

Gustavo Cerqueira Guimarães

ESPAÇO, CORPO E ESCRITA
EM ALBERTO:
À PROCURA DO VENTO NUM
JARDIM D'AGOSTO

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2005

Gustavo Cerqueira Guimarães

ESPAÇO, CORPO E ESCRITA
EM ALBERTO:
À PROCURA DO VENTO NUM
JARDIM D'AGOSTO

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

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Dissertação intitulada “Espaço, corpo e escrita em Al Berto: *À procura do vento num jardim d’agosto*”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, e submetida, em 15 de dezembro de 2005, à Banca Examinadora composta por:

Prof. Dr. Luis Alberto F. Brandão Santos – Orientador – FALE/UFMG

Prof. Dr. Mário César Lugarinho – Instituto de Letras/UFF

Prof. ^a Dr. ^a Marli de Oliveira Fantini Scarpelli – FALE/UFMG

Prof. ^a Dr. ^a Eliana Lourenço de Lima Reis

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2005

Para Ermani, com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Luis Alberto Brandão, pela orientação afetiva, bem-humorada e perspicaz, incitando-me ao cuidado com o texto.

A estes pesquisadores, pelas entrevistas e materiais preciosos cedidos para esta pesquisa: Edgard Pereira (UFMG) e Mário César Lugarinho (UFF), primeiro e último acolhimento, respectivamente; Fernando Pinto do Amaral (Universidade de Lisboa), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto) e, em especial, ao poeta Eduardo Pitta.

Aos familiares que me educaram: Vô Dim; Célia, Inês e Milta; Flávio, Juninho e Leonardo; Adriano, Luciano e Tatiana; em especial, ao meu pai, Enock, e a minha mãe, Alzira, pelo amor.

Aos amigos, pelos cuidados, André Noser, Andréa Casa Nova, Beatriz Carmelino, Cíntia Ferreira, Cristiano Ávila, Fábio Belo, Felipe Vasconcelos, João Felipe Gonzaga, Juliana Perdigão, Pedro Castilho, Rosa-Guimarães, e, em especial, Henrique Lee, companheiro em todos os momentos desta espacialização corpo-texto.

Aos professores, pelo espaço de discussão e incentivo, Lúcia Castello Branco, Marli Fantini, Marcos Alexandre e, em especial, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Aos colegas do Curso de Pós-Graduação em Letras pela troca de experiências: Ágata Dumont, Camila Volker, Denise Pedron, Emílio Maciel, Janine Rocha, Ludmila Zago, Marcelo Cerqueira, Sarug Dagir e Tatiana Salgueiro (UFMG); Emerson da Cruz Inácio e Tatiana Pequeno (UFRJ); Maria David Neves (Universidade do Porto).

Aos colegas do Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG – Estudos Literários: Eliana Lourenço, Elcio Cornelsen e, em especial, Letícia Magalhães.

A Clarinda Guerra, pela revisão atenta e carinhosa.

Ao Marcos Bispo, sempre presente, pela formatação.

Aos funcionários da FALE/UFMG, Marta (Pós-Lit) e Olavo (D.A.).

À CAPES, pela bolsa financiada.

SUMÁRIO

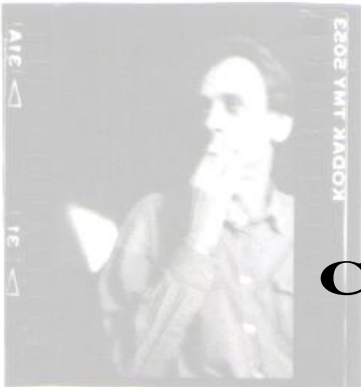
RESUMO/ RESUMÉ	07
CARTOGRAFIA.....	08
1 – RASTROS DE ALBERTO RAPOSO PIDWELL TAVARES	16
1.1 – O autobiográfico em Al Berto.....	18
1.2 – Breve biografia: o corpo e as imagens de Al Berto.....	25
1.3 – O espaço da geração	33
1.4 – O espaço na crítica.....	40
2 – O CORPO DA OBRA	48
2.1 – <i>À procura do vento num jardim d’agosto, 1977-1987</i>	50
2.2 – Isto não é um romance?	62
3 – O CORPO ESPACIALIZADO.....	74
3.1 – O corpo-texto	78
3.2 – O corpo-texto-paisagem.....	84
3.3 – O corpo erotizado: outros espaços.....	90
A EXISTÊNCIA DE PAPEL	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
ANEXOS.....	114

RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão sobre a presença do espaço, do corpo e da escrita em *À procura do vento num jardim d'agosto*, livro de estréia do poeta lusitano Al Berto, publicado em 1977 e reescrito em 1987. Situam-se o escritor e sua obra na literatura portuguesa contemporânea, ressaltando-se os aspectos autobiográficos e o diálogo com outros sistemas semióticos. Comparam-se as edições e as peculiaridades da narrativa, que traz o corpo-sujeito como tema central, analisando-se os lugares em que este enuncia: a própria escrita e os espaços citadinos, nos quais se destaca a expressão da sexualidade.

ABSTRACT

This present work proposes a discussion about the presence of the space, the body and the writing in *À procura do vento num jardim d'agosto*, the book that debuts the portuguese poet Al Berto, which was published in 1977 and rewritten in 1987. It situates the writer and his work in the contemporary portuguese literature, also remarking the autobiographic aspects and the dialog with other semiotics systems. It compares those two different editions and the peculiarities of the narrative, which brings as a central theme the subject-body. It analyzes the places where the subject-body enunciates its own writing and the city spaces, in which stands out the expression of sexuality.



Introdução

CARTOGRAFIA

(...) e ao aproximar-me do centro vertiginoso da página
o movimento da mão torna-se lento e a caligrafia meticulosa
a sede devassa a escassez dos corpos
o monólogo embate
despenha-se pelas brancas margens da desolação

o enigma de escrever para me manter vivo
a memória desaguando a pouco e pouco no esquecimento perfeito
para que nada sobreviva fora deste corpo viandante

vou assinalar os percursos da ausência e as visões
doutros lugares de sossegados amarantos... alimentar a escrita
com o sangue de cidades e de facas engorduradas
onde os corpos adquirem a violência noctívaga da fala
desfazendo-se depois na carícia viscosa dos néons

mas existe sempre um qualquer lume eterno
um coração feliz à esquina dos sonhos
surge agora o deserto que toda a noite procurei
está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras
donde nascem indecifráveis sinais... irrompe
o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta
desprende-se da folha de papel agride-me e foge
deixando-me as mãos tolhidas num fio de tinta

Al Berto, *Salsugem*

Com o intuito de desenvolver um estudo sobre a obra do escritor lusitano Al Berto, neste trabalho procuro discutir a forma como o espaço, o corpo e a escrita se enunciam em seu livro de estréia, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), e como se desdobram em questões freqüentemente problematizadas na literatura contemporânea, como a escrita autobiográfica, a relação entre vida e obra, o próprio fazer literário, a sexualidade, o gênero textual e a espacialização citadina. Neste último item destacam-se os espaços marginais nos quais os personagens se expressam e a deriva destes pelas noites urbanas: “caminhávamos pelas ruas sem direção, como hão-de caminhar os habitantes dos meus futuros livros”.¹

Ressalte-se que o sujeito que se enuncia nesse livro não é um cidadão comum que escreve sem maiores pretensões literárias. Ele sofre da “terrível ânsia do primeiro livro”.² É curioso observar que tanto o narrador quanto Al Berto estão estreando na literatura. Portanto, tal sujeito, ao relatar suas histórias, deixa pistas da concepção da escrita al-bertiana, a qual, sem dúvida alguma, tem o corpo como uma das temáticas principais.

A opção por analisar uma única obra, *À procura do vento num jardim d'agosto*, tem o objetivo de facilitar a compreensão do funcionamento geral da produção do artista acerca da espacialização do corpo, visto que se encontram, ao longo da trajetória deste autor, ressonâncias marcantes desse primeiro livro.

¹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 28. Nas citações extraídas de publicações feitas em Portugal, foi mantida a grafia usada naquele país.

² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 28.

Por se tratar de um escritor pouco conhecido no Brasil e pela escassez de artigos aqui publicados, estive em Portugal – Lisboa e Porto – por cerca de um mês em 2004, em busca de material para a pesquisa. Durante minha estadia, entrevistei pesquisadores de literatura portuguesa contemporânea especialmente conhecedores da obra albertiana.³ Ao iniciar os colóquios, uma pergunta logo me era feita: como você descobriu Al Berto? Nessa interrogativa, que me soava como um espanto dos interlocutores, girava algo além do simples enunciado. No entanto, quando eu respondia, tratavam de dizer, também, como se aproximaram da obra de Al Berto, além de se mostrarem surpresos com o fato de um brasileiro estudá-la, pois esta é também pouco versada nas academias portuguesas.

Assim, falar sobre o universo al-bertiano era como dividir um segredo, e certa cumplicidade se estabelecia, uma vez que a obra do escritor de *O medo* aborda freqüentemente temáticas típicas da literatura e do homem contemporâneos: a morte, a solidão, a violência, o amor, a linguagem e as vivências nas grandes metrópoles. Portanto, tratar dessas questões coloca-nos na condição de revelar um pouco de nós mesmos. Tal característica, suscitada pela obra de Al Berto, se deve, em grande parte, às reiteradas referências de um corpo no cotidiano, cuja identificação com o narrador pode ser imediata, e ao lirismo do seu texto, pois o sujeito que se enuncia em Al Berto manifesta-se quase invariavelmente na primeira pessoa, o que levou Fernando Pinto do Amaral a afirmar que “o recorte inegavelmente narcísico desta obra poderá ter afastado alguns leitores”.⁴

³ Eduardo Pitta (poeta e crítico), Fernando Pinto do Amaral (Prof. Dr. da Universidade de Lisboa e poeta), Maria David Neves (aluna de mestrado em letras da Universidade do Porto, com pesquisa sobre Al Berto) e Rosa Maria Martelo (Prof.ª Dr.ª da Universidade do Porto).

⁴ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 119.

Esse traço especular em Al Berto leva-nos a um campo rico de investigação. As relações entre vida e obra são ressaltadas no primeiro capítulo, “Rastros de Alberto Raposo Pidwell Tavares”, com o objetivo de mostrar os aspectos autobiográficos de sua escrita. Para tanto, parte-se da definição de autobiografia de Philippe Lejeune e das contribuições de alguns críticos que se debruçaram sobre essa temática em Al Berto, destacando-se Fernando Pinto do Amaral.

É importante também localizar a obra al-bertiana no cenário da literatura portuguesa. O enfoque é direcionado, por um lado, ao contexto da década de 1970, na qual surgiu o poeta, para verificar as principais temáticas abordadas pelos literatos dessa geração e a ressonância, em suas obras, de escritores portugueses como Herberto Helder e Fernando Pessoa. Por outro lado, relata-se o posicionamento da crítica frente à obra de Al Berto, considerado, por muitos, uma das vozes mais importantes da poesia em língua portuguesa dos últimos trinta anos.

Para maior entendimento do universo al-bertiano, traça-se uma breve biografia de Al Berto, na qual se destacam a formação em artes plásticas – escolas de artes em Lisboa e Bruxelas – e as errâncias pela Europa, no exílio entre os anos de 1967 e 1975. Percebe-se como essas experiências influenciaram a produção do poeta: há o diálogo de sua escrita com outros sistemas semióticos – desenho, pintura, cinema, fotografia –; e o sujeito que se enuncia em *À procura do vento num jardim d’agosto* está em constante perambulação por cidades do continente europeu.

No segundo capítulo, “O espaço da obra”, focalizo o livro *À procura do vento num jardim d’agosto* abordando-o em dois momentos. Primeiramente, por se tratar de uma obra que tem duas edições distintas – o autor a reescreveu em 1987 –, resgato a primeira edição para verificar as principais modificações efetuadas, concernentes ao

conteúdo, à capa e ao título, as quais conferem maior ênfase ao sujeito al-bertiano.

Ressalte-se também a utilização, por Al Berto, do método *cut-up*, concebido pelo escritor William Burroughs, a principal ressonância nesse primeiro livro. O autor norte-americano é, inclusive, integrado como personagem num fragmento da série “Teus dedos de noite açucarada”, sob o título “A sombra de Willy B.”.

No segundo momento, é problematizado o gênero da escrita. Eduardo Pitta afirma que Al Berto “Publicou o primeiro livro em 1977, *À procura do vento num jardim d’agosto* (...). Também publicou narrativas em prosa, como *Lunário* e *O anjo mudo*”.⁵ Assim, para unir a obra de estréia al-bertiana a esses livros, pertencentes ao gênero narrativo, parto dos princípios que regem tal gênero – tempo, espaço e sujeito –, verificando como estes se apresentam em seu livro de estréia. Em seguida, analiso a forma como o personagem principal narra suas ações. Assim, aponto para a *performance* da escrita, agregando o conceito de “narrativa performática”,⁶ adequado ao propósito central deste trabalho: investigar o entrelaçamento da escrita com o corpo e os espaços em que se enuncia o sujeito.

Essa articulação é acentuada no terceiro capítulo, “O corpo espacializado”, no qual o foco é direcionado ao corpo do sujeito da enunciação, imbuído do próprio ato de escrever. Esse é um dos pontos centrais da obra de Al Berto, pois se pode aventar a hipótese de que sua escrita, quase um diário, é um instrumento ao qual esse sujeito recorre na tentativa de se organizar no mundo caótico em que vive.

É ainda abordado o espaço citadino, que também figura como um dos personagens da trama; ora o destaque é para os espaços internos, na solidão da casa, ora

⁵ PITTA. O ilusionista. In: *Comenda de fogo*, p. 263.

⁶ RAVETTI. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras*, p. 47-68.

externos, com o sujeito à deriva pelas metrópoles. Para atingir o objetivo da análise desses dois itens, buscou-se a contribuição dos filósofos Félix Guattari e Gilles Deleuze.

Por último, o enfoque é a espacialização do corpo às margens das cidades, sobretudo à noite, nos bares, boates, cafés, no cemitério, em terrenos baldios e ruas desertas. Abre-se, assim, a perspectiva para versar sobre a erotização na obra de Al Berto. Os espaços marginais das metrópoles são os lugares privilegiados para as práticas sexuais de homossexuais e travestis. As formulações conceituais de Michel Foucault contribuem para a leitura desses espaços. Ressalte-se que a temática do corpo relacionada ao sexo entre homens é bastante explorada por escritores portugueses no século XX, sobretudo a partir da geração de literatos em que se inclui Al Berto.

Ao final deste estudo, o item “A existência de papel” reúne sumariamente alguns aspectos discutidos ao longo do texto, com o qual se pretende contribuir para novas reflexões críticas e teóricas sobre a literatura de língua portuguesa contemporânea, e para um diálogo com os leitores de Al Berto.

Cabe acrescentar que em todos os capítulos, quando necessário, tem-se o apoio de alguns críticos da obra de Al Berto, como também de outros teóricos da literatura. Contudo, a presença dessas vozes não tem por objetivo “embasar” a leitura das obras:

O que se propõe não é um trabalho de “interpretação”, no sentido de que o texto se “explica” ou se “elucida” a partir de dados ou conceitos. Estes 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. Segundo essa perspectiva, as referências manifestamente teóricas atuam como elemento concretizador da teoria latente na obra literária.⁷

⁷ BRANDÃO. *Grafias da identidade*, p. 18.

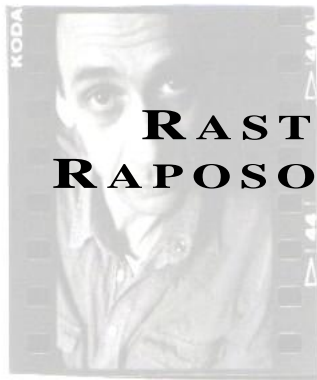
Tenho, por princípio, que a escrita, na esteira do ensinamento de Gilles Deleuze, compreende uma tripla definição: “escrever é lutar, resistir; escrever é vir-a-ser; escrever é cartografar”.⁸ Eis, portanto, o mapa dos espaços a serem percorridos neste trabalho.

⁸ DELEUZE. *Foucault*, p. 53.



Capítulo 1

RASTROS DE ALBERTO RAPOSO PIDWELL TAVARES



Apenas deseja que no momento em que parar o coração
– e num movimento darradeiro 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, *O anjo mudo*

Para analisar a obra *À procura do vento num jardim d'agosto*, de Al Berto, procurou-se definir, com os tópicos descritos a seguir, o espaço que o autor e sua obra ocupam na literatura portuguesa contemporânea. “O autobiográfico em Al Berto” aborda a presença da autobiografia, uma das questões cruciais na obra deste autor, já se manifestando em seu primeiro livro. “Breve biografia: o corpo e as imagens de Al Berto” enfoca o percurso do artista rumo à estréia na literatura e sua intensa ligação com as artes plásticas – foi desenhista e pintor –, o que muito interferiu em sua produção literária. “O espaço da geração” discorre sobre os elementos que caracterizam Al Berto e os poetas da década de 1970 como pertencentes a uma geração definida. Por último, “O espaço na crítica” apresenta um breve panorama da crítica sobre a obra al-bertiana, apontando para a sua divisão em duas fases, e comenta a crítica atual sobre o autor no Brasil.

1.1 O AUTOBIOGRÁFICO EM AL BERTO

(...) tenho fome de de de tornar EM tudo que não sou EU
 esta pessoa que está aqui falando na primeira pessoa eu
 do singular esta pessoa singular que sou eu pronome
 pessoal irreduzível enquanto pronome mas que mas que
 mas que se esconde se expande se estende sob o
 embaixo do no sub solo do pronome eu pessoal
 irreduzível e é qualquer coisa além aquém qualquer alter
 outrem outra coisa além aquém alter outrem que mora
 no subsolo do pronome pessoal eu um sob pronome eu
 pessoal eu um sob-pronome qualquer dia deste eu um
 sob pronome qualquer dia destes eu qualquer dia destes
 passo pra te ver

Waly Salomão⁹

⁹ SALOMÃO. *O mel do melhor*, pp. 39-40.

O traço autobiográfico possui grande evidência em Al Berto: na prosa, na poesia ou nos diários,¹⁰ há, na maioria das vezes, um sujeito narrando em primeira pessoa as experiências de um corpo no cotidiano. Por vezes esse corpo é nomeado Al Berto – “mas não te aconselho a tristeza, Al Berto, nem a melancolia, pensa bem...” –,¹¹ o que aponta para uma imbricada relação entre vida e obra. Veja-se, à luz de alguns críticos e teóricos, como ocorre essa relação, a qual acrescenta em sua escrita a morte como tema.

No texto “Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia”, Fernando Pinto do Amaral problematiza a questão autobiográfica, ao afirmar que há neste poeta lusitano um impasse:

até que ponto será relevante a personagem biograficamente identificável como Alberto R. Pidwell Tavares para a evolução da poesia de Al Berto? O problema surge com alguma premência ao analisar este autor, porque nele, ao contrário de tantos outros, a relação entre a *experiência vivida* e a *escrita* ganha proporções pouco frequentes.¹²

Discernir as múltiplas vezes em que o traço autobiográfico se enuncia em Al Berto e equacioná-lo teoricamente não é tarefa fácil. Como salienta Fernando Pinto do Amaral, a perspectiva de Al Berto

assenta num derrame textual que pretende funcionar como *testemunho* de um sujeito, de um *eu* que não teme arrastar toda a carga dos seus afectos para as páginas que escreve. Algumas vezes, fica-se mesmo com a sensação de que o critério de legitimação para uma escrita como esta passa por algo que vem *do lado vivido* (...) Note-se, porém, que a poesia de Al Berto não demonstra já inocência em relação a uma simples avaliação da *qualidade* da literatura pelo que será a sua *quantidade de vida*; antes pelo contrário, o poeta mantém-se ciente de que a sua é, como diria Durrell, uma *'existência*

¹⁰ Os escritos em forma de diário foram publicados somente na obra *O medo*, subdivididos em O medo (1), O medo (2) e O medo (3).

¹¹ AL BERTO. O medo (2). In: *O medo*, p. 360.

¹² AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121. (Grifos do autor).

de papel!. (...) O autor pode, em face das suas experiências de vida e de escrita, observá-la à distância.¹³

As ressonâncias da vida de Al Berto na sua obra são um campo rico de investigação. Muitas conexões podem ser feitas, já que são tênues os limites ou critérios de distinção entre o *ficcional* e o *vivido*. Para que tais contornos sejam mais precisamente delineados, é apropriado partir de uma definição teórica de autobiografia. Segundo Lejeune, o termo refere-se à “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade”.¹⁴ Por essa definição, pode-se observar o caráter paradoxal da autobiografia literária, que, na constatação de Wander Miranda, deve ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma forma de arte, ou seja, deve estar entre a transparência referencial e a pesquisa estética. Por isso, deve-se estabelecer uma gradação entre textos que vão do *curriculum vitae* à elaboração formal de pura poesia.¹⁵ *Uma existência de papel* é um dos títulos dos livros de Al Berto nos quais ele reelabora situações supostamente referenciais. É preciso ressaltar, porém, que o projeto literário do poeta está distante da ingenuidade de uma literatura puramente confessional.

Dito isso, cabe perguntar como se dá a representação do “eu” na literatura albertiana, que concilia o gênero autobiográfico com a expressão não bem definida de individualidade. Sob esse aspecto, a obra de Al Berto pode ser pensada como uma antítese. Por um lado, percebe-se certo culto à (sua) individualidade, constatado nos ensaios fotográficos em que posava, principalmente para as capas de seus livros. Além disso, sua escrita está obviamente impregnada de um “eu” que, segundo Fernando Pinto do Amaral, pode ter afastado alguns leitores avessos ao recorte inegavelmente narcísico

¹³ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 120. (Grifos do autor).

¹⁴ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

¹⁵ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 30.

da obra.¹⁶ Por outro lado, seus escritos – a exemplo do último, *Horto de incêndio* – 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, como se percebe no poema “morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996”. Observe-se o último verso da série de quatro poemas: “espero que o vento passe... escuro, lento. então,/ entrarei nele, cintilante, leve... e desapareço”.¹⁷

Como se vê, a relação entre obra, vida e morte em Al Berto possui diversas imbricações. Entretanto, não se trata, aqui, da busca de indícios dos aspectos envolvidos no seu falecimento em consequência de complicações por ter contraído o vírus HIV. Porém, ignorar tais aspectos ao estudar sua escrita é desconhecer que eles podem ter interferido nas emoções do autor e influenciado a escolha dos temas representados em sua obra. Al Berto publicou, por exemplo, prestes a morrer, o poema “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 telefonar¹⁸

¹⁶ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 119.

¹⁷ AL BERTO. *Horto de incêndio*, p. 74. Ressalte-se que, por diversas vezes, Al Berto transgrediu as regras gramaticais, relativas, por exemplo, à pontuação e ao uso de letras maiúsculas.

¹⁸ AL BERTO. *Horto de incêndio*, pp. 36-37.

Ressalte-se ainda que, segundo Maurício Vasconcelos, 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”.¹⁹ Portanto, essas 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”.²⁰

Para Fernando Pinto do Amaral, na esteira do conceito cunhado por Louis Marin, não basta dizer que a escrita de Al Berto é autobiográfica: “A respeito deste autor, julgo que estaria bem aplicado o conceito de ‘auto-bio-thanato-graphie’, (...) e que esta escrita exemplifica, até pelo que de progressiva *morte* nela se anuncia a cada instante”.²¹ É recorrente e quase onipresente nas obras de Al Berto a abordagem da escrita relacionada com a morte. As imagens criadas pelo autor são quase um ritual suicida, uma espécie de estilização da morte.

As experiências de vida de Al Berto tornaram-se uma ficção através de seu projeto literário, seu jogo especular que é a escrita. É o que se pode perceber no fragmento da narrativa “O que resta de uma imagem”:

¹⁹ VASCONCELOS. Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. In: *1000 rastros rápidos*, p. 216. (Grifos do autor).

²⁰ COELHO. Pensar a ausência de Al Berto. In: *Al Químias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, p. 13.

²¹ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121. (Grifos do autor).

As viagens estão intimamente ligadas aos meus livros. A todos eles, mas em especial aos primeiros. Àqueles que o tempo destruiu, tornou impubescíveis – ou eu rasguei, queimei, perdi.

Desse tempo de aprendizagem da vida e da escrita, desses dias sem eira nem beira, sobreviveram uns escassos cadernos de notas. Eles são o que sobejou de um gigantesco diário de viagens.

Nesses cadernos fui anotando, com minúcia, o dia a dia de cada viagem. Neles escrevi os primeiros poemas, desenhei mapas, paisagens e rostos. Fiz listas de lugares a visitar ou a evitar. Colei retratos de gente que se ia cruzando comigo, bilhetes postais, etiquetas, bilhetes de comboio e de avião, etc.

Tudo cabia dentro daqueles cadernos. Por isso, nesta viagem à Sardenha recorri ao que resta deles. *E o leitor há-de perdoar-me se, com o escoar do tempo, esta viagem se tornou uma mera ficção.*²²

Pode-se especular que, para haver o deslocamento do indivíduo real para o fictício, Alberto Raposo Pidwell Tavares tenha criado o pseudônimo Al Berto; já no primeiro livro, o poeta crava essa identidade, e assina dessa forma todos os outros poemas. Alberto corta os sobrenomes – Raposo Pidwell Tavares. Isso sugere associações com o corpo errante, sem família, que perpassa toda a sua obra, quase sempre escrita na primeira pessoa: “sou alguém que incarna milhentas pessoas”.²³

Como se não bastasse, o autor opta por fazer uma cisão no próprio nome – Al Berto –, correspondente à fragmentação de sua obra. Para Joaquim Manuel Magalhães, esse nome é “um tanto *kitsch*”.²⁴ Para Edgard Pereira, trata-se da reelaboração, de certa forma, dos heterônimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa.²⁵ Pode-se acrescentar ainda, a respeito desse curioso nome, que uma das acepções da

²² AL BERTO. *O anjo mudo*, pp. 12-13 (Grifos meus).

²³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 26.

²⁴ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 271.

²⁵ PEREIRA. *Portugal: poetas do fim do milênio*, p. 132.

partícula *al* na língua portuguesa refere-se a um pronome antigo usado no século XIII e que significa uma *outra pessoa, alguma coisa, outra coisa*. Nas palavras de Al Berto:

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.²⁶

Portanto, 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: “sou um corpo que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja biografia possível está no pouco que escreveu. (...) sou um alfabeto e não sei se terei tempo para me decifrar”.²⁷

1.2 BREVE BIOGRAFIA: O CORPO E AS IMAGENS DE AL BERTO

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do 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 Cesar²⁸

²⁶ AL BERTO. *O anjo mudo*, p. 57.

²⁷ AL BERTO. O medo (3). In: *O medo*, p. 449.

²⁸ CESAR. *A teus pés*, p. 9.

Alberto Raposo Pidwell Tavares nasce em 11 de janeiro de 1948,²⁹ em Coimbra, mas logo vai para Sines, região portuária ao sul de Portugal, onde vive a infância, a adolescência e parte da vida adulta. Em 1965, sua família, da burguesia de origem britânica, o envia para Lisboa para estudar pintura. Frequentava, então, a Escola Secundária Artística António Arroio e o Curso de Formação Artística na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Em abril de 1967, durante a ditadura, Al Berto, aos 19 anos, expatria-se para Bruxelas e matricula-se no curso de pintura monumental na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels*. Entretanto, segundo Eduardo Pitta, Al Berto “manda às urtigas”³⁰ o referido curso – somente um pretexto para que ele deixasse Portugal, atitude comum aos jovens exilados daquela época. É nesse período que Alberto Pidwell Tavares torna-se um artista.

O então artista plástico inicia suas deambulações pela noite europeia. Além de Bruxelas, frequenta ambientes marginais e *underground* em Barcelona e Paris: bares, boates e subúrbios. Essas experiências andarilhas serão temas centrais de suas primeiras obras, como também o uso abusivo de drogas, as noitadas ao som do efervescente *rock and roll*, o amor entre iguais, encontros sexuais efêmeros, dentre outros temas pertinentes à juventude que se descobria em meio aos turbulentos anos de 1960 e 1970. Nessas viagens, Alberto Pidwell Tavares realiza alguns apontamentos, vários deles destruídos. Os textos preservados, escritos em francês durante esses anos, seriam publicados mais tarde.

²⁹ Referências para esta cronologia: “Al Berto – biobibliografia”, in *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia* (catálogo); “O anjo do crepúsculo”, de João Maria do Ó Pacheco, in <http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>; “Al Berto”, de Eduardo Pitta, in *Metal fundente*.

³⁰ PITTA. *Metal fundente*, p. 11.

Em seu primeiro e único livro de desenhos, *Projects 69*,³¹ com escritos em francês e inglês, publicado em 1970, o autor assina Alberto Tavares. Nesse mesmo ano, organiza e participa de exposições de artes plásticas. Na visão de João Maria do Ó Pacheco, os quadros mais característicos “(...) 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”.³² Andy Warhol é influência marcante na pintura do artista português, como bem salientou João Pacheco. O citado livro de desenhos, *Projectos 69*, também tem ressonância desse artista.

Em 1972, Alberto Tavares, que havia abandonado a pintura no ano anterior, estagia como animador sócio-cultural no *Centre Culturel du Hainaut*, na Bélgica, função que passaria a exercer na Câmara Municipal de Sines, entre 1981 e 1985. Ele havia regressado a esta cidade em novembro de 1975 – um ano e sete meses após o fim da ditadura –, quando abre uma pequena livraria/editora, que se tornaria uma “catástrofe económica devido à selecção dos livros para venda demasiado criteriosa que ninguém conhece e ninguém compra”.³³ Por isso, o editor fecha a livraria, mas não abandona o ofício de editoração, regressando a Lisboa, onde “lança uma das mais interessantes propostas editoriais fora das Editoras desta década”.³⁴ A diferença principal dessa experiência é exatamente a forma radical como ele seleciona as publicações – lançando,

³¹ *Projects 69*, Archives n° 3 du Montfaucon Research Center, Bruxelles: 1970. Relançado em Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, intitulado *Projectos 69*.

³² PACHECO. *O anjo do crepúsculo*. Disponível em <http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>. Acesso em 11 abr. 2005.

³³ PACHECO. *O anjo do crepúsculo*. Disponível em: <http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>. Acesso em 11 abr. 2005.

³⁴ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 268.

além de novos poetas,³⁵ a tradução portuguesa do escritor francês Tony Duvert,³⁶ feita pela poeta Luiza Neto Jorge. Joaquim Manuel Magalhães acrescenta que o editor “executa um projecto e articula-se numa selva própria onde não cai a sombra de qualquer ressentimento. Essa força contamina Alberto P. Tavares quando surge com obra própria sob o nome de Al Berto”.³⁷

O poeta publica, então, o primeiro trabalho literário escrito em português – *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977) –, com o desenho da capa de sua autoria. As ressonâncias norte-americanas nesse livro são notáveis. Além de Warhol, evidencia-se a presença dos *beats* Jack Kerouac, Allen Ginsberg e, sobretudo, de William Burroughs, cujo texto, em tradução para o francês, compõe a epígrafe de uma das séries nessa estréia – “Os equinócios de Tangerina”.³⁸ Burroughs aparece também no corpo da obra, num fragmento intitulado “A sombra de Willy B.”: “continuamente perdida pelas noites da cidade, paira a sombra de WILLY B.”.³⁹ Cabe ressaltar, aqui, a importância de alguns outros autores na formação de Al Berto, dos quais encontramos vestígios em sua produção literária: os franceses Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire e Jean Genet, além dos portugueses Cesário Verde, Fernando Pessoa, Mário Cesariny, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e Herberto Helder.

³⁵ *Demasiadamente belos para quem só não queria estar só*, de Sérgio da Costa e Silva, na Coleção Os Olhos da Cidade; e *Esboços da morte (cartas de amor) e cartas de longe*, de António Madeira, na Coleção Subúrbios.

³⁶ Al Berto edita *Retrato de homem faca*, em colaboração com Luíza Neto Jorge (tradutora), Coleção Nas Margens do Corpo.

³⁷ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, pp. 270-271.

³⁸ “Une meute de garçons sauvages peut couvrir cinquante miles par jour. Une poignée de dattes et un morceau de sucre naturel et une tasse d’eau leur permet de bouger ainsi. Et le bruit qu’ils font juste avant d’attaquer... eh bien j’en ai vu un fracasser une serre à cinquante mètres... Que je vous montre comment les garçons sauvages attaquent. W. S. Burroughs, *Les garçons sauvages, un livre des morts*”. In: *À procura do vento num jardim d’agosto*, 1977, p. 20. Na reescrita desse livro para compor a obra completa *O medo*, essa epígrafe foi suprimida.

³⁹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 62.

A partir de *À procura do vento num jardim d'agosto*, Al Berto publica regularmente, alcançando o auge de seu reconhecimento na década de 80. Em 1987, o poeta instala-se definitivamente em Lisboa, com idas frequentes à cidade de Sines. A esta altura, Al Berto não mais se dedica à arte pictórica ou à arte gráfica; sua forma de expressão é somente a literatura. Entretanto, embora o autor tenha abandonado o pincel, não abdicou do diálogo com esse sistema semiótico. 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”.⁴⁰ Pensando junto com Silva, é pertinente questionar se Al Berto realmente deixa a pintura, já que sua poesia faz reiteradamente referência a esse universo. *A secreta vida das imagens* (1991), seu livro mais traduzido – francês, espanhol e inglês –, apresenta poemas inspirados em obras pictóricas. Van Gogh, Kandinsky, Chagall, Modigliani e Klee são alguns dos pintores que sensibilizam Al Berto a escrever esse livro. Entre eles está Warhol, no poema intitulado “Falso retrato de Andy Warhol” (autor anônimo):⁴¹

não penso
 transcrevo conversas telefônicas ou falo
 com a noite de new york
 ou não falo e gravo a voz dos outros filmo
 obsessivamente a morte
 ou não filmo e multiplico cadeiras eléctricas
 excito-me
 sou o centro do mundo dos outros e
 não existo
 ou é a vida que me atravessa o sexo
 e finjo a morte ou cintilo

⁴⁰ SILVA. A impossível *ekphrasis*. In: *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, p. 52.

⁴¹ O Anexo I desta dissertação traz uma fotografia do quadro referido, que se encontra no próprio livro de Al Berto, p. 114.

como o diamante.⁴²

Al Berto 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. Num projeto concebido e organizado por José Mouro, com o apoio do Centro Cultural Emmerico Nunes, foi realizada nesse centro de cultura, em Sines, a exposição *Al Quimias*, posteriormente registrada num catálogo⁴³ que apresenta a lista de outros catálogos nos quais Al Berto escreveu. No entanto, é preciso ressaltar que, segundo o coordenador editorial Paulo Correia, “na ausência de referências actualizadas pelo autor, entre 1996 e 1997, é provável que exista uma ou outra lacuna no que respeita à sua participação em catálogos”.⁴⁴

Um dos artistas que, embora contemplado pelo olhar do poeta, não consta dessa compilação é o pintor brasileiro Victor Arruda.⁴⁵ Al Berto escreve o poema “Subúrbio”⁴⁶ inspirando-se nas obras “Ciúme” (1994), “Armadilha” (1994), “O pintor” (1994) e “Na areia movediça” (1996), todas de autoria de Arruda, cuja exposição individual realizou-se na cidade do Porto, de setembro a outubro de 1996, na Canvas & Companhia – Galeria de Arte Contemporânea.

⁴² AL BERTO. A secreta vida das imagens. In: *O medo*, p. 427.

⁴³ *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines, 2001.

⁴⁴ CORREIA. Catálogos. In: *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, p. 62.

⁴⁵ Victor Arruda nasceu em Cuiabá/MT, em 1947. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

⁴⁶ Este poema, que está no catálogo da exposição *Victor Arruda*, consta do Anexo II deste trabalho, p. 115. Agradeço a José Mário Brandão – diretor da Galeria Graça Brandão na cidade do Porto – pela gentileza de apresentar-me e ceder-me esse exemplar. Essa galeria nasceu da fusão da Galeria João Graça (inaugurada em Lisboa em 1991) e da Galeria Canvas (inaugurada no Porto em 1996), unindo o trabalho que vinha realizando a primeira (divulgação de novos talentos ligados a diversas áreas de criação – vídeo, fotografia e instalação), ao trabalho da segunda (focalizado na arte contemporânea portuguesa e brasileira).

Outra arte que se destaca na poética al-bertiana é a fotografia. Ela já aparece na primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto*, numa das séries desse livro, “Os equinócios de Tangerina”, representando uma encenação do autor.⁴⁷ Inúmeras outras vezes Al Berto utiliza como tema a fotografia, como na série de poemas “Paulo Nozolino/4 visões”, do livro *Salsugem* (1984):

(...) o receio
 de mais tarde olhar as fotografias e já não sentir
 pulsar no papel vida nenhuma⁴⁸
 (...) sabes
 perdi o rastro do pai e da mãe durmo onde calha
 mas isso não vemos na fotografia (...)⁴⁹

As fotografias, articuladas com a temática da memória, são, sem dúvida, mais indícios que ajudam a compreender Al Berto. Estampadas nas capas de seus livros, mostram encenações do autor e integram sua estética: “é preciso muito pouca luz para definir um rosto/ poucas palavras para que o fascínio desse segundo/ torne possível dormir dentro da máquina fotográfica”.⁵⁰

Outra característica da obra de Al Berto, utilizada, porém, em menor proporção, é a cinematografia. Essa arte aparece principalmente nos primeiros trabalhos: *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980) e *Trabalhos do olhar* (1982). No livro de 1980, há uma narrativa de forte pendor onírico, com algumas alusões de caráter cinematográfico, como a presença de atores, planos de câmara e lugares indefinidos justapostos, que lembram filmes surrealistas:

⁴⁷ Anexo III, p. 121.

⁴⁸ AL BERTO. *Salsugem*. In: *O medo*, p. 318.

⁴⁹ AL BERTO. *Salsugem*. In: *O medo*, p. 319.

⁵⁰ AL BERTO. *Salsugem*. In: *O medo*, p. 320.

FILME NA RUA ZERO L.

manchas de cinza no écran. planos exteriores: deriva dos actores inscrições nas paredes nas pálpebras dos cães. *Hilda tem um caralho voador / Alexandria ou Lisboa?* Hilda influxo nervoso contornos de números microscópicos. mágicos. refrão assobiado por uma ceguinha de New York City à entrada do metro.⁵¹

Em *Trabalhos do olhar*, numa série de cinco poemas intitulada “Filmagens”, narram-se cenas numa atmosfera não menos onírica, alusivas a alguns princípios, técnicas e processos utilizados para captar a atmosfera de um pequeno roteiro de cinema, e cujo resultado é altamente imagético:

(...) ela recorta-se sobre um fundo de árvores nuas
 ele está de pé encostado a um muro de pedra
 ouve-se alguém dizer: não tenhas medo.
 somos apenas actores dum sonho paralelo à paisagem
 os lábios dela tremem ou sorriem
 ele encolhe-se mais contra a parede
 o silêncio ainda não os abandonou//
 ela espreita-o
 ele desenha-se exacto no centro do écran
 (de novo uma voz off)
 um vento vertical adere à casa
 onde as raízes dos cardos irrompem dos alicerces
 e quando ela se vira para o interior das ruínas
 prende-se-lhe o olhar num ponto inexistente//
 ele já ali não está
 apenas a objectiva da câmara continua a segui-la⁵²

Atualmente, todas as obras de Al Berto publicadas estão disponíveis pela editora portuguesa Assírio & Alvim. O livro *O medo* reúne grande parte de seu trabalho e foi

⁵¹ AL BERTO. Meu fruto de morder, todas as horas. In: *O medo*, p. 123. (Grifos do autor).

atualizado após sua morte. Ao conjunto de sua obra acrescentam-se, ainda, o já mencionado livro de desenhos – *Projectos 69* –, reeditado em 2002, o romance *Lunário* (1988) e o livro de pequenas narrativas *O anjo mudo* (1993). O último livro do poeta, *Horto de incêndio* (1997), além de constar em *O medo*, é também publicado separadamente, devido ao êxito editorial alcançado. É possível dizer que tal êxito foi motivado não só pela qualidade da obra, mas também pela circunstância em que o livro foi lançado: três meses antes da morte de Al Berto, precedida pelo padecimento por ter contraído o vírus HIV, fato abafado pela crítica portuguesa, que evitou falar publicamente da doença. Postumamente são lançadas duas antologias de poemas. A primeira em 2000, intitulada *O último coração do sonho*.⁵³ E outra em 2004, *Vigílias*,⁵⁴ nome de uma das séries de poemas do livro *Uma existência de papel*.

Em 1997 – ano de seu falecimento, em 13 de junho, em Lisboa, aos 49 anos de idade – é lançado o CD de poemas *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*,⁵⁵ gravado em dois momentos ao vivo e com a voz do autor: julho de 1995, na Casa Fernando Pessoa, e em maio de 1996, nos Paços do Concelho de Lisboa. Dos vinte e um poemas que integram o CD, onze são de *Salsugem* (1984) e *Uma existência de papel* (1985). Durante vinte anos Al Berto teve uma intensa produção literária e figura como uma das vozes mais singulares da poesia contemporânea em língua portuguesa.

⁵² AL BERTO. Trabalhos do olhar. In: *O medo*, p. 320.

⁵³ Quasi Edições (esgotada).

⁵⁴ Assírio & Alvim. Seleção e prólogo de José Agostinho Baptista.

1.3 O ESPAÇO DA GERAÇÃO

Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o
 creme de leite é desconjunturado e a
 subjetividade se parece com um roubo inicial.
 Recomendo cautela. Não sou personagem do seu
 livro e nem que você queira não me recorta no
 horizonte teórico da década passada (...)

Ana Cristina Cesar⁵⁶

Embora grande parte da obra de Al Berto tenha sido publicada nos anos de 1980, os críticos portugueses o incluem na geração de 1970. Um dos critérios convencionados por eles é simples – ter o primeiro livro publicado entre 1970 e 1979; a essa regra, foge António Franco Alexandre, que publicou *A distância* em 1969. Além de Al Berto, estão entre os principais poetas dessa geração: João Miguel Fernandes Jorge, Helder Moura Pereira, Nuno Guimarães, Nuno Júdice, Joaquim Manuel Magalhães, dentre outros. No entanto, para agregá-los num mesmo grupo e para melhor compreender os contornos da poética al-bertiana, apenas esse critério é insuficiente. Faz-se, então, necessário explorar outros elementos comuns entre Al Berto e seus contemporâneos. Um deles é a própria dificuldade em abarcá-los numa geração, como aponta Prado Coelho ao caracterizá-los “por uma grande diversidade de estilo e tendências e por uma acentuada ausência de geração”.⁵⁷ Porém, não se pode negar que há pelo menos três características próprias desses poetas: a primeira diz respeito à escrita; a segunda é relativa ao contexto; e a última refere-se às principais ressonâncias literárias.

⁵⁵ AL BERTO. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Movieplay, 1997.

⁵⁶ CESAR. *A teus pés*, p. 12.

⁵⁷ COELHO. *A noite do mundo*, p. 128.

No que concerne à escrita, independentemente de seus estilos e tendências diferentes, há um traço comum entre esses literatos. Pode-se afirmar que, além do pendor narrativo, ressaltam o corpo e o desejo como alguns dos temas centrais de suas obras. Joaquim Manuel Magalhães afirma que esses escritores têm

um ímpeto renovado de se contar, de assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional. Assim, irrompe uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar.⁵⁸

Al Berto surge, então, de maneira explosiva. Com uma escrita discursiva e subjetiva, em ritmo espriado e vertiginoso, coloca o corpo como um dos elementos marcantes de sua poética, em consonância com os escritores de “Cartucho”,⁵⁹ que são alguns dos principais poetas dessa geração.⁶⁰

O segundo elemento comum entre os poetas citados é o fato de terem surgido num conturbado contexto histórico, em meio a uma profusão de decisivas manifestações políticas que culminaram no 25 de Abril de 1974. Nuno Júdice, em seu artigo “A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90”, afirma não ser possível, aos literatos, a indiferença perante a situação política estabelecida nessa época, pois a viviam de forma intensa, não de maneira engajada, mas na contramão do discurso político vigente. “A rejeição da ditadura, e a oposição mais ou menos clandestina a que isso obriga, já não pode encobrir a inocência do intelectual. Assim, resta fazer com que as mãos sujas de quem escreve o seja apenas de tinta, e não de contaminações ideológicas, limpando o

⁵⁸ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 258.

⁵⁹ Publicação coletiva de 1976, que agrupou, dentro de uma pacote de papel alinhavado por um barbante, poemas “amassados” de alguns dos principais poetas da geração de 1970. Seguem os nomes dos integrantes desse grupo, com os respectivos anos da publicação de seus primeiros livros: António Franco Alexandre (1969), João Miguel Fernandes Jorge (1971), Joaquim Manuel Magalhães (1974) e Hélder Moura Pereira – este último o único estreante em literatura. Para maior aprofundamento sobre esse grupo, pode-se consultar a obra *Portugal: poetas do fim do milênio*, de Edgard Pereira, 1999. A presença do corpo no texto al-bertiano será desenvolvida mais detalhadamente no capítulo III deste trabalho.

poema dessa carga”.⁶¹ Ou seja, essa literatura é desprovida de um engajamento explícito com o social e já não visa apenas a uma denúncia dessa situação, pois está marcada por um esgotamento das militâncias. Mas não deixa de ser, ao mesmo tempo, um posicionamento ideológico por meio do recurso que tem para tal: a poesia. Pois, essa escrita é marcada “pelo excesso, um desvio em relação ao trabalho poético tradicional regulado pela veracidade emotiva do sentido, por lamuriosos apelos da consciência, encerram-se a si mesmos”,⁶² esclarece Manuel Frias Martins.

Ainda pertinente ao contexto, Joaquim Manuel Magalhães afirma que pouca atenção era dirigida à poesia:

nunca em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década. Aquilo que era um dos centros de atenção mais vincado entre os homens de cultura deste país sofre agora de um silêncio ignorante, uma vez que não dá para criar as banhas políticas por que todos anseiam em busca de um lugarzinho em qualquer lado. Num caldo de medíocres, o único sabor excelente fica esquecido entre o ranço geral (...). O pouco que restará desta década atravessada por uma revolução absurda que foi, simultaneamente, aquilo que permitiu à poesia um circuito libertado da palavra pública.⁶³

Esses “persistentes solitários” que restaram dessa geração, em maior ou menor grau disputavam um reconhecimento no cenário político-cultural português, e, hoje, percebe-se o quanto foram importantes para o desenvolvimento da literatura em nossa língua.

O terceiro e último elemento é a influência exercida por Fernando Pessoa e Herberto Helder sobre esses poetas. Pessoa é considerado por muitos o poeta português maior do século XX. Helder, por sua vez, visto como o mais importante poeta da

⁶⁰ A relação corpo e escrita será retomada no capítulo III, exclusivamente em Al Berto.

⁶¹ JÚDICE. *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90*. Disponível em http://members.tripod.com/~lfilipe/arqmorto/arquivo_morto.html. Acesso em 17 de abr. 2005.

⁶² MARTINS. *10 anos de poesia em Portugal*, p. 119.

segunda metade do século XX, publicou em 1958 seu primeiro livro – *O amor em visita* – e só agora vem adquirindo maior espaço no Brasil, como indica o *Suplemento Literário de Minas Gerais*.⁶⁴ Para Prado Coelho, “tal como as gerações anteriores escreveram *com/contra* Fernando Pessoa, esta geração dos anos 70 escreve *com/contra* Herberto Helder”.⁶⁵ Cabe, aqui, desenvolver essa afirmativa, para que se verifique o papel desses escritores como referências para a geração de Al Berto.

Os poetas que escreveram *contra* Fernando Pessoa são predominantemente os integrantes do grupo denominado *Poesia 61*,⁶⁶ surgido nesse mesmo ano. É constatada a oposição à escrita pessoana pelo pouquíssimo diálogo com este 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”.⁶⁷ 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”.⁶⁸

⁶³ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 260.

⁶⁴ *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 88, Outubro/2002, p. 20.

⁶⁵ COELHO. *A noite do mundo*, p. 128. (Itálicos do autor).

⁶⁶ *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.

⁶⁷ COELHO. *A noite do mundo*, p. 117.

Portanto, o diálogo intenso com a obra de Fernando Pessoa, principalmente com Álvaro de Campos, ressurge em Al Berto, como se pode constatar no poema “O mito da sereia em plástico português”,⁶⁹ através do qual são revisitados os poemas “Ode marítima” e “Opiário”; ou nas *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”.⁷⁰ Mais evidente ainda, percebe-se a incorporação de Pessoa na narrativa “O menino Fernando descobre a arca do Sr. Pessoa”:

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.⁷¹

Embora seja inegável a influência de Pessoa na poesia portuguesa, a partir dos anos sessenta é *com* ou *contra* Herberto Helder que se tem de escrever, pois muitos críticos concordam que Helder, ao lado de Ruy Belo, é a mais relevante voz literária desses anos. Prado Coelho ratifica essa afirmativa através de uma espécie de carta que Joaquim Manuel Magalhães, um dos importantes pensadores da poesia portuguesa contemporânea, dirige a Helder. Segue um excerto do texto:

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

⁶⁸ JÚDICE. *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90*. Disponível em http://members.tripod.com/~lfilipe/arqmorto/arquivo_morto.html. Acesso em 17 de abr. 2005.

⁶⁹ AL BERTO. *O medo*, pp. 83-87.

⁷⁰ PEREIRA. *Portugal: poetas do fim do milênio*, p. 133.

⁷¹ AL BERTO. *O anjo mudo*, p. 123.

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.⁷²

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:⁷³ corpo, velocidade e dissolução da identidade. 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 conseqüente 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 entrecrocavam 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.⁷⁴

Para Helder, segundo Rosa Maria Martelo, “escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável num plano puramente discursivo, e o processo de

⁷² MAGALHÃES apud COELHO. *A noite do mundo*, p. 128.

⁷³ MARTELO. *Em parte incerta*, pp. 185-199.

⁷⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. In: *O medo*, p. 26.

dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo plano”.⁷⁵

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 noutra nome.⁷⁶

Em síntese, com base nas características apresentadas, pode-se inferir que os poetas da geração de 1970 reconhecidos pelos críticos compartilham alguns elementos em suas trajetórias: surgiram num conturbado contexto, no qual pouca atenção foi dada à poesia; dialogam com Fernando Pessoa e, de perto, com Herberto Helder; construíram uma poética fortemente marcada pelo corpo e o desejo. Hoje percebe-se o quão importante foi essa geração, pois os poetas abriram novos espaços para a literatura

⁷⁵ MARTELO. *Em parte incerta*, p. 193.

⁷⁶ HELDER. *Ou o poema contínuo*, pp. 14-18.

portuguesa – a exploração no campo da sexualidade homoerótica,⁷⁷ por exemplo –, com um novo impulso ideológico. Não o da ordem burocrática, mas o da desordem.

1.4 O ESPAÇO NA CRÍTICA

Al Berto, indubitavelmente o mais importante poeta português dos últimos 20 anos.

Valter Hugo Mãe⁷⁸

A crítica sobre a obra de Al Berto principia nos anos 1980. Desde então, a produção avançou lenta e esparsamente, mas destaca-se pela qualidade, pois alguns dos mais atuantes críticos portugueses se debruçaram sobre sua escrita: Eduardo Pitta, Eduardo Prado Coelho, Fernando Pinto do Amaral, Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice e Rosa Maria Martelo, entre outros. Entretanto, nenhum deles dedicou uma obra inteira a Al Berto.

A tarefa de publicar dois livros até o momento dedicados inteiramente a Al Berto coube ao jovem poeta e crítico Manuel de Freitas. O último deles – *Me, Myself and I* –, foi publicado em Portugal recentemente.⁷⁹ E o primeiro – *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto* –, foi lançado em 11 de janeiro de 1999, data em que Al Berto completaria 51 anos. Essa obra reúne ensaios que enfocam, como o próprio título enuncia, os desvios e modelos na obra al-bertiana, por um lado

⁷⁷ Este tema será desenvolvido, exclusivamente em Al Berto, no capítulo III deste trabalho.

⁷⁸ MÃE. *Inimigo rumor*, p. 03.

⁷⁹ FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I* – autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

provenientes do campo literário, como as drogas e a homossexualidade em William Burroughs, a marginalidade em Genet, a errância em Rimbaud, para citar apenas alguns; e, por outro, oriundos do campo musical, quais sejam as marcas das paisagens desoladas e os abismos noturnos pronunciados nas letras e no clima das músicas *punk* e *rock* das bandas musicais Velvet Underground, The Doors e Joy Division,⁸⁰ com seus respectivos vocalistas e principais letristas – Lou Reed, Jim Morrison e Ian Curtis.

O livro de Manuel de Freitas privilegia a primeira fase de Al Berto e segue de perto a linha crítica abordada por Joaquim Manuel Magalhães no texto “Alguns aspectos dos últimos anos”, um dos primeiros escritos de fôlego sobre Al Berto, que havia, até então, publicado apenas dois livros: *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977) e *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980), ambos editados pelo próprio autor e bastante parecidos quanto à escrita herdada da convenção *beatnik*, tanto na forma como no conteúdo. É certo que tal herança chegou com um certo atraso, como esclarece Magalhães: “a geração do Ginsberg, do Kerouac e de vários outros, sobretudo os traduzidos para francês, começa o seu peso português. Um certo calão supostamente marginal chega finalmente até cá”.⁸¹ Porém, na obra de Al Berto essa convenção *beat* é “apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal”,⁸² prossegue Magalhães. As duas primeiras obras de Al Berto, já em 1981, chamaram a atenção da crítica especializada:

As descrições oníricas, a visão apocalíptica, os cortes cinematográficos constituem um engenho ocupado de jeitos

⁸⁰ Banda norte-americana surgida em Nova York, com álbum de estréia – produção e capa de Andy Warhol – intitulado *The Velvet Underground and Nico*, 1966; banda norte-americana surgida em Los Angeles, com álbum de estréia intitulado *The Doors*, 1967; e banda inglesa surgida em Manchester, com álbum de estréia intitulado *Unknown pleasures*, 1979.

⁸¹ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 264.

⁸² MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 271.

estilísticos que podem ser menos inovadores. Mas o que desencadeia tem a força de rastilhos atirados a várias pólvoras, entre as quais a da própria linguagem, e isso não pode deixar de nos lembrar que não é só numa concepção estreita de estilo que pode residir o valor duma obra: estilo é também comportamento e a capacidade de assumir o vulcão pode ser um alto motivo de fulgor literário (...). Há poucos senhores do fogo. Eu suponho que Al Berto pode vir a ser um deles (...) por um vigor que se adivinha para lá dos mecanismos às vezes gastos, pela tenacidade com que golpeia mesmo com ferramentas de alguma ferrugem.⁸³

Portanto, o que Magalhães previu se confirmou. Al Berto tornou-se uma das vozes mais singulares da poesia portuguesa, com o que também concorda Fernando Pinto do Amaral: “percebia com um certo assombro que a poesia portuguesa, afinal, não acabara em Herberto Helder ou Ruy Belo”.⁸⁴ Amaral descobriu a poesia de Al Berto quando frequentava a Faculdade de Letras, entre 1982, ano da publicação de *Trabalhos do olhar*, e 1984, quando foi publicado *Salsugem*, período que coincide com o final da primeira fase de Al Berto. Segundo Eduardo Pitta,

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.⁸⁵

Fernando Pinto do Amaral concorda com Pitta nessa divisão da obra de Al Berto em duas fases: “o excesso e a vertigem do *sentir*, mas simultaneamente o *deserto* e a lucidez da distância e da solidão; entre estes dois pólos tem evoluído a escrita e o universo de Al Berto. De início mais entregue ao primeiro, atingiu depois um grau de

⁸³ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, pp. 272-273.

⁸⁴ AMARAL. Sob o signo do capricórnio. In: *Al Quimias: Al Berto – as imagens como desejo de poesia*, p. 49.

⁸⁵ PITTA. *Fractura*, p. 17.

maturidade e depuração que culmina, a meu ver, n’*Uma Existência de Papel* (1985)”.⁸⁶

A mudança na poética de Al Berto tem início em *Trabalhos do olhar*. A princípio na forma, pois a partir dessa obra a escrita do autor é predominantemente lírica, caracterizada por poemas que não ultrapassam uma página, em oposição à escrita das duas primeiras publicações, que trazem personagens vertiginosos numa forma limítrofe entre prosa e poesia. A partir de 1985, o conteúdo é também modificado, em uma fase marcada por menor transgressão marginal, tornando-se mais freqüente a abordagem da solidão, do silêncio, da “existência de papel” e da morte:

eis-me acordado
 com o pouco que me sobejou da juventude nas mãos
 estas fotografias onde cruzei os dias
 sem me deter
 e por detrás de cada máscara desperta
 a morte de quem partiu e se mantém vivo//
 (...) eis-me acordado
 muito tempo depois de mim
 esperando por alguma fulguração do corpo
 esquecido à porta do meu próprio inferno⁸⁷

Depois de *Uma existência de papel* e da obra completa intitulada *O medo* (1987)⁸⁸ – pela qual recebeu um dos mais importantes prêmios de poesia, o PEN Clube Português –, Al Berto entra definitivamente no cenário literário europeu. O eco da mídia foi conseqüente, e o autor ascendeu à fama, atingindo o auge de seu reconhecimento. Assim, começam as traduções de suas obras para o francês (oito títulos), espanhol (seis), alemão (três), italiano (um) e inglês (um) – na Irlanda. Isto não inclui jornais,

⁸⁶ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121. (Grifos do autor).

⁸⁷ AL BERTO. Uma existência de papel. In: *O medo*, p. 532.

⁸⁸ *O medo* – trabalho poético 1974/1986. Lisboa: Contexto, 1987.

revistas e antologias. Conseqüentemente, o poeta passa a ter maior atenção dos críticos literários, visto que a grande parte dos estudos sobre sua obra se desenvolveu a partir daquela premiação. Através da crítica, a marca de Al Berto como um poeta marginal se atenua à medida que sua obra se amplia, pois seus temas já não causam maiores estranhamentos. O autor sai de um círculo pequeno de leitores para ganhar novos adeptos, e, por conseguinte, renovadas críticas. Veja-se a afirmativa de um dos tradutores para o francês, Etienne Rabaté:

A reputação de Al Berto em Portugal, por razões ligadas simultaneamente aos seus textos e ao seu estilo de vida, é um pouco sulfurosa. Tive-o, em primeiro lugar, por um poeta marginal, representante de uma espécie de *beat generation* portuguesa, portavoza da contracultura. A minha experiência de leitor levou-me, no entanto, a modificar radicalmente esta primeira imagem, ao descobrir uma obra poderosamente lírica, com uma forte carga romântica.⁸⁹

Para não cair no risco de reduzir Al Berto a clichês teóricos ou congelá-lo numa imagem de “poeta marginal”, Maurício Salles Vasconcelos, referindo-se a Rimbaud, problematiza bem a questão:

Não é de hoje que vem sendo criada uma torrente de clichês sobre Rimbaud, sem que seja possível separar o que provém do poeta e aquilo que seus admiradores e epígonos imprimiram ao longo de mais de um século de existência da sua poesia. (...) “Poeta menino”, “poeta vidente”, aos quais acrescentariam todas possibilidades levantadas à exaustão por René Etiemble nos tomos do seu *Le mythe de Rimbaud*, numa gradação que vai do mito do poeta-suicida ao da encarnação de Jesus Cristo. A lista das “verdades” encantatórias desfechadas sobre a obra rimbaudiana é infindável e contra seu prosseguimento Bernard-Henri Lévy sugere um retorno aos textos do autor.⁹⁰

Diferentemente do que aconteceu a Rimbaud, não se cristalizaram “lendas” acerca de Al Berto, talvez por este estar muito próximo de nosso tempo. Ao lermos e

⁸⁹ RABATÉ. O corpo e o mundo. In: *Revista Tabacaria*, p. 52.

criticarmos a obra do poeta lusitano, como fez Etienne Rabaté, agregam-se outras possibilidades de leitura. Além de “poeta marginal”, começam a se desdobrar outras imagens a partir da crítica: “um dos mais melancólicos da nossa poesia recente”,⁹¹ afirma Fernando Pinto do Amaral; um poeta que “introjeta a dor da AIDS na lírica portuguesa”,⁹² para Maurício Salles Vasconcelos. Ou, para Eduardo Pitta, “o lampejo de uma identidade *queer*”.⁹³ No entanto, não se pretende, aqui, que as designações e contextualizações até então discutidas soem de maneira a reduzir o poeta ao horizonte de alguma década ou a produzir uma imagem definitiva de sua obra. A crítica portuguesa não tem medido esforços para melhor compreender o universo complexo desse autor, principalmente no meio acadêmico, em trabalhos de pós-graduação, alguns ainda em andamento.⁹⁴

Por fim, no Brasil, alguma produção crítica e mesmo a distribuição das obras⁹⁵ de Al Berto iniciam-se após a sua morte. Na abertura de dois artigos sobre literatura portuguesa contemporânea do *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.

⁹⁰ VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras iluminações*, p. 19.

⁹¹ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 125.

⁹² VASCONCELOS. Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. In: *1000 rastros rápidos*, p. 216.

⁹³ PITTA. *Fractura*, p. 18.

⁹⁴ Entre os trabalhos sobre Al Berto, citam-se em Portugal:

Maria Emília Alberto Leiria de Mendonça, dissertação de mestrado: *Al Berto: a escrita e a experiência dos limites*. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 1989. Orientadora: Prof.^a Clara Rocha;

Golgonia Luminata Anghel, tese de doutorado em andamento: *A metafísica d'O medo: leituras da obra de Al Berto*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Orientador: Fernando Pinto do Amaral;

Maria David Neves Dias de Castro, dissertação em desenvolvimento: *Auto-retrato e construção da subjectividade na obra de Al Berto*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Martelo.

⁹⁵ Toda a obra de Al Berto está sob os direitos da editora Assírio & Alvim, de Lisboa. Não há publicação brasileira, exceto em alguma antologia, como a *Antologia da poesia portuguesa contemporânea* – um

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”.⁹⁶

A produção crítica sobre o autor no Brasil ainda é incipiente, cabendo aos acadêmicos o esforço nessa tarefa, mais especificamente alguns professores das universidades dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais: Mário César Lugarinho (UFF), único ensaísta com uma produção sistemática sobre Al Berto desde 1997; Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ), Edgard Pereira (UFMG) e Maurício Salles Vasconcelos (UFMG). Vale citar também alguns trabalhos de pós-graduação em desenvolvimento nos cursos de letras dessas universidades e na Universidade Federal da Bahia.⁹⁷

panorama, organizada por Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

⁹⁶ *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 88, Outubro/2002, p. 20.

⁹⁷ Entre outros trabalhos desenvolvidos sobre Al Berto, citam-se:

Edgard Pereira, que defendeu sua tese de doutorado, *Portugal, anos 80: uma poesia do desejo*, na Faculdade de Letras da UFRJ em 1997. Esse trabalho inclui a obra al-bertiana como objeto de estudo. Orientador: Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira. Essa tese transformou-se no livro *Portugal: poetas do fim do milênio*, 1999;

Emerson da Cruz Inácio – tese de doutorado em desenvolvimento: *A herança invisível: ecos da literatura viva na poesia gay contemporânea*, Faculdade de Letras da UFRJ, que inclui a obra al-bertiana como objeto de estudo. Orientador: Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira;

Sandro Santos Ornellas – tese de doutorado em desenvolvimento: *Escritas performáticas: corpo, poesia e memória cultural em três poetas de língua portuguesa*, Faculdade de Letras da UFBA, que inclui a obra al-bertiana como objeto de estudo. Orientadora: Prof^a Dr^a Lúgia Telles;

Tatiana Pequeno da Silva – dissertação de mestrado em desenvolvimento: *A poética da vertigem: breves notas sobre a melancolia em “Horto de incêndio”, de Al Berto*, Faculdade de Letras da UFRJ. Orientador: Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira;

Alexsandra Santos de Sousa – dissertação de mestrado em desenvolvimento: *Rumor de corpos – subjetividade e cultura em Al Berto*, Faculdade de Letras da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Maurício Salles Vasconcelos.



Capítulo 2

O ESPAÇO DA OBRA

(...) o quarto era pequeno, a mesa onde trabalhava feita de caixotes. a máquina de escrever, os lápis, as canetas de tinta permanente, os cigarros, o corta-papéis, as fotografias que Nému pendurava na parede, a régua, o compasso, os cadernos de capa preta, a poeira da alma, o vento do primeiro dia da criação do mundo.

Al Berto, *À procura do vento num jardim d'agosto*

O livro *À procura do vento num jardim d'agosto*, da forma como foi publicado há vinte e oito anos, está esgotado.⁹⁸ Na capa posterior, de *O medo* – edição de 1987 –, livro no qual foi reunida a obra de Al Berto pela primeira vez, em ordem cronológica, lê-se uma nota que não é publicada nas reedições: “dos livros reunidos neste volume, aqueles que apresentam inúmeras alterações são *À procura do vento num jardim d'agosto* e *Meu fruto de morder, todas as horas*”.⁹⁹

Vejam-se, então, no tópico seguinte, as principais mudanças que Al Berto realizou, as quais conferiram menor ênfase ao sujeito historicamente localizado da primeira edição. A análise das alterações traz o embasamento necessário ao estudo da edição revisada pelo autor, ou seja, privilegiá-la a partir do tópico “Isto não é um romance?” – quando são examinadas as questões relativas ao gênero de sua escrita, às suas particularidades e ao sujeito que se enuncia nessa obra –, e no capítulo III.

2.1 *À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM D'AGOSTO, 1977-1987*

releio o que escrevi há doze anos, neste mesmo lugar: *as canetas secaram, os lápis ficaram esquecidos não sei onde. as borrachas já não apagam a melancolia das palavras. (...) o vazio devora-nos. onde estivemos este tempo todo? voltaremos a encontrar e a tocar nossos corpos?*

Al Berto¹⁰⁰

⁹⁸ Primeira publicação: *À procura do vento num jardim d'agosto*. Coleção Subúrbio nº 2, Lisboa: A. Pidwell Editor, 1977. Essa obra foi reescrita e passou a integrar o livro *O medo*, que reúne todo o trabalho poético de Al Berto, Lisboa: Contexto, 1987. Nas sucessivas edições – Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, e Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 2000 e 2005 – não há alterações em relação à publicação de 1987.

⁹⁹ AL BERTO. *O medo*, 1987.

¹⁰⁰ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 12. (Grifos do autor).

Para a pesquisa sobre *À procura do vento num jardim d'agosto*, foi necessário observar as diferenças entre as edições.¹⁰¹ São estes os principais itens a analisar: o título da obra;¹⁰² as alterações concernentes ao conteúdo; e, por último, a capa – frente e verso. A fotocópia usada como referência no presente trabalho foi reproduzida do livro com o qual Al Berto presenteou Eduardo Pitta, com a seguinte dedicatória: “A Eduardo Pitta, este jardim que/ tenho vontade de refazer”.¹⁰³ Como anunciado anteriormente, o autor realizou sua vontade.

A primeira diferença entre as duas edições é o nome da obra, pois, na primeira edição, há, na página de rosto, o complemento “(fragmentos dum exílio) 1974-75”,¹⁰⁴ o qual leva o leitor a contextualizar o personagem-narrador numa experiência exílica. Já na reedição, a configuração é diferente, visto que Al Berto não só retira o subtítulo, mas também suprime toda a frase em que o termo exílio aparecia, em seis passagens: “as areias ávidas engolem as cidades do mapa-exílio”;¹⁰⁵ “meu *exílio* de mãos juntas, poisadas, perto do ventre...”;¹⁰⁶ “no corpo em minúsculas partículas/ separando-o de tudo o que o rodeava, *exilando-o*”;¹⁰⁷ “medito neste *exílio* para o qual ainda não tenho vocabulário...”;¹⁰⁸ “aqui agora, instante d’ausência, *exílio* do sem ti”;¹⁰⁹ “no *exílio* do sem ti, onde tenta em vão escrever as novas-palavras”.¹¹⁰

¹⁰¹ A primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto* não consta do catálogo da Biblioteca Nacional de Lisboa. A aquisição dessa obra só tornou-se possível devido à generosidade do poeta e crítico literário Eduardo Pitta, que me disponibilizou uma fotocópia.

¹⁰² Alguns títulos das séries que compõem o livro sofreram pequenas mudanças na reescrita: “Nota de abertura”, “Os equinócios de Tangerina” e “Apêndice autobiográfico” foram modificados, respectivamente, para “Atrium”, “Equinócios de Tangerina” e “Nota autobiográfica & Stop”.

¹⁰³ Anexo IV, p. 122. (Grifo do autor).

¹⁰⁴ **Anexo IV, p. 123.**

¹⁰⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 18. (Grifo meu).

¹⁰⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 70. (Grifo meu).

¹⁰⁷ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 83. (Grifo meu).

¹⁰⁸ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 85. (Grifo meu).

¹⁰⁹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 99. (Grifo meu).

¹¹⁰ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 109. (Grifo meu).

Em outras duas passagens, Al Berto substitui o termo exílio. Enquanto na primeira edição o autor escreve “a orelha isola-se e o silêncio envolve tudo o que não ficou/ mudo/ são os despojos do *exílio*”¹¹¹ e “Tangerina meu Corpo-Altar!/ dentro de meu olhar *exilado*”,¹¹² na reedição encontram-se, respectivamente, “a orelha isolou-se e o silêncio envolve o que ainda não perdeu a voz. são os despojos da *travessia*”¹¹³ e “Tangerina meu corpo altar!/ vejo-te agora dentro do meu olhar *vagamundo*”.¹¹⁴ Pode-se supor que o autor, ao suprimir ou modificar o termo exílio, pretende tornar a obra atemporal, eliminando possíveis referências ao período político que Portugal atravessava durante a ditadura salazarista, quando muitos portugueses foram exilados.

Na reescrita de *À procura do vento num jardim d’agosto* não há qualquer indicação de que o sujeito da enunciação escreve seus “fragmentos dum exílio”, pois a única referência ao termo está na seguinte passagem: “o *exílio* é por vezes dentro dessa pele coberta de escamas”.¹¹⁵ Na primeira edição, encontra-se esse verso de forma um pouco diferente: “o *exílio* é por vezes dentro da pele que define as superfícies do corpo”.¹¹⁶

Assim, pode-se afirmar que o exílio, na reedição, como em toda obra al-bertiana, é tratado “dentro da pele”. O autor retira qualquer carga pejorativamente política que tal significante poderia transportar, modificando a leitura. O sujeito da enunciação, em vez de exilado, passa a ser um viajante, mais especificamente um viajante estrangeiro.

¹¹¹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 85. (Grifo meu).

¹¹² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 29. (Grifo meu).

¹¹³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 50. (Grifo meu).

¹¹⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 18. (Grifo meu).

¹¹⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 49. (Grifo meu).

¹¹⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 84. (Grifo meu).

Neste ponto, é pertinente citar a indagação de Julia Kristeva no texto “Tocata e fuga para o estrangeiro”: “será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?”¹¹⁷ A resposta parece afirmativa ao se pensar no sujeito enunciado em Al Berto, pois mesmo quando este está no próprio país, há um constante estranhamento do lugar, o que se verifica no livro *Lunário*, no qual o narrador conta as experiências de Beno. Na seguinte passagem, fica evidente a resposta à questão levantada por Kristeva:

Dormitou, e dormitou sabendo que o corpo magro que transportara de um lado para o outro, sem descanso, fora sempre a sua única morada. E nele se habituara a viver, mal ou bem, e com ele rira e chorara. Com ele morreria, ao mesmo tempo.

O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente. Território semelhante à noite das cidades em que se perdessem, ele e o seu corpo (...).

Uma vez pusera-se a imaginar um país que tivesse a dimensão da sua própria voz, mas desistira, por não saber como se media a voz. No entanto, sabia que no país imaginado a sombra do seu corpo poderia vacilar dentro da solidão, ano após ano, sem que ninguém ousasse insultá-la. Custasse o que custasse, haveria de dar forma a esse país. Transformar o corpo, metamorfosear-se, afastar-se cada vez mais do mundo e dos homens.¹¹⁸

Tanto Beno, personagem de *Lunário*, quanto o sujeito da enunciação da obra de estréia de Al Berto estranham sempre o próprio corpo e o que está ao redor. Eles não têm morada fixa, têm apenas seus corpos e perambulam por grandes cidades européias, por vezes não identificadas: “O comboio percorreu dois dias e duas noites. Em que direcção? Pouco lhe importava. Num país atravessara o esplendor acetinado da

¹¹⁷ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 22.

¹¹⁸ AL BERTO. *Lunário*, pp. 18-19.

primavera. Noutra chovia”.¹¹⁹ Para os personagens não importa exatamente o que se passa fora de si mesmos, pois privilegiam narrar suas sensações, que por vezes não são compatíveis com a realidade externa: “chovia, aqui chove todo o ano, mesmo quando não chove”.¹²⁰

Os sujeitos que se enunciam em Al Berto vivem numa espécie de ensimesmamento, no qual o corpo torna-se um dos eixos centrais, pois a partir dele se orientam no espaço. Uma espécie de torpor, em meio à aceleração, dá o ritmo às narrativas, e o cenário urbano é o palco para a encenação dos estados internos do sujeito. A solidão e o silêncio desses sujeitos dão lugar ao surgimento de lembranças. Por fim, corpo e memória caminham juntos, proporcionando um clima de alta intensidade psicológica, como se constata em *Lunário*:

a cabeça encostada ao vidro, entorpecido. (...) Sentira o corpo avançar à velocidade do comboio, sem saber ao certo para onde, mas avançara. De resto, como sempre, avançara pelo interior daquele limbo meio iluminado, meio na treva, que era a exígua memória do que a vida consentira dar-lhe, como um sobejo.¹²¹

Outras modificações ocorridas de uma edição a outra de *À procura do vento num jardim d'agosto* são as de conteúdo. Duas saltam aos olhos. O texto intitulado “(ausências)”, da série “Teus dedos de noite açucarada”, foi totalmente suprimido.¹²² Nesse texto, o sujeito expressa seu desespero por estar distante do amado: “agora, depois de desligar o telefone que acabou de engolir tua voz... pasmado neste silêncio que nos separa, a apertar o telefone nas mãos, tentando beijar dentro dele tua voz”.¹²³ Esse sujeito encontra na escrita um modo de elaborar o luto e sentir-se próximo de

¹¹⁹ AL BERTO. *Lunário*, p. 17.

¹²⁰ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 53.

¹²¹ AL BERTO. *Lunário*, pp. 17-18.

¹²² Anexo VI, p. 124.

¹²³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 56.

quem ama: “neste papel branco onde gatafunho teu nome, teu sexo, para encontrar a caligrafia do meu”.¹²⁴ É uma espécie de carta escrita para o amado que está distante: “escrever-te cartas d’amor, contando coisas simples”.¹²⁵ O ritmo e o teor desse fragmento são muito semelhantes às cartas e às anotações no “caderno de capa preta” de Beno, personagem do romance *Lunário*.

Outra modificação importante referente ao conteúdo – a qual altera o pacto do leitor com a obra – encontra-se logo na primeira série do livro – “Atrium” –, texto que, na reescrita, passa a ter o *status* de abertura da obra completa *O medo*. Na primeira edição, o sujeito se enuncia na primeira pessoa do plural, mas sem qualquer indicação de quem são as pessoas:

todos os quartos que *conhecemos* são enfim brancos e branco é o silêncio da memória (...) a noite veste o ombro das estátuas frias – mas antes de *perdermos* a memória definitivamente *gravaremos* as vozes inquietantes que *nos rodeiam* – *caminharemos* depois invisíveis – *guardaremos* as cores lúcidas das manhãs aciduladas e a repetição mágica de cada manhã em *nossa* respiração.¹²⁶

Já na segunda edição, na seguinte passagem, que é uma das mais citadas pela crítica, aparecem nomes: “sozinho, procuro o fio de néon que me indica a saída. eis a 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”.¹²⁷ Em vista disso, as duas edições são lidas de modo diferente, pois com o nome do autor em questão define-se um outro horizonte de leitura, uma vez que passa a ser diretamente apontada a relação especular do sujeito da enunciação com o próprio autor.¹²⁸

¹²⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 58.

¹²⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, pp. 59-60.

¹²⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 17 (Grifos meus).

¹²⁷ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 11.

¹²⁸ Cf. *O autobiográfico em Al Berto*, no capítulo I deste trabalho.

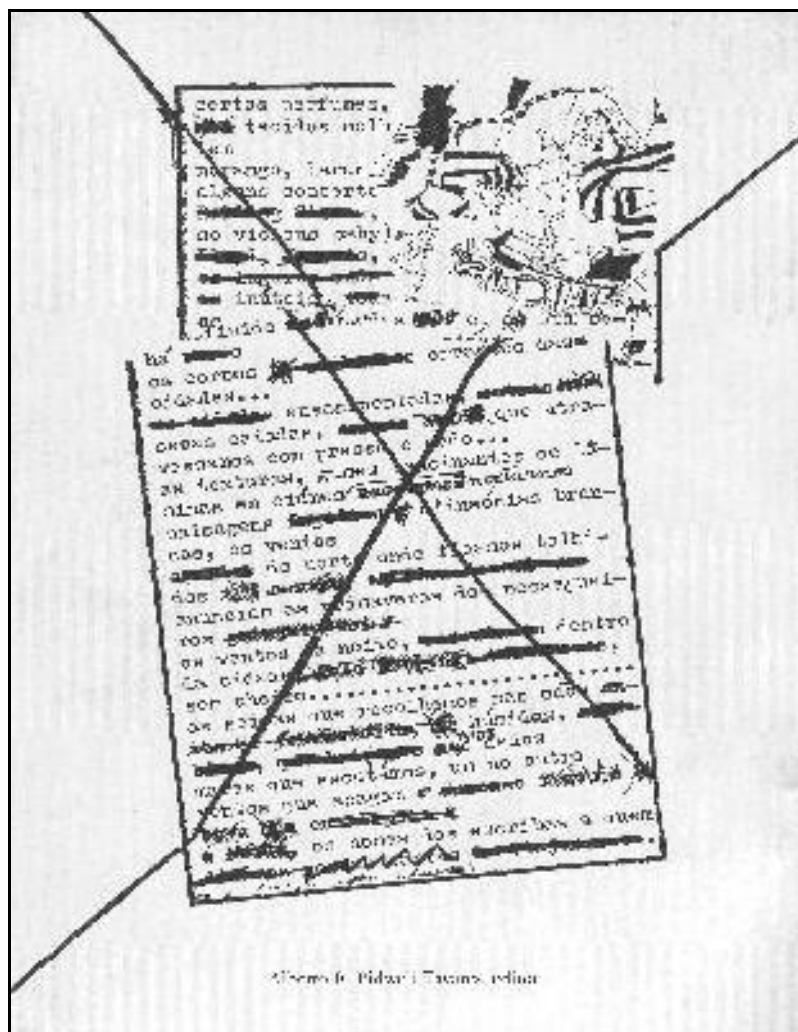


Figura 1 – Capa posterior de *À procura do vento num jardim d'agosto*, 1977. Capa de Alberto R. Pidwell Tavares. Direitos reservados em língua portuguesa para Alberto R. Pidwell Tavares, Editor. Reg. de Ed. 404730.

Em terceiro e último lugar, é pertinente analisar a capa do livro da primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto*.¹²⁹ Na publicação de 1977, ela é desenhada por Al Berto, de forma similar aos desenhos também em preto-e-branco de

¹²⁹ Na primeira edição de *O medo* (1987), que inclui o livro em questão, assim como nas edições de 1991, 2000 – entre estas houve uma terceira edição em dezembro de 1997 que é semelhante à última – e 2005, as capas são diferentes. Na edição de 1987, na parte anterior da capa, branca (Anexo VII, p. 127), há uma encenação fotográfica de Al Berto em alusão ao pintor italiano Michelangelo Caravaggio (1573-1610), e, na parte posterior, há um texto apresentando a obra. Na edição de 1991, só há modificação na cor da capa, amarelo-claro. Na edição de 2000 (Anexo VIII, p. 128), a capa é preta, apenas com referências básicas para a distinção da obra – título, autor e editora. Na edição atual, de 2005 (Anexo IX, p. 129), há uma fusão das capas anteriores, retornando a encenação caravaggiana, agora na capa preta.

seu *Projectos 69*. Em sua parte posterior (Figura 1), há o seguinte desenho: uma página cortada com uma imagem abstrata acima e à direita, contendo fragmentos de textos datilografados, com algumas correções do autor, e um risco em forma de “xis”. Esse rabisco sugere que se aproximem as partes. Com base nessa indicação, é pertinente inferir que seja uma alusão ao método de escrita utilizado para compor *À procura do vento num jardim d’agosto: o cut-up*, concebido pelo norte-americano William S. Burroughs, uma das principais influências sobre Al Berto em sua primeira fase.

O método *cut-up* 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 outros sistemas semióticos. A transposição das artes plásticas para a literatura deu-se a partir da sugestão de Brion Gysin, com quem Burroughs tinha interlocução.¹³⁰ Nas palavras do próprio autor norte-americano:

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.¹³¹

¹³⁰ Cf. CASTILHO. *A virulência da linguagem em William Burroughs: o efeito ‘cut up’*, p. 36.

¹³¹ BURROUGHS; GYNSIN. *Œuvre croisée*, p. 33. Tradução para o português Maurício Salles Vasconcelos. In: VASCONCELOS. *Rimbaud da América e outras iluminações*, pp. 136-137.

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. Pode-se observar a aplicação do método *cut-up* em praticamente todas as séries do livro de Al Berto. Mas, diferentemente de Burroughs em *Almoço nu*, o autor português modifica a diagramação em todas as situações em que se dá uma quebra da linearidade da escrita, escrevendo em letras maiúsculas e/ou em itálico, ou fazendo um recuo das margens do texto. Tal procedimento é realizado nas duas edições, facilitando a recepção do leitor. Veja-se uma das séries – “O pranto das mulheres sábias” – em que o método se apresenta de maneira mais radical:

O curandeiro:

(...) ● resta o veneno os suores embebedando-me ● preguiçosamente no tapete o corpo deste maldito personagem que me habita ● viscoso gemendo ● sou agora o primeiro pássaro gemendo gemendo na órbita ignorada do sem sexo ● branco e leitoso manjar da morte ●

TODOS SE RETIRAVAM NO SILÊNCIO
 DOS CAMPOS, ENVOLTOS NUM IMEN-
 SO LENÇOL PINTADO
 EX-VOTO DAS NOITES ENSANGUENTA-
 DAS... DELAS EXTRAÍRAM OS SUMOS
 QUE ALIMENTARIAM OS GUERREIROS
 DURANTE A VIAGEM
 O CURANDEIRO SEGUIDO DAS MULHE-
 RES SÁBIAS E DOS ADOLESCENTES
 TRANSPORTARAM SEMENTES E FRU-
 TOS AOS POVOS LONGÍNQUOS
 COBRINDO-SE-LHES AS CABEÇAS DE
 MÁGICOS PÔR-DE-SOL
 A MULTIDÃO APARECEU À SUA PAS-
 SAGEM FLUTUANTE, ALARANJADA,
 BOCAS ABERTAS DE MEDO FRIO E
 FASCINAÇÃO
 À FRENTE O CURANDEIRO ENVOLTO

Peregrinos das estradas líquidas, onde nos acordam as pedras vivas.
 Peregrinos dos subúrbios metálicos onde o grito mudo nos adormece...
 viajante das doces luas marítimas... (...) Só o suco gelatinoso do corpo
 nu, ficou agitando-se n'areia, metarforseado agora em peixe louco
 d'aquário minúsculo e alaranjado¹³²

Mais do que um exercício textual, o método *cut-up* interfere também no plano da leitura, pois apresenta um embate agônico com o sistema lingüístico, transgredindo as formas gramaticais. Como ratifica Al Berto: “da gramática já pouco respeitamos”.¹³³ 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: “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas”,¹³⁴ diz Al Berto.

Na parte anterior da capa (Figura 2), há o desenho de 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 texto, a resposta parece indicar que a procura encerra-se no âmbito da subjetividade do personagem-narrador, 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:

¹³² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, pp. 102-104.

¹³³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 18.

¹³⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 64.

... 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 espesso¹³⁵

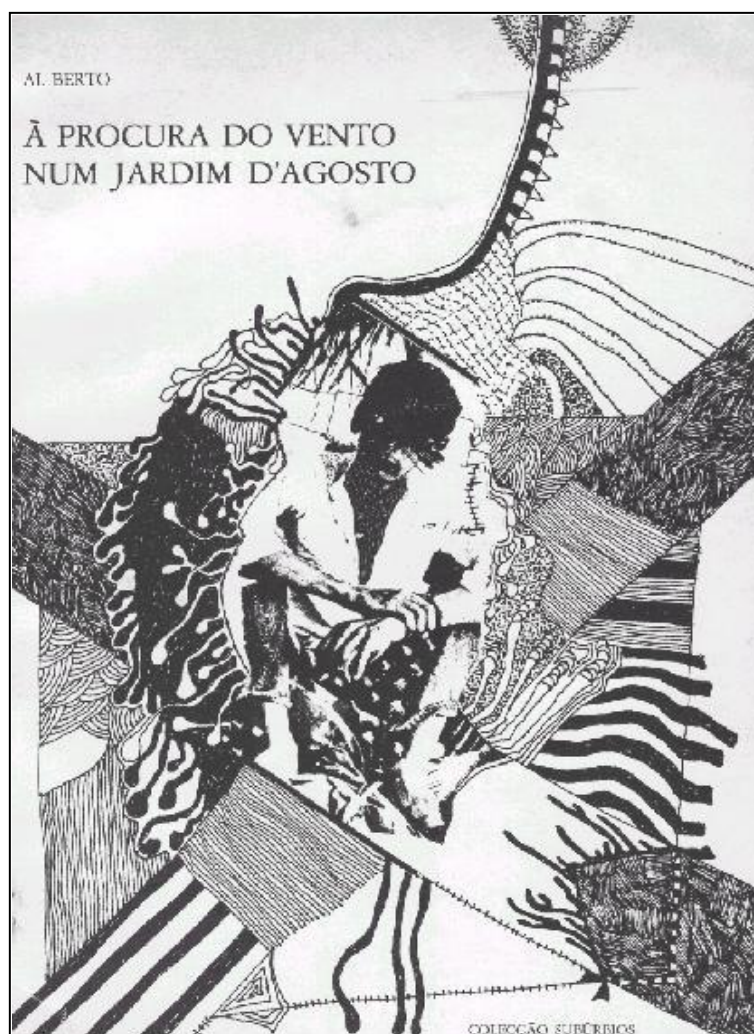


Figura 2 – Capa anterior

¹³⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*, p. 83. (Grifos meus).

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”.¹³⁶ 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 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 transvaze¹³⁷

Al Berto, ao reescrever *À procura do vento num jardim d’agosto*, em 1987, já tinha dez anos de produção poética e uma consciência maior de seu projeto literário. No entanto, o autor não modifica a forma de sua escrita, como foi observado a partir da análise do desenho da capa posterior, a qual conserva a fragmentação do texto e do sujeito através do método *cut-up*. E, com base no estudo da capa anterior, na qual se vê estampado um homem de olhos fechados, pôde-se constatar o destaque que o escritor dá ao corpo e aos estados internos do sujeito que se enuncia nessa obra.

¹³⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 24.

¹³⁷ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, pp. 17-19.

Portanto, o que sumariamente difere entre as duas edições é a intensificação do foco no sujeito; a mudança da capa, em que não mais aparece a imagem de um homem, não diminui tal intensidade: logo na série de abertura, em “Atrium”, o poeta convida o leitor a entrar no seu jogo especular, cunhando o nome Al Berto na narrativa; ou seja, com sua identidade poética, chama os leitores a jogar com ele, causando a sensação de uma escrita que passa pela ordem do vivido¹³⁸ – viagens, afetos, perdas, entre outras experiências. E, como se não bastasse, descaracteriza historicamente o sujeito, devido à subtração do subtítulo – (*fragmentos dum exílio*) 1974-75 – e do termo “exílio” no corpo da obra. Essa modificação reforça o foco no sujeito, pois consolida a indeterminação de um tempo em oposição ao sujeito que relatava suas histórias exílicas precisamente próximo à ditadura portuguesa. O exílio, diz o autor, “é por vezes dentro dessa pele”.¹³⁹ Enfim, analisadas as principais modificações de uma edição a outra, pode-se a partir de agora privilegiar o foco na última edição revisada pelo autor.

2.2 ISTO NÃO É UM ROMANCE?

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer.

Ana Cristina Cesar¹⁴⁰

o quarto povoa-se de corpos nascidos duma mancha de tinta.

Al Berto¹⁴¹

¹³⁸ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 120.

¹³⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 49.

¹⁴⁰ CESAR. Cenas de abril. In: *A teus pés*, p. 75.

¹⁴¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 41.

Um ponto importante a ser abordado em *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977) é o gênero da escrita, definida aqui como narrativa. Veja-se o porquê de tal definição, para em seguida se direcionar o foco para o personagem-narrador e verificar a maneira como ele se enuncia no livro. A partir dessas constatações, têm-se os elementos para se adotar o conceito de “narrativa performática”, concepção que abarca as singularidades do livro de estréia de Al Berto, que, juntamente com *Meu fruto de morder, todas as horas* (1980), são os mais diferenciados do restante da obra al-bertiana – exceto *Lunário* (1988) e *O anjo mudo* (1993) –, por apresentarem uma gama imensa de personagens. Ainda que se possa dizer que Alaíno, Nému ou Zohía¹⁴² não são propriamente personagens, mas meros desdobramentos especulares do sujeito da enunciação – um escritor –, este fato não caracteriza essa obra como poesia.

Pelo menos mais dois aspectos contribuem para que o leitor trate *À procura do vento num jardim d'agosto* como um texto poético. Um deles é relativo à recepção: o nome de Al Berto está invariavelmente ligado à poesia, e este livro integra a obra *O medo* – denominada na capa posterior como *Documenta Poética*. O outro fator é relativo à própria escrita: a fragmentação textual e a afirmativa instigante de que o que se escreve não é um romance:

é Nervokid, é Tangerina ou Nému, perdendo-se na sombra do restaurante. ele ou ela mastiga o bife, pela janela entra o reflexo da lua sem pálpebras, desenha-lhe a testa, o nariz, a boca afiada de Tangerina. espio por entre as cadeiras os pés de Nervokid, nus, pequenos, procurando a frescura avermelhada do tijolo. abrem-se, fecham-se tremelicando, as pálpebras exaustas de Tangerina. não, não vou falar de Nému, nem dela. isto não é um romance.¹⁴³

¹⁴² Personagens tanto de *À procura do vento num jardim d'agosto* quanto de *Lunário*.

¹⁴³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, pp. 15-16.

Como se percebe, o sujeito da enunciação é um escritor; e ao negar que seu texto é um romance, coloca o mesmo num horizonte romanesco, ou pelo menos sugere tal investigação. E continua:

às vezes, escrevo coisas assim, unicamente para ter o prazer de me reler. saborear o que sobejou da noite, duma realidade qualquer talvez para avaliar o meu próprio lixo e amar-me um pouco mais. outras vezes, modifico essa realidade, emendo-a, sublimo-a, rasgo-a, expulso-a da memória.¹⁴⁴

Nessa passagem o narrador revela o modo pelo qual concebe sua escrita: rasga e emenda fragmentos de uma realidade qualquer que se passa com ele, referenciando também ao método *cut-up*.

Fernando Pinto do Amaral salienta que Al Berto não demarca com nitidez os territórios entre prosa e poesia.¹⁴⁵ Mas, nesta obra, com maior atenção verifica-se que sua linguagem é predominantemente narrativa, embora ocorra a hibridação dos gêneros ainda não se caracteriza como um texto poético, porque essa obra apresenta as três categorias fundamentais do gênero romanesco: tempo, espaço e sujeito. Sobre essas categorias, Luis Alberto Brandão Santos acrescenta que “toda narrativa é caracterizada por uma duração, uma localização e uma voz; ou que o movimento narrativo se efetua quando há uma conjugação dos verbos transcórrer, estar e ser”.¹⁴⁶

Na contemporaneidade, essas categorias são flexíveis e não mais estanques como no romance tradicional, segundo o modelo realista, que se caracteriza, em muitos casos, por uma escrita linear, cuja narrativa apresenta princípio, meio e fim da ação. Ao se comparar o livro *À procura do vento num jardim d’agosto* com esse modelo, pode-se

¹⁴⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 16.

¹⁴⁵ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 119.

¹⁴⁶ SANTOS. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In: *Kátharsis*, p. 182.

afirmar que ele não é mesmo um romance, pois não segue tal linearidade. No entanto, ainda na esteira de Luis Alberto Brandão Santos, a narrativa sustenta-se fundamentalmente, e aqui se inclui, sem dúvida, o texto al-bertiano, “no desejo de que a legibilidade se dê via reconhecimento (o que, naturalmente, pode incluir o fator estranhamento). O gesto narrativo é, pois, sempre comparativista, já que coloca em diálogo noções de tempo, espaço e sujeito”.¹⁴⁷ Um texto poético pode prescindir dessas categorias, pois é a matéria da palavra que está em primeiro plano; o texto narrativo, porém, não abdica delas.

Al Berto utiliza outros recursos diferentes do romance tradicional para sustentar a narrativa. Os espaços são múltiplos:¹⁴⁸ “opiáceo cenário dum *rock'nd roll* suicídio sulcando a noite / geométricos desertos / procurei-te nos escombros duma guerra antiga / no buraco de uma bala / nos escombros do metropolitano”;¹⁴⁹ o sujeito, sobretudo o sujeito narrador, se desdobra em outros personagens: “Kapa renasce e reflecte-me”;¹⁵⁰ e o tempo está mais no plano psicológico do que no plano histórico, pois que

é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história. Trata-se do chamado tempo psicológico, que, configurado pelas sensações e impressões do sujeito, opera uma ruptura na sucessão cronológica. É um tempo marcado por experiências individuais, diretamente relacionado com o fluxo de consciência dos sujeitos ficcionais, imune à regularidade geométrica do tempo histórico; é, ainda, um tempo da memória, porque obediente a associações mentais que escoam incessantemente e assinalam a transformação e o desgaste que sobre o sujeito provocam a passagem do tempo histórico e as experiências vividas.¹⁵¹

¹⁴⁷ SANTOS. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In: *Kátharsis*, p. 183.

¹⁴⁸ As questões relativas ao espaço são abordadas mais detalhadamente no capítulo III deste trabalho.

¹⁴⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. In: *O medo*, p. 63.

¹⁵⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d'agosto. In: *O medo*, p. 50.

¹⁵¹ SANTOS; OLIVEIRA. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*, p. 57.

Em grande parte, os episódios são narrados no tempo presente, e variadas vezes intercalados por lembranças, restos de histórias pretéritas. Essa inconstância temporal, mostrada com a oscilação entre os tempos – eventualmente o futuro – causa certa estranheza:

o gato dorme, dorme em seu regaço de morta como um pião de luz e de pêlos. o gato pouco se importa que estejamos vivos ou mortos

um dia, Zohía disse: *Nós já não andamos de Rolls Royce, agora jogamos ao flipper e metemos ácidos e matamo-nos num tilt! bêbados cantarolamos obscenidades de top ten americano. Deixámos, pura e simplesmente, de usar cuecas.*

ouço o vento gelado de Bruxelas recolhendo-se em sua orelha mística. à sua volta remexem-se sonhos coloridos do México, panteras brancas de cocaína, o Vulcão de Lowry. e mais tarde, muito mais tarde, ela hibernou nos contornos de nossos corpos abandonados. Zohía das Noites Lentas, Zohía dos Segundos de Fogo!

O gato adormeceu em cima da máquina de escrever.¹⁵²

O livro *À procura do vento num jardim d'agosto* pode ser considerado uma narrativa, mesmo que o reconhecimento se dê via estranhamento – na interação do leitor com a obra –, devido à fragmentação da linguagem com forte pendor surrealista e ao clima insólito dos fatos que se sucedem em meio a conturbadas imagens urbanas:

PANORÂMICA SOBRE A CIDADE EM CÉU DE SERINGAS TRANSPARENTES:
no centro do sismo está o jardim de borboletas / estranho rosto de asas
queimadas estendido por cima da pálpebra / boca seca e aberta //
petrifica um desejo de esperma / treme o corpo ao sugar a seiva da luz
/ uma lâmina corre vertiginosa pela ausência doutro corpo / nos dedos
um caroço estelar / pulsos abertos manchando a noite das cidades /
luars brancos de Tangerina // acorda / sem dias e sem noites /
minuciosamente o tempo grava em mim Tangerina / a sombra dum
osso e duma laranja nas mãos /¹⁵³

¹⁵² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 21. (Grifos do autor).

¹⁵³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 50.

Portanto, *À procura do vento num jardim d'agosto* compõe-se de sete séries narrativas – “Atrium”, “Equinócios de Tangerina”, “Teus dedos de noite açucarada”, “Push here com uma polaroid”, “As mãos de Kapa num jardim d'agosto”, “Nota autobiográfica e stop” e “O pranto das mulheres sábias” – que têm em comum um narrador-protagonista, invariavelmente um escritor relatando o ato de escrita como se fosse um diário de viagem: “ainda tenho resmas de papel para escrever. a viagem está segundo a segundo a ser registada. quando faltar papel escreverei sobre a pele do viajante”.¹⁵⁴ Essa aventura é contada, por vezes, simultaneamente aos fatos: “escrevo o que me vai acontecendo. vejo tudo. escondo-me do lirismo dos outros e vivo num romance de cortinas brancas”.¹⁵⁵

As andanças desse narrador, como já foi dito, são por urbes européias: “continuo a caminhar de cidade em cidade sem saber para onde vou. donde venho”.¹⁵⁶ Algumas vezes, esse nomadismo faz com que ele deixe o ofício de escritor, devido aos percalços da viagem: “nunca consegui escrever com continuidade, a vida não deixou, foi caótica, um frenesi de itinerários, peregrinações, travessias, transumâncias, paixões, fugas”.¹⁵⁷ Em outro momento ele se lamenta e diz: “certas coisas apagam-se antes que eu as consiga transformar em escrita”.¹⁵⁸ O romance, então, vai-se concretizando com fragmentos do cotidiano, num ritmo acelerado e alucinógeno.

Em outras passagens, o personagem-narrador enuncia as histórias sob uma perspectiva multifacetada: “sou aquele que se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém”.¹⁵⁹ Esse narrador, além de sujeito, se torna um agenciador de subjetividades:

¹⁵⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 15.

¹⁵⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 19.

¹⁵⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 42.

¹⁵⁷ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 20.

¹⁵⁸ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 34.

¹⁵⁹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 15.

“claro que só posso ser um espião, um depredador de noites e solidões alheias”.¹⁶⁰

Devaneio e realidade confundem-se, os personagens são frutos de uma condensação de fantasias: “Nervokid cresceu por uma noite de insônia, saltámos as grades das palavras, de mãos dadas, levantámos os pés do chão e vogamos”.¹⁶¹

À medida que o personagem principal narra sua história, vão surgindo outros personagens: “Nervokid nasceu da insónia, Tangerina do silêncio da Alba, e eu sou a fusão viva dos dois”.¹⁶² Como conceber que dois personagens possuam um só corpo? Isso só é possível se é o sujeito da enunciação que está em cena o tempo todo. As angústias, aventuras e fantasias desse personagem-narrador é que são relatadas. Desse modo, a existência dos personagens apenas ratifica a ênfase no sujeito como corpo central da narrativa, pois eles surgem como uma extensão do narrador para realizar as ações deste, sobretudo para ressaltar a encenação de sua escrita:

Tangerina meu corpo-altar! / (...) Tangerina das cidades costeiras, Tangerina das noites de viagem, meu navio à deriva. Nervokid, escuta, escuta a cidade que se prolonga calcinada até onde adormeceu Tangerina. / nos dentes amachuco a folha de papel escrita, mordo noite adiante o ombro decotado e literário de Tangerina. invento-o e mordo-o, como sempre fiz, esfrego o sexo nas palavras, meto-lho nas mãos sujas de literatura, viro-a enrabo Tangerina ainda mal acordada no fundo da memória. mordo-lhe a nuca, mordo-a até não sentir em mim absolutamente mais nada.¹⁶³

Nesse livro, palco do literato, acentua-se uma das características mais singulares da escrita al-bertiana: o caráter de *performer* do autor. Todo o texto converge para o desdobramento especular do sujeito da enunciação em seus personagens. Por essa especificidade, somada ao traço autobiográfico em sua obra, como então definir tal

¹⁶⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 15.

¹⁶¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 28.

¹⁶² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

¹⁶³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 18.

escrita? O conceito de “narrativa performática” trabalhado pela pesquisadora Graciela Ravetti parece assaz adequado a esse propósito, pois, através dele, é possível abarcar as instâncias fundamentais que sustentam a escrita de Al Berto – a encenação do próprio autor; a maneira como o sujeito se enuncia; e, claro, o meio em que se representam tais aspectos, qual seja o texto, em sua forma e conteúdo. Para Ravetti a particularidade de tal narrativa é definida por

tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da *performance*, recorrendo à aceção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local de enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.¹⁶⁴

Para delinear em Al Berto os contornos dessa narrativa, é pertinente ratificar que o autor, já na década de 1970, ainda que para um círculo restrito de pessoas, devido ao caráter marginal de sua obra, foi um nome importante no cenário artístico português. Ele esteve sempre ligado à política cultural, exercendo alguma função nessa área, especialmente no Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines.¹⁶⁵ O autor sempre foi atento às expressões artísticas de seu tempo, seja na literatura, seja nas artes plásticas e visuais, refletindo-as em sua escrita performática. Segundo Ravetti, “escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com

¹⁶⁴ RAVETTI. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras*, p. 47. (Grifos da autora).

¹⁶⁵ Em Bruxelas, 1969, com alguns amigos (artistas plásticos, escritores e fotógrafos), funda a Associação Internacional Montfaucon Research Center. Em 1972, estagia como animador cultural em Hainaut, na Bélgica; durante esses anos organiza e participa de exposições de desenhos e pintura. Entre 1976 e 1980, foi editor de seus livros e também lançou novos autores. De 1981 ao final de 1985, exerceu a atividade de animador cultural da Câmara Municipal de Sines. A partir de 1987 integra a Comissão Instaladora do Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, assumindo o cargo de coordenador. Entre setembro de 1990 e setembro de 1991, participa da assembléia de fundação da cooperativa do CCEN, integrando a primeira direção. Entre maio de 1992 e janeiro de 1994, preside o Emmerico Nunes.

algo de pessoal”.¹⁶⁶ É pertinente, pois, ressaltar dois aspectos de sua experiência de vida que repercutem diretamente em sua obra: por um lado, suas vivências em ambientes marginais europeus; por outro, a estreita ligação com a fotografia, o desenho e a pintura.

O primeiro desses aspectos refere-se aos tempos de expatriação do autor na Bélgica.¹⁶⁷ Eduardo Pitta conta, em seu texto intitulado “Al Berto”, que foram anos “negros” vividos pelo artista em Bruxelas – diferentemente da imagem romantizada de uma “cenografia *hippie* (versão Europa central) de noitadas, putos louros, copos, charros, chutos e travestis. Não foram isso desse modo *light*, quero eu dizer”.¹⁶⁸ Al Berto viveu realmente as “noitadas” da capital belga – também de outras cidades europeias – e foi um importante autor a revelar à literatura portuguesa os acontecimentos que se passavam nesses ambientes marginais, abordando reiteradamente em seus textos os guetos onde circulavam as drogas e a prostituição masculina. Para Joaquim Manuel Magalhães, o autor surgiu

como um ataque por todas as vias – droga, sexo, loucura, jogo, magia. Um fluxo de revelação, pela porta entreposta das “viagens”, dos “travestis”, dos “putos”, das “bichas” e da exaltação do amor e do desejo, desencadeia um modo diverso de enfrentamento da ocupação maioritária dos impulsos, das práticas, da vida.¹⁶⁹

Portanto, a partir de sua experiência, Al Berto evidencia para a sociedade portuguesa, para “um país onde até o simplesmente erótico é por alguns considerado ofensivo”,¹⁷⁰ os acontecimentos noturnos das cidades, aqueles que ocorrem entre quatro

¹⁶⁶ RAVETTI. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras*, p. 63.

¹⁶⁷ Na primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto (fragmentos dum exílio 1974-75)*, o autor se encontrava exilado e, assim como o sujeito que se enuncia nessa obra, também viveu em deambulações pela Europa.

¹⁶⁸ PITTA. *Metal fundente*, p. 13.

¹⁶⁹ MAGALHÃES. *Os dois crepúsculos*, p. 268.

¹⁷⁰ SOUSA, Carlos M.; MELO, Guilherme de; TAVARES, Teresa C. Prefácio à *1ª Antologia de literatura homoerótica portuguesa*, p. 15.

paredes dos quartos de pensão, nas ruas, nos bares, nos portos e nas danceterias.

O segundo dos aspectos é o caráter intersemiótico de sua obra – fruto de sua formação em artes plásticas –, o que valida a conceituação de que a sua escrita é mesmo performática, porque também “Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos”.¹⁷¹ Em sua narrativa, Al Berto dialoga com outros sistemas semióticos, como o desenho, a pintura, a fotografia e o cinema. Vale a pena lembrar que na primeira edição de *À procura do vento num jardim d’agosto* o desenho estampado na capa é de sua autoria, e também a encenação fotográfica entre as páginas do livro.

Vejam-se alguns outros exemplos de como se manifestam as demais artes nesta primeira obra de Al Berto. Em relação à pintura, o personagem-narrador relata que ele era um pintor, assim como Al Berto:

pintava sem cessar, pintava até deixar de pintar, as imagens fixas aborreciam-me, a pintura também. e um dia ofereci o material de pintura e dormi descansado, tinha ludibriado o destino que me haviam preparado. o sexo acordou húmido, angustiado, silencioso. houve silêncios inexplicáveis no sexo e na alma. mas não voltei a pintar. o céu estava sulcado de rostos, túmulos, máscaras de água, inscrições premonitórias. chegara o momento de começar a escrever. perscrutava as nuvens vermelhas, os sóis que gemem e caem com estrondo sobre o peito. já não conseguia sentir, só escrevia.¹⁷²

O sujeito da enunciação abandona “as imagens fixas” da pintura; porém, continua ele: “começaria a escrever sempre em quadricromia”.¹⁷³ Percebe-se na obra um

¹⁷¹ RAVETTI. Narrativas performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras*, p. 63.

¹⁷² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, pp. 27-28.

¹⁷³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 28.

sem-número de cores ao serem descritas as imagens urbanas: “máquinas amarelas”,¹⁷⁴ “formas de laranja de pássaro de peixe de azul”,¹⁷⁵ “um vapor lilás”,¹⁷⁶ “crianças azuis”.¹⁷⁷ Até mesmo alguns substantivos abstratos têm cores: “desejos coloridos”¹⁷⁸ e “morte branca”¹⁷⁹. Tangerina, um dos personagens principais, também evoca uma cor. Toda essa construção pictórico-literária, associada também a recursos cinematográficos – cortes de cenas, mudança de foco, indicativos de voz em *off* –, é uma tentativa de capturar as imagens justapostas de um cotidiano disfórico e transferi-las para o texto, retratando o “delírio espesso e fragmentado do infernal filme da cidade”.¹⁸⁰ As histórias não têm duração nem profundidade; são *flashes* de cenas que se sucedem, como neste fragmento:

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 UM¹⁸¹

Em síntese, o que Al Berto faz, para além de representar, é mostrar o movimento e a visibilidade tais como operam dialogicamente na errância do sujeito que se enuncia – personagem e eixo central de sua narrativa. Essa forma de escrita, a que se atribuiu aqui o conceito de “narrativa performática”, permite ao autor a liberdade de encenar situações autobiográficas, dialogar com outros sistemas semióticos e transitar entre os

¹⁷⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 50.

¹⁷⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 50.

¹⁷⁶ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 29.

¹⁷⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 22.

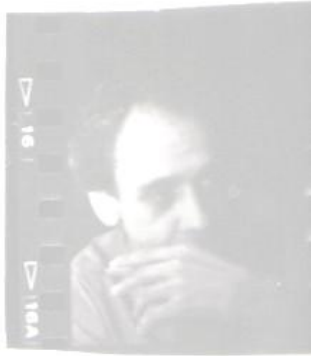
¹⁷⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 16.

¹⁷⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 50.

¹⁸⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 61.

¹⁸¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 20.

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, nem 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 num ponto.



Capítulo 3

O CORPO ESPECIALIZADO

cresces longe desta cadeira, deste quarto de pensão que te reconhece, longe desta mesa onde há muito alastra o crime
vício de escrever
ele abre a janela e o corpo perde a idade, o peso, a consistência
as paredes do quarto mancham-se de cola, geografias de esperma
palavras gatafunhadas em silêncio
cometas fulgurando pela noite de tuas catástrofes
fico quieto ao ver-te arder dentro de mim, cintilo
ele caminha durante a noite, no interior de seu corpo percorre a estrada em pigmentos azulados
provavelmente deseja a estrada duma veneza para morrer
mas não existem venezias naquela direcção
depois, visita a cidade e os lugares mais afastados, onde os girassóis arrefeceram
enrosca-se na penumbra vertiginosa dos quartos alugados à hora
paralelamente à sua imobilidade a noite desloca-se invisível
habitada por corpos e luminescências em movimento
rostos-paisagens, aves-corpos-frutos, mares atravessam-no durante a demorada viagem
– Amanhã, amanhã... murmurou
e de manhã tinha o travo amargo dum fogo extinto na boca
um excremento flutuou, as paredes enroscavam-se no sono
na terra moldada pelas axilas da insónia
acordo em sobressalto

Al Berto, *Meu fruto de morder, todas as horas*

No artigo “A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90”, Nuno Júdice esclarece que há duas direções que se sobressaem na escrita da geração de escritores portugueses na qual se inclui Al Berto. Uma é a acentuada reelaboração da tradição literária portuguesa, o que é feito ora pelo excesso ora pelo lado irônico-destrutivo. A outra

está ligada à revalorização do quotidiano, dentro de um novo realismo que já não visa uma denúncia ou crítica de situações sociais, consistindo apenas no retrato nu dessas situações. Nesta linha, com maior ou menor densidade metafórica, vamos encontrar o desenvolvimento de uma poesia do corpo, acentuando a dimensão física da sua relação com o espaço e com os outros.¹⁸²

Nessa vertente encontra-se a escrita al-bertiana, devido à obstinada presença do significativo corpo em toda a obra, articulada ao ato literário. Através do sujeito da enunciação, também escritor – possuidor de um corpo –, o literato lusitano cria uma outra realidade, na tentativa de retratar alguns temas relativos ao homem de seu tempo, todos eles vinculados ao corpo e atrelados à morte, à memória, às artes plásticas ou literárias, à solidão, ao (homo) erotismo, à cidade, à noite, à melancolia, ao mar.

Percebe-se que são vastas as possibilidades de tratar a espacialização do corpo na obra deste escritor, tornando-se até mesmo difícil desmembrar tais instâncias. É necessário, portanto, restringir o foco ao abordar *À procura do vento num jardim d’agosto*, pois não se tem a intenção de esgotar as variadas leituras suscitadas, já que o texto se caracteriza pela fragmentação, em que muitas imagens surgem dispersas: “os corpos saem da água vestidos de moluscos vibráteis”,¹⁸³ “flutuarão astros atrás de nossos

¹⁸² JÚDICE. *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90*. Disponível em http://members.tripod.com/~lfilipe/arqmorto/arquivo_morto.html. Acesso em 17 de abr. 2005.

¹⁸³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 22.

corpos oceânicos”,¹⁸⁴ “ventos de fumo azulíneo tingem o melancólico corpo”,¹⁸⁵ “corpo contra corpo, acordados”.¹⁸⁶

Assim, no presente capítulo, o foco analisado é o corpo atrelado à escrita, à cidade e à sexualidade em *À procura do vento num jardim d’agosto*, abordado através de três tópicos. “O corpo-texto” relaciona o modo como corpo e escrita se articulam com o próprio fazer literário. Por um lado, o texto está subordinado ao corpo, e, por outro, não há qualquer distanciamento entre eles. Para estudar tal efeito, são enfocadas as conceitualizações de alguns filósofos que refletiram sobre essa temática, como Gilles Deleuze e Félix Guattari.

“O corpo-texto-paisagem” atém-se aos espaços explorados pelo personagem central al-bertiano para a encenação da escrita e a perambulação do corpo, que oscila entre a solidão do quarto e, sobretudo, a multidão das ruas das grandes cidades, onde se passa grande parte da produção literária contemporânea. Utilizam-se as contribuições de Michel de Certeau e, novamente, Deleuze e Guattari.

“O corpo erotizado: outros espaços” contextualiza a singularidade da escrita al-bertiana no cenário português. Essa análise cartografa os espaços urbanos marginais explorados por Al Berto para a representação do homoerotismo, a qual, àquela altura, por si só já era marginalizada em Portugal. Para essa articulação, apóia-se na noção de “heterotopia”, referenciada por Michel Foucault.

Contudo, por julgar vastas e polêmicas, embora não menos importantes, as abordagens teóricas, sociais e mercadológicas acerca do homoerotismo, não foram tratadas as questões em torno da existência ou não de uma escrita homoerótica – *gay*,

¹⁸⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 26.

¹⁸⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 49.

¹⁸⁶ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 53.

homossexual, hermafrodita, *queer*, etc – opondo-se a outras formas de manifestação literária; desenvolvê-las ultrapassaria o objetivo deste trabalho.

3.1 O CORPO-TEXTO

O “eu” com o qual vou me ocupar não vai ser o “eu” que se refere estritamente a mim mesmo, mas uma outra coisa, um certo resíduo, que permanece depois que todas as palavras que lancei já voltaram para mim. (...) Meditando sobre a natureza desse “eu”, fui levado a conclusão que o “eu” em questão coincidia exatamente com o espaço físico que eu ocupava. O que eu procurava, em suma, era uma linguagem do corpo.

Yukio Mishima¹⁸⁷

por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico.

Al Berto¹⁸⁸

Para abordar as singularidades da presença do corpo em *À procura do vento num jardim d'agosto*, é pertinente ressaltar que, segundo o esclarecimento de Luis Alberto Brandão Santos, “quando se fala de noções associadas ao corpo, ou à experiência sensível, já se está descartando a crença de um ‘materialismo’ ou ‘empirismo’ essencialistas. O corpo também é conceito. O sensível também é da ordem do

¹⁸⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p. 7.

¹⁸⁸ AL BERTO. O medo (1). In: *O medo*, p. 231.

inteligível”.¹⁸⁹ Portanto, pode-se tomar o corpo na construção ficcional de Al Berto como hipotético a partir do corpo referencial, pois,

da reconhecibilidade dos condicionadores da experiência sensível, aludidos na narrativa, a ficção pode explorar as margens da própria sensibilidade. Assim, se em seu realismo a narrativa opera por delimitação, já que um corpo hipotético ainda é um corpo, a ficcionalidade opera através do fascínio pelos deslimites, através da elaboração de conjecturas de corpo.¹⁹⁰

Assim, delimitado o modo de pensar o corpo na representação literária, pode-se avançar na análise da forma como essa instância opera no livro de Al Berto: “*a escrita que inventámos evadiu-se do corpo*”,¹⁹¹ “sempre tive medo de quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta”,¹⁹² “os textos possíveis são o despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos. tudo anoto pacientemente”.¹⁹³ O sujeito da enunciação está sempre relatando o ato de escrita, sempre falando sobre o seu ofício: “não faço mais nada senão escrever e não estou a preparar as mortais obras completas. vegeto por dentro da minha própria escrita. assumo a produção e a gestão do meu próprio lixo. de qualquer maneira só sei escrever não sei fazer mais nada”.¹⁹⁴

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”.¹⁹⁵ Em *À procura do vento num jardim d’agosto*, um determinado momento é especialmente sugestivo de uma consonância

¹⁸⁹ SANTOS. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In: *Kátharsis*, pp. 182-183.

¹⁹⁰ SANTOS. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In: *Kátharsis*, pp. 183-184.

¹⁹¹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 12. (Grifos do autor).

¹⁹² AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 19.

¹⁹³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 26.

¹⁹⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 44.

¹⁹⁵ GUATTARI. *Caosmose*, p. 153.

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 estremeamento 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.¹⁹⁶

Nessa passagem, 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 visto como tema central da obra.

No entanto, em outro momento, as duas instâncias têm a mesma natureza – “o texto-corpo” –,¹⁹⁷ 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”,¹⁹⁸ “a tinta das palavras é semelhante a esta magra película de esperma ressequido. esgravato-o com a unha e surge um rosto, um corpo dentro doutro corpo”.¹⁹⁹ 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,

¹⁹⁶ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

¹⁹⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 27.

¹⁹⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 19.

¹⁹⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 20.

sendo desnecessário perguntar de onde vem a sua escrita, pois como Al Berto diz, em *O anjo mudo*:

havia nele dois mistérios insolúveis: viver e escrever. E ambos estavam tão intimamente ligados que, provavelmente, se conseguisse desvendar um deles, o outro sê-lo-ia também. Mas acontece que tinha tentado fazer da sua vida uma obra tão intensa quanto a obra escrita. Por vezes diluíam-se uma na outra, confundiam-se, tão próximas ou afastadas estavam.²⁰⁰

Contudo, essa última concepção do corpo e escrita em Al Berto propicia alguns outros desdobramentos, pois o narrador ora mostra-se distante do universo de seus personagens – “lá fora, longe das sílabas inventadas para substituírem à vida, as bichas reproduzem-se a velocidades incríveis. cruzam-se entre elas na esperança de conseguirem uma raça mutante, andrógina”²⁰¹ –, ora insere-se nele: “caminho estou sempre a caminhar. viro na próxima rua à direita e atravesso a praceta situada no cruzamento de duas outras ruas. por aqui os chuis fecham os cafés de engate. Perdi de vista Luís e Tóni”.²⁰² Esse sujeito, portanto, está entre o espaço exíguo dos quartos de pensão e a perambulação do corpo, misturando-se a outros corpos no fluxo vertiginoso das ruas das grandes cidades.

No primeiro caso, o sujeito que se enuncia cria seu próprio mundo – “desinteressei-me do que se passava à minha volta”²⁰³ e relata as histórias a partir de seu isolamento: “nunca saio da minha cadeira de escritor, detesto viajar e não posso contar-lhe tudo, leitor”.²⁰⁴ O sujeito revela, assim, uma concepção de escrita que deriva da solidão e, claro, da observação de seu próprio corpo: “durante a noite, escrevo sem

²⁰⁰ AL BERTO. *O anjo mudo*, pp. 62-63.

²⁰¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

²⁰² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 39.

²⁰³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 28.

²⁰⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 25.

continuidade. queimo a noite a observar os pés, as mãos, recuso-me avançar, a mexer-me daqui, recuso-me”.²⁰⁵ Nesse sentido, o sujeito chega até mesmo ao extremo de dizer que “a viagem é uma predisposição. temos de desejá-la e prepará-la cuidadosamente. viajar sem sair do quarto as malas arrumadas junto à porta. ao fim de uma hora reabro-as e reponho as coisas nos seus lugares. finjo que acabei de chegar”.²⁰⁶ Conseqüentemente, revela também seus estados emocionais, e suas reminiscências intensificam-se:

reconstruo o quarto de pensão. nele guardei as histórias que me contaram. nele guardo a minha tarimba de monge noctívago a minha selva os meus cadernos de apontamentos e a minha solidão. o quarto brilha geme cobre-se de silêncio e de lodo. nele observo meu corpo morrer demoradamente.²⁰⁷

No segundo caso, o personagem-narrador vive à deriva pelas cidades, juntamente com os personagens: “Michel e eu saímos para bebericar um branco seco. a cidade brilhava em néons e jornais luminosos. as avenidas estavam a abarrotar de gente. eu sabia que as cidades são imensas massas de luz flutuante. (...) nunca mais regresssei a casa”.²⁰⁸ Esse corpo que se movimenta em *Al Berto* não sabe antecipadamente de onde parte e nem para onde vai. Poder-se-ia 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

²⁰⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 16.

²⁰⁶ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 41.

²⁰⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 42.

²⁰⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 44.

movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço.²⁰⁹

Embora o personagem principal que se enuncia em *À procura do vento num jardim d’agosto* se encontre ora nas ruas, ora no confinamento de seu quarto – entre experiências em meio às pessoas e à solidão –, e fale 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 (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...).²¹⁰

Por conseguinte, não importa se o sujeito está dentro ou fora de seu aposento, pois, para além do interior e do exterior, o sujeito escreve o corpo. Para tal efeito, a enunciação se dá pelo uso abundante da primeira pessoa, através de um “eu” que se torna, além de uma simples individualidade, um agenciador coletivo de enunciação. Esse “eu” em Al Berto é consonante com o que Deleuze e Guattari propõem na introdução do livro *Mil platôs*, na qual apontam um direcionamento ao afirmarem que a questão “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 dizer EU”.²¹¹

No entanto, não se deve pensar que esse “eu” esteja encerrado num corpo, e que este é um ente fechado do qual tudo emana. O corpo, no texto de Al Berto, é relacional e está em constante devir, escrevendo em meio a outras pessoas nas ruas e na solidão de

²⁰⁹ DELEUZE. *Conversações*, p. 151.

²¹⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. I, p. 37.

²¹¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. I, p. 11.

seu quarto, se é que é possível estar absolutamente só. Esse corpo-sujeito está “à procura do vento num jardim d’agosto”. A partir das várias derivações do léxico “vento”,²¹² essa procura pode ser pensada, por um lado, como um alento. Nesse sentido, o sujeito busca dar algum sentido ao mundo caótico em que vive, através dos registros da escrita, sua linha de fuga criadora²¹³ – “consola-me a escrita”.²¹⁴ Por outro lado, o vento pode ser mesmo apenas a constatação desse mundo caótico, no qual o sujeito da enunciação embarca em seu fluxo e vive à deriva pelas urbes européias em constantes transformações – “meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose (...) a pausa para tomar um fôlego não existe mais o tempo dum café silencioso”.²¹⁵

Enfim, o autor revela, já neste livro, alguns indícios de complexas construções da identidade contemporânea, apresentando um projeto literário que coloca texto e corpo como um dos alicerces fundamentais para a sustentação da obra.

3.2 O CORPO-TEXTO-PAISAGEM

há uma cidade por baixo da pele e uma casa de sangue
coagulado na memória atravessada por canos rotos e um
corpo pingando mágoas... (...) há uma cidade de papel
engordurado que eu amachuco com o pânico nos dentes e
todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre...

Al Berto²¹⁶

A época atual seria talvez de preferência a época do
espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na

²¹² Sopro, ar, fôlego, respiração, alento, frescor; ou ainda: ventania, furacão, éolo.

²¹³ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Kafka por uma literatura menor*, 1977 [1975].

²¹⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 27.

²¹⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*, p. 17.

²¹⁶ AL BERTO. Rádio pirata. In: *O medo*, p. 147.

Michel Foucault²¹⁷

Al Berto, na corrente da produção literária contemporânea, elege o espaço citadino como referência para a narrativa. Como afirma Luis Alberto Brandão Santos, a cidade, na literatura atual, “surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem”.²¹⁸ Na tentativa de sobrepor as imagens urbanas, o texto al-bertiano se desenvolve fragmentado e veloz, sob os efeitos da interação com a grande cidade, enfocando a solidão – “sozinho, até ao fim dos dias” –²¹⁹ a violência – “a faca estacou luminosa, presa nos dedos do homem. o outro caiu pesadamente para frente. a toalha bordou-se de sangue” –,²²⁰ as relações sexuais fugazes – “toquei o fundo da garganta e vim-me. ele engoliu tudo muito quente e depressa apanhando com a ponta da língua uma gota de esperma que se escapava. / – Adeus! / – Adeus” –,²²¹ e a despersonalização – “já não sei quem sou”.²²² A partir de meados do século XIX, a cidade tem um lugar de grande destaque na literatura. Portanto, embora as paixões humanas permaneçam, o espaço em que elas se enunciam muda, como explica Octavio Paz:

A antiga natureza desaparece e com ela suas selvas, vales, oceanos e montes povoados de monstros, deuses, demônios e outras maravilhas; em seu lugar, a cidade abstrata e, entre os velhos monumentos e as

²¹⁷ FOUCAULT. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III*, p. 411.

²¹⁸ SANTOS. Textos da cidade. In: *1000 rastros rápidos*, p. 132.

²¹⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 29.

²²⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 35.

²²¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 45.

²²² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 59.

praças veneráveis, a terrível novidade das máquinas. Mudança de realidade: mudança de mitologias. Antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam.²²³

No livro *À procura do vento num jardim d'agosto*, Al Berto já demonstra a tendência em tematizar os espaços urbanos. O corpo em sua literatura oscila demasiadamente entre a solidão do espaço privado, no qual prepondera a escuta dos estados do corpo e as lembranças – “de quarto em quarto, perco-me para reencontrar o aroma de teu corpo ausente” –,²²⁴ e os espaços públicos: “cheguei a Londres com cem francos belgas no bolso e metade de um Toblerone. (...) voávamos de concerto em concerto, e não havia tempo. fugitivos sempre, chegamos a Barcelona, mas não me pergunte como”.²²⁵ É esse último espaço que se pretende abordar aqui. O sujeito albertiano enuncia o seu encontro com muitos outros personagens na errância pela metrópole, tornando-se um deles: “vagabundeamos pelos bairros de Barcelona, habitamos os subúrbios doutras cidades sem nome. tudo o que possuímos é o que transportamos sobre o corpo”.²²⁶

Assim, todos que figuram nesta narrativa são regidos pelo acaso dos acontecimentos e, por vezes, pelos prazeres momentâneos do corpo, construindo laços afetivos efêmeros através da droga e do sexo – “a ganza e a foda”.²²⁷ Muitas drogas são referenciadas por Al Berto neste livro, principalmente na série “Equinócios de Tangerina”: “caralhos de borracha cheios de haxixe”,²²⁸ “snifa coca”,²²⁹ “vomitei o ópio

²²³ PAZ. *A outra voz*, p. 44.

²²⁴ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 14.

²²⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 22.

²²⁶ AL BERTO, *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, pp. 18-19.

²²⁷ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 22.

²²⁸ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 22.

a cerveja e os soníferos”.²³⁰ Há também alusões a muitas outras substâncias psicoativas encontradas no cogumelo, mescalito, ácido lisérgico, etc. Devido aos estados modificados de consciência dos personagens, são relatadas muitas alucinações que proporcionam um alto efeito de “irrealidade” ao texto: “lentamente movo a cabeça de peixe fluorescente que me habita, é esta a cabeça do escritor. duas barbatanas a saírem-lhe da boca e um vômito no olhar”.²³¹ Nesse sentido, dissipa-se a linha imaginária que separa o sujeito – ser – do espaço – estar –, visto que esses elementos se justapõem: “as paisagens soltaram-se do caderno de capa preta, sobrepõem-se, acumulam-se por cima dos rostos, formam máscaras”.²³² Nessa perspectiva, corpo, texto e paisagem estão no mesmo plano: “está tudo amarrotado por aqui, sinto-me como uma folha de papel atirada aos ventos da rua”.²³³

O personagem principal de Al Berto narra predominantemente as experiências do corpo em constante devir pelas urbes européias, por vezes nomeadas – Londres, Barcelona, Valência, Málaga, Sevilha, Bruxelas. Ressalte-se que, segundo Félix Guattari, a cidade é o ponto central de convergência entre o individual e o coletivo:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadoras. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. (...) O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação (...) máquinas portadoras de universos incorporais quer no sentido de um esmagamento uniformizador

²²⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

²³⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 29.

²³¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 28.

²³² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 27.

²³³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 39.

quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva.²³⁴

Com base nessa concepção, percebe-se que o espaço citadino interfere na subjetividade do personagem-passante: “atravesso a rua e o parque. paro um segundo diante do olhar quieto das estátuas. as palmeiras agitam-se. a cidade borda-se em luminosidades imprevisíveis. estremece vibra incendeia-se no interior da bruma que envolve por completo. já não tenho medo”.²³⁵ O sujeito al-bertiano caminha em busca de algo, mesmo que não saiba o quê: “a nossa fortuna era estarmos vivos e podermos dormir à beira das auto-estradas e não desejarmos nada. o que possuíamos não era grande coisa mas fingíamos muito bem a felicidade”.²³⁶

Porém, no fragmento “*diário de uma paixão*”, da série “O pranto das mulheres sábias”, a busca é do amor perdido: “Procuro teu perfume, teu ombro, tua mão no respirar morno das casas (...)/ procurei-te nos cafés nas tabernas à beira-mar”.²³⁷ E em outros momentos a busca é mesmo só de sexo: “fode como se o mundo terminasse no instante em que ejacula. devoramo-nos um ao outro, sugamo-nos”;²³⁸ e de drogas: “a minha velha cabeça psicadélica pede mais *sex drugs and rock and roll*, volto já”.²³⁹ Durante a trajetória, há uma profusão de imagens urbanas e de corpos que se enunciam ao personagem-narrador, modificando-o. Caminhar, nesse sentido, segundo a proposição de Michel de Certeau, “é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar”.²⁴⁰

²³⁴ GUATTARI. *Caosmose*, pp. 157-158.

²³⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 42.

²³⁶ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 22.

²³⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, pp. 59-63.

²³⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

²³⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 26.

²⁴⁰ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 183.

Vale acrescentar, pois, que a cidade por si só não confere ao sujeito uma territorialização *a priori*. Para Félix Guattari, “o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado”.²⁴¹ Ou, para Luis Alberto Brandão Santos:

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.²⁴²

No entanto, para haver um mínimo de localização espacial, são construídos novos campos discursivos para a reterritorialização, o que se dá na interação do personagem-narrador com a cidade: “invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade”.²⁴³ Ressalte-se que esse sujeito é um escritor, e recorre aos registros textuais e à exploração dos espaços urbanos marginais,²⁴⁴ na tentativa de reterritorializar-se. Nessa junção, ele cria novos códigos de linguagem para relacionar-se com o mundo: “hoje falo outra língua gesticulo noutra ritmo. vivo numa segunda escrita. extraviei-me. invento uma nova maneira de sufocar. (...) invento novos prazeres para o corpo nómada”.²⁴⁵ Pois, nesse caso, a literatura se interessa pelo “incapturável da cidade: incapturável porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares”.²⁴⁶

²⁴¹ GUATTARI. *Caosmose*, p. 169.

²⁴² SANTOS. Textos da cidade. In: *1000 rastros rápidos*, p. 132.

²⁴³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 26.

²⁴⁴ Este tema é abordado no próximo tópico, atrelado à sexualidade.

²⁴⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 50.

²⁴⁶ SANTOS. Textos da cidade. In: *1000 rastros rápidos*, p. 137.

Em Al Berto, estamos diante de um universo em que um dos mais poderosos elementos do texto é o corpo em constante devir nos espaços em que se encena: na própria escrita e nas grandes cidades, ora num espaço privado, ora nos espaços públicos. Nesse sentido, o personagem-narrador se entrega à vaguidão de sua arte literária e à errância do corpo, na tentativa de se reterritorializar.

3.3 O CORPO EROTIZADO: OUTROS ESPAÇOS

O café só começaria a encher por volta das dez da noite.

A essa hora iniciar-se-ia o habitual desfile de rostos maquilhados, de poses inesperadas, de gritos e gargalhadas, de gestos e de cumplicidades que só se cumprem durante a noite. Uma outra cidade se levantava assim que o dia recolhia. Cidade de excessos e de abismos, de sangue e de música, de drogas e de sexo, de banalidades e de beleza. E de ternura e de paixão.

Al Berto²⁴⁷

A escrita e a cidade em *À procura do vento num jardim d'agosto*, como visto nos tópicos anteriores, são os principais lugares para a encenação do corpo. Vejam-se, a seguir, os espaços citadinos explorados por Al Berto, que são substancialmente os lugares marginais das metrópoles, os quais permitem as práticas do travestismo, da prostituição e do homoerotismo:²⁴⁸ “eu desejava conhecer as sórdidas caves onde jogam às cartas putas bichas e marinheiros”.²⁴⁹

²⁴⁷ AL BERTO. *Lunário*, p. 43.

²⁴⁸ Optou-se neste trabalho por usar o termo homoerotismo, ao invés de homossexualismo, compactuando com a proposta de Jurandir Freire Costa, que afirma que esse último termo, “além da conotação preconceituosa do senso comum, está excessivamente comprometido com a ideologia psiquiátrica que lhe deu origem. Fora isso, homossexualismo tem a desvantagem de ser uma noção teoricamente frouxa e

Mário César Lugarinho, um dos principais estudiosos de Al Berto no Brasil, afirma que o autor, entre os poetas portugueses, “foi quem mais colocou em evidência a questão da identidade homoerótica em sua escrita”.²⁵⁰ Em *Lunário* (1988) e especialmente em *À procura do vento num jardim d’agosto*, o sexo entre homens é um dos temas centrais: “Não, não mo enterres, sou um suíço e os suíços não levam no cu! vá. devagar, vai devagarinho... e espetava o cu para trás, rangia os dentes num cio de cadela sequiosa de esperma”.²⁵¹

Em Portugal, a liberdade de expressão da sexualidade avessa à norma padrão era dificultada pela imposição das leis rigorosas portuguesas que vigoraram até a queda da ditadura salazarista. É pertinente, pois, inferir que tais aspectos político-sociais também interferem na maneira como o homem representa o sexo na literatura. O amor entre homens é uma vertente considerável na produção poética portuguesa do século XX, desde Mário de Sá-Carneiro e Álvaro de Campos – heterônimo de Fernando Pessoa. Contudo, segundo Eduardo Prado Coelho, até a década de 1950 esse tema se anunciava em termos de uma cuidadosa ambigüidade. Foi com Jorge de Sena, na década de 1960, que a linguagem homoerótica rompeu com as convenções e conservadorismos, atingindo o ápice na década de 1970, quando alguns dos mais significativos poetas portugueses escreveram sobre esse assunto, o que levou Prado Coelho a afirmar que o homoerotismo é “*uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea*”;²⁵² o que talvez seja mais significativo, o que há de inovador é a “abertura da poesia para as zonas periféricas ou nocturnas do espaço

cl clinicamente pobre. Sem meias palavras, é uma noção que, quando não atrapalha, também não ajuda. Homoerotismo, ao contrário, obriga-nos a rever o modo como pensamos no fenômeno da atração pelo mesmo sexo”. In: COSTA. *A inocência e o vício* – estudos sobre o homoerotismo, p. 77.

²⁴⁹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 28.

²⁵⁰ LUGARINHO. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In: *Anais do XVII EPUBLP*, p. 857.

²⁵¹ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 21.

urbano, criando novas paisagens”.²⁵³ A obra al-bertiana se enquadra nessa leva de produção poética dos anos 1970, especialmente pela sua maneira de enunciar a sexualidade dos personagens nos espaços. Para Eduardo Pitta:

o que Al Berto traz de novo à literatura portuguesa, a novidade de sua obra, é o lampejo de uma identidade *queer* capaz de nos dar, no fio da navalha, o quotidiano daqueles que foram excluídos dos sucessivos patamares das categorias sociais. (...) Com Al Berto, a cena é brutalmente desviada dos campos de representação tradicionais (classes possidentes *lato sensu*, aristocracia rural, meio artístico, profissões liberais, pequena-burguesia urbana) para territórios de fronteira até então interditos: delinquência juvenil e pessoal hippie ou aparentado, todos irmanados sob o manto pouco diáfano da doutrina. (...) Foi desse modo que a condição homossexual se autodeterminou literariamente em Portugal.²⁵⁴

O que Al Berto nos revela em *À procura do vento num jardim d’agosto* são as experiências desses corpos minoritários identificados pelos desvios da norma padrão ditada pela sociedade, como o uso abusivo de drogas e, sobretudo, as práticas sexuais homoeróticas. Esses corpos estão lançados nas metrópoles, especificamente às suas margens: “à beira-mar / beira-ruas / (...) beira-cais beira-porto”.²⁵⁵ Nesses locais anômalos, escondendo-se da ordem estabelecida pelas leis do Estado, é que os personagens interagem: “usamos gabardinas que nos tornam invisíveis, os chuis não conseguem identificar-nos. somos translúcidos”.²⁵⁶ Porém, algumas vezes são surpreendidos pela ordem militar e expulsos dos lugares: “os chuis observam-nos, nada acontece, o produto está em segurança. beijamo-nos, os sexos de novo hirtos. um dos

²⁵² COELHO. *A noite do mundo*, p. 123. (Grifos do autor).

²⁵³ COELHO. *A noite do mundo*, p. 123.

²⁵⁴ PITTA. *Fractura*, p. 18. (Grifos do autor).

²⁵⁵ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, pp. 64-65.

²⁵⁶ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 26. O termo “chui” é usado informalmente em Portugal para designar um policial.

chuis vira-se para os outros e diz: *Não interessa nem ao menino Jesus esta cambada de paneleiragem*”.²⁵⁷

Para Michel Foucault, partindo da literatura de Jorge Luis Borges, esses locais marginais de enunciação são as “heterotopias”, e elas

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 – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (...) 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.²⁵⁸

É importante ressaltar que essa noção, inicialmente esboçada em *As palavras e as coisas* e depois desenvolvida de forma fugidia no texto “Outros espaços”,²⁵⁹ não é tomada aqui de forma acabada. Também não se pretende usá-la como um operador que abarca toda a complexidade dos espaços enunciados em Al Berto. Diante de uma noção como a de heterotopia, é pertinente compartilhar do que sugerem Antonio Marcos Pereira e Fabíola Tasca: “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 num espaço agonístico onde podemos ver a fermentação da crítica acontecendo”.²⁶⁰

²⁵⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 25. (Grifos do autor). O termo “paneleiragem” é uma gíria usada em Portugal para designar o homossexual.

²⁵⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XIII. (Grifo do autor).

²⁵⁹ Conf. FOUCAULT. Outros espaços (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de março de 1967, na Tunísia). Publicado pela primeira vez em outubro de 1984. In: *Ditos e escritos III*, 2001 [1994], pp. 411-422.

²⁶⁰ PEREIRA; TASCAS. Por outras passagens. In: *Na companhia de Foucault*, p. 114.

As heterotopias são espaços nos quais se localizam as pessoas que fogem às regras, que se desviam da linguagem comum, criando novos campos discursivos para se espacializarem. Ainda seguindo Foucault, essas heterotopias são encontradas em todas as culturas, mas não se pode dizer que há uma que seja universal. E elas podem ser “de crise” ou “de desvio”.²⁶¹ As primeiras estão desaparecendo da nossa sociedade, como os colégios internos, a reclusão dos jovens nos quartéis para o serviço militar, as casas de prostituição que iniciam os rapazes na atividade sexual. O segundo tipo de heterotopia compreende os espaços marginalizados, como as prisões, os hospitais psiquiátricos, os bordéis; ou os utilizados, no texto al-bertiano, para as práticas sexuais, como os banheiros públicos das grandes metrópoles: “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”.²⁶² Esse espaço, onde há uma grande movimentação de pessoas, também é mencionado em outra passagem, na qual se acrescenta o jardim; na voz de um travesti, Kiki Proléta da Pívia: “– *No jardim e nos mijatórios abria-se uma braguilha, deparávamo-nos totalmente com estes modelos de cuecas em pano, usadas pelos serventes de pedreiro. Mas era excitantíssimo!*”²⁶³

O jardim, lugar de passagem das cidades incluído no título do livro, serve ao mesmo tempo de local para o sexo e como campo lexical para metaforizar as práticas sexuais. As “bichas” passeiam no

Jardim Botânico, 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.

²⁶¹ Conf. FOUCAULT. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III*, p. 416.

²⁶² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 42. (Grifos do autor).

²⁶³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 25. (Grifos do autor).

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.²⁶⁴

Para atender aos seus desejos, os personagens exploram esses espaços construídos para um determinado fim, e os subvertem, fazendo deles um lugar de uso diferente do habitual. Em *Al Berto*, o cemitério também é um outro exemplo de heterotopia, lugar utilizado para a expressão da sexualidade: “as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos ciprestes, (...) batem punhetas debruçadas para as sepulturas dos amantes e choram”.²⁶⁵

No entanto, é pertinente ressaltar também, como ensina Foucault, que os espaços heterotópicos podem ser variáveis, deslocando-se numa mesma cultura, como o cemitério, que até o fim do século XVIII estava ao lado da igreja no centro da cidade, e a partir do século XIX muda para as periferias.²⁶⁶ Ou os locais para os insanos, que hoje são os hospitais psiquiátricos, e no século XV, na Alemanha, era a *Nau dos Loucos* – *Narrenschiff* –, que levava “sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros”.²⁶⁷ Pode-se, então, supor que os espaços para as práticas sexuais homoeróticas também mudam, pois, à medida que vão sendo identificados ou instituídos, os indivíduos criam outros espaços para a realização de seus desejos e fantasias.

Hoje, por exemplo, também se pode chamar de heterotopia o espaço da Internet utilizado pelos indivíduos para a prática do “sexo virtual” nas salas de “bate-papo” ou

²⁶⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24. O termo “magala” é usado informalmente em Portugal para designar um soldado sem distinção.

²⁶⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 24.

²⁶⁶ Cf. FOUCAULT. Outros espaços. In: *Ditos e escritos*, p. 417.

²⁶⁷ FOUCAULT. *História da loucura*, p. 9.

através do programa MSN messenger, com o auxílio de aparelhagens como a *webcam* e o microfone.

Em Al Berto, para a manifestação das práticas sexuais homoeróticas, são sempre explorados os espaços heterotópicos, aos quais se somam “os cafés de engate”;²⁶⁸ “os bordéis [que] abrem às oito da manhã”;²⁶⁹ as boates – “os seus fantasmas em travesti dançam todas as noites no Molino” –;²⁷⁰ os bares – “os dias passam lentos sem interesse. as noites sem sono queimo-as a beber e a engatar no El Arlequín” –;²⁷¹ e os locais a céu aberto, como os lotes vagos – “eles inventaram a selva urbana para nos meter medo. vivemos escondidos nos terrenos baldios” –;²⁷² as ruas – “amargo viver nas entorpecidas esquinas das ruas” –;²⁷³ e a beira do mar:

putos aproximam-se de Tangerina desmaiada. ela finge não estar ali, não se mexe, não quer enterrar o sexo duro nos lábios das crianças. ela espera que sejam os putos a tocar-lhe (...) invadem-lhe o corpo, coagulam nele, lambem-no por dentro, instalam-se no sangue, pernoitam nos cabelos endurecidos pelo esperma. rumores, Tangerina ou Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta o caralho ao sol e vem-se. a sua língua devora a boca salgadiça das crianças. ejacula uma cinza adocicada, transparente. do mar sobe um canto quase inaudível, do corpo propaga-se um estremecimento.²⁷⁴

Os personagens al-bertianos criam novos espaços, conseqüentemente inventam novas linguagens para estabelecer o diálogo com o mundo. Constroem uma espécie de

²⁶⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 39.

²⁶⁹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 39.

²⁷⁰ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 39.

²⁷¹ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 40.

²⁷² AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 26.

²⁷³ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 63.

²⁷⁴ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 18.

comunidade paralela, na qual podem circular pelas cidades menos oprimidos: “as àrabichas são todas iguais, todos irmãos, todos chulecos da caridade alheia. engatam nos banhos públicos e têm muitos primos e tios”.²⁷⁵ Esses posicionamentos heterotópicos concebidos pelos inclinados homoeroticamente têm a propriedade de estar em relação com os outros posicionamentos da sociedade, “mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”.²⁷⁶ Pois esses personagens são, substancialmente, “peregrinos dos metálicos subúrbios, onde o grito mudo (...) anestesia”.²⁷⁷ Ninguém que não pertença aos códigos estabelecidos por eles os ouve.

Por um lado, a voz desses outros espaços somente reverbera através de reportagens jornalísticas por vezes carregadas de preconceitos, as quais revelam escândalos como assassinatos ou apreensões de drogas: “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”.²⁷⁸ 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, ampliam o alcance da sua obra. Como dizem Deleuze e Guattari, “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”.²⁷⁹ Nas palavras do próprio Al Berto, logo na série de abertura – Atrium –

²⁷⁵ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 23.

²⁷⁶ FOUCAULT. Outros espaços. In: *Ditos e escritos*, p. 414.

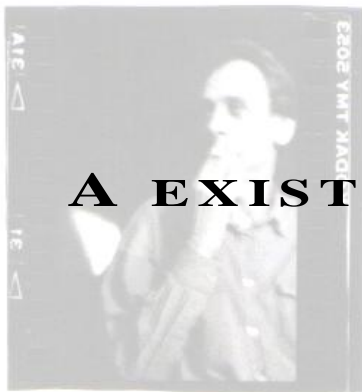
²⁷⁷ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 61.

²⁷⁸ AL BERTO. À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 29.

²⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 27.

do livro *À procura do vento num jardim d'agosto*: “ardem cidades, ardem palavras. inocentes chamas que nomeiam amigos, lugares, objectos, arqueologias. arde a paixão no esquecimento de voltar a dialogar com o mundo. arde a língua daquele que perdeu o medo”.²⁸⁰

²⁸⁰ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 11.



Conclusão

A EXISTÊNCIA DE PAPEL



a obra é construída na paciência do sangue
rubra cicatriz de tinta
insónia do sexo corpo em transumante vigília
morte dissolvida na cinza dos dias
(...)
de metáfora em metáfora
ficou adulto para sempre
(...)
as horas sem ninguém sem paixão
enquanto todo o texto se cobre de ferrugem
e envelhece com ele

Al Berto, Impressão digital

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.

Al Berto, *O medo*

No artigo “Corpo, velocidade e dissolução”, a pesquisadora Rosa Maria Martelo afirma que Al Berto, em sua obra completa, *O medo*, muitas vezes não demarca com nitidez os espaços e as pessoas; ler esse livro, diz a autora, “(...) é como atravessar uma paisagem progressivamente devastada, freqüentada por corpos sem nome, habitantes de um tecido urbano que raramente se constitui como um lugar”.²⁸¹ Na abertura de *O medo*, publicado pela primeira vez em 1987, figura o livro de estréia de Al Berto, *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), escrito em 1975 e 1976, portanto no final do período de exílio do autor, que ocorreu entre 1967 e 1976. Nesse livro ainda se encontram muitos personagens e lugares nomeados, colocando o corpo do personagem-narrador – um escritor – na grande maioria das vezes justaposto à cidade e ao próprio texto.

Segundo Joaquim Manuel Magalhães, da década de 1970 não viriam grandes obras dos escritores exilados, cabendo esse feito aos textos de caráter ensaístico, sobretudo no domínio da História, pois,

(...) no campo restrito da produção literária, mais uma vez a esperança se ficou pelo desalento. Que me lembre (...) pelo menos dentre os autores mais novos que voltaram, apenas referia a ousadia moral da tentativa entre a ficção e a reportagem de Sérgio da Costa e Silva (...); o fluxo confessional, onírico e insurrecional de Al Berto, *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto*.²⁸²

A obra de estréia de Al Berto já de início chamou a atenção de alguns críticos da literatura portuguesa, devido ao traço performático do texto: exibição de rituais íntimos, encenações autobiográficas, recuperação de comportamentos renunciados, hibridação de gêneros literários, diálogo com outros sistemas semióticos – desenho, fotografia, cinema, pintura, música *punk* e *rock* –, além do evidente caráter libertário: ressonâncias

²⁸¹ MARTELO. *Em parte incerta*, pp. 186-187.

²⁸² MAGALHÃES, *Os dois crepúsculos*, 254.

marcantes de artistas “marginais”, sobretudo William Burroughs, e a abertura de novos espaços para a literatura portuguesa contemporânea, como as zonas periféricas das noites citadinas – espaços heterotópicos –, revelando de forma pormenorizada as práticas sexuais dos homens e travestis, dando voz a essa minoria.

Em plena ditadura salazarista, em que pouca atenção era dada aos poetas – “geração de 1970” –, Al Berto revela também, em *À procura do vento num jardim d’agosto*, as angústias da estréia em literatura naqueles tempos – “que dor é esta quando escrevo?”,²⁸³ “não foi fácil distinguir os jogos literários”,²⁸⁴ “não sou escritor pertencendo a qualquer turma academia de café”.²⁸⁵ Esses aspectos contribuíram para que Al Berto figure hoje entre os poetas consagrados de nossa língua, tendo-se incluído nos cânones literários, em especial após ser laureado, em 1987, com um dos mais importantes prêmios de literatura em Portugal, o PEN Club, pela obra completa *O medo*.

Antes dessa publicação, reescreveu dois livros para compor essa obra: *Meu fruto de morder, todas as horas* e *À procura do vento num jardim d’agosto*. Neste último, foi retirada toda a carga alusiva aos tempos de exílio, ressaltando-se o foco no corpo-sujeito, o qual passou a figurar com o *status* de abertura de *O medo*.

Na primeira série, *Atrium*, Al Berto escreve: “releio o que escrevi há doze anos, neste mesmo lugar”.²⁸⁶ Que lugar seria este? Onde seria este *atrium*? Essa palavra, de origem latina, que em português tornou-se átrio, tem entre suas acepções uma que interessa mais de perto à elucidação do projeto literário de Al Berto. Trata-se de uma definição no campo da anatomia e significa a primeira câmara de cada lado do coração,

²⁸³ AL BERTO, *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 19.

²⁸⁴ AL BERTO, *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 28.

²⁸⁵ AL BERTO, *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 44.

²⁸⁶ AL BERTO, *À procura do vento num jardim d’agosto*. In: *O medo*, p. 12.

que recebe sangue venoso. Tal acepção sugere uma aproximação não somente com seu livro de estréia, mas com toda a sua obra. É desse lugar, desse insterstício do corpo, que geralmente surge a escrita al-bertiana: “escutámos o que há de inaudível em nossos corpos. era quase manhã no fim deste cansaço. despertava em nós o vago e trémulo desejo de escrever (...) pelas frestas dum espaço oco perscruto o eco de meu corpo”.²⁸⁷

Em Al Berto, o sujeito da enunciação, que carrega ocasionalmente dados biográficos do próprio autor, invariavelmente é um escritor. Como na passagem diarística “O medo (2)”, cuja data é a mesma do aniversário de Al Berto:

11 de janeiro

cada dia que passa escrevo menos, e o pouco que escrevo exige todo o tempo disponível. requer paixão sem partilha.

(...) hoje fiz trinta e seis anos. acabaram-se algumas coisas na minha vida, sinto isto, apesar de ainda não perceber claramente o quê. estou certo que a juventude não recomeça nunca, nem terá início hoje. habituo-me à grande desolação dos dias.

diz o horóscopo que os capricórnios têm uma velhice feliz. a velhice, dizia Céline, é um sobejo da vida.

escasseia o tempo na tentativa de vislumbrar algum sossego.

escrever, passar a vida a escrever, para quê?²⁸⁸

Nessa passagem, autor e narrador estão no mesmo plano. Essa característica é uma das principais para que se efetivem as regras através das quais se dê o pacto autobiográfico. Segundo Fernando Pinto do Amaral, a imbricação da experiência de vida com a escrita tem em Al Berto proporções não muito frequentes quando comparada

²⁸⁷ AL BERTO, À procura do vento num jardim d’agosto. In: *O medo*, p. 11-12.

²⁸⁸ AL BERTO. O medo (2). In: *O medo*, p. 355.

a outros autores.²⁸⁹ A configuração autobiográfica na sua escrita constituiria uma estratégia de organização, ou de retratação, do mundo caótico em que vive.

Articulados em sua literatura, Al Berto traz o seu próprio corpo, o texto e a cidade. Assim, o papel da escrita seria se eternizar o corpo, “porque onde termina o corpo deve começar / outra coisa outro corpo”.²⁹⁰ Não seria este “outro corpo” a sua obra? A resposta é afirmativa, ao observarmos que toda a sua escrita converge para a estetização de Alberto Raposo Pidwell Tavares em Al Berto, tornando-se uma “existência de papel” e compondo uma obra de cunho especular, altamente narcísica, como bem apontou Fernando Pinto do Amaral.²⁹¹ O autor de *À procura do vento num jardim d’agosto* exhibe ostensivamente marcas de sua identidade e expõe o próprio rosto nas capas dos livros. Mas esse narcisismo

(...) não se resume, para nosso teórico desconcerto, às capas em que se expunha ou às entrevistas em que, com uma obstinação eloquente, falava interminavelmente de si próprio (...) é a partir desse outro texto que é o corpo que devem ser entendidas as “poses” [e] os ímpetos “confessionais”. (...) Não se pense, contudo, que preterir a literatura em favor da vida seja uma escolha fácil, feliz e definitiva. Talvez se afigure desnecessário repetir, com Rimbaud, que “la vraie vie est absente”, mas lembrarei em todo o caso, que essa impertinente vida continuou a ser para Al Berto uma pergunta sem resposta. (...) Felizmente, não me cabe a mim responder. Foi ainda Al Berto quem um dia gritou: “nada de literaturas”. Mas nada mais ficou, para além disso.²⁹²

²⁸⁹ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121.

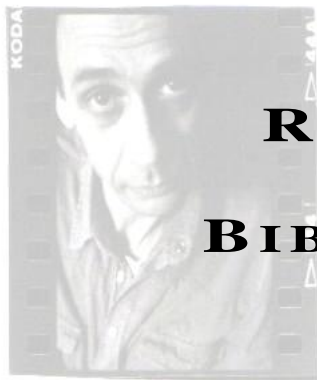
²⁹⁰ AL BERTO. Uma existência de papel. In: *O medo*, p. 533.

²⁹¹ AMARAL. *O mosaico fluido*, p. 121.

²⁹² FREITAS. *A noite dos espelhos – modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, pp. 91-94.

Talvez se possa afirmar que, no projeto literário de Al Berto, não há mesmo separação entre vida e escrita, somando-se, a essas instâncias, os lugares nos quais se espacializa o sujeito que se enuncia – as grandes cidades, em *À procura do vento num jardim d'agosto*. Compõe-se, assim, um corpo-texto-espço. Nas palavras do próprio escritor: “*escrevo / o corpo pulsa num arrepio (...) visto-me com penumbra e deixo que o vento me arraste pela paisagem*”.²⁹³

²⁹³ AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto*. In: *O medo*, p. 62. (Grifos meus).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



DO AUTOR:

AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1972].

AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto (fragmentos dum exílio) 1974-75*. 1ª edição. Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1977.

AL BERTO. *O medo – trabalho poético 1974-1986*. Lisboa: Contexto, 1987.

AL BERTO. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999 [1988].

AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1993].

AL BERTO. *Horto de incêndio*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1997].

AL BERTO. *O medo – documenta poética*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1997].

AL BERTO. *O medo – documenta poética*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

SOBRE O AUTOR:

A. A. V. V. *Inimigo rumor*. Rio de Janeiro: Sette letras. Nov/2000, nº 9.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

CATTANEO, Carlo Vittorio. Resenha a “Salsugem”, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, nº 91, Lisboa, maio de 1986. pp. 90-91.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

FREITAS, Manuel de. *A noite dos espelhos – modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi, 1999.

LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In: DUARTE, Lélia P.; OLIVEIRA, Paulo M.; OLIVEIRA, Silvana P. (orgs.) *Encontros prodigiosos, anais do XVII EPUBLP*. Belo Horizonte: UFMG/PUC, 2001, v. II, pp. 852-863.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Al Berto. In: *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989. pp. 243-245.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras Editores, 2004.

MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986.

MELO E CASTRO, E. M. Resenha a “O medo” e “Lunário”, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, nº 112, Lisboa, novembro/dezembro de 1989, pp. 104-105.

OLIVEIRA, Jorge Manuel de. *Os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines: Atlântida, 2005.

PEREIRA, Edgard. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

PITTA, Eduardo. *Metal fundente*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2004.

PITTA, Eduardo. *Fractura – a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PITTA, Eduardo. *Comenda de fogo*. Braga: Círculo de Leitores, 2001.

PITTA, Eduardo. Resenha a “O livro dos regressos”, de Al Berto. *Colóquio-Letras*, nº 112, Lisboa, novembro/dezembro de 1989, pp. 105-106.

RABATÉ, Etienne. O corpo e o mundo – alguns elementos para uma poética de Al Berto. In: *Revista Tabacaria*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, nº 6, verão 1998, pp. 52-56.

Suplemento Literário de Minas Gerais, nº 88, Outubro/2002. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais/Brasil, p. 20.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Mundo-Arte: o rastro do novo, o dado do fim. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (orgs). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 204-228.

GERAL:

A. A. V. V. *1ª Antologia de literatura homoerótica portuguesa*. Lisboa: Korpus / Opus Gay, 2001.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo – o paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. In: *A palavra transversal*. Lisboa: Cotovia, 1996, pp. 69-78.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- 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].
- CASTILHO, Pedro Teixeira. *A virulência da linguagem em William Burroughs: o efeito 'cut up'*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004. Dissertação de Mestrado.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2001 [1990]. vol. 1.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício – estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso – estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.
- 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 [1975].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim Edições, 1966.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000 [1980], vol 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2002 [1980], vol 5.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1966].
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1972].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996 [1971].

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. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2005 [1975; 1982].

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1994].

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2000 [1992].

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza. *Literatura e homoerotismo – uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed Seuil, 1975.

LUGARINHO, Mário César. Universidade GLS. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 30 de março de 2003, p. 11.

MACHADO, Roberto. *Foucault – a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

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.; VEIGANETO, A. (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, pp. 85-98.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1968].

- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994 [1993].
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 [1973], pp. 97-115.
- 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/UFGM, 2004, pp. 109-123.
- PEREIRA, Edgard. Eugênio de Andrade, um dizer rente à turbulência. In: *Aletria – alteridades em questão*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte: FALE/PÓS-LIT/CEL, nº 9, dez. 2002. pp. 117-25.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; HARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e texturas*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2002, pp. 47-68.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Poesias*. Lisboa: Ática, 1973, Vol. II.
- SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina / FALE – UFGM, 2005.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Teoria do corpo na literatura brasileira contemporânea. In DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V. e KANGUSSU, I. (orgs.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, pp. 182-187.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Textos da cidade. In VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydeé Ribeiro (orgs.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 131-138.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SCARPELLI, Marli Fantini. Poética migrante. In VASCONCELOS, Maurício S.; COELHO, Haydeé R. (orgs.). *1000 rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 27-34.
- SILVA, Alberto da Costa e BUENO, Alexei (orgs.). *Antologia da poesia portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- 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.

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, pp. 325-341.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CATÁLOGOS:

Exposição *Victor Arruda*: Victor Arruda. Galeria de arte contemporânea, Porto, 1996.

Exposição *Al Quimias*, Al Berto – as imagens como desejo de poesia. Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines, 2001.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS:

AL BERTO. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*. Lisboa: Movieplay Portuguesa, 1997.

AL BERTO; CESARINY, Mário; ALEXANDRE, António Franco; HELDER, Herberto; JORGE, Luiza Neto. *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.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

GUERREIRO, António. Palavras que embriagam. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livralberto.htm>. Acesso em 24 de maio 2005.

JÚDICE, Nuno. A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90. Disponível em: http://members.tripod.com/~lfilipe/arqmorto/arquivo_morto.html. Acesso em 17 de abril de 2005.

NOGUEIRA, Lucila. Al Berto descoberto. Revista de cultura *Agulha* – nº 44, Fortaleza, São Paulo, março de 2005. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag44berto.htm>. Acesso em 24 de maio de 2005.

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 2005.

PITTA, Eduardo. Al Berto. Disponível em: <http://www.daliteratura.blogspot.com>. Acesso em 01 julho de 2005.



A N E X O S

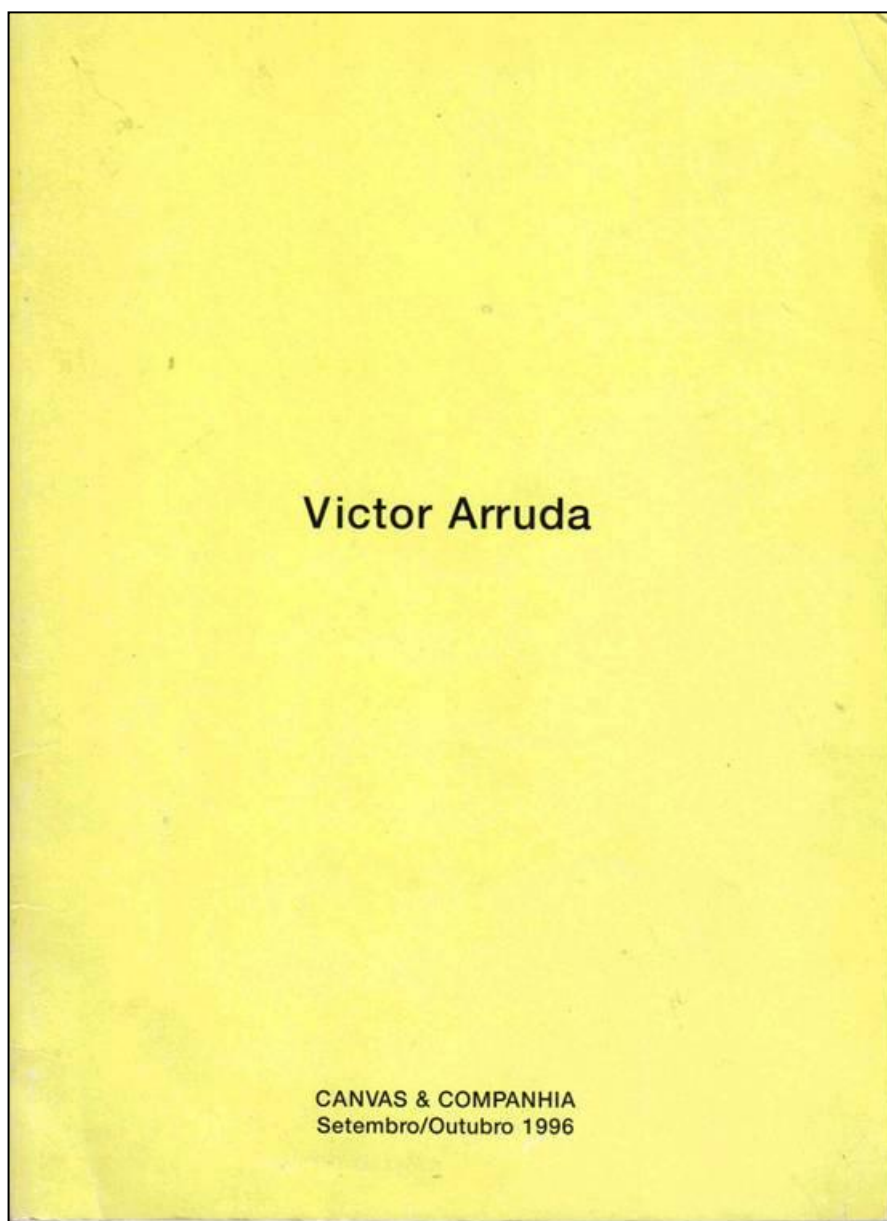
Anexo I

“Falso retrato de Andy Warhol” (autor anônimo), *O medo*, p. 427. Fotografia de J. Álvaro de Moraes



Anexo II

Trechos do Catálogo da exposição de Victor Arruda / poema *Subúrbio*, de Al Berto.



SUBÚRBIO

Este é um lugar distante do olhar dos outros. Lugar perto da auto-estrada, entre dois túneis, onde existe um asfalto de ventos escuros.

Caminhamos aqui, para limpar a alma e deixar o coração perder-se na armadilha da noite.

Substituímos a voz do amado pelo roncar dos motores, o corpo por um relâmpago de ciúmes.

Depois, zarpamos a toda a velocidade - vamos subúrbio dentro, à procura de um corpo. Mergulhamos no escuro rosto de um desconhecido. Arpoamos o seu sorriso com a língua.

Mas o dia está sujo de recordações. Partiste sem dizer nada - e eu que sonhei quase tudo o que há para sonhar, sou hoje o homem mais sozinho que conheço. Já nada me pode acontecer.

Perscruto o plano imperfeito do tempo, sei que nele me perderei. 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.

Na verdade, nenhum de nós consegue viajar sem o outro. Nenhum de nós vislumbra uma solução sem a morte do outro.

Que horas serão à beira do abismo?
Cristais de sal corroem os dedos, marcam as horas sobre a pele. Com as marés vêm os dias cheios de ausência e de perfume a violeta. Deixo-me arrastar pelos cardumes da noite. A memória acende-se, ardem os fantasmas.

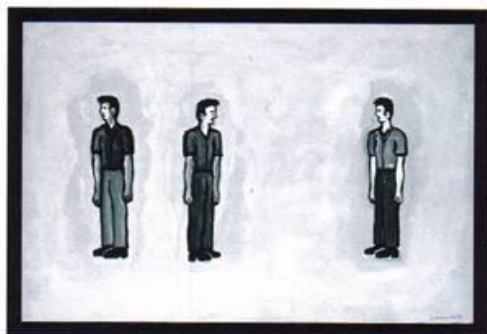
A mão lunar esfriou o sangue dos amores indecisos.
A boca de alguém, aberta à chuva do subúrbio.
Uma cadeira na luz do crepúsculo. Uma esplanada com toldos amarelos.

Um rapaz sentado no rebordo duma nuvem, olha absorto o espaço branco em que esboço o retrato de um amigo e um tigre. Subitamente o rapaz precipita-se no ar, cai...

O sol ergue-se do lugar onde o teu nome cristalizou. O tigre levanta-se da palavra tigre, foge com o rapaz preso no olhar.

Fico definitivamente só. Em redor, todas as ruas estão vazias.

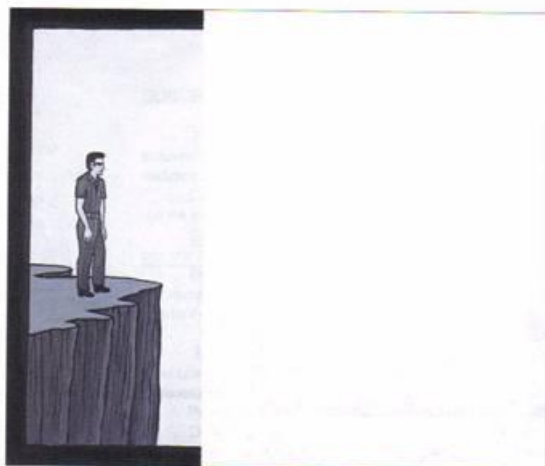
ALBERTO
Setembro de 1996



"Ciúme" - 1994
Acrílico sobre papel montado em tela.
65 x 96



"Armadilha" - 1994
Acrílico sobre papel montado em tela.
96 x 65



"O Pintor" - 1994
Acrílico sobre tela
110 x 130



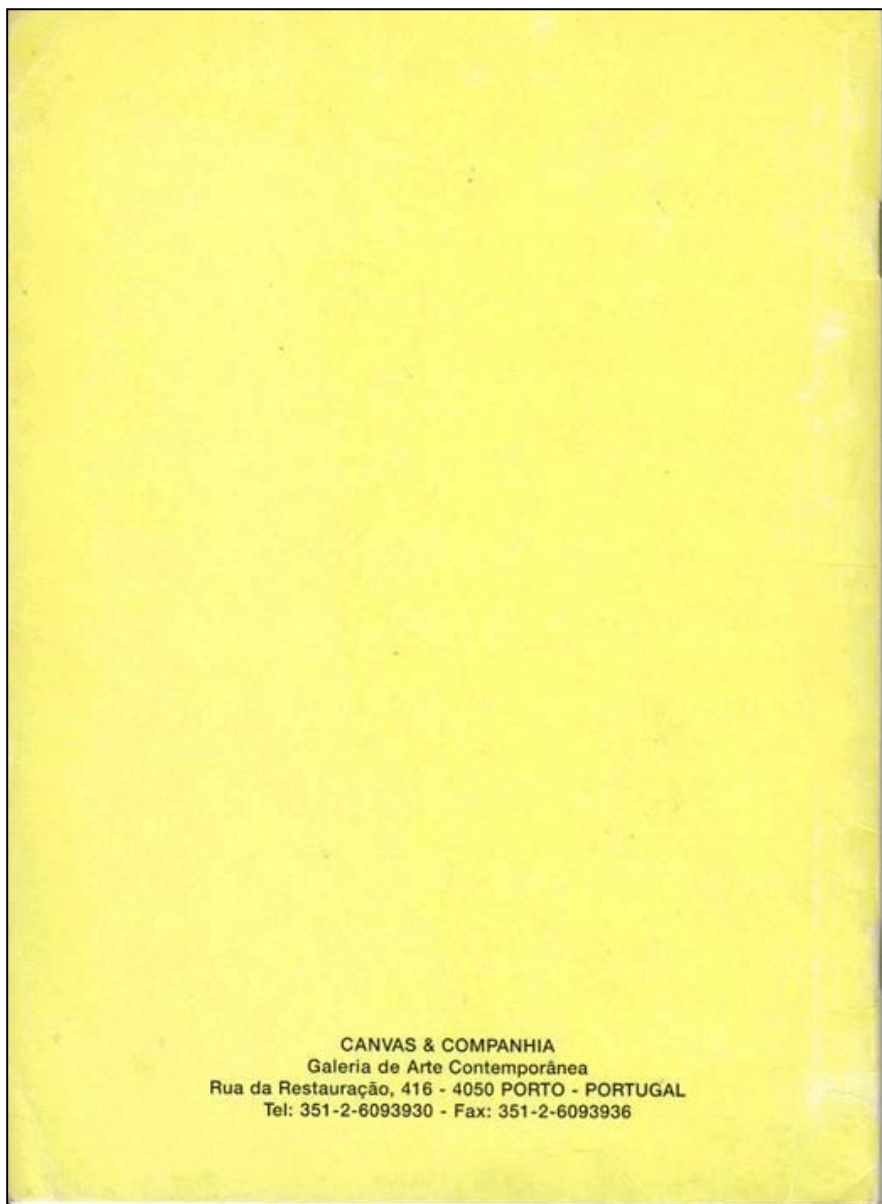
"Na Areia Movediça" - 1996
Acrílico sobre tela
50 x 60

AGRADECIMENTOS

CAFÉ NA TRAJA
PRAÇA DE LISBOA 4000 PORTO
Rui de Sousa - Fotorepórter

Fotos: Guilherme Carmelo
"Um diapositivo para você" - Fotografia Lda.
Impressão e Acabamento:
Sersilto - Maia

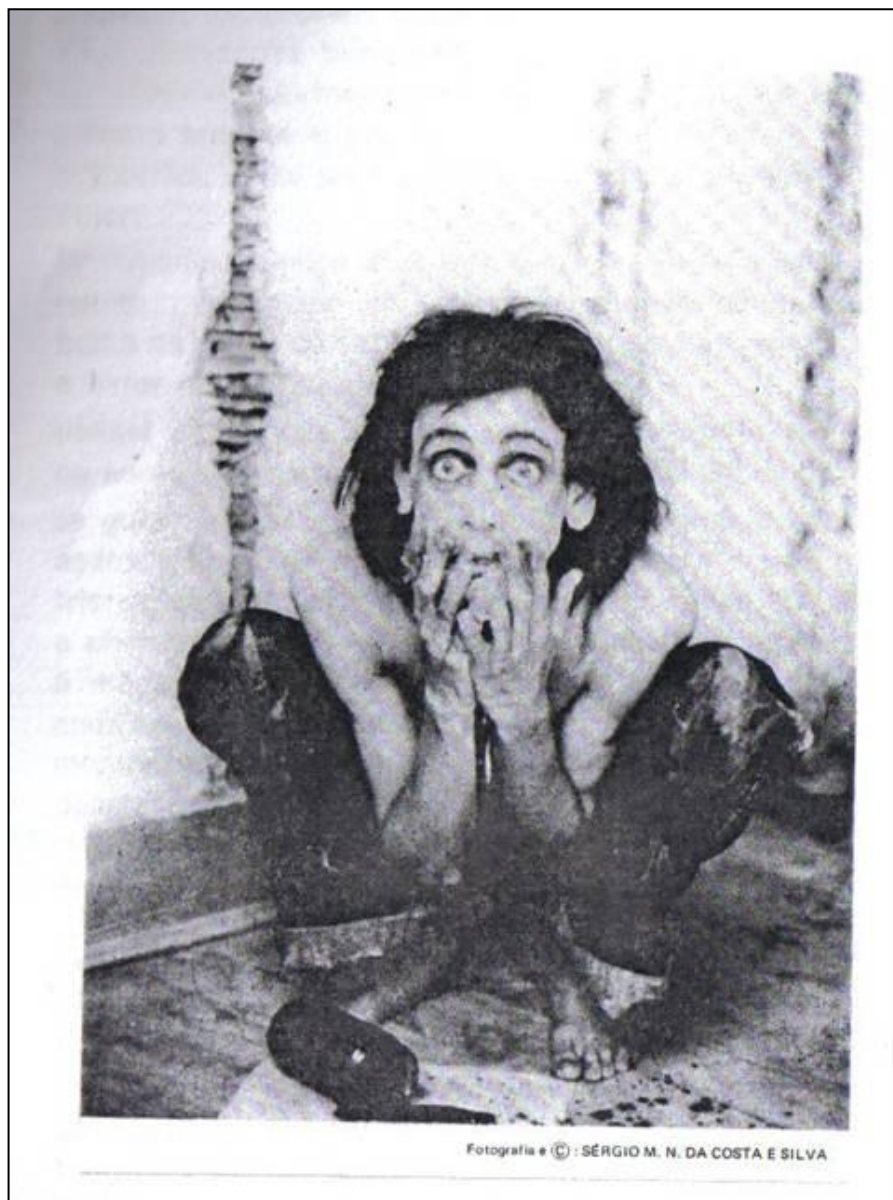
600 Exemplares
"Victor Arruda"
Set/Outubro 1996



CANVAS & COMPANHIA
Galeria de Arte Contemporânea
Rua da Restauração, 416 - 4050 PORTO - PORTUGAL
Tel: 351-2-6093930 - Fax: 351-2-6093936

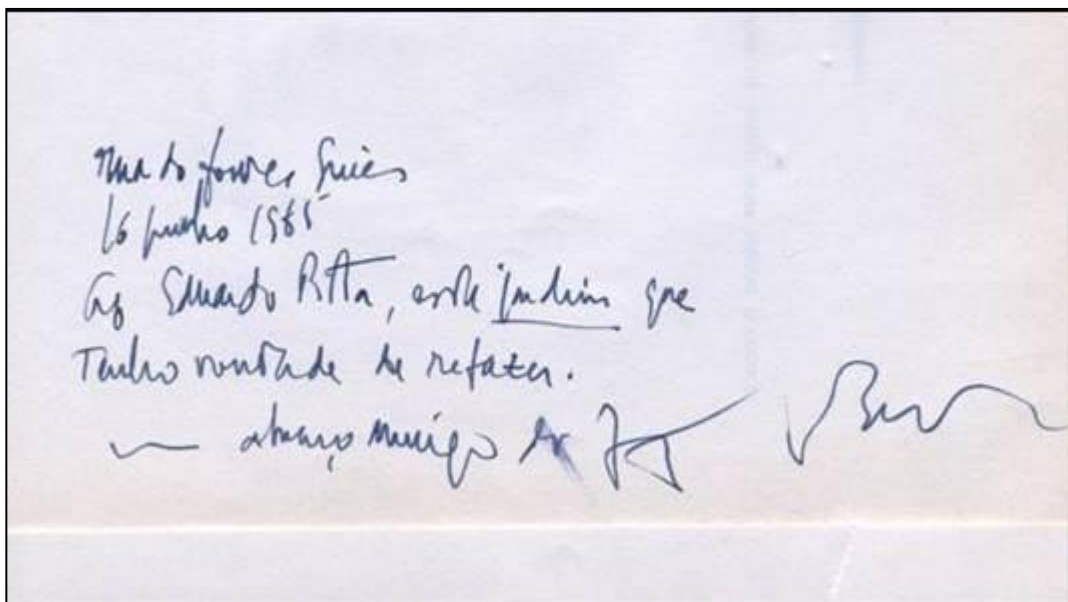
Anexo III

Encenação fotográfica de Al Berto em *À procura do vento num jardim d'agosto*, 1977, p. 42.
Fotografia: Sérgio M. N. da Costa e Silva.



Anexo IV

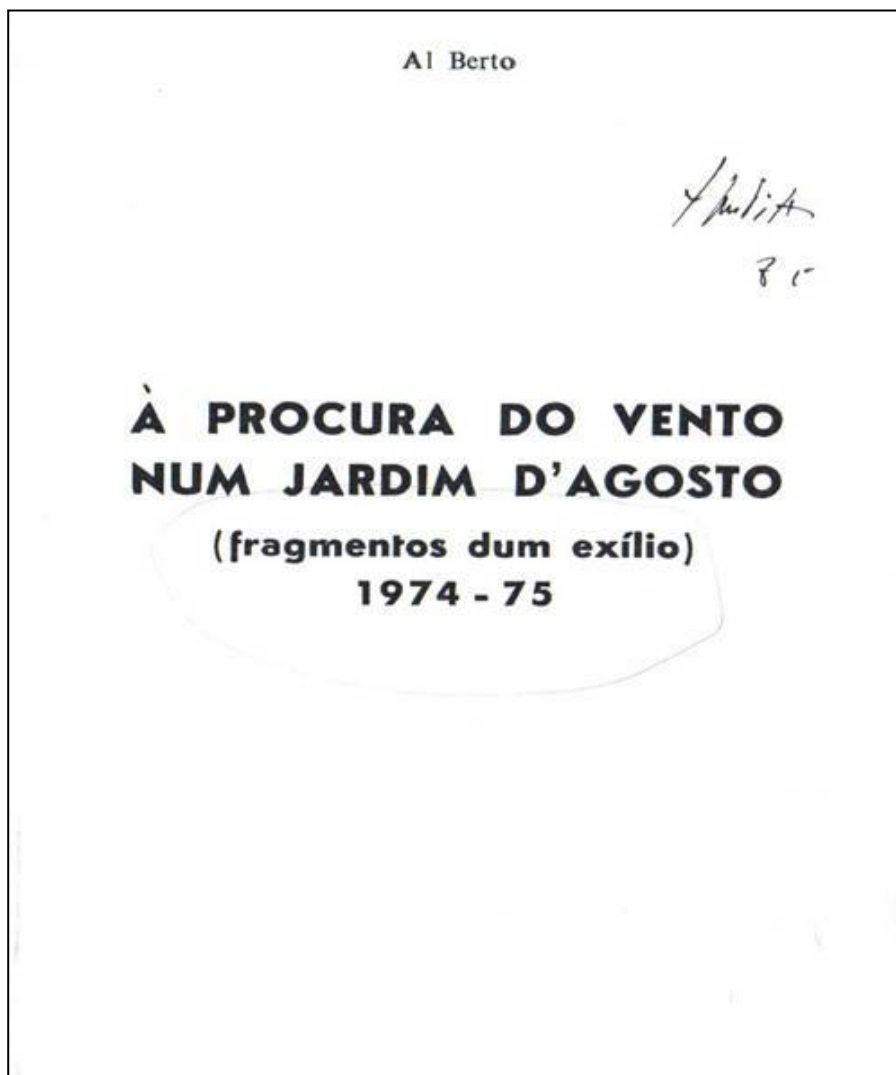
Dedicatória de Al Berto no livro *À procura do vento num jardim d'agosto*, apresentado ao amigo Eduardo Pitta.



Rua do Forte, Sines
16 junho 1985
Ao Eduardo Pitta, este jardim que
tenho vontade de refazer.
um abraço amigo do Al Berto

Anexo V

Titulo e subtítulo: “*À procura do vento num jardim d’agosto* (fragmentos dum exílio) 1974-75”, 1977.



Anexo VI

Texto: *ausências, À procura do vento num jardim d'agosto*, 1977, pp. 55 -61.

(ausências)

.....
 e amor,
 que te lamberei sofregamente a virilha,
 rasgar-te-ei o elástico das cuecas que
 te prendem

55

<p>lamber-te-ei por trás pela frente e teu peito arfando, debaixo dos braços teu suor beberei, emaranhando-me nos teus cabelos</p> <p>PERCO-ME PORQUE ME QUERO PERDER CONTIGO.. virão, meu amor, noites de céus claros, nacos de azul nos perturbarão</p> <p>depois o azul sereno do céu somos nós dentro duma rosa qualquer de todo o ano... é isso, vou mandar-te rosas de todo o ano!</p> <p>agora, depois de desligar o telefone que acabou de engolir tua voz... pasmado neste silêncio que nos separa, a apertar o telefone nas mãos, tentarei beijar dentro dele tua voz, teus lábios a tremer</p> <p>mas tua voz sumiu-se repentinamente por detrás do tling irritante do telefone, ficou-me na orelha o zumbido contínuo que... só queria ouvir-te mais um segundo, um sussurro teu, um murmúrio igual aqueles que ouvíamos nos búzios e nos perturbam os sentidos</p> <p>mais um adeus, apertar-te com todas as minhas forças, agora tão frágeis e... tua voz ficou escondida no zumbido contínuo e incomodativo do telefone, por quanto tempo?</p> <p>quantas noites de desejo passarão sem nossos corpos... quantos beijos daremos d'olhos fechados em vão</p> <p>quantas lágrimas sem nome sulcarão os sonos, acordando-nos em sobres-</p> <p>56</p>	<p>salto... quantas noites dormiremos de olhos abertos parados inchando de escuro e solidão</p> <p>quantas quantos e mais e outros .. agora que já nem tua voz tenho sentir, tocar, endoidecer os dedos e a boca na chuva dos teus cabelos</p> <p>tuas mãos a vestirem-me o corpo nu, teu perfume teus perfumes que me adormecem e acordam como sóis e luas que definem o tempo</p> <p>teu nome que recito hoje como uma ladainha ou talvez seja uma lamentação... teu nome que se me incrusta nos lábios</p> <p>teu corpo em c'ma do meu para me aquecer, mantendo-me vivo</p> <p>madrugadas de sol tímido, bailando loucas nos olhos, orvalho que se me cristaliza em pétalas salgadas, no rebentar das lágrimas</p> <p>vómito que só desaparecerá quando te voltar a ver</p> <p>esqueceremos as noites e a luz dos dias, as estações do ano e as estrelas, dormirei nos teus braços as noites mais longas...</p> <p>esqueceremos também os movimentos silenciosos dos astros e suas quedas... esqueceremos</p> <p>meu amor, também te sei acordado nestas noites de vigília!</p> <p>noites tão negras, repletas d'ausências</p> <p>lá fora os plátanos e os chorões cantam já o inverno...</p> <p>57</p>
---	---

amanhã, amanhã meu amor!
 dançaremos nas órbitas loucas e incompreensíveis dos astros, rodopiaremos em ternuras na tempestade, inventaremos amor, novas maneiras de rodopiar

em espasmos sonâmbulos, escrevo escrevo-te até me faltarem as palavras, até estarem usadas que as não possa nunca mais utilizar...

os olhos fixos a incharem-me, a luz branca desta manhã fria. cegando-me... carta gemido carta dor ferida reaberta a cada começo de linha, a cada manhã que deixou de ter nexos, uma rotina, uma nova luz que nos envolve, mas, separados não lhe pertencemos sangue esperma que empapa tudo e nos impregna, crisálidas débeis e sensuais... neste papel branco onde gatafunho teu nome, teu sexo, para encontrar a caligrafia do meu ficámos assim enlaçados, a imaginarmos noites d'inverno, secos sem gota de chuva no fim deste verão doce e sangrento agosto, onde procurámos a brisa que nos levaria para longe, desesperadamente...

ficámos naquele vento de segredos e pólen, uivando repletos um do outro a noite chegou mais uma vez, o comboio vai titubeando nela e nas paisagens que parecem fugir-lhe de medo... meus soluços agitam-se dentro de mim sem descanso

faltam-me as palavras e o som delas não passa dum torvelinho confuso que me provoca dor de cabeça

a noite avança fria muda, embaciada algures num reflexo da janela a lua, olho-a e sei que ela também te sorri e que teu sorriso é seu reflexo acendo cigarro e cigarros, tento esquecer-me, no cinzeiro as beatas moles esboroadas marcam as horas, estas horas de cinza

a luz esbranquiçada da manhã assalta o compartimento, ainda inchado de sono e de sonhos, vejo-te nela adormecido

tenho um arrepio, já queria estar de volta, só ainda me vou...

se me virasse na cama sentiria o perfume que aqui deixastes, talvez conseguisse mesmo imaginar teus cabelos no branco da almofada

vou assim, afogando-me em recordações recentes, lentamente caminho pelas dunas brancas

corro no vento, a beber tuas olheiras d'água cansada

e lembro-me também dos teus sorrisos que me acalmam, me invadem fecho os olhos para sonhar com qualquer coisa que te recorde, pouco importa o quê, um objecto, qualquer coisa que tocaste

uma palavra que disseste e se me prendeu na memória

a cabeça deitada no ombro... escrever-

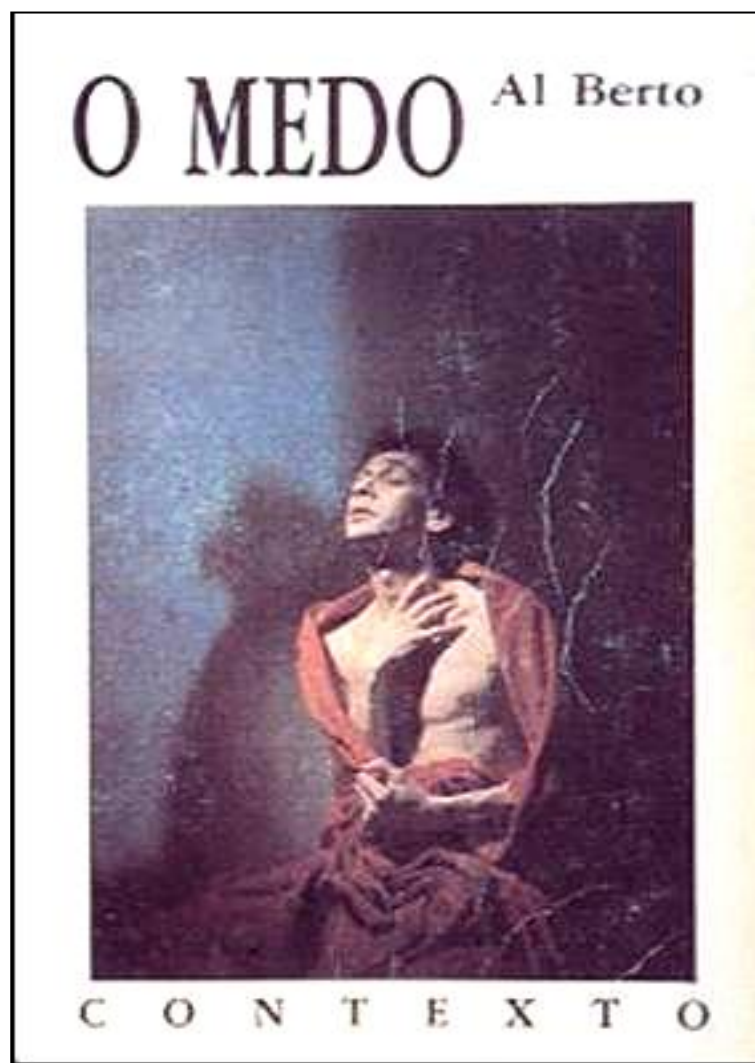
-te cartas d'amor, contando coisas simples, como a trovoada de hoje
 cobrir teu pescoço, a ponta dos dedos com os beijos mais loucos que só se inventam na escuridão dos quartos
 vestir-te com pérolas de cuspido morno... e, mais tarde quando a luz da manhã se torna branca e quase comestível, alisar-te os cabelos com a língua... penteá-los de ma:
 deitados no nácar da noite, sonhando com os ouvidos cheios de barulhos a mar, sabes, às vezes o teu sorriso fazia-me mal
 aqui, longe de tudo o que é visível, palpável, a alucinação persiste... a insónia de hoje a de ontem... e tu estás na alucinação e és insónia, já não me deixas dormir
 são cinco da manhã, continuo agarrado a este naco de silêncio que és tu dormindo, olho-o a fechar os olhos entro no teu sono e nele fico sonhando sem te acordar
 eu sei... que os cabelos segredam baixinho, e que os segredos são húmidos, eu sei, eu sei que nunca se volta para além da janela aberta a cidade estende-se silenciosa
 estou fazendo gestos loucos, para fingir que estás aqui, é absurdo inventar-te assim
 então, quis vestir-te de amêndoas doces, pintei tuas pálpebras com os mais belos pigmentos de mar

60

usámos os mesmos colares de pérolas tristes, enchendo nossos corpos de gritos e de sabores raros
 quedámo-nos toda a noite abraçados e não esquecerei amor, os lábios húmidos a pesarem-me nas pálpebras, e da boca a aparecer na cara porque foram teus dedos a desenhá-la
 não, não esquecerei, quando um dia estiver longe de ti!
 agora, só preciso de te sorrir

Anexo VII

Encenação fotográfica (caravaggiana) em *O medo*, Editora Contexto, 1987.
Fotografia: Paulo Nozolino.



Anexo VIII

Capa de *O medo*, Assírio & Alvim, 2000.



Anexo IX

Capa de *O medo*, Assírio & Alvim, 2005. Fotografia: Paulo Nozolino.

