Alaíno, Nému e Zohía, todos presentes tanto em *Lunário* quanto em *À procura do vento num jardim d’agosto*.

Por fim, para se encerrarem os anos de 1980, ainda no fluxo da narratividade, embora essa delimitação seja quase uma impostura ao se versar

<sup>190</sup> PITTA. Al Berto. *Metal fundente*, p. 13.

<sup>191</sup> Cf. CASTRO. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*, p.74.

<sup>192</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 13.

<sup>193</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 11.

sobre os textos al-bertianos, é publicado *O livro dos regressos* (1989),<sup>194</sup> em tiragem de quinhentos exemplares, pela Frenesi, editora cuja participação é de destaque ao lançar muitos poetas desde 1979 aos dias de hoje. O livreto de trinta e duas páginas traz encenação fotográfica de Al Berto na capa.

O texto se enuncia entrecortado em dois poemas. Porém, as últimas sete páginas se desenvolvem sem alternância. Ou seja, um dos poemas tem duração maior. Esse formato lembra o método *cut-up* burroughsiano, igualmente empregado em *Meu fruto de morder todas as horas*. Para marcar a alternância de vozes, usa-se o negrito distinguindo-se cada uma delas, características também desse método, bem como as mudanças do estilo, da fonte e/ou do tamanho das letras.<sup>195</sup>

Pitta publicou uma recensão crítica sobre *O livro dos regressos* no ano de seu lançamento, na qual o crítico especula sobre a possibilidade de Al Berto realizar uma espécie de “balanço” de seu processo de escrita ligado ao seu percurso até aqui:



Al Berto na juventude  
Manuel de Freitas, *Noite dos espelhos*

regressa para onde nunca estiveste  
reconstrói em ti a pequena ruína dos  
brinquedos  
no quarto escuro refaz o fugitivo corpo

da rumorosa existência de papel bebe  
a ansiedade venenosa das palavras o sangue  
das perdidas aves no surdo coração da  
viagem<sup>196</sup>

Al Berto é possuidor de um projeto literário que inclui a vida, o corpo, e a morte sempre tencionados. O papel da escrita parece nele funcionar como um lugar para se eternizar o *corpo* por meio da estetização de si, da sua existência. “Com efeito, ao tradicional desregramento sucede agora um discurso (perceptível a

<sup>194</sup> *O livro dos regressos*. Lisboa: frenesi, set. 1989; 2ª tiragem: nov. 1989. Encenação fotográfica de Al Berto. Capa de Helder Lage; vinheta sobre fósfil de hipocampo, e layout de pcd (Paulo da Costa Domingos).

<sup>195</sup> Cf. *O livro dos regressos*. *O medo*, p. 547-73.

<sup>196</sup> AL BERTO. *O livro dos regressos*. *O medo*, p. 555.

partir da publicação, em 1985, de *Uma existência de papel*) que não anda longe de uma séria tentativa de contensão, capaz de se rever na ‘difícil arte da melancolia’<sup>197</sup>. Importante salientar que a *melancolia* nessa altura passa a ser um dos operadores teóricos mais articuláveis à obra de Al Berto. O ensaio “Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia” (1991), de Fernando Pinto do Amaral, poeta e professor da Universidade Nova de Lisboa, é um dos mais bem acabados sobre o poeta. “O mundo de Al Berto pode considerar-se, (...) um dos mais melancólicos da nossa poesia recente (...), essa sensação psico-afetiva herdeira da acedia medieval e em que se conjugam, saturnianamente e numa indefinível mistura, o torpor, a nostalgia e o tédio”<sup>198</sup>. Esses fatores, entretanto, configuram-se constantemente em meio à luminescência e à velocidade.

---

<sup>197</sup> PITTA. ‘O livro dos regressos’, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, p. 105.

<sup>198</sup> AMARAL. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. *O mosaico fluido*, p. 125. Esse livro foi escrito em 1991 e foi vencedor no ano seguinte do Prêmio PEN Clube, categoria Ensaio. Os textos crítico e teórico são dedicados à literatura portuguesa.

### 1.3 Os anos 1990: “e se a morte te esquecesse?”

Apenas deseja que no momento em que parar o coração – e num movimento derradeiro se confundir ao estrume da terra – tudo se apague: manuscritos, livros impressos, fotografias, cartas, bilhete de identidade, registo de nascimento, etc.

E na passagem nada reste, absolutamente nada. Nem mesmo a impressão digital sobre o rosto que o acaso da paixão o fez tocar.

Al Berto, Que tudo se apague, *O anjo mudo*

Os anos 1990 são o período de escassa publicação de Al Berto, são os anos



de sua derradeira produção. Seus dias entre nós teriam um fim no verão de 1997. No princípio desse período, o poeta vive em meio a Sines e Lisboa. Entre setembro de 1990 e setembro de 1991, participa da assembleia de fundação da cooperativa do Centro Cultural Emmerico Nunes, integrando a sua primeira direção. Entre maio de 1992 e janeiro de 1994, assume a sua presidência.<sup>199</sup> Esse centro está sediado desde sua inauguração em uma mediana casa ladeada pelo mar e pela estátua do navegador Vasco da Gama junto ao Castelo de Sines e, como se verá mais

<sup>199</sup> O Centro Cultural Emmerico Nunes, fundado em 1986, adquiriu, em 1990, personalidade jurídica como Cooperativa do Ramo da Cultura, e foi-lhe atribuído, em 1998, o estatuto de Pessoa Coletiva de Utilidade Pública. A política cultural do CCEN tem se caracterizado por uma abertura às diferentes formas de expressão artística, locais e nacionais, que promovam o debate de ideias, o confronto com opções e estéticas diversificadas e o aprofundamento de conhecimentos e aprendizagens. A sua principal iniciativa anual é o programa “Verão - Arte Contemporânea”. Cf.: <http://www.ccen.pt/index.php>.

adiante, é bastante atuante na divulgação da obra de Al Berto, ampliando, nos dias de hoje, sua faceta imagética, especialmente a encontrada no livro de poemas *A secreta vida das imagens* (1991),<sup>200</sup> publicado em edição luxuosa de capa dura, quadrada e vermelha, semelhante a um catálogo de arte bem acabado em papel fotográfico. Para cada um dos vinte e seis poemas, escritos em 1984 e 1985, há



anteriormente a foto em cores da obra pictórica – em sua maioria – que o gerou. Porém, já no mesmo ano, esse livro passa a integrar a primeira reedição d'*O medo*, e as reproduções das obras de arte passam a ser, infelizmente, em miniatura e em preto e branco.

Este livro é dividido em três partes. Na primeira delas, há apenas três poemas, que se referem a três telas anteriores ao século XVII – *La*

*conferma della regola* (1299) e *Annunciazione* (1436), respectivamente dos italianos Giotto e Fra Angelico; e *Visión de San Pedro Nolasco* (1629), do espanhol Francisco de Zurbarán. Na segunda parte, há nove poemas escritos para oito telas e uma fotografia de uma *performance*, todos eles dedicados a artistas da primeira metade do século XX.<sup>201</sup> Na terceira e última parte, há quatorze poemas a partir de obras de artistas portugueses contemporâneos a Al Berto.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> *A secreta vida das imagens*. Lisboa: Contexto, 1991.

<sup>201</sup> Paul Cézanne, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee, Modigliani, Juan Gris, Chagall, Joseph Beuys e Anônimo.

<sup>202</sup> António Dacosta, Mário Cesariny, Carlos Nogueira, Julião Sarmento, António Correia, Rosa Carvalho, Manuel Rosa, Pedro Calapez, Rui Sanches, Ilda David, Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Pedro Casqueiro e Rui Chaves.



*La conferma della regola*



*Annunciazione*



*Visión de San Pedro Nolasco*

Observa-se que as três primeiras imagens de abertura são todas ligadas aos claustros monásticos, às figuras celestiais. Vale a pena destacar na íntegra o poema inaugural, “A lição de Giotto”:

dizem: antes dele a pintura afundava-se  
naquilo que alguns pintaram para seduzir  
o olhar dos ignorantes e não  
o subtil prazer do espírito

possuía um rigoroso sentido do espaço e  
do volume foi reformador da pintura florentina  
reduziu tudo ao essencial suprimindo personagens  
acessórios detalhes e pela amplitude  
da composição arquitectónica atingiu grandeza  
invejada e sem igual

foi ele ainda  
o primeiro a enclausurar a alma  
no interior de corpos limitados e sólidos  
que nos convidam à reflexão sobre a natureza humana  
e sobre as coisas diáfanas do coração.<sup>203</sup>

Há aqui um tom entusiástico de grande reverência ao mestre Giotto, com quem aprendeu o “subtil prazer do espírito”. Retêm-se, desses quinze versos, alguns predicados que se referem ao universo próprio do escritor: reduzir a sua escrita ao essencial, suprimindo os personagens e os excessos. Isto é, condensar mais e mais a escrita, sobretudo no aspecto formal. Essa parece ser a principal lição de Giotto para Al Berto.

<sup>203</sup> AL BERTO. A secreta vida das imagens. *O medo*, p. 421.

Seus poemas no decorrer do livro são escritos a partir de obras variadas, mas com o artista também em foco, a fim de procurar escrever como cada um deles “a pensou ou como a pensou e fez, ou seja, como a viveu”.<sup>204</sup> Ou melhor, importam a Al Berto os aspectos que envolveram o desenvolvimento criativo e subjetivo daqueles que o antecederam para que se estabeleça a seu modo outra forma de criação. Enfim, observam-se ainda mais traços concernentes ao caráter acedioso dos monges da época retratada: a natureza humana, a clausura da alma, o frágil coração.



Morte de S. Francisco, Giotto. *A secreta vida...*, 1ª ed.



La conferma della regola, Giotto (por menor). *A secreta vida...* in *O medo*

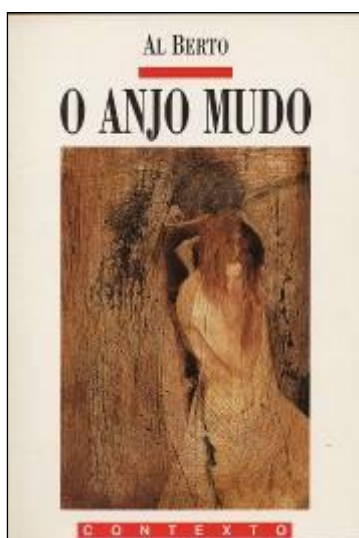
É importante observar que a imagem da pintura de Giotto reproduzida na primeira edição de *A secreta vida das imagens* é diferente da reprodução presente nas edições posteriores integradas à obra *O medo*. Naquela edição, há diferença de reprodutibilidade da fotografia, pois a pintura a que o poema se refere estranhamente não é aquela trazida no livro. Seria isso um erro? Seriam problemas de interdição dos direitos de imagem? Ou ainda estratégia para causar estranhamento? Por ora, não se chegaria aqui a uma conclusão; no entanto, diga-se de passagem, isso também ocorre a outras dez imagens do livro.<sup>205</sup>

<sup>204</sup> PINHARANDA. As imagens reveladas. In: VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*, p. 103.

<sup>205</sup> Vejam-se as obras artísticas da primeira edição que estão diferentes da segunda edição: “Morte de S. Francisco” por “La conferma della regola”, de Giotto; “Café à noite em Arles” por “Les Cyprès”, de Van Gogh; “Autorretrato”, de Modigliani, por outras duas: “Portrait”, de Jeanne Hébuterne, e “Portrait de Chaim Soutine”, de Modigliani; “A caneca de cerveja e o jogo de cartas”

Em paralelo a essas atividades, Al Berto publicaria ainda *Canto do amigo morto / Chant de l'ami mort* (1991),<sup>206</sup> na coleção Livro de Artista do Comissariado para a Europália 91, em edição bilíngue (francês e português), com tradução de Natália Coelho. Esse texto se integra, apenas em sua versão portuguesa, em nove páginas ao livro de pequenas narrativas *O anjo mudo* (1993),<sup>207</sup> composto por textos dispersos reunidos pelo autor publicados anteriormente em catálogos de exposições de fotografia, desenho e pintura, dentre outros.

A fotografia da capa e da contracapa é de Luísa Ferreira. Na percepção de



Maria David Castro, nessa imagem de Al Berto “foi efetuada uma intervenção que alterou o fundo e esbateu os contornos da figura do poeta, tornando mais evidente a presença do seu tronco nu que, carregado de energia, parece ter sido surpreendido no meio de um movimento de dança”.<sup>208</sup> A imagem do invólucro vista paralelamente à figura alada da diferente capa da segunda edição (conf. p. 98) sugere ser tomada como uma espécie de casulo do qual a figura se desteceria, como num metamorfismo:

homem-anjo – “Deitas-te, então, ao lado do morto que ainda não és. E dele se liberta um anjo mudo que vem habitar teu corpo”.<sup>209</sup> Na contracapa, há “uma representação bem mais



despojada, em que Al Berto nos olha, não sem algum desprendimento, sobre um

---

por “Nature morte avec lampe à pétrole”, de Juan Gris; “O aniversário” por “Les amoureux dans le ciel de Vence”, de Chagall; “A linha de água” por “Retrato rotativo de Jean Genet”, de Mário Cesariny; “s/ título” por “Uma floresta como um rio”, de Carlos Nogueira; “s/ título” (1990) por “s/ título” (1987), de António Correia; “Lagos, montanhas, paisagens”, de Pedro Calapez pelo mesmo título, sendo a imagem, porém, diferente; “Casa da ordem interior” por “No seu atelier desenhando ‘Furtivo fra le tenebre... XI’”, de Pedro Cabrita Reis; “s/ título” (1985) por “s/ título” (1984), de Pedro Casqueiro.

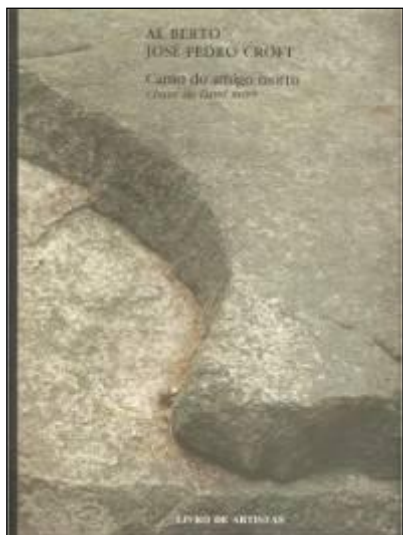
<sup>206</sup> *Canto do amigo morto*. Lisboa: col. Livro de Artistas, Comissariado para a Europália 91. Desenhos de Pedro Croft; capa, layout e supervisão gráfica Paulo da Costa Domingos.

<sup>207</sup> *O anjo mudo*. Lisboa: Contexto, 1993. Encenação de Al Berto na capa e contracapa; Fotografia de Luísa Ferreira. Reedição, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

<sup>208</sup> CASTRO. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*, p. 86.

<sup>209</sup> AL BERTO. Incêndio. *O anjo mudo*, p. 53.

fundo de feira popular que, de uma forma algo *kitsh*, remete para o imaginário falsamente paradisíaco de um mundo de luz artificial”.<sup>210</sup>



Nos anos 1990 começa a se destacar na obra de Al Berto uma grande desolação no decorrer dos textos que tentam a impossível tarefa de caminhar para o seu próprio apagamento, para o seu silêncio. Uma poesia que anseia o silêncio, a imobilidade, que se quer mineralizada, e, por extensão, paradoxalmente, perene; como bem sintetizada na fotografia da pedra de Paulo da Costa Domingos presente na capa de *Canto do amigo morto*. Há neste texto, como em toda a obra, a exploração da matéria humana em seus devires mineral – “sem mim, a pouco e pouco, transformar-te-ás em corpo mineral”<sup>211</sup> – e vegetal – “o meu corpo é agora húmus e ausência”<sup>212</sup> –, construídos por meio de um léxico carregado de ecos românticos infrequentes naquele final do século XX – “O tempo passa como cinza branda sobre os cabelos, aprisionando-os numa velhice futura – sem fim. Em meus ossos a terra iniciou o seu trabalho, lento, devorador. O ar corrompe-se na dor dos fogos-fátuos”.<sup>213</sup> Esse texto-canto caminha invariavelmente ao lado das temáticas do amigo, medo, melancolia, doença, peste e morte. É ponto nevrálgico o embate do sujeito enunciando a ausência-presença do amado amigo: “O último deserto que me resta de ti é a noite da escrita. Nela te mantenho vivo, amante morto (...). Vivo para a travessia do corpo que me sepultou na memória... o teu”.<sup>214</sup>

Esse tema faz eco consequente em *Luminoso afogado* (1995),<sup>215</sup> livreto com tratamento distinto produzido pela Casa Fernando Pessoa por meio do projeto “Ciclo um Poeta e um Pintor”, que contaria com texto de Al Berto seguido de desenhos a carvão de Rosa Carvalho. Os embates entre o eu e o outro, entre morte

<sup>210</sup> CASTRO. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*, p. 88.

<sup>211</sup> AL BERTO. *Canto do amigo morto*. *O anjo mudo*, p. 91.

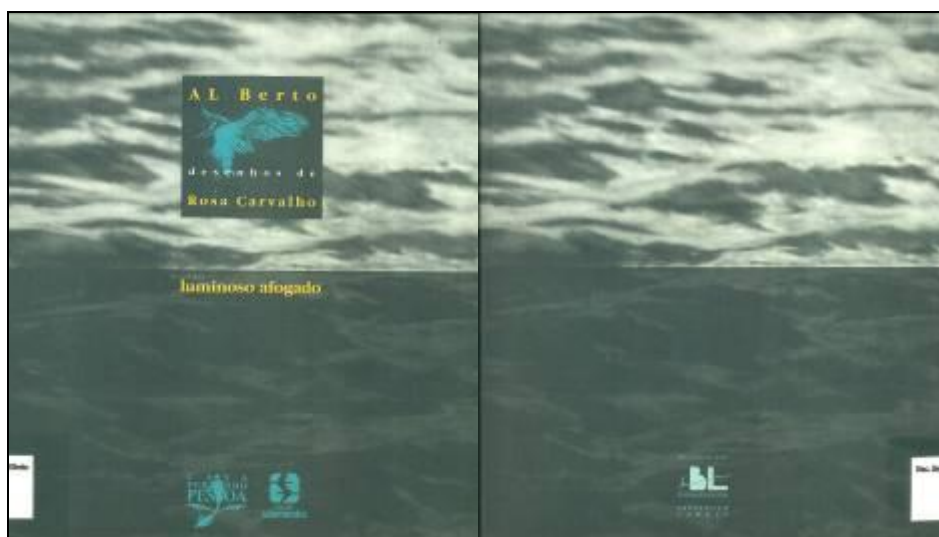
<sup>212</sup> AL BERTO. *Canto do amigo morto*. *O anjo mudo*, p. 90.

<sup>213</sup> AL BERTO. *Canto do amigo morto*. *O anjo mudo*, p. 90.

<sup>214</sup> AL BERTO. *Canto do amigo morto*. *O anjo mudo*, p. 93.

<sup>215</sup> *Luminoso afogado*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa; Ed. Salamandra, 1995. Desenhos de Rosa Carvalho. Esse livro integra a obra *O medo* a partir da terceira edição, em 1997.

e vida, escrita e silêncio, memória e apagamento e real e fictício tangenciam todo o texto agonicamente, levados à exasperação do sujeito. Maurício Vasconcelos diz que esse livro é “um dos escritos mais trabalhados nesse fim, e fio, de vida: jogo modulativo da palavra enquanto fala, entre o desastre (vindo das extensões, do mar, do mar português) e o rastro do *luminoso*”.<sup>216</sup>



Capa e contracapa de *Luminoso afogado*, 1995

Assim, vistos por este ângulo, esses elementos já se apresentam anteriormente na capa por meio do título, AFOGADO / LUMINOSO, e da imagem de dois dos espaços mitológicos e de difícil cifragem para o Homem: a vastidão do CÉU – *luminoso* – opondo-se ao MAR, onde se dá o *naufrágio* do corpo – também “o país líquido que habitámos”.<sup>217</sup> Contudo, ao mesmo tempo, a imagem sugere a fusão desses lugares por meio da constituição da aposição: céu-mar.

<sup>216</sup> VASCONCELOS. Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. *1000 rastros rápidos*, p. 216.

<sup>217</sup> AL BERTO. *Luminoso afogado. O medo*, p. 590.

### 1.3.1 O corpo incendiado

Os escorpiões com SIDA  
entram minúsculos pelas frinchas das portas  
e tornam-se gigantes no calor do quarto...

Adolfo Luxúria Canibal (Mão Morta), *Vênus em chamas*

a doença sem nome dizimar os órgãos escondidos  
debaixo da pele e do sangue... parto em viagem

Al Berto, *Salsugem*

Realizado com o uso de uma bolsa de criação literária do Ministério da Cultura de Portugal, o derradeiro livro, *Horto de incêndio* (1997),<sup>218</sup> traz trinta poemas. Al Berto imprime a esses textos uma espantosa concisão formal e um exercício de retidão com ele mesmo, especialmente por se tratar de dramas tão densos. O poeta diz a respeito disso em uma entrevista a Maria João Martins e Ricardo de Araújo Pereira, do *Jornal de Letras*, em abril de 1997:

São, de facto, versos mais lapidares. De resto, não foi por acaso que estive tanto tempo sem publicar poesia, apesar de ter escrito e terem surgido poemas em catálogos de exposições. Todavia, é verdade que não surgia nenhum livro de poemas desde *A secreta vida das imagens*. Entre este livro e o *Horto de incêndio*, houve, efectivamente, uma mudança na minha escrita. Surgiram coisas novas e outras que estavam arrumadas.<sup>219</sup>

*Horto de incêndio*, cujas predominâncias temáticas são a despedida e a morte, foi publicado três meses antes do falecimento de Al Berto, aos 49 anos de idade, vítima de um linfoma. Alguma parte da crítica, sobretudo a brasileira, já afirmou que sua morte foi em consequência de complicações por ter contraído o vírus HIV.<sup>220</sup> Esse dado, para além da aparição em algumas páginas de fácil acesso

---

<sup>218</sup> *Horto de incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. Encenação de Al Berto na capa; Fotografia de Paulo Nozolino.

<sup>219</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 93-4.

<sup>220</sup> Cf.: INÁCIO. *A herança invisível: ecos da 'literatura viva' na poesia de Al Berto* (Tese de doutorado). UFRJ, 2006, p. 161 – “Os anos noventa são a fase em que, estando o autor [Al Berto] já acometido pela AIDS, se intensificam no poema às recorrências à morte, à loucura, à escatologia, assim como os elementos autobiográficos, como a alusão à doença que consome o corpo, tornam-se cada vez mais constantes”. ORNELLAS. *Derivas do texto, derivas da vida: corpo, escrita e cultura*

hospedadas na internet, inclusive em páginas portuguesas, talvez muito se valha pelo fato de Al Berto ter morrido de problemas relativos à linfa, também associada ao sangue, levando-o a uma fase terminal.<sup>221</sup> Além, certamente, de algumas associações inequívocas, que no mínimo fazem com que o leitor avente a hipótese do vírus: o poema “SIDA”, de seu último livro; a difusão “virótica” da informação nos Congressos da ABRAPLIP;<sup>222</sup> e, o fato dos direitos da reedição de *Projectos 69*, em 2002, terem sido cedidos pela família à Abraço (Associação de apoio a pessoas com SIDA). Soma-se a isso, o seu comportamento boêmio e assumidamente homossexual, atrelado às vítimas do HIV ainda no final do século passado. Todavia, se esse diagnóstico foi atribuído a Al Berto, ao menos nunca o foi oficialmente, quer por meio de notas familiares à imprensa, quer em sua biografia autorizada pela irmã, Cristina Pidwell, ou por meio dos principais ensaios críticos portugueses. Essa informação também não consta das notas biográficas e cronológicas de seus livros, nem nas publicações acerca de sua obra pelo Centro Cultural Emmerico Nunes, de Sines.

Segundo os diários do poeta publicados recentemente, os exames realizados por ele à altura do Natal de 1996 apontam para a diagnose já mencionada, não apresentando indícios viróticos:

24 DEZ. Lx (Av. Ressano Garcia)

De 30 de Out. até ao fim do ano – seria fastidioso assentar em pormenor toda a parafernália da doença: diagnósticos – solidões, angústias, tratamentos, decisões, esforços, etc, etc. testes da SIDA = negativos. – diagnosticado um ≠ linfoma (curável, segundo dizem)<sup>223</sup>

---

em Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto. (Tese de doutorado). UFBA, 2006, p. 154. PEQUENO, Tatiana. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. (Dissertação de mestrado). UFRJ, 2006, p. 68. GUIMARÃES. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*. (Dissertação de mestrado). UFMG, 2005, p. 21.

<sup>221</sup> Cf.: *Linfa*: líquido orgânico originado do sangue, composto de proteínas e lipídios, que circula nos vasos linfáticos e transporta glóbulos brancos, especialmente Linfócitos. *Linfoma*: cada uma das várias patologias benignas e malignas nas quais ocorre proliferação de tecido linfoide.

<sup>222</sup> A Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa organiza bianualmente o principal congresso na área de estudos portugueses, ou lusitanos de forma geral. Participei destes encontros a partir de sua XX edição em Niterói, na UFF, em 2005; em São Paulo, na USP (2007); em Salvador, na UFBA (2009); e, em São Luis, na UFMA (2011). O XXIV Congresso Internacional da ABRAPLIP será em Campo Grande, na UFMS, em outubro de 2013.

<sup>223</sup> AL BERTO. Diário 1996-1997. *Diários*, p. 500. O contexto de edição de *Diários* (2012) e da biografia *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* (2006), de Golgona Anghel, serão um pouco mais abordados ainda neste capítulo.

Em decorrência dos sintomas agravantes, fortíssimas dores de cabeça por causa de um tumor no cérebro, Al Berto foi internado no Hospital dos Capuchos no dia 25 de Abril de 1997, de onde não mais sairia com vida:

25 de Abril 1997/ HOSPITAL DOS CAPUCHOS

Internado no Hospital dos Capuchos. (Muito há a dizer sobre os companheiros de quarto.) Não consigo escrever muito mais.<sup>224</sup>

As palavras do enunciador desses diários podem ser perspectivadas como mero espectro do autor, à maneira de jogos ficcionais, em oposição à confissão, como em geral espera o leitor, devido às características incitadas pelo próprio gênero, que de fato por vezes se confirma ao realizar a leitura cruzada dos diários com a biografia – datas, nomes e lugares coincidentes. Dessa forma, o diário pode ser encarado como a mistura de fato histórico e de fato ficcional. O certo é que Al Berto tinha consciência de que seus diários finais também seriam lidos com algum interesse por causa de seu estado de saúde.

26 abril 1997

(...) Tenho um tumor no cérebro. Dores terríveis, toneladas de remédios. Imenso descanso. Aparecimento do linfoma. Não sei ainda. Visita da Lai e do António. Não consigo ter mais visitas.<sup>225</sup>

Se por um lado, nesses diários, o poeta também convida abertamente o leitor a tratar de sua doença de maneira hesitante, por meios de estratégias um tanto quanto ambíguas ao escrever sobre o assunto:

28 Abril 1997/ CAPUCHOS

(...) Queriam que falasse mais da doença? pois não sei se poderei falar dela... não sei se posso adiantar muito sobre ela... Tenho de ter paciência e esperar... muita paciência. Muita. e sempre com a opção da Morte, claro. Nunca se sabe. Nunca saberemos.<sup>226</sup>

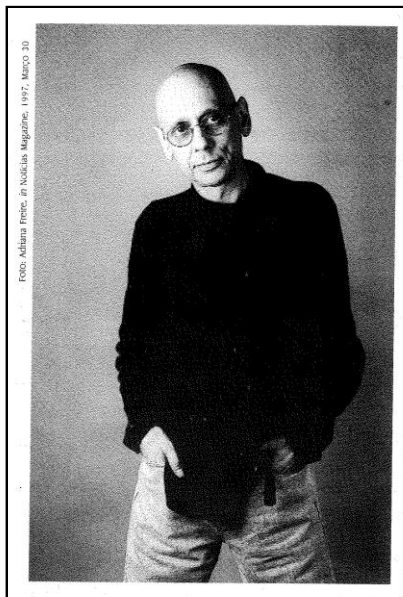
---

<sup>224</sup> AL BERTO. Diário 1995-1997. *Diários*, p. 576.

<sup>225</sup> AL BERTO. Diário 1995-1997. *Diários*, p. 576.

<sup>226</sup> AL BERTO. Diário 1995-1997. *Diários*, p. 584.

Por outro lado, em palavras à Clara Ferreira Alves, em finais de maio de 1997, talvez sua última entrevista, Al Berto fala veementemente que não está infectado pelo vírus da AIDS: “Eu quero que esse cancro desapareça, uma vez que, segundo



Al Berto. In: FREITAS. *A noite dos espelhos*

me disseram, é curável. A luta não se faz só com pastilhas, mas com a cabeça. Se fosse seropositivo, também o assumiria”. E diz ainda sobre a esperança de ser curado: “Houve um momento em que pensei estar tudo perdido. Alguma coisa mudou. Ter estado do outro lado e estar agora aqui causou-me um grande choque emocional. E deu-me força para lutar”.<sup>227</sup> Haveria motivos para Al Berto ou sua família encobrir a informação tão significativa sobre as possíveis causas de sua enfermidade? Por ora não cabe a mim responder, pois isso levaria este estudo a

outras direções, necessitando de metodologia de pesquisa singularizada para alcançar tal empreendimento como, por exemplo, consultas a prontuários médicos e entrevistas.<sup>228</sup>

No entanto, ignorar os aspectos que envolvem a moléstia que o consumiu gradativamente ao estudar a escrita de *Horto de incêndio* é desconhecer que eles interferem nas emoções do autor e tangenciam a escolha do tema e do léxico empregados. Com efeito, como proferiu Michel Foucault em *A hermenêutica do sujeito*, um de seus últimos seminários no *Collège de France*, “uma vez que se utiliza o *lógos*, é preciso que exista uma *léxis* (uma maneira de dizer as coisas) e que exista um certo número de palavras que sejam escolhidas de preferência a outras”.<sup>229</sup> O próprio Al Berto compactua com isso em entrevista ao *JL*:

<sup>227</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 134.

<sup>228</sup> Veja-se a título de curiosidade a mensagem enviada a mim por Zé Mário Brandão, contemporâneo de Al Berto e diretor da galeria de arte Graça Brandão: “Caro Gustavo, como te correram as coisas? Por acaso, durante a última passeata contra o Governo, em que cantou a “Grândola”, conheci o médico que acompanhou o Al Berto [em sua fase terminal]. Confirmou que ele não morreu em decorrência de Sida. Abraços, Zé Mário Brandão”. Este galerista é mencionado nos *Diários* de Al Berto, no fragmento de 8 de outubro de 1996: “Jantar no Pap’Açorda c/ José Mário Brandão, Vítor Arruda, Alex. Melo, Albuquerque Mendes. Depois fomos beber um copo à tasca por baixo do Record. Bairro Alto”. AL BERTO. *Diários*, p. 498.

<sup>229</sup> FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*, p. 442.

Temas importantes do meu imaginário, como a sexualidade, a noite, o sentido da viagem e da vida como espaço de viagem. No futuro, mesmo que apareçam mais livros de poesia, serão mais espaçados entre si e mais pequenos. Não escrevo livros de poemas para escrever. Para mim eles têm um carácter de urgência ou não têm. Depois, a escrita conduz-me ao silêncio. Se um dia deixar de escrever, isso não me afligirá. Não encararei essa circunstância como uma questão de secura da fonte inspiradora. Garanto-lhe que não haverá drama nem conflito interior. Neste momento, a depuração, a concisão (...) fazem parte de um percurso interior e de um modo de relacionamento com o mundo. Neste livro apeteceu-me no que me rodeava de forma mais imediata. Daí o aparecimento de poemas como SIDA.<sup>230</sup>

O tema da AIDS é novamente levado em consideração em uma passagem de suas últimas entrevistas ao comentar sobre o *Horto de incêndio*, “achei que estava a falar de coisas que nunca tinha falado: a SIDA, uma morte muito mais física e perda de coisas físicas. O livro resulta de um olhar muito próximo de acontecimentos que me perturbaram”.<sup>231</sup> Seguem-se alguns versos de um de seus poemas mais difundidos, intitulado “SIDA”:

aqueles que têm nome e nos telefonam  
um dia emagrecem – partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior duma dor inútil muda  
e voraz

(...) guardamos as nuvens breves os gestos  
os invernos o repouso a sonolência  
o vento  
arrastando para longe as imagens difusas  
daqueles que amámos e não voltaram  
a telefonar<sup>232</sup>

Aqui, a voz enunciativa narra a partida daquele que tem nome. Outra vez a partida do amigo como em *Luminoso afogado* e *Canto do amigo morto*. Segundo Foucault, ao modo de uma *escrita de si*, “é escrevendo, precisamente, que assimilamos a própria coisa na qual se pensa”.<sup>233</sup> É esse o exercício do filósofo e igualmente o exercício do poeta: dar nomes à coisa por meio da *palavra*. Al Berto

---

<sup>230</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 93-4.

<sup>231</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 236.

<sup>232</sup> AL BERTO. *Horto de incêndio. O medo*, p. 620.

<sup>233</sup> FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*, p. 432.

registra outros poemas em contiguidade a esse teor e aos estados corporais e anímicos, dentre eles o díptico “Carta de Émile” e “Resposta a Émile”, ou o poema “Febre”. Vejam-se as duas últimas estrofes do primeiro deles:

nem pão nem balas  
nem esperança – e cada um de nós metamorfoseou-se  
num cemitério ambulante – cada um de nós  
sepultou na alma uma quantidade desumana  
de dor e de mortos

tudo se decompõe  
apodrece  
e as mãos enterram-se no estrume das horas – assim  
te escrevo  
sentado na parte mais triste do meu corpo  
noite dentro  
a boca a encher-se-me de ossos – até que irrompa a manhã  
e os tiros recomecem  
e a cinza do cigarro caia no chão  
e em mim cresça uma alegria maligna<sup>234</sup>

E para além da dor individual daquele também ciente da brevidade do tempo, por mais que tenha lutado pela vida, Al Berto retrata a dor de toda uma geração que conviveu com a perda de entes queridos em decorrência da AIDS e de todos os fantasmas advindos do contexto que tanto marginalizou os homossexuais.<sup>235</sup> A cura da AIDS e mesmo o controle de suas manifestações ainda eram um mistério maior para as Ciências naqueles idos anos finisseculares, sendo nesse período muito forte a associação entre vírus e morte, pois “cada vez mais, o resultado positivo do exame do HIV (...) é entendido como sinal de que a pessoa está doente. Daí em diante, estar contaminado *significa* estar doente”,<sup>236</sup> conforme nos esclarece Susan Sontag, pensadora que com sua audácia intelectual se arriscou a escrever o livro *AIDS e suas metáforas* no final dos anos 1980 para tentar entender as dimensões da desconhecida síndrome. Essa ignorância gerava equivocadas nomenclaturas tais como “epidemia”, “peste dos gays” e “condenação

---

<sup>234</sup> AL BERTO. Horto de incêndio. *O medo*, p. 628.

<sup>235</sup> O cantor lisboeta António Variações (1944-1984), autor de dois discos e no auge de sua fama, foi a primeira figura pública em Portugal a padecer de doenças em decorrência do vírus. No Brasil, os igualmente músicos Cazuisa (1958-1990) e Renato Russo (1960-1996) e o escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996) também morreram por causa das complicações do HIV; também desse modo foi interrompida precocemente a vida de um dos pensadores mais importantes do século XX, a do francês Michel Foucault (1926-1984), aos 57 anos de idade.

<sup>236</sup> SONTAG. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*, p. 102.

divina” derivada do castigo por causa das “perversões sexuais”, entendidas como quaisquer práticas comportamentais diferentes do padrão normativo. Os preconceitos dissipados pelas atitudes precipitadas de alguns veículos formadores de opinião, advindos do discurso político, religioso e científico, motivavam posturas reacionárias ainda maiores por parte da população mal informada. Sontag complementa o raciocínio dizendo que por causa da morte a AIDS “não dá margem a idealizações românticas ou sentimentais”, como a tuberculose, por exemplo.<sup>237</sup>

Em se tratando da obra al-bertiana talvez se pudesse ao menos conjecturar a hipótese contrária. Não na direção de um anacronismo, mas sim por compartilhar traços estéticos à escola romântica, como friccionar os des-limites entre a morte e a vida. Al Berto viveu seus últimos meses em meio a adoecimentos, sequências de exames e internação hospitalar decorrentes do agravamento de seu frágil estado de saúde. Mas, desde o início da carreira literária, o poeta aborda o tema da degradação do corpo, da peste, da finitude, etc. Sem dúvida, esses são alguns dos pontos-chaves presentes por exemplo desde o “Livro primeiro” d’*O medo*: “sei que darei ao meu corpo os prazeres que ele me exigir. vou usá-lo, desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier”;<sup>238</sup> ou ainda no “Livro quarto” a maneira desolada com que aceita a doença: “já não necessito de ti / tenho a companhia nocturna dos animais e a peste”,<sup>239</sup> ou nas escritas diarísticas de “O medo (2)”: “aceito, esta dor que me morde, esta escrita, este coração, estas doenças”.<sup>240</sup> E, bem mais adiante, no “Livro décimo primeiro”, o sujeito que se enuncia faz uma alerta pra si mesmo:

escuta  
a partir de hoje abandono-te para sempre  
ao silêncio de quem escreve versos  
em Portugal  
tens trinta e sete anos como Rimbaud  
talvez seja tempo de começares a morrer<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> SONTAG. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*, p. 95.

<sup>238</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 24.

<sup>239</sup> AL BERTO. Trabalhos do olhar. *O medo*, p. 186.

<sup>240</sup> AL BERTO. O medo (2). *O medo*, p. 371.

<sup>241</sup> AL BERTO. Uma existência de papel. *O medo*, p. 542.

Ao final de *Horto de incêndio* – integrante de *O medo* a partir de 2000 –, figura em sua segunda e derradeira parte a série destacada com o nome “morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”. Essa série é dividida em quatro poemas. Vejam-se os versos finais:

o que vejo já não se pode cantar.

caminho com os braços levantados, e com a ponta dos dedos  
acendo o firmamento da alma.

espero que o vento passe... escuro, lento. então, entrarei nele,  
cintilante, leve... e desapareço.<sup>242</sup>

No artigo “Corpo, velocidade e dissolução”, Rosa Maria Martelo afirma que ler a obra completa *O medo* “é como atravessar uma paisagem progressivamente devastada”.<sup>243</sup> As microrrelações entre a vida, a morte e a obra em Al Berto criam certo impasse para a leitura de seus livros, sugerindo especular se é possível definir limites entre o biográfico e o literário quando o tema morte, abordado explicitamente, apresenta densidade e ocupa um espaço consistente no conjunto da obra. Sobre isso, Eduardo Prado Coelho afirma: “é espantoso, mas é verdade, como a doença ajuda a encontrar as únicas palavras que nos desfazem por dentro e nos ajudam a sobreviver por fora. Ler os textos últimos de Al Berto é uma experiência maravilhosa”.<sup>244</sup> Nesse sentido, Maurício Vasconcelos assegura que os poemas de Al Berto “descrevem muito mais do que o *percurso de uma vida*, tendo-se em mira os traços reconhecíveis de uma sensibilidade que introjeta a dor da AIDS na lírica portuguesa”.<sup>245</sup>

Seus escritos estão permeados por uma tensão na qual só a dissolução da individualidade permite o alcance de certas experiências, em especial a escrita sobre a morte; esta espetacularmente prenunciada em *performance* realizada pelo poeta:

Quando li o poema no Coliseu, em Novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim. Todos os dias morremos muitas vezes: as perdas, os

---

<sup>242</sup> AL BERTO. *Horto de incêndio*. *O medo*, p. 644.

<sup>243</sup> MARTELO. *Em parte incerta*, p. 186-7.

<sup>244</sup> PRADO COELHO. Pensar a ausência de Al Berto. In: VÁRIOS. *Al Químias*, p. 13.

<sup>245</sup> VASCONCELOS. *Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. 1000 rastros rápidos*, p. 216.

erros, aquilo que arrumamos dentro de nós... Seria ideal atingir o momento da morte com uma grande serenidade. Yourcenar disse que queria morrer de olhos abertos e atenta. O mesmo digo eu.<sup>246</sup>

O impasse na leitura da obra al-bertiana pode ser entendido como Marguerite Yourcenar propõe para a leitura do escritor nipônico Yukio Mishima (1925-1970), que morreu de “olhos abertos” ao praticar o haraquiri logo após render o general em seu gabinete na manhã do dia 25 de novembro para proferir um discurso ao exército japonês na tentativa de convencer os soldados a defender o “espírito cívico”, a tradição imperial japonesa.<sup>247</sup> É curioso atentar para o fato de Al Berto na reescrita de *À procura do vento num jardim d’agosto* mencionar em forma de lamentação e certa ironia a morte do escritor: “coitado do Mishima, já morreu, não morreu?”<sup>248</sup>

As obras de Mishima, a exemplo de *Confissões de uma máscara* (1949), *O marinheiro que perdeu as graças no mar* (1963) e *Sol e aço* (1968), igualmente tratam dos limites entre a vida e a obra. Segundo a autora de *Mishima, ou, a visão do vazio*,

Nossa tendência é levar em conta não apenas o escritor que, por definição, se expressa em seus livros, mas também o indivíduo, sempre forçosamente disperso, contraditório e variável, oculto aqui, visível ali e, finalmente o *personagem*, essa sombra ou esse reflexo que por vezes o próprio indivíduo [como é o caso de Al Berto] contribui para projetar por defesa ou por bravata, mas aquém e além dos quais o homem real viveu e morreu no segredo impenetrável que é o de toda vida. Assim, há muitas possibilidades de erro de interpretação. Passemos adiante, lembrando-nos que sempre a realidade central tem de ser procurada na obra: o que o autor escolheu escrever, ou foi forçado a escrever, é que finalmente importa.<sup>249</sup>

Yourcenar apresenta uma orientação bastante clara: procurar a realidade na obra. O texto tudo fará para dificultar essa procura, sugerindo ao leitor que é precisamente o sujeito biográfico que é descrito na obra, quando, na verdade, o

---

<sup>246</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 131.

<sup>247</sup> Cf.: SCOTT-STOKES, Henry. *A vida e a morte de Mishima*, p. 35-57. “Mishima se preparava para iniciar a próxima etapa do plano: obrigar o general a dar ordem aos subalternos para a convocação de todo o destacamento do QG do Exército Oriental, cerca de mil homens. Queria os soldados reunidos no pátio de desfiles, na frente do prédio; iria fazer-lhes um discurso patriótico, ali da sacada”, p. 41.

<sup>248</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto. O medo*, p. 40.

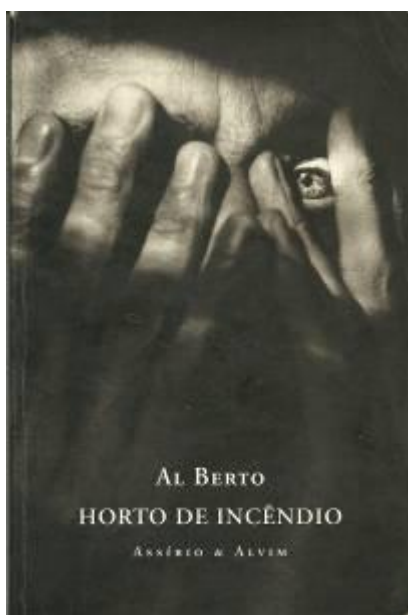
<sup>249</sup> YOURCENAR. *Mishima, ou, a visão do vazio*, p. 10.

leitor apenas poderá conhecer um autor textual que se *autorretrata* enquanto sujeito biográfico. Isso também se aplica a Al Berto.

Por fim, aos mortos, o melhor que podemos dar é a nossa delicadeza. A biógrafa romena Golgona Anghel cria uma belíssima narrativa acerca do último dia do distinto poeta.

(...) Segue-se um ritual na margem da morte: a mãe que o vem visitar uma ou duas vezes por semana, António (o irmão), Sofia (a filha mais velha da irmã) mas sobretudo Lai (a irmã) e o seu muito amigo e tradutor de livros seus para francês, Jean-Pierre Léger. São eles os dois quem partilha agora as tarefas do corpo indefeso, cansado e carcomido pelo cancro. Eles quem o apoia na dignidade do comer, do simples e ao mesmo tempo tão complicado gesto de levar a colher à boca. E foram certamente eles quem levou naquele dia o almoço e depois o jantar. Estava mal. A Lai passou lá a tarde com ele: não falava, não podia sequer abrir a boca. Saiu antes do anoitecer com as lágrimas a pingarem-lhe do queixo. Pouco tempo depois, às 20h e 30-45 minutos recebe o telefonema de Jean-Pierre. Fora dar-lhe o jantar e Al Berto estava óptimo: falou, riu como se nada. Duas horas mais tarde, o que ele viu já não se pode contar.

Era de noite, por fim. Mas onde e que estavam os outros? Os outros e as coisas? Onde e que estava o tempo de Sines? Os jantares e as conversas até de manhã. As noitadas de Lisboa. As gargalhadas e as histórias sem fim. Al Berto a dançar. As ruas de madrugada. Onde estava isto tudo quando a escuridão intacta do quarto se apoderava do seu último fôlego? Haveria, talvez, um albatroz empalhado a vigiar-lhe a alma. Na mesa de cabeceira, um jornal. A página 65, numerada à mão, guarda as suas últimas palavras escritas algures no início de Maio, dia 5 talvez: “Tenho cada vez menos força para escrever. Mas é tudo o que me resta. Mesmo coisas sem sentido”.<sup>250</sup>



Foi em uma Sexta-feira 13, noite de junho de 1997 em Lisboa. Curiosamente é a data comemorativa de aniversário de Fernando Pessoa, nascido em 1888 na mesma cidade. Edgard Pereira do mesmo modo deixa seu depoimento cuja circunscrição também recai ao último dia de Al Berto e à capa-epitáfio de *Horto de incêndio*:

Os amigos que o levaram ao Cemitério dos Prazeres (...) em ritual de despedida pela definitiva ausência, veriam, à volta, nas vitrines das livrarias, mais um rastro de sua perene presença. Impresso em capa negra, este

<sup>250</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 241-2.

inventário do fim irremediável apresenta uma tarja, da mesma cor, cobrindo a lombada. Rompendo o indiferenciado do negro da capa, o rosto de Al Berto coberto pelas mãos, fotografado em 1990 por Paulo Nozolino, deixa visível um olho granítico, áspero. Justo o olhar cortante, entre o sonho e a realidade, cuja importância em sua poética é epigrafada desde *Trabalhos do olhar*.<sup>251</sup>

Na visão de Eduardo Prado Coelho, essa capa traz Al Berto “com os olhos abertos num agudíssimo ângulo, deixa que o olho esquerdo cintile, e produza o mais radical dos efeitos: não somos nós que vemos esta capa, é ela que nos olha, e procura, e solicita: ‘homens cegos procuram a visão do amor’”.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> PEREIRA. *Portugal – poetas do fim do milênio*, p. 136.

<sup>252</sup> PRADO COELHO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 91.

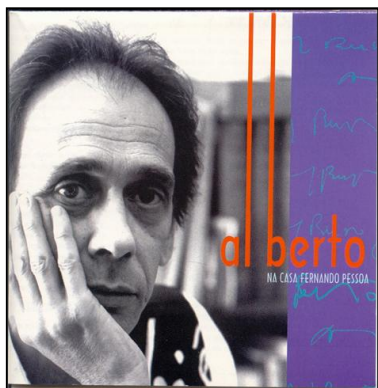
#### 1.4 “Eis-me acordado muito tempo depois de mim”

prossigo caminho com estes ossos cor de malva  
som a som o vegetal silêncio sílaba a sílaba o abandono  
desta obra que fica por construir...

Al Berto, *Salsugem*

Atualmente, todas as obras de Al Berto publicadas estão disponíveis no mercado pela editora portuguesa Assírio & Alvim, parte integrante do Grupo Porto Editora desde 2012. O livro *O medo* (1987) foi reeditado em 1991, 1997, 2000, 2005 e atualizado em 2009, e reúne seu trabalho quase em sua totalidade.

Postumamente, alguns materiais de ou sobre o autor são lançados, a exemplos dos Cds *Al Berto na Casa Fernando Pessoa* (1997) e *Wordsong – Al Berto* (2002). O primeiro conta com vinte e um poemas com leitura de Al Berto em



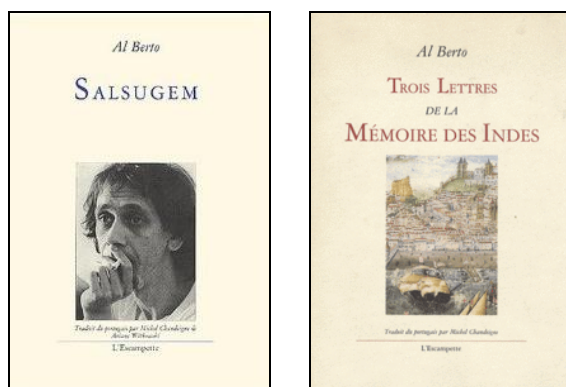
duas ocasiões na Casa Fernando Pessoa, em 1995, e no Salão Nobre dos Paços do Concelho, em 1996. Desses poemas, onze são do livro *Salsugem* e *Uma existência de papel*. A fotografia da capa é de Luísa Ferreira, trazendo o bardo em uma pose melancólica, traço constantemente associado a ele.<sup>253</sup>

O outro Cd, *Wordsong*, é de Pedro d’Orey, Alexandre Cortez e Nuno Grácio, com poemas de Al Berto musicados por eles e acompanhados de um notável livro com inúmeras fotografias do arquivo pessoal do poeta, colaborando para que se ressalte a imagem de poeta “marginal” ou “pop” que foi se configurando durante sua trajetória. Porém, hoje, são-lhe acrescentadas outras imagens através do crescente interesse por sua obra em universidades brasileiras e portuguesas, concomitantemente às reedições de seus livros e às traduções de suas obras para o francês (oito títulos), espanhol (seis), alemão (três), italiano (três) e inglês (um). O

---

<sup>253</sup> Vale lembra que a relação entre fotografia e melancolia será abordada no capítulo quinto deste trabalho, por meio de um aporte teórico específico e das fotografias ainda não apresentadas até aqui dos seguintes livros: *À procura do vento num jardim d’agosto*, *O medo*; *O livro dos regressos*; e, *O anjo mudo*.

livro mais traduzido é *A secreta vida das imagens*, editado em Bordeaux, Salamanca e Dublin.<sup>254</sup>



Capas de *Trois lettres de la mémoire des Indes* (2001) e *Salsugem* (2003) pela Editora L'Escampette, Bordeaux

Em Portugal surgiram algumas antologias de poemas de Al Berto. A primeira intitulada *O último coração do sonho* (2000),<sup>255</sup> reeditada em 2006, que junta os textos selecionados no Cd *Al Berto na Casa Fernando Pessoa* e mais alguns poemas esparsos integrados à obra reunida posteriormente. Em seguida é editado *Vigílias* (2004),<sup>256</sup> nome de uma das séries de poemas do livro *Uma existência de papel*. A seleção se dá por ordem cronológica e não há qualquer unidade temática nesta seleção do organizador. E, por último, *Degredo no Sul* (2007),<sup>257</sup> caracterizado por textos que se situam em Sines ou no mar do Alentejo, a exemplo da pequena narrativa “Jornal de viagem”, retirada de *O anjo mudo*:

O dia ontem foi vivido, e pensado, intensamente; quase como um poema. Cansados, chegámos a Sines – como se tivéssemos chegado a um sítio perdido na paisagem da imensa noite – pelas intermináveis e monótonas auto-estradas que terminam, subitamente, no mar.

---

<sup>254</sup> Importante também ressaltar o trabalho do tradutor mais atuante de Al Berto: Michel Chandeigne (1957), editor francês responsável pela Librairie Portugaise et Brésilienne, fundada por ele em Paris em 1986. Ele vive entre essa cidade e Lisboa; traduziu para a língua francesa a antologia *La peur et les signes* (1993), *Trois lettres de la mémoire des Indes* (2001), *Salsugem* (2003) e *Le livre des retours* (2004). Esses dois últimos em parceria com sua esposa Ariane Witkowski, especialista em literatura brasileira – também tradutora de Carlos Drummond de Andrade – e professora na Universidade de Paris IV Sorbonne, falecida em 2003 precocemente aos 40 anos.

<sup>255</sup> *O último coração do sonho*. REIS-SÁ, Jorge (org). 2ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006, 96 pág.

<sup>256</sup> *Vigílias*. BAPTISTA, José Agostinho (org). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, 210 pág.

<sup>257</sup> *Degredo no sul*. BARRIGA, Paulo (org). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, 130 pág.

É-me sempre difícil chegar a Sines. Aqui passei a infância; e, aqui, muitas vezes, voltei à procura daquilo que sabia ter perdido para sempre. Quantas vezes me traiu, e amou, esta vila? Quantas vezes, com amargura, fugi dela?<sup>258</sup>

Devido a essa especificidade temática tão primordial para a obra albertiana, esta seleção também exalta em demasia sua relação com o mar e sua relação conflituosa com a antiga vila de pescadores (Sines). Este livro é a melhor das antologias. De resto, elas pouco contribuem para a bibliografia do autor.

Importante também ressaltar a elegante edição do livro *Os rumores dos objetos: alma e adereços do poeta Al Berto* (2005),<sup>259</sup> de Jorge Manuel de Oliveira, que nos revela, por meio de fotografias, alguns objetos pessoais e de trabalho que cercavam o poeta. E, especialmente, a distinta tese de doutorado defendida pela romena radicada em Lisboa, Golgona Luminita Anghel, intitulada *A metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto* (2008),<sup>260</sup> na qual se estabelece como um dos operadores teóricos centrais a relação do texto al-bertiano com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essa articulação é muito pertinente e também foi realizada por meio de ensaios anteriormente no Brasil.<sup>261</sup> Contudo, quer por esse viés ou por qualquer outro, a recepção brasileira da obra al-bertiana não é contemplada em seu trabalho, salvaguardando apenas Mário Lugarinho.

A terceira parte da tese de Anghel já havia sido editada em livro antes mesmo de sua defesa: *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* (2006), biografia basilar para o desenvolvimento deste capítulo. A biógrafa diz acertadamente que sua obra é apenas uma versão dentre as várias possíveis, sem, portanto, ter a “intenção de totalizar” a vida de Al Berto.

Ora, a palavra de ordem não é contar segundo os rigores clássicos do Chronos mas encenar em tempos paralelos, em espelhos que o refletem e nos incluem por momentos. A ele com os seus óculos escuros, o corpo frágil e o cachecol branco; a nós com o silêncio que nos mantém deste lado da escrita e das ruas vazias.<sup>262</sup>

---

<sup>258</sup> AL BERTO. 9. Jornal de viagem. *Degredo no sul*, p. 100.

<sup>259</sup> OLIVEIRA. *Os rumores dos objetos: alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines: Atlântida, 2005.

<sup>260</sup> ANGHEL. *A metafísica do Medo*. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/542>.

<sup>261</sup> Cf. os ensaios: VASCONCELOS, “Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim” (1999); GUIMARÃES, “O Texto-corpo de Al Berto: imagens de Deleuze e Guattari” (2006); ORNELLAS, “Explorando os limites da vida em Al Berto” (2006).

<sup>262</sup> ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 14.

No entanto, mesmo ciente dessa advertência da autora, Eduardo Pitta vai além da importância inequívoca do livro e escreve uma resenha atraindo a atenção para alguns pontos lacunares da biografia, afirmando que ela não traz grandes novidades: “Conheci bem o Al Berto, fui seu amigo, viajamos juntos, privei com ele durante catorze anos, tenho escrito sobre a obra, sei que Golgona Anghel omite muita coisa. É pena. Com o excelente material fotográfico que a família disponibilizou, esta biografia podia ser outra coisa”.<sup>263</sup> Por um lado, compreende-se esse posicionamento adotado por Pitta, tendo em vista a sua relação de amizade com o escritor e as muitas perspectivas da vida de Al Berto que poderiam ser abordadas, como, por exemplo, as suas relações afetivas. Todavia, por outro lado, a autora teve restrições dos familiares – “Não foram reveladas informações relativas à vida íntima do poeta para respeitar o direito à privacidade bem como a vontade expressa da família. Não tive acesso aos diários de Al Berto nem às suas cartas”.<sup>264</sup> De toda forma, a sua proposta é exercida de maneira segura e sensível, tornando sua pesquisa bastante profícua. A consulta ao espólio do autor pela pesquisadora não foi possível, por que somente em 2006 a Biblioteca Nacional de Portugal recebeu o espólio de Al Berto:

Foi assinado, na Sala do Conselho da BNP, o Termo de Doação do Espólio de Al Berto, por vontade de sua irmã, Maria Cristina Raposo Pidwell Tavares, e de sua sobrinha, Joana Amaral Tavares, em cerimônia que se realizou dia 12 de Julho de 2006, constituindo mais um significativo contributo para o enriquecimento do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC) desta Instituição. (...) O espólio do escritor inclui sobretudo manuscritos poéticos, incluindo as traduções de que vários dos títulos de Al Berto foram objeto, para além de correspondência – cuja consulta ficará reservada durante duas décadas – e apontamentos pessoais e biográficos.<sup>265</sup>

Al Berto deixou alguns escritos inéditos que estão sob os cuidados dessa instituição. Ao todo são 45 caixas com material diverso. No entanto, algumas delas estão interditadas para consulta até janeiro de 2017, quando se completam vinte anos de seu óbito. Destacam-se as caixas de números 1 a 14, onde estão arquivadas as “Cartas”; a caixa nº 41, intitulada “O diário desaparecido”, conformado em 11

---

<sup>263</sup> PITTA. Al Berto, biografia. Blogue do crítico: <http://daliteratura.blogspot.com.br/>.

<sup>264</sup> ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 164.

cadernos; a caixa nº 42, “Agendas; diários; outros documentos”, incluindo 8 cadernos; por fim, a caixa 44, “Agendas”, contendo 12 volumes.<sup>266</sup>

Dos trinta e seis cadernos e agendas que se encontram no espólio do poeta Al Berto, sete funcionam como laboratório de escrita, apêndices do corpo que registam as fulgurações do “agora” num movimento que tende para a obra, para sempre. Dos sete diários, quatro (1982, 1984, 1985, 1991) podem ser consultados no espólio E 49, da Biblioteca Nacional de Portugal; os outros três (1994, 1996-1997, 1995-1997) ficaram ainda guardados em casa da irmã do poeta, Cristina Pidwell Tavares.<sup>267</sup>

Esse material, os sete diários escritos por Al Berto, foi revelado pela primeira vez em outubro de 2012 por meio da publicação de *Diários*,<sup>268</sup> com descrição técnica dos manuscritos, em edição e apresentação de Golgona Anghel.

Posteriormente, em comemoração aos dez anos de ausência de Al Berto, é lançado o livro *Dispersos* (2007),<sup>269</sup> que reúnem dezoito textos publicados em revistas ou em catálogo de exposições de arte entre os anos de 1988 e 1996. A reunião deles ficou a critério de Luis Manuel Gaspar e Manuel de Freitas, obedecendo, segundo os organizadores em nota de abertura, “um grau de exigência semelhante àquele que o Autor sempre demonstrou nos seus livros, e de que é o critério por ele adotado em *O anjo mudo*”.<sup>270</sup>



*O ciúme, Armadilha e Na areia movediça*, de Victor Arruda

<sup>265</sup> Cf.: “Doação do Espólio de Al Berto à BNP” no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal. [http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=621:doacao-do-espolio-de-al-berto-a-bnp&catid=49:quisicoes&Itemid=660&lang=en](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=621:doacao-do-espolio-de-al-berto-a-bnp&catid=49:quisicoes&Itemid=660&lang=en).

<sup>266</sup> Vide em anexo, p. 292, o “Guia Preliminar do espólio” de Al Berto.

<sup>267</sup> AL BERTO. Critérios de edição (Golgona Anghel). *Diários*, p. 21.

<sup>268</sup> *Diários*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, 592 pág.

<sup>269</sup> *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

<sup>270</sup> AL BERTO. Nota. GASPAS; FREITAS (orgs). *Dispersos*, p. 7.

Vale destacar que um dos artistas contemplado pelo olhar do poeta é o pintor brasileiro Victor Arruda, cuja exposição individual estreou na cidade do Porto em setembro de 1996, na Canvas & Companhia – Galeria de Arte Contemporânea.<sup>271</sup> Al Berto escreve o texto “Subúrbio” para o catálogo inspirando-se nas obras: “Ciúme” (1994), “Armadilha” (1994), “O pintor” (1994) e “Na areia movediça” (1996). O poeta cita o nome dessas obras ao abarcar em seu texto as trágicas imagens do pintor e ao mesmo tempo inseri-las em sua peculiar dicção, narrando a separação de um ente querido, temática destacada em seus últimos trabalhos:

Deixo o fantasma da paixão ocupar o vazio que deixaste. Uma cinza estelar envolve-me o sexo. As noites são um abismo sem fim. Esvaziaram-se de tudo, para sempre.

A memória, essa *areia movediça* onde enterrei a sombra do teu nome, continua a doer.<sup>272</sup>

Nessa efeméride, é também editado *Dez cartas para Al Berto / Dez cartas de Al Berto* (2007),<sup>273</sup> livro organizado por Joaquim Cardoso Dias, amigo que recebeu as dez cartas de Al Berto e propôs a cada um dos escritores convidados responder a missiva ao seu modo, promovendo um diálogo muito interessante. Essas cartas são respondidas por figuras conhecidas na cena literária portuguesa; são elas Fernando Pinto do Amaral, Vasco Graça Moura, José Luís Peixoto, Alexandre Nave, Francisco José Viegas, Joaquim Agostinho Baptista, Luís Quintais, Nuno Artur Silva, Tiago Torres da Silva e Nuno Júdice. Alguns deles, como o último, era amigo de Al Berto. As cartas estão dispostas em ordem cronológica, sendo a primeira delas datada no dia 10 de maio de 1990 e a última a 22 de outubro de 1996. Transcreve-se uma delas para que se permita conhecer mais ao pormenor a personalidade solitária e melancólica do escritor. A carta a seguir não dista muito dos temas e preocupações inventariadas em sua ficção.

---

<sup>271</sup> Victor Arruda (1947) nasceu em Cuiabá/MT. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Mais informações a respeito desse artista, conferir o site do autor. As imagens das referidas pinturas estão no catálogo da exposição *Victor Arruda*. Agradeço a José Mário Brandão – diretor da Galeria Graça Brandão na cidade de Lisboa – pela gentileza de apresentar-me e ceder-me um exemplar.

<sup>272</sup> AL BERTO. *Dispersos*, p. 92, grifo meu.

<sup>273</sup> *Dez cartas para Al Berto / Dez cartas de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.

meu querido Joaquim,

o tempo tem sido de grande silêncio e de enorme preguiça. fui para Sines, inesperadamente, para fugir ao calor e à balbúrdia da cidade – levei o mês de agosto num desatino de sexo e solidão. Uma imensa melancolia que a vastidão do mar e a ternura de algumas noites não conseguiram apagar nem remediar.

agora de regresso a Lisboa, parece fechar-se mais um ciclo da minha vida – ciclo que eu não consigo perceber o que foi nem o que é. Sinto-me perdido, desanimado, mas continuo à procura de não sei o quê – uma mão que se estenda, uma voz que me chame, um sorriso que me desperte deste torpor... mas, na verdade, nada acontece. As noites são cada vez mais iguais, umas às outras, insuportáveis. Sei que tenho de me agarrar ao trabalho – escrever, escrever muito, e recuso-me a fazê-lo. Não tenho explicação para este estado de alma.

Aos, quase, 44 anos, continuo à procura, ou à espera, do príncipe encantado. Mas já não há príncipes encantados. Tudo se passa a maior parte das vezes, numa espécie de vulgaridade disfarçada; ou, mesmo numa vulgaridade insuportável. Apesar de tudo cá vou andando. No fundo, nada disto é muito grave – sempre foi assim, mais ou menos.

Não te queria chatear com todo este arrazoado, saiu sem querer...

Gostava, hoje de te ter escrito uma carta alegre e cheia de novidades, saiu o contrário. Escreve sempre. Há um lugar no coração para as tuas palavras.

Teu, abraço-te  
Al Berto<sup>274</sup>

Merece também destaque o Centro Cultural Emmerico Nunes (CCEN), um dos principais propagadores de Al Berto, que reuniu as obras de artistas plásticos e as publicou no catálogo *Al Quimias – Al Berto: as imagens como desejo de poesia* (2001), sob a coordenação editorial de Paulo Correia. Assim, constata-se que não foi somente o Al Berto a dialogar com essa arte; o contrário também ocorre, uma vez que muitos artistas do mesmo modo foram aliciados a produzir seus trabalhos a partir de sua poesia. Esse catálogo colige quinze importantes artistas atuantes na cena portuguesa,<sup>275</sup> além de bons textos críticos de Eduardo Rodrigo Silva, Fernando Pinto do Amaral e Eduardo Prado Coelho.

Esse centro de cultura, empenhado em difundir a obra de Al Berto, publica também quase dez anos depois *A secreta vida das palavras* (2010), catálogo resultante de uma exposição de artes derivada do universo al-bertiano no CCEN e

---

<sup>274</sup> DIAS. *Dez cartas para Al Berto / Dez cartas de Al Berto*, p. 63.

<sup>275</sup> Adriana Freire, António Correia, Carlos Nogueira, Helder Lage, Ilda David', José Pedro Croft, Julião Sarmento, Luís Silva, Manuel Rosa, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Casqueiro, Rosa Carvalho, Rui Chafes, Rui Sanches.

no CAS (Centro de Artes de Sines). Porém, dessa vez não foi uma reunião de obras dispersas como anteriormente, mas sim uma proposição do CCEN com o apoio da Câmara Municipal de Sines de criar novos trabalhos provocados pelos textos de Alberto e pela própria cidade do Alentejo Litoral, sob a coordenação de Isabel Silva e José Mouro. Dos quinze artistas participantes do primeiro catálogo, doze deles repetem a interação com o poeta. Além disso, é selecionado um grupo de jovens artistas e a eles é reservado um período de residência na cidade portuária para desenvolver o trabalho por meio de fotografia, escultura, gravura, pintura, desenho e instalação.<sup>276</sup> Nesse sentido, como bem profere o presidente da Câmara Municipal “é a espantosa energia criadora do poeta que evocamos, para dar vida ao betão, à pedra, ao vidro, à cidade, através dos processos da criação, da arte, pelas quais o homem se transcende, humanizando os espaços, num caminhar infindo da afirmação da humanidade”.<sup>277</sup>



*S/ título, (Sines # 1), 2010*



*S/ título, (Sines # 2), 2010*



*S/ título, (Sines # 4), 2010*

Nuno Cera, nascido em Beja em 1972, radicado em Lisboa, é um dos novos artistas integrantes desse projeto. Seus cinco trabalhos fotográficos são merecedores de destaque na sala de exposição do CCEN. Vejam-se três deles que muito se assemelham ao universo albertiano, pois o fotógrafo demonstra em seu projeto estético grande “interesse pelas novas urbanidades, pelos terrenos incertos e degradadas fronteiras entre o mundo antigo e atual”, bem como o interesse “por construções visuais onde o reflexo e imagens e a sua sobreposição nos garante um

---

<sup>276</sup> Este trabalho foi desenvolvido pelos seguintes artistas: Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rosa Carvalho, Pedro Casqueiro, Nuno Cera, Rui Chafes, António Correia, Vasco Costa, José Pedro Croft, Ilda David', Ana Jotta, João Ferro Martins, Fernando Mesquita, Carlos Nogueira, Rodrigo Oliveira, Rodrigo Taveira Peixoto, Pedro Diniz Reis, Manuel Rosa, Rui Sanches, Sara Santos, Julião Sarmiento, Ana Vieira.

<sup>277</sup> CARVALHO. Texto Câmara Municipal de Sines. In: VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*, p. 74.

onirismo de intensa discursividade poética”;<sup>278</sup> elementos estes tão caros a Al Berto, com inclusão, claro, do próprio objeto artístico: a fotografia.

O Centro Cultural Emmerico Nunes desenvolve atualmente um admirável



projeto intitulado “Al Berto – poeta de Sines, homem do mundo”, o qual reivindica justamente o poeta como um patrimônio sineense. O projeto tem a concepção de José Mouro e consiste em quatro exposições em temporadas distintas ao longo de pelo menos quatro anos no CCEN. A primeira, “Núcleo 1: Al Berto – Doze moradas de

silêncio” (A casa), foi inaugurada no dia 17 de abril de 2010 e aberta à visita até o dia 29 de maio, objetivando

mostrar o percurso biográfico de Al Berto, a partir das casas como espaços de identidade, familiar, de afectos, crescimentos, inspiração e criação literária. A exposição centra-se nas diversas casas onde Al Berto viveu. Estas servem de referente para as suas vivências, definidas pelos lugares, pessoas e elementos textuais evidenciados na obra literária.<sup>279</sup>



Detalhe das fotografias de Al Berto na exposição “Doze moradas de silêncio”, 2010

O “Núcleo 2: Al Berto – O último habitante” (A terra/Sines) foi inaugurado no dia 8 de dezembro de 2011, estendendo-se por um longo período de sete meses. Dessa forma, o poeta se mantém vivo na cidade. Pois o projeto também intenta recolher depoimentos, fotografias, vídeos e qualquer tipo de material pertencente

<sup>278</sup> Notas. *A secreta vida das palavras*, p. 65. Para mais informação sobre Nuno Cera, conferir o site do autor, disponível em <http://www.nunocera.com/>.

<sup>279</sup> Cf.: Site oficial do CCEN.

ao universo de Al Berto por meio dos visitantes que se prontificarem a colaborar. Esse núcleo de pesquisa

debruça-se sobre a presença e relação de Al Berto com Sines. A vila que o viu crescer e que com ele cresceu. Os lugares de referência que o marcaram e os que ele marcou. Uma geografia de afetos, encantos e desilusões, espaço privilegiado de vivências, inspiração e produção literária. O mar, sempre o mar! A maresia que o empurrava para fora do pequeno sítio.<sup>280</sup>



As outras duas etapas do projeto “Al Berto – poeta de Sines, homem do mundo” são sinalizadas pelos títulos “Núcleo 3: O mundo”, abrangendo o período de exílio na Bélgica, a cidade de Lisboa, os encontros pelo mundo etc.. Já o “Núcleo 4: A obra” pretende retratar o seu percurso editorial e os estudos sobre o poeta pelo mundo afora.

É importante destacar que Al Berto apenas nasceu em Coimbra pelo fato de o pai, Alberto Pidwell Leal Tavares, cursar medicina na tradicional universidade do Baixo Mondego. Entretanto, desiste da carreira de médico e regressa para Sines juntamente com a esposa Margarida Emília Simões Raposo Pidwell Tavares, onde



Centro Cultural Emmerico Nunes, 2010

nasceriam os outros filhos Cristina, em 1949, e António, em 1952. Nesse ano, a 20 de outubro, Alberto Tavares, o pai, morreria tragicamente em um acidente automobilístico, quando Al Berto, o primogênito, tinha apenas quatro anos de idade.<sup>281</sup> Golgona encena parte dessa história na perspectiva de Al Berto:

E quando há um acidente e as três pessoas que lá estão morrem todas, abala um país inteiro. Saíram até artigos de jornal com a morte do pai que a minha irmã guardou depois, porque foi assim uma coisa terrível, não pelo acidente do meu pai, mas pela época, porque não era normal. Portanto, nós ficamos órfãos muito cedo, e a nossa mãe assumiu a nossa

<sup>280</sup> Cf.: Site oficial do CCEN.

<sup>281</sup> Cf.: ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 31.

educação e nunca mais deixou que outros se encaregassem de nós. (...) A minha mãe nunca trabalhou apesar de às vezes achar que devia. Devia trabalhar e ajudar até porque os meus avós Raposo não eram ricos. Ricos eram os paternos, os Tavares.<sup>282</sup>

Portanto, é em Sines que Al Berto vive a sua infância e adolescência com sua família, detentora de grandes propriedades, diga-se de passagem. Depois do período de exílio, ele também se instala na cidade exercendo ativamente a sua cidadania, tão difusa em seu texto. Hoje, para muitos, Al Berto se funde ao nome de Sines, tornando-se um ilustríssimo cidadão – atualmente essa cidade é muito conhecida pelos festejos de Carnaval e, no verão, pelo eminente evento de *world music* português, o cosmopolita Festival Músicas do Mundo.

Em 23 de novembro de 2002, o poeta é nomeado patrono da Escola Municipal de Sines, e nessa ocasião esse notável estabelecimento de ensino, que possui cerca de 500 alunos, passa a se chamar Escola Secundária Poeta Al Berto, “situada no espaço de uma antiga quinta, num ponto elevado e das suas janelas avistam-se moinhos tradicionais e de energia eólica, o mar e o porto. A zona envolvente é o bairro da Quinta dos Passarinhos”.<sup>283</sup> Essa escola conta com dois imensos painéis, em azulejos, em seu frontispício figurando elementos da obra do poeta, além de seu próprio rosto. Em visita à escola, ao me identificar ao porteiro como pesquisador do poeta, pude adentrar no grande saguão onde havia fotografias e poemas do autor em quadros de tamanhos medianos ladeados entre as duas paredes. E, como se não bastasse, em sua biblioteca, há um setor dedicado ao poeta: “Cantinho do Al Berto”, além da sala “Os dias sem ninguém”, inaugurada no dia 19 de novembro de 2012, em comemoração aos 19 anos da escola e aos 10 anos da atribuição do nome do poeta.<sup>284</sup>



Painel em detalhe e fachada principal da Escola Secundária Poeta Al Berto em Sines

<sup>282</sup> ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 22.

<sup>283</sup> Cf.: “A escola”. *Site oficial da Escola Secundária Poeta Al Berto*.

<sup>284</sup> Cf.: *Site oficial da Escola Secundária Poeta Al Berto*.

Esse trabalho de preservação da memória al-bertiana é incentivado pela vice-diretora Graciosa Reis, possuidora do título de mestre em 2009 (*Al Berto in lugares – o deambular da melancolia lunar do corpo*), com quem tive o prazer de conversar um pouco em breve visita à escola em um fim de tarde de inverno para consultar as edições disponíveis em seu acervo. É nesse momento que se conclui um ciclo importante de minha pesquisa, pois lá encontrei e pude fotocopiar as últimas edições que faltavam para findar a coleção de capas para análise. Foi um momento de júbilo e cumplicidade, registrado em fotografia pela escola. Naquele dia 8 de fevereiro de 2012, eu tive a certeza de jamais abandonar a leitura e a divulgação da obra de Al Berto. Tarefa árdua em consequência da quase ausência de suas obras nas livrarias e bibliotecas brasileiras, embora o autor tenha algum reconhecimento.

Em 2002, por exemplo, na abertura de dois artigos sobre literatura portuguesa contemporânea de um dos mais importantes periódicos de literatura brasileiros, o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, certifica-se que muitos autores notáveis de Portugal começam a ter um maior espaço nas livrarias brasileiras, como Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, estes já há algum tempo. Entretanto, “muitos outros contemporâneos daquele país (...) ainda são ilustres desconhecidos por aqui, como o extraordinário Al Berto – talvez a grande voz poética em língua portuguesa geral nos anos 80”.<sup>285</sup> Passaram-se mais de uma década e suas obras continuam sem circular nas livrarias brasileiras. Dessa forma, para adquirir a obra completa *O medo* é necessário importá-la por um preço muito acima dos padrões praticados no mercado brasileiro.

Sugere-se para estimular a iniciativa, a edição de seus textos no Brasil a partir das publicações originais, em volumes separados, tendo-se em vista que onde, seguramente, a obra do poeta teria maior possibilidade de expansão em todos os campos que envolvem a prática literária seria nesse país, tanto em número de leitores, crítica, vendagem, adaptação de obra para outras mídias etc. Isso se deve, é claro, à peculiaridade de seus textos e à própria língua, somando-se o estudo deles em algumas das principais faculdades de letras brasileiras, como a

---

<sup>285</sup> *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 88, Outubro/2002, p. 20. Não há publicação brasileira da obra de Al Berto, exceto em alguma antologia, como a *Antologia da poesia portuguesa contemporânea – um panorama*, organizada por Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

UFMG, USP, UFRJ, UERJ, UFF e UFBA, para citar apenas algumas. Essas universidades utilizam há décadas o tradicional compêndio *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes como uma de suas referências para o estudo de literatura portuguesa, sobretudo na graduação. Na edição atualizada de 1993, no capítulo “Segunda Metade do Século” da 7ª Época – contemporânea –, Al Berto já figura, em breve nota. O livro resume acertadamente a obra al-bertiana ao dizer que “A apreensão precisa, como fotografia-arte, de cenas de miséria rural ou marítima, alterna com um largo fôlego de transfigurada experiência erótica”, mormente em *Trabalhos do olhar* e *Salsugem*. Saraiva e Lopes dizem ainda que nos primeiros textos do poeta alentejano há “um estendal mais caudaloso de atitudes agressivas”.<sup>286</sup>

Essas conquistas são igualmente mais um traço paradoxal da trajetória de Al Berto, logo ele que em *À procura do vento num jardim d’agosto* diz não ser um escritor pertencente “a qualquer sombria academia”.<sup>287</sup> E na reescrita dessa obra anos mais tarde acrescenta: “e não estou a preparar as mortais obras completas. vegeto por dentro da minha escrita. assumo a produção do meu próprio lixo. de qualquer maneira só sei escrever não sei fazer mais nada”.<sup>288</sup> Ele, felizmente, não sabia apenas escrever, mas o fez de maneira intensa, e, assim, marca a sua escrita como um ato de estetização da vida.

Em seus textos, o poeta conclama o próprio ato escritural e a exacerbação de sua identidade e simultaneamente ele edifica a impossível tarefa do apagamento desses elementos. Veja-se a instigante passagem de extrema vocação filosófica da parte “Umbria”, do romance *Lunário*, na qual Beno confabula ao lado de seu amigo-amante, em tom finalístico, sobre o desejo de apagamento de suas memórias, fornecendo-nos alguns lampejos de iluminação acerca do sujeito que se enuncia em Al Berto:

... Sabes, Nému... acho que seria sedutor se o fim do corpo se processasse doutro modo, não pelo apodrecimento, mas sim pelo regresso ao que ficou registrado nos textos e nas fotografias e nas pinturas; conforme recuássemos, a escrita e as imagens desapareceriam...

---

<sup>286</sup> SARAIVA; LOPES. *História da Literatura Portuguesa*, p. 1086.

<sup>287</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 76.

<sup>288</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto. O medo*, p. 44.

... Atravessaríamos assim a nossa própria memória e apagar-nos-íamos no início dela. E passado algum tempo, ninguém saberia da nossa passagem por aqui – a não ser que na pressa de regressar, a meio caminho ficasse perdido um osso, ou os restos duma víscera, ou uma palavra, um nome ou um grito, para anunciarem a dor ao homem por vir...

... Mas chega, Nému, estou cansado. Quis apenas contar a minha viagem, e dizer-te que não houve redenção alguma em atravessar noites e cidades. Não, não há consolo, nem espaço suficientemente grande para passear a melancolia de quem está vivo...<sup>289</sup>

Para concluir, ressalte-se, que o singular nome Al Berto com o acréscimo do distintivo “Poeta”, passa a nomear no início deste século uma rua da periferia de Lisboa.



No dia 21 de janeiro do ano 2000 foi inaugurada a toponímia das ruas A, F e D da Quinta do Bacalhau, na Freguesia do Alto Pina. (...) Esta decisão foi tomada na sessão de Câmara realizada no dia 21 de julho de 1999 sob Proposta n.º 349-G/99 da Vereadora Rita Magrinho: “Considerando que Al Berto (...) foi um dos mais importantes poetas da sua geração, com um universo muito próprio no panorama da poesia portuguesa, de forte pendor lírico e confessional”.<sup>290</sup>

Rua Al Berto  
ANGHEL, *A Metafísica do Medo*, p. 248

<sup>289</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 144-5.

<sup>290</sup> ANGHEL. *A Metafísica do Medo*, p. 248-9.

## **Capítulo 2**

# **JOÃO GILBERTO NOLL: O SUJEITO ESPECIALIZADO**

Para a metafísica clássica, não havia nenhum inconveniente em “dividir” a pessoa (Racine: “Trago dois homens em mim”); muito pelo contrário, provida de dois termos opostos, a pessoa funcionava como um bom paradigma (*alto/baixo, carne/espírito, céu/terra*); as partes em luta se reconciliavam na fundação de um sentido: o sentido do Homem. Eis por que, quando falamos hoje de um sujeito dividido, não é de modo algum para reconhecer suas contradições simples, suas duplas postulações, etc.; é uma *difração* que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso.

Roland Barthes, *RB por RB*

## 2.1 João Gilberto Noll, um escritor *gauche*

fosse qual fosse meu espaço natal, existissem ou não aquele velho escroto do meu pai aquela guerra de pilantras o meu irmão vestido de fêmea em primeira comunhão, aquilo tudo, confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta...

J. G. Noll, *A céu aberto*

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946, onde passou sua infância, adolescência e início da juventude. Ele ingressou no curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1967, colega dos escritores Sergius Gonzaga, Antonio Hohlfeldt, ambos hoje em dia atuantes no cenário político cultural de Porto Alegre, e Caio Fernando Abreu (1948-1996), de quem foi muito amigo. No entanto, Noll interrompeu o vínculo com a universidade ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1969, retornando em definitivo para a capital gaúcha em 1986, onde vive, hoje, sozinho, em seu apartamento na região central.

No período ausente da capital gaúcha, João Gilberto Noll esteve sempre ligado às letras ao trabalhar como revisor, redator, preparador de textos e escritor, destacando-se no início da carreira o seu exercício no jornal *Correio da Manhã* durante três anos e meio, no Rio de Janeiro. Ele também morou por um ano em São Paulo na função de revisor de uma editora no início dos anos 1970. No entanto, “ao sentir que o jornalismo não satisfaz sua opção de escrever”,<sup>291</sup> J. G. Noll, em 1974, decidiu retornar para o ambiente universitário como aluno do curso de Letras da Faculdade Notre Dame – concluído em 1979 – e como professor da disciplina Fundamentos Científicos da Comunicação na PUC-Rio, entre 1975 e

1978. Nesse último ano, contexto no qual a liberdade de imprensa já estava assegurada aos brasileiros a partir de junho, Noll começa a escrever o livro *O cego e a dançarina*, contendo vinte e cinco contos, e o publica em 1980 pela editora carioca Civilização Brasileira.

Com essa obra, o autor já surge como uma das grandes promessas da literatura brasileira, pois recebeu alguns dos principais prêmios literários do país: o Jabuti como “Revelação de Autor”, da Câmara Nacional do Livro; “Revelação do Ano”, da APCA paulista; e “Ficção do Ano”, do Instituto Nacional do Livro.<sup>292</sup> Contudo, mesmo com esse ruidoso sucesso, o contista publicaria novamente um livro do mesmo gênero somente vinte e seis anos depois: *A máquina de ser* (2006), com vinte e quatro contos. Publicou também um livro de micronarrativas: *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), designadas por ele de “instantes ficcionais”, atípico dentro de seu repertório literário. Esse livro é efeito de sua experiência de publicação na *Folha de São Paulo* durante três anos e quatro meses. Noll tinha como regra escrever dois textos por semana contendo cento e trinta palavras no máximo cada um deles; à época foram batizados pelo autor como “Relâmpagos”.

Noll no decurso de sua obra procura se referir a temáticas contemporâneas, mas ao mesmo tempo lançando mão de outras armas para criar uma torção na realidade por meio de uma sofisticada forma de narrar, como no emblemático conto de abertura “Alguma coisa urgentemente”, de seu livro de estreia *O cego e a dançarina*, no qual é sugerida, dentre outros temas, a tensão entre o presente e o passado, entre a contemporaneidade e a tradição. O conto em tom esfíngico narra da perspectiva do filho a sua relação com o seu pai, que lutava contra o regime ditatorial ou situação do gênero, como nos deixa entrever sua captura pela polícia, deixando o filho em um colégio interno eclesiástico no interior paulista e buscando-o anos mais tarde para viverem em um apartamento no Rio em meio a circunstanciais desaparecimentos do progenitor:

Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço.

---

<sup>291</sup> NAVARRO. O autor e seu tempo. In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23), p. 14. Essa publicação serve de base para esta breve biografia, juntamente com os dados referidos no site do autor: [www.joaogilbertonoll.com.br](http://www.joaogilbertonoll.com.br).

<sup>292</sup> Cf. VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23). Anteriormente havia publicado apenas dois contos – “Matriarcanjo” e “A invenção” – em Porto Alegre na antologia *Roda de fogo* (1970), organizada por Carlos Jorge Appel. O segundo deles também foi publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no mesmo ano.

O padre-diretor me perguntou:  
– Você quer ir?  
Olhei para meu pai e disse que eu já sabia ler e escrever.  
– Então *you* saberá de tudo um dia – ele falou.<sup>293</sup>

Esse segredo escondido não é revelado ao final do conto, nem ao filho nem aos leitores. O garoto fica com a promessa de saber no futuro. Mas fica também em aberto se o pai morre ou não na última cena. Toda a trama tem uma atmosfera misteriosa: “não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida”.<sup>294</sup> Nesse sentido, as conjunturas políticas do conto ficam um pouco veladas, fica o silêncio, o não dito. O próprio Noll em entrevista nos fornece mais indícios para investigações acerca do campo político no qual ele próprio e o seu personagem se conflitam:

Este conto faz uma espécie de exumação de uma certa luta na esquerda brasileira, e não só: mas de toda uma função paterna (...). Pega situações fundantes, na medida em que está preocupado com o silêncio da fonte, da tradição, do passado. Silêncio trágico, sempre, na medida em que é necessário pôr a mão no passado, sempre. A gente tem que fazer desse cadáver, que é o passado, alguma coisa atuante, alguma coisa que milite de alguma forma no presente. É um diálogo constante dentro do passado-presente. Para você ser, de alguma forma, você tem que exumar realmente esse passado, tem que ver a condição dele, muitas vezes cristalizada, morta, e tirar vida disso.<sup>295</sup>

O livro despertou de imediato a atenção da crítica. Maurício Salles Vasconcelos entrou no mestrado em 1981 na UFRJ, defendendo em 1985 o primeiro trabalho acadêmico de fôlego sobre o escritor, intitulado *João Gilberto show – o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina*. Na introdução desse estudo, o pesquisador assegura que Noll dispõe “de uma nova angulação do histórico, por meio de formulações estéticas diferenciadas dos modelos narrativos, ideológicos e artísticos vigentes na literatura brasileira”<sup>296</sup> daquele tempo.

Tais características de certa forma inovadoras são também enfatizadas por outros atentos críticos que escreveram sobre o autor na década de 1980, como Silviano Santiago e Flora Süssekind, sobretudo para marcar a diferença entre a

---

<sup>293</sup> NOLL. Alguma coisa urgentemente. *O cego e a dançarina*, p. 13, grifo meu.

<sup>294</sup> NOLL. Alguma coisa urgentemente. *O cego e a dançarina*, p. 19.

<sup>295</sup> VASCONCELOS. Caminhando pela baía de San Francisco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 4.

<sup>296</sup> VASCONCELOS. Introdução. *João Gilberto show*, p. 4.

literatura nolliana e a literatura que o antecedeu, horizonte no qual se destacavam os contos-notícias e romances-reportagem, pautados em modelos históricos e realistas de representação, além de uma prosa marcada por testemunhos e confissões.

É importante destacar que a epígrafe de *O cego e a dançarina* são os últimos versos do poema “Leitura”, do livro de estreia *Bagagem*, de Adélia Prado – até hoje o mais importante livro da autora de Divinópolis, interior de Minas Gerais:

Eu sempre sonho que alguma coisa gera,  
nunca nada está morto.  
O que não parece vivo, aduba.  
O que parece estático, espera.<sup>297</sup>

Esse texto propõe um diálogo com a autora contemporânea, e não sem cuidado a Adélia, como se verá mais adiante, bem como propõe o foco na busca do sujeito por um lugar mais afortunado. Por outro lado, pode-se também pensar que os versos refletem de alguma forma o contexto repressivo da ditadura. Em uma de suas principais entrevistas, publicada na série Autores Gaúchos, em 1989, o autor fala sobre a cena literária e de sua condição de escritor em potencial naquela época:

Eu era muito insatisfeito com as linhas predominantes da literatura. Acho que foi uma das mazelas da ditadura, isso que leva você a se sentir acuado, quase obrigado a fazer um tipo de literatura denunciatória, porque a imprensa está amordaçada. Era historicamente legítimo que o escritor fizesse alguma coisa revolucionária.<sup>298</sup>

Em entrevista a Maurício Vasconcelos, o autor elucida bem a sua consciência do contexto no qual se inseria ao publicar seu livro de estreia:

Eu o escrevi nos fins dos anos 70, exatamente quando se dá um certo esgotamento do que já foi muito decantado: de um lado, o romance-reportagem, mais naturalista, e de outro, o depoimento biográfico; fortes tendências da prosa literária na época. Eu escrevo o livro em um momento em que está havendo um certo sufocamento dessas tendências

---

<sup>297</sup> PRADO. In: NOLL. *O cego e a dançarina*, epígrafe, p. 7.

<sup>298</sup> A literatura é um terreno de liberdade (Entrevista a Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas). In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23), p. 6.

centrais da cultura literária de então. O que me fez de certo modo começar não muito cedo – não diria tarde – numa prática literária mais profissional, mais evidente, publicamente posta.

No decorrer dos anos 70 eu fiquei trabalhando muito internamente com essas tendências, tentando escrever, tentando ver como dialogar com o que era dominante na época. Em um certo sentido, *O cego e a dançarina*, é um diálogo com isso mas tentando ultrapassar as pulsões históricas e literárias fortes naquele período. Eu tinha muito o que contar, dentro de toda uma tradição de Trevisan, de Fonseca, dar conta de uma certa crônica sobre uma nova situação, sobre uma nova camada brasileira: os pós-militantes e o quadro político da época, algo como as sobras da refrega.<sup>299</sup>

Esse posicionamento do autor pode ser amplificado e observado da mesma forma em toda a sua obra, a exemplo do que foi acentuado no ensaio “O Evangelho segundo João”, de Silviano Santiago, coetâneo ao segundo livro de Noll, *A fúria do corpo* (1981):

As forças positivas desse romance – como já diz o título – são as da fúria e do corpo. Nelas residem a coragem e a audácia do personagem e do projeto ficcional de João Gilberto: numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade.<sup>300</sup>

*A fúria do corpo* “é um romance sobre a possibilidade do impossível. Neste sentido é um livro utópico. É um exercício desejanter”,<sup>301</sup> declara João Gilberto Noll em entrevista. Em linhas gerais, o narrador-personagem desse e de outros romances conta as suas histórias, que se passam em um cotidiano disfórico, através do uso abusivo da primeira pessoa do singular. Assim, apresenta-se um sujeito cindido e paradoxal, marcado por questões sobre o homem e seu tempo. Veja-se um longo trecho interrogativo anotado pelo personagem nolliano no romance de estreia:

a carreira da vida é um constante assombro quando nos vemos assim de repente frente ao Mar a sós com ele e nos perguntamos: sou eu este que olha o Mar em meio à jornada? sou eu este momento com um passado que desconheço? sou eu à deriva ou me construo? sou eu o meu passado ou ele não passa de uma ferida para sempre coagulada? sou eu o meu presente? e este instante assim avulso, sou eu? a quem pertencço se não

---

<sup>299</sup> VASCONCELOS. Caminhando pela baía de San Francisco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 3.

<sup>300</sup> SANTIAGO. O Evangelho segundo João. *Nas malhas da letra*, p. 72.

<sup>301</sup> NOLL. Entrevista a Copo de Mar, 1996. *Site do autor*.

aos elementos? recordar é viver? ou tudo não passa de um mesmo aí? sou um elo da força ou uma ameba incrustada num vão do Universo? faço parte? tenho futuro? alguém me chama? alguém me reclama? alguém me mata me consome? alguém me toca? me ilumina? me desgasta? alguém se disfarça sob a capa das coisas? alguém me convence? me distrai? alguém me olha daí onde ninguém está? sou eu próprio esse alguém? há mais alguém no ar? e se houver responde? a solidão é fruto da derrota ou condição dos vivos? alguém é alguém ou ninguém se habilita? alguém redime? é parte de mim? a verdade repercute de alguma forma na ilusão? a mentira resiste? e a mentira existe? o estado de injustiça em que padecem os homens serve a quê? há sentido à espera? por quais vias se trilha a transformação do corpo e da alma? há sentido? o dia virá? – rogando por todas as perguntas eu me inclino, depois entro no Mar sem tirar a roupa.<sup>302</sup>

Essa passagem apresenta muitas perguntas de ordem existencial, as quais não poderiam ser proferidas, por exemplo, pelo homem helênico ou, mais precisamente, antes de Kant – final do século XVIII –, quando este inaugura a cisão do sujeito que funda a modernidade, notadamente por formulações que o introduzem no pensamento moderno, rompendo com o modelo de representação do sujeito clássico: “Kant, olhado na perspectiva das filosofias que se constituem em decorrência da ruptura que ele estabelece, também é (...) aquele que formulou a questão antropológica – ‘o que é o homem?’”.<sup>303</sup> Contudo, longe do intento de realizar a tarefa de qualquer reconstituição do pensamento dessa época, esse dado apontado nos serve para situar uma das mais importantes viradas epistemológicas que incidirá nas concepções acerca do sujeito nos séculos posteriores, sobretudo em sua desconstrução, proferida pelos teóricos que serão vistos em momento mais oportuno, cotejando-os com o sujeito figurado em Noll.

---

<sup>302</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 179.

<sup>303</sup> MACHADO, Roberto. O ser da linguagem. *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 95. A esse respeito, conferir os estudos de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, mais precisamente os capítulos VII, “Os limites da representação” (p. 297-342), e IX, “O homem e seus duplos” (p. 417-73). No capítulo “O ser da linguagem”, do livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, de Roberto Machado, o pesquisador faz um estudo sucinto sobre a temática kantiana em Foucault. “Com Kant, tanto a filosofia quanto a ciência desnivelam, com duas tarefas diferentes: a ciência diz respeito ao objeto, à empiricidade; a filosofia, ao sujeito, ao fundamento transcendental do conhecimento; é uma reflexão sobre as condições de possibilidade de todo conhecimento; uma analítica de tudo o que pode se dar em geral à experiência do homem. Eis a invenção moderna do homem como sujeito e objeto do conhecimento. Como objeto, como fato, nas sínteses empíricas; como sujeito, como condição, na analítica transcendental”. MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*, p. 94.

### 2.1.1 João Gilberto Noll, um escritor *desdobrável*

(...) o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
– dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é *desdobrável*. Eu sou.

Adélia Prado, *Bagagem*

Em 1981, quando João Gilberto Noll publicou seu segundo livro, o romance *A fúria do corpo*, Adélia Prado era uma das figuras mais aclamadas da literatura brasileira. A publicação de seu primeiro livro, *Bagagem*, em 1976 no Rio de Janeiro, contou com as presenças ilustres de Clarice Lispector, Antonio Houaiss e Juscelino Kubitschek, além de seus “padrinhos” literários, os poetas Affonso Romano de Sant’Anna e Carlos Drummond de Andrade.

O fato de a escritora Adélia Prado ter publicado o primeiro livro quatro anos antes de João Gilberto Noll não significa que ela tenha exercido uma influência direta na obra dele. O exercício de trazê-la aqui é para melhor mostrar o cenário no qual surgiram poéticas tão distintas, mas ao mesmo tempo similares, como os traços em comum com a escritora Clarice Lispector, sobretudo no que tange às temáticas existenciais em conjunção ao próprio ato de criação literária.

O título de *Bagagem* é bem sugestivo para dar unidade à obra, pois, além de sugerir um movimento, a mala pronta para a “viagem”, ele conota sobremaneira o sentido da educação e herança familiares. Com efeito, as poesias, imbuídas de um tom narrativo, encenam historietas cotidianas nos ambientes domésticos em constante tensão com o passado – as tias, o pai, a mãe, a casa, o quintal, os bichos, a educação dos filhos, os afazeres do cotidiano etc.. Dessa forma, a viagem também é temporal, proporcionada pelo jogo bem sucedido de alternâncias entre passado, presente e futuro, como se confere nos poucos versos do poema “Epifania”:

Você *conversa* com uma tia, num quarto.

Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:  
'Assim também, Deus me livre'.  
*De repente acontece o tempo se mostrando,*  
*espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.*  
Uma destas coisas *vai acontecer*:  
um cachorro late, um menino chora ou grita,  
ou alguém chama no interior da casa:  
'O café está pronto'.  
Aí, então, *o gerúndio se recolhe*  
*e você recomeça a existir*.<sup>304</sup>

Há também em *Bagagem* a enunciação de uma voz que reverencia mestres de sua linhagem literária; dentre os mais evidentes se notam: Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, São João da Cruz, Santa Tereza D'Ávila e a Bíblia. Vejam-se as reverências presentes nos versos finais de "A invenção de um modo":

Porque tudo que invento já foi dito  
Nos dois livros que eu li:  
As escrituras de Deus,  
As escrituras de João.  
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.<sup>305</sup>

Até hoje esse é o livro mais importante da escritora, tornando-se um dos cânones da literatura brasileira contemporânea. A escritora Olga Savary publicou uma resenha no *Suplemento Literário de Minas Gerais* dois meses após o lançamento do livro afirmando o seguinte: "acho que *Bagagem* (...) vai dar o que falar. Há muito não aparece poesia tão vigorosa, telúrica, intensa, com tanta garra e força primitiva, tão seiva, sangue, suor, e sexualidade".<sup>306</sup> O livro chamou a atenção da crítica especializada devido ao seu caráter inovador, sobretudo por tomar posições estéticas, logo, políticas, mais flexíveis diante dos posicionamentos tão conservadores e extremistas de alguns grupos religiosos e feministas. A partir de uma revisão crítica da obra adeliã, Evaldo Balbino, corrobora com essa afirmativa em um de seus estudos, apontando para o fato de Adélia ser inovadora,

---

<sup>304</sup> PRADO. Epifania. *Bagagem*, p. 104, grifo meu.

<sup>305</sup> PRADO. A invenção de um modo. *Bagagem*, p. 26.

<sup>306</sup> SAVARY. Adélia Prado, essência de vida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 5. Olga Savary foi vencedora do Prêmio Jabuti/1971, categoria "Autor Revelação", com a obra *Espelho provisório* (1970).

“porque seus versos, longe de reproduzirem as dicotomias verificadas nos textos poéticos até então produzidos por mulheres, buscam uma coexistência de seus papéis tradicionalmente considerados como excludentes”.<sup>307</sup>

No ensaio “A epifania da condição feminina”, Antonio Hohlfeldt, colega de João Gilberto Noll na UFRGS, vale lembrar, situa a poesia de Adélia como causadora de certo desconforto entre alguns críticos brasileiros da época, sobretudo por ela tratar do feminismo por um viés com o qual “quebra, aparentemente, toda a dicção libertária, feminina e feminista, então vigente. (...) [Ela] não fazia experimentalismos formais, insistia numa poesia de ideias (...) sem estar vinculada ideologicamente a nenhum movimento contrário à ditadura”;<sup>308</sup> e nem por isso sua poesia se quer reacionária.

Emergente no cenário da literatura brasileira, a autora publica o segundo livro: *O coração disparado* (1978), vencedor do Prêmio Jabuti na categoria poesia. Essa premiação ratifica a sua relevância. A obra foi prefaciada por Affonso Romano de Sant’Anna, com o texto publicado de modo coetâneo no *Suplemento Literário*.

A rigor, quem poderia melhor fazer um magnífico texto sobre essa poetisa, era Mário de Andrade. Mas houve um desencontro histórico. Nem o Modernismo teve o privilégio de ter Adélia Prado entre suas poetisas nem Mário de Andrade sobreviveu para nos ensinar a ver melhor as soluções para a poesia brasileira, prisioneira de falsos dilemas nesses últimos vinte anos. (...) A poesia tinha ficado esquartejada na disputa entre meia dúzia de grupos que se engalinharam (dentro e fora do país) na luta pelo poder (literário). (...) A gente pegava um texto e só tinha duas alternativas: ou encontrava alguém filiado a uma das estéticas do momento ou então ia encontrar uma desinformação quase total do que fosse poesia.<sup>309</sup>

Nesse trecho, o crítico ressalta igualmente o caráter inovador de Adélia, não por ela pertencer a alguma tradição vanguardista da literatura brasileira, mas justamente por não se filiar às principais tendências de sua época. Hohlfeldt faz coro junto de Affonso Romano e diz ainda que a escritora surgiu

---

<sup>307</sup> BALBINO. Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado. *Em Tese*, p. 181.

<sup>308</sup> HOHLFELDT. A epifania da condição feminina. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 73.

em meio a um produtivo movimento literário então corrente em Minas Gerais, envolvendo sobretudo contistas, não enquanto prosadora, mas como poeta. Mais que isso, a poesia brasileira experimentava uma certa dicotomia: de um lado, os variados experimentalismos formais a partir do concretismo e do tropicalismo, desde os anos 50 e, de outro, a busca a partir da década seguinte, e depois do golpe de Estado de 1964, da retomada da poesia político-ideológica. Ora, a poesia de Adélia Prado não será nem uma coisa nem outra.<sup>310</sup>

Percebe-se até aqui, a importância de sua aparição para o cenário literário brasileiro, consolidada ainda mais pelos primeiros livros em prosa editados na sequência: *Solte os cachorros* (1979), catalogado inicialmente como um livro de contos, posteriormente como um romance,<sup>311</sup> e *Cacos para um vitral* (1980), catalogado junto ao gênero romanesco. Este livro é narrado em terceira pessoa, tendo como personagem principal a professora Glória, nome caro à poética edificante de Adélia, também praticante da escrita: “Fazer poema é tão fácil, mas é preciso garimpar de um cargueiro de livros, um livro, um só, ou de um poema um verso, um só que retenha o clarão, o som da língua divina”.<sup>312</sup> Essa história se tece pelos fragmentos portadores de movimentos sonoros que evocam e emanam traços ritualísticos da religião católica, além de por uma constante premência de um ato revelador, seja através do divino, do amor ou da própria escrita. Há sempre algo que tange o miraculoso. Esse texto em constante movimento em direção à epifania é um dos principais vetores em comum entre as obras de Adélia Prado e João Gilberto Noll, como se verá mais adiante. Em suas obras coexistem muitas indicações de cânticos, de diálogos, de preces, de leitura, de música, de vozes oníricas e vozes da rua. Por um lado, a rua do dia a dia em uma cidade do interior de Minas Gerais e, por outro lado, como em *A fúria do corpo*, a rua de metrópoles urbanas:

Me entrego à voragem de vozes e calor, me entrego, me ajoelho, canto  
Queremos Deus, Com Minha Mãe Estarei, por minha língua Salomão  
cria seus cânticos, sou rei primeiro e único, atiram no meu corpo pedras,

---

<sup>309</sup> SANT’ANNA. *O coração disparado* de Adélia Prado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 6.

<sup>310</sup> HOHLFELDT. A epifania da condição feminina. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 72.

<sup>311</sup> Cf.: HOHLFELDT. A epifania da condição feminina. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 71.

<sup>312</sup> PRADO. *Cacos para um vitral*, p. 103.

areia, latas, cascas cítricas, imundícies, e reconheço então em mim a vitória e desfaleço. Luz...<sup>313</sup>

O livro *Terra de Santa Cruz* (1981), de Adélia, encerrou a sequência de cinco livros em seis anos. Os livros publicados em seguida seriam o romance *Os componentes da banda* (1984) e *O pelicano* (1987), poesia. Todos eles, exceto *Cacos para um vitral*, viriam a integrar a dramatização da peça *Dona Doida: um interlúdio*, encenada em 1987 por Fernanda Montenegro (1929), uma das mais importantes atrizes brasileiras do século XX. A direção ficou a cargo de Naum Alves de Souza, que “organizou o espetáculo em blocos, nos quais se apresenta perfeitamente o ser que está dentro da poesia de Adélia”,<sup>314</sup> assegura a atriz. Esse espetáculo é emblemático na trajetória literária da escritora, pelo fato de lançar luz a um dos pontos mais significativos de sua poesia: seu caráter dramático, imbuído de liturgia e oralidade, como bem enfatizado por Fernanda Montenegro: “Há poetas que devem ser lidos em silêncio, ou melhor, todos os poetas devem ser lidos em silêncio. Mas alguns são muito vigorosos quando verbalizados, ditos em voz alta”.<sup>315</sup>

Em um poema metalinguístico como “Antes do nome”, por exemplo, pode-se constatar essa oralidade em contraste com o silêncio monástico que ao mesmo tempo seu texto evoca – “a palavra surda-muda”:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,  
o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível  
muleta que me apoia.  
Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, *surda-muda*,  
foi *inventada para ser calada*.  
Em momentos de graça, infrequentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
*Puro susto e terror*.<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 196.

<sup>314</sup> MONTENEGRO. Os componentes da banda. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 13.

<sup>315</sup> MONTENEGRO. Os componentes da banda. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 13.

<sup>316</sup> PRADO. Antes do nome. *Bagagem*, p. 19, grifo meu.

A sintaxe emerge do caos na tentativa de ordenar o pensamento. Assim, sugere-se pensar que para Adélia Prado a poesia e a filosofia estão imbricadas por meio do mesmo veículo de expressão: a palavra. Além, é claro, de essas formas de concretização do pensamento possuírem a mesma fonte de saber: a observação do cotidiano, como bem salienta a autora no breve ensaio “Observando as formigas”, presente no livro *Poesia (e) Filosofia* (1998), organizado por Alberto Pucheu.<sup>317</sup> Vista por este prisma, a literatura gera um saber que envolve o campo poético e o campo da racionalidade. Esse saber difere do de outros campos como a ciência, o senso comum e a religião, por uma distinção cujo valor é apenas didático. Isso porque, se comparado ao saber “estritamente” filosófico, verifica-se que os limites de distinção são muito tênues. Como, por exemplo, classificar uma obra nietzscheana ou sartreana apenas como pertencente a um campo do saber? Ou ainda, o que dizer da obra de Jorge Luis Borges sem perceber nela um engendramento filosófico?

Além disso, a enunciação do poema acima demonstra o quanto a palavra poética em Adélia é uma potência para a transfiguração da realidade – mesmo ciente de sua provisoriedade – não no intuito de estabelecer uma Verdade, mas sim de suscitar e produzir uma nova escrita ou novas reverberações. Os textos de Adélia também ressoam como alguns cânticos e aleluias, advindos de fontes expressas do catolicismo. Outras vezes soam como uma súplica em tom elegíaco mais próximo de uma poética que igualmente se quer espiritualizante, sábia.

Todos esses traços são legitimados e se conferem no registro *O tom de Adélia* (2000), CD decorrente de sua experiência como leitora de seus textos por diversas apresentações pelo Brasil. Nesse ponto ocorre também a aproximação acurada entre a dicção mineira e a dicção gaúcha. Ambos os autores têm uma inclinação do trabalho voltada para leituras em público; eles anseiam o prazer da experiência performativa da voz em contato com o ouvinte. É um momento de interação cênica que só esse encontro proporcionaria a eles.

No CD *O escritor por ele mesmo*: leituras de João Gilberto Noll (2002), o autor registrou trechos dos romances *Harmada* e *A céu aberto*, interpretando-os de maneira mais monocórdia, embora não menos dramática, do que a

---

<sup>317</sup> Cf.: PRADO. Observando as formigas. In: PUCHEU (org). *Poesia (e) Filosofia* – por poetas filósofos em atuação no Brasil, p. 12-3.

interpretação de Adélia Prado, por exemplo. Noll ao ler os seus textos sempre emprega a mesma voz, assemelhando-se bastante à modulação empregada pelos padres nas missas da igreja católica. Certamente, essa performance é ressonância de sua formação eclesial de Irmãos Maristas durante a infância em Porto Alegre no Colégio São Pedro. Pode-se dizer que seu modo de narrar lembra a ladainha, mas sem a réplica em coro dos fiéis religiosos.

Há também nesses autores uma inclinação do sujeito para a transcendência egoica, por meio do ato contemplativo ou da diligência do trabalho de seus personagens, que consagram o dia tal qual assinalado em *A fúria do corpo*:

– Sabe, amor: sonhar sonhei, amar amei, agora quero sentar no degrau da porta e poder só olhar o repolho que plantei rechonchudando, não é o jeito de ficar boquiaberta de natureza não, é só eliminar dos olhos o excesso, não me deixar ir pela correnteza das palavras mas pela diligência do trabalho, admirar o brotar, o crescer do que plantei, não ser sábia nem omissa, só atenta ao que gerado por mim tem vida própria, bendizer o ato sem sôfregas aleluias, derramar os olhos sobre os rebentos que concebi sem inibi-los, com todo o respeito que lhes devo, cautela sem temer – nisso quero tua companhia e nada mais me inflama tanto quanto esse dar tempo ao Tempo, religiosamente me suprir de toda a atenção eu peço e me concederei.<sup>318</sup>

Às vezes o instrumento dos personagens para atingir o êxtase é a própria palavra escrita, usada para narrar as vicissitudes do sujeito; ou seja, o seu ritmo, a sua pulsação. Outras poucas vezes, em João Gilberto Noll, os personagens buscam esses *estados modificados de consciência* por meio de alguma ingestão de psicotrópicos ou por meio da sexualidade.<sup>319</sup> Existe nesses personagens a inclinação para a busca de fusão com o outro e/ou com o lugar. Em Adélia essa

---

<sup>318</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 220.

<sup>319</sup> Para um maior aprofundamento acerca dos estudos sobre os estados de consciência, conferir os trabalhos desenvolvidos pela Psicologia Transpessoal, ramo da Psicologia que delimita os *estados modificados de consciência* como seu objeto pesquisa. O psicanalista Carl Gustav Jung foi quem primeiro cunhou o nome que viria a distinguir o novo ramo da Psicologia, fundado pelo psicólogo americano Abraham Maslow (1908-1970) no final da década de 1960, surgindo como a quarta força da Psicologia; posterior aos já consolidados estudos do Behaviorismo, da Psicanálise e do Humanismo. Stanislav Grof, psiquiatra tcheco (1931), foi um dos principais difusores da Psicologia Transpessoal, por meio de suas pesquisas com LSD publicados na década de 1970. Nesse período, no Brasil, o pesquisador francês Pierre Weil (1924-2008) difundia também esta nova ciência, fundando a primeira disciplina no departamento de psicologia da FAFICH/UFMG. Cf.: *A consciência cósmica* – introdução à Psicologia Transpessoal; *Mística do sexo*; *Mística e ciência*; e, *Antologia do êxtase*, de Pierre Weil. *A mente holotrópica* – novos conhecimentos sobre psicologia e pesquisa da consciência, de Stanislav Grof. *Além do ego* – dimensões transpessoais em Psicologia, de Roger Walsh e Frances Vaughan. Neste livro se encontram reunidos artigos semanais da área.

epifania apresenta-se também por meio da tensão entre o sagrado e o profano, como bem nos posiciona Hohlfeldt a respeito de sua importância para o cenário cultural brasileiro ao dizer que nessa autora

a graça da epifania é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos, entendendo-se porque a escritora valoriza tanto os aspectos mais externos de sua vida comum, tanto quanto aqueles de sua inquirição religiosa. Ambos se colocam num mesmo nível, e aqui entra sua contribuição específica para a nossa literatura.<sup>320</sup>

Nesse sentido, se por um lado está presente tanto em Noll quanto em Adélia a busca utópica, entendida também como o campo do desejo,<sup>321</sup> por outro lado também se fazem presente e com intensidade ainda maior as marcas da cisão do sujeito, de sua incompletude ontológica em constante tensão como o desejo de também se espacializar no tempo através da escrita. Assim, de Adélia, interessam também, à maneira da pesquisadora Graciela Ravetti, a “poesia que desafia anjos e buracos, [as] figuras disformes e mistérios metafísicos enquanto transita por um espaço que constrói a ‘região’ e ao mesmo tempo a rasura”.<sup>322</sup> Essa última característica, a tensão entre as identidades local e global, está presente em alguns versos do poema “Desenredo”, por exemplo:

Sofrer não é em língua nenhuma.  
Sofri e sofro em Minas Gerais e na beira do oceano.  
Estarreço de estar viva. Ó luar do sertão,  
ó matas que não preciso ver pra me perder.  
ó cidades grandes, estados do Brasil que amo como se os tivesse inventado.  
Ser brasileiro me determina de modo emocionante.<sup>323</sup>

O estabelecimento do conflito entre a cidade do interior – o ambiente doméstico-familiar – e a capital está para Adélia como a tensão entre o Brasil –

---

<sup>320</sup> HOHLFELDT. A epifania da condição feminina. In: VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira do IMS*, p. 114.

<sup>321</sup> Cf. BARTHES. Utopia. *Inéditos, I – teoria*, p. 290-1. “A Utopia é o campo do desejo, diante do Político, que é o campo da necessidade. Donde as relações paradoxais desses dois discursos: eles se completam, mas não se compreendem. (...) Às vezes há travessia do Muro – o Desejo consegue explodir no Político: é maio de 68, momento histórico raro, momento de uma *utopia imediata*: a Sorbonne ocupada viveu um mês em estado de utopia (ela não estava de fato em “lugar nenhum”)”. Esses aspectos serão mais aprofundados em Noll no decorrer deste trabalho.

<sup>322</sup> RAVETTI. Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado. *Caligrama*: p. 47.

<sup>323</sup> PRADO. O coração disparado. *Poesia reunida*, p. 187.

geralmente Porto Alegre – e o exterior (o Outro, o Estrangeiro) está para João Gilberto Noll. As vozes que se enunciam em suas obras estabelecem com frequência uma relação contrapontística com os espaços por meio da evocação simultânea deles. No entanto, em Noll, são acrescidas outras marcas de espacialização do sujeito, como em ambientes onde ocorrem a violência e a transgressão. Os personagens nollianos constantemente se envolvem em cenas violentas; geralmente essas cenas são pontos determinantes da ação do sujeito no desenrolar da narrativa. Há assaltos, brigas e assassinatos que se passam em ambientes noturnos. Há também muitas cenas de sexo em ambientes públicos protagonizadas em *A fúria do corpo* pelo narrador e sua companheira, Afrodite – nome bastante sugestivo para se pensar a respeito de uma escrita desejante na qual “não há nada a ser revelado”, a não ser a própria experiência de um homem no instante – “eu grito aos quatro ventos, tudo está na epiderme dos nossos sentidos”.<sup>324</sup> Nesse sentido, “NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE”,<sup>325</sup> repete o narrador por algumas vezes ao longo da narrativa, cujas marcas recaem sobre o corpo, a paixão, bem como a falta, o resto, o caos.

Assim, observa-se a tentativa dos personagens de rompimento dos limites do sentido, dos limites do próprio eu. Para tal efeito, Noll lança também invariavelmente reflexões acerca dos limiões da própria obra, assinalados pela tentativa de indiscernimento entre as instâncias do autor, do personagem e do leitor, como visto em *Bandoleiros*, seu segundo romance. Em determinado momento dessa trama, o personagem basilar, um escritor e tradutor, conta-nos que sua esposa Ada lê um livro inovador, de uma irlandesa, *Steps to the Horror*. Segundo Ada, a autora se descontrola durante a narrativa, pois em um determinado ponto “o romance passa a ser qualquer coisa que não ele. O primeiro livro onde vê isso. Nesse ponto a irlandesa cansa de seu engenho narrativo e simplesmente muda de assunto”.<sup>326</sup> Veja-se uma das passagens da conversa do narrador a respeito desse livro que caminha para o ponto final em clímax, no qual coincidem a morte da autora e o final de sua obra:

---

<sup>324</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 155.

<sup>325</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 148, 152 e 154.

Pergunto quando morreu a autora, exatamente. Há mês e pouco. Quarenta e sete anos. Pergunto o que acontece exatamente quando da rachadura do livro. Ada conta que a irlandesa vem-vem contando a história de uma mulher que não sabe o que fazer dos dois filhos. Ela se sente uma Medeia sem causa. De repente, diz Ada fazendo expressão de horror, de repente a irlandesa começa a sentir que ela, ela a irlandesa começa a sentir que vai morrer. Aí o livro passa a ser um liquidificador das coisas mais dispersas. E o romance desagrega. De repente a voz da trama torna-se átomos cintilantes. Microscópicas esferas soltando faíscas. Por todos os poros.

(...) Pergunto a Ada o que acontece no fim. Ada, exaltada de horror, conta que a irlandesa começa a sentir que lhe falta ar e que não aguentará até a última palavra. Sim, mas como termina? Pergunto. Ada responde que nas três últimas linhas do livro a irlandesa vai contando que lhe falta ar, cada vez mais ar, ainda pede socorro ao leitor. Mas ninguém responde. E o livro acaba na palavra ar.<sup>327</sup>

Compreende-se, nessa passagem, que Noll nos propõe pensar a respeito da eliminação de fronteiras entre o labor literário e a sua recepção, ressaltando-se, assim, o caráter performático da literatura e o seu caráter de sacração do dia por meio das constantes cenas miraculosas, como a voz da narrativa se tornando “microscópicas esferas soltando faíscas”, referido acima. A respeito desses lampejos epifânicos dimensionados pelos personagens, Noll declarou em entrevista:

A dissolução do eu está muito presente nos meus livros – há uma ânsia, um desejo de imersão no todo muito forte. A tragédia se instala quando a gente se coloca a impossibilidade da fusão. Todos os grandes heróis trágicos são aqueles que estão realmente desgarrados da pólis, por algum motivo. Alguma transgressão. Então é isso, de alguma forma, essas minhas personagens estão comprometidas com esse desejo ardente de se fundir cosmicamente.<sup>328</sup>

Conforme breve estabelecimento de Silviano Santiago no ensaio “O Evangelho segundo João”, coetâneo ao livro, há uma linhagem na literatura brasileira, à qual se liga *A fúria do corpo*, que trilha essa temática da transcendência egoica.

A opção não-racional, espiritual, pelo corpo em fúria e pelo desejo de um desejo como caminho espiritual já foi falada por Murilo Mendes [(1901-1975)]. (...) Foram falados e ficaram em silêncio, em silêncio relativo,

---

<sup>326</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 86.

<sup>327</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 87.

<sup>328</sup> NOLL. Entrevista a *Revista A*, 2000. *Site do autor*.

pois eles estão no melhor da obra de Jorge de Lima [(1893-1953)]e no que os romances de Clarice Lispector [(1925-1977)] têm de genial.<sup>329</sup>

Constitui-se por esse viés outro ponto decisivo de convergência entre Noll e Adélia: o universo ritualístico e litúrgico lispectoriano que os antecedeu. A respeito da obra póstuma *Um sopro de vida* (1978), de Clarice Lispector, a pesquisadora da UFRJ Bella Josef escreveu que esse livro “é a metáfora do ser em seu desejo de transcendência que, para a escritora, é o escrever, já que a criatividade é a única maneira de salvar a realidade”.<sup>330</sup> Nesse romance, testemunha-se o narrador criando sua personagem Ângela Pralini: “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?”<sup>331</sup>

Os aspectos que envolvem a criação dos personagens e o próprio ato da criação literária são recorrentes em Clarice, sendo também expressos em João Gilberto Noll em *A fúria do corpo*, através da personagem Afrodite, ou em *Lorde*, no qual há um jogo de espelhos entre autor e narrador, pois ambos residem em Londres para escrever uma obra. Em Adélia tais aspectos são bem mais recorrentes e se disseminam por toda a sua obra, por meio dos manuscritos de Maria da Glória, de *Cacos por um vitral*; ou em *Soltes os cachorros*: “o homem no seu quarto, de noite, pelejando para escrever no papel, com lápis, nó e tropeço, a dor do seu peito”;<sup>332</sup> ou ainda se configuram por meio da tensão provocada pela figura de Jonathan em alguns poemas de *O pelicano*. Ora essa figura é Homem – “Jonathan, antes de Cristo” –,<sup>333</sup> ora Deus – “Se Jonathan for deus estarás certa” –,<sup>334</sup> e ora Jesus – “Eu canto muito alto: / Jonathan é Jesus”.<sup>335</sup>

Já em *Manuscritos de Felipa*, último romance da escritora mineira, a marca lispectoriana se torna evidente por meio dos temas caros à autora, como o amor e o

---

<sup>329</sup> SANTIAGO. O Evangelho segundo João. *Nas malhas da letra*, p. 75.

<sup>330</sup> JOSEF. Clarice Lispector: um sopro de plenitude (Apresentação). In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 11.

<sup>331</sup> LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 29. Esses jogos especulares presentes também na obra de Noll serão melhores analisados no quarto capítulo.

<sup>332</sup> PRADO. *Solte os cachorros*, p. 51.

<sup>333</sup> PRADO. O pelicano. *Poesia reunida*, p. 394.

<sup>334</sup> PRADO. O pelicano. *Poesia reunida*, p. 379.

<sup>335</sup> PRADO. O pelicano. *Poesia reunida*, p. 357.

trabalho escritural. Clarice é literalmente citada em meio às confabulações de Felipa:

Estou cheia de amor, por isso não excludo esta palavra excrescente, armário maior que o cômodo. Agora imitei a Lispector. Meu aperto é que urge ser eu mesma, não posso ficar imitando, ainda que enquanto humanos somos um só, senão como ia entender livro dela que parece tudo, menos livro?<sup>336</sup>

O sobressalto relatado pela personagem em consequência de ler os livros de Clarice é um depoimento bastante comum no Brasil, proferido por quem um dia se espantou com o universo estranho-familiar da autora de *Laços de família*. A citação também se refere de maneira mais ampla ao contexto no qual Clarice apareceu no início dos anos 1940 com a publicação de *Perto do coração selvagem*, causando alarme pela sua forma fragmentária e dicção introspectiva em contraposição a uma literatura marcada pelo regionalismo da década anterior. Ao lado de Guimarães Rosa, foi quem “abriu novos rumos à literatura brasileira, incrementando o processo de desestruturação da narrativa tradicional”.<sup>337</sup> Em Clarice Lispector essa “inquietante estranheza traduz-se por um estado emotivo especial, proveniente de forças recalçadas, provocando certo desconforto, sendo um fator de angústia. Escrever é para ela processo de conscientização, o mergulho introspectivo e o descobrimento da verdade existencial”.<sup>338</sup>

Assim, por esses vieses distinguidos até aqui, os textos adelianos e, especialmente, nollianos se coadunam com a escritora de *Água viva*, livro de Clarice publicado em 1973, cujas principais características narrativas são bastante exemplares para a conjunção dos três autores. Sobretudo pelo fato do personagem-narrador se indagar acerca de sua relação com o tempo-presente e o mundo, difuso.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que

---

<sup>336</sup> PRADO. *Manuscritos de Felipa*, p. 116.

<sup>337</sup> JOSEF. Clarice Lispector: um sopro de plenitude (Apresentação). In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 5.

<sup>338</sup> JOSEF. Clarice Lispector: um sopro de plenitude (Apresentação). In: LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 11.

respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.<sup>339</sup>

João Gilberto Noll sempre deixa evidente em suas entrevistas a importância de Clarice Lispector para a eclosão de sua literatura. Em uma de suas principais entrevistas publicada em 1989, ele faz a seguinte declaração: Clarice, “de longe no Brasil, foi quem mais me fez a cabeça, principalmente o romance *A paixão segundo G. H.*”, especialmente no que diz respeito ao impasse da ação, continua ele, “é quase como não saber prosseguir. Assunto muito esse procedimento pessoal. É o que sinto quando estou escrevendo”.<sup>340</sup> Um dos impasses ao qual Noll se refere pode se encontrar em Clarice na clássica cena do choque da narradora ao se deparar com uma barata no quatinho de empregada de seu apartamento. Essa é uma das passagens mais importantes desse livro: “Na minha clausura entre a porta do armário e o pé da cama, eu ainda não tentara de novo mover os pés para sair, mas recuara o dorso para trás como, se mesmo na sua extrema lentidão, a barata pudesse dar um bote (...). Fiquei imóvel, calculando desordenadamente”.<sup>341</sup>

Muitas vezes Noll mencionou Clarice em suas entrevistas, oficinas e palestras. Há pouco mais de uma década, em 2000, em longa entrevista à *Revista A* intitulada “Em busca da obra em aberto”, o escritor foi indagado se ele acreditava existir linhagens literárias e em caso afirmativo a qual delas ele se filiaria. Noll respondeu terminantemente:

Eu acredito que existam. Mas nem sempre são linhagens onde você vá se filiar conscientemente. São confluências. Realmente acho que, se existe um autor abaixo de mim, este é Clarice Lispector. Pra generalizar num autor fundamental e não dar a impressão de que falo apenas das escritoras mulheres – falo como um todo: acho Clarice um autor realmente fundamental.<sup>342</sup>

O personagem-escritor no início de *Berkeley em Bellagio*, docente de cultura brasileira na mais famosa Universidade da Califórnia, ministrou “curso sobre Clarice, Graciliano, Raduan [Nassar], Caio [Fernando Abreu] (...) e alguns

---

<sup>339</sup> LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

<sup>340</sup> A literatura é um terreno de liberdade (Entrevista a Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas). In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23), p. 4.

<sup>341</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G. H.*, p. 51.

outros, mais alguns cursos sobre MPB”.<sup>343</sup> Ele compartilha com o próprio Noll dessas e de outras influências das artes brasileiras, referindo-se, por exemplo, aos filmes de sua predileção: *A hora da estrela*, de Suzana Amaral e *São Bernardo*, de Leon Hirszman, baseados nos romances homônimos de Clarice Lispector e Graciliano Ramos, respectivamente. Em outro momento, o professor dá pistas de suas preferências musicais ao dizer que gostava de cantar desde criança Bossa Nova e Tropicália. Ele diz também que os alunos sempre queriam saber mais sobre Caetano Veloso.

Com efeito, pode-se inferir que essas são algumas das principais referências na formação artística de João Gilberto Noll: seus próprios contemporâneos tropicalistas, os pós-modernos, e os modernistas, dos quais se destaca Clarice, referência também para Adélia Prado. Por conseguinte, pode-se proferir que a obra lispectoriana é o elo principal entre esses autores, sobretudo por meio de seus narradores, sempre os mesmos, sempre em crise a desenvolver temas de inquietação filosófico-estética e/ou religiosa em fricção com a própria tensão da linguagem cotidiana, ora escrita ora falada. Questões estas derivadas também de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), como pronuncia João Gilberto Noll em entrevista:

Esse encontro mais com o eu, essa busca de mundo. É aquela coisa do Drummond: o eu maior que o mundo, o eu igual ao mundo, o mundo maior que o eu. Acho que me identifico com isso também. Comecei a escrever porque o meu eu estava muito inflamado em todos os sentidos. Não tem nada a ver com uma visão egocêntrica. É uma questão filosófico-estética.<sup>344</sup>

Essa estruturação *eu / mundo* apontada por Noll na obra de Drummond se pauta em uma das teses mais difundidas sobre o autor itabirano, o trabalho de doutorado defendido em 1969 por Affonso Romano de Sant’Anna. A tese intitulada *Carlos Drummond de Andrade o poeta Gauche no tempo & espaço* foi defendida no departamento de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e publicada em livro em 1977 sob a alcunha de *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*.<sup>345</sup> Affonso

---

<sup>342</sup> NOLL. Entrevista a *Revista A*, 2000. *Site do autor*.

<sup>343</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 14.

<sup>344</sup> A literatura é um terreno de liberdade (Entrevista a Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas). In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23), p. 8.

<sup>345</sup> Cf. SANT’ANNA. *Carlos Drummond de Andrade o poeta Gauche no tempo & espaço*.

Romano, poeta e professor, diga-se de passagem, é um dos principais difusores da obra de seu mestre, por meio de ensaios, livros, palestras, minicursos etc.. Drummond é sem dúvida uma figura basilar da literatura brasileira do século passado, difusor de “mundos” e de maneiras variadas de estar neles. Drummond criou uma língua dentro da própria língua.

Um reflexo disso na obra de João Gilberto Noll é a curiosíssima passagem ao final de *Berkeley em Bellagio* quando o narrador ao regressar para sua cidade natal, Porto Alegre, depois de um bom tempo no exterior, em devaneios, cogita sobre a impossibilidade de voltar a ser falante do português: “Quem sabe ao sentar no carro e indicar o rumo pro motorista a *língua de Drummond* lhe volte à cabeça, assim, num verdadeiro *blow up*, tão de repente, que você se reconverterá de um golpe à sua realidade”.<sup>346</sup> Nesse sentido empregado por Noll, a língua portuguesa não é mais, ou não é só, a “Língua de Camões” – poeta fundador da literatura moderna nos tempos da navegação lusitana no século XVI. A língua da qual o autor descende diretamente é do Brasil. Ela é pós-macunaíma. A língua agora é drummondiana, situada no século XX e destaca-se por uma sensível meditação de seu tempo por meio de uma constante tensão entre o *eu* e o *mundo*, pois, quando o eu se volta para si, sente que seria melhor dirigir-se ao mundo; quando se volta para o mundo, sente que seria menos pretensioso limitar-se à esfera do ser. Visto por esse lado, conserva-se a herança de alguns questionamentos dos tempos da navegação marítima da modernidade camoniana, quando igualmente nossos antepassados viviam em guerra sob o constante sentimento de “tormenta” e “dano”, como explicitado nos versos finais do Canto Primeiro d’*Os Lusíadas*:

Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?<sup>347</sup>

No entanto, a “língua” do poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade é que se faz mais evidente na literatura dos brasileiros abordados aqui, sendo mais evocada por Adélia Prado, a exemplo do clássico poema “Com licença poética” na abertura de *Bagagem* – parte dele destacado anteriormente como epígrafe –:

---

<sup>346</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 86, grifo meu.

<sup>347</sup> CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*, p. 64.

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
Sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos – dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.<sup>348</sup>

O texto apresenta vocábulos contrastantes coexistindo em harmonia em um mesmo discurso – tristeza/alegria; homem/mulher; coxo/desdobrável; vida/obra e passado/presente. Tudo isso acrescido de intensa carga de humor e ironia, reverenciando Drummond por meio da intertextualidade que se dá a partir da leitura do “Poema de sete faces”, veja-se um pequeno trecho:

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.<sup>349</sup>

Esses versos por sua vez dialogam com a tradição bíblica presente na “Anunciação” descrita no começo do evangelho de *Lucas*, quando o anjo Gabriel, que vive na luz, diz a Maria: “– Salve, agraciada; o Senhor é contigo!”<sup>350</sup> A cena da “Tentação e queda do homem”, encontrada no início da Bíblia no livro de *Gênesis*, também se desenrola por meio da anunciação do anjo-serpente, que se apresenta a Eva e a incentiva arditosamente a comer o fruto proibido por Deus: “4 (...) Certamente não morreréis. 5 Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal”.<sup>351</sup> No entanto, Deus impôs uma punição a todas as mulheres: sofrer na hora do parto.

---

<sup>348</sup> PRADO. Com licença poética. *Bagagem*, p. 11.

<sup>349</sup> ANDRADE. *Poesia Completa*, p. 86.

<sup>350</sup> *Bíblia Sagrada*, Lucas (O Novo Testamento), 1, 26-38.

<sup>351</sup> *Bíblia Sagrada*, Gênesis (Velho Testamento), 3, 1-24.

A Eva foi dito por Ele: “Multiplicarei grandemente a dor da tua concepção; em dor darás à luz os filhos”.<sup>352</sup> Portanto, Adélia parodia ao mesmo tempo o mito bíblico e o escritor mineiro por meio desse poema e de outros, estimulando variadas leituras da crítica literária, especialmente acerca da “nova” posição da mulher naquela sociedade dos idos finais dos anos 1970 – “espécie ainda envergonhada”.

Carlos Drummond de Andrade é o último ponto de convergência entre João Gilberto Noll e Adélia Prado. Embora o diálogo seja menos evidente no autor gaúcho, este sempre se reportou ao poeta itabirano de maneira destacada para o desenvolvimento de sua literatura, avultando dessa maneira a importância do contato com seus contemporâneos, bem como a leitura frequente de obras poéticas, como atestado em entrevista:

Drummond, um poeta tão atento a seu tempo, transcende também seu tempo, por isso tem a grandeza que tem. Gosto muito de poesia, sim. Acho que para um prosador ela é extremamente necessária, por isso gosto tanto de Clarice Lispector. Ela mantém os assuntos poéticos sempre.<sup>353</sup>

Esses assuntos, como já visto, sem dúvida passam pelo impasse do sujeito diante das ações cotidianas e pelas relações do Homem com o sagrado e com sua representação por meio da literatura, desdobrando-se para questões acerca do saber poético suscitadas pela própria literatura, tão caras ao universo de Drummond, Clarice, Adélia e Noll. No que diz respeito a esse último aspecto, para os gregos, por exemplo, a poesia – a literatura de modo geral – sempre esteve ligada ao saber, mais especificamente a um saber divino, pois os poetas possuíam o dom de recebê-la das musas. Tudo o que os poetas cantavam são o que contavam as deusas. O poeta e o povo, portanto, não duvidavam desse saber e o credenciava como verdadeiro. Os poemas narravam diferentes mitos contradizendo-se uns aos outros, pois a divindade não era questionada.

Hoje, porém, segundo Michel Foucault em sua paradigmática obra *As palavras e as coisas* (1966), a tese fundamental da representação do homem moderno passa pela “relação do sentido com a forma da verdade e a forma do ser”, pois, no quadro da “nossa reflexão, reina um discurso – um discurso talvez

---

<sup>352</sup> *Bíblia Sagrada*, Gênesis (Velho Testamento), 3, 1-24.

inacessível – que seria a um tempo uma ontologia e uma semântica”.<sup>354</sup> Assim, é pertinente dizer que o escritor “não é aquele que decifra a Esfinge (...). Ele é a própria Esfinge, produtora de enigmas. Ele é o próprio oráculo, criador de palavras ambíguas”.<sup>355</sup> Nesse sentido, o leitor/receptor se torna imprescindível como bem implicado por Carlos Drummond de Andrade em “Verdade”, poema que abre algumas perspectivas que igualmente iluminam as dimensões da recepção e da verdade presentes de maneira sempre desdobrável nos jogos representativos de um escritor como João Gilberto Noll:

A porta da verdade estava aberta,  
mas só deixava passar  
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,  
porque a meia pessoa que entrava  
só trazia o perfil de meia verdade.  
E sua segunda metade  
voltava igualmente com meio perfil.  
E os meio perfis não coincidiam.

Arreentaram a porta. Derrubaram a porta.  
Chegaram ao lugar luminoso  
onde a verdade esplendia seus fogos.  
Era dividida em metades  
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.  
Nenhuma das duas era totalmente bela.  
E carecia optar. Cada um optou conforme  
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.<sup>356</sup>

Por essa visada, o leitor passa a ser potencialmente um crítico, porque, “o julgamento, tanto sobre a beleza quanto sobre a verdade pertence ao leitor”,<sup>357</sup> ajuda-nos a esclarecer o poeta e filósofo Antonio Cicero. Essa maneira da teoria literária de perspectivar o comportamento ainda mis ativo do leitor no século XX, passa ser uma peça chave para o entendimento do que se denomina hoje como literatura. Desse modo, o leitor “compara e contrasta um poema com os outros,

---

<sup>353</sup> A literatura é um terreno de liberdade (Entrevista a Regina Zilberman, Carlos Urbim e Tabajara Ruas). In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos, v. 23), p. 8.

<sup>354</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 287.

<sup>355</sup> PUCHEU. Escritos da admiração. In: PUCHEU (org). *Poesia (e) filosofia*, p. 26.

<sup>356</sup> ANDRADE. *Verdade. Corpo*, p. 41-2.

<sup>357</sup> CICERO. *Poesia: Epos e Muthos*. In: PUCHEU (org). *Poesia (e) filosofia*, p. 88.

discute-os, examina-os; descobre e expõe suas regras de composição, seus méritos e deméritos relativos; finalmente, julga-os segundo a sua beleza e segundo a verdade ou a plausibilidade do que dizem, isto é, dos seus mitos”.<sup>358</sup>

Assim, é pertinente a partir deste momento investigar um pouco mais sobre o papel do leitor na literatura contemporânea, encarado como um sujeito partícipe de todo o acontecimento literário. Antes, porém, torna-se fundamental algumas considerações acerca do conceito de “mimese”, reportando-se brevemente ao mundo helênico para examinar como se delineava esse conceito, derivado do vocábulo grego *mímesis*, que significa mímica, imitação, para, em seguida, examinar seus efeitos na literatura nolliana em conjunto com os conceitos de “ficção” e “imaginário”.

---

<sup>358</sup> CICERO. Poesia: Epos e Muthos. In: PUCHEU (org). *Poesia (e) filosofia*, p. 88.

## 2.2 Mimese, ficção e imaginário: quem sou eu ou com quem sou eu?

O imaginário vem a passos de lobo, patinando suavemente sobre um pretérito perfeito, um pronome, uma lembrança, em suma, tudo o que pode ser reunido sob a própria divisa do Espelho e de sua Imagem: *Quanto a mim, eu.*

Roland Barthes, *R. B. por R. B*

Para introduzir reflexões acerca do sujeito, do leitor, da representação e de seus desdobramentos na literatura de João Gilberto Noll, torna-se importante a discussão prévia sobre os conceitos de “mimese”, “ficção” e “imaginário”, reportando-se brevemente ao mundo helênico para examinar como se delineava esses conceitos. O termo mimese derivado do vocábulo grego *mímesis* que significa mímica, imitação, não tem hoje o lugar relevante que apresentava na Grécia Antiga. Em Platão o sentido das ideias é alcançado em cada diálogo por um desenvolvimento dialético, podendo um mesmo termo apresentar uma série infinita de gradações de sentido.<sup>359</sup> Já para Aristóteles um termo se restringe a um único sentido, passo primordial para especulação científica. Seu método não tem nada em comum com os diálogos de seu antecessor. Dessa forma, o termo imitação para Platão é usado diferentemente da maneira proposta por Aristóteles. Este em relação à mimese nos diz: “ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem (...) e os homens se comprazem no imitado”.<sup>360</sup>

Para Aristóteles, a imitação era natural, prazerosa e pedagógica, pois as pessoas e sobretudo os artistas reconheciam no objeto representado o objeto anterior, na tentativa de aproximá-lo da realidade externa. Por mais divergências que possam haver entre Platão e Aristóteles, eles parecem convergir para um ponto: mimese é representação ou transfiguração da práxis humana, tem o intuito de representar o homem melhor e mais belo, pois “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é

---

<sup>359</sup> Cf., PLATÃO. *A República*, X.

<sup>360</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b.

possível segundo a verossimilhança e a necessidade”.<sup>361</sup> Toda literatura, pois, era imitação.

Avança-se um pouco em relação aos outros conceitos: ficção e imaginário, palavras derivadas do latim *fictum* (ficção, mentira) e *imaginarius* (imagem, imaginário), representadas no grego por *pseúdos* (ficção, falsidade) e *phantasia* (imaginação). Aristóteles pensava que era essencial para o drama trágico, por exemplo, que o curso de eventos representados provocassem temor e compaixão no espectador, aliás, “mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos”.<sup>362</sup> Para esse autor, então, a tragédia escrita pelo poeta se sustentaria dignamente, pois “o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história do Édipo”.<sup>363</sup> Portanto, mesmo que não fosse vista a tragédia representada, seria possível, através da escuta, imaginar e fantasiar, tirando proveito dela. É importante frisar aqui que já era existente no homem grego a presença do imaginário no pacto, implícito, entre o poeta e o leitor (no caso o espectador), pois se sabia de antemão que tudo o que estavam a assistir era ficção – era 'falso' (*pseúdos*) –, mas mesmo assim se comoviam – como hoje acontece.

Dá-se, agora, um salto no tempo, porque não se tem aqui a intenção de descrever a história da mimese, da ficção e do imaginário. O objetivo de se recorrer aos gregos tem a presteza de delinear um parâmetro para que seja possível cotejar com o pensamento contemporâneo.<sup>364</sup>

Segundo Luiz Costa Lima, no capítulo intitulado “Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda”, de *Sociedade e discurso ficcional* (1986), a *imitatio* – termo latino utilizado para designar mimese – ocupou lugar nas diversas poéticas até a metade do século XVIII. O autor desenvolve a ideia do desterro da mimese no tempo através da arte e da filosofia. Segundo Costa Lima, no período romântico consolida-se uma nova demanda: “a da orientação a partir

---

<sup>361</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1451a.

<sup>362</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1450b.

<sup>363</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1453b.

<sup>364</sup> Cf.: COSTA LIMA. Deslocamentos da Mimesis (1ª parte). *Vida e mimesis*, 1995, p. 63-248. Neste livro se aprofunda melhor a respeito do conceito de mimese a partir de uma perspectiva genealógica, que vai dos gregos, passando pelo Barroco e o Romantismo, até os contemporâneos, destacando-se Wolfgang Iser.

do eu; que, a partir dela, a *imitatio* é sepultada a tamanha profundidade que dela nada ou ninguém mais parece descender”.<sup>365</sup> Costa Lima desenvolve a ideia do desterro da mimese, porém, “no presente contexto nos interessa apenas enfatizar que, com o romantismo vitorioso, uma nova demanda se consolida: a da orientação a partir do eu”.<sup>366</sup> Foi nesse período – lembremos-nos de Rimbaud – que os artistas fizeram uma mudança completa e, ao invés de seguir um padrão de representação, começaram a explorar os caminhos da natureza e da subjetividade, ressaltando a singularidade do individual – termo relevante ao se propor a pensar o sujeito na escrita de Noll.

Em seguida nos aponta para as contribuições de Apollinaire através dos movimentos de vanguardas, pois “parecia autoevidente que a mimese teria rompido sua antiga aliança com a *poiesis*, de tal maneira que era necessário abjurar aquela para que esta fosse defendida”.<sup>367</sup> Assim, Costa Lima nos diz que a mimese “não é produção da semelhança, mas produção da diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança (...) a mimese é o espaço privilegiado da indagação oposta: ela não considera o mundo em termos perceptivos, mas o organiza em termo do imaginário”.<sup>368</sup> O autor apresenta, então, a possibilidade de articulação, na qual entra a noção do imaginário do receptor que procura dar sentido à obra.

Nas artes dos séculos XX e XXI são variados os artistas que criam estratégias autorrepresentativas na composição de suas obras, fomentando as discussões acerca dos limites entre a realidade e a ficção – ou se há limites – e seus desdobramentos em torno de questões como a autobiografia, por exemplo. Talvez não seja categórico afirmar que tais obras remetem à pergunta há tempos feita pelo homem: *quem sou eu? ou com quem sou eu?* Colocando também em xeque os limites entre o autor e seu interlocutor ou o limite *com eles*.

Hoje, muitos pintores e fotógrafos se autorretratam em profusão; no cinema, os documentários – ou a mescla entre estes e a ficção – nunca foram tão debatidos; bailarinos e atores encenam variadas peças de cunho existencial, em

---

<sup>365</sup> COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 319.

<sup>366</sup> COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 319. Aqui se pensa também no Idealismo alemão, com Fichte, e também na Filosofia da Identidade, com Schelling. Com Fichte, por exemplo, “o eu é um não-eu”, ou, ainda, “ao eu é, pelo menos, contraposto um não-eu”.

<sup>367</sup> COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 322.

<sup>368</sup> COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 361.

palcos ou em espaços públicos. Na literatura, a eclosão do diário e da escrita jornalística, bem como os inúmeros blogs, evidencia a questão da representação de um eu supostamente colado em dados referenciais.<sup>369</sup>

É importante explorar os aspectos imaginários suscitados por essas obras que, mais do que a expressão de uma individualidade, são uma expressão coletiva. Quando entramos em contato com elas, fazemo-nos partes integrantes do *jogo* com o qual somos convidados a pactuar: a relação obra/leitor.

Para Wolfgang Iser, “não mais precisaríamos conceber o sentido como uma espécie de entidade. Sentido como emergência, no entanto, surge como transformação de algo que é ‘estruturalmente acoplado’, logo, criando perturbações a partir das quais alguma coisa é produzida”.<sup>370</sup> Pois, esse leitor, imprescindivelmente, está no âmbito social, portanto possuidor de uma memória cultural e de um imaginário.

Para Iser, o mundo ficcional é configurado através dos *atos de fingir: o ato de seleção, o ato de combinação e o ato de autodesnudamento* – ou *ato de ‘como se’* –<sup>371</sup>:

---

<sup>369</sup> Seguem alguns exemplos de artistas em que a questão da identidade ou a pergunta “*quem sou eu?*” se evidenciam. Na pintura e na fotografia encontram-se os autorretratos de Andy Warhol e *Série cega*, de João Castilho, respectivamente. No cinema são inúmeros os diretores que trazem tal temática, como Woody Allen (*Zelig*, 1983), Lars Von Trier (*Os idiotas*, 1998), Werner Herzog (*O Homem Urso*, 2005). O longa-metragem *O céu sobre os ombros*, do diretor mineiro Sérgio Borges, foi um dos destaques do 43º Festival de Brasília (2010), laureado com cinco prêmios: melhor filme, melhor direção, melhor montagem (Ricardo Pretti), melhor roteiro (Manuela Dias e Sérgio Borges) e o prêmio especial do júri para os atores-personagens, dentre eles Sarug Dagir. A companhia de dança *Grupo Corpo*, de Belo Horizonte, apresentou em 2005 a peça comemorativa de seus trinta anos de carreira com o sugestivo título em “mineirês”: *Onqotô* (2005). A trilha sonora da peça, reunida num CD, composta por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, traz na última faixa musical, interpretada pelos compositores, as questões em forma de rasuras sonoras: “onqotô?” – onde que eu estou –; “pronqovô?” – para onde que eu vou? –; e “qemqosô?” – quem que eu sou? Na literatura, citam-se: William Burroughs e a geração beatnik; Bernardo Carvalho (*Nove noites*, 2002), Ana Cristina César (*A teus pés*, 1982). No teatro: as peças da trupe de Belo Horizonte Grupo Espanca!

<sup>370</sup> ISER. Teoria da recepção. In: ROCHA (org). *Teoria da ficção*, p. 57.

<sup>371</sup> Cf.: ISER, *Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*; COSTA LIMA, *Teoria da literatura em suas fontes*, v II; ISER, *O fictício e o imaginário*, p. 14-37. A *seleção* diz respeito aos elementos contextuais, do mundo empírico, que o texto recorta e integra, que não são em si fictícios. Um texto ficcional pode se referir a elementos da realidade, o que torna tais elementos fictícios é o efeito de delimitação que sofrem ao serem pinçados. Portanto, a *seleção* é um ato de fingir que consiste em delimitar um elemento qualquer, separando-o do resto de seu campo de referência. A *combinação* é a integração desses elementos selecionados em um novo campo de referência. “Como ato de fingir, a *combinação* cria relacionamentos intratextuais. Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela como a intencionalidade que aparece no processo de seleção”. (p. 392). Pelo *autodesnudamento*, entende-se a indicação que o texto faz de sua própria natureza ficcional. O texto passa a funcionar como um discurso encenado – o ‘*como se*’ –, atuando como um efeito de

os atos de fingir se diferenciam, pois, entre si, pela natureza de sua duplicação, a partir da qual emergem espaços de jogo diferentes em cada caso: o *ato de seleção* abre um espaço de jogo entre os campos referenciais e sua deformação no texto; o *ato de combinação* abre outro espaço de jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais, e o *ato do 'como se'* abre um espaço de jogo entre um mundo empírico e sua metaforização.<sup>372</sup>

Os atos de fingir fazem com que o imaginário se desenvolva no texto de uma maneira controlada, provocando novas possibilidades de realidade. Em relação aos dois primeiros atos de fingir – *seleção* e *combinação* – Iser localiza a possibilidade de se falar de intencionalidade do texto, pois as supressões, as complementações e as valorizações que esses dois atos de fingir ocasionam expressam uma intenção. “É provável que a intenção não se revele nem na psique, nem na consciência do autor, mas que possa ser abordada apenas através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto frente a seus sistemas contextuais”.<sup>373</sup> Em relação ao terceiro ato de fingir, o *'como se'*, traz no mínimo duas consequências para o pacto de leitura; por um lado, significa que a ficção deve ser tomada como tal pelo seu destinatário; por outro lado, há de se supor como mundo, o mundo representado, assim, mostra-se que a sua representação é algo diverso.

Para Iser, e de modo correlato para Roland Barthes, a atualização do imaginário do leitor é tão integrante da obra quanto a atualização do imaginário do escritor. Este, por sua vez, cria “irrealidades e não reconhecimentos, a partir do que, entretanto, lhe atinge como realidade; e, do ponto de vista do receptor, que a partir da semelhança que reconhece no que lê, vê ou escuta, realiza a ‘irrealidade’ do objeto com que está em contato”.<sup>374</sup> O imaginário, segundo essas teorias que abordam a *recepção* literária, não se expressa por si só, pois só se pode defini-lo na articulação com o simbólico, que é estritamente necessário para que laços comunicacionais sejam concretizados. E, “o simbólico por seu turno, depende do imaginário, pois como representação não pode coincidir com a referência que há

---

pôr entre parênteses, explicitando que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos.

<sup>372</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 265, grifo meu.

<sup>373</sup> ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 390.

de ser imaginada pelo símbolo”.<sup>375</sup> Assim, através do pacto tácito estabelecido com o leitor, a ficção – uma realidade entre aspas – faz com que o não factual seja factual, pois, na concepção de Roland Barthes,

o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a Imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele. (...) Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas *não despedaçado* (sem o que a leitura não pertenceria ao Imaginário).<sup>376</sup>

Os próprios conteúdos das obras do autor proposto nesta pesquisa nos levam a refletir sobre as articulações da leitura. Noll, por exemplo, declara em entrevista:

Quanto mais vaga, mais indeterminada for a atmosfera dos meus enredos, se é que eles existem, menos chances de eu ser encarcerado pelo olhar do outro sempre aprisionado em gêneros, espécies ficcionais, horizontes estéticos. Por isso não posso dar soluções de cunho policial à tensão que norteia cada livro, porque isso seria trair uma verossimilhança que eu defendo caninamente: à vida, sim, senhor, essa que exprime o congestionamento do nosso cotidiano de situações não resolvidas, gestos flutuantes, dúvidas atrozes, esboços que não se completam.<sup>377</sup>

Observando por esse prisma, o autor anuncia que não deve ser considerado proprietário da obra, na qual não há um único sentido: o verdadeiro. No rastro ainda de Barthes, por muito tempo procurou-se estabelecer

*o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende.* Embora certos autores nos tenham advertido de que éramos livres para ler seu texto como bem entendêssemos (...), percebemos mal, ainda, a lógica da leitura é diferente das regras da composição. Estas, herdadas da retórica, sempre passam por referir-se a um modelo dedutivo, ou seja, racional; trata-se, como no silogismo, de constranger o leitor a um sentido ou a uma saída: a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina. (...) Essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações. “O texto, apenas o texto”, dizem-nos, mas, apenas o texto,

---

<sup>374</sup> COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 364-5.

<sup>375</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 255.

<sup>376</sup> BARTHES. Da leitura. *O rumor da língua*, p. 38.

<sup>377</sup> NOLL. A máscara arrancada (entrevista a José Castello, 2004). *Site do autor*.

isso não existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta.<sup>378</sup>

Talvez a qualidade de uma obra se configure em função das múltiplas possibilidades de leituras promovidas, como as obras kafkianas e sua vasta exegese, por exemplo. Ao ser perguntado sobre a proximidade com a obra de Kafka e sua vasta interpretação, Noll responde:

Ah, ela veio ao acaso. Mas como desconhecer o suposto universo kafkiano, já que estamos falando de um dos fundadores da nossa modernidade? Em que pé estão ainda hoje as coisas para que não vivamos continuamente esse clima de instituições surdas ao nosso clamor, mas ao mesmo tempo dependente dele?<sup>379</sup>

É comum lermos ou ouvirmos entrevistas de autores sobre seu trabalho e percebermos o quanto a obra obedece a certos vetores contrários aos delimitados por nós – o que não descaracteriza a obra ou a nossa concepção dela; pelo contrário, corrobora com a afirmativa de que a leitura é de fato múltipla:

admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (...), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas; ele é essa travessia.<sup>380</sup>

Tantos sujeitos, quantas leituras podem ser realizadas. Sem, contudo, desprezar-se o tecido cultural no qual esse sujeito está imerso e assim, convidado a *jogar* dentro de determinados limites, pois, na concepção barthesiana,

a leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. (...) Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica.<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> BARTHES. Escrever a leitura. *O rumor da língua*, p. 28.

<sup>379</sup> NOLL. A máscara arrancada (entrevista a José Castello, 2004). *Site do autor*.

<sup>380</sup> BARTHES. Da leitura. *O rumor da língua*, p. 41.

<sup>381</sup> BARTHES. Escrever a leitura. *O rumor da língua*, p. 29.

Nessa proposta apontada até aqui, considera-se que o leitor seja tão importante quanto a obra. É curioso, por exemplo, observar também que o protagonista-narrador de Noll salienta a importância do leitor para os seus escritos, ao proferir a seguinte lamentação: “Eu estava arrasado porque meu último livro, *Sol macabro*, não tinha vendido nada. Alguns críticos destacaram o romance no panorama do ano. Mas eu não tinha leitores”.<sup>382</sup>

Por fim, a partir da concepção de leitor iniciada até aqui, sinaliza-se um caminho que proverá ainda mais elementos – mesmo que todas as possibilidades não tenham sido indicadas –, para o jogo de articulação entre os textos de João Gilberto Noll e sua leitura, e entre o próprio texto que se apresenta. Logo, cabe ao leitor encenar em um palco vazio, deslizando na sua produção de sentidos e acarretando novas lacunas nesse jogo, já que somos impossibilitados de silenciar: “Todos devem jogar seu jogo até o fim, (...) essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras desse jogo? – ah, a única promessa”.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 9.

<sup>383</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 41.

### 2.2.1 O sujeito-leitor

Ele evolui segundo os autores de que trata, progressivamente. O objeto indutor não é entretanto o autor de que falo, mas antes aquilo que ele me leva a dizer dele; eu me influencio a mim mesmo com sua permissão: o que digo dele me obriga a pensá-lo de mim (ou a não pensá-lo).

É preciso pois distinguir os autores sobre os quais se escreve e cuja influência não é nem exterior nem anterior àquilo que deles se diz, e (concepção mais clássica) os autores que a gente lê; mas estes, o que é que me vem deles? Uma espécie de música, uma sonoridade pensativa, um jogo mais ou menos denso de anagramas.

Roland Barthes, *RB por RB*

Ao longo das últimas décadas, alguns teóricos da literatura têm se reportado à afirmativa de Walter Benjamin: “a arte de narrar está em vias de extinção”,<sup>384</sup> pois, com o advento do romance moderno, estabeleceram-se novas formas de representação literária e novos regimes de leitura. É válido proferir o seguinte questionamento: o que narrar então, quando já não mais se narra? Ou ainda, o que se lê quando se lê um texto contemporâneo? O que é apresentado ao leitor? Há algum sentido? Essas interrogações tornam-se pertinentes quando se entra em contato com as formas e conteúdos literários desenvolvidos por Noll. Na tentativa de respondê-las, ao menos provisoriamente, faz-se necessária uma ligeira digressão, reportando-se ao que Benjamin denomina *romance*, ou seja, os textos que, a partir do surgimento da imprensa e do marco histórico na literatura – a publicação do romance *Dom Quixote* (1615), de Cervantes –, começam a diferir da narrativa oral. Para Benjamin,

o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência

---

<sup>384</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 197.

ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.<sup>385</sup>

O que Benjamin postula como *experiência* está ligado, entre outros, a dois fatores integrantes à definição de narrativa. Primeiramente, o fato de que havia na transmissão oral ou escrita um compartilhamento de vida e de discurso, ou seja, um saber compartilhado pelo narrador e pelo ouvinte – geralmente, é um ancião que transmite suas experiências, ou aquelas relatadas por outros, aos mais jovens. Tal transmissão se dava especialmente na hora da morte, na qual “o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.<sup>386</sup> Como se pode perceber nos diálogos finais de *Édipo em Colono*, de Sófocles, onde o personagem Édipo à beira da morte chama Teseu para contar um segredo que só poderá ser contado quando também estiver à beira da morte:

Agora vou mostrar-te sem guia nenhum  
o pedaço de terra onde devo morrer.  
Em tempo algum, porém, poderás revelar  
a qualquer outro homem o lugar oculto,  
nem mesmo a região onde ele se situa,  
se queres que eu te envie no futuro ajuda  
igual à de escudos e lanças incontáveis  
mandados por vizinhos para socorrer-te.  
(...) Terás de guardá-lo  
por toda a vida, e na hora de tua morte  
confia-o somente ao súdito mais digno,  
para que por seu turno ele o revele um dia  
a um sucessor fiel e assim se faça sempre.  
(...) Partamos já para o lugar a que aludi,  
sem mais hesitações, pois o deus me compele.<sup>387</sup>

Concomitante a esse fator segue o segundo, que explora a *experiência* na sua dimensão prática, utilitária. Essa forma de transmissão “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”,<sup>388</sup> ele possui uma sabedoria. Portanto, essa forma de narrar está ligada

---

<sup>385</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 201.

<sup>386</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 207.

<sup>387</sup> SÓFOCLES. Édipo em Colono. *Trilogia Tebana*, p. 179-80.

<sup>388</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 200.

à verdade, a um único sentido ou à moral da história, definindo-se “porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.<sup>389</sup>

As obras de João Gilberto Noll nos convidam a pensar sobre esse fracasso e sobre a impossibilidade de transmissão da experiência. A ideia benjaminiana da experiência enquanto impossibilidade de relatar a si mesma, enquanto incapacidade de se constituir como narrativa parece aqui materializada de forma definitiva. A isso se soma os inúmeros cenários sem historicidade e locais transitórios na literatura contemporânea, aliados a um recorrente esvaziamento ou até mesmo supressão do nome em seus personagens identificados por vezes apenas por sua condição humana – o menino mudo, a mulher – ou sua profissão – o engenheiro, o pianista, o soldado –; ou narradores sem nome, reforçam ainda mais o caráter de mudez da literatura contemporânea.

É como se perante a aceleração da vida e a decorrente rarefação dos marcos da tradição coletiva, nos quais a experiência e a memória individuais se ancorariam, os narradores contemporâneos também se vissem diante das fragilidades das identidades humanas e, mais ainda, diante da *impossibilidade* da palavra e do nome darem conta dessa realidade. É dessa impossibilidade que nasce não somente o caráter circular do relato, a narrativa do impasse – que “narra” apenas a própria incapacidade de narrar – mas, também, a linguagem factual, desprovida de psicologismos, julgamentos morais e quase que até de sentimentos, que age como se fosse uma câmera registrando o movimento do mundo.<sup>390</sup>

No conto de abertura de seu livro de estreia, “Alguma coisa urgentemente”, o autor brasileiro coloca em derrocada o sentido da aprendizagem a partir da trama na qual dois personagens, pai e filho, são protagonistas: “O meu pai dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade”.<sup>391</sup> Ou ainda: “Meu pai me olhou sem surpresas e disse que eu procurasse fazer outra história da minha vida”.<sup>392</sup> Assim, insere o filho no paradoxo: o pai ensina que não se deve aprender.

---

<sup>389</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 200-1.

<sup>390</sup> GOMES. “Fade in”. *Imagens, esquinas e confluências*, p. 16.

<sup>391</sup> NOLL. Alguma coisa urgentemente. *O cego e a dançarina*, p. 11.

<sup>392</sup> NOLL. Alguma coisa urgentemente. *O cego e a dançarina*, p. 15. Para um maior aprofundamento a respeito deste tema: Cf. VASCONCELOS. Escrita de ação. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 226-53.

Portanto, pode-se começar a inferir que as obras dos autores contemporâneos de modo geral, sem dúvida colocam em colapso a questão da aprendizagem e do sentido, por não haver mais a crença nas grandes ideologias e por possuir em sua matriz “o indivíduo em sua solidão”, pois o Homem “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo”.<sup>393</sup> Além disso, levam também os leitores do romance, no ato da recepção, a um deslocamento, pois são convidados a ponderar sobre o sentido da existência e também de sua própria solidão, uma vez que

o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama.<sup>394</sup>

Vale ressaltar que para Roland Barthes a leitura se dá “não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática”.<sup>395</sup>

A respeito da obra de João Gilberto Noll, o pesquisador César Guimarães diz que o protagonista-narrador “é incapaz de sintetizar e reunificar num conjunto organizado e dotado de sentido, os acontecimentos que lhe definem o percurso”, e afirma ainda que nesse universo “já não há sentido algum (isto é, um sentido orientador, guia das ações e do pensamento do narrador), mas apenas o sofrimento que a sua ausência gera”.<sup>396</sup>

Assim, ao se tomar Noll como objeto de estudo, a leitura também se torna errante, devido à intensa fragmentação de suas obras, nas quais se encontram personagens esfacelados, solitários e deambulantes, que quase nada sabem a respeito do sentido do mundo que os rodeia:

Perguntei-me se o mundo daqui agora era esse, *embaçado*. Se nele não havia matéria palpável, se dele eu não podia esperar *nada de contornos*

---

<sup>393</sup> BENJAMIN. A crise do romance. *Magia e técnica, arte e política*, p. 54.

<sup>394</sup> BENJAMIN. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*, p. 213.

<sup>395</sup> BARTHES. Da obra ao texto. *O rumor da língua*, p. 72-3.

<sup>396</sup> GUIMARÃES. A viagem e as imagens: Wenders, Handke e Noll. *Imagens da memória*, p. 149.

*fixos*, se tudo aquilo que eu tinha me permitido aspirar de Liverpool havia se *desintegrado* nesse reino de *formas imprecisas*, sem que eu nem ninguém, do lado de cá, pudesse ter acesso à sua história (nessas alturas a parasitar no *vazio* em nuances de cinza).<sup>397</sup>

A busca de sentido para a vida contada pelos protagonistas dá, paradoxalmente, um caráter de não-sentido à obra, que segundo os teóricos da Estética da Recepção ou Teoria do Efeito Estético – em particular, Wolfgang Iser, e o disseminador de sua obra no Brasil, Luiz Costa Lima –, é derivado do próprio caráter ficcional da literatura, pois “como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura”.<sup>398</sup> A literatura, nesse sentido, é feita de vazios e indeterminações – “corrente de ar” que alimenta o fogo, para Benjamin. Dessa forma, “não somente os lugares sobre os quais se relata, mas também os lugares da escrita e os lugares da leitura se encontram em movimentos autônomos e relacionados. Muito raramente percebemos (...) que também nós, como leitores, estamos em movimento permanente”.<sup>399</sup> Para tal efeito, a literatura se efetiva em nós através da voz do narrador, do sujeito que, por vezes, se desdobra em outras vozes. Assim, propõe-se a pensar que esse campo estético ao engendrar um discurso, também filosófico, como já dito, igualmente propulsiona a pensar acerca desse sujeito, bem como a nós mesmos.

---

<sup>397</sup> NOLL. *Lorde*, p. 108, grifo meu.

<sup>398</sup> ISER. Teoria da recepção. In: ROCHA. *Teoria da ficção*, p. 28.

<sup>399</sup> ETTE apud VEJMEJKA. ‘Mínimos, múltiplos, comuns’: a ordem do mundo segundo João Gilberto Noll. *Iberoamerican*, p. 129.

### 2.3 Um sujeito que se desloca para se manter fixo

Na terra para onde irei precisarei ficar tão sozinho que nem enterro terei. O morto a céu aberto.

J. G. Noll, *A céu aberto*

Ao ler os treze romances escritos por João Gilberto Noll, abarcados no período de 1981 a 2012,<sup>400</sup> constata-se uma característica comum, a de possuírem um mesmo narrador – autodiegético –; uma mesma voz narrando em primeira pessoa. Com raríssimas exceções, foge a essa regra *Berkeley em Bellagio*, cuja voz gradativamente vai passando da terceira para a primeira pessoa do singular, por vezes se alternando. Logo no início, é contada a história de um professor-visitante brasileiro em exercício na Universidade de Berkeley:

Quando *ele chegou* aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha *me* causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, *penso eu*, por tudo isso relutaram (...) temendo com certeza que *eu quisesse* imigrar como tantos patrícios.<sup>401</sup>

Essa variação dos pronomes também ocorre em *Anjo das ondas*. O narrador conta as histórias do menino Gustavo em conflito identitário, enfatizando a sua relação com a cidade, o amigo e os pais. As vozes do texto se intercalam entre os pontos de vista do narrador e de Gustavo, sobretudo quando este a certa altura toma para si o fio condutor da narrativa e conta um surpreendente encontro com seu amigo – “cujo nome era Gustavo, igual ao meu”.<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> Romances de João Gilberto Noll: *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Canoas e marolas* (1999), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *Acenos e afagos* (2008), *Anjo das ondas* (2010) e *Solidão continental* (2012).

<sup>401</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 16, grifo meu.

<sup>402</sup> NOLL. *Anjo das ondas*, p. 117.

A estratégia de utilizar espelhamentos com o nome, causando certo embaraço ao leitor, também é empregada em *Canoas e Marolas* com o nome Marta – “Quando acordo vejo minha filha pela primeira vez. É Marta, filha de Marta”.<sup>403</sup> Em dado momento, o narrador não sabe ao certo quem está à sua frente, se a filha grávida ou a mulher do passado, gerando uma superposição temporal: “No meio dessa grave onda de incertezas, dava até para especular se o pai dessa criança que se formava no ventre de minha filha não seria eu, eu que sabia trabalhar cada vez menos com a memória, esse eu que era eu”.<sup>404</sup> Já em *Bandoleiros*, o autor emprega o seu próprio nome, João, em um dos personagens – “João está na minha frente”.<sup>405</sup> Esse traço homônimo se acentua mais quando o próprio nome João coincide com o nome do narrador, por vezes também um escritor, como ocorre em *Berkeley em Bellagio*.

No entanto, para além dessas pequenas variações em torno do nome, toma-se como princípio um atributo comum entre os seus livros: uma mesma voz narrativa em todos eles. Essa postulação é corroborada também pelo autor, em um pequeno texto que integra o livro *O lugar do escritor*, de Eder Chiodetto, no qual Noll declara que o seu “protagonista é sempre o mesmo”.<sup>406</sup>

Em que medida isso se daria? Como dizer que o púbere Gustavo de *Anjo das ondas* seria o mesmo adolescente, depois jovem, errante, de *A céu aberto*? Ou que os escritores-narradores de *Bandoleiros*, *O quieto animal da esquina*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* seriam os mesmos? Os atores-narradores de *Harmada* e *Hotel Atlântico* são igualmente o mendigo presente em *A fúria do corpo*? E o narrador de *Canoas e marolas*, já velho, paciente terminal – a certa altura da narrativa – seria aquele transgênero de *Acenos e afagos*, assassinado a tiro ao final do romance?

Por um lado, se levarmos em consideração os enredos das narrativas por meio de certa sequência temporal, por exemplo, ou a maneira como os personagens circulam enquanto pessoas no mundo civil, portadoras de um nome, percebe-se que os protagonistas não são idênticos. Mas, por outro lado, se suspendermos provisoriamente essa constatação e assumirmos a descontinuidade

---

<sup>403</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 30.

<sup>404</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 41.

<sup>405</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 7. A temática do duplo em J. G. Noll será abordada no quarto capítulo.

<sup>406</sup> NOLL. In: CHIODETTO. *O lugar do escritor*, p. 104.

como característica de uma similar discursividade, percebe-se invariavelmente a abordagem, em maior ou menor grau, das mesmas temáticas e preocupações acerca do homem contemporâneo, dentre as quais se mencionam: a solidão, os encontros sexuais fugazes, a transgressão, a morte, a paternidade, a desmemória, a errância pelas margens das cidades, a despersonalização, o duplo, o estrangeiro etc..

Na apresentação de *Anjo das ondas*, o escritor Marcelino Freire bem resume o livro, destacando alguns desses temas cruciais que persistem em todos os livros de Noll, além de apontar para o personagem principal, o único até então a ter um nome diferentemente de João, quando não é simplesmente anônimo.

Explico: falo de Gustavo, o adolescente para quem Noll deu vida. Jamais verei do mesmo jeito, depois deles (há dois Gustavos na história), os garotos do Rio de Janeiro. Noll conta, aqui e agora, uma história que transita entre Inglaterra e Brasil. Um menino que, faz tempo, quer vir rever o pai. De quem se separou ainda pequeno. E o menino, já quase londrino, quer pisar a orla carioca. Resgatar o que lhe falta. Noll sempre nos fala de falta. Noll sempre nos fala de pátria. E exílio. Noll nos recria um país.<sup>407</sup>

Esses últimos motes são bem recorrentes em suas obras, pois sete dos romances do autor, ou seja, a maioria deles ambienta-se em terras estrangeiras ou não bem delimitadas: parte de *Bandoleiros*, o narrador está em Boston nos EUA; *Harmada* nomeia a cidade inventada onde se passa a trama; *A céu aberto*, o personagem inicialmente está em um território anônimo em guerra, e em seguida ele foge do acampamento, viajando de navio para um país “estranho” com características orientais; *Canoas e marolas* se passa numa ilha sem contornos precisos que a identifique; *Berkeley em Bellagio* se passa nos EUA e na Itália, nas cidades homônimas ao livro; *Lorde* se inicia com o narrador desembarcando no aeroporto de Londres, e as últimas dez páginas narram o destino de seu ‘herói’ em Liverpool; e, finalmente, *Solidão continental*, o último romance, há passagens do protagonista por Chicago, Cidade do México até chegar em Porto Alegre.

Os outros seis romances se passam a maior parte do tempo no Brasil: em *A fúria do corpo*, romance de estreia, e em *Anjo das ondas*, os protagonistas estão no Rio de Janeiro; *Hotel Atlântico* narra o deslocamento do ex-ator da Cidade

---

<sup>407</sup> FREIRE. Mergulho (Apresentação). In: NOLL. *Anjo das ondas*, p. 10-1.

Maravilhosa até Porto Alegre por via terrestre, parando em várias localidades; *Rastros do verão* começa com o personagem principal desembarcando na capital gaúcha, e nessa cidade ele permanece o tempo todo em deambulações – “quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar em outra direção que não a do meu faro” –;<sup>408</sup> *O quieto animal da esquina*, o narrador se encontra agregado numa chácara de um casal alemão, isolada de Porto Alegre; e, por fim, em *Acenos e afagos* o isolamento do protagonista é às margens de Cuiabá. No entanto, percebe-se que o protagonista estando ou não localizado em terras brasílicas, o seu estado é sempre de estranheza em relação a si mesmo.

O “distanciamento” da cultura – ou a desterritorialização do sujeito – é tratado na literatura contemporânea, por meio também da obsessiva frequência com a qual o sujeito coloca a origem em suspensão: “Eu queria passar pelo menos vinte e quatro horas fora da jogada. Não pertencer a ninguém nem a algum fato”.<sup>409</sup> Nesse sentido, como nos orienta a pesquisadora Flora Süssekind, não é

mais o autoconhecimento memorialista ou picaresco e o naturalismo explícito (romance-reportagem) ou figurado (prosa alegórica) de 70 suas paradas obrigatórias. (...) A vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 80, outros modelos literários, descartando contos-notícias e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e confissões, de outro.<sup>410</sup>

A esse tipo de narrativa que começa a se configurar a partir dos anos 1980, especialmente a nolliana, Süssekind denomina de “ficção em trânsito”; e Maurício Vasconcelos como “escrita de caminhada”.<sup>411</sup> Os protagonistas na literatura de Noll estão sempre em deslocamento, o que paradoxalmente lhes impõem certa fixidez, a exemplo do que nos revela um deles, o João, de *Berkeley em Bellagio*:

o fato de eu estar aqui andando pelo bosque em plena madrugada me confere alguma garantia de que eu não seja um outro que de fato sou, um estrangeiro de mim mesmo entre norte-americanos (embora pisando em solo italiano)? Sou alguém que se desloca para me manter fixo?<sup>412</sup>

---

<sup>408</sup> NOLL. *Rastros do verão*, p. 13.

<sup>409</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 18.

<sup>410</sup> SÜSSEKIND. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. *Papéis colados*, p. 239.

<sup>411</sup> Cf.: VASCONCELOS. Escrita de ação. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 226-53.

Assim, o fato desses personagens estarem sempre em deambulação coetaneamente são detentores de certa unidade identitária, ainda que heterogênea, desdobrável, avulsa ou dispersa.

Em Noll, o enunciador geralmente tem morada provisória e se desloca em espaços desconhecidos por meio de um navio, como a emblemática imagem em alto-mar de *A céu aberto*, ou através de um submarino alemão, de *Acenos e afagos*, que atracou em Porto Alegre e partiu sem destino aparente: “mas para onde ia aquele submarino, que novas águas o levariam a destino nenhum? (...) O submarino ia, ia, e eu temia que fizessem de mim um escravo branco”.<sup>413</sup>

A partir desses protagonistas desterritorializados, que por diversas vezes estão no estrangeiro, é estabelecida, a exemplo do personagem-escritor de *Lorde*, uma relação contrapontística com o Brasil a partir de reflexões interculturais:

E, de algum lado que se procurasse enxergar, eu estava representando mesmo o Brasil? Eu tinha escrito os meus livros, certo, mas até que ponto eles revelavam alguma coisa que já não fosse doméstica a qualquer um nascido, criado e morador perene daquele país aonde agora eu chegava sem adivinhar para quê?  
Ninguém saberia das verdadeiras razões que faziam um francês residir na Escandinávia ou um russo sonhar com as vinhas do Chile.<sup>414</sup>

Desse modo, o próprio passado do sujeito já se efetivaria como referência para se estabelecer uma relação intercultural, ou melhor, um contraponto. Porém, em Noll, talvez seja desapropriado falar de sujeitos interculturais, que vivem entre culturas e reagem a essa situação de modos diferentes; talvez seja melhor tratá-los como sujeitos “transculturais”, por não haver fronteiras nem traços culturais específicos a que se apegar.

Nesse ponto, ponderando junto com Julia Kristeva, é pertinente indagar: “será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?”.<sup>415</sup> A resposta parece afirmativa ao se pensar no sujeito enunciado em Noll, que além disso, sente-se igualmente estrangeiro mesmo quando ele está no próprio país, porque sempre há um constante estranhamento

---

<sup>412</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 37.

<sup>413</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 27-8.

<sup>414</sup> NOLL. *Lorde*, p. 16.

<sup>415</sup> KRISTEVA. Tocata e fuga para o estrangeiro. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 22.

do lugar onde se está. Pode-se supor que essa desterritorialização é o resultado de uma crise do próprio sujeito contemporâneo.

Em *Harmada*, o personagem sequer sabe de sua origem: “Eu disse que naquela noite contaria uma história a respeito das minhas fontes, que eu passara o dia todo refletindo sobre as minhas estranhas origens”.<sup>416</sup> Em *A céu aberto*, livro no qual são bastante evidenciadas as questões da origem do narrador, também não sabemos a cidade ou país onde se passa a história – “em que país estou?”.<sup>417</sup> O texto se inicia em um campo de batalha, estando o protagonista ao lado do pai e do irmão, “numa guerra a que nem sabia que nome dar. Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coreia, Paraguai”.<sup>418</sup>

O próprio autor em entrevista diz vivenciar esse conflito: “eu sou um sujeito que tem muita dificuldade de pensar as minhas raízes. É muito dramático pra mim ficar perto das minhas raízes. Eu fico completamente turvo pra captá-la (...) e isso é dramatizado em meus romances, sem dúvida”.<sup>419</sup> Visto por esse ângulo, uma das principais características dessas formulações acerca do sujeito é o fato dele não ser somente concebido a partir da cultura em que nasceu, desmistificando, assim, a ideia de origem, pois o sujeito se transnacionalizou.

Por outro lado, a distância do sujeito de sua individualidade, em detrimento da cultura de massa, leva a ele o sentimento de não pertença, um distanciamento do local e a atenuação dos laços identitários, instaurando-o em um paradoxo: “pedem-nos, neste mundo de conexões, ser bastante maleáveis para nos adaptarmos a muitas situações e culturas, mas quem vive adaptando-se a novos papéis (...) corre o risco de passar despercebido ou tornar-se desconfiável”.<sup>420</sup>

Em Noll, como já apontado, há sempre um estranhamento do sujeito em relação a si mesmo e ao que está ao redor. As vozes que se enunciam vivem em uma espécie de “ensimesmamento”, no qual o seu próprio corpo torna-se um dos eixos centrais, pois a partir dele se orientam no espaço.

---

<sup>416</sup> NOLL. *Harmada*, p. 40.

<sup>417</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 77.

<sup>418</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 55.

<sup>419</sup> Entrevista de Noll. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/006199.shtml>.

<sup>420</sup> CANCLINI. Quem fala e em qual lugar. *Diferentes, desiguais e desconectados*, p. 204.

Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo.<sup>421</sup>

Uma aceleração indefinida dá o ritmo às suas narrativas, e o cenário urbano é o palco para a encenação dos estados do sujeito que, ao enunciar, marca a condição do homem errático de seu tempo nos espaços, ora públicos ora privados. Esse sujeito transpassa um cotidiano disfórico procurando dar algum sentido a sua existência, o que por vezes se revela no discurso a partir do uso abusivo da primeira pessoa, como em *A céu aberto*, quando o narrador chega em um lugar estranho após fugir de uma guerra em seu país:

Fui saindo do porto e observando a calma de fato da cidade sem chamar a menor atenção sobre mim, como se realmente eu não estivesse observando coisa alguma, como se entre o meu olhar e aquela cidade existisse um oco invisível. Eu não mirava nada com demora: árvore, carro, criança, cachorro, guarda, mulher amorenada como quase todas do lugar, entre mim e essas imagens havia como que um intervalo partido, um umbral intransponível, um não sei mais como dizer de tão carente e fosco. Entrei numa lanchonete, pedi um copo d'água em mímica, vi sem qualquer sentimento que me pudesse distinguir os transeuntes nas calçadas e aqueles que estavam comigo encontrados no balcão. Não me senti estrangeiro entre eles, eu estava mais em casa do que no próprio lar que durante tanto tempo fora a cabine do navio.<sup>422</sup>

Pode-se inferir que, independentemente de onde os sujeitos estejam, estão sempre solitários, em busca de algo que não sabem exatamente o quê. Vivenciam laços sociais muito frágeis e efêmeros, sem qualquer estabilidade, apesar de almejá-la por muitas vezes, figurando-se ela como uma utopia ou certa ironia em seus livros, como se constata em *Acenos e afagos*: “Estava condenado a viver dali para a frente no Mato Grosso. Ao lado do [amigo] engenheiro. Essa a melhor parte (...). Bastaria-me o simples cheiro de seu denso suor em minha rotina vazia”.<sup>423</sup> Essas expatriações parecem não se diferenciar das vivências de desterro dos protagonistas em seu próprio país, onde grande parte da narrativa se passa no

---

<sup>421</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 52.

<sup>422</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 155.

<sup>423</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 89-90.

Mato Grosso, “nas vizinhanças de Cuiabá”.<sup>424</sup> Portanto, o deslocamento desse sujeito por diversas cidades, especialmente pelos espaços às suas margens, como se verá no capítulo terceiro, garante-lhe alguma fixidez. Em decorrência disso, abrem-se também espaços para o aparecimento de suas vicissitudes existenciais: “Comecei a me desligar do que ele falava – atitude antiga e banal em mim, que preferia sempre ficar com minhas ideias a ter de fabricar conversas”.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 88.

<sup>425</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 117.

### 2.3.1 Um sujeito de papel, sem papel, com papel?<sup>426</sup>

Quero confessar, embora o medo dessa confissão me tome quase por inteiro, quero confessar que nada disso se deu, que eu minto.

J. G. Noll, *A fúria do corpo*

Ao se ponderar no subcapítulo anterior que a discursividade em Noll é incitada por um mesmo sujeito, cuja identidade é flutuante, mas ao mesmo tempo fixa em sua flutuação, como, então, “avançar da suspeita necessária para livrar-nos de afirmações ingênuas da subjetividade até o trabalho reconstrutivo indispensável para dar solidez a cidadanias possíveis? Que tarefas de investigação, teóricas e políticas, são necessárias?”.<sup>427</sup> Partindo dessas interrogativas e daquela proposição, acrescente-se ainda: a literatura – mais precisamente, a escrita por Noll – contribuiria para investigações de tais aspectos teóricos e políticos, na medida em que se analisa como se dá a encenação do sujeito em sua estrutura narrativa? E, ainda mais, essa literatura estaria preocupada em dar solidez à cidadania? Em decorrência dos pontos acerca da relação do sujeito e sua transitoriedade identitária expostos anteriormente, essas indagações se tornam pertinentes.

Em um primeiro momento, pode-se dizer que a literatura de Noll trabalha de modo a provocar torções no discurso hegemônico proferido pelo Estado, pois em todos os seus livros estão presentes seres anômalos das ruas, seres desajustados às normas. Os seus romances dão voz a subjetividades canhestras, como as representadas no exílio, em *Lorde*, ou pelo erotismo difuso, em *A céu aberto* e *Solidão continental*. A prostituição de Afrodite, em *A fúria do corpo*; a transsexualidade em *Acenos e afagos*; o casamento *gay* bem-sucedido em *Berkeley e Bellagio*; a utopia da Sociedade Minimal e a loucura de Steve em *Bandoleiros*; a orfandade do narrador e sua relação erotizada com o garoto em *Rastros do verão*; o cadeirante em *Hotel Atlântico*; a vida às margens da sociedade

---

<sup>426</sup> Um sujeito literário, sem documento, com função?

<sup>427</sup> CANCLINI. Quem fala e em qual lugar. *Diferentes, desiguais e desconectados*, p. 183.

em um casarão em *O quieto animal da esquina*; o garoto mudo e o paciente terminal em *Canoas e marolas*; o asilo em *Harmada*.

Todavia, seria em vão apenas descrever ou dar um sentido a esses temas, sem se perguntar como eles funcionam na obra. Para Deleuze e Guattari, “não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, (...) em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia”.<sup>428</sup> Analisar esse funcionamento do sujeito em Noll não é tarefa realizável facilmente. A maneira como ele se apresenta no decurso de seus textos é bastante diversificada, indicando várias entradas exegéticas. Assim, muitas teses de ordem teórica surgem, na procura de traçar um horizonte de compreensão desse sujeito, e, aqui, não se esquivava de apresentar algumas de suas facetas.

Em seu primeiro romance, *A fúria do corpo*, Noll procurou auscultar muito a cultura da rua. Na página de abertura desse livro, o personagem principal já dá indícios desse sujeito-narrador que perpassará toda a sua obra, quase sempre sem nome:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. (...) Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. (...) O meu nome não. Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento.<sup>429</sup>

Essa passagem pode suscitar em alguns críticos interpretações de caráter estritamente referencial, em alusão ao contexto no qual o romance foi escrito – naquela altura, o Brasil estava ainda sob a ditadura militar. Porém, acredita-se que não seja somente essa a motivação de Noll, porque, nesse livro, como em *Acenos e afagos*, é abordada, sobretudo, a temática do desejo, da sexualidade – “só tenho o sexo e aqui estamos, sentados um em frente ao outro, e isso importa”.<sup>430</sup> A erotização dos corpos tem o seu ápice nos quatro dias de Carnaval na cidade do Rio

---

<sup>428</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução: rizoma. *Mil platôs*, p. 12.

<sup>429</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

de Janeiro, onde “não há nada a ser revelado eu grito aos quatro ventos, tudo está na epiderme dos nossos sentidos basta se convencer porque é Carnaval”.<sup>431</sup>

Em *A fúria do corpo*, há o tempo todo um clima de insaciabilidade, evidenciado por meio de uma linguagem poética, por vezes escatológica, que subverte a gramática, com períodos longos, sem pontuação, que redundam em um ritmo veloz à narrativa. Contam-se as peripécias de um sujeito lançado à sorte das ruas cariocas, com sua companheira Afrodite. Esses personagens, às margens dos padrões sociais, praticam desvios de toda natureza, envolvem-se com drogas e em brigas, são presos pela polícia. Praticam sexo na rua, no mar, no elevador. Vendem seus corpos e também são estuprados:

digo a Afrodite que com a gente tudo acontece muito rápido, um turbilhão de coisas que parece inverídico, ninguém acredita, somos trucidados e estamos prontos pra outra no meio do Carnaval, tudo parece muito irreal, não sei, Afrodite responde com sua frase: NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTÃO ESTÁ CONDENADA.<sup>432</sup>

Dessa forma, em João Gilberto Noll, pode-se inferir que, mais que tratar de identidades e cidadanias, a literatura propõe algo que escapa a essa noção estritamente egoica que incide diretamente ou exclusivamente na realidade – “a vida é simulação” –,<sup>433</sup> a serviço de uma ideologia ou fixação identitária unívoca. A literatura, de modo geral, opera na ordem do imaginário, de forma a provocar fricções agonísticas na interação entre o leitor e a obra, como já visto. Veja-se o convite do protagonista d’*A fúria do corpo*:

O que não vou te declarar é o nome e todos os dados que me confrangem a uma certidão que além de me embalsamar num *cidadão que desconheço* servirá de pista a esse algoz (imperceptível de tão entranhado nas nossas já tão fracas presenças). *O meu nome não*. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante onde me absolve de toda a dor já transpassada e sem nenhum ressentimento *tudo começa a contar de agora*.<sup>434</sup>

---

<sup>430</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 10, grifo meu.

<sup>431</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 155.

<sup>432</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 148.

<sup>433</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 102.

<sup>434</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9, grifo meu.

O pacto de leitura que o texto de Noll propõe é um pacto por meio do qual se apresenta um sujeito textual, colocando em suspensão um referente ligado diretamente a um determinado tipo de realidade. Um bom exemplo disso são as hibridações de gênero sexual, como em *Acenos e afagos*, *A fúria do corpo* e *A céu aberto*, por exemplo. Nesse último romance, o gênero de um dos personagens é mutante. Vale a pena realizar uma breve análise de como se desenvolve a relação entre os irmãos, cena exemplar para se verificar a transitoriedade identitária dos sujeitos que se enunciam em Noll.

A certa altura, no início do livro, o narrador, sem nome, sai do acampamento de guerra para levar seu irmão, enfermo, para se tratar no salão paroquial da cidade. Nesse lugar, encontra-se com o pianista Artur, amigo de infância de seu pai. O protagonista vai para casa de Artur, um “pederasta” de meia-idade, onde passa um período hospedado. Posteriormente volta ao acampamento para continuar a exercer seu ofício noturno de sentinela. Em seguida, deixa a guerra e o seu pai em definitivo:

Eu ia fazer agora o que já pensara desde o início e me inclinei um pouco até chegar a três palmos da cara do meu pai (...) e expulsei uma cusparada que foi justo no seu olho esquerdo (...). Afastei o olhar de cima do velho para sempre. (...) Olhei para trás e notei que uma colina escondia para sempre o meu pai de mim. (...) Eu era um homem filho dali, daquelas terras que nunca conhecera bem de fato, mas que desde cedo aprendera a odiar de graça.<sup>435</sup>

Após as cenas no campo de batalha e a cisão com o pai e o lugar (duplamente com sua origem), o protagonista se encontra com o irmão em outras paragens, próximas ao acampamento, e vão morar juntos em uma casa. Em um dos momentos de maior estranheza da narrativa, seu irmão torna-se sua mulher:

Precisarei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. (...) Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem

---

<sup>435</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 63-4.

sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar.<sup>436</sup>

Os dois irmãos vivem juntos durante anos, surgindo ainda um terceiro nessa relação, o filho de Artur, um jovem dramaturgo, que morava em Estocolmo.

As indagações que se seguem podem advir da leitura de *A céu aberto*: o irmão do narrador é ou não a sua mulher? O narrador estaria apenas projetando o irmão em sua mulher? Ou tudo não passaria de alucinação desse narrador? Essas questões não nos são respondidas de imediato, o que gera, estrategicamente, certa tensão à narrativa, apresentando um personagem híbrido em sua constituição identitária. Porém, na medida em que se avança na leitura, o irmão se distancia, e se constata o seguinte:

Eu me perguntava por onde andava o meu irmão, se ali dentro daquela mulher mesmo ou mais adiante morto e enterrado quem sabe apodrecendo a céu aberto – fruto de uma batalha; em meio a esparsos ruídos de talheres e pratos a presença do meu irmão era quase física, não sei dizer bem onde, atrás da cortina, no quarto lá dentro lendo uns versos, ou ali no âmago da mulher que por vezes me fitava e me ataçava sem querer para eu descobrir o mistério dele até o fim.<sup>437</sup>

Talvez se possa mesmo arriscar dizer que essa androginia ou essa transmutação da identidade seria uma projeção do narrador, pois ele vê, em sua mulher, o seu irmão: “Me lembrei do meu irmão que eu tanto costumava pensar como estando dentro dela”.<sup>438</sup> Porém, em seguida, a dúvida se refaz, através da seguinte interrogação: “Não pude deixar de rir ali quando lembrei dele: uma farsa montada por mim? ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar...”.<sup>439</sup>

Na contracapa de *A céu aberto*, há uma nota bastante elucidativa, sem autoria, dizendo que esse narrador está “cercado por seres ambíguos e andróginos, esse personagem sem nome, sem família e sem pátria vê seu próprio corpo transformado em palco dos embates entre as forças da vida e da morte, do sexo e

---

<sup>436</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 76-7.

<sup>437</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 93.

<sup>438</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 121.

<sup>439</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 138.

da destruição”.<sup>440</sup> Essa afirmação de que o protagonista não tem família é notada nesse romance a partir do momento em que ele assassina sua mulher-irmão e se queda no mundo, sem dinheiro e sem documentos. O personagem, então, entra em um navio, “perdido e sem documentos”,<sup>441</sup> e se torna um prisioneiro na cabine do comandante.

Às vezes quase me enlouquecia a sensação de estar preso dentro daquela cabine, de depender dele para tudo literalmente. Clandestino clandestino, a minha cabeça martelava essa canção naquele vasto ócio. Só um cupincha dele (aliás, que nunca cheguei a encontrar) sabia naquele navio da minha existência. Nas fugidas a bares portuários era armado com esse cúmplice invisível um esquema todo especial para que eu não fosse descoberto. (...)

– Eu sou um rato de porão – falei.

– Você é o quê? Não entendi...

– Um rato de porão.

– É preciso a guerra acabar para você recuperar seus documentos; e sem documentos não é possível vir à tona sobre a Terra – ele sentenciou.<sup>442</sup>

Nessa cabine, o personagem passa um “tempo incalculável” viajando – “saía apenas num porto ou noutro, naqueles países ou cidades que apresentavam menos perigo para os expatriados como eu” –,<sup>443</sup> até chegar a um porto chamado Maia, em certo país oriental, onde foge do navio: “eu não tinha papéis, documentos de nenhuma espécie, seria difícil conseguir trabalho sem ser o que chamam de cidadão. Como iria provar que sou eu?”.<sup>444</sup>

A voz que se enuncia em Noll narra constantemente as suas experiências no tempo presente, em oscilação com memórias muito turvas do passado, pelas quais não se intenta construir uma identidade fechada por meio de uma reconstituição histórica, por exemplo: “Não sei quem sou, que fiz (...). Não tenho a mínima intenção de saber quem sou”.<sup>445</sup>

Assim, o sujeito narra suas sensações corpóreas por intermédio de um “eu” que se torna, além de uma simples individualidade, um agenciador coletivo de enunciação. Sobre esse tema, o próprio autor corrobora, ao dizer em uma entrevista que “a literatura não é só sonho, ela é mito também. Ela tem que ‘pegar’

---

<sup>440</sup> NOLL. *A céu aberto*, contracapa.

<sup>441</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 140.

<sup>442</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 143-4.

<sup>443</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 142.

<sup>444</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 157.

<sup>445</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 212.

realmente as coisas que dizem respeito a todas as pessoas, não é apenas um sonho individual. Ela vai trabalhar com os mitos de uma coletividade, de uma sociedade”.<sup>446</sup> Nesse sentido, por mais que haja reconhecibilidade ou identificação do leitor com os personagens no ato de leitura, não é do mundo factual que parece tratar essa e outras obras de Noll, ou pelo menos não diretamente, mesmo porque não haveria literatura sem a fabulação, sem o ato gerador de poder imaginar outros mundos – “nada é tão real quanto a possibilidade de se criar uma outra realidade”.<sup>447</sup>

Contudo, segundo Gilles Deleuze, essa “função fabuladora não consiste em imaginar nem projetar um eu”.<sup>448</sup> A literatura só é possível quando se dá na terceira pessoa do plural, quando se instaura um “nós”, pois “as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”.<sup>449</sup>

João Gilberto Noll, ao ministrar a oficina de criação literária “Surto de inverno”, no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina (2007), propôs aos alunos o abandono de seus próprios textos, convocando as pessoas para uma “literatura pulsional”. “Eu convoco as pessoas para que elas não tenham tanto controle, tanto domínio do seu processo ficcional. Deixem-se levar pelas forças do inconsciente. Quando eu digo ‘surto’, eu digo dessa coisa que rompe (...) pra fora da nossa casca, da nossa armadura de cidadão.”<sup>450</sup>

Tal formulação parece ir ao encontro do que Gilles Deleuze propõe como tarefa de um escritor, não devendo este pretender “impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”.<sup>451</sup> Esse “eu” é consonante com a introdução de *Mil platôs*, quando Deleuze e Guattari demonstram que a questão quando se escreve “não é chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não

---

<sup>446</sup> Entrevista de Noll. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/006199.shtml>.

<sup>447</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 209.

<sup>448</sup> DELEUZE. A literatura e a vida. *Crítica e clínica*, p. 13.

<sup>449</sup> DELEUZE. A literatura e a vida. *Crítica e clínica*, p. 13.

<sup>450</sup> Entrevista de Noll. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/006199.shtml>.

<sup>451</sup> DELEUZE. A literatura e a vida. *Crítica e clínica*, p. 11.

dizer EU”.<sup>452</sup> Todavia, não se deve pensar que esse “eu” esteja encerrado em um corpo, e que este é um ente fechado do qual tudo emana. O corpo é relacional e está em constante devir, em meio a outras pessoas nas ruas – “sou vivo, entre os mortais eu amo e me componho com outras identidades, embora precariamente, me componho sim”.<sup>453</sup> Dessa forma, “a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal”.<sup>454</sup> Deleuze chega até a afirmar que “a literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia”.<sup>455</sup>

É pertinente observar que, em *Berkeley em Bellagio*, em um encontro entre o narrador – escritor famoso – e um jovem – formado em engenharia e trabalhador de uma grande instituição filantrópica – há a seguinte afirmativa do jovem equatoriano, seguida de um diálogo:

Já não existia ideologia suficiente para encarar a construção de um projeto nacional. A realidade é um jogo. Há uma ética?, perguntei. Ética, sim, mas dentro de uma vastidão amoral. Se os *poderes venais* puderem contribuir, que venham! Descartar?, só essa gente como os protagonistas da minha ficção que ele já tinha lido quase toda – homens desadaptados ao circuito social, caminhantes à procura de um lugar onde a sociedade humana não pudesse alcançar. Seres sem cidadania ou qualificação, ele se apressou a dizer. Sim, respondi, é isso mesmo. Todos devem jogar seu jogo até o fim, ele insistia, essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras desse jogo? – ah, a única promessa. Posso conceder, ele se apressa, que, de certa forma, entrará na roda até esse teu eterno desajustado, como você mesmo diz, também o criminoso, o traficante de drogas, o mercenário, o louco, todos jogam o seu papel e é bom que seja assim. Só o seu protagonista pensa não jogar, coitado, talvez seja o que mais joga, e sem tirar nenhum proveito desse *match*. O que lhe falta é a cidadania afirmativa ou negativa, não importa, é sair desse limbo que afeta só a ele, me acredite, não se engane.<sup>456</sup>

Seguem-se algumas indagações relevantes sem a pretensão de responder a todas elas. Haveria possibilidade de existirem sujeitos, neste caso, ficcionais, destituídos de ideologia? Não estariam todos eles dentro de uma mesma ordem discursiva, mesmo que a contrapelo ou “afastados”? Todo ato não seria em si um

---

<sup>452</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução: rizoma. *Mil platôs*, p. 11.

<sup>453</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 240.

<sup>454</sup> DELEUZE. A literatura e a vida. *Crítica e clínica*, p. 13.

<sup>455</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução: rizoma. *Mil platôs*, p. 12.

<sup>456</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 41-2. Pode-se desdobrar aqui todas as concepções acerca do *biografema* barthesiano e do *duplo* em Foucault. “*Os poderes venais*” no sentido apresentado são relativos à venda.

ato político, a exemplo de uma obra, como Deleuze e Guattari afirmam em *Kafka por uma literatura menor*? Ou política, para esses pensadores, é diferente de ideologia? Se for, em que medida se daria essa diferença? Ela se aplicaria à obra de Noll? Seriam também importantes as considerações acerca do autor a escrever tais ficções e o leitor em sua posição ideológica?<sup>457</sup>

Estar no limbo, como diz o equatoriano referindo-se ao protagonista do escritor brasileiro, é estar fora do discurso? Seria possível estar fora do discurso? Como bem define Michel Foucault, um dos pensadores mais influentes sobre a relação entre discurso e poder produzida no século XX, há uma “vontade de poder” pelo discurso em si, pelo enunciar-se “verdadeiro”. Por isso, na relação entre discurso e ideologia, é importante que esta última seja definida na acepção que se entende: conjunto de convicções políticas, sociais, estéticas, filosóficas que se estruturam por meio do pensamento, da linguagem. Portanto, não haveria possibilidade ideológica fora do discurso, não havendo igualmente possibilidade de se proferir a “verdade” sobre si mesmo, a “verdade” de um sujeito.

Para Foucault, não há um fora do discurso; há somente o embate entre discursos e contra-discursos. O autor ainda formula alguns procedimentos que apontam para profícuas ligações com a obra literária. Segundo ele, há três grandes *procedimentos* em nossa sociedade que “controlam”, “organizam” e “selecionam” os discursos dos sujeitos, estabelecendo um jogo de limites da proliferação discursiva, a saber: o *procedimento externo* ou *de exclusão*; o *procedimento interno*; e, o *procedimento de rarefação dos sujeitos que falam*. Cada um deles se desdobra em três ou quatro princípios.<sup>458</sup>

Contudo, aborda-se aqui apenas o primeiro princípio, *interdição* – a palavra proibida –, concernente ao primeiro procedimento, por meio do qual é proferida a

---

<sup>457</sup> Para um maior aprofundamento no assunto, verifica-se as contribuições da *função autor*, desenvolvidas por Michel Foucault. Cf.: FOUCAULT, O que é um autor? *Ditos e escritos III*, p. 273-4: “O nome autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, (...) mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (...) O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (...) A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.

<sup>458</sup> 1) *Procedimento externo*: interdição; segregação da loucura; e vontade de verdade. 2) *Procedimento interno*: comentário; autor; e disciplina. 3) *Procedimento de rarefação dos sujeitos que falam*: rituais da palavra; sociedades do discurso; grupos doutrinários; e apropriações sociais. Cf. FOUCAULT, *A ordem do discurso*, p. 8-51.

impossibilidade do sujeito de manifestar qualquer discurso livremente, pois ele está sempre cerceado por condições sociais. Ou seja, o discurso e o sujeito são e estão sempre em uma única ação coletiva. Assim, é estabelecida a ligação entre desejo e poder,

como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. (...) Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apodera.<sup>459</sup>

Ou seja, na discursividade literária, na qual há a presença do leitor e do escritor, também há a relação agônica entre servidão e poder. No entanto, na concepção da *Aula*, de Roland Barthes, em consonância com o pensamento de G. Deleuze e M. Foucault,

Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda a palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem; ou então pelo *amen* nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de “capa reativa”. Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim: *literatura*.<sup>460</sup>

A literatura nesse caso, segundo o basilar ensaio de Michel Foucault, “O pensamento do exterior” (1966),

não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação ‘fora de si’, ela desvela seu ser próprio, essa

---

<sup>459</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 10.

<sup>460</sup> BARTHES. *Aula*, p. 16.

súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos.<sup>461</sup>

O sujeito da literatura “(o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala)”, e aqui se traz paralelamente o sujeito nolliano, “não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do ‘eu falo’”.<sup>462</sup> Em consonância com esse direcionamento para o vazio, o escritor de *Berkeley em Bellagio* confabula esse devir (inumano):

nesse instante não posso deixar de largar a escrita do meu livro em curso, ir para a rua, nem sei por quê ou para quê; eu saio, encontro um vizinho na portaria do prédio, a tentação que tenho é a de ignorá-lo, não lhe responder o cumprimento, me confundir com as coisas, ser apenas mais uma entre todas, não dar um passo preciso, não ser visto, apenas flutuar num espaço que o olho humano não alcança.<sup>463</sup>

Essa visada inalcançável é o lugar no qual a literatura aqui tratada parece sempre apontar: para um “espaço neutro”, que, segundo Foucault

caracteriza atualmente a ficção ocidental (porque ela não é mais nem uma mitologia nem uma retórica). Ora, o que torna tão necessário pensar essa ficção – enquanto antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o “eu falo” funciona ao contrário do “eu penso”. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem.<sup>464</sup>

É nesse lugar de aporia, distante de uma lógica polarizante ou binária, que se sugere pensar o sujeito nolliano, propenso muito mais a uma lógica conjuntiva à maneira proposta por Deleuze e Guattari, na qual há na conjunção ‘e’ “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você

---

<sup>461</sup> FOUCAULT. O pensamento exterior. *Ditos e escritos III*, p. 221.

<sup>462</sup> FOUCAULT. O pensamento exterior. *Ditos e escritos III*, p. 221.

<sup>463</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 97.

<sup>464</sup> FOUCAULT. O pensamento exterior. *Ditos e escritos III*, p. 221.

vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis”.<sup>465</sup> Por conseguinte, não importa se o sujeito é brasileiro ou estrangeiro, homem ou mulher. Pois, para além dessas demarcações, Noll registra indícios de complexas construções da identidade contemporânea, apresentando um projeto literário que intenta friccionar os jogos identitários, sem dúvida um dos alicerces fundamentais para a compreensão de sua literatura. Ou seja, apontar para o protagonista de Noll e esperar dele um posicionamento fechado e unilateral seria insistir em um falso problema.

Portanto, para finalizar, pode-se dizer após este conciso inventário do sujeito nolliano, que o autor revela alguns indícios de complexas construções da subjetividade contemporânea, reverberando a plasticidade identitária de seu enunciador. Além da constante rejeição ao longo de sua carreira literária dos “recursos tradicionais da narrativa – como a verossimilhança e a psicologia”. Assim, “o próprio texto se oferece ao leitor como um corpo vivo, inquieto e imprevisível”.<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> DELEUZE; GUATTARI. Introdução: rizoma. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, p. 37.

<sup>466</sup> NOLL. *A céu aberto*, contracapa.

## **Capítulo 3**

# **A ESPACIALIZAÇÃO DO SUJEITO**

Nós vivemos num espaço neutro, plano. Nós vivemos, morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado, recortado, matizado, com zonas claras e escuras, diferenças de níveis, degraus de escada, cheias, corcovas, regiões duras e outras friáveis, penetráveis, porosas. Há regiões de passagens: ruas, trens, metrô; regiões do transitório: cafés, cinemas, praias e também as regiões fechadas do repouso e do lar. Eu sonho com uma ciência que teria como objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência não estudaria as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que não tem lugar. Mas ela estudaria as heterotopias, espaços absolutamente outros.

Michel Foucault, *Foucault por ele mesmo*

### 3.1 A espacialização heterotópica

descobri que o homem nascera para partir e  
chegar a novas geografias.

J. G. Noll, *A fúria do corpo*

Neste capítulo, pretende-se verificar como se dá a encenação do protagonista – sujeito – que perpassa as obras de João Gilberto Noll e Al Berto. A partir de algumas concepções teóricas de Marc Augé, Gilles Deleuze, Félix Guattari e, principalmente, de Michel Foucault, espera-se traçar caminhos que darão suportes crítico e teórico para o desdobramento deste trabalho. Neste ponto da tese, evidenciam-se as singularidades da espacialização do sujeito em suas literaturas. Para tal efeito, em vez de focalizar uma obra específica para reforçar a temática abordada, a análise se deterá nos diversos romances de Noll – como no capítulo anterior – e nas obras de Al Berto em que há maior figuração de personagens.<sup>467</sup>

Michel Foucault profere que a nossa época talvez seja a do espaço, pois “estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”.<sup>468</sup> A respeito desse tema, percebe-se que os textos dos autores estudados privilegiam a questão espacial e, na tentativa de sobrepor os espaços urbanos, desenvolvem-se fragmentados e velozes, sob os efeitos da interação com a cidade, enfocando a solidão, a violência, a escrita, as relações sexuais fugazes e a despersonalização, como já abordado anteriormente. Os protagonistas, nessa literatura, oscilam em demasia entre os espaços públicos e a solidão do espaço privado, no qual preponderam a escuta dos estados do corpo, as lembranças e, preponderantemente em Al Berto, o ato escritural – “donde te

---

<sup>467</sup> À procura do vento num jardim d'agosto, (1977), *Meu fruto de morder todas as horas* (1980) e *Lunário* (1988). Esses três livros têm figuras em comum: Kid, Nému, Beno, Alba, Zohía e Alaíno. Acrescentam-se ainda para a análise: *A seguir o deserto* (1984), *O anjo mudo* (1993), *Luminoso afogado* (1995).

<sup>468</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 411.

escrevo apenas uma parte de mim ainda não partiu”.<sup>469</sup> São os espaços citadinos, sobretudo atípicos, que se pretende abordar aqui, onde o narrador enuncia seus encontros com muitos outros sujeitos.

Convém, antes de prosseguir nessa análise, delimitar o que se configura como *espaço*. Para o geógrafo Milton Santos, este

deve ser considerado como um conjunto indissociável, de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que o preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. (...) O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois, têm um papel na realização social.<sup>470</sup>

Ou seja, segundo essa concepção, não se analisa o *espaço* como se ele fosse um lugar que preexista à história, assim como é considerado pelo senso comum e também por parte da história da filosofia. A esse lugar permanente, anterior aos fatos, Milton Santos dá o nome de *paisagem*, sendo a *espacialização* dos indivíduos aquilo que daria o movimento à *paisagem*, imbuindo-a de história. É essa interação que produz o seu caráter de *espaço*, pois “o espaço é igual à paisagem mais a vida nele existente; é a sociedade encaixada na paisagem”.<sup>471</sup>

Essas proposições são consonantes com o pensamento de Félix Guattari, ao proferir que “quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela. (...) Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação”.<sup>472</sup> De tal modo, pode-se inferir que os espaços construídos no universo literário também interfeririam na produção de subjetividade do personagem-passante. Talvez fosse mais adequado dizer que os espaços construídos no universo literário, também eles, são parte da construção dos personagens e vice-versa. Assim, não se toma o espaço criado ficcionalmente

---

<sup>469</sup> AL BERTO. Luminoso afogado. *O medo*, p. 596.

<sup>470</sup> SANTOS. *Metamorfoses do espaço habitado*, p. 28.

<sup>471</sup> SANTOS. *Metamorfoses do espaço habitado*, p. 80. “O espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da *paisagem* com a sociedade através da *espacialidade*. A *paisagem* tem permanência, e a *espacialidade* é um momento. A *paisagem* é coisa, a *espacialização* é funcional, e o espaço é estrutural. A *paisagem* é relativamente permanente, enquanto a *espacialização* é mutável, circunstancial, produto de uma mudança estrutural ou funcional. A *paisagem* precede a história que será escrita sobre ela ou modifica-se para acolher uma nova atualidade, uma inovação. A *espacialização* é sempre o presente, um presente fugindo, enquanto a *paisagem* é sempre o passado, ainda que recente”.

no interior do discurso literário como o espaço social ou como um mero reflexo deste último.

A par dos espaços abordados em Al Berto e Noll, registram-se duas perguntas que se complementam: o intenso deslocamento por locais anômalos das cidades faria com que seus protagonistas sejam colocados em uma posição de atipicidade subjetiva, conformando-se em sujeitos, na maioria das vezes, sem identidade, sem cidadania? Seria devido a essa espacialização heterotópica que é gerada uma estranheza no leitor, dando um caráter de não sentido às obras? Na verdade, não se trata propriamente de *non-sense*, mas talvez de um supra-senso, ou, antes, de um estranhamento no leitor como efeito de sentido desejado. Se há uma atmosfera, digamos, de caos, de não linearidade entre os acontecimentos, por outro lado, há coesão e coerência internas que dão um “sentido” ao texto.

Na busca de responder às interrogativas levantadas, fez-se necessário realizar uma cartografia desses lugares, desses posicionamentos onde se entrecruzam os personagens, em sua maior parte, por *outros espaços* – utilizando a noção concebida por Michel Foucault. Assim, para Luis Alberto Brandão, em relação a essas representações *heterotópicas* do espaço na literatura,

equivale, em certo grau, (...) a perguntar em que medida, na operação representativa – e mantendo-se o horizonte de reconhecimento – os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos. Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à proposição destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas.<sup>473</sup>

Para tanto, este trabalho apoia-se inicialmente nas postulações dos *espaços heterotópicos* trabalhados por Michel Foucault – naqueles espaços nos quais transitam os sujeitos e que têm a propriedade de estar em relação com outros posicionamentos da sociedade, mas de tal modo que eles suspendam, neutralizem ou invertam “o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”.<sup>474</sup> Esses *espaços* são de dois grandes tipos: os *espaços utópicos*, aqueles sem lugar real, que são a própria sociedade aperfeiçoada ou o

---

<sup>472</sup> GUATTARI. Espaço e corporeidade. *Caosmose*, p. 157-8.

<sup>473</sup> BRANDÃO. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, p. 214.

<sup>474</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 414.

inverso dela – *utopias* que “são espaços fundamentalmente irreais”–,<sup>475</sup> e os *espaços heterotópicos*, isto é, os locais marginais de enunciação dos sujeitos que se desviam da linguagem comum, criando campos discursivos para se espacializarem. Essas *heterotopias*, segundo Foucault

inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases. (...) as heterotopias (...) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases.<sup>476</sup>

Os dois espaços se encontram em profusão nos autores abordados. Verifica-se, então, a partir das *heterotopias*, a aproximação dessas noções espaciais com a produção de suas literaturas, para mais adiante apontar e desenvolver a espacialização *utópica*. A heterotopia, inicialmente, parece dar conta de inventariar os diversos espaços traçados pelos enunciadores de Noll e Al Berto.

Foucault categoriza os *outros espaços* em seis princípios. O primeiro deles concerne ao fato de que não há cultura que não tenha heterotopia, perfazendo-se esta como uma presença em qualquer grupo humano, contudo, podendo assumir diferentes formas em cada sociedade. Assim, há as *heterotopias de crise* e as *heterotopias de desvio*. A primeira diz respeito aos *colégios internos* destinados a educar os adolescentes; ao *batalhão do serviço militar* que recruta os jovens para o alistamento no exército; e aos *hotéis*, locais onde os recém-casados passam sua lua-de-mel – nesse caso, um lugar de passagem da adolescência à mulher. Essas heterotopias, segundo Foucault, “hoje desaparecem e são substituídas, acredito, por heterotopia que se poderia chamar de desvio: aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”,<sup>477</sup> abrangendo as *prisões*, os *hospitais psiquiátricos* e os *asilos*. Esse último é, ao mesmo tempo, uma heterotopia de *crise* e de *desvio*, pois, para Foucault, a velhice é uma crise, no entanto também é desviante, tendo-se em vista que em nossa sociedade “o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio”.<sup>478</sup>

---

<sup>475</sup> FOUCAULT. *Outros espaços. Ditos e escritos III*, p. 415.

<sup>476</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XIII.

<sup>477</sup> FOUCAULT. *Outros espaços. Ditos e escritos III*, p. 416.

<sup>478</sup> FOUCAULT. *Outros espaços. Ditos e escritos III*, p. 416.

Essas *heterotopias de desvio* estão presentes tanto em Noll quanto em Al Berto, não subliminarmente, mas de uma forma bastante ativa. Com relação ao espaço carcerário, praticamente em todos os romances nollianos há o devaneio do narrador sendo acometido pela polícia, pois se encontra sempre sem documentos, quase um indigente. De fato, em *A fúria do corpo* e em *O quieto animal da esquina*, o protagonista encontra-se em um determinado momento na *prisão*, narrando profusos pensamentos sobre o livre-arbítrio do homem: “Aí veio o carcereiro e me levou para o xadrez. Quando entrei um preso me perguntou as horas, (...) outro disse que à noite ia me estrangular, outro que sabia que eu era poeta, que eu ia escrever a carvão uma poesia ao lado do colchão dele”.<sup>479</sup> Em *Bandoleiros*, Baby Buffalo também está “apodrecendo numa *cela*”,<sup>480</sup> e Ada “saiu da prisão [e] continuou mais um tempo incomunicável”.<sup>481</sup>

Em Al Berto, esse espaço não é muito característico. A *cela* aparece no texto “Jean Genet”, mas, talvez, mais para metaforizar um estado e/ou homenagear o escritor francês que propriamente para realçar o lugar – “Tens o olhar fixo no teto da *cela*”; “podes distinguir sons muito antigos devassando o silêncio da *cela*”; “a parede da *cela* fende-se de alto a baixo”; “tu olhas, olhas para cima, para o escuro da *cela*”.<sup>482</sup> No entanto, como também em Noll, o *espaço carcerário* é presentificado de maneira indireta, por meio das muitas referências à polícia em conflito com as figuras da narrativa em situação desviante da lei: o traficante Zaki, de *Lunário* – “que anda com a bófia nos calcanhares”<sup>483</sup> ou por intermédio dos “putos”, de *Meu fruto de morder, todas as horas* – “loirinho e pirolito os nossos melhores atiradores. o chui agoniza enforcado nas cordas de uma guitarra eléctrica. (...) o chui serviu-nos de alimento”.<sup>484</sup>

Por sua vez, o hospital psiquiátrico aparece com bastante evidência em *À procura do vento num jardim d’agosto* – “Zohía internada numa clínica para doentes mentais, colhendo violetas nas bocas adormecidas dos travestis”<sup>485</sup> – e também em *Lunário*, no qual a mesma Zohía é “definitivamente internada numa

---

<sup>479</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 17.

<sup>480</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 106.

<sup>481</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 24.

<sup>482</sup> AL BERTO. Jean Genet. *O anjo mudo*, p. 144-55.

<sup>483</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 86. A palavra ‘bófia’ quer dizer ‘polícia’ no linguajar de rua em Portugal.

<sup>484</sup> AL BERTO. *Meu fruto de morder, todas as horas*. *O medo*, p. 127.

<sup>485</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 33.

clínica para doentes mentais”.<sup>486</sup> Esse livro é o terceiro e último em que aparecem os mesmos personagens. Alaíno, o namorado de Zohía, “acompanhou-a, na esperança de a trazer de regresso a casa. Mas foi em vão, porque Zohía permaneceu numa espécie de torpor e nem sequer o reconheceu”.<sup>487</sup> Alaíno, então, passou alguns dias a organizar em ordem cronológica os escritos esparsos de Zohía e, a partir daí, seguem-se nove páginas de *Lunário* com os textos em forma de diário – “(Dos papéis de Zohía)”.<sup>488</sup> Ao final, essa escrita se torna bastante onírica, reticente e marcada pelo desespero, já coincidindo com sua internação da namorada de Alaíno. Vejam-se, na íntegra, as derradeiras linhas dos “papéis”:

*Quem será esta gente cor de fumo que se evade dos meus sonhos?  
Ouço um rumor surdo de ossos ardendo, é noite. Estendo as asas.  
Abutre de mim mesma, despedaço-me sem piedade.*

[...]

*Grito: Alaíno! Acende um fósforo e deita fogo ao mundo.*

*Sussurro: Por favor, Alaíno, não me abandones.*

*Grito e sussurro para dentro de mim, para me magoar, e ninguém me ouve. Só o sangue aquece repentinamente.*

[...]

*Branco. Sou a mancha que flutua à beira deste abismo. Em que lugar da vida abandonei aqueles que amava?*

*Onde? Se tudo é branco. Branco.*

[...]

*Alaíno. Estou a arder.*

[...] <sup>489</sup>

Em *Bandoleiros*, de Noll, dois dos personagens principais – Steve e Ada, amigo e mulher do protagonista – também são internados em um *hospital psiquiátrico*. Devido ao caráter de insanidade desses personagens, a narrativa parece caminhar para esse mesmo fim: “Na clínica Steve sofreu uma overdose de choques insulínicos. E nunca mais recuperou de toda a memória”.<sup>490</sup> São situações absolutamente atípicas, ocorridas entre o protagonista e Steve, com o qual o narrador se dispõe a diálogos estranhos: “quantas vezes, Steve, (...) quantas vezes o que você me conta aconteceu? Porque é impossível, é totalmente improvável que

---

<sup>486</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 117.

<sup>487</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 120.

<sup>488</sup> AL BERTO. Dos papéis de Zohía. *Lunário*, p. 120-8.

<sup>489</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 128.

<sup>490</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 37.

alguém aguento tudo isso a se repetir infinitamente”.<sup>491</sup> Em *O quieto animal da esquina*, o protagonista, ainda jovem, também é internado por muito tempo em uma *clínica* após sair da cadeia, ironicamente com o nome de Almanova.

Em *Harmada*, grande parte da narrativa se passa em um *asilo* de mendigos. Esse livro narra a história de um ator desempregado que vai parar sem motivos explícitos no abrigo:

O homem fala para eu me sentar. Ele apoia os braços na escrivaninha.  
– Por quê? – ele pergunta à luz mortiça de um abajur.  
– Me descuidei, e acabei assim...  
– Ah, então não há uma longa história de miséria na família...  
– Não, o responsável sou eu.  
– E a família...?  
– Por favor... só hoje, peço um pouso só pra hoje...  
– Está bem, o dormitório é a porta seguinte a esta. Cama dezessete, não esqueça...<sup>492</sup>

O ex-ator passa a morar nessa casa onde todas as noites, durante muitos anos, ele encena suas histórias para os residentes. Ressalte-se que essa forma asilar é diferente da referida por Foucault – enquadrar apenas os idosos. Mas, de toda forma, também é um lugar heterotópico, por se tratar igualmente de desvios.

Ao analisar a espacialização desses personagens, constata-se o quanto o intercâmbio com tais locais interfere na subjetivação do sujeito, resultando dessa interação, por um lado, indivíduos desmemoriados e “ausentes” do convívio social; e, por outro, uma escrita caótica ao retratar o estado de ânimo dos integrantes da cena.

De acordo com o segundo princípio heterotópico, “cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro”.<sup>493</sup> Ou seja, a mesma heterotopia pode mudar de lugar dentro de uma mesma sociedade e até modificar suas próprias funções. Foucault exemplifica esse espaço através do *cemitério*, quando este, no século XIX, começou a ser localizado nos limites das cidades, passando a se constituir como

---

<sup>491</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 122.

<sup>492</sup> NOLL. *Harmada*, p. 36.

<sup>493</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 417.

uma “‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria”<sup>494</sup> – diferentemente do século XVIII, quando o cemitério estava no centro das cidades, próximo da igreja e das casas. O *cemitério* aparece também como uma *heterocronia* – exemplo do quarto princípio –, já que esse espaço “começa com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-ternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar”.<sup>495</sup> Essa atmosfera estranha e soturna é igualmente representada em Noll, em *Acenos e afagos*:

Foi com essa pá que te extraí da terra dos mortos. Abri a tampa do caixão e te falei, vem! (...) Teu caixão por dentro cheirava a rosas brancas. Ainda se mostravam bem antes de ti que se mostra vivinho de novo. A lua cheia banhava o cemitério com luz amanteigada. Raptai o teu cadáver. Você respirava de forma bem espaçada e sem mover o diafragma. Ao tossir, senti que você ia emplacar entre os vivos.<sup>496</sup>

Essa cena é um dos pontos mais significativos desse romance. Após o protagonista-narrador ser enterrado pela sua família, o seu amigo, engenheiro, o resgata vivo do túmulo: “perguntei-lhe se tinha notícias de minha mulher e meu filho. Afinal, fiquei tanto tempo inconsciente... Pelo menos era o que contava o engenheiro. A minha sepultura fora violada. O meu cadáver, raptado. Todos acham que você está morto, o meu cara falou”.<sup>497</sup> A partir daí os dois vão viver juntos “nas periferias das periferias de Cuiabá”.<sup>498</sup> É mais um personagem de Noll a viver às margens da sociedade, de forma clandestina, colocando em suspensão as noções de cidadania – ideia cara ao universo nolliano –, após o ápice dessa despersonalização: a morte do narrador e o seu resgate da necrópole.

O *cemitério* aparece também em *Berkeley em Bellagio* e no final da narrativa de *Lorde*. Através da evocação desse espaço, nesse último romance, fica-se em dúvida se o narrador morre ou não, pois durante toda a história ele diz querer ficar para sempre na Inglaterra, que não seria mau negócio. Assim, se eternizaria ao lado dos “mortos célebres”:

Peguei um táxi, pedi que me levasse até o cemitério mais antigo da cidade. O motorista falou que me levaria a um desativado desde o século

---

<sup>494</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 418.

<sup>495</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 419.

<sup>496</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 84.

<sup>497</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 82.

<sup>498</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 83.

XIX, com alguns mortos célebres. Não rodou tanto, parou na frente de um. Perguntou se devia esperar. Falei não. E pelas aleias comecei a caminhar. As aves marinhas gritavam ao fundo, não dava ainda para divisá-las. E continuei para além de uma aleia, fui me embrenhando pelo mato que tomara conta do lugar. Tudo ainda sem folhas, na aridez do inverno. Pulei um muro de pedras em ruínas, andei, andei me desvencilhando de galhos espinhentos. Como se de repente numa floresta encantada, às vésperas da primavera, eu fosse ter o meu lugar. Tirei o sobretudo novo. Dobrei-o várias vezes. Deitei sobre a grama seca com a cabeça sobre ele. Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro de quem jurava ter ainda sobras do sêmen na mão. Seria a prova irrefutável do que eu aprenderia a aceitar... E adormeci...<sup>499</sup>

Em Al Berto, a imagem do cemitério já aparece em seu primeiro livro de desenhos – *Projectos 69* –, bem como, de maneira indireta, através da obsessão por vários vocábulos ligados ao espaço fúnebre: osso, terra, túmulo, sepultura, morte, cinzas, caves, musgos, peste e derivações quase infinitas por analogia e/ou metáfora desses significantes – “Em meus ossos a terra iniciou o seu trabalho, lento, devorador”.<sup>500</sup> O cemitério também aparece em *À procura do vento num jardim d’agosto* como um lugar utilizado para a prática sexual: “as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos ciprestes, (...) batem punhetas debruçadas para as sepulturas dos amantes e choram”.<sup>501</sup> Para atender aos seus desejos, os personagens exploram os espaços construídos para um determinado fim e os subvertem, fazendo deles um lugar de uso diferente do habitual.

Essa transgressão também ocorre em relação ao espaço do *cinema*, já avançando para o terceiro princípio heterotópico. É curioso constatar que não há muitas entradas nesse espaço a não ser para a prática sexual, tanto em Al Berto – “coagulam sexos à entrada dos cinemas” –,<sup>502</sup> quanto em Noll – “Foder com um estranho (...) no banheiro de um cinema”.<sup>503</sup> Ou para enamorar-se: “Fomos ao cinema. E durante o desenrolar do filme nos olhamos no escuro cara a cara”.<sup>504</sup> Uma das raras cenas em Noll em que o protagonista entra em uma sala de cinema para assistir a um filme, também está relacionada ao sexo: “Entrei no cinema Carlos Gomes, sentei para ver um filme pornô, a mulher parou o carro com a capota arriada e começou a esfregar a mão na xota, pintou um ajuntamento só de

---

<sup>499</sup> NOLL. *Lorde*, p. 111.

<sup>500</sup> AL BERTO. Canto do amigo morto. *O anjo mudo*, p. 90.

<sup>501</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 24.

<sup>502</sup> AL BERTO. Meu fruto de morder, todas as horas. *O medo*, p. 117.

<sup>503</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 39.

homens em volta, um turista japonês filmava tudo, e a mulher como se não visse nada, de olhos cerrados, gozando uma atrás da outra”.<sup>505</sup> Em *Hotel Atlântico*, o protagonista também entra no cinema: “De repente vi um cinema. Resolvi entrar. Estava passando uma boba comédia americana, chamada *As conquistas de um solteirão*. (...) Termina o filme o cara atravessando a Golden Gate num conversível vermelho (...). O cinema fedia a mijo”.<sup>506</sup> Dessa forma, efetiva-se a característica dessa heterotopia, cuja intenção é realizar a justaposição espacial, em um único lugar, de outros espaços incompatíveis, como descrito nas imagens cinematográficas acima.

Além do *cinema*, o *teatro* também integra essa heterotopia. Esses lugares convidam-nos para um jogo que conta com o olhar do espectador. A própria literatura proporciona também uma justaposição espaço-temporal, porém, não entramos “na” literatura como entramos no teatro ou no cinema, onde são exigidos rituais de deslocamento físico, por exemplo. Em *Harmada*, o protagonista descreve a sua ida ao teatro, bem como a cena teatral:

Paguei para a moça que vendia os ingressos, e entrei. As luzes imediatamente se apagaram (...). Uma cortina mal-ajambrada se abriu. No palco, a presença de duas mulheres. Depois vi que eram os dois únicos personagens da peça. (...) No espetáculo elas faziam dois seres sem sexo definido, que se encontravam pela primeira vez numa estação de trem. Uma iria para muito longe, a outra ficaria no meio do caminho. (...) A sonoplastia atrapalhava um pouco, já que botava com todo o ímpeto em vários trechos um som insuportável de trem andando. Nos momentos de maior dramaticidade, lá vinha a máquina arrombar os ouvidos da plateia.<sup>507</sup>

Durante todo esse livro, o teatro é colocado em evidência. Os personagens, de fato, adentram no espaço teatral e criam uma história dentro da história. Talvez se possa pensar em um procurado efeito de sentido, isto é, na construção da cena dentro da cena, explicitando uma poética na qual há superposições temporais, além da hibridação de linguagens. Como já foi salientado no preâmbulo, o teatro,

---

<sup>504</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 17.

<sup>505</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 9.

<sup>506</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 38.

<sup>507</sup> NOLL. *Harmada*, p. 17.

de variadas maneiras, é constantemente abordado por Noll em seus livros – “os umbrais escuros do palco”.<sup>508</sup>

A quarta heterotopia é a *heterocronia*. Essa forma, como o próprio nome sugere, está ligada ao tempo, mais precisamente a recortes temporários, pois “se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”.<sup>509</sup> Esse espaço compreende os lugares passageiros das cidades, através das *feiras* e das *festas* efêmeras, como o Carnaval, por exemplo, ou os mega shows musicais. Foucault acrescenta também a essa heterotopia as *cidades de veraneio*, nas quais os visitantes estão de passagem. São heterotopias provisórias, todas elas encontradas em Noll e em Al Berto. Um dos livros que mais destaca essa heterotopia em Noll é *A fúria do corpo*, no qual o narrador e sua companheira Afrodite passam os quatro dias de *Carnaval* em intensa folia:

O Carnaval é a festa em que o povo planeja a frustração: tudo o que realiza no Carnaval é ausente do corpo cotidiano: todo o mistério do Carnaval se reduz à sua efemeridade: o ano todo é a penúria dos sentidos, qualquer coisa que se avizinha do sono: o Carnaval é a festa salva pelo transitório: o tempo no Carnaval é a certeza de um limite: a carne conspurcada pela produção de riquezas escusas usa o brilho que as máscaras lhe vendem.<sup>510</sup>

Nessa *festa*, há a possibilidade de se passar por outra pessoa, através do uso de máscaras e fantasias. Há o pacto tácito de que é permitido ser ou fazer de tudo, durante o tempo e o lugar determinados. Por outro lado, para o lusitano, diferentemente da espacialização carnavalesca, encontra-se, por exemplo, o registro do clima alucinogênico dos shows daquela geração pós-*punk*. No texto “A sombra de Willy B.”, em homenagem a William Burroughs, Al Berto, além de pastichar a forma de escrita do autor norte-americano, coloca-o no centro do palco como o ídolo da massa:

ele canta. Dois putos beijam-se na última fila. a multidão segreda depois explode num aplauso de uivos gritos e palmas. Ele canta espasmodicamente. vestido de rasgões pende para o lado vomita e cai.

---

<sup>508</sup> NOLL. *Lorde*, p. 95.

<sup>509</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 418.

<sup>510</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 169.

rebola nos fios elétricos enquanto as luzes se apagam devagar. extinguiu-se o som.

*Willy now don't be late*

espero-te adormecido numa bobina de gravador. ninguém no palco. os mortos decentes deste século esperam-nos à saída do concerto. a chuva miudinha cai por entre os feixes de fumo opiáceo da cidade.<sup>511</sup>

Constante ainda em Al Berto são os passeios pelas cidades veranistas da Europa. Aliás, na maioria de seus livros citados neste capítulo há uma exaltação à errância. O texto “O que resta de uma imagem”, composto por dezoito pequenas séries narrativas, presente na primeira parte de *O anjo mudo*, é exemplar dessa experiência em Al Berto: “Corri de lés-a-lés as ilhas gregas, as Baleares e fui à Sardenha. Andei pelos mares fechados, de porto em porto”.<sup>512</sup> No texto anterior a essa série, “Aprendiz de viajante”, o escritor diz de sua condição errática: “A verdade é que desde os quinze anos nunca mais parei de viajar. Atravessei cidades inóspitas, perdi-me entre mares e desertos, mudei de casa quarenta e quatro vezes e conheci corpos que deambulavam pela vasta noite... Avancei sempre sem destino certo”.<sup>513</sup>

A essa noção heterotópica, para seu melhor funcionamento, talvez não seja inconveniente agregar a ideia de *não-lugar*, desenvolvida por Marc Augé, cujo cerne conceitual se contrapõe ao de *lugar*. Este é definido como “identitário, relacional e histórico”.<sup>514</sup> Os espaços que não têm essas características são definidos, por sua vez, como *não-lugares*. Acrescenta-se ainda mais detalhadamente que

os não-lugares, contudo, são a medida da época: medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, [e consonantes com Foucault] as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer.<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. *O medo*, p. 36.

<sup>512</sup> AL BERTO. O que resta de uma imagem. *O anjo mudo*, p. 13.

<sup>513</sup> AL BERTO. Aprendiz de viajante. *O anjo mudo*, p. 9.

<sup>514</sup> AUGÉ. *Não-lugares*, p. 73.

<sup>515</sup> AUGÉ. *Não-lugares*, p. 74-5.

O *não-lugar*, como a *heterotopia* em Foucault, também é o contrário da *utopia*, pois ele existe, ele é real.<sup>516</sup> E para o indivíduo entrar nesse *não-lugar*, onde há o anonimato, onde há uma suspensão temporal, ele tem que antes comprovar a sua identidade no controle da alfândega ou em outro tipo de controle. Essa situação ocorre em Noll, porque ao *não-lugar* pode-se, sem dúvida, incluir as *viagens marítimas*. O narrador de *Acenos e afagos*, em uma das passagens mais marcantes, ao entrar em um *submarino* alemão em Porto Alegre, é solicitado a assinar “o livro de presença. [Pois,] o livro ia para a sede da ONG em Berlim. Qualquer coisa eles entrariam em contato”.<sup>517</sup> Em *A céu aberto*, pelo contrário, o protagonista burla as normas de entrada para ingressar em um *navio*, em troca do trabalho de estivador, pois não tinha documentos e buscava terras estrangeiras para fugir da guerra na qual se encontrava seu país.<sup>518</sup> O narrador de *Berkeley em Bellagio*, convidado a ministrar aulas na Universidade de Berkeley, também tem problemas com a documentação antes da viagem:

tantas atribuições que o consulado americano em São Paulo tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu, por tudo isso relutaram – duas, três vezes meu passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto – temendo com certeza que eu quisesse imigrar como tantos patrícios. Lembro que numa dessas tardes de verão em Porto Alegre, ao receber um não do consulado, sentei-me à beira do Guaíba e disse: eu vou, eu vou embora para um lugar que ainda não foi feito e que me espera entre a sombra da torre do convento ao norte e a velha figueira ao sul, há mais de séculos sem se opor a nada; por onde vou, meu Deus, com que cuidados, se aqui por onde penso que entro mais me fixo, gelado?<sup>519</sup>

Os protagonistas de Noll muitas vezes demonstram o desejo de estar em um “lugar que ainda não foi feito”. Talvez, por isso, estejam sempre em trânsito, em busca desse lugar.

---

<sup>516</sup> Cf.: AUGÉ. *Não-lugares*, p. 102.

<sup>517</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 20.

<sup>518</sup> “Em volta do navio a superfície da água oleosa faiscava ao sol. Entrei na fila dos fugitivos. Lá em cima um funcionário pedia a passagem e os documentos. Falei que não os tinha que era um foragido da guerra e que ia em direção ao exílio que aquele navio me proporcionasse. Ele chamou um homem com um uniforme branco (...). O homem possuía a pronúncia estrangeirada e perguntou o que eu poderia fazer em troca da viagem. O homem falou para eu tirar a camisa para ver se eu tinha físico para a estiva do navio”. NOLL. *A céu aberto*, p. 141.

<sup>519</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 16-7.

Para Al Berto, igualmente, “o homem não foi feito para ficar quieto”.<sup>520</sup> Curioso observar também que no espaço da alfândega, do controle do tráfego entre os países, há sempre a possibilidade de não ser quem se é, ou melhor, há sempre a possibilidade de haver algum tipo de transtorno com a documentação identitária, como se verifica igualmente em *O anjo mudo*, através da viagem do narrador pela Itália:

Dois dias mais tarde metíamo-nos no avião para Roma.

No aeroporto havia reboiço e confusão, não se percebia porquê. Mas quando chegamos à sala de embarque, foi-nos anunciado o atraso do voo devido a um atentado terrorista em Fiumicino.

Os passageiros foram, em seguida, demorada e minuciosamente revistados e apalpados por duas vezes. De resto, o voo decorreu sem mais incidentes.<sup>521</sup>

Nesse *não-lugar*, no aeroporto, os narradores em disposição provisória nos causam a sensação de estar fora das regras dos jogos sociais, sem ter o tempo todo que provar sua cidadania, tendo em vista que “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão”.<sup>522</sup> Assim, continua Augé,

é com uma imagem de si mesmo que ele [o indivíduo] se acha confrontado em definitivo, mas uma estranhíssima imagem, na verdade. O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras.<sup>523</sup>

Em consonância com o descrito acima, Al Berto descreve a viagem de trem de Beno pelo Velho Mundo:

Quando o comboio avançou pelo cheirete a produtos químicos do subúrbio da cidade, apercebeu-se de que estava sozinho naquele compartimento. Pensou: “Aqui estou eu... só, dentro e fora de mim, último passageiro da minha noite interior.” E reprimiu as lágrimas, apertando a pequena mala de viagem contra o peito. Depois, mais calmo, encostou-se à janela e deixou o movimento do comboio sacudir-lhe o corpo. À sua volta crescia o silêncio, doloroso silêncio, semelhante ao que se estende por cima do mar cuja misteriosa mansidão nos acorda, obrigando-nos a descobrir, subitamente, que a solidão é muito maior do

---

<sup>520</sup> AL BERTO. Aprendiz de viajante. *O anjo mudo*, p. 11.

<sup>521</sup> AL BERTO. O que resta de uma imagem. *O anjo mudo*, p. 14.

<sup>522</sup> AUGÉ. *Não-lugares*, p. 95.

<sup>523</sup> AUGÉ. *Não-lugares*, p. 95.

que julgávamos. (...) Deixara o tempo erguer em seu redor um espaço sem passado nem presente, nem futuro. Estava ali, esquecido de si mesmo, era tudo.<sup>524</sup>

Nesses lugares atípicos, os indivíduos, além de experimentarem o anonimato por algumas horas ou dias, também vivenciam um grau de solidão em meio a tantos outros indivíduos, bem como a estranha experiência de estar dentro-e-fora de si. Isso parece só ser possível por estar em conformidade com a experiência radical de descentramento do eu, da identidade. Nos autores em questão, são frequentes as referências aos não-lugares. Em *Lunário*, o protagonista Beno narra uma viagem de *trem* pela Europa: “O comboio percorreu dois dias e duas noites”.<sup>525</sup> Em *Lorde*, já na abertura do romance, encontramos o narrador, um escritor que se diz solitário, chegando ao *aeroporto* de Heathrow, na capital da Inglaterra. Em Al Berto, o porto – ou toda a região portuária – é um espaço muitíssimo recorrente, como se confere em *Luminoso afogado*: “nunca conheci outra vida que não fosse a de gastar tempo de porto em porto. vida sem sentido. em todos os portos acordava com alguém a meu lado. tinha medo, medo de saber de que é que tinha medo”.<sup>526</sup>

Na abertura de *Rastros do verão*, o narrador chega de *ônibus* em Porto Alegre: “Foi quando abri os olhos, e o motorista do ônibus batia no meu braço, pedia que eu acordasse porque tínhamos chegado. (...) Notei que no ônibus agora só havia eu e o motorista”.<sup>527</sup> *Hotel Atlântico*, por sua vez, é todo marcado por viagens acidentais durante semanas, por via terrestre, do Rio de Janeiro até o Rio Grande do Sul, transitando por *rodoviárias* e outros *não-lugares*. Como o próprio nome do romance sugere, o pouso do personagem é continuamente temporário, em alusão ao oceano brasileiro. Aliás, grande parte dos títulos dos livros dos autores aqui abordados sugere essa ou alguma outra transitoriedade: *Bandoleiros* – no sentido de errância; sem paradeiro certo –, *Rastros do verão*, *Berkeley em Bellagio*, *A céu aberto*, *O quieto animal da esquina* e *Canoas e marolas*, de João Gilberto Noll, e *À procura do vento num jardim d’agosto*, *A seguir o deserto*, *Apresentação da noite*, *Lunário*, *O livro dos regressos*, de Al Berto.

---

<sup>524</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 16-7.

<sup>525</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 17.

<sup>526</sup> AL BERTO. *Luminoso afogado. O medo*, p. 592.

<sup>527</sup> NOLL. *Rastros do verão*, p. 7.

Dando seguimento aos princípios foucaultianos, o quarto deles é caracterizado pelo acúmulo temporal. Como exemplos, além do *cemitério* já abordado no segundo princípio, encontram-se os *museus* e as *bibliotecas*, que se prestam, ou melhor, tentam “encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo”.<sup>528</sup> O *museu* é um desses casos que aparece em *Lorde*, de uma maneira bastante singular, pois esse espaço é evocado destituído de seu caráter aurático: o narrador, ao entrar em um deles, “em vez de olhar os quadros, embora saiba ter passado de raspão por um Rafael”, vai “à procura de um banheiro”;<sup>529</sup> ou vai apenas se “aquecer na National Gallery”.<sup>530</sup> De uma maneira mais radical ainda e bastante irônica, o narrador de *Berkeley em Bellagio*, em devaneios irônicos, se imagina exposto em um museu, aludindo também à figura do escritor, do autor enquanto espaço vazio, estranhamente provocador de interesse alheio:

Eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha auto-exposição: eu ali, parado, no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou?, por que provooco tamanha curiosidade alheia?, o que que eu faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo... Domingo, tarde enevoada, alguém se dirige ao Museu Guggenheim, Quinta Avenida, Nova York; põe-se na fila, compra o *ticket* para me ver, eu sei que ela me deseja, deseja o tal corpo vazado, sim, o meu, sem nada dentro.<sup>531</sup>

Conforme o quinto princípio heterotópico abordado por Foucault, menos evidente em Noll e Al Berto, “as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. (...) Só se pode entrar com certa permissão e depois que se cumpriu certo número de gestos”.<sup>532</sup> Assim, “não se chega a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado como é (...) o caso da prisão, ou é preciso se submeter a ritos e purificações”.<sup>533</sup> Foucault elucida essa passagem através das atividades de

---

<sup>528</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 419.

<sup>529</sup> NOLL. *Lorde*, p. 26-7.

<sup>530</sup> NOLL. *Lorde*, p. 58.

<sup>531</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 53.

<sup>532</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

<sup>533</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

“purificação semi-religiosas” e “semi-higiênicas”, presentes nas *casas de banho dos muçulmanos* ou nas *saunas escandinavas*.

Essa forma heterotópica se apresenta também por meio da ilusão de abertura, na qual se pensa entrar, mas no ato da entrada se exclui. Um bom exemplo disso são os *quartos de hóspedes*, locais de passagem que existiam *fora das casas* nas grandes fazendas do Brasil nos séculos atrás – espaço bastante presente na literatura de Guimarães Rosa, por exemplo. “Esses quartos eram tais que o indivíduo que por ali passava não alcançava jamais o próprio núcleo da família, ele era absolutamente o hóspede de passagem, não era verdadeiramente o convidado”.<sup>534</sup>

Esse tipo de heterotopia, segundo Foucault, praticamente submergiu. O autor sugere, então, que esse espaço “talvez pudesse ser reencontrado nos famosos quartos de motéis americanos nos quais se encontra com seu carro e sua amante e onde a sexualidade ilegal se encontra ao mesmo tempo absolutamente abrigada e absolutamente escondida”.<sup>535</sup> Quanto mais Foucault avança em suas descrições das heterotopias, mais ele nos permite apropriarmo-nos do que ele não nomeia como um conceito, mas, sim, como uma noção heterotópica. Por conseguinte, há a possibilidade de introduzir como tese outros espaços criados pela sociedade, sobretudo para as práticas sexuais, como o *drive-in* ou, até mesmo, os *ciberespaços* utilizados pelos indivíduos para a prática do “sexo virtual” nas *salas de “bate-papo”*, com o auxílio de aparelhagens como a *webcam* e o microfone. Ou, ainda, os *banheiros* públicos das grandes metrópoles, que são espaços encontrados para práticas sexuais em Al Berto:

conheço um *mijatório* de café onde o patrão escreveu na porta EM CASO DE PERIGO TOCAR A CAMPAINHA. a clientela joga ao flipper e ao dominó. ouve Antonio Machín. está habituada aos escândalos. ninguém utiliza a campainha. aliás não funciona”.<sup>536</sup>

Esse espaço, onde há uma grande movimentação de pessoas, também é mencionado em Noll em diversos livros: “quero só ser invisível, não me deixam, e então vou pro *banheiro* mais imundo, me tranco e bato uma punheta a me ferir a

---

<sup>534</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

<sup>535</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

<sup>536</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 42.

pica!”.<sup>537</sup> Há inúmeras passagens de sexo em lugares públicos – “Foder com um estranho da rua deserta e noturna, ou no *banheiro de um cinema*, era o que de mais imediatamente intenso a vida poderia me proporcionar”–,<sup>538</sup> como as ruas, praias, salões de festas, praças, elevador etc..

Em Al Berto, para a manifestação das práticas sexuais, quase sempre são explorados os espaços heterotópicos, aos quais se somam “os cafés de engate”;<sup>539</sup> as boates – “os seus fantasmas em travesti dançam todas as noites no Molino” – ;<sup>540</sup> os bares – “os dias passam lentos sem interesse. as noites sem sono queimo-as a beber e a engatar no El Arlequín”;<sup>541</sup> e os locais a céu aberto, nas ruas ou à beira do mar:

pupila madura das marés. meto os dedos na boca e espero que os ventos amainem. ardem teus braços tatuados. enlaçamos aos punhos os cabelos e lambemo-nos. nas coxas onde o calor é verdadeiro. adormeço com o rosto a descansar em cima do sexo de pirolito. loirinho lambe-me o pescoço. sexos hirtos molhados. sugamos o suor uns aos outros. respiramos pela mesma boca mordiscando os mamilos. as unhas lavrando secretas dores. o cuspo nas orelhas. ouvimos o mar retirar-se. rumor de peixes e de sexos. ladainhas do mar-de-leva. sussurro de corpos afastando-se flutuantes.<sup>542</sup>

O jardim em *À procura do vento num jardim d’agosto*, por exemplo, serve ao mesmo tempo de local para o sexo e como campo lexical para metaforizar as práticas sexuais e os nomes das “bichas” e travestis que passeiam no

Jardim Botânico, [e] imitam a enxertia das plantas, em cada canteiro soa um piar de palavrões, de risos agudos, de gargalhadas ferozes. elas usam máscaras para se confundirem com as dalias, as glicínias, as rosas-de-santa-teresinha, os junquinhos murchos cobertos de neve. perdem a cabeça se avistam um magala. (...) os chuis andavam nas redondezas do parque e alguns deles também alinhavam quando não estavam de serviço. Rosa da China, Lisete a Maneta, Pata de Cavalo, Mary do Broche, Carmela das Tílias, Cravo Rabicho, Maria Malcuquer, raras flores de cama.<sup>543</sup>

---

<sup>537</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 62.

<sup>538</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 39, grifo meu.

<sup>539</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 39.

<sup>540</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 39.

<sup>541</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 40.

<sup>542</sup> AL BERTO. *Meu fruto de morder, todas as horas*. *O medo*, p. 113.

<sup>543</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. *O medo*, p. 24.

Em Noll, há também as boates e os lotes vagos, principalmente em *A fúria do corpo*: “fui caminhando pelas ruas e vi a estreita e suja entrada lateral da Boate Nighth Fair, parei, resolvi entrar e reencontrar o nosso cantinho arcaico, eu e Afrodite no terreno traseiro quase abandonado da boate vivendo ali noites inteiras, dias”.<sup>544</sup> Para atender aos seus desejos, esses personagens exploram esses espaços construídos para um determinado fim e os subvertem, fazendo deles um lugar de uso diferente do habitual. Pode-se, então, supor que os espaços para as práticas sexuais também mudam, pois, à medida que estes vão sendo identificados ou instituídos, os indivíduos criam outros espaços para a realização de seus desejos e fantasias.

O sexto e último princípio indica as heterotopias que “têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois polos extremos”,<sup>545</sup> através do *espaço de compensação* que designa os lugares que uma sociedade cria para compensar a sua imperfeição, por meio de um “outro espaço real, tão perfeito (...) quanto o nosso é desorganizado”.<sup>546</sup> Foucault elucida esse local através das *colônias de jesuítas* fundadas na América do Sul.

Quanto ao outro polo, o *espaço de ilusão*, este é explicitado pelo autor através dos *bordéis*, cujo papel é o de denunciar ainda como mais ilusório qualquer espaço real, “todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada”.<sup>547</sup> Esse espaço aparece também nas obras dos autores aqui analisados. Em *Lorde*, por exemplo, o personagem, à deriva pela rua, acaba por entrar em um prostíbulo: “Entreí pelo Soho. Havia à porta de uma casa de encontros uma mulher negra de calcinha e sutiã brancos. (...) Parei. (...) Disse-me que tinha um quarto lá em cima, bem, bem quentinho com lareira. Sim, era do que eu estava precisando. Ela sentou na cama, me chamou. Pediu a grana adiantado”.<sup>548</sup> Em *A fúria do corpo*, há o “inferninho de Afrodite”.<sup>549</sup> Em Al Berto também se encontram “os bordéis [que] abrem às oito da manhã”,<sup>550</sup> bem como os quartos de pensão.

---

<sup>544</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 85.

<sup>545</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

<sup>546</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 421.

<sup>547</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 420.

<sup>548</sup> NOLL. *Lorde*, p. 54.

<sup>549</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 78. Em *Hotel Atlântico* o protagonista também entra em um prostíbulo, p. 44.

<sup>550</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. *O medo*, p. 39.

São nesses locais anômalos, fora da ordem estabelecida pelas leis do Estado ou subvertendo determinada função espaço-temporal que os personagens interagem, desviando-se da linguagem comum e criando novos campos discursivos para se espacializarem. Assim, esses personagens constroem uma espécie de comunidade paralela, na qual podem circular pelas cidades “invisíveis” – “Eu ando como sempre por esse *shopping* com o ar um tanto alheio, às vezes uma ou outra careta para quem me olha em demasia, sobretudo para os mesmos seguranças, esses que se lixem, quero só ser invisível”.<sup>551</sup>

Portanto, é a partir desses *espaços heterotópicos* que os seres al-bertianos e nollianos tecem suas histórias, causando efeitos de leitura diferentes da literatura que opta pelo trânsito de suas figuras narrativas por locais habituais da sociedade. Em um dos quatro romances de Noll nos quais o narrador também é escritor, este assegura: “os meus romances então não passam de sequelas do subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho”.<sup>552</sup> Essa afirmativa está em consonância com o que Gilles Deleuze e Félix Guattari proferem: “se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”.<sup>553</sup>

O personagem-escritor al-bertiano também procura criar *outros espaços*, conseqüentemente inventa novas linguagens para estabelecer o diálogo com o mundo. Ele por meio de suas figuras constroem uma espécie de comunidade paralela, na qual podem circular desimpedidos pelas cidades – “as àrabichas são todas iguais, todos irmãos, todos chulecos da caridade alheia. engatam nos banhos públicos e têm muitos primos e tios”.<sup>554</sup> Esses posicionamentos heterotópicos têm a propriedade de estar em relação com os outros posicionamentos da sociedade, consubstanciando-se como “peregrinos dos metálicos subúrbios, onde o grito mudo (...) anestesia”.<sup>555</sup> Ninguém que não pertença aos códigos estabelecidos por eles os ouve. Por um lado, a voz desses outros espaços somente reverbera por

---

<sup>551</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 62.

<sup>552</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 61.

<sup>553</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 27.

<sup>554</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. *O medo*, p. 23.

intermédio de reportagens jornalísticas por vezes carregadas de preconceitos, as quais revelam escândalos como assassinatos ou apreensões de drogas, tanto fora como dentro do universo literário – “a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição”.<sup>556</sup>

Por outro lado, quando alguns desses artistas “marginais”, como o próprio Al Berto, que de fato vivenciou esse universo, revelam toda a irreverência desses espaços, conseguindo infiltrar-se no cânone literário e nas academias, ampliando o alcance da sua obra, espaço pelo qual o autor pode circular com mais liberdade – “na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente”.<sup>557</sup>

Por fim, é importante ressaltar que a noção de *heterotopia*, inicialmente esboçada em *As palavras e as coisas* e no texto “Outros espaços”, não é tomada aqui de forma acabada. Também não se pretende usá-la como um operador que abarque toda a complexidade das espacializações em Noll e Al Berto. Diante de uma noção como a de heterotopia, o que melhor se pode fazer é propor usos que permitam flexibilizar sua musculatura em exercícios de contato: endereçá-la a produções presentes, que avancem em um espaço agonístico onde se pode ver a fermentação da crítica acontecendo.

---

<sup>555</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 61.

<sup>556</sup> AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. *O medo*, p. 29.

<sup>557</sup> AL BERTO. Prefácio para um livro de poemas. *O medo*, p. 69.

### 3.2 O espaço heterotópico-utópico

A utopia seria o tabu da Revolução, e o escritor teria a função de o transgredir; só ele poderia *arriscar* essa representação; como um sacerdote, ele assumiria o discurso escatológico; ele fecharia o círculo ético, respondendo por uma visão final dos valores à *escolha* revolucionária inicial (aquilo por que *a gente se torna* revolucionário).

Roland Barthes, *R. B. por R. B.*

Neste subcapítulo, analisa-se a segunda postulação de Foucault referente ao espaço: a *utopia*. Esta se divide em dois. O primeiro é um lugar virtualmente imaginado por uma sociedade, a *utopia* propriamente como é conhecida pelo senso comum, que “são os posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada [ou é o inverso dela] (...) São espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais”.<sup>558</sup> O segundo espaço é o do *espelho*, único que, além de ser uma *utopia*, é também uma *heterotopia*.

Em *Bandoleiros*, de Noll, encontra-se a descrição de um espaço utópico, ao contar o narrador que sua esposa, Ada, socióloga, foi fazer doutorado nos EUA, tendo como foco de pesquisa a nova tendência sociológica que se espalharia pelo mundo, a Comunidade Minimal:

Ada disse que estava pensando entrar depois do curso numa Sociedade Minimal no norte de Massachusetts. Achava que iria emigrar para os Estados Unidos. Não via mais na nacionalidade um critério avaliador de qualquer conteúdo humano. As nações sem exceção estavam condenadas. Restava o ingresso nas Sociedades Minimais. O fato de ser brasileira ou americana já não a comovia. Ter nascido aqui ou ali um mero acidente. O futuro viveria das migrações. O cara só tinha de decidir que Sociedade Minimal escolher. E para lá então se dirigir. (...) Os Fundos Mundiais lhe garantiriam os gastos da locomoção. Uma vez ingresso na Minimal, o indivíduo entraria num processo gradual de recolhimento. (...) A Minimal autossuficiente: pródiga fornecedora das necessidades humanas de cada um. E o indivíduo poderia então morrer em paz: sem rancor, servidão, ou cobiça.

---

<sup>558</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 414-5.

Ada dizia que a morte deixará de ser um problema. Pois que as doutrinas *post-mortem* das Sociedades Minimais seriam tecidas por seus maiores poetas. (...) Depois de morto o cara migra cada vez para uma mais perfeita Sociedade Minimal.<sup>559</sup>

À voz da queniana Mary, pode-se constatar a sua crença no novo espírito humano: “o Quênia inteiro já é uma Sociedade Minimal, só que ele mesmo não sabe. Isso está previsto como o primeiro momento da Minimal no mundo: os povos começam a viver a Minimal sem sentir”.<sup>560</sup> Ou seja, todos os povos serão minimais sem saber que o são; é expressado assim tautologicamente por Mary, uma das três principais personagens “minimais” desse romance, ao lado das amigas com as quais ela divide moradia, Ada e Alicia.

Percebe-se nesses relatos certo grau de ironia, pois em Noll parece já não mais haver espaços para crenças como essas. Assim, de fato, essa comunidade também não se concretiza no livro, pois é apenas imaginada por alguns como um modelo de coletividade.

Em Al Berto, também se encontram alguns resquícios referentes a esse tipo de utopia, sobretudo em seus primeiros livros. No romance *Lunário*, por exemplo, os personagens viveram e viram “com curiosidade e algum desprezo, [a sua geração] pôr a tralha às costas e partir sem destino”<sup>561</sup> em busca da realização de um sonho. Observam-se, nessas descrições, alusões irônicas ao lema “paz e amor” e ao imaginário *hippie* da década de 1960 e 1970, constatados igualmente no autor brasileiro, em algumas pequenas passagens. Ao mesmo tempo, confere-se a volta decepcionada deles:

Anos mais tarde, uma vez regressados, atulhados de tudo quanto haviam recusado e abandonado, não faziam senão cobrir-se de ridículo. Vivendo no sossego falso de apartamentos “estilo humilde” (banquinhos de madeira branca e almofadas no chão, reproduções de budas espalhadas desde o wc ao quarto), rodeados de filhos e animais de estimação, davam-se ao trabalho de inculcar, tanto a uns como a outros, novos preceitos morais e uma boa dose de ecologia tonta. Eram peritos em discursos santos e tristonhos, advertindo à força as crias vegetarianas contra os inúmeros pecados da carne.<sup>562</sup>

---

<sup>559</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 45-6.

<sup>560</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 63.

<sup>561</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 96.

<sup>562</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 96.

Vale lembrar que tanto Noll quanto Al Berto vivenciaram a juventude nos anos 1960 e 1970, períodos de efervescências política e cultural. Entretanto, tiveram suas obras publicadas e reconhecidas no início dos anos 1980, já no período pós-ditadura, quando não fazia mais qualquer sentido crer na “geração utópica”.

Por outro lado, o que seria da literatura sem esses mundos imaginados? Pode-se mesmo garantir que a arte de modo geral se nutre destes mundos “irreais”, povoados por seres fantasmagóricos, funcionando como uma mola propulsora para a imaginação e a criatividade, como melhor nos ajuda a compreender Roland Barthes:

a utopia é familiar ao escritor, porque o escritor é um doador de sentido: sua tarefa (ou seu gozo) consiste em dar sentido, nomes, e ele só o pode fazer se houver paradigma, desencadeamento do *sim/não*, alternância de dois valores: para ele, o mundo é uma medalha, uma moeda, uma dupla superfície de leitura, cujo avesso é ocupado por sua própria realidade e cujo direito, pela utopia. O Texto, por exemplo, é uma utopia; sua função – semântica – é fazer significar a literatura, arte, a linguagem, presentes, ao mesmo tempo que as declaramos *impossíveis*.<sup>563</sup>

Em Noll, tudo tende a escapar ao cotidiano ordinário. Seus narradores descrevem situações em que o ego, de certa forma, está em suspensão. Eles sempre fantasiam e/ou ambicionam estar em outro lugar. Há uma busca incessante de plenitude, mesmo a sabendo impossível. Há sempre a anulação ou a redenção do eu como uma proposição utópica, pois seus romances caminham nessa direção, a exemplo das cenas finais de todos eles, como se demonstra a seguir em João Gilberto Noll.

Em *A fúria do corpo*, o narrador está ao lado de sua amada Afrodite em uma festa endiabrada. A cena insinua a paixão e o êxtase erótico: “em farta farra admiro Afrodite que me admira toda molhada sob o chafariz reluzente de sol, admiro Afrodite e me achego como se da primeira vez”.<sup>564</sup> Cena correlata a essa é encontrada em *Solidão continental*, quando o narrador volta de sua estada no exterior e se envolve com sua empregada doméstica:

---

<sup>563</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 84.

<sup>564</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 276.

Eu disse umas palavras em fase ainda obscura, francamente informe, sim..., mas aspirando a pronunciá-las com intensidade e luminosa clareza...

E me virei de frente. Ela estava sentada à beira da cama. Olhava-me com um olhar que eu nunca tinha visto antes.

Súbito a claridade se antecipava, já ardia nas vidraças invadia o quarto, aquecia.

Os corpos se puseram a transpirar, arfar: se expandiram... Ergui-me um pouco, me apoiei no braço. E vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. E ia, sim, lentamente... entrar...<sup>565</sup>

Ao final de *Bandoleiros*, narra-se a comovente cena do reencontro do protagonista com seu melhor amigo, João, que havia morrido nas primeiras páginas. Para tal efeito, o texto tem a forma desconexa, com cenas entrecortadas entre passado, presente e futuro. Na última cena de *Rastros do verão*, o narrador se entrega ao sono profundo: “Depois me joguei na cama como se fosse mergulhar. E não vi mais nada”;<sup>566</sup> cena que se repete de maneira bem semelhante nas palavras finais de *O quieto animal da esquina* – “depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe, sonhar”<sup>567</sup> – e de *Lorde*, quando o narrador se encontra em um cemitério: “Eu precisava adormecer. Ver se sonharia o sonho do outro”.<sup>568</sup>

Essas cenas oníricas que indicam estados modificados de consciência são somadas ao fim de *Hotel Atlântico* por cenas silenciosas, que marcam a respiração e as vicissitudes dos personagens, e igualmente a imensa alegria de Sebastião ao ver o mar pela primeira vez, ao mesmo tempo em que o narrador, ladeado por ele, é acometido por um estado de cegueira. Nesses dois últimos romances, fica a dúvida se quem narra morre ou não.

A morte também é figurada pelo narrador nos desfechos de *Canoas e Marolas* e *Acenos e afagos*. No primeiro romance acontece a cena paradisíaca de quando o narrador se mineraliza, fundindo-se à paisagem: “Sim, eu era uma pedra, uma esfinge no deserto... o vento se transformava pouco a pouco numa calmaria agora a se perder de vista, quase lunar”.<sup>569</sup> No segundo, o narrador depois de morto conta o seu próprio enterro ao lado de seu amigo-amante, engenheiro:

---

<sup>565</sup> NOLL. *Solidão continental*, p. 124-5.

<sup>566</sup> NOLL. *Rastros do verão*, p. 94.

<sup>567</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 93-4.

<sup>568</sup> NOLL. *Lorde*, p. 111.

<sup>569</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 105.

O segurança (...) foi me arrastando até fazer com que meu corpo se desmantelasse no fundo do buraco. Lá embaixo senti que a parte superior do meu braço se deslocara. Como acontecera justamente com o corpo do engenheiro. Se pudesse me movimentar, quem sabe alcançasse o corpo dele, logo ali ao lado, à espera de uma obscena convivência. O segurança jogava terra na cova. Nesse momento atirava punhados espessos na minha cara.<sup>570</sup>

Vale a pena também conferir o tom reticente, mas não menos estarrecedor, das derradeiras palavras do livro: “Chovia. Dava para sentir a terra se impregnando de umidade, muito lentamente... (...) Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver...”.<sup>571</sup> Novamente aqui lançam-se dúvidas a respeito da morte ou não do narrador, pois esse fim pode ser encarado apenas como metáfora da transformação pela qual o sujeito estaria passando. Ou então, como em *A céu aberto*, o narrador, próximo ao mar experimenta uma nova percepção do mundo. Em meio à gargalhada, diz ele: “eu estava com uma consciência extremada de como as coisas se mostravam no espaço mas ao mesmo tempo me sentia flutuar”,<sup>572</sup> mais parecendo, continua ele, encontrar-se “na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar”.<sup>573</sup>

Há também os “finais felizes”, raros em Noll, mas não menos extasiados, constatados nos romances *Harmada* e *Berkeley em Bellagio*. Naquele, o narrador presencia o festivo aniversário da cidade homônima ao livro; neste, narram-se uma superposição de belas imagens presenciadas pelo narrador: o ocaso, um homem voltado para a Meca, o “cântico serpenteado ao infinito” e o olhar pacificado da menina. E, por último, ao final de *Anjo das ondas*, o que proferir da não menos instigante, quiçá também extasiante pergunta do personagem Gustavo: “É esse o meu lugar?”.<sup>574</sup>

Talvez se possam condensar todas essas imagens derradeiras dos romances de João Gilberto Noll e dizer que há nelas algo de utópico, de um estado ou lugar

---

<sup>570</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 204.

<sup>571</sup> NOLL. *Acenos e afagos*, p. 206.

<sup>572</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 164.

<sup>573</sup> NOLL. *A céu aberto*, p. 164.

<sup>574</sup> NOLL. *Anjo das ondas*, p. 122.

que são apenas da ordem do imaginário, mas não irreal, posto que o ato imaginativo do leitor é também um poderoso ato realizador.

Finalmente, pode-se mesmo arriscar a dizer que há sempre a luta do narrador contra a tirania do eu por meio dessas imagens de dissipação egoica, incluindo-se a morte. Direção esta que parece orientar toda a obra de João Gilberto Noll, bem como a de Al Berto, detentora do mesmo torpor por parte do narrador, a exemplo do final de *Lunário*:

*no centro da cidade, um grito. Nele morrerei, escrevendo o que a vida me deixar. E sei que cada palavra escrita é um dardo envenenado, tem a dimensão de um túmulo, e todos os teus gestos são uma sinalização em direcção à morte – embora seja sempre absurdo morrer.*

*Mas hoje, ainda longe daquele grito, sento-me na fimbria do mar. Medito no meu regresso. Possuo para sempre tudo o que perdi. E uma abelha pousa no azul do lírio, e no cardo que sobreviveu à geada. Penso em ti. Bebo, fumo, mantenho-me atento, absorto – aqui sentado, junto à janela fechada. Ouço-te ciciar amo-te pela primeira vez, e na ténue luminosidade que se recolhe ao horizonte acaba o corpo. Recolho o mel, guardo a alegria, e digo-te baixinho: Apaga as estrelas, vem dormir comigo no esplendor da noite do mundo que nos foge.<sup>575</sup>*

---

<sup>575</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 161.

### 3.2.1 Os espelhos

uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das formas que pareciam se desmanchar em volta...

J. G., *A céu aberto*

O segundo espaço utópico designado por Michel Foucault é o *espelho*. Para esse pensador, bem como para vários outros de diferentes campos do saber, como a psicanálise ou a física, o espelho é, além de um espaço, um objeto que instiga a curiosidade e se oferece à pesquisa. A própria literatura, ao longo dos séculos, vem figurando a imagem especular de diversas formas e em diferentes culturas. No entanto, longe de se pretender realizar uma genealogia da presença desse objeto e/ou espaço na literatura contemporânea, vale a pena salientar que alguns dos principais escritores do século XX abordaram o tema.<sup>576</sup>

Observem-se, a exemplo, as ponderações de Clarice Lispector na pequena narrativa “Os espelhos”, na qual se ressalta o fascínio por esses objetos, que nos remete ao infinito devido a suas propriedades refletivas:

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água.<sup>577</sup>

---

<sup>576</sup> O espelho ou a alusão ao duplo é uma temática bastante evidenciada desde a modernidade até hoje. Citem-se alguns exemplos: os franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé; os portugueses Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Mário Cesariny e Saramago; bem como os brasileiros Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Há inúmeras representações que envolvem essa temática, que vai dos gregos, por meio do mito de Narciso, passando pela psicanálise, a exemplo de S. Freud e J. Lacan, e a cultura popular brasileira, expressas por meio da canção, como o extenso cancionário da Mpb, e da telenovela, a exemplo de *O clone*, de Glória Pérez – difundida mundialmente, tornado-se uma das mais importantes do gênero. Foi protagonizada por Murilo Benício, em 2001.

Clarice aprofunda ainda o pensamento em torno do espelho ao apontar para sua característica de reflexão da imagem do próprio sujeito, pois, ao visar o objeto, sua imagem é refletida lá onde supostamente ele não está. O espelho, assim, aguça o pensamento desse sujeito sobre si mesmo e igualmente o faz lançar seu olhar para o futuro, por ser um objeto passível de prospecção:

O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto.<sup>578</sup>

Talvez não fosse demasiado afirmar que o espelho e os atos de espelhamento englobam os temas mais fascinantes e recorrentes na história da representação do homem por meio das artes literárias, tais como a própria representação, o duplo, o narcisismo, a alteridade, a biografia, a autobiografia, o ser, o tempo, o espaço etc.. A respeito deste último tópico, retomando as diretrizes de Michel Foucault, verifica-se que o *espaço do espelho*, mais precisamente definido por ele assim, é um *espaço utópico*, visto que ele é “virtualmente” imaginado pelo homem,

pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou. Uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho.<sup>579</sup>

Dessa forma, o espelho é o único espaço que permite uma espécie de experiência mista por parte do sujeito, como também expresso em Clarice Lispector. O espelho para Foucault é o particular espaço que ao mesmo tempo é uma e outra coisa, sendo ele um espaço *utópico* e *heterotópico*:

É igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de

---

<sup>577</sup> LISPECTOR. Os espelhos. *Para não esquecer*, p. 9-10.

<sup>578</sup> LISPECTOR. Os espelhos. *Para não esquecer*, p. 10.

<sup>579</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 415.

qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou.<sup>580</sup>

Em João Gilberto Noll e em Al Berto, essa espacialização é tematizada em diversas referências ao espelho e em inúmeros desdobramentos possíveis, aparecendo com muita frequência em todos os seus livros. *Lorde*, de Noll, e os três fragmentos diarísticos “O medo (1)”, “O medo (2)”, “O medo (3)”, de Al Berto, presentes em *O medo*,<sup>581</sup> são obras que selecionam algumas das principais temáticas advindas das imbricações teóricas acerca da relação entre espelho e narrador, porque este é também um escritor. Em *Lorde*, por exemplo, é sabido de antemão, através da orelha do livro, que o autor gaúcho fora convidado pelo *King’s College* de Londres para ocupar o cargo de “*writer in residence*” e escrever um livro na Inglaterra. Quando o narrador-escritor chega ao seu pequeno apartamento em Hackney, às margens da cidade em “um bairro longínquo, ao norte de Londres, de imigrantes vietnamitas, turcos, já fora das margens dos mapas da cidade que costumam propagar em *folders* turísticos”,<sup>582</sup> verifica-se que nenhum aposento tem espelho. Então, o escritor, muito perturbado, sai para comprar um: “Onde eu estive o dia inteiro? Procurando um espelho, pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar”.<sup>583</sup> Após encontrar o espelho que procurava pela cidade, compra-o para pendurá-lo em seu apartamento – “O homem certo, eficaz, translúcido, é este que parecerá no espelho que ainda não usei. (...) Ovalado, de bordas amarelas, com um cabo para segurar. Um verdadeiro espelho de salão de beleza. Comprei-o, sim, numa loja de artigos especializada”.<sup>584</sup>

Essas postulações de ordem existencial em detrimento do homem perante o espelho ainda se intensifica por meio de outras reflexões do narrador anônimo de *Lorde*:

Pensei sentindo a canseira danada de tanto caminhar por Londres naquele dia. Se não aderisse cegamente àquele inglês que me chamara até Londres, se não o reinventasse dentro de mim e me pusesse a perder a mim próprio, sendo doravante ele em outro, neste mesmo que me acostumara a nomear de eu, mas que se mostrava dissolvido

---

<sup>580</sup> FOUCAULT. Outros espaços. *Ditos e escritos III*, p. 415.

<sup>581</sup> O medo (1); O medo (2); e, O medo (3). *O medo*, p. 223-36; 357-76; 455-62.

<sup>582</sup> NOLL. *Lorde*, p. 15.

<sup>583</sup> NOLL. *Lorde*, p. 24.

<sup>584</sup> NOLL. *Lorde*, p. 24.

ultimamente, pronto para receber a crua substância desse inglês, ora, sem isso não calcularia como prosseguir. E uma substância que eu saberia moldar, eu sei, eu saberia: em outro e outro ainda, em mais. (...) O que sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo.<sup>585</sup>

A imagem refletida do escritor estranhamente não coincide com a imagem e o sentimento que ele tem de si mesmo, gerando a sensação de estranheza e familiaridade concomitantemente. Esse tema se repete em *Sou eu!* também de maneira decisiva. Nesse livreto juvenil, o narrador conta as reflexões do adolescente acerca de si mesmo diante do espelho, sobretudo por se perceber em um rito de passagem para o mundo adulto:

Por isso agora ele estava ali, na frente do espelho. Passava o aparelho de barbear do pai pelos dois lados da face. E se sentia ainda incapaz para o novo rosto que custaria a brotar. Por isso estava ali, tentando raspar o buço, para que, como uma planta que renasce mais forte pela poda, a barba pudesse se instalar definitivamente e em seu semblante revelar um homem já completo. Ele era simplesmente assim.

(...) Mas se pudesse trocar o seu papel com o de outro, ele diria, eu quero, sim, e depois de horas voltaria sôfrego ao espelho para conhecer o súbito estranho que encarnava agora o seu papel de outrora.

Por um momento achou que a imagem turva no espelho embaçado poderia pertencer a seu amigo dos campos em flor.

Mas era ele quem continuava na frente do espelho, com a cara de sempre. Teria de se acostumar com o fato de ocupar continuamente o mesmo corpo. E dele não poderia se extraviar jamais.<sup>586</sup>

A temática do espelho é uma tormenta crucial também encontrada em Al Berto, que, por meio do fragmento diarístico de “18 de janeiro”, reflete também utilizando vertiginosas imagens poéticas sobre a relação do homem com o outro e com a morte, quer esta física, quer identitária:

não escrevo a ninguém, deixei de dar notícias. ninguém precisa de saber onde me encontro, se cheguei bem, se vou partir, se mudei de rosto ou de máscara.

um pássaro, dois homens puxando redes.

até quando poderei suportar a minha própria ausência?

e a vertigem?

o mar é um jardim que me afasta, de momento, de qualquer morte, continuar ausente é com certeza a melhor maneira de estar vivo, atento aos estremecimentos do mundo.

---

<sup>585</sup> NOLL. *Lorde*, p. 27-8.

<sup>586</sup> NOLL. *Sou eu!*, p. 19-20.

sentado ao fundo dum espelho tomo a realidade por reflexo, escuto as estrelas, sou espectador das marés, do vento, da chuva. não tenho intenção de inventar um novo rosto para o corpo que perdi.<sup>587</sup>

O espelho surge também como um espaço privilegiado para se refletir sobre a despersonalização. Tanto em Al Berto como em João Gilberto Noll ocorrem a imagem da destruição dos espelhos e, por conseguinte, o estilhaçamento da própria imagem. Veja-se, no caso do primeiro autor:

*28 de fevereiro*

(...) passei a amedrontar-me quando apercebo o meu reflexo no espelho. odeio-me onde me reconheço. decido destruir as imagens que se parecem comigo e estilhaçar os espelhos que surgem

(...) o que mais desejo é não me encontrar em lado nenhum da memória, quando lá chegar; e o mar já não estar onde o deixei, e nenhum amigo ter chegado.<sup>588</sup>

E, no caso de Noll, em determinada altura de *Lorde*, leia-se a seguinte estratégia do narrador, que em seu apartamento passa a não mais se olhar no espelho em busca de não se reconhecer ou reconhecer em si um outro diferente dele mesmo: “Farei um pacto com o espelho, (...) eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços”.<sup>589</sup>

Dessa forma, tanto em Noll – “O que sentia por mim me olhando no espelho não era o que se costuma sentir por si mesmo”<sup>590</sup> – quanto em Al Berto – “o espelho onde nunca me encontro”<sup>591</sup> – ocorre muitas situações paradoxais ao longo de todos os seus livros, neles os enunciadores oscilam entre o reconhecimento e o estranhamento de si mesmos diante de um espelho, como em *Hotel Atlântico*, de Noll:

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui,

---

<sup>587</sup> AL BERTO. O medo (2). *O Medo*, p. 361.

<sup>588</sup> AL BERTO. O medo (2). *O Medo*, p. 367-8.

<sup>589</sup> NOLL. *Lorde*, p. 44.

<sup>590</sup> NOLL. *Lorde*, p. 28.

<sup>591</sup> AL BERTO. O medo (1). *O Medo*, p. 229.

contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir.<sup>592</sup>

O espelhamento se aguça ainda mais quando analisamos as obras nas quais os personagens são escritores, de Noll, e em praticamente todos os textos albertianos. Nesses casos, é ainda acrescida às obras a imagem do autor ao estetizar o constante espelhamento entre vida e escrita, aliciando mais um ponto de vista para seu caleidoscópio literário, desdobrando-se para pontos teóricos acerca da analogia entre identidade/alteridade, referente/ficcional, público/privado, exterior/interior e do duplo na literatura.

Em Al Berto, essas instâncias são potencializadas nos fragmentos diarísticos “O medo”, sobre os quais Manuel de Freitas disse haver simultaneamente

três pessoas do verbo: o autor/narrador (*indecisão* que explicitamente convoca Alberto, isto é, o “autor empírico”), o poeta Al Berto (“autor textual”, mas de *outros textos* – e por isso nomeável enquanto *ausência*) e a figura fantasmática do “duplo”, aquele que se vê, ou se verá um dia, caminhar fora de si mesmo. *Eu, tu, ele*, portanto, não sendo improvável que o terceiro assuma o lugar do morto. Estamos longe, no entanto, da estratégia de dispersão que obstinadamente se tem assinalado em Pessoa; tratar-se-á antes da possível existência de três rostos de Narciso que convivem (e por vezes se confundem) num espaço literário comum e asfíxiante.<sup>593</sup>

Nesse sentido, na concepção de Michel Foucault, o que se deveria, a rigor, nomear de literatura é o surgimento, no final do século XVIII, de uma “linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura, mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo”.<sup>594</sup> Para Roland Barthes, hoje, quando se pronuncia sobre a duplicação desse sujeito, “não é de modo algum a reconhecer suas contradições simples, suas duplas postulações; é uma *difração* que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido”.<sup>595</sup>

Portanto, pode-se concluir que esses jogos especulares, esses reflexos/não reflexos dos personagens ficcionais, são sem dúvida uma das principais chaves de leitura e de investigação correntes na literatura contemporânea, como se notará

---

<sup>592</sup> NOLL. *Hotel Atlântico*, p. 17.

<sup>593</sup> FREITAS. *Me, myself and I*, p. 31.

<sup>594</sup> FOUCAULT. *A linguagem ao infinito. Ditos e escritos III*, p. 57.

<sup>595</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 153.

nos próximos capítulos deste trabalho, nos quais serão apresentadas e analisadas algumas das relações que os autores estabelecem com o duplo a partir de algumas considerações teóricas acerca também do tema da autoria, conforme estabelecimento de Roland Barthes e Michel Foucault. No autor gaúcho, constata-se essa relação por meio de sua ligação em alguns romances com o seu próprio nome, João, a exemplo de *Berkeley em Bellagio*:

Eram assim meus dias, e eu avançava no meu livro, encontrava nele caminhos insuspeitados, atalhos, trilhas abertas a machadadas, e de repente perdia o fôlego, ele, este que em mim chamavam de livro, refluía exaurido para a concha da pausa, e eu antes do descanso acabava sempre tocando com cuidado nesse seu retiro todo em musgo e que amanhã vicejaria se eu soubesse tratá-lo como hoje.<sup>596</sup>

E, no autor alentejano, por meio da maneira como seus retratos são dispostos nas capas de seus livros, que “fazem parte do próprio texto”,<sup>597</sup> como bem nos orienta Eduardo Prado Coelho. Esta “estratégia narcísica”, segundo Manuel de Freitas, “começou precisamente no livro inaugural de Al Berto”.<sup>598</sup>

---

<sup>596</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 94.

<sup>597</sup> PRADO COELHO apud FREITAS. *A noite dos espelhos*, p. 77.

<sup>598</sup> FREITAS. *A noite dos espelhos*, p. 76.

## Capítulo 4

# **O AUTOR DUPLICADO**

Sou todos, e quando menos se espera, ninguém.  
Meu nome não. Sou negro como aquele ali que  
bebe a pitu no balcão. (...) Não tenho cor. Sou  
incolor como uma posta de nada e morro agora  
neste instante se você vier...

J. G. Noll, *A fúria do corpo*



Velásquez, *Las meninas*

**P**ara dar início a este capítulo, propõe-se a leitura da imagem *As Meninas* (1656 / Museu do Prado-Madri), do espanhol Diego Velásquez, juntamente com a interpretação instigante de Michel Foucault, proferida em uma entrevista:

Nesse quadro, vemos o próprio pintor Velásquez pintando uma tela. Não sabemos o que representa essa tela, nem mesmo se ela foi começada, pois nós a vemos ao inverso. Ora, no meio do quadro que se expande para a parede, no fundo da peça há um pequeno homem. E num espelho vemos o reflexo do rei e da rainha da Espanha. Por consequência podemos concluir, mas não é simplesmente uma conclusão, que o pintor está representando sobre a tela o rei e a rainha da Espanha e que a jovem princesa está olhando o rei e a rainha, eles estão sendo pintados. Reflexo que mostra ingenuamente, e na sombra, aquilo que todos olham no primeiro plano. Restitui, como que num encanto, o que falta a cada olhar: ao do pintor, o modelo que é recopiado no quadro pelo seu duplo representado; ao do rei, seu retrato que se completa nesse lado da tela que ele não pode distinguir do lado em que está; ao do espectador, o centro real da cena, cujo lugar ele assumiu como que por intrusão. Mas, talvez, essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta. Bem, no século XVII, no fundo, não era nunca o homem, o rei, que estava presente no interior mesmo do saber e do conhecimento. Ele era referenciado do exterior por todo um sistema de referências e análises. Nós estudamos as representações de imaginações, o coração, as paixões, etc., mas o homem mesmo, o homem em carne e osso, o homem com seu corpo, com seu sexo, com suas determinações

históricas precisas não existia. Ele só estava no estado de representação, ele mesmo não estava lá nunca.<sup>599</sup>

A temática do duplo se inscreve incessantemente por meio de inúmeras imagens especulares desde os tempos antigos, mas somente a partir da Modernidade tem a conotação que se confere hoje, como bem nos adverte Foucault. Dessa maneira, tanto em Al Berto quanto em Noll, as conceitualizações acerca dessa duplicidade e as derivações possíveis nesse âmbito, como o *espaço do espelho*, visto anteriormente, e, agora, como o escritor também duplicado no *espaço literário*. Veja-se os versos finais de um dos textos de Al Berto mais difundidos pela crítica, “Prefácio para um livro de poemas”:

onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema – a Vida, sem mais nada – estará aqui?  
fora das muralhas da cidade?  
no interior do meu corpo? ou muito longe de mim – onde sei que possuo uma outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.<sup>600</sup>

E, em paralelo, veja-se um trecho de *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll:

quem será esse homem aqui que já não se reconhece ao se surpreender de um golpe num imenso espelho ornado em volta de dourados arabescos, um senhor chegando à meia-idade (...) sem ter onde cair morto em sua própria terra. (...) Vivia ali sobretudo acorrentado a ele mesmo, a esse brasileiro se interrogando que imagem poderia causar na “Catedral” americana com seu jeito aloirado, sobrenome alemão, vagando sem saber por que vagava tanto por aqueles salões dos cortesãos.<sup>601</sup>

A partir desses textos, o leitor é convidado, ou mesmo impelido, a se perguntar quem são esses escritores ou quem são esses personagens, por vezes anônimos, que se enunciam sob a aparente autobiografia. Para dar conta dessa problemática, propõe-se primeiramente pensar a partir das postulações teóricas daqueles que dissertaram sobre o assunto em alguns textos que se tornaram cânones no campo dos estudos literários. Seguem-se alguns deles, a título de

---

<sup>599</sup> FOUCAULT. In: CALDERÓN. *Foucault por ele mesmo* (Documentário).

<sup>600</sup> AL BERTO. *O medo*, p. 650.

<sup>601</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 29.

revisão dessa temática, como o texto “O que é um Autor”, de Michel Foucault, para em seguida se verificar mais detidamente como se dá a imbricação desses indícios em João Gilberto Noll, ainda neste capítulo, e Al Berto, no quinto e último capítulo.

#### 4.1 “Alguém disse que importa quem fala”

É solo e responde  
como um só corpo

É mar e dilata  
tudo onde está

Existe responde  
de toda a vez

É fruto e nutre  
só um futuro

É mão e inscreve  
a sua visão

Fiama Hasse Pais Brandão  
“A mão”, *Matéria*

Em 1968, quando se torna público o texto “A morte do autor”, Roland Barthes contesta certa parte geral da teoria e da crítica literária que só faziam reforçar o “império do Autor”. As análises e comparações realizadas entre a biografia e a obra do autor eram, a seu ver, muito diretas e grosseiras:

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus

gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire.<sup>602</sup>

O texto barthesiano demarca, sobremaneira, a morte do autor para o advento do leitor, como já anunciado no capítulo segundo deste estudo. Assim, a escrita não se fecharia em um único sentido; ou seja, no significado ‘original’ dado pelo autor, tendo-se em vista que o próprio leitor se torna integrante do jogo literário, tornando-se ele um espaço

onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.<sup>603</sup>

Esse talvez seja um dos motes capitais a se destacar em Barthes, pois com a atribuição do leitor como peça fundamental para a efetivação do ato de leitura, o autor perde o lugar central, o de detentor de sua obra, caminhando para o seu desaparecimento. A obra, então, realiza-se nessa interação, momento em que o leitor integra o seu imaginário ao texto.

Contudo, nos dias de hoje, talvez seja categórico em demasia afirmar simplesmente que o autor desapareceu. A afirmativa de Barthes, em um tom bastante combativo, vale dizer, muito se deve ao contexto francês da época, quando muito se privilegiava o autor em detrimento do leitor. Assim, próximo a essas ideias, já em 1969, na conferência “O que é um Autor?”, Michel Foucault amplia a discussão. Em tom mais investigativo e reticente do que exclamativo, pronuncia que, na leitura literária, trata-se de notar que modo e segundo quais regras se forma, circula e funciona a noção de autor dentro de uma sociedade. Para Foucault, não é suficiente repetir como “afirmação vazia” que o autor morreu, e

que se tenham absorvido rigorosamente todas as consequências inerentes a essa constatação, nem que se tenha avaliado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que um certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do

---

<sup>602</sup> BARTHES. A morte do autor. *O rumor da língua*, p. 58.

<sup>603</sup> BARTHES. A morte do autor. *O rumor da língua*, p. 64.

autor o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado.<sup>604</sup>

Foucault propõe, assim, a análise de duas noções para se pensar sobre o apagamento do autor: a *obra* e a *escrita*. Sobre a primeira noção, o texto problematiza da seguinte forma: “O que é uma obra? O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?”.<sup>605</sup> Por outro lado, a respeito da *noção de escrita*, Foucault diz que, “com sutileza, ela ainda preserva a existência do autor”.<sup>606</sup> O uso dessa noção “arrisca manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*: ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor”.<sup>607</sup>

Esses questionamentos e essas proposições são bem pertinentes para se refletir nos dias atuais sobre o fato de o nome a imagem do autor estarem tão vinculados às suas obras, tanto pelas suas próprias intenções quanto pelas exigências do mercado editorial. Para tanto, ocorrem, dentre outros, muitos eventos nos quais o autor é demandado a se envolver; enumerem-se algumas destas situações: 1) estampam-se suas fotografias na capa – Al Berto – ou no interior dos livros – Noll –, aludindo-se, por vezes, a uma possível relação entre si mesmo e o personagem, e, quase obrigatoriamente, uma pequena biografia acompanha a edição dos livros – presente em Noll, por exemplo. 2) Há um crescente lançamento de obras lítero-musicais em CDs, pelos quais se narram trechos de sua obra com a sua própria voz e dicção, que se tornam coladas à enunciação – o autor por ele mesmo.<sup>608</sup> 3) Promovem-se inúmeras entrevistas, veiculadas em diversas mídias – internet, TV, rádio, jornal –, além da prática diária ou semanal de fomentação de textos em blogs ou em jornais.<sup>609</sup> 4) Há diversos

---

<sup>604</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 269.

<sup>605</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 269.

<sup>606</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 270-1.

<sup>607</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 270-1.

<sup>608</sup> Cf.: *O escritor por ele mesmo: leituras de João Gilberto Noll*, 2002 e *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*, 1997.

<sup>609</sup> João Gilberto Noll publicou pequenos contos, duas vezes por semana, intitulados *Relâmpagos*, no jornal *Folha de São Paulo*, de agosto de 1998 até dezembro de 2001. Em 2004 colaborou quinzenalmente com o caderno “Pensar” do jornal *Correio Braziliense*, de Brasília, com extensos contos que ocupavam duas páginas do suplemento. No início da carreira trabalhou, dentre outros, no jornal *Correio da Manhã*.

concursos e prêmios literários.<sup>610</sup> 5) Palestras em universidades, encontros e festivais literários nacionais e internacionais, nos quais se demanda o pronunciamento dos pormenores de sua vida privada e/ou sobre os modos e as condições de escrita – onde, quando, como e por que se escreve. João Gilberto Noll é bastante requisitado para tais eventos, como Al Berto também foi. 6) Há algumas ofertas de bolsa para escritores residentes em outro país, objetivando-se a criação de uma obra literária no prazo de alguns meses, de modo que, por vezes, há a ficcionalização da própria experiência.<sup>611</sup> 7) há ainda uma crescente demanda, por uma gama considerável de leitores, de biografias sobre escritores, além de documentários, diários íntimos, entrevistas, cartas, exposições de rascunho de suas obras – uma verdadeira fetichização dos arquivos.<sup>612</sup>

Os próprios personagens de João Gilberto Noll trazem algumas questões acerca desse interesse do leitor por seus autores, como por exemplo a voz do narrador de *Berkeley em Bellagio*, no qual é demonstrado o interesse pelas cartas dos seguintes pensadores: “Nas pausas lia a correspondência entre Hannah Arendt e Heidegger e, de fato, gostava então mais desse núcleo íntimo do conhecimento, onde observava o malogro existencial de alguns lutadores de ideias, dessas ideias que tentavam formar com obsessão a tal ciência humana de seu tempo”.<sup>613</sup> Ou ainda em *O quieto animal da esquina*, no qual o narrador, um ainda jovem aspirante à arte literária, demonstra, além de seu interesse por poesia, seu fascínio pela intimidade dos escritores:

---

<sup>610</sup> João Gilberto Noll foi laureado, além de em cinco ocasiões pelo Premio Jabuti, dentre outros, com os seguintes prêmios: Prêmio de Literatura da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2006 – categoria contos (*A máquina de ser*); Prêmio da Fundação Guggenheim, em 2002; Prêmio Ficção da Academia Brasileira de Letras, em 2004 (*Mínimos Múltiplos Comuns*). O autor foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2003 com *Berkeley em Bellagio* e, em 2009, 2º lugar, com *Acenos e afagos*. Vale lembrar que Al Berto, em 1987, também foi laureado com uma importante premiação, o PEN Club, pela obra completa *O medo*.

<sup>611</sup> *Horto de incêndio*, último livro de Al Berto, foi financiado por uma bolsa de criação literária/poesia do Ministério da Cultura, Portugal, 1997. Em 1982, João Gilberto Noll recebeu a bolsa do Programa de Escritores da Universidade de Yowa, EUA. Em 1996, passou um mês em Berkeley, EUA, como escritor visitante da Universidade da Califórnia, e, em 1997 foi convidado para lecionar Literatura e Cultura Brasileira nesta universidade. Em 2004, morou dois meses em Londres como escritor-residente no King's College. Em 1988, recebeu a bolsa da Fundação Vitae para escrever *Hotel Atlântico*. No âmbito ficcional, os narradores-escritores de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* também receberam bolsas para residirem no exterior, na Itália e na Inglaterra, respectivamente.

<sup>612</sup> Al Berto teve uma biografia publicada após a sua morte, *Eis-me acordado muito tempo depois e mim*, da romena Golgona Anghel. Também foi publicado o livro *Os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto*, de Jorge Manuel de Oliveira. Ambos os trabalhos contaram com o apoio da família do poeta. Recentemente foram publicados os seus *Diários*.

<sup>613</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 20.

eu muitas vezes como agora ia me sentar na Biblioteca Pública a alguns passos daquele sebo, pegava vidas de poetas, um mais estranho que o outro, tinha um que nunca correria atrás de uma trepada, nunca tinha fodido com ninguém, morreu assim, casto, outro cultivava escondido aparas de suas próprias unhas, botava as aparas num pequeno frasco e como que as reverenciava, tangido por algum sentimento que ele não sabia decifrar.<sup>614</sup>

Mesmo que essa demonstração seja por uma via irônica, não deixa de nos interessar a maneira pela qual João Gilberto Noll tece esporadicamente um pensamento sobre o que é exercer a atividade de escritor nos dias de hoje.

Assim, todo esse jogo, no qual o autor está inserido, com raríssimas exceções (se é que é possível estar fora de alguma maneira), faz parte do que chamamos hoje de literatura, contribuindo para que se construa uma imagem do autor na sociedade, ainda que difusa, “de tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemática quanto a individualidade do autor”,<sup>615</sup> orienta-nos Michel Foucault.

Há, portanto, uma singularidade quanto ao *status* da obra, quando assim a nomeamos. O autor se diferencia de um discurso cotidiano quando obedece às regras de produção e circulação de suas obras. A rarefação do discurso – quem diz, como diz, quando diz – torna-se um vetor extremamente expressivo nos dias atuais. Foucault chega até a afirmar que “o anonimato literário não é suportável para nós; só aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias”,<sup>616</sup> de acordo com os dispositivos que lhes são contemporâneos.

Foucault, em sua aula inaugural no *Collège de France* em 2 de dezembro de 1970, publicada sob o título *A ordem do discurso*, diz que

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas

---

<sup>614</sup> NOLL. *O quieto animal da esquina*, p. 8.

<sup>615</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 270.

<sup>616</sup> FOUCAULT. O que é um Autor? *Ditos e escritos III*, p. 276.

cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.<sup>617</sup>

Essa conjectura ratifica a presença do autor, visto que o seu nome não se refere meramente à sua civilidade, mas sim à sua função. Dessa forma, o autor aparece como um dispositivo, como um processo de subjetivação. Arrisca-se mesmo a predizer que, independente de sua vontade, o autor estará sempre inserido em um determinado tipo de regras que veiculam a sua obra e, por conseguinte, a sua imagem. Foucault melhor descreve a *função autor* da seguinte forma:

[1] A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; [2] ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; [3] ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; [4] ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.<sup>618</sup>

Ou seja, através dessas atribuições à sua função, o autor está sob a jurisprudentia dos modos de produção do discurso de seu tempo. Há pactos formulados, mesmo que tácitos, entre os autores, os leitores e todo o arsenal que ampara os costumes de fabricação literária.

Da mesma maneira, no texto “O pacto autobiográfico”, de 1975, escrita seminal das teorias autobiográficas na literatura, que também agregam as questões levantadas até aqui, Philippe Lejeune afirma que o que o escritor faz é nos conduzir aos pactos de leitura firmados entre autor e leitor, determinando implícita ou explicitamente o modo de leitura do texto. Não se tem a intenção, neste momento, de problematizar as questões do gênero ou da escrita autobiográfica, caso específico desse texto, mas as teorias de Lejeune nos são úteis para corroborar a ideia de Foucault de que os romances são lidos também sob um

---

<sup>617</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 28-9.

<sup>618</sup> FOUCAULT. *O que é um Autor? Ditos e escritos III*, p. 279-80.

contrato de leitura. Assim, é no “nível global que se define a autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente variável”.<sup>619</sup>

Lejeune dissemina um dos mais promissores conceitos desse texto, segundo o qual “O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo”,<sup>620</sup> denominada essa forma indireta de discurso de *pacto fantasmático*. Esse autor diz ainda que esse pacto vem se proliferando cada vez mais, agregando aos estudos literários, na linhagem de Maurice Blanchot e Roland Barthes, um campo rico para investigação: o caráter lúdico – o jogo – entre autor e leitor.

Barthes, a respeito de Marcel Proust, afirma que podem haver muitos elementos da vida pessoal do autor em suas obras. Porém, a voz é hipotética, pois essa voz narrativa – e aqui se pode incluir as vozes enunciantes em Noll e Alberto –,

põe em cena – ou em escritura – um ‘eu’ (o Narrador); mas esse ‘eu’, se assim se pode dizer, já não é exatamente um ‘eu’ (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): ‘eu’ não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse ‘eu’ é um ‘eu’ de escritura, cujas ligações com o ‘eu’ civil são incertas, deslocadas.<sup>621</sup>

O semiologista abordou bastante essa temática ao longo de toda sua carreira teórica. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor, além de expor cenas biográficas por meio de palavras, apresenta fotografias de seu arquivo pessoal em cerca de cinquenta páginas. Quanto às fotografias nas quais ele figura, o autor diz não se referir, não pertencer mais a ele, “sem no entanto pertencer a mais ninguém”.<sup>622</sup> Ou seja, é ele ao mesmo tempo que não se é, porque abarca, continua Barthes, “todo o campo parental, a imageria age com um médium e me põe em relação com o ‘isto’ de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonhos

---

<sup>619</sup> LEJEUNE. O pacto autobiográfico. *O pacto autobiográfico*, p. 46.

<sup>620</sup> LEJEUNE. O pacto autobiográfico. *O pacto autobiográfico*, p. 43.

<sup>621</sup> BARTHES. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. *O rumor da língua*, p. 354-5.

<sup>622</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 7.

obtusos, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas”.<sup>623</sup>

Nesse livro, fundamental para se pensar sobre a relação do fotografado com a memória, por exemplo, como se verá especificamente em Al Berto neste estudo, o autor ainda grafa algumas outras reflexões críticas: “tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias”.<sup>624</sup> E, em outro texto, é aclarado o que se propõe pensar sobre um autor, garantindo que este somente deve voltar à obra

a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens; (...) a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica; (...) a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; (...) a palavra ‘bio-grafia’ readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira ‘cruz’ da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.<sup>625</sup>

Susan Sontag, em um ensaio no qual homenageia Barthes, afirma que esse autor “tinha uma relação amorosa com a realidade – e com a escritura, que para ele era a mesma coisa”.<sup>626</sup> Ou seja, os limites entre *vida* e *obra* são de fato muito delicados; forçar a delimitação poderia nos impor um falso problema.

Até o momento, então, tem-se algumas pistas para delinear as direções segundo as quais o objeto proposto em análise será tratado. Por um lado, esse *eu* que se apresenta nos romances não é exatamente o *eu do autor*, mas sim pedaços desse eu, fragmentado e dissimulado, devido aos limites da representação do referente. Por outro lado, há um eu, uma sombra, que se apresenta ao leitor por intermédio da imagem que se forma do autor, mesmo que provisória, incluindo, por exemplo, seu lugar de enunciação: língua e país. No caso deste estudo, Brasil e Portugal.

O ato de leitura, assim, também é sustentado pela presença fantasmagórica do autor, pois “aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é o *escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a

---

<sup>623</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 7.

<sup>624</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 129.

<sup>625</sup> BARTHES. Da obra ao texto. *O rumor da língua*, p. 72.

<sup>626</sup> SONTAG. Lembrando Barthes. *Sob o signo de Saturno*, p. 129.

marca e o vazio”.<sup>627</sup> Colocada dessa forma, por meio de uma aporia, “a morte do autor” tão proclamada por Barthes em ensaio apresenta-se agora bem mais coerente e aceitável. Essa presença-ausência do literato, ao mesmo tempo junto à obra, é registrada também em Foucault – “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita” –,<sup>628</sup> e corroborada também por Giorgio Agamben ao principiar em “O autor como gesto” (2005) a análise do texto “O que é um Autor?”, de Foucault, que por sua vez traz à tona, logo de início, a voz de Samuel Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Essa negação presentifica o autor, pois um alguém se pronuncia. Por fim, a marca do escritor reside na singularidade de sua ausência; o mesmo gesto nega e afirma sua presença, como bem se posiciona Agamben a partir de suas reflexões dos textos anteriormente abordados.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha (...). O gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva. (...) E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentimento da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo.<sup>629</sup>

\* \* \* \* \*

---

<sup>627</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 85.

<sup>628</sup> FOUCAULT. *O que é um Autor? Ditos e escritos III*, p. 269.

<sup>629</sup> AGAMBEN. *O autor como gesto. Profanações*, p. 62-3.

## Exercício de leitura-escrita I: “Fragmentos”

p/ Roland Barthes

### 28 – Texto

L chegou primeiro; C em seguida; H depois; G e E estavam lá. Fumaram. Falaram da motivação de estarem juntos a partir do reconhecimento da existência em comum: são fragmentados; a vida incita isso. É estranho. G ficou imaginando como é difícil trabalhar e comentar Textos tão densos, em pedaços. Então marcaram um encontro logo para o dia 31 de janeiro. L os instigou a ler *Sarrasine*, de Balzac.

Surgiu, como uma nuvem pairando, a ideia de exterior/interior. Mas fora de quê?, pergunta G; e prossegue: que história é esta de olhar o infinito?, não seria isso também uma dualidade, um binarismo?, um aqui e lá; um axioma? O lá (infinito) não seria a promessa do paraíso, lá onde eu gozo? Ou postulamos que esse infinito é uma ideia rizomática (metonímica), captado em lufadas de gozo?

Parece que todos acordam que a origem e a natureza devem ser culturalizadas. Nenhum natural, em lugar algum, apenas o histórico. *R B*, diz o texto, recoloca essa cultura no movimento infinito dos discursos, montados um sobre o outro como no jogo de mão.

Assim, absolveremos os ditadores?

B sonha com um mundo que fosse isento de sentido (morreu atropelado).

Não se trata de reencontrar um pré-sentido, uma origem do mundo, da vida, dos fatos, anterior ao sentido, mas de imaginar um pós-sentido: é preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para poder extenuá-lo, isentá-lo.

Mas, para isso, qual discurso abolir? E ao revogarmos um discurso não criamos outro pleno de sentido? Que outras palavras usar, já que estamos transpassados pelas mesmas?, Textualizaram.

\* \* \* \* \*

## 4.2 João-alguém, João-ninguém

Escrevo porque não sei por que escrevo. Porque o mundo parece regido por um distúrbio secreto que, desconfio, não se dissolverá enquanto eu puder manter a fronte latejante. Escrevo quem sabe este texto agora por ser a forma mais eficaz de vislumbrar minhas possíveis razões para a escrita.

O fascínio da atividade literária vem para mim um pouco disso: da soma vertiginosa de golfadas, onde você pega quase sem querer alguns contornos do mistério detonador dos dramas e da comédia humana.

J. G. Noll, *O escritor por ele mesmo*

A relação entre vida e obra ou a duplicação do sujeito-autor desenvolvidas até este ponto do estudo, com o apoio de teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault, têm a presteza de nos auxiliar neste momento ao se retomar com exclusividade a obra de João Gilberto Noll. Esses elementos se tornam um componente agonístico em grande parte de sua literatura, na qual passa a existir a sombra indelével e ao mesmo tempo incapturável do autor. Veja-se a declaração do autor a respeito da experiência de *writer in residence* na Inglaterra em entrevista ao *site* de Cultura da UFMG, na qual o autor se refere ao livro *Lorde* e à experiência como autor convidado pelo *King's College London*:

A narrativa se passa exatamente naquele espaço onde eu vivi durante três meses, Londres. Então eu bebi de cada coisa que estava ali, o ônibus que eu pegava, a casa que eu morei, o restaurante que eu almoçava... Eu não queria *flash back* do Brasil, nem voltar a cabeça para trás. Foi uma escrita bem instantânea, o presente se fez.<sup>630</sup>

Esse romance “parece, à primeira vista, tratar-se de uma autobiografia”,<sup>631</sup> como bem alerta o pesquisador Aquiles Brayner na orelha do livro. Todavia, para além de registrar o acontecido por meio de um confessionalismo ilusório, Noll nos

---

<sup>630</sup> NOLL. O escritor de linguagem. *Site* de Cultura da UFMG. Entrevista a Tereza Rodrigues. Disponível em: [http://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=60](http://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=60).

<sup>631</sup> BRAYNER. Orelha de livro. In: NOLL. *Lorde*.

convida a jogar com ele através de sua presença fantasmagórica, extraindo de algumas experiências vividas o material para a construção de seu mundo ficcional.

Nesse sentido, muito mais do que apontar para os indícios autobiográficos em João Gilberto Noll, interessa-nos pensar como se configuram esses elementos apresentados por meio de um forte pendor de tensão entre a realidade e a ficção. O autor tudo fará para que essa operação se proceda, como, por exemplo, a estratégia de figurar seus personagens-narradores sob alguns de seus traços fisionômicos e/ou dados biográficos como local de nascimento (Porto Alegre), nome, estado civil, idade, profissão etc.. Ou mesmo, ou sobretudo, pela identificação de posições éticas e ideológicas semelhantes entre autor e narrador.

A designação de seu próprio nome está em quatro de seus treze romances, a saber: *A fúria do corpo*, *Bandoleiros*, *Canoas e marolas* e *Berkeley em Bellagio*. Nesse último, quando o narrador está na cidade italiana, um estrangeiro o chama: “Joao, Joao, treinando um til com o dedo pelo ar, a repetir Joao, Joao”.<sup>632</sup> Sugere-se ainda que o sobrenome do personagem seja o mesmo do escritor, “com seu jeito aloirado, sobrenome alemão”.<sup>633</sup> Verificam-se ainda outros indefectíveis indícios biográficos: “quem era mesmo esse homem nascido em abril em Porto Alegre, no hospital Beneficência Portuguesa, às seis da manhã, criado no bairro Floresta, sem poder imaginar que um dia estaria aqui nesse castelo, ao norte da Itália, perto de Milão”.<sup>634</sup>

Desse modo, por meio de interrogativas de ordem existencial, o narrador agudiza mais a sua condição humana com relação à instabilidade identitária do que simplesmente a uma condição narcísica, que se referiria somente a si mesma: “(...) hoje um escritor famoso a receber convites do mecenato internacional, mormente o norte-americano”.<sup>635</sup> Noll, assim como o personagem, também foi contratado, em 2002, por meio de uma bolsa de escritor visitante pela The Rockefeller Foundation para trabalhar nos EUA e na Itália, países onde se passa essa narrativa. Assim, esses *biografemas*, para usar o conceito barthesiano, são encontrados de distintas maneiras ao longo de suas obras. Visto por esse ângulo, pode-se inferir que a vida do autor não é estritamente um modelo de situações

---

<sup>632</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 49.

<sup>633</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 29.

<sup>634</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 28.

<sup>635</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 29.

análogas ao romance ou vice-versa, posto que “as cenas reais e as cenas fantasmadas não estão numa relação de filiação; todas elas não passam de duplicações paralelas, mais ou menos fortes (mais fortes na obra que na vida) de uma cena *ausente, infigurada*, mas não inarticulada, cujo lugar de infiguração e de articulação só pode ser a escrita”,<sup>636</sup> como bem proferiu Barthes a respeito do Marquês de Sade. Nesse sentido, por mais que João Gilberto Noll evoque o seu próprio nome em seus romances, o convite é feito para negar essa alcunha, no intuito de criar uma tensão entre o real e o ficcional, na qual a identidade ou uma eventual origem se desprendam de qualquer referencialidade:

Quando acordei ouvi o sino que de hora em hora toca na Bellagio das ruelas e escadarias. Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia bastimal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana.<sup>637</sup>

Pertinente ressaltar que o nome João, não raro entre os brasileiros, designa popularmente qualquer cidadão e, por se tratar de um nome comum, revoga a si mesmo. Ou seja, o nome acaba por não designar ninguém, tornando-se um nome neutro, cabendo junto a si qualquer predicado. É, paradoxalmente, o nome de todos e de ninguém. Negação e afirmação / marca e vazio, como sugerido por Giorgio Agamben anteriormente.

Em *A fúria do corpo*, Noll conta as aventuras de um mendigo errante, que também pode se chamar João, ao lado da mulher Afrodite nas ruas do Rio de Janeiro, sobretudo em Copacabana. Na página de abertura desse que é seu primeiro romance, escreve:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. (...) Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento,

---

<sup>636</sup> BARTHES. Vida de Sade. *Sade, Fourier, Loiola*, p. 171.

<sup>637</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 52.

filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. (...) O meu nome não. Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento.<sup>638</sup>

Nessa passagem, o narrador se distingue como possuidor de uma identidade em trânsito e fora dos padrões temporais, descaracterizado de um passado que o fixaria, tornando-se ao mesmo tempo João ou qualquer outro nome – ou outra coisa –, pois tudo começa a contar a partir do momento da enunciação, inclusive a sua transformação em uma mulher: “olhando-me no espelho num tom solene: quase transfigurado numa cadência que não sou, (...) uma dama irreal se apossa do meu corpo e me reflete esguia, loura e bela qual ninfa de outras eras (...) sou alva e trêmula, sou dama”.<sup>639</sup>

Esse caráter multifacetado, a salvo de qualquer psicologização simples, é percebido também em *Canoas e marolas*, romance que se passa em grande parte em uma ilha atravessada por um rio caudaloso, onde o narrador desembarca logo no início dizendo: “Quando pequeno me chamavam de Pacífico, quase ficou meu nome”.<sup>640</sup> Curioso pensar que esse nome também é, por um lado, um adjetivo que caracterizaria bem certa placidez, geralmente encontrada nos personagens nollianos: “Eu estava ali entre todos, (...) sem saber bem claramente o que fazia na ilha (...) / Pois eu mesmo não sabia com exatidão de mim, se adquiria um contorno pela vida ou não; meu corpo talvez resultasse flutuante, informe”.<sup>641</sup> Ao final desse romance, o personagem chega ao ápice dessa passividade, anulando por completo o sujeito, tornando-se uma coisa literalmente, visto que ele se mineraliza, transmuta-se em uma pedra no deserto.<sup>642</sup> E, por outro lado, o nome Pacífico remete também à imensidão, inquietude e fluidez das águas do oceano homônimo, recordado também por outra designação no romance ao encontrar a sua filha, motivação maior de estar na ilha:

“Seu nome?”  
“João. O seu?”  
“Marta.” / (...) “Quem é você?”  
“João”, repito.  
“Sim, mas João de quê?”

<sup>638</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 9.

<sup>639</sup> NOLL. *A fúria do corpo*, p. 208.

<sup>640</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 9.

<sup>641</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 32.

<sup>642</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p.105.

“João das Águas.”<sup>643</sup>

Essa transitoriedade do personagem-narrador ou liquidez, para melhor designá-lo, agregada à alternância entre a ebulição e a solidez de seu estado petrificado, além da constante afirmação e negação de sua alcunha – “negando seu próprio nome, João das Águas” –,<sup>644</sup> produz o caráter agônico e paradoxal do projeto literário nolliano, o qual o tempo todo nos impele a entender seus personagens como provisórios:

deitei, fingi que adormecia, fingi tanto de tudo que cheguei a acreditar que era um navio, que fora feito só para nadar sobre as águas, João das Águas que era, carregando em minhas vísceras os dramas dos viajantes, seus temores do mar, suas dúvidas, amores passageiros ou peregrinos, tédio infinito, desejo de se atirar aos tubarões. Eu estava deitado na areia e eu era todo fingimento.<sup>645</sup>

Já em *Bandoleiros*, segundo romance do autor, também encontramos algumas das características apontadas em *Berkeley em Bellagio* e em *Lorde*, sobremaneira com relação à vivência do autor e ao seu vínculo com as instituições para escrever um livro. Noll esteve por alguns meses nos EUA, financiado pelo programa de bolsas para escritores da *International Writing Program/University of Iowa*, em 1982. Em entrevista ao jornal *O Globo*, no ano de lançamento do livro, em 1985, é revelado que o autor começou a pensar no livro durante a sua viagem pelos EUA. Sheila Kaplan, diz que essa foi a primeira vez que o autor saiu do Brasil. “Ficou nos Estados Unidos cerca de cinco meses e esta experiência foi vital para *Bandoleiros* – passado entre Boston e Porto Alegre – mas não, como ele esclarece, em termos de acumulação de dados documentais, por que não é este o aspecto que lhe interessa literariamente”.<sup>646</sup> Nessa entrevista Noll expõe a maneira como ele traz a experiência de vida para os seus livros, ressaltando-se os motes filosóficos – como já enfatizado no segundo capítulo –: “tento fazer um romance o menos possível com espírito de crônica. Se eu não tivesse ido aos Estados Unidos este romance jamais teria sido gestado. (...) [Porquanto] mais do que o que está

---

<sup>643</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 35-6.

<sup>644</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 52.

<sup>645</sup> NOLL. *Canoas e marolas*, p. 45.

<sup>646</sup> KAPLAN, Sheila. *Bandoleiros*, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo*, 17 de junho de 1985.

sendo narrado, me interessa o empenho filosófico com que eu possa iluminar a ação dramática”.<sup>647</sup>

Dessa forma, seus livros estão intimamente ligados à sua escrita subsequente e/ou concomitante às viagens. No entanto, as generalizações em torno do nome levantadas até aqui tomam outras particularidades em *Bandoleiros*. O narrador não se chama João. Ele é um escritor anônimo. João é a designação, agora, do seu melhor amigo, de mesmo ofício. Apresenta-se a voz do narrador ao se referir ao amigo: “João não tem parentes. Brincávamos até que a dele era a família mais dizimada do planeta. Então trouxe João para Porto Alegre. Para morrer junto de mim. Em dias morreu”.<sup>648</sup> Enquanto João é um escritor otimista, que acredita no bom legado da existência humana, o narrador é um escritor incrédulo; seu último livro publicado tem um soturno título, *Sol macabro*:

João responde que ando bebendo muito, que eu vá dormir que faz bem a um escritor desiludido.

João é um escritor guerreiro. Acabou de lançar um romance esperançoso. Uma história de amor na penúria. Em nossos encontros bebíamos muita cerveja. Quando eu falava de meus livros João respondia: tudo bem, mas por que esse talento todo empregado numa amargura corrosiva? Essa é a única moral possível lá nas sociedades industrializadas. E argumentava mais: olha, o eixo do novo homem vai se dar é por aqui mesmo.<sup>649</sup>

Pode-se expor também que o fato de o personagem principal às vezes ingerir bastante álcool altera-lhe seu estado de consciência. Assim, dado à sua embriaguez, o narrador-escritor perspectiva os acontecimentos da narrativa de forma entrecortada, justapondo-se passado, presente e futuro. Em determinados momentos, como nos elucidava o pesquisador César Guimarães, chega-se ao ponto de não sabermos “com certeza se as imagens (...) pertencem ao universo de *Bandoleiros*, se é ao narrador que essas imagens dizem respeito, se é ele que está ali representado (...), ou se elas pertencem à narrativa que este narrador-escritor diz estar escrevendo”.<sup>650</sup> Pode-se também pensar esse romance como possuidor de um formato derivado dos recursos narrativos do cinema, mais especificamente o da montagem. Tenha-se em vista os diversos cortes de cena, acrescidos de certa

---

<sup>647</sup> KAPLAN, Sheila. *Bandoleiros*, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo*, 17 de junho de 1985.

<sup>648</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 8.

<sup>649</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 77.

atemporalidade, a exemplo da morte de João logo no início da narrativa e do seu reaparecimento ao final.

Todos esses aspectos corroboram para se pensar esse romance por um forte viés de duplicação. Veja-se o que diz o narrador:

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura por que faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.  
Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento.<sup>651</sup>

Talvez se possa mesmo dizer que, para que a voz da enunciação surja, tem de haver “a morte do autor”. É preciso, dentro dessa perspectiva, buscar ser outro para que se efetive a literatura.

João Gilberto Noll, ciente dessa dificuldade de se retratar, também estetiza em seus livros a impossibilidade do contato consigo mesmo ou com o seu duplo. Ao final de *Bandoleiros*, por exemplo, o narrador ao desembarcar de volta ao Brasil, no aeroporto do Galeão, vê o amigo, João, a sua espera:

João sorria, e não importava coisa alguma que ele fosse morrer. João vai. Eu vou. Todos nós vamos morrer.  
Então, o que importava era aquilo mesmo – eu devolver esse largo sorriso para João, que está ali, do outro lado do vidro, me sorrindo.  
E eu fui. Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João.<sup>652</sup>

Como bem salientou Márcia Hoppe Navarro a respeito desse não-encontro em *Bandoleiros*: “o contato dos duplos não pode se materializar, impedido pelo espesso vidro da sala de espera. Uma de cada lado do vidro, as mãos só simulam um encontro, pois o obstáculo simboliza a impossibilidade do contato na solidão inescapável em que submergem”.<sup>653</sup> Por fim, em consequência disso, torna-se em vão a procura da expressão totalitária do autor na obra, pois somente podemos tratá-la como um jogo. Dessa forma, pensando ao lado de Agamben

---

<sup>650</sup> GUIMARÃES. Narrar por imagens: o olhar e a memória. *Imagens da memória*, p. 148.

<sup>651</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 7.

<sup>652</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 163.

<sup>653</sup> NAVARRO. A poética exaltação dos sentidos. In: Vários. *Autores gaúchos*, p. 17.

talvez, nessa altura, a aporia de Foucault esteja começando a ficar menos enigmática. O sujeito (...) não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque a escritura (...) é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.<sup>654</sup>

\* \* \* \* \*

---

<sup>654</sup> AGAMBEN. O autor como gesto. *Profanações*, p. 63.

## Exercício de leitura-escrita II: “Relâmpagos”

p/ João Gilberto Noll

### Bellagio, 2009

Hoje me lembrei daquele homem lá do Sul cujo aniversário é em abril, 15 se não me engano. Quase nunca memorizo tais datas, todavia, hoje, parece ser de fato um dia especial: sonhei com o cara. Ele me beijava a fronte e me dizia segredos. Mas as palavras não diziam nada, uma língua estranha – *un modo italiano più o meno arcaico* – soprava um calor suave ao pé do ouvido numa noite de vento frio e forte num 15 de abril. Por que nesse dia?, perguntei mesmo em estado onírico. Estaríamos nós comunicando através de ondas telepáticas? Estaria ele conectado a mim em uma consonância de vozes? *Anjo das ondas*? Já acordado percebia em sua coxa virilha púbis a quentura do líquido vazado de amor. Ou seria igualmente uma forma impregnada desse afeto que não experimentava desde aquele último encontro num quarto de hotel numa cidade lacustre ao norte da Itália? Lá, registrariam eles numa única troca de correspondência, viveram uma espécie de magia que a memória apagara. E agora revivem de súbito, dormindo, essa sensação seguida de gozo. Teria eu encontrado o meu homem e o deixei passar como um vento de abril? Já não sei se sonho, quem fala, já não sei quem sou. Preciso me levantar e saber onde estou; os espaços, de certo, contornariam o meu estado atual: abro os olhos e miro os meus pés para incidir a dimensão do corpo, miro as mãos, acamo melhor a cabeça, aliso os lábios, me levanto e vou me lavar... Ele parece viver apenas em páginas de livro. Noto minha sombra no azulejo, no papel. Sou um personagem daquele escritor sexagenário que habita em muitos lugares no ofício de se instrumentalizar de pequenas histórias, dando um ritmo diferente do usual à labuta cotidiana. Entretanto, anseio que a morte do herói – eu, no caso – venha logo. Ele é o duplo de mim? Me projeto no futuro lendo rapidamente as páginas ainda a serem escritas por ele para saber como será o meu fim. Ao longe, ao sul, um canto de sereia.

**Capítulo 5**

**AL BERTO:  
FOTOGRAFIA E MELANCOLIA**

Numa incerta hora fria  
perguntei *ao fantasma*  
que força nos prendia,  
ele a mim, que presumo  
estar livre de tudo,  
eu a ele, gasoso,  
todavia palpável  
na sombra que projeta  
sobre meu ser inteiro:  
um ao outro, cativos  
desse mesmo princípio  
ou desse mesmo enigma  
que distrai ou concentra  
e renova e matiza,  
prolongando-a no espaço  
uma angústia do tempo.

Perguntei-lhe em seguida  
o segredo de nosso  
convívio sem contato,  
de estarmos ali quedos,  
eu em face do espelho,  
e o espelho devolvendo  
uma diversa imagem,  
mas sempre evocativa  
do primeiro retrato  
que compõe de si mesma  
a alma predestinada  
a um tipo de aventura  
terrestre, cotidiana.

(...)

Perguntei-lhe por fim  
a razão sem razão  
de me inclinar aflito  
sobre restos de restos,  
de onde nenhum alento  
vem refrescar a febre  
desse repensamento:  
sobre esse chão de ruínas  
imóveis, militares  
na sua rigidez  
que o orvalho matutino  
já não banha ou conforta.

No voo que desfere,  
silente e melancólico,  
rumo da eternidade  
ele apenas responde  
(se acaso é responder  
a mistérios, somar-lhes  
um mistério mais alto):  
*Amar, depois de perder.*

## 5.1 A fotografia em Al Berto

A pintura simula a vida, e a fotografia não simula nada. Mata. É um tiro, em que tudo para. A pintura tem uma imobilidade na mobilidade, por seu lado a fotografia é a arte que mais tem a haver com a morte. É a descida aos infernos. Mas tanto a pintura como a fotografia fertilizam a minha escrita, porque são as referências que tenho, pois não há razão para não transpor para escrita tudo o que a pode enriquecer e transformar. O autor funciona como filtro. E é tão vivo!

Al Berto<sup>655</sup>

**D**urante toda a sua trajetória artística, entre 1967 e 1997, Al Berto manteve uma intensa produção poética, na mais ampla possibilidade que esse vocábulo possa carregar, associando à sua obra a veiculação de sua imagem e colhendo os benefícios e malefícios de se expor profusamente, diferentemente de alguns autores de nossa língua portuguesa – Herberto Helder e Dalton Trevisan, por exemplo –, que se negam a registrar suas obras por meio de leituras em estúdio, em entrevistas, bem como serem captados por qualquer meio midiático. Al Berto, pelo contrário, posou para as fotografias das capas de seus livros, concedeu entrevistas à mídia impressa e televisiva, recitou poemas em público, além de possuir uma lírica que, segundo Fernando Pinto do Amaral, “pretende funcionar como *testemunho* de um sujeito, de um *eu* que não teme arrastar toda a carga dos seus afetos para as páginas que escreve”, afirmando ainda que “o recorte inegavelmente narcísico desta obra poderá ter afastado alguns leitores, [pois exhibe] (...) ostensivamente a personalidade do poeta”.<sup>656</sup>

Em Al Berto percebe-se certo culto à sua individualidade, o que é constatado pela exacerbação em seus textos do pronome na primeira pessoa do singular – eu –, reforçando mais ainda o caráter narcisista de sua obra, além de oferecer ao leitor um rosto para o narrador. Ao mesmo tempo em que essa postura distancia

<sup>655</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 51.

<sup>656</sup> AMARAL. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. *O mosaico fluido*, p. 119.

leitores, também agrega, de modo a tornar o autor d'*O medo* um poeta contemporâneo cultuado pela juventude portuguesa – “Não sou ingênuo. Quero assumir aquilo que fiz por inteiro. Essa é a minha condenação, porque sei que poderia fazer uma escolha. Sei que tenho leitores de 17 anos e isso dá-me felicidade”.<sup>657</sup>

Os textos de Al Berto e as suas encenações fotográficas são um bom exemplo da possibilidade de se ler uma obra. Especificamente quando nos defrontamos com a relação que esse escritor propõe entre a literatura e a fotografia, tanto por meio de seu emprego visual, que veremos mais adiante, como pelo escritural, que pode ser encontrado de duas formas: na primeira, está articulado ao gesto de fotografar, marcando o instante por meio do tempo presente, como no poema “4. Leica” da série “Paulo Nozolino/4 visões”:

(...) a ponta do feltro risca a pálpebra molhada de tinta  
as palavras surgem confusas... click!  
a intensidade das luzes e por trás delas o olhar  
na penumbra rente ao chão aproxima-te do vidro  
focas disparas... o ruído da leica acorda-me  
para o silêncio povoado desta sala vazia<sup>658</sup>

Já na segunda, está articulado à temática da memória, percebida inúmeras vezes em seus poemas, como neste, sob o sugestivo título “1. Cabeça de pano”, igualmente da série “Paulo Nozolino/4 visões”:

por vezes a memória doutros dias chega-me de imagens fixas  
mas se a vida germinasse dalgum cristal de prata  
oculto nesta cabeça esculpida em pano erguendo-se  
sob o peso duma lua artificial... abandonaria o riso  
e a tristeza do corpo... partiria à procura  
do segredo eterno das pirâmides ou dessa revelação  
ainda em suspensão no revelador dos nocturnos laboratórios  
(...)  
no zênite da noite levantar-se-ia o terno dedo  
incendiando a leveza do papel mergulhado no fixador  
imobilizaria o desejo  
e todas as imagens se tornariam apenas resíduos  
visões ainda longínquas dalguma catástrofe... os rostos  
que na penumbra partilharam connosco a vida e  
depois se ocultaram<sup>659</sup>

---

<sup>657</sup> AL BERTO apud ANGHEL. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, p. 131.

<sup>658</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 320.

<sup>659</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 317.

No entanto, tratar o tema da fotografia na literatura por variadas vezes e de diferentes maneiras por si só, e especialmente em Al Berto, já incide a imbricação dos tempos presente e pretérito, pois a própria fotografia já garante esse estatuto. Estampada nas capas de seus livros ou referida em palavras, essa arte visual integra sua estética, edificando-se como uma chave potente e até desconcertante de leitura.

O fotógrafo Paulo Nozolino,<sup>660</sup> um dos mais destacados artistas contemporâneos portugueses, é o responsável pela maioria das encenações fotográficas de Al Berto em seus livros. O diálogo entre eles se dá em cinco ocasiões: *O último habitante* (1983), *Salsugem* (1984), *A seguir o deserto* (1984), *O medo* (1987) e *Horto do incêndio* (1997). A respeito desta última obra, Eduardo Prado Coelho nos propõe começar a lê-la pela encenação fotográfica de Al Berto impressa na capa.<sup>661</sup>

Talvez se possa começar por aquilo que fica à volta do texto, e que o protege, envolve e ampara (tecnicamente, poder-se-á falar de paratexto). (...) As capas dos livros de Al Berto (...) fazem parte, numa colaboração indireta mas decisiva, do próprio texto. Elas servem para encenar, num narcisismo que se defende através de diversas camadas ou véus de ironia, o lugar da subjetividade em que o livro se desenrola, o seu coração arfante, opaco e exposto: ‘vês no espelho/ o homem cuja solidão atravessou quase cinco décadas e/ está agora ali a olhar-te.’ E, por último, a imagem coloca a pergunta que o texto vai repetir: ‘que horas serão dentro do meu corpo?’<sup>662</sup>

Retenham-se desta passagem os seguintes temas: a indagação do sujeito acerca do tempo, a fotografia, o narcisismo, a ironia, o coração arfante; para em conjunto serem articulados a um só tema crucial neste capítulo: a *melancolia* em Al Berto. Para João Barrento, no artigo “O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno” (1994), os poetas portugueses dos últimos cem anos são regidos

---

<sup>660</sup> Paulo Nozolino é um dos mais influentes e premiados fotógrafos portugueses. Nasceu em 1955, em Lisboa. Vive e trabalha em Paris. Expõe e publica regularmente desde 1980. Recebeu vários prêmios e bolsas internacionais, dentre eles: Prêmio Kodak (Portugal, 1988), Prix Fondation Leica (França, 1989), Bolsa Villa Médicis Hors-les-Murs (Paris, 1994) e Grand Prix de la Ville de Vevey (Suíça, 1995). A sua obra espelha o nomadismo, igualmente a de Al Berto. “A este perfil que se desenha na tradição da ‘estrada’, da ‘viagem’ e da ‘deriva’, compondo uma autobiografia nômade, associa-se o rigor técnico e estético que tornaram famosos os milagres luminosos arrancados aos negros e cinzentos que dominam as suas fotos”. Cf.: <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-biografias/836-paulo-nozolino.html>.

<sup>661</sup> A imagem da capa de *Horto de incêndio* se encontra na p. 99 deste trabalho.

<sup>662</sup> PRADO COELHO apud ANGHEL. *A metafísica do Medo*, p. 91.

pelo signo da melancolia, sob o signo de Saturno. Porém, o autor empenha-se mais em analisar os poetas a partir da ‘geração de 1970’; porque neles o

tom plasma-se num *pathos* com cambiantes diversamente melancólicos: corrosivo já em Joaquim Magalhães, displicentes e autoirônico em Vasco Graça Moura, narcisista em Al Berto, minimal e ciciado em Helder Moura Pereira (...). Mas em todos está presente uma consciência vígil do tempo da escrita, deste nosso fim de época marcado por sinais de uma negatividade que encontra o seu lugar nesta poesia em termos de figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte.<sup>663</sup>

Essa articulação da melancolia com a literatura portuguesa contemporânea já havia sido feita por Fernando Pinto do Amaral em livro publicado anteriormente, inclusive usado como referência por J. Barrento, *O mosaico fluido* (1991). No capítulo intitulado “Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia”, Amaral dedica sua análise somente ao autor de Sines, afirmando contundentemente que seu universo pode ser considerado como

um dos mais melancólicos da nossa poesia recente. Seu tem sido o culto dessa ‘*difícil arte da melancolia*’, essa sensação psico-afectiva herdeira da *acedia* medieval e em que se conjugam, saturnianamente e numa indefinível mistura, o torpor, a nostalgia e o tédio. Num estudo clássico, Klibanski, Panofsky, Saxl definem a melancolia como “um sentimento de duas faces, que de si mesmo perpetuamente se alimenta e pelo qual a alma frui a sua própria solidão, mas sofrendo mais intensamente, através de tal experiência, o sentimento dessa solidão, uma espécie de ‘alegria no sofrimento’ [...]. Este humor melancólico moderno corresponde essencialmente ao exacerbar da consciência de si, já que o eu é o eixo entorno do qual gira a esfera da alegria e da tristeza” (Klibanski et alii, 1989, p. 374-5).<sup>664</sup>

---

<sup>663</sup> BARRENTO. O astro baço. *A palavra transversal* – literatura e ideias no século XX, p. 81.

<sup>664</sup> AMARAL. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. *O mosaico fluido*, p. 125.

## 5.2 Melancolia: o objeto perdido

(...) ao fim de algum tempo, o que estava fora de mim passou a ser igual ao que estava dentro de mim – Luz e Sombra.

E foi com Luz e Sombra que iniciei, no papel, a construção da minha biografia.

Al Berto, *O anjo mudo*

A afecção denominada melancolia está presente entre nós desde a origem da cultura ocidental, sendo objeto de reflexão da medicina, da filosofia e das artes. A partir dos estudos de alguns dos teóricos de referência sobre o assunto, *Historia del tratamiento de la melancolía desde los Orígenes hasta 1900* (1962), de Jean Starobinski, e *Saturno y la melancolia: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte* (1964), de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, convencionou-se dividir a história da melancolia em três períodos: Antiguidade Clássica, Idade Média e Modernidade.<sup>665</sup> Veja-se um breve percurso histórico, com enfoque especial na psicanálise.

Na Grécia Antiga, encontra-se o clássico texto de Aristóteles sobre a temática saturnina, *O homem de gênio e a melancolia*, no qual o filósofo a trata pelo prisma de uma afecção que também é benéfica, pois são os homens de exceção, os gênios, que são tomados por males originados da bile negra – *melas* (negra) e *chole* (bile). Desde então, está instaurada uma das atribuições marcantes da melancolia: o seu caráter paradoxal, ressaltado por Aristóteles quando afirma que “a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos. E, com efeito, a bile negra é muito fria e muito quente”.<sup>666</sup>

O livro *Estâncias*, de Giorgio Agamben, inteiramente dedicado ao tema da melancolia, contextualiza na abertura do primeiro capítulo – “O demônio meridiano” – a acídia na Idade Média, informando que, nessa época, um flagelo

---

<sup>665</sup> Cf. LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 31-8. Para um maior aprofundamento do tema, sobretudo a respeito do livro *Saturno e melancolia*, veja o artigo “Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro ‘Saturno e a melancolia’, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl”, de Sérgio Alcides. In: *Topoi – Revista de História*, 2001, p. 131-73.

<sup>666</sup> ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, p. 105.

pior que a peste manifestou-se sobre a população europeia. Os padres tentavam intervir contra os perigos desse “demônio meridiano” que assaltava suas vítimas por volta do meio-dia. Segundo o pensador italiano, para Santo Tomás, “o que preocupa o acidioso não é, pois, a consciência de um mal, e sim, pelo contrário, o fato de ter em conta o mais elevado dos bens: acídia é o vertiginoso e assustado retrair-se frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus”.<sup>667</sup> Por esse motivo, é um mal mortal, porque se afasta do bem divino: “trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo”.<sup>668</sup> Daí, novamente, o caráter paradoxal da acídia, que Agamben reforça ao finalizar o capítulo:

a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em inacessível, a acídia não constitui apenas uma fuga de..., mas também uma fuga para..., que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele.

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu “demônio meridiano”: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que a maior desgraça é nunca tê-la tido.<sup>669</sup>

Segundo Agamben, sob muitos aspectos, essa descrição patrística não desapareceu na Modernidade, pois é sob o regime atrabiliário que se pautará a literatura moderna – *mal du siècle* –, tendo em Baudelaire um expoente, pois toda a sua poesia pode ser entendida “como uma luta mortal com a acídia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo. Convém observar que o *dandy*, que representa, segundo Baudelaire, o tipo perfeito do poeta, pode ser considerado, em certo sentido, como reencarnação do acidioso”;<sup>670</sup> embora a

---

<sup>667</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 28.

<sup>668</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 29.

<sup>669</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 32.

<sup>670</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 24.

acídia tenha se esvaziado de seu significado patrístico em detrimento da “ética capitalista do trabalho”. No entanto, como sugere Agamben, “se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero”.<sup>671</sup>

Além da literatura moderna, que tem em Baudelaire um exemplo da temática atrabiliária no século XIX, ainda sob o signo da Modernidade encontram-se a psiquiatria e a psicanálise como formas discursivas de considerável influência, devido ao seu influxo na cultura ocidental. Segundo Sigmund Freud, a melancolia para a psiquiatria possui várias formas clínicas, tratando-a antes como uma afecção somática do que psicogênica. Afirma ainda que, na psicanálise, a melancolia será abordada como um caso de natureza psicológica indiscutível.<sup>672</sup>

Em “Luto e melancolia”, o autor pretende fazer uma analogia entre a *melancolia* e o “afeto normal do luto”, já que o quadro geral dessas duas afecções é bem parecido. Em ambos os casos há a perda do objeto, sendo que naquela a perda é ideal: “sabe-se quem perdeu, mas não o que perdeu”.<sup>673</sup> Essa característica tem implicações na estrutura egoica, pois, na melancolia, o ego se torna pobre e vazio, acarretando diminuição da autoestima, inibição da libido, desânimo, perda da capacidade de amar, autorrecriminação e autoenvilecimento, culminando em uma expectativa delirante de punição, enquanto que no luto é o mundo que se torna pobre e vazio, não o ego. Freud acredita que a autoacusação e a autocrítica, encontradas nos melancólicos, os dispõem a uma visão mais penetrante da verdade, se comparados a outras pessoas que não são melancólicas.

Tal posição é justificada pelo fato de que o melancólico parece conhecer mais sobre si mesmo, visto que “ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie”.<sup>674</sup> Tal postulação vai ao encontro do que é proposto por Aristóteles em *O homem de gênio e a melancolia*. Entretanto, como atesta Freud, é difícil ver até que ponto há uma correspondência entre o grau de autodegradação e sua real justificação. A psicanálise ainda não conseguiu explicar como o ego do melancólico pode

---

<sup>671</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 27.

<sup>672</sup> Cf. FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 271-91.

<sup>673</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 277.

<sup>674</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 279.

consentir em sua própria destruição, mas afirma que na melancolia “o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetal, puder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo”.<sup>675</sup> O fato é que os melancólicos chegam a usar o sadismo e a autopunição como vingança, para torturar o objeto amado por intermédio da sua doença, encontrando-se, em boa parte dos casos, esse objeto amado perto do melancólico. Freud ainda postula que não é fácil reconstruir o processo da melancolia, porque

existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destroçada. O resultado não foi o normal – uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo –, mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação.<sup>676</sup>

Por vezes, as mesmas condições do luto provocam a melancolia. Porém, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda”.<sup>677</sup> Tanto no luto como na melancolia há a retirada do investimento libidinal e o objeto de amor não mais existe. No entanto, a afecção melancólica é ambivalente, pertencente, por natureza, ao recalcado.

As causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro defender essa posição da libido contra o assédio. A localização dessas lutas

---

<sup>675</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 285.

<sup>676</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 282.

<sup>677</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 278.

isoladas só pode ser atribuída ao sistema *Ics.*, a região dos traços da memória de coisas.<sup>678</sup>

Essa ambivalência se deve ao fato de o melancólico possuir, em relação ao objeto amado, sentimentos de amor e ódio. O ódio pode se intensificar, se o melancólico se refugiar na identificação narcisista e colocá-lo em ação contra o objeto, degradando-o.<sup>679</sup> Para Freud, esses sentimentos ambivalentes se dão no nível do inconsciente, como afirmado acima. A seguinte formulação de Giorgio Agamben talvez se faça pertinente no que tange à questão da ambivalência em Freud:

na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. E assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim, o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado.<sup>680</sup>

Assim, o melancólico só consegue se apropriar do objeto amado quando afirma sua perda. E é nessa apropriação, a partir da falta, que o objeto se torna fetiche, por ser sinal de algo e de sua ausência, triunfando sobre o ego. Triunfa por meio da própria supressão.

A retração da libido melancólica não visa senão tornar possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é, realmente, possível. Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, parece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. Nesta altura, torna-se compreensível a ambição específica do ambíguo projeto melancólico, que a analogia com o mecanismo exemplar do luto havia desfigurado parcialmente e tornado irreconhecível, e que justamente a antiga teoria humoral identificava na vontade de transformar em objeto de abraço o que teria podido ser apenas objeto de contemplação. Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido.<sup>681</sup>

---

<sup>678</sup> FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 289-90.

<sup>679</sup> Cf. FREUD. Luto e Melancolia. *Edição Standart*, vol. XIV, p. 284.

<sup>680</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 46.

Agamben, no capítulo intitulado “O fantasma de Eros”, comenta que Freud não desenvolveu uma teoria orgânica do fantasma, mas deixou resquícios ao pronunciar que o melancólico não aceita a realidade tal como lhe é apresentada, e se esquivava do real ao criar os fantasmas do desejo que penetram na consciência e que passam a ser aceitos como uma melhor realidade. O autor acrescenta que essa faculdade fantasmática já era há tempos vinculada à melancolia pela tradição antiga e que a psicanálise contemporânea resgatou essa ideia, sobretudo, a partir de Jacques Lacan, pois a gênese do amor já se apresentava como um processo fantasmático desde a lírica trovadoresca, que muito influenciou a poesia ocidental moderna:

a perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real.<sup>682</sup>

Na contemporaneidade, à sombra da modernidade, os elementos atribuídos aos três momentos históricos da melancolia – o temperamento saturnino na Antiguidade, as descrições patrísticas da acídia e os estudos da psicanálise, que traduzem a afecção para a linguagem da libido – encontram ecos em obras de muitos artistas, constatando a sua fixidez no tempo. Não seria muito conjecturar que a melancolia seja uma das principais chaves de leitura desses trabalhos, como no caso de Al Berto ao escrever obsessivamente sobre a ausência do amado. Veja-se, a exemplo, o pronunciamento do personagem Beno, em um tom reticente, elegíaco e, claro, melancólico:

Regressa, Nému. Regressa ao escorrer dos dedos enrolados no sexo, ao riso matinal dos corpos saciados, às nocturnas conversas das esplanadas, aos jogos de sedução, aos engates, ao murmúrio das vozes nos becos da cidade, à ofegante trepidação da manhã, regressa... regressa Nému. Porque as palavras não te substituem e estão cheias de pústulas no coração das sílabas.  
Regressa e oferece-te à preguiça triste de quem continua aqui, vivo, sorvendo a espiral da sua própria ausência.

---

<sup>681</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 45.

<sup>682</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 53.

Regressa, peço-te, mesmo antes de partires. Regressa à voracidade do desejo, e à incendiada paixão dos nocturnos tigres...<sup>683</sup>

Em Al Berto, é recorrente essa temática, podendo-se mesmo afirmar que em todos os seus livros predominam o traço da melancolia – o fantasma do objeto amado perdido –, seja por intermédio de cartas, diários, poemas, narrativas, contos e nas fotografias – como se verão a seguir, sendo necessário recorrer a outras fontes teóricas de articulação. A escrita al-bertina é carregada de um léxico atrabiliário, sendo constante a presença de palavras como sangue, sepultura, separação, fusão, osso, cinza, treva, noite, claro, mar, corpo, corte, morte, dor, amor, esperma e suicídio, que por muitas vezes se potencializam exatamente pelos jogos de contrastes. Sobre Al Berto, Fernando Pinto do Amaral afirma que

basta um rápido contacto com a sua obra para nos apercebermos da insistência com que o *spleen* e a *Weltschmerz* se erguem ao longo do seu *Medo*. Cercado pela solidão, praticamente fora de si próprio, o sujeito sabe entregar-se à amargura mas compensadora tirania de uma *dor* que só ele conhece e que, longe de ser causada por um motivo identificável, provém de uma *presença-outra*, inquietante e espectral, pairando sobre o sujeito como uma invisível e fatal condenação, qualquer coisa que devagar toma conta de cada pensamento ou cada gesto, o que leva à preguiça e à imobilidade.

Assim se ascende, pouco a pouco, seja a uma *serenidade* rara, seja, com maior frequência, ao desconforto acidioso de ficar parado e absorto, sem energia, vítima da mais insidiosa angústia.<sup>684</sup>

Por fim, essa ambivalência característica da melancolia aparece em Al Berto na própria relação do sujeito da enunciação com a escrita, pois este se trata quase sempre de um escritor a nomear o mundo. A melancolia pode também ser entendida como algo associado à perda de identidade e de laços do sujeito com a comunidade, ou mesmo à ausência de uma ideologia a que se apegar; ou ainda, à sua própria disposição em direção à imobilidade. Assim, a busca de sentido para a vida narrada por essa voz dá, paradoxalmente, um carácter alegremente soturno ou soturnamente alegre à obra, exaltando a relação agonística entre autor e escrita – “calou-se quando percebeu que escrever podia ser um vício feliz ou a única mentira suportável”.<sup>685</sup>

---

<sup>683</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 68.

<sup>684</sup> AMARAL. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. *O mosaico fluido*, p. 125.

<sup>685</sup> AL BERTO. Impressão digital. *O medo*, p. 350.



indo além de uma mera representação maniqueísta de afetos e conceitos.<sup>687</sup>

As duplicidades dessa disposição são correlatas a representação de Dürer. Observe-se ao lado a imagem da referida pintura. A respeito dela, Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, ressalta também os seus traços ambivalentes.

O quadrado mágico que vemos desenhado num quadro por cima da cabeça da 'Melancolia' de Dürer é o selo planetário de Júpiter, cuja influência se opõe à forças obscuras de Saturno. Ao lado deste quadro está pendurada a balança, uma alusão ao signo astrológico de Júpiter. (...) Sob esta influência jupiteriana, as inspirações nefastas transformam-se em benéficas, se Saturno torna-se protector das mais sublimes pesquisas.<sup>688</sup>

Elementos igualmente contraditórios, além da característica propriamente soturna da melancolia são encontrados em toda a poética al-bertiana; assim, em suas encenações fotográficas não seriam diferente. Nelas, constata-se de maneira mais rápida e contundente o diálogo com a tradição melancólica. A fotografia de Al Berto estampada na capa de *O livro dos regressos*, feita por Helder Lage, sugere aproximações com a imagem de Dürer, sobretudo por causa da pose, aparentemente despreziosa, ao lado dos óculos escuros sobre a toalha de renda e “o cigarro quase como parte integrante da morfologia do corpo”.<sup>689</sup> Manuel de Freitas atento a tais inclinações de Al Berto, ao analisar a imagem aponta também para os objetos que o cercam, bem como para o estado de ânimo do encenador, pois nessa foto



<sup>687</sup> LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 49.

<sup>688</sup> BENJAMIN. 3. *Origem do drama trágico alemão*, p. 160.

<sup>689</sup> CASTRO. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*, p. 77.

hesitaremos em considerar afim dos versos que nesse livro rememoram a infância.<sup>690</sup>

A fotografia aparece em Al Berto já aparece em *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), ainda timidamente, entre as páginas da série “Os equinócios de Tangerina”.<sup>691</sup> A foto, de Sérgio M.



N. da Costa e Silva, é de uma encenação de Al Berto agachado, sem camisa, com as mãos à altura da boca, cabelos desalinhados e olhos arregalados, expressando uma fisionomia que nos faz pensar em medo.<sup>692</sup> Segundo Eduardo Prado Coelho, o medo também foi detectado e assinalado pela escritora Maria Gabriela Llansol e Joaquim Augusto, seu marido, em uma viagem que fizeram junto com Al Berto para a França. Eles “disseram que no comboio tinham falado com o Al Berto sobre o medo. O medo das capas do Al Berto, as

suas encenações fotográficas contra o medo”.<sup>693</sup> Esse ‘medo’ além de intitular a sua obra completa é recorrente em seus escritos: “medo de escrever”;<sup>694</sup> ou, pelo contrário, para se dissipar de tal sensação: “escrevo para não me deixar invadir pelo medo”.<sup>695</sup>

O tema por vezes se apresenta de maneira irônica associado à fotografia: “vou destruir todas as imagens onde me reconheço / e passar o resto da vida assobiando ao medo”.<sup>696</sup> Ou ainda presente do modo mais costumeiro, ligado à memória, à melancolia, como no último poema, “12”, do livro *Trabalhos do olhar*:

não  
não tenho *medo* de morrer aqui  
nem receio os cães velocíssimos de guarda  
às azenhas não reveladas de teu corpo

*medo* da memória

<sup>690</sup> FREITAS. *Me, myself and I*, p. 60-1.

<sup>691</sup> AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 42.

<sup>692</sup> Cf. FREITAS. *Me, myself and I*, p. 55.

<sup>693</sup> COELHO. Pensar a ausência em Al Berto. In: VÁRIOS. *Al Quimias*, p. 13.

<sup>694</sup> AL BERTO. O medo (1). *O medo*, p. 234.

<sup>695</sup> AL BERTO. O medo (2). *O medo*, p. 370.

<sup>696</sup> AL BERTO. Salsugem. *O medo*, p. 317.

sim... receio que as cabeças tristes dos galgos  
aqueçam na fulguração breve dos relâmpagos  
e corram repentinamente para fora do papel fotográfico  
destruindo estes preciosos trabalhos do olhar.<sup>697</sup>

Susan Sontag, em seu livro *Sobre fotografia*, adjetiva a arte fotográfica de variadas maneiras: nostálgica, melancólica, elegíaca e crepuscular, pois “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”,<sup>698</sup> equivalendo a uma prova incontestável de que algo aconteceu. Assim, o retrato configura-se tanto como uma “pseudopresença” quanto uma “prova de ausência” que as pessoas podem guardar e reencontrar outras vezes, tornando-se um fragmento do mundo capturado em miniatura. Tal postulação é recorrente em Al Berto, como se pode perceber em *Lunário*, na voz do personagem Benó:

Um dia, mais tarde, olharia as poucas fotografias de Nému que guardara numa gaveta, e lembrar-se-ia certamente da noite de agonia em que resolvera queimá-las e não fora capaz de fazer. Tinha chegado à conclusão de que nenhuma delas lhe transmitia a leveza, a lentidão, a quase etérea beleza, os gestos precisos de Nému.

As fotografias (...) tinham fixado instantes agora mortos, escondidos ou desfeitos lado a lado, no chão, e acabara sempre por perder a cronologia daquele rosto. O rosto de Nému.

No entanto, encontrara em todas elas um sinal de Nému. Numa, o sorriso ou uma pálpebra, noutra, os cabelos, o sexo ou a curva do pescoço... mas nunca o retrato completo. E estes frágeis e tênues vestígios, dispersos pelas imagens, perseguiam-no como se tivessem sido *graves acidentes* ao longo da sua vida.<sup>699</sup>

A fotografia é associada a um certo sentimento melancólico, de perda do objeto, de algo que foi “possuído”, seja pessoa ou objeto, em um tempo que não volta mais, pois ela só pode ser pretérita. É certo pensar que todos os objetos que nos cercam e todas as expressões artísticas que chegam à nossa percepção também têm sua história, mas o que se diferencia na fotografia é o fato dela congelar o instante no qual os objetos ou pessoas estavam num determinado momento. Assim, distingue-se da filmagem, por exemplo, que é temporal, como a música. Poderíamos pensar na pintura, que também é uma imagem fixa, mas, no entanto, ela não tem o caráter de referencialidade que é peculiar à arte fotográfica, mesmo os retratos pictóricos mais comuns no século XIX. Então, o retrato possui um

---

<sup>697</sup> AL BERTO. *Trabalhos do olhar. O medo*, p. 220, grifo meu.

<sup>698</sup> SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 26.

estatuto mimético particular, referindo-se à pessoa em dado momento histórico por meio de uma legenda ou outro dado de identificação qualquer, conforme atesta Margarida Medeiros, em seu estudo sobre fotografia e narcisismo:

a imagem parada é sempre perturbante: ela nega o movimento, a mobilidade e plasticidade do eu, a possibilidade de arrependimento e do remorso, ela nega sobretudo a afirmação da vida, porque nos transforma em coisa. Esse corte temporal apenas nos surge no retrato fotográfico, pela sua natureza instantânea e capturante.<sup>700</sup>

A assertiva de Medeiros está em consonância com a concepção barthesiana de que a fotografia é o particular absoluto, tendo em vista que reproduz ao infinito o que nunca mais pode ser repetido existencialmente.

E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.<sup>701</sup>

Nessa passagem de *A câmara clara*, de Roland Barthes, um dos livros canônicos sobre fotografia, é enfatizado novamente um dos traços fundamentais da melancolia: o seu caráter fantasmagórico. Paira em toda fotografia, sobretudo de pessoas, essa aura saturnina, pois “quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa”.<sup>702</sup> O sujeito torna-se objeto, torna-se passivo, mortificado por meio da impressão de sua imagem no papel, como escreve Al Berto ao associar a imobilidade da fotografia à morte:

pernoito neste corpo magro espero a catástrofe  
basta manter-me imóvel e olhar o que fui na fotografia  
não... não voltarei a suicidar-me  
pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade<sup>703</sup>

---

<sup>699</sup> AL BERTO. *Lunário*, p. 58-9.

<sup>700</sup> MEDEIROS. *Fotografia e narcisismo*, p. 50.

<sup>701</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

<sup>702</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 28-9.

<sup>703</sup> AL BERTO. O último habitante. *O medo*, p. 237.

Não é em vão que Al Berto escolheu a fotografia como uma de suas temáticas poéticas, bem como para serem estampadas em seus livros. O fascínio por essa arte se desdobra e agrega temas complexos, como a reflexão sobre a escrita, a memória e o estatuto do *eu* e sua posição no mundo, como confesso em seu diário “O medo (1)”:

com fotografias consolo a saudade do rapaz que fui, embora saiba que há muito se apagaram os sorrisos de teu rosto. envelhecemos separados, o *eu* das fotografias e o *eu* daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro. não acredito na reconciliação. ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui. nunca estive nelas. quase nada sei de mim.<sup>704</sup>

Essa disposição está em estreita relação com o que Barthes nos propõe a pensar sobre o assunto:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (...); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele.<sup>705</sup>

Ressalte-se que, de maneira geral, segundo Margarida Medeiros, a fotografia é “pseudo-real”, pseudo-especular, mas ainda assim real e especular, vai permitir ao sujeito jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro”.<sup>706</sup> Para Barthes, o retrato está sempre inserido num tecido cultural, havendo, nesse campo de forças, possibilidades de leitura conforme a época.

Por conseguinte, quatro imaginários se entrecruzam nesse jogo: “aquele que eu me julgo, aquele que gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga

---

<sup>704</sup> AL BERTO. O medo (1). *O medo*, p. 224.

<sup>705</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 24.

<sup>706</sup> MEDEIROS. *Fotografia e narcisismo*, p. 55.

e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”.<sup>707</sup> Daí advém o espaço para se pensar na *pose da encenação* para o retrato:

a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou mortifica-o, a seu bel-prazer.<sup>708</sup>

A *pose* está incluída, ao lado dos *objetos* colocados em cena, da *trucagem*, da *fotogenia*, do *esteticismo* e da *sintaxe*, como “procedimentos de conotação” da fotografia, que Barthes desenvolve no ensaio “A mensagem fotográfica”, do livro *O óbvio e o obtuso*. Sobre os três primeiros procedimentos referidos, Barthes diz não serem específicos dessa arte, visto que: “a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada (...); se o incluimos,



porém, nos procedimentos de conotação fotográfica, é porque também se beneficiam do prestígio da denotação”.<sup>709</sup> Ou seja, esses procedimentos conotativos agregam sentido à mensagem fotográfica e estão sempre subjugados à leitura de uma determinada cultura, isto é, sob a interferência de certos valores.

Vejam-se apenas os procedimentos encontrados no poeta em análise: a *pose* e o *objeto*. O primeiro resulta de um efeito que “o leitor recebe como uma simples denotação o que é, na verdade, uma estrutura dupla, denotada-conotada”.<sup>710</sup> Al Berto utilizava esse artifício em todas as suas fotografias. Seu retrato mais conhecido e difundido pela imprensa encontra-se na capa da obra reunida *O medo* (1987), fotografada por Nozolino. Na edição de 1997 e reedição de 2000 após a morte do autor, a capa de *O medo* é preta, com as lombadas

<sup>707</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

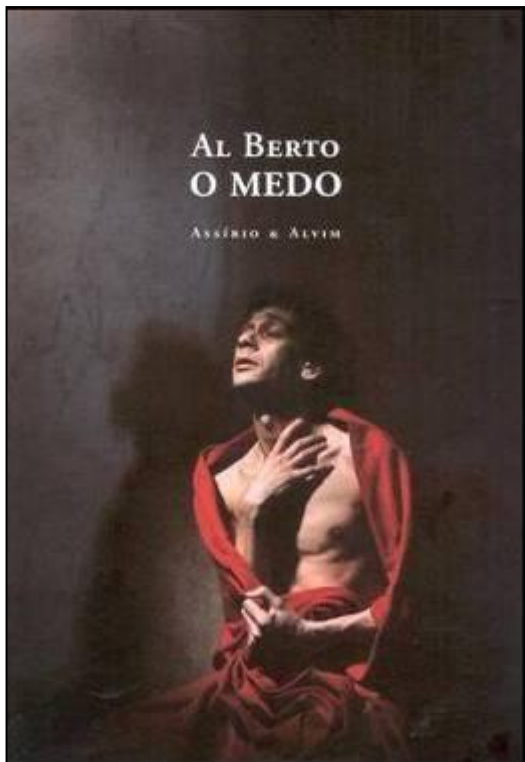
<sup>708</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 22.

<sup>709</sup> BARTHES. *A mensagem fotográfica. O óbvio e o obtuso*, p. 16.

<sup>710</sup> BARTHES. *A mensagem fotográfica. O óbvio e o obtuso*, p. 17.

arroxeadas, em referência ao seu luto, apenas com referências básicas para a distinção da obra – título, autor e editora.<sup>711</sup>

A encenação é uma referência a Michelangelo Caravaggio (1571-1610), pintor considerado enigmático, fascinante e perigoso – adjetivos encontrados



igualmente no retrato al-bertiano. Ao examinar a fotografia do poeta, percebe-se a intenção de dialogar com a época caravaggiana, atribuindo, dessa forma, uma justaposição temporal, trazendo mais elementos para a análise, pois a imagem refere-se simultaneamente aos períodos medieval e barroco.

Com relação à Idade Medieval, podemos destacar a alusão da imagem aos retratos pictóricos do fim dessa época – prática habitual –, devido à certa proximidade de Caravaggio a esse período e à afecção dos monges em seus claustros tomados pelo flagelo acidioso, representados pelas cores negra, ao fundo, e vermelho-sangue, do manto, além da sombra – o espectro humano – do poeta projetada numa parede. Essa última imagem, que me punge ao ver essa fotografia, pois reflete-se a partir dela a possibilidade, apontada por Giorgio Agamben, de articulação da teoria aristotélica do fantasma fundida

com a pneumatologia estóico-médico-neoplatônica, em que uma experiência que é, ao mesmo tempo e na mesma medida, “movimento espiritual” e processo fantasmático. Só esta complexa herança cultural pode explicar a característica dimensão, contemporaneamente real e irreal, fisiológica e soteriológica, objetiva e subjetiva, que a experiência erótica tem na lírica estilo-novista. O objeto do amor é, com efeito, um fantasma, mas tal fantasma é um “espírito”, inserido, como tal, em um

---

<sup>711</sup> Na primeira edição de *O medo* de 1987, na capa, branca, é a primeira vez, ao menos em sua obra, que se publica esta fotografia. Na edição de 1991, há modificação na cor da capa: amarela. O pormenor desta fotografia nesse mesmo ano se reproduz novamente na contracapa da sobrecapa da primeira edição de *A secreta vida das imagens*. Na edição de 1997 e 2000, a capa é preta, como já referido. Na edição de 2005, há a fusão das capas anteriores, retornando a encenação caravaggiana, agora na capa preta. Na edição atual, de 2009, a capa é igual, porém, dura. Vide em Anexo II, p. 299.

círculo pneumático no qual ficam abolidas e confundidas as fronteiras entre o exterior e o interior, o corpóreo e incorpóreo, o desejo e o seu objeto.<sup>712</sup>

Vale a pena também lembrar que esse período foi glorioso para a poesia galaico-portuguesa – trovadorismo –, a qual, em sua grande parte, cantava a ausência do amor. O torso nu traz uma leve erotização à imagem, acrescida à pose dual entre o êxtase e a aflição expressa em seu rosto, além das mãos teatralmente dispostas: uma lânguida sobre o pescoço, levemente erotizada, sugerindo um movimento ascendente e, a outra, tensionada, comprimindo-se para baixo (para despir o manto?). Dessa forma, retomando Barthes, a fotografia representa o “momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro”.<sup>713</sup> Nesta altura, essa referida dualidade também aponta elementos para uma breve aproximação ao Barroco – época à qual o pintor Caravaggio é normalmente identificado, destacando-se como o primeiro grande representante desse estilo –, tendo em vista que, além do certo caráter religioso sugerido pela fotografia, percebe-se, em especial, a evidência da contradição – prazer e dor, forte e fraco, infernal e divino, espiritual e material – traços característicos desse período.

O segundo procedimento de conotação referido por Barthes, o *objeto*, são propriamente os objetos encontrados na cena, capturados pela objetiva. É certo que, a pose predomina em Al Berto, pois, é o que, geralmente, mais chama a atenção em suas fotos, sobretudo, a expressão facial. Porém, numa segunda instância, percebem-se os objetos dispostos teatralmente na última imagem a analisar, na qual se vê o cigarro mais uma vez à mão e as asas do homem alado. Barthes novamente nos ajuda a pensar acerca dos objetos em cena:

o interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (a porta da câmara de gás de Chessmann remete à porta fúnebre das antigas mitologias). Esses objetos constituem excelentes elementos de significação: por um lado, são descontínuos e completos em si mesmos, o que, para um signo, é uma qualidade física;

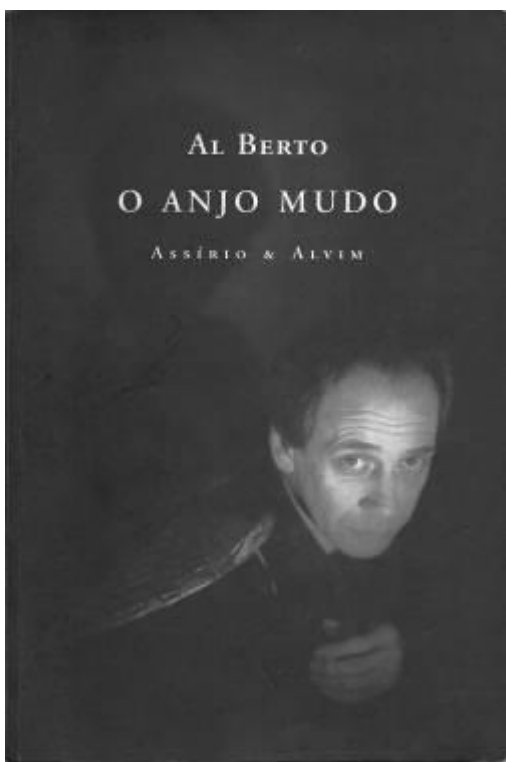
---

<sup>712</sup> AGAMBEN. *Estâncias*, p. 182. Cf. AGAMBEN. A palavra e o fantasma – a teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII. *Estâncias*, p. 119-214.

<sup>713</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

e, por outro lado, remetem a significantes claros, conhecidos; são, pois, elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente estabelecer sua sintaxe. (...) O objeto talvez não possua mais um *força*, mas possui, certamente, um sentido.<sup>714</sup>

Nesta fotografia na capa de *O anjo mudo*, de Adriana Freire, vê-se Al Berto,



numa idade já madura, posando para uma cena *fake*: o poeta usa pequenas asas postças (não esconde-se a alça à altura dos ombros), segurando um cigarro entre os dedos próximos ao peito, e, mais uma vez, a sombra – espectro – aparece projetada na parede ao fundo da imagem. O retrato é em preto e branco, trazendo nuances entre claro e escuro, contrastes entre luz e sombra, caracterizando juntamente com o olhar sóbrio e levemente interrogativo – levando em consideração o franzido da testa – uma oscilação entre posições contraditórias, típicas da disposição melancólica. Além, é claro, de o próprio anjo ser uma figura

paradoxal – lembre-se de Satanás, anjo mau e rebelde. Esse indício fica ainda mais caracterizado quando pensamos que a imagem traz um tom de provocação à moralidade religiosa, através dos objetos em diálogo colocados diante da objetiva: o par de asas *fake* e o cigarro arranjados em uma mesma linha – o profano e o sagrado, a terra e o céu, o vício e a virtude. Vista por esse ângulo, a cena torna-se demasiadamente irônica.

Para finalizar, ratifica-se que as fotografias estão, sem dúvida, entre os fatores que ajudam a compreender a obra al-bertiana, sobretudo ao lado da teoria aqui proposta – melancolia. E acrescentar um trecho da belíssima narrativa “O esconderijo do homem triste”, presente na terceira parte de *O anjo mudo*, na qual a voz que se enuncia refere-se ao processo de revelação fotográfica, fundindo-se a

---

<sup>714</sup> BARTHES. A mensagem fotográfica. *O óbvio e o obtuso*, p. 17-8.

ele. Mostra-se, também, o lugar onde ele se esconde e demonstra o desejo de se tornar Todo-Imagem – ou Eu-Fotografia:

Fui ter com um fotógrafo meu amigo e pedi-lhe para me retratar.  
Ele acendeu um foco de luz. Sentei-me no centro dele. A máquina disparou sem cessar.  
Gesticulei, abri os braços, mexi-me muito – como se soubesse que nunca mais o voltaria a fazer.  
Quando o meu amigo mergulhou o papel fotográfico no revelador, eu também mergulhei. Mas devo ter desmaiado uns segundos, talvez minutos, porque ao retomar consciência senti as pernas e os braços dormentes – e todo o meu corpo estava mole.  
Um véu de luz toldou-me a visão. Ceguei por instantes, mas não foi uma sensação desagradável. Depois, o corpo começou a ondear, a impregnar-se no papel e a coincidir com o retrato que o meu amigo fizera de mim.  
Segundos mais tarde uma pinça – e toda a superfície da folha de papel, o meu novo corpo, brilhou. Em seguida deixei-me entorpecer na temperatura tépida, voluptuosa do fixador.  
Tinha encontrado meu esconderijo.<sup>715</sup>

---

<sup>715</sup> AL BERTO. *O anjo mudo*, p. 75-6.

**Considerações finais**

**MUNDO REVERSO**

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca?

Jorge Luis Borges, *O Aleph*, *O Aleph*

**A**s dificuldades que se impõem para se concluir um estudo são bem diferentes daquelas encontradas no início, quando ainda se coloca em dúvida até o próprio recorte do objeto. Na medida em que as informações advindas de minhas leituras das obras de Al Berto e João Gilberto Noll foram se acomodando à minha mais recente cognição, pude perceber que as questões sobre o *sujeito* eram o ponto fulcral que me interessava. Então, a leitura dos autores pesquisados se deu sempre paralelamente ao estudo crítico e teórico a respeito igualmente do sujeito, fazendo com que algumas dúvidas se diluíssem, mas trazendo outras à tona.

Percebo que este momento de síntese dos temas abordados, ao longo deste estudo, também passa a ser uma oportunidade para reflexões e ainda para indagações acerca dos meandros subjetivos derivados dos seres às margens da cidade representados nos livros de Noll e de Al Berto; sujeitos sempre dispersos, fragmentados, cindidos, melancólicos.

O problema de analisá-los se intensifica pelo fato do próprio objeto de análise requerer uma disposição metodológica do sujeito que a realiza, exigindo posicionamentos éticos, estilísticos, estéticos, políticos. Isso se dá tanto nessa relação entre o crítico e a obra, como nas instâncias do autor e do personagem, mais ainda por intermédio dos desdobramentos destes dentro da própria obra de Noll e Al Berto, sobretudo quando passamos a identificar os seus condicionantes biográficos permearem o cotidiano dos personagens, que por vezes também são escritores.

Não foram poucas as vezes em que me surpreendi com um espelho em mãos para melhor perspectivar os personagens de Noll e Al Berto. Houve também convites a interlocutores imaginários para tomar parte comigo nesse complexo jogo da interpretação literária, passando pelo diálogo com a própria literatura – Adélia Prado, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade, em Noll, e William Burroughs, os colegas que compunham o grupo Montfaucon Research Center e Herberto Helder, em Al Berto –, e com a sua crítica, além dos discursos teóricos daqueles que prestaram seus esforços para melhor compreender o *sujeito*, a exemplo de Foucault, Freud, Barthes, Deleuze e Guattari.

Qual seria o caminho para se realizar um estudo biográfico sobre autores cuja escrita já se pauta por uma incessante busca identitária e biográfica? Como

abordar esse sujeito que reserva em sua obra um valor prioritário à investigação crítica de si mesmo? Esse homem que parece atravessado por um desejo insistente, mas sempre diverso, de se autorretratar? Por essa perspectiva, procurou-se fornecer mais chaves de leitura para as obras completas de Noll e Al Berto do que propriamente uma solução finalística para as aproximações delicadas entre vida e obra desses autores – o duplo em suas literaturas.

Com a definição do sujeito como foco de estudo, também se fez presente a importância de se estudarem os espaços pelos quais ele transita no universo literário dos autores, bem como a relevância da demarcação do espaço sociocultural nos quais Alberto Raposo Pidwell Tavares e João Gilberto Noll se formaram. Para tanto, procurou-se delimitar bem os espaços de onde os sujeitos nollianos e al-bertianos se enunciam. Eles estão sempre se deslocando em viagens e/ou em espaços urbanos marginais, fazendo eco à *escrita de caminhada* apontada por parte da crítica, que tem em Rimbaud um forte fator de convergência. Dentro dessa temática, percebeu-se que a noção de heterotopia desenvolvida por Michel Foucault é bastante profícua na articulação com os textos de Noll e Al Berto, pois eles abarcam parte significativa dos espaços encenados pelos sujeitos em suas literaturas.

A partir da noção de *heterotopia*, discutiu-se a noção de *utopia* que tem no espelho a importante função de o homem se ver nele e ao mesmo tempo se reportar para si; ou seja, estar simultaneamente em “dois lugares” – estar lá (no espelho) e cá (no corpo). Esse espaço, o *espelho*, é o único que é ao mesmo tempo *heterotópico* e *utópico*, singularizando-o na história recente da literatura, tendo em vista a sua intensa tematização.

Destacou-se nesse jogo especular as questões pertinentes à identidade/alteridade, familiar/estranho, sujeito/objeto, real/imaginário, desdobrando-se em consonantes e complexas estratégias dos autores para se autorrepresentarem, a exemplo das fotografias, em Al Berto, e do nome João, em Noll, suscitando discussões acerca da autoria e da função do autor nos dias atuais. Se por um lado, em Al Berto, há maior valorização da fonte factual ou documental – a exemplo das próprias fotografias –, com o intuito de tensionar os limites entre vida e obra, em Noll toda essa engenhosidade é menos evidente, mas não menos

importante, pois há neles a mesma inclinação de estetização de suas próprias vidas, a exemplo do que propõe Gilles Deleuze, no ensaio “A literatura e a vida”:

escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa. (...) A literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal.<sup>716</sup>

O último capítulo deste estudo, corroborando o primeiro, veio reclamar a importância das artes fotográficas como paratexto na obra al-bertiana, pois é curioso constatar que elas foram aliadas da obra completa do autor nas sucessivas edições de *O medo*. Essa aproximação entre fotografia e melancolia em Al Berto nos forneceu estudos pertinentes, e ainda mais promissores.

Embora distinta da maneira apresentada em Al Berto, pois a fotografia ou a referência a ela está quase ausente em Noll, a melancolia, à maneira de Giorgio Agamben e Sigmund Freud, poderia também ser relacionada ao autor brasileiro, que nos apresenta personagens igualmente saturninos, a exemplo da fala do personagem principal de *Lorde*: “ele parecia, sim, regular comigo em idade. A primeira impressão, homem vital; não como eu, dado à melancolia”.<sup>717</sup> No entanto, esse empreendimento fugiria das intenções inicialmente demarcadas.

Finalmente, para concluir de maneira não menos oscilante, transcreve-se, do livro *Corpo*, o poema “Balanço”, de Carlos Drummond de Andrade. Assim, exalta-se a visada lírica pela qual se estruturou, nesta tese, o olhar dirigido a Noll e a Al Berto:

A pobreza do eu  
a opulência do mundo

A opulência do eu  
a pobreza do mundo

A pobreza de tudo  
a opulência de tudo

A incerteza de tudo  
na certeza de nada.<sup>718</sup>

---

<sup>716</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 12-3.

<sup>717</sup> NOLL. *Lorde*, p. 46.

<sup>718</sup> ANDRADE. *Corpo*, p. 107.

## **R E F E R Ê N C I A S**

## 1. LITERATURA PRIMÁRIA

### 1.1 Al Berto

AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1972].

AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto (fragmentos dum exílio) 1974-75*. Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, col. Subúrbios n. 2, 1977. Capa de Alberto R. Pidwell Tavares.

AL BERTO. *Meu fruto de morder, todas as horas (escritas íntimas)*. Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1980. Desenho da capa de Do Do (D. Sidónio); desenho da contracapa de João Morbey.

AL BERTO. *Mar-de-Leva – sete textos dedicados à Vila de Sines*. Sines: Edição do Autor, 1980; 2ª ed.: Sines, 1981.

AL BERTO. *Dix adresses avant de disparaître*. (Manuscrito). Montréal: Montfaucon Research Center, aux éditions Dérives, 1981.

AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. Sines: Edição do Autor, 1982. Fotografia da capa de António C. Pidwell Tavares.

AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. Lisboa: Contexto, 1982. Edição aumentada.

AL BERTO. *O último habitante*. Lisboa: Frenesi, 1983. Fotografia: Paulo Nozolino.

AL BERTO. *Salsugem*. Lisboa: Contexto, 1984. Capa: fotografia do autor por Paulo Nozolino.

AL BERTO. *A seguir o deserto*. Lisboa: Frenesi, 1984. Fotografia de Paulo Nozolino.

AL BERTO. *Apresentação da noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1985].

AL BERTO. *Três cartas da memória das Índias*. Lisboa: Contexto, 1985. Desenhos de Luís Silva.

AL BERTO. *Uma existência de papel*. Porto: Gota d'Água, 1985. Fotografia do Autor.

AL BERTO. *O medo – trabalho poético 1974-1986*. Lisboa: Contexto, 1987. Capa: fotografia do autor em homenagem a Caravaggio por Paulo Nozolino.

AL BERTO. *Lunário*. Lisboa: Contexto, 1988. Capa: fotografia do autor s/ autoria. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Capa: fotografia do autor s/ autoria.

AL BERTO. *O livro dos regressos*. Lisboa: Frenesi, 1989. Capa: Helder Lage; vinheta, sobre fóssil de hipocampo, e layout de pcd.

AL BERTO. *A secreta vida das imagens*. Lisboa: Contexto, 1991.

AL BERTO. *Canto do amigo morto*. Lisboa: Europália, 1991. Desenhos de José Pedro Croft; capa, *layout* e supervisão gráfica de Paulo da Costa Domingos. (Inclui tradução francesa por Natália Coelho).

AL BERTO. *O medo – trabalho poético 1974-1990*. Lisboa: Contexto/Círculo de Leitores, 1991. Capa: fotografia do autor em homenagem a Caravaggio por Paulo Nozolino.

AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Contexto, 1993. Capa e contracapa: fotografias de Al Berto por Luísa Ferreira. 2ª ed. Assírio & Alvim, 2000. Fotografia do autor por Adriana Freire.

AL BERTO. *Luminoso afogado*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa; Edições Salamandra, 1995. Desenhos de Rosa Carvalho; imagem gráfica de Susana Francisco e Jorge António; fotografia de Al Berto por Adriana Freire.

AL BERTO. *Horto de incêndio*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1997]. Na capa: Al Berto, Lisboa, 1990, fotografia de Paulo Nozolino.

AL BERTO. *O medo – documenta poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997; 2ª ed. 2000.

AL BERTO. *O medo – trabalho poético 1974-1997*. 3ª ed., revista e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005; 4ª ed., 2009 (Capa dura: fotografia do autor em homenagem a Caravaggio por Paulo Nozolino).

AL BERTO. *Dispersos*. GASPAS, Luis Manuel; FREITAS, Manuel de (orgs.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AL BERTO. *Diários*. ANGHEL, Golgona (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

### **1.1.1 Livros traduzidos**

AL BERTO. *Lavori dello sguardo*. Trad. e prefácio: Carlo Vittorio Cattaneo. Roma: Edizioni Florida, 1985.

AL BERTO. *Lunario*. Trad.: Valeria di Meglio. Roma: Azimut, 2006.

AL BERTO. *L'angelo muto*. Trad.: Giulia Lamoni e António Fournier. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2011.

### **1.2 João Gilberto Noll**

NOLL, João Gilberto. A invenção. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Jan/1970, n. 176, p. 8.

- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 [1980].
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989 [1981].
- NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989 [1985].
- NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990 [1986].
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1989].
- NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003 [1991].
- NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003 [1993].
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção: Plenos pecados – Preguiça).
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2004 [2002].
- NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NOLL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *Sou eu!* São Paulo: Scipione, 2009.
- NOLL, João Gilberto. *O nervo da noite*. São Paulo: Scipione, 2009.
- NOLL, João Gilberto. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010.
- NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

### **1.3 Outros autores**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1985 [1984].
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 [1945].
- Bíblia Sagrada*. Gênesis (Velho Testamento); Lucas (O Novo Testamento). Versão da Imprensa Bíblica Brasileira baseada na Tradução em Português de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Stampley Enterprises, Inc., 1979.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad.: Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. *Morfismos; Matéria. Obra breve – poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1961; 1960-5], p. 13-22; 23-6.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira Costa. São Paulo: Brasiliense, 1984 [1959].

BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. *Œuvre croisée*. Trad. Gerard-Georges Lemaire e Christine Taylor. Paris: Flammarion, 1998 [1976].

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Introd.: Antônio Soares Amora. Modernização e revisão de texto: Flora Amora S. Campos. Notas: Antônio S. Amora, Massaud Moisés, Naief Sáfydy, Rolando Morel Pinto e Segismundo Spina. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Trad. Jacqueline Laurence; Roberto Lacerda. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 [1949].

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

JELLOUN, Tahar Ben. *Arzila: estação de espumas*. Tradução: Al Berto. Col. Águas, Luas Doidas. Lisboa: Hiena Editora, mai., 1987. Ilustrações de Luis Manuel Gaspar, capa e plano gráfico de Augusto T. Dias.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998 [1985].

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005 [1987].

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão – Livro de Horas I* (Lovaina e Jodoigne, 1972-1977). Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Os espelhos. Para não esquecer: crônicas*. São Paulo: Ática, 1984, p. 9-10.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994 [1978].

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996 [1973].

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1964].

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1968].

MISHIMA, Yukio. *O marinheiro que perdeu as graças do mar*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Rocco, 1985 [1963].

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Trad.: Jaqueline Nabeta. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004 [1949].

PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. São Paulo: Siciliano, 1999.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PRADO, Adélia. *Manuscritos de Felipa*. São Paulo: Siciliano, 1999.

PRADO, Adélia. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. *Os componentes da banda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. São Paulo: Siciliano, 1991 [1979].

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1993 [1976].

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Trad.: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2002 [1959].

SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002 [1995].

SÓFOCLES. *Trilogia tebana*. Trad.: Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

## **2. LITERATURA SUBSIDIÁRIA**

### **2.1 Sobre Al Berto**

AL BERTO. *O último coração do sonho*. REIS-SÁ, Jorge (org). 2ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006 [2000].

AL BERTO. *Vigílias*. BAPTISTA, José Agostinho (org). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

AL BERTO. *Degredo no sul*. BARRIGA, Paulo (org). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AL BERTO. Entrevista à RTP (rede televisiva). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ8oEdfA>. Acesso em 05 de ago. de 2012.

AL BERTO. Entrevista a Francisco José Viegas (para a *Ler* n. 5 – Inverno de 1989). Disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 05 ago. de 2012.

AMARAL, Fernando Pinto do. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. In: \_\_\_\_\_. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 119-30.

ANGHEL, Golgona Luminita. Cronos decide morrer. In: \_\_\_\_\_. VÁRIOS. *Colóquio-Letras*, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 37-46.

ANGHEL, Golgona Luminita. *A Metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa Contemporânea). Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/542>. Acesso em 25 set. de 2012.

ANGHEL, Golgona Luminita. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim – uma biografia de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2006.

ANGHEL, Golgona Luminita. Al Berto oral. In: AL BERTO. *O último coração do sonho*. REIS-SÁ, Jorge (org). 2ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006, p. 13-31.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. A poética dionisíaca de Al Berto. *Zunái – revista de poesia e debates*. Disponível em [http://www.revistazunai.com/ensaios/rodrigo\\_da\\_costa\\_araujo\\_poetica\\_dionisiaca.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/rodrigo_da_costa_araujo_poetica_dionisiaca.htm). Acesso em 05 ago. de 2012.

ARRUDA, Victor. *Victor Arruda* (catálogo da exposição). Galeria de arte contemporânea Canvas & Companhia, Porto, 1996.

CASTRO, Maria David Neves Dias de. *Autorretrato e construção da subjetividade na poesia de Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas). Faculdade de Letras do Porto, Porto, 2005.

CATTANEO, Carlo Vittorio. Resenha a *Salsugem*, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, n. 91, Lisboa, maio de 1986, p. 90-1.

COELHO, Eduardo Prado. Al Berto: começar a morrer. In: \_\_\_\_\_. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 156-7.

DIAS, Joaquim Cardoso (org.). *Dez cartas para Al Berto / Dez cartas de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2007. OLIVEIRA, Jorge Manuel de. *Os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines: Atlântida, 2005.

FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos – modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi, 1999.

FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I* – autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

GUERREIRO, António. Palavras que embriagam. *Expresso* (07 fev. de 1998). Disponível em: <http://www.restaurantefidalgo.com/alberto/LivrodeAlBerto.htm>. Acesso em 11 ago. de 2012.

GUIMARÃES, Fernando. Uma outra poesia: de Joaquim Manuel Magalhães a Al Berto. In: \_\_\_\_\_. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 135-45.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. Poesia portuguesa: a geração de 1970. *Anais do XXII Congresso da ABRAPLIP*. Salvador: Instituto de Letras/UFBA, 2009, p. 1742-8. Disponível em [http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes\\_orais/gustavo\\_cerqueira\\_guimaraes.pdf](http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes_orais/gustavo_cerqueira_guimaraes.pdf). Acesso em 26 de set. 2012.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. Al Berto: o corpo-texto-paisagem. *Anais do X Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, Ago/2006, n<sup>o</sup> 1291, p. 16-19.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. O corpo erotizado: outros espaços (Al Berto e Michel Foucault). *Anais do 3<sup>o</sup> Congresso da ABEH*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, Jul/2006.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. Al Berto: o espaço na crítica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Jun/2006, n. 1291, p. 16-9. Disponível em <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-junho-1291.pdf>. Acesso em 26 set. 2012.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6K3HF4>. Acesso em 26 set. 2012.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. À procura do primeiro Al Berto: uma análise da reescrita em *À procura do vento num jardim d'agosto (1977-1987)*. *Anais do XX Congresso da ABRAPLIP*. Niterói: Instituto de Letras/UFF, Ago/2005.

GUTKOSKI, Cris. Contrabandos de Rimbaud na poética de Al Berto. *Letras hoje*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras da PUC/Rs. Edição Especial, 2006, s/p.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto. *Colóquio-Letras*, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 20-36.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da 'literatura viva' na poesia de Al Berto*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

JÚDICE, Nuno. A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90. In: \_\_\_\_\_. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

LUGARINHO, Mário César. Al Berto: poesia e experiência. *Colóquio-Letras*, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 11-9.

LUGARINHO, Mário César. Homocultura e literatura: de volta ao 'luso princípio queer'. In: LOPES, Denilson (et al.). (Orgs.). *Imagem & diversidade sexual – estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa edições, 2004, p. 234-9.

LUGARINHO, Mário César. Al Berto: corpo & nação. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo, 2002, p. 171-90.

LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In: DUARTE, Lélia P.; OLIVEIRA, Paulo M.; OLIVEIRA, Silvana M. P. (orgs.). *Encontros Prodigiosos, Anais do XVII EPUBLP*. Belo Horizonte: UFMG/PUC, 2001, v. II, p. 852-63.

LUGARINHO, Mário César. Ecos do *beatnick* em Portugal: Al Berto. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; MONTEIRO, Conceição. (orgs.). *Representações culturais do outro nas Literaturas de Língua Inglesa*. Niterói, 2001, p. 113-20.

LUGARINHO, Mário César. A poesia portuguesa pós-25 de abril: dos centros às margens. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (orgs.). *Poesia hoje*. 1ª ed. Niterói, 1998, p. 113-27.

MAGALHÃES. Joaquim Manuel. Alguns aspectos dos últimos anos. In: \_\_\_\_\_. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 251-76.

MAGALHÃES. Joaquim Manuel. Al Berto. In: \_\_\_\_\_. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989, p. 243-5.

MARTELO, Rosa Maria. Uma escrita da luz e da sombra / A writing of light and shade. (versão bilíngue). Trad.: José Gabriel Flores. In: VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2010, p. 79-98.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto). *Cadernos de Literatura Comparada – corpo e identidade*. Porto: Instituto de Literatura Comp. Margarida Losa da Fac. de Letras do Porto, dez. de 2001, p. 43-57.

MARTINS, Manuel Frias. Um 'eidos' do desassossego. In: \_\_\_\_\_. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986, p. 113-27.

MELO, Alexandre. Apresentação. In: AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 3-5.

MELO E CASTRO, E. M. Resenha a *O medo e Lunário*, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, n. 112, Lisboa, novembro/dezembro de 1989. p. 104-5.

NAVA, Luís Miguel. Os poetas revelados entre 1960 e 1990; Al Berto. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 191-207; 306-11.

OLIVEIRA, Jorge Manuel de. *Os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines: Atlântida, 2005.

ORNELLAS, Sandro. Al Berto, a escrita, o corpo, a vida. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, v. 12, 2008, p. 91-119.

ORNELLAS, Sandro. Explorando os limites da vida em Al Berto. In: \_\_\_\_\_. *Derivas do texto, derivas da vida: corpo, escrita e cultura em Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da UFBA, Salvador, 2006, p. 137-77.

OSAKABE, Haqaira. Vidas Maiúsculas ou A Invenção da Vida Clara. *Abril – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, vol. 1, n.º 1, ago. 2008, p. 8-19.

PACHECO, João Maria do Ó. O anjo do crepúsculo. Disponível em: <http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>. Acesso em 11 de abril de 2012.

PEQUENO, Tatiana. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, Edgard. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

PEREIRA, Edgar. Amor e sexualidade na poesia portuguesa. In: \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, Paulo M.; OLIVEIRA, Silvana M. P. (orgs.). *Intersecções – ensaios de literatura portuguesa*. Campinas: Komedi, 2002, p. 11-65.

PINHARANDA, João. As imagens reveladas / Revealed images. (versão bilingue). Trad.: José Gabriel Flores. In: VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2010, p. 101-13.

PITTA, Eduardo. Al Berto, a biografia. Disponível em: <http://daliteratura.blogspot.com.br/2006/12/al-berto.html>. Acesso em 02 de Agosto de 2012.

PITTA, Eduardo. Al Berto. *Metal fundente*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2004, p. 11-4.

PITTA, Eduardo. *Fractura – a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PITTA, Eduardo. O livro dos regressos, de Al Berto. *Colóquio-Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 112, novembro/dezembro de 1989, p. 105-6.

PITTA, Eduardo. Tatuagem de luz; O ilusionista. In: \_\_\_\_\_. *Comenda de fogo*. Braga: Círculo de Leitores, 2001, p. 55-61; 261-3.

RABATÉ, Etienne. O corpo e o mundo – alguns elementos para uma poética de Al Berto. *Revista Tabacaria*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, n. 6, verão 1998, p. 52-6.

REIS, Graciosa Maria Ferreira Curto. *Al Berto in lugares* – o deambular da melancolia lunar do corpo. Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Maria do Rosário Leitão Lupi Bello. Universidade Aberta de Lisboa, Estudos Portugueses Interdisciplinares, 2009. (Dissertação de mestrado).

*Revista de imprensa*. Al Berto (entrevista). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p. 111.

RITA, Annabela. Horto de incêndio, de Al Berto. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 149/150, jul. 1998, p. 414-5.

RODRIGUES, Bruno Cesar Martins. Lendo *Lunário*, de Al Berto, pela autoficção. *Revista Desassossego*. São Paulo: Programa de Pós-graduação de Literatura Portuguesa da USP, n. 7, jun. 2012, p. 25-35.

ROSA, António Ramos. Al Berto ou a violência do desamparo. In: \_\_\_\_\_. *A parede azul* – estudos sobre poesia e artes plásticas. Lisboa: Caminho, 1991, p. 119-21.

SABINE, Mark. Cãnone literário, identidade expressão *queer* em *Salsugem* de Al Berto. *Colóquio-Letras*, n. 173, Lisboa, set./abr. de 2010, p. 47-63.

SABINE, Mark. Um olhar consumidor: o antropofagismo luso-*queer* nos “Truques de ilusionismo”, de Al Berto. In: \_\_\_\_\_. LOPES, Denílson (et al.). (Orgs.). *Imagem & diversidade sexual* – estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa edições, 2004, p. 240-5.

SILVA, Alberto da Costa e BUENO, Alexei (orgs.). *Antologia da poesia portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

VÁRIOS. *A secreta vida das palavras*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2010.

VÁRIOS. *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2001.

VÁRIOS. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Out/2002, n. 88, p. 20.

VÁRIOS. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro: Sette letras. Nov/2000, n. 9.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. In: \_\_\_\_\_. COELHO, Haydeé Ribeiro (orgs.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 204-28.

## 2.2 João Gilberto Noll

AVELAR, Idelber. *Bildungsroman* em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens?. In: \_\_\_\_\_. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad.: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 213-34.

BORGES, Kátia. Entrevistando Noll. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/katb3.html>. Acesso em 30 de julho de 2012.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Palavras-pássaros. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Mar/1996, n. 11, p. 20.

BRAYNER, Aquiles Alencar. Apresentação. In: NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Protagonizar histórias? *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: "A céu aberto", "Berkeley em Bellagio" e "Lorde"*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Minas, Belo Horizonte, 2007, p. 28-55.

CARELLI, Wagner. Um papel minimalista da criação. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos comuns*. São Paulo: Francis, 2003, p. 19-22.

CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DA ROS, Adrianna Meneguelli. O corpo duplicado. *A fúria do corpo na contramão do fluxo: a prosa de João Gilberto Noll*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras UFMG, Belo Horizonte, 2008, p. 35-40.

FARINACCIO, Pascoal. O Romance Brasileiro dos anos 1980-90. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2004, p. 155-261.

FREIRE, Marcelino. Mergulho (Apresentação). In: NOLL, João Gilberto. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010, p. 9-11.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. "Fade in"; Modo de usar. *Imagens, esquinas e confluências – um roteiro cinematográfico baseado no romance O quieto animal da esquina*, de João Gilberto Noll, seguido de anotações. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre 2003, p. 6-36.

GUIMARÃES, César. Narrar por imagens: o olhar e a memória. In: \_\_\_\_\_. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Ed. UFMG, 1997, p. 143-92.

KAPLAN, Sheila. *Bandoleiros*, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo* (Rio de Janeiro), 17 de junho de 1985.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 1993.

MAGRI, Ieda Maria. A imagem do silêncio. *Revista Anuário de Literatura*. Florianópolis: Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, n. 11, 2003, p. 9-22.

MARKENDORF, Márcio. A experiência ambígua do gozo e do corpo em *A céu aberto*. *Revista Anuário de Literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 15, n. 2, 2010, p. 19-36.

MARQUES, Ana Martins. *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2003.

MUCCI, Latuf. Sob o signo da morte. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Abr/1992, n. 1120, p. 12.

NAVARRO, Márcia Hoppe. A poética exaltação dos sentidos. In: VÁRIOS. *João Gilberto Noll: autores gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 23, 1989, p. 15-8.

OTSUKA, Edu Teruki. Leitura de *Rastros do verão*, de João Gilberto Noll. In: \_\_\_\_\_. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultura em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 101-36.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC, 1994.

ROCHA, Rejane Cristina. Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll. *Itinerários – Revista de Literatura*. Araraquara: Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, n. 32, jan./jun. 2011, p. 45-59.

RODRIGUES, Tereza. O escritor de linguagem – entrevista a João Gilberto Noll. *Site Cultural da UFMG*. Disponível em: [http://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=60](http://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=60). Acesso em 10 de dez. de 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1989], p. 13-78.

SANTOS, Claudete Daflon dos. Ser escritor. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 39-51.

SCARPELLI, Marli Fantini. Poética migrante. In: VASCONCELOS, Maurício S.; COELHO, Haydeé R. (orgs). *1000 Rastros Rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 27-34.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: NUNES, Tânia Teixeira da Silva. *Corpo e alegoria: João Gilberto Noll – Walter Benjamin*. Niterói: EDUFF, 2011, p. 9-10.

SILVA, Bruno da Costa e. *Figurações do estrangeiro em 'Berkeley em Bellagio' e 'Lorde', de João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. Mímesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll. *Remate de Males*. Campinas: Dep. de Teoria Literária do Inst. de Estudos da Linguagem, v. 29, n. 2, 2009, p. 299-317.

SIMÕES, Cleide. João Gilberto Noll: escrever para mim é um pouco a vontade de confronto com alguma força natural. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 1992, n. 1178, p. 8-10.

SÜSSEKIND, Flora. Teatro e Relato. In: \_\_\_\_\_. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 55-8.

SÜSSEKIND, Flora. Anos 70, anos 80. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 237-81.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-16.

VÁRIOS. *João Gilberto Noll* (Autores gaúchos). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, v. 23, 1989.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Linhas transversais: Brasil; Escrita de ação. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 213-26; 226-53.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Caminhando pela baía de San Francisco. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Jun/1998, n. 38, p. 3-7.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Corpos e guerra. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n. 28, Ago/1997, p. 15.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *João Gilberto show – o conto e o espetáculo em 'O cego e a dançarina', de João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1985.

VASCONCELOS, Maurício Salles. \_\_\_\_\_. Rituais e virtuais: a literatura como evento. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (orgs.). *Lugares críticos: línguas culturas literaturas*. Belo Horizonte: Orobó / FALE/UFMG, 1998. p. 201-09.

VEJMELKA, Marcel. *Mínimos, múltiplos, comuns: a ordem do mundo segundo João Gilberto Noll*. *Iberoamerican – Ensayos sobre letras, historia y sociedad* (Dossiê:

Nanofilología: todo el universo en una sola frase, coord. por Ottmar Ette. América Latina – España – Portugal: Nueva Época. Año 20, n. 36, Dez/2009, p. 127-142.

### 3. CRÍTICA E TEÓRICA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad.: Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad.: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 [2005].

ALCIDES, Sérgio. Aparência melancólica. *Desavenças – Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História da FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p. 9-82.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro *Saturno e a melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. *Topoi – Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, v. 2, jul/dez, 2001, p. 131-73.

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 111-50.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema xxx, I*. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 81-128.

ARNAULT, Ana Paula. Para uma poética do Post-Modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, p. 23-76.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 21, 1998, p. 9-34.

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: \_\_\_\_\_. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2008 [1992], p. 71-105.

BALBINO. Entre a santidade e a loucura: o desdobramento da mulher na bagagem poética de Adélia Prado. *Em Tese*. Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, p. 181-6.  
Disponível em

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3553/3513>. Acesso em 25 dez. 2012.

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo – o paradigma da narrativa na poesia dos anos 80. In: \_\_\_\_\_. *A palavra transversal – literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 69-78.

BARRENTO, João. O astro baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. In: \_\_\_\_\_. *A palavra transversal – literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 79-94.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992 [1970].

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad.: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979 [1971].

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1973].

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d [1975].

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991 [1977].

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002 [1978].

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1980].

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 [1982].

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1984].

BARTHES, Roland. *Incidentes*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1987].

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1994. (Obras escolhidas, v. I).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. II).

BENJAMIN, Walter. 3. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 145-69.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 [1955].

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafiás da identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Ed. Lamparina/FALE-UFGM, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Expansões do espaço Literário. *Aletria*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFGM, 2007, vol. 15, p. 207-220.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1977.

BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a fotografia*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [1997].

BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. *Œuvre croisée*. Trad. Gerard-Georges Lemaire e Christine Taylor. Paris: Flammarion, 1998 [1976].

CANCLINI, Néstor García. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados e pós-construtivismo. In: \_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Trad.: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005, p. 183-208.

CANCLINI, Néstor García. Notícias recientes sobre la hibridación. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>. Acesso em 20 de jun. de 2009 [2003].

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 4ª ed. rev. e ampliada, 2006.

CASA NOVA, Vera. A produção de imagens; Literatura e fotografia; Literatura e pintura; Literatura e fotografia II. *Fricções – traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Ed. UFGM, 2008, p. 22-7; 38-42; 43-8; 101-6.

CASA NOVA, Vera. A foto(grafia) como leitura. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFGM & PUC-MINAS, 2002, p. 65-73.

CASTILHO, Pedro Teixeira. *A virulência da linguagem em William Burroughs: o efeito 'cut up'*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2004. (Dissertação de mestrado).

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad.: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009 [2004].

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2001 [1990]. vol. 1.

CHIAPPARA, Juan Pablo Cabrera. Heterotopia. *Ficções de vida na obra de Carlos Liscano*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras da UFGM, Belo Horizonte, 2009, p. 30-41.

- COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes, 1979.
- COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. Um conceito proscrito: mimese e pensamento de vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 311-71.
- COSTA LIMA, Luiz. A questão da 'Mimesis'. In: \_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 59-248.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006 [1993], p. 11-6.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1998 [1986].
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995 [1980], vol. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2002 [1995], v. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1999 [1996], v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim Edições, s/d [1966].
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *Miniléxico grego-português*. Araraquara: Edição da autora, 2000.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad.: Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [2001].

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1994].

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001 [1984].

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1994 [1984].

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3: O cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002 [1984].

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981 [1979].

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Trad.: Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2005 [1975; 1982].

FOUCAULT, Michel. Prefácio; Stultifera navis. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1972], p. 5-44

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996 [1971].

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1966].

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. XVII (1917-1919). Direção de Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-318.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914); Luto e melancolia (1917 [1915]). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. V. XIV (1914-1916). Direção de Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 81-119; p. 271-91.

GROF, Stanislav; BENNETT, Hal Zina. *A mente holotrópica: novos conhecimentos sobre psicologia e pesquisa da consciência*. Trad.: Wanda de Oliveira Roselli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Gros, Frédéric. Situação do curso. FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad.: Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [2001], p. 613-61.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

HARVEY, David. Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea (Parte I). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens*

da mudança cultural. Trad.: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010 [1989], p. 13-113.

HONDERICH, Ted (ed). *The Oxford companion to philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol 1928-1987: a comercialização da arte*. Köln: Tashen, 2000.

INÁCIO. Emerson da Cruz. Para uma Estética Pederasta. In: COSTA, Horácio et al. *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Editora da USP; Imprensa Oficial, 2010, p. 111-24.

ISER, Wolfgang. O imaginário. *O fictício e o imaginário*. Trad.: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p. 209-302.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção; O fictício e o imaginário. ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção – indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 19-33; 65-77.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad.: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco: 1989.

LACAN, Jacques. A função do véu. In: \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto no texto*. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 153-66.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LAMBOTTE, Marie-Claude. À guisa de história. In: \_\_\_\_\_. *Estética da melancolia*. Trad.: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, p. 31-41.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed Seuil, 1976.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUGARINHO, Mário César. Algumas considerações intempestivas sobre literatura, mídias e mercados. *Scripta*. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas; Cespuc, 2007, v. 11, n. 21, p. 27-35.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Ed. USP, 2001.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [2000].

- MARCOU, Luïc. *L'autobiographie* – anthologie. Paris: Flammarion, 2001.
- MARIN, Louis. Topique et figures de l'énonciation. *La par de l'oeil*, 5, 1989.
- MARQUES, Reinaldo M. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida M. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 157-72.
- MARTINS, Manuel Frias. *Matéria negra* – uma teoria da literatura e da crítica literária. 2. ed. Lisboa: Cosmos, 1995.
- MARTINS, Carlos José. Utopias e heterotopias na obra de Michel Foucault – pensar diferentemente o tempo, o espaço e a história. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, p. 85-98.
- MEDEIROS, Margarida. A fotografia, a sua história e teoria; Contextos da imagem fotográfica: o modelo do automatismo. In: \_\_\_\_\_. *Fotografia e Verdade* – uma história de fantasmas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 17-62; 63-109.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo* – o autorretrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- MENDES, Talita. Entre ruínas: Anselm Kiefer e os anjos da melancolia. *Revista-Valise*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, v. 1, n. 2, dez, 2011, p. 87-100.
- PARENTE, André. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994 [1993].
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1993. p. 238-9.
- PEREIRA, Antonio Marcos; TASCA, Fabíola. Por outras passagens: notas sobre as heterotopias de Felix Gonzalez-Torres e Rubens Mano. In: BELO, Fábio R. R.; PASSOS, Izabel C. F. (orgs.). *Na companhia de Foucault – 20 anos de ausência*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004, p. 109-23.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos – um léxico histórico*. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDFPA, 2000.
- PLATÃO. O primeiro Alcibíades (Sobre a natureza do homem. Gênero maiêutico) - Sócrates – Alcibíades. *Diálogos de Platão: Fedro; Cartas; O primeiro Alcibíades*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 197-249

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 72-88.

PUCHEU, Alberto (org). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1998.

RESENDE, Antônio Martinez de. *Latina Essentia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; HARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e texturas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. Genealogias poéticas femininas contemporâneas: Pizarnik, César, Prado. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 6, jul./2001, p. 45-61.

REVEL, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Ellipses, 2004 [2002].

ROSA, António Ramos. O poema aberto e nu. In: \_\_\_\_\_. *A parede azul – estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Caminho, 1991, p. 13-14.

SCLIAR, Moacyr. A melancolia chega ao trópico. In: \_\_\_\_\_. *Saturno nos trópicos – a melancolia europeia chega ao Brasil*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O coração disparado de Adélia Prado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, vol. 13, n. 598, Mar/1978, p. 6-7.

SANT'ANNA. *Carlos Drummond de Andrade o poeta Gauche no tempo & espaço*. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras da FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 1969.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2008 [1988].

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

SAVARY, Olga. Adélia Prado, essência de vida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, vol. 11, n. 518, Ago/1976, p. 5.

SCOTT-STOKES, Henry. *A vida e a morte de Mishima*. Trad.: Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1986 [1974].

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal – maio de poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro (orgs.). *Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Edições Cotovia e Angelus Novus, 2002.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad.: Rubens Figueiredo, Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad.: Ana Maria Capovilla, Albino Poli Jr. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SWAIN, Tânia Navarro. Identidade nômade – heterotopias de mim. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, p. 325-41.

VÁRIOS. *1ª Antologia de literatura homoerótica portuguesa*. Lisboa: Korpus / Opus Gay, 2001.

VÁRIOS. *Adélia Prado – Cadernos de Literatura Brasileira*. Brasil: Instituto Moreira Salles, 2000.

VÁRIOS. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Literatura e performance*. Belo Horizonte: Pós-Lit; FALE/UFMG, v. 21, n. 1, 2011.

VÁRIOS. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Poéticas do espaço*. Belo Horizonte: Pós-Lit; FALE/UFMG, v. 15, 2007.

VÁRIOS. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX*. Belo Horizonte: Pós-Lit; FALE/UFMG, v. 10/11, 2003/04.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Narradores: William S. Burroughs. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 136-53.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Perspectiva do Livro de Artista: um relato; Palavras e imagens em livros de artistas. *Pós*. Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai./2012, p. 10-23; 82-103.

WALSH, Roger; VAUGHAN, Frances. *Além do ego – dimensões transpessoais em Psicologia*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves – Revisão técnica Marcia della Monica Tabone. São Paulo: Cultrix, 1997.

WEIL, Pierre. *A consciência cósmica – introdução à psicologia transpessoal*. Petrópolis: Vozes, 1989.

WEIL, Pierre. *Mística e ciência* – pequeno tratado de psicologia transpessoal, vol. II. Petrópolis: Vozes, 1991.

WEIL, Pierre. As técnicas do êxtase e a experiência psicodélica no século vinte (Terceira parte). In: \_\_\_\_\_. *Mística do sexo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

WEIL, Pierre. *Antologia do Êxtase*. Trad.: Patrícia Cenacchi. São Paulo: Palas Athena, 1993.

YOURCENAR, Marguerite. *Mishima, ou a visão do vazio*. Trad.: Tati Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

ZILBERMAN, Regina. Poesia feminina em tempo de repressão – as mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. *Signótica*. Goiânia: Programa de Pós-graduação em Letras da UFG, vol. 16, n. 1, Jan/Jul, 2004, p. 143-69.

#### 4. DISCOGRAFIA

AL BERTO. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Movieplay, 1997.

ARAÚJO, Margarida; LEÃO, Rodrigo; GOMES, Gabriel; RIBEIRO, Francisco. *Os poetas – entre nós e as palavras* (Al Berto, Mário Cesariny, Herberto Helder, António Franco Alexandre, Luiza Neto Jorge). Lisboa: Sony Música, 1997.

LEÃO, Rodrigo; GOMES, Gabriel; RIBEIRO, Francisco; ARAÚJO, Margarida. *Os poetas – entre nós e as palavras*. Lisboa: Sony Música, 1997.

D'OREY, Pedro; CORTEZ, Alexandre; GRÁCIO, Nuno. *Wordsong – Al Berto*. Lisboa: 101 Noites, 2002.

MÃO MORTA. *Vênus em chamas*. Lisboa: BMG, 1994.

NOLL, João Gilberto. *O escritor por ele mesmo: leituras de João Gilberto Noll*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 39, 2002.

PRADO, Adélia. *O tom de Adélia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 39, 2000.

VELOSO, Caetano. *Livro*. São Paulo, Polygram, 1997.

## 5. FILMOGRAFIA/ VIDEOGRAFIA

AMARAL, Suzana. *Hotel Atlântico* (adaptação do romance homônimo de João Gilberto Noll), 2009.

CALDERON, Philippe. *Foucault por ele mesmo*. Paris, Arte France/ BFC Production - France, 2003.

PÉREZ, Glória. *O clone* (telenovela). Rio de Janeiro, Rede Globo, 2001/2002.

SALLES, Murilo. *Nunca fomos tão felizes* (adaptação do conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll), 1984.

CAPOVILLA, Maurice. *Harmada* (adaptação do romance homônimo de João Gilberto Noll), 2000.

TRIER, Lars Von. *Melancholia*, 2011.

VÁRIOS. *A Morte do Popstar*. Série audiovisual, episódio 1-7. Gravada durante o seminário “A Morte do Popstar”, dentro da programação do Festival Música Livre, UFES, Dez, 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=65MWif63hos>. Acesso em 29 de mai. 2012.

## 6. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Biblioteca Nacional de Portugal. “Doação do Espólio de Al Berto à BNP” (Site oficial). Disponível em [http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=621:doacao-do-espolio-de-al-berto-abnp&catid=49:aquisicoes&Itemid=660&lang=en](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=621:doacao-do-espolio-de-al-berto-abnp&catid=49:aquisicoes&Itemid=660&lang=en). Acesso em 26 set. 2012.

CASTILHO, João. Site oficial do fotógrafo. Disponível em: <http://www.joaocastilho.net/v2/pt>. Acesso em 06 jan. 2011.

Centro Cultural Emmerico Nunes. Site oficial. Disponível em <http://www.ccen.pt/index.php>. Acesso em 13 set. 2012.

CERA, Nuno. Site oficial do fotógrafo. Disponível em <http://www.nunocera.com/>. Acesso em 27 set. de 2012.

CERQUEIRA-GUIMARÃES, Gustavo. Site oficial. Disponível em <http://www.gustavocerqueiraguimaraes.com/>. Acesso em 13 dez. de 2012.

Escola Secundária Poeta Al Berto. Site oficial da escola. Disponível em <http://www.es-al-berto.com/>. Acesso em 27 de set. 2012.

FREITAS, Manuel de. Memórias de um editor. *Expresso* (Lisboa, 15 ago. de 2009). Disponível em <http://expresso.sapo.pt/critica-de-livros-de-15-a-21-de-agosto=f530391>. Acesso em 05 set. 2012.

João Gilberto Noll. Site oficial do escritor. Disponível em <http://www.joaogilbertonoll.com.br>. Acesso em 17 dez. 2012.

Montfaucon Research Center. Site oficial. Disponível em <http://www.montfaucon.eu/>. Acesso em 05 set. 2012.

NOLL, João Gilberto. Entrevista. *Rádio UFMG*, Belo Horizonte/Diamantina, julho de 2007. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/006199.shtml>. Acesso em 07 jul. 2012.

PITTA, Eduardo. Al Berto, a biografia. *Da Literatura* – o blogue de Eduardo Pitta.

*Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 88, Outubro/2002. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais/Brasil, p. 20.

Victor Arruda. Site oficial do artista. Disponível em <http://www.victorarruda.art.br/index2.html>. Acesso em 25 set. 2012.

# **A N E X O S**

## Anexo I

### Guia Preliminar do Espólio de Al Berto

Al Berto, pseud. (BNP Esp. E49<sup>1</sup>)

#### Guia Preliminar parte II: outros documentos

U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
Cx.s 1 a 14	[ <i>Cartas</i> ] <sup>2</sup>	19--20--	Correspondência	
E49/cx. 15	<i>Textos publicados LUNA-PARK: Manuscript -M.R. Center Exp. Écritures</i>	[1978-1979. s.d.]	Edições Manuscritas	Inicia na p. «73» a lápis; paginação variável. – Estava acondicionado em dossier com fecho metálico e com etiqueta autocolante na capa: «1.º».
E49/cx. 15	<i>LUNA-PARK 3 LUNA-PARK 5</i>	1977-1979	Impressos	Exemplar assinado por Al Berto, em autógrafo.
E49/cx. 15	<i>Écritures</i>	1980	Impressos	Exemplar assinado por Al Berto, em autógrafo.
E49/cx. 15	<i>Folhetos : Expo-Dodo ; Diversos : colaborações</i>	1978-1979	Edições Manuscritas	Inicia na p. «86» a lápis; paginação variável. – Estava acondicionado em dossier com fecho metálico.
E49/cx. 15	<i>SEMA: publ. sazonal de artes e letras n.ºs 2-3</i>	1979	Edições Manuscritas	Inicia na p. «86» a lápis; paginação variável. – Estava acondicionado em dossier com fecho metálico.
E49/cx. 15	<i>SEMA: publ. sazonal de artes e letras n.º 4</i>	1982	Edições Impressos	Inicia na p. «86» a lápis; paginação variável. – Estava acondicionado em dossier com fecho metálico.
E49/cx. 15	<i>Manu script 1981</i>	1981	Edições Impressos	Exemplar assinado por Al Berto, em autógrafo.
E49/cx. 15	<i>Textos publicados em revistas</i>	1979-1982	Edições Manuscritas	Estava acondicionado em dossier com fecho metálico de que extraímos o título: «... Sema, Logos...».
E49/cx. 16	<i>C.M. Sines: núcleo cultural; Fenda; Correspondência literária</i>	1982-1984	Impressos	
E49/cx. 16	<i>Ballet Gulbenkian : [catálogos]; Logos, JornAreal</i>	1983-1985	Impressos	Inclui 2 exs. do «Ballet Gulbenkian».
E49/cx. 16	<i>Impressão digital: [e outros manuscritos]</i>	1984-1985	Manuscritas	Inclui dois textos (dact., cópia).
E49/cx. 16	<i>Menu: cuadernos de poesia: especial Portugal</i>	1982-1986	Impressos	1 vol. – Tem junto fotoc. de «O Estúdio de Alberto Giacometti» (2 f.).
E49/cx. 16	<i>Centro Cultural Emmerico Nunes: [materiais preparatórios]</i>	1987	Manuscritas Edições Impressos	Inclui «Exposição bibliográfica...» (3 exs. imp). – Acondicionado em capa de cartolina branca.
U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 16	<i>Litorais de luz e de cinza</i>	1990-1991	Manuscritas Impressos	Estava acondicionado em cartões com o título na capa, o conjunto preso por corda.
E49/cx. 16	<i>Lisbonnenuit</i>	1989-1994	Manuscritas Impressos	Inclui autógrafos (em 3 doc. encadernados) e f. soltas. – O conjunto estava acondicionado em cx. de arquivo com molas.

<sup>1</sup> Acesso condicionado.

<sup>2</sup> Interdita a consulta até Janeiro de 2017.

U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 16	<i>Floribela; Chatelaine de la tristesse</i>	1994	Manuscritos Impressos	Em folhas soltas, o conjunto preso por fio de algodão.
E49/cx. 17	<i>Al Berto Lisbonne : lettres d'Automne</i>	1994, s.d.	Edições Manuscritos	O conjunto, perfurado, estava fixado por barra de plástico.
E49/cx. 17	<i>Les enfants du velvet</i>	[19-]	Edições Manuscritos	6 f. soltas (fotoc.) ilustradas.
E49/cx. 17	<i>Bolsas : 1997</i>	1997	Correspondência	Inclui cartas de Maria Teresa Gil, como «Vice-presidente do Livro», «Termo de concessão de uma bolsa literária», o conjunto dentro de pasta com o título na capa.
E49/cx. 17	<i>Nocturnos</i>	1990 Ago. 3	Manuscritos Impressos	Inclui dact. e fotocópias em f. soltas dentro de pasta timbrada de «Museu Nacional de História Natural».
E49/cx. 17	<i>Teus dedos de noite açucarada</i>	[1974]	Impressos	Policopiado, fazendo caderno.
E49/cx. 17	<i>Les belles étrangères: Portugal</i>	1988	Impressos	4 vol.
E49/cx. 17	<i>La quinzaine littéraire, Hifen : cadernos semestrais de poesia, Ler n.ºs 5 e 8.</i>	1988-1989	Impressos	
E49/cx. 17	<i>Colóquio: Letras</i>	1990 Jan.-Abr.	Impressos	N.º 112-114 Jan.-Abr.
E49/cx. 18	<i>Olimpia Hruska : The yellow book / Joelle de la Casinière</i>	1988, s.d.	Impressos	Exemplar da autoria de Al Berto. - Tem junto formulário de assinatura (3 ex.). - Tem junto capa de «Elle» e «Ler» n.º 1
E49/cx. 18	<i>Recados de Mykonos para o Sr. Durrell</i>	1990	Manuscritos	F. soltas.
E49/cx. 18	<i>Poesia portuguesa: Antologia; Como pez en el agua / Fernández de Molins, Marie Claire (capa).</i>	1990-1990	Impressos	
E49/cx. 18	<i>Arbreaaks: [catálogo] / Pedro Tudela. - Porto: Galeria Atlântica</i>	1991	Impressos	2 exs., dos quais um assinado por Al Berto.
E49/cx. 18	<i>Ler; Ilda David: [catálogo]; Le Portugal à Bordeaux: [Programa]</i>	1990-1991	Impressos	
E49/cx. 18	<i>Action Poétique n. 119; Nouveaux Poètes Portugais; Julião Sarmiento: [catálogo]; Spirale Inkari: revue de poésie n. 5.</i>	1990		
E49/cx. 18	<i>Atalaia: revista internacional de exegese contemporânea; Le Festin.</i>	1990-1995	Impressos	

U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 19	<i>Maquete</i>	[1990?]	Manuscritos Projectos	Título extraído do verso da capa. – Tem junto documentos policopiados do «Centro C. Emérico Nunes».
E49/cx. 19	<i>Al Berto na Escola Sec. De St.º António dos Cavaleiros; Le Portugal et l'Europe; Moda Lisboa</i>	1992	Impressos	1.º título com 3 exs.
E49/cx. 19	<i>Lusitania; Encuentros: revista de literatura</i>	1992	Impressos	
E49/cx. 19	<i>Marché de la poésie; The James white review; Moda em Lisboa</i>	1993	Impressos	***
E49/cx. 19	<i>Ler n.ºs 10, 12</i>	1993	Impressos	Inclui uma «edição internacional» 1990 Ago.-Set.
E49/cx. 20	<i>De Ontmoeting : Mila Vidal Paletti ; Al Berto : [programa] / Bibliotheek Theater</i>	1990	Impressos	2 exemplares.
E49/cx. 20	<i>Festival littéraire des villes océanes: balcon sur l'Atlantique</i>	1996 Ave. 26-28	Impressos	Inclui duas pastas, uma intitulada: «Al Berto», precedida da lista: «Les écrivains attendus».
E49/cx. 20	[ <i>Obra publicada</i> ]	1989-1997	Impressos Edições	Inclui os vol. intitulados: «12 señales» (1989), «uma existência de papel» (1993), «The secret life of images» (1997).
E49/cx. 20	<i>Lavori dello sguardo;</i>	1985-1996	Impressos Edições	***
E49/cx. 20	<i>Quatrième Printemps Portugais de Bordeaux et d'Aquitaine</i>	1994 Maio 27-Jun. 3	Impressos	Pasta <i>Le monde autour de live / dir. Sylviane Sambor</i> , com documentação vária da cidade de Bordéus, menus, programa para Al Berto, convites, crachats, etc.
E49/cx. 20	<i>Europalia 91 : Portugal</i>	1991 Out.	Impressos	Pasta com documentação, local : Bruxelas.
E49/cx. 20	[ <i>Festivals</i> ]	1995-1997	Impressos	Inclui as pastas com os títulos «Les Tombées de la nuit», «Les salons littéraires européens de l'homosexualité», «Désir de vous accueillir (Aix en Provence)».
E49/cx. 20	[ <i>Correspondência</i> ]	1991-1995	Correspondência Iconografia	Estava acondicionada em pasta de plástico, sem título. – Inclui cartas timbradas de «Pre-Textos», «Universidade de Coimbra. Grupo de Estudos Anglo-Americanos», «Sociedade Portuguesa de Autores», «Orlando Neves», «Les Editions Lettres vivess», «UNL», «Éd. Jacques Brémonts», etc. – Inclui também fotoc. color. de quadros com mensagem assinada por «Luisão».
E49/cx. 21	[ <i>Festivals</i> ]	1988-1996	Impressos	Inclui 3 pastas, sobre : «Festival Littéraire des villes océanes (Rochefort sur mer)», «Festival de culture portugaise (Saint Denis)», «Portugal : les belles étrangères».
E49/cx. 21	<i>Biennale Internationale des poètes en Val-de-Marne</i>	1993	Impressos Correspondência	***

U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 21	<i>Garten der flammen ; Mondwechsel ; Salsugem = Salz</i>	1998-2003	Impressos Edições	Inclui 3 vol. - Heidelberg ; Verlag.
E49/cx. 21	<i>Festival de culture portugaise</i>	1990	Impressos	Acondicionado em pasta timbrada de «Bordeaux Ville ...», inclui folhetos, mapas, cartões, e uma pasta timbrada de «Sud Ouest».
E49/cx. 21	[Obra publicada pela] <i>Escampette</i>	1993-2004	Impressos	Inclui «La peur et les signes», «Lumineux noyé», «Jardin d'incendies» e «Le livre des retours».
E49/cx. 22	[Obra publicada pela] <i>Escampette</i>	1996-2003	Impressos	Inclui «La secrète vie des images», «Trois lettres de mémoire des Indes», «Salsugem».
E49/cx. 22	<i>Artig[os] onde é citado o autor ou a obra</i>	1980-1997	Recortes de imprensa	Inclui recortes de «Público», «Jornal de Letras», «O Independente», «Diário Popular», «Le Monde», «Vienne-Europes», «Diário de Notícias», «O Jornal», etc.
E49/cx. 22	<i>Les belles étrangères : Portugal ; Les routes des écrivains portugais</i>	1988	Recortes de imprensa Impressos	Inclui três unidades de acondicionamento, uma das quais com recortes de imprensa e outra com impresso, sobre o evento.
E49/cx. 22	<i>Cultura portuguesa em Palma de Maiorca</i>	1989	Recortes de imprensa Impressos	Título de artigo no «Lx». - O conjunto acondicionado em pasta timbrada de «Prensa Universitaria, Ciutat de Mallorca».
E49/cx. 22	<i>Le Portugal à Bordeaux : dossier de presse</i>	1990	Recortes de imprensa Impressos	Encadernado. - Tem dentro 1 f. com ligação do que continha, de origem, a caixa n.º 5».
E49/cx. 23	<i>Imenso Sul : uma revista do Alentejo</i>	1990	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Tem junto «Al Berto diz Al Berto» [na] «Abraço» (2 exs.) e 1 lista imp. encabeçada com a nota ms. «Caixa n.º 4» com os títulos de obra publ. de Al Berto.
E49/cx. 23	<i>Centro Cultural Emmerico Nunes: Informação</i>	1993 Nov. 24	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Inclui 4 exs.
E49/cx. 23	<i>Lire le Portugal: avec la Fondation gulbenkian n.ºs 2 [e] 3</i>	1993 Jun.-Out.	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A».
E49/cx. 23	<i>Êtes vous fous ? : Écrivains présents : Poitiers</i>	1993 Nov. 15-20	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Inclui 2 exs.
E49/cx. 23	<i>Revista Atlântica : A Poesia, n.º 7 / dir. de José Ramón Ripoll Salomón</i>	1993	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Inclui «La secreta vida de las imágenes» de Al Berto.
E49/cx. 23	[Livraria] <i>Barata: [catálogo] ; Ferrugem ; Bumerangue n.º 1</i>	1993	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Incluem, de Alberto, respectivamente, «O incêndio» (poema), «Arde o livro que segura nas mãos: [1.º v.]», «Ritmo do 11 de Janeiro».
E49/cx. 23	<i>Universitário n.º 1</i>	1994	Recortes de imprensa	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A».
E49/cx. 23	[Recortes de imprensa]	1994	Recortes de imprensa	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A». - Inclui «À descoberta», «GCDIL», «Phalinas», «Cosmos» (fragmento).

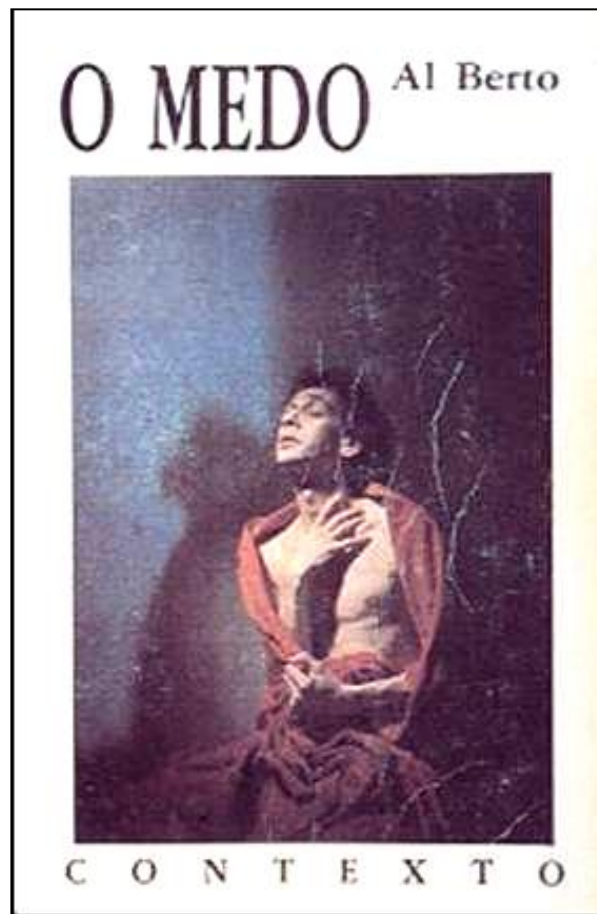
U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 23	<i>Châtelaine de la tristesse</i> / Florbela Espanca; pref. de Al Berto ; <i>Cadernos do Tâmega</i> n.º 11 ; <i>Lire le Portugal</i> n.ºs 4-5 [e] n.º spécial ; <i>Matéria: à sombra do silêncio</i> [catálogo] / Nano Cern	1994	Impressos Edições	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - «... À sombra do silêncio» inclui «No silêncio dos jardins» de Al Berto.
E49/cx. 24	<i>Ler</i> n.ºs 25, 26, 27, 28, 30, 31 e 32	1994-1995	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - Incluem, respectivamente, «O anjo mudo», «Conheci um homem que possuía», «Lisboa: curta-metragem», «Do ardor da paixão à morte no poema», «Porto de Lisboa: duas melancolias, duas brincadeiras», «Cartas de Outono» e recensão crítica a «Luminoso afogado» publ. pela «Casa Fernando Pessoa».
E49/cx. 24	<i>La dernière scène : un olhar português : exp. de fot. de Stanislas Kalimerov</i>	1995 Nov.	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A».
E49/cx. 25	<i>Florilégio: Poesie portugaise du XXe siècle</i> ; Noticias : Magazine», «Marie Claire», «Lire le Portugal», «Margem», «Boim Municipal de Sines»	1995	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - Incluem textos de Al Berto.
E49/cx. 25	<i>Victor Arruda : [catálogo] ; Naturalia : [catálogo] ; João Moreira [catálogo]</i>	1996	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - V. Arruda com 2 exs.
E49/cx. 25	<i>Suspiros de chumbo</i> / [fot. e texto de] Paulo Nozolino	1996-1997	Manuscritos de Terceiros Recortes de imprensa Iconografia Poesia	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - Inclui recortes de «Público» e «Expresso», o conjunto acondicionado em pasta de cartolina vermelha. - Tem junto ex. impresso da obra, com poema de Al Berto e fotografias e texto de P. Nozolino.
E49/cx. 25	<i>Límiar: revista de poesia ; Pedro Cabrita Reis : [catálogo] ; Hablar de poesia</i> n.º 1	1997	Impressos Recortes de imprensa	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A».
E49/cx. 25	<i>Ataláia : revue internationale d'exegese contemporaine = wr. int. de exegese moderna</i> n.º 3	1997	Impressos	Estava na u.a. de origem «cx. n.º 4-A», - Inclui fotografia de Al Berto (1986), feita por Mário Cabrita Gil. - Tem junto invólucro de CD «Al Berto na Casa Fernando Pessoa».
E49/cx. 25	<i>António Dacosta ... : [catálogo] ; Feminino Plural : A Phala</i> n.º 58	1997	Impressos	«Feminino Plural» de Colette Deblé, tem a nota, pelo punho da irmã: «Obra dedicada ao Al Berto».
E49/cx. 26	<i>Poesie portugaise ; Tabacaria : revista de poesia e artes plásticas</i>	1997	Impressos	***
E49/cx. 26	<i>Código de barras ; Hablar de poesia = Falar de poesia</i> n.º 5 ; <i>Evaporação: pintura</i> : [catálogo]	1999-2003	Impressos Recortes de imprensa	Evaporação inclui duas dedicatórias: de Ilda David e de A. Mega Ferreira

U.I.	Título	Datas limite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 27	<i>Finita melancolia ; Apresentação da noite ; Eremitério ; Mapas-mundi ; Mar-de-leva ; Trabalhos do othar ; O último habitante ; Meu fruto de morder todas as horas</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 28	<i>Cadernos do Tâmega ; Lunário</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 29	<i>Projectos e textos ; Espectáculo Ricardo Pais ; A procura do vento no jardim de Agosto ; 3 cartas de memórias das Índias</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 30	<i>O medo ; Salsugem</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 31	<i>O medo</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 32	<i>O medo</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 33	<i>Do ardor da paixão à morte no poema ; Horto de incêndio</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 34	<i>Itinerário literaire ; Pamplona 74</i>	19--20	Manuscritos Prosa	«Pamplona 74» é título de pasta.
E49/cx. 35	<i>Canto do amigo morto ; Poemas de doença ; Bibliografia : [e outros textos]</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 36	<i>O anjo do mundo ; Morte de Rimbaud ; Alguma poesia dos anos 80 ; Retrato do homem faca: romance de T. du V.</i>	19--20	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 37	<i>[Textos diversos] ; São</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 38	<i>A secreta vida das imagens</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 39	<i>[Discursos ; Notas bibliográficas] ; Poetra do lume ; [Carta da E. Sec. de Sines à família de Al B.J] ; Sygnos</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	***
E49/cx. 40	<i>Al Berto: um lirismo de excesso e melancolia ; [Correspondência institucional recebida]</i>	19--20--	Impressos Manuscritos de Terceiros	Inclui contratos de edição.
E49/cx. 41	<i>O diário desaparecido</i>	19--20--	Manuscritos Prosa	Inclui 11 cadernos. 2)
E49/cx. 42	<i>[Agendas ; Diários ; outros documentos]</i>	19--20	Documentos Biográficos	Inclui 3 cadernos. 2)
E49/cx. 43	<i>[Moradas ; Direitos de autor ; Contratos editoriais ; Cartas de e para Editoras]</i>	19--20	Documentos Biográficos Correspondência	***

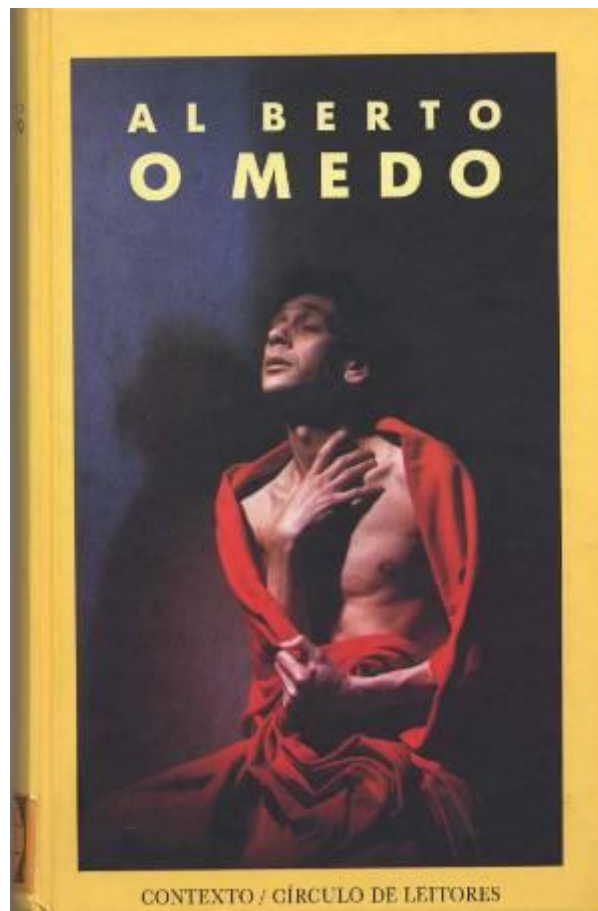
U.I.	Título	Datas límite	Classif.	NOTAS
E49/cx. 44	[ <i>Agendas</i> ]	19—20	Documentos Biográficos	Inclui 12 cadernos. 2)
E49/cx. 45	[ <i>Manuscritos de Terceiros</i> ]	19—20	Impressos Manuscritos de Terceiros	***

## Anexo II

1. Encenação fotográfica (caravaggiana) em *O medo*– Trabalho Poético 1974-1986, Editora Contexto, 1987. Fotografia: Paulo Nozolino.



2. Encenação fotográfica (caravaggiana) em *O medo* – Trabalho Poético 1974-1990, Editora Contexto/Círculo de Leitores, 1991. Fotografia: Paulo Nozolino.



## Anexo III

### Exercício de leitura-escrita III: “Ruídos”

Esse texto se encontra anexado no formato de uma plaquete apenas na versão impressa da Tese. Porém, é possível acessá-lo em outro suporte e formato por meio do *site* oficial do autor.<sup>719</sup>

#### Dados técnicos da plaquete:

*do Porto*  
texto de  
Gustavo Cerqueira-Guimarães  
composto em Constantia 12/10 e impresso  
em papel *couché* em fevereiro de 2013  
Tiragem: 12 exemplares

Imagem da capa: “O pintor” (1994) – Victor Arruda  
Acrílico sobre tela 110 x 130

Imagem da contracapa: s/ título (2013)  
Fotografia: Juliana Perdigão

#### Epígrafe da plaquete:

“escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio” (Roland Barthes, *RB por RB*).

---

<sup>719</sup> Cf.: CERQUEIRA-GUIMARÃES, Gustavo. Correspondências de guerra. *Site do autor*. Disponível em <http://www.gustavocerqueiraguimaraes.com/#!correspondencias-de-guerra/c17lr>.