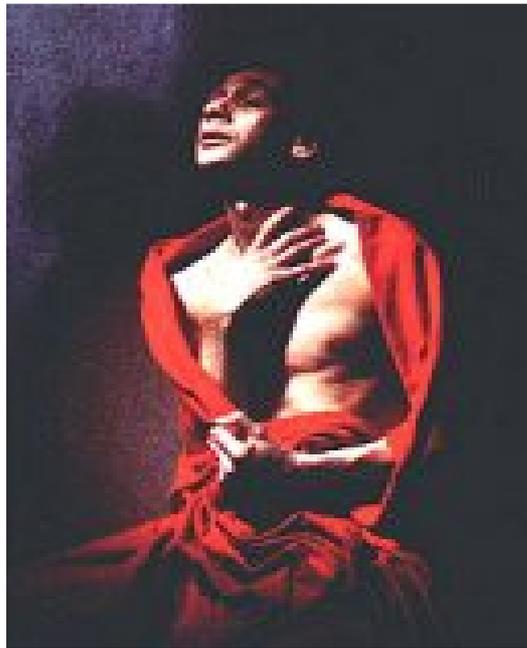


Alexsandra dos Santos Sousa

RUMOR DOS CORPOS

SUBJETIVIDADE E CULTURA EM AL BERTO



Al Berto em representação Caravaggiana

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

Maio de 2006

Alexsandra dos Santos Sousa

RUMOR DOS CORPOS.

SUBJETIVIDADE E CULTURA EM AL BERTO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos

Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais – UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2006

À minha família, em especial, a minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao prof. Dr. Edgard Pereira, meu orientador na iniciação científica, que contaminou-me, já nas primeiras aulas de Literatura Portuguesa, com sua paixão pelos lusitanos. Talvez, sem o convite inicial, este trabalho não seria possível. Obrigada pela confiança.

Agradeço aos professores da Faculdade de Letras da UFMG, em especial, àqueles que se debruçam sobre a literatura, a fim de compreender esta beleza tão pouco apreciada. Em especial, a Sônia Queiroz, com quem aprendi a ser mais criteriosa.

Agradeço a preocupação de Rosemari Diegues, alertando-me sobre os prazos. Aos infindáveis conselhos, debates (e etc) por telefone e e-mail da querida Ilma Alkimim. A sempre atenciosa Diana Martins e Kenya Gonçalves, *my best friend*: “*so faraway, so close*”. Ágata Kaiser e Claudia Caldeira, minhas companheiras de sala, longos telefonemas e encontros corridos na cantina. Ao Pedro, pelo incentivo constante, quase diário, com suas mensagens e e-mails de “Força!”.

Dedico, finalmente, esse projeto a todos aqueles que, erroneamente, acreditam que um trabalho acadêmico é incompatível com uma transformação espiritual, ética e cultural. Esse texto é, não apenas uma pesquisa acadêmica, cuja finalidade é a de compreender o percurso lírico de um autor português.

Este é um trabalho de autoconhecimento.

EM ESPECIAL

A meu incansável orientador: prof. Dr. Maurício Salles Vasconcelos.

Meu guia que, desde os primeiros passos, ainda na graduação, pacientemente, acreditou em mim, incentivando-me com seu olhar, suavemente, sábio e sorridente.

Um profundo e eterno obrigada: pelas correções criteriosas, pelos cafés nas livrarias da Savassi, cantina da Fafich e Letras; pelas mãos sempre estendidas a mim nos momentos de dúvida; pelas inúmeras conversas de cunho pessoal; pela oportunidade de conhecer alguém cujo espírito chega a cegar devido ao *excesso de luminosidade*, como diria Al Berto; pelas aulas apaixonantes e apaixonadas que me contaminaram e conduzem-me pelo caminho da Literatura; pelos alertas, pelo carinho, pelo saber pacientemente compartilhado.

A você, meu professor, meus sinceros agradecimentos, já com saudades...

(...) Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira.

Poesia. Carlos Drummond de Andrade.

RESUMO

Elaborar um trajeto, transversal, pelas obras de Foucault, visualizando aqueles pontos dispostos acerca da linguagem e literatura; a fim de compor argumentos teóricos que permitam compreender a obra de Al Berto. Nos rastros do sujeito, tomando como ponto de referência a cultura, entrecortada por uma escrita vinculada à sexualidade, ao desejo como fluxos que deixam pelo corpo seus vestígios, a poética albertiana é traçada, com enfoque nas idéias de subjetividade e cultura. Em franco diálogo com Foucault, promove-se uma incursão pelas obras de Deleuze e Blanchot a fim de alcançar os enunciados dispostos nos textos. Remonta-se, ainda, a autores representativos, principalmente para a cultura portuguesa, no que se refere à discussão acerca do sujeito e da linguagem, mas também da inserção do corpo na poesia. Esse trajeto passa por Hölderlin, Camões, Whitman, Pessoa, Cesário, até se alcançar os contemporâneos, entre eles Ana Cristina César que, como Al Berto, surge na década de 70. O enfoque principal do trabalho é assinalar, a partir do retorno da subjetividade em Al Berto, os rumos da literatura, em especial, da poesia contemporânea.

SUMÁRIO

Resumo	7
Introdução - Pelos lugares desabitados do meu corpo	9
1 - Sombra do mar	16
1.1 – O eu e (é) a natureza	20
1.2 - Traço cultural: os ecos na poética de Al Berto	26
1.3 – Rastros de subjetividade	29
1.4 - Tão real quanto uma metáfora	36
1.5 – A escrita é um marulhar incessante.....	41
2 - Outros corpos	48
2.1 - O mundo, a linguagem e o homem	51
2.2 – A lógica do mosaico	54
2.3 – Da subjetividade.....	56
2.4 – A luminosidade da literatura	59
2.5 – A palavra poética	66
2.6 – Poesia e corpo	72
2.6.1 – O discurso sobre o corpo	75
2.6.2 – O corpo e o discurso da sexualidade	77
3 - O saber à altura do corpo: Ana Cristina César e Al Berto.....	82
4 - Conclusão – Poesia e corpo: sintomas da cultura.....	109
Abstract.....	117
Referência bibliográfica.....	118

Pelos lugares desabitados do meu corpo

A literatura contemporânea constitui um espaço de intervenção que atua no interior da cultura. Esta prática suscita uma problematização que conduz o pensamento a operar sob uma nova base, diversificada, atravessada por linhas de força que tornam visíveis e enunciáveis, imagens e linguagem. Campo onde proliferam novas subjetividades, suscitadas por estratégias e condições históricas despertadas pelos debates acerca da crise do sujeito, em torno do fim do humanismo, ou, ainda, da retomada do eu.

A partir da década de 60, em Portugal, como uníssonos afirmam E. M de Melo e Castro¹, João Barrento² e Fernando Pinto do Amaral³, desponta um projeto que incita a reestruturação da poética. Exercício que lida com esta linguagem como abertura para a discursividade, a coloquialidade e o confessionalismo. Atos que reinterpretem e questionam o elemento literário. Este propósito adquirirá novo fôlego a partir da década de 70 do século XX, que longe de simbolizar um retrocesso, desperta a poesia para uma outra sensibilidade, plasmada na irrupção de um eu captado no rastro de uma multiplicidade elaborada em meio à sinergia.

Ao definir *subjetivação* como “criação de modos de existência”⁴, Gilles Deleuze aponta para uma discussão que gira em torno da plasticidade adquirida pela noção do ‘eu’. Esse tema, modulado pela poética de Al Berto, potencializa-se ao se coadunar à imagem multissensorial do corpo. “Rede móvel e instável” que possibilitaria a reorientação da corporeidade em função da consciência de suas partes constitutivas. Mapeamento sensório que atrelado à poética acena para a complexidade destes sistemas e de suas relações com o mundo. É no retorno da subjetividade e no seu trato inovador, que se delinea o debate cultural elaborado no interior do texto de Al Berto. Atividade que evidencia o trabalho poético como um exercício estético, político, ético, que encontra sua condição de realizar-se na história.

¹ MELO e CASTRO. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. 1980.

² BARRENTO. “Um quarto de século de poesia portuguesa” [Texto digitalizado] – 1998.

³ AMARAL. *O mosaico fluido*. 1990.

⁴ DELEUZE. *Conversações*. p. 146.

Fato verificado em *O medo*, que reúne os trabalhos poéticos do lírico português da década de 70 até o final da década de 90. Em meio a 635 páginas, os poemas “Equinócios de Tangerina” e “O medo” I, II e III constituem o *corpus* de uma pesquisa que suscita, pelo viés do desejo, da sexualidade e do corpo, um debate cultural na reinserção de uma nova subjetividade na poética.

Textos escolhidos, ainda, por mesclarem a um tom, que esbarra no registro, aparentemente, diarístico, um hibridismo textual que reabilita discussões em torno do caráter fragmentário, mas coeso. Fragmentar é vitalizar. É não categorizar elementos que poderiam enraizar-se. É espacializar a lógica estática social, temporal.

Para Michel Foucault, esses elementos suscitam uma uniformidade que revela a “face da literatura moderna”⁵. Dessa forma, à maneira bibliográfica, paradoxalmente negada, “isto não é um romance”⁶, Al Berto sugere ser, ainda, sua escrita, pura ficção. As marcas da experiência pessoal que se confundem com a literatura, apontam para uma ‘liquidez’ que caracteriza a poética albertiana: ora com tinta, ora sangue. Fluidos que ativam e revelam o pulsar criativo do artista ao afirmar que: “a tinta das palavras é semelhante a esta magra película de esperma ressequido. Esgravata-o com a unha e surge um rosto, um corpo dentro de outro corpo”⁷. Materialidade que se torna essência do trabalho do poeta. *Corporalidade* que expõe fluxo de sensações que transita de palavra em palavra. Assim, a linguagem em Al Berto parece ser dotada de uma complexidade que rumoreja nos interstícios do próprio *instrumento* com o qual lida. Alvo das discussões do autor, num exercício diário que envolve a diagramatização de possibilidades dispostas pelo entrecruzamento de condições históricas e sociais. Elementos que suscitam uma nova proposta: seja para a literatura, seja para a cultura, seja para o novo ser que surge, revitalizado, desse debate. Destes temas extrai-se, entre outros, uma espécie de reinvenção das personagens que transitam pelos portos: travestis, marinheiros homossexuais,

⁵ Cf. FOUCAULT, 2001, p. 180

⁶ BERTO, Al. 1997. p. 16.

⁷ BERTO, Al. 1997. p. 27.

garotos de programa em meio ao mar – elemento já tantas vezes, ao longo de, pelo menos, cinco séculos, exaltado pela cultura lusitana. Na apreensão e debate em torno da sexualidade, Al Berto entrelaça à imagem portuária, onde navegam corpos embriagados, a imagem em construção do travesti ao discutir a androginia: novos seres surgidos da rasura da imagem cultural do gênero masculino ou feminino.

Talvez por todos esses motivos, observa-se um crescente interesse pela poética desse escritor português, diplomado na Bélgica, onde morou e estudou *Peinture Monumentale*. Evidência que leva a refletir sobre a *afecção* não só acadêmica, posto ser notório um interesse sobre o autor, fundamentado pelos estudos baseados nos temas que despontam em seu trabalho, tanto em Portugal quanto no Brasil. Mas percebe-se um olhar diferenciado entre leitores que interagem, compartilham o texto com o autor. Mesmo quando revela: “não posso contar-lhe tudo, leitor”⁸, na esteira da poética mais recente, Al Berto expõe um dos traços fundamentais da literatura atual, ou seja, a transubstanciação entre corpo-leitor-texto. Forma multifacetada que libera todo o peso contido na função “autor”. Temática esboçada em Cesário Verde, levada às últimas conseqüências em Pessoa, com a heteronímia e rediscutida em Al Berto e outros poetas das três últimas décadas do século XX, como a brasileira, Ana Cristina César.

Ao afirmar “nunca sair de sua cadeira de escritor”, com sua escrita sensível e marcante, arranca os leitores de “seus” lugares sociais e culturais estagnados, dispostos historicamente, para assim atingirem, junto com Al Berto, o epicentro. Talvez, não das flores, mas de nós mesmos.

Michel Foucault⁹ afirma que a partir do século XVIII, abrangendo a 2ª Guerra Mundial, opera-se uma mudança no interior da abordagem artística. Em detrimento ao direito do homem, desponta o debate sobre a vida, a felicidade; temas suscitados a partir do poder

⁸ BERTO, Al. 1997. p. 25.

⁹ Cf. DELEUZE. *Foucault*. p. 98.

disciplinador que atua diretamente sobre os corpos. Ao fornecer um modelo disciplinar, um “biopoder”, a vida surge como novo objeto entrecruzado por linhas de força universais. É nesse campo de atuação destas linhas que afetam e são afetadas, que desponta o trabalho do artista contemporâneo. Ao afetar, este intervêm junto ao contexto onde se insere. É a partir de uma abordagem atualizadora, transversal que o poeta resiste, em nome da vida, às forças exteriores que o afetam. Ato que convoca cada leitor/cidadão a participar, ativamente, desse estatuto cultural adquirido pela poética mais recente. É nesse “frenesi de itinerários, peregrinações, travessias, transumâncias, paixões, fugas”¹⁰ que Al Berto coloca seus leitores, juntos a *Drag queens*, desfilando pelas ruas das cidades de Portugal. Descreve quartos durante rituais de escrita, revela o limite de onde irrompe seu trabalho. Solidão em seu estado bruto. Encontros homossexuais ao longo do litoral, entre salsugens, a “paneleiragem” ou em bares, com “putos” ainda imberbes. Elementos retomados de situações diversas vinculadas à cultura e história portuguesas. Reconfiguração que aponta, *a priori*, para uma disposição transgressora, ou desmitificação pautada, primeiro, na revisão e, posteriormente, à reintegração, com uma nova tonalidade, de temas como sexualidade, subjetividade, cultura e linguagem à altura do desejo e do corpo.

Sendo assim, *Rumor de corpos – Subjetividade e cultura em Al Berto* investigará a ampla recepção da obra do lírico português que reaviva o traço afectual e subjetivo da escrita na cultura, contrariando a tendência de impessoalidade ou “supressão” do eu concebido pela Modernidade. É pela atividade de reapropriação de títulos e versos dos poemas de *O medo* que se delineiam os motes para os capítulos. Cabe ainda ressaltar que o próprio título do trabalho nasceu do último poema que compõe *Salsugem* (1978/83): “Rumor de fogos”. É neste sexto livro de *O medo* onde a crítica albertiana incide sobre imagens peculiares do imaginário lusitano, como, por exemplo, o mar.

¹⁰ BERTO, Al. 1997. p.28.

No primeiro capítulo, *Sombra do mar*, discutir-se-á o papel da linguagem em meio a “um conjunto de forças que, na idade clássica, compunham Deus, não o homem”¹¹. Desta forma, a linguagem como representação apreendida no século XVII, suscita o debate em torno do sujeito, a fim de apreender, posteriormente, os processos que o levaram a diluir-se na escrita. Idéia que fomenta a possibilidade de mapear o sujeito desde o século XVI até o século XX, sem esgotar o assunto, já que essa não constitui uma pretensão do trabalho. É no rastro do sujeito e suas sinonímias que se delineia a base do trabalho poético de Al Berto: a revitalização do eu como parte de um projeto de atualização cultural, pelo viés da reapropriação de elementos fundamentais para a sociedade portuguesa.

Na segunda parte do trabalho, intitulada *Outros corpos*, mapeou-se as formas como o homem, a partir do momento em que se configura como objeto e sujeito, se coloca à altura do saber. Dessa forma, evoca-se o papel da linguagem poética e, fundamentalmente, do poeta, na produção de imagens, ao se romper, no romantismo, com a idéia de representação. O debate neste capítulo é conduzido pelas variações históricas que afetam a apreensão da linguagem literária em meio à genealogia do ‘eu’. Nesse capítulo, apreende-se a literatura como um feixe de linhas de força que se travam entre visibilidades, próximas de uma reorientação da percepção, e enunciados, suscitados pela linguagem. É nesse campo divergente que o permutador (seja o corpo, conforme observa José Gil¹², seja o intelectual, como o denomina Foucault¹³) opera ao alinhar cultura, sexualidade, desejo, subjetividade.

O saber à altura do corpo: Ana Cristina César e Al Berto, constitui o terceiro e último capítulo. Argumentar-se-á sobre a forma como o corpo vem sendo acolhido, nas últimas três décadas do século XX, sobretudo na arte, como espaço de experiência e atuação cultural. Segundo Lucia Santaella¹⁴, como sintoma da cultura. É a partir desta argumentação que,

¹¹ DELEUZE, 1986, p. 94.

¹² GIL. *Metamorfoses do corpo*. p. 23.

¹³ DELEUZE. *Foucault*. p. 98.

¹⁴ SANTAELLA. *Sintoma da cultura*. 2004.

atrelada à dicção poética de Al Berto, desenvolvida a partir da década de 70, soma-se o trabalho de Ana Cristina César. Ao lidar com o aspecto confessional, autobiográfico e diarístico do texto literário, tanto Ana C. quanto Al Berto, forjam uma discussão que passa pelo estatuto de dissimulação/simulação literária, da rasura da noção de autoria e da reconfiguração, pelo viés da androginia ou travestimento, das acepções de feminino e masculino. Projeto que aponta e retoma a questão do ‘eu’ na linguagem poética atual. Portanto, o contexto sócio-cultural, histórico e político de onde emergem os textos dos poetas citados parecem ser fundamentais. Não apenas com a finalidade de compreendê-los, mas para apreender as condições sobre as quais seus trabalhos atuam na cultura.

Lancemo-nos, assim, à poética, não mais desabitada, do corpo/texto de Al Berto.

chegaram as máquinas para talhar a cidade que vem
das águas cresce a obra do homem, ouve-se um lento grito d' espuma e
suor
na memória ficaram os sinais dos bosques ceifados, as dunas desfeitas e
algumas casas abandonadas

Al Berto. *O medo*. p. 153.

Capítulo I

4 - Sombras do mar

Há obras paradigmáticas que não apenas estimulam o desenvolvimento artístico, mas possibilitam aberturas para outras dimensões, voltadas para a esfera do não pensado. Complexidade que, muitas vezes, se torna inapreensível, considerando-se o momento sociocultural e histórico em que tais trabalhos são produzidos. Nesse momento, artistas transformam suas obras em espaços onde passado, presente e futuro dialogam e por onde se entrecruzam várias linhas que mantêm relações tênues entre tradições culturais desenvolvidas durante um longo período cronológico. Esse fato, ao mesmo tempo em que rompe com determinadas características, flexibiliza-as.

Os artistas que promovem uma interlocução entre as diversas vertentes do saber acerca do homem, ao reverem toda uma tradição, aproximam-nas, à medida que reconfiguram seus contornos. Estes “visionários” rearticulam concepções *a priori* estanques, provenientes, sobretudo da idéia em relação ao sujeito como substância, privilegiada durante a Idade da representação ou Período Clássico. Homens/artistas que elaboram obras com o intuito de compreenderem o ambiente a sua volta e, especialmente, a eles mesmos.

Apreender e mapear o conhecimento, seguindo os traços diagramáticos para atingir um dos pontos fundamentais na relação do homem com a realidade parece ser possível, analisando as linhas que transpassam o ambiente da linguagem, em especial, na poética. Processos que envolvem o campo social, histórico, estético, político e cultural, que recortam o espaço da lírica, demonstrando a multiplicidade inerente a essa estrutura.

A poesia nos últimos anos, em especial após década de 80 do século XX, em Portugal, reformula-se a partir da mescla de características romanescas e autobiográficas, por vezes sutis, para indicarem uma dissolução que se encontra na base de toda uma nova concepção do

fazer poético. Trabalho que passa pela consciência dos processos de composição da literatura atual. Nesse contexto a poética reafirma seu papel como um processo de intervenção cultural.

Em meio à tendência polifônica inerente ao debate em torno da cultura, história e estética, manifesta-se a produção de imagens como ponto constitutivo da linguagem poética, em detrimento ao uso indiscriminado de figuras de retórica. Os contornos próprios da linguagem são reinventados pelo poeta. Esvazia-a de um sentido usual, despertando seu caráter afectivo que irrompe de visões geradas de uma ruptura interna à própria linguagem.

A pluralidade dos pontos de percepção, criados a partir da reconfiguração da escrita literária, surgiria, *a priori*, de um interstício onde a linguagem se reinterpreta ininterrupta e infinitamente. Dessa forma, a linguagem poética, sobretudo contemporânea, parece adquirir um novo fôlego gerado por uma trama acústica, visual pautada na diversidade. Sendo assim, as cores, os sons ou o mar, *topos* recorrente na lírica portuguesa, unem-se para gerar sensações conhecidas ou desconhecidas que se tornam, portanto, linguagem.

Gilles Deleuze (2000) afirma que o grande artista é aquele que inventa, afeta por meio de sensações conhecidas ou não, disponibilizando-as ao público. O artista é o grande inventor, “um mostrador de afectos”, que interfere na vida daquele que lê à medida que intervêm em seu estado afectivo. A linguagem poética, dessa forma, surge como ponto de apoio “à criação de modos de existência”¹⁵; ao passo que possibilita uma espécie de “despertar”, de “devir-sensível”, “devir-outro”¹⁶. É nesse sentido que o espaço lírico torna-se um importante campo de pesquisa para se compreender as formas como a subjetividade, desde o trajeto de configuração das sinonímias: “sujeito” e “eu”, se desenvolvem. Por esse motivo, a literatura apresenta-se como um dos campos mais profícuos para tal estudo, exatamente por trabalhar com uma dimensão da linguagem que possibilita a rasura da idéia estática de EU, cedendo

¹⁵ DELEUZE, 2000, p. 46.

¹⁶ DELEUZE. *O que é filosofia?* p. 229. Sobre a produção de sensação e a forma como essas intervêm no leitor, na obra, no escritor produzindo devires, apontando para subjetividades, ler o interessante capítulo “Percepto, afecto e conceito” do livro indicado.

espaço à ampla noção de subjetividade. Sobre o apagamento ou dissolução da figura daquele que escreve, Blanchot chama atenção para uma espécie de “mediação silenciosa” necessária ao escritor ou “mediador”, como o nomeia o filósofo francês, a fim de deixar falar a própria linguagem. Esse silêncio “tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve”¹⁷. Apagamento de certa dicção do eu para emergência de uma outra subjetividade.

A modalidade escrita, em um primeiro momento, teve sua riqueza de detalhes restrita a alguns (e simples) jogos com figuras de linguagem, aludindo a uma tendência retórica de fundamentação clássica. No entanto, o cenário da lírica atual é marcado por seu caráter pluridimensional. A *contaminação* da palavra por características vinculadas a outras linguagens, ou seja, a plasticidade adquirida pela escrita, ultrapassa o campo das simples concatenações sintático-semânticas. Não é por menos que vários estudiosos, entre esses, filósofos, debruçaram-se sobre a linguagem poética, a fim de, ao compreender os traços que constituem a lírica, apreender as características das subjetividades produzidas pelo/no espaço literário. Campo que permite mapear os rastros do sujeito que escreve, em princípio, se dissolvendo em sua própria escrita. Relação visceral da ordem de uma afecção, que revelaria mais do que efetivamente é (ou está) visível.

Dessa forma, não há um significado a ser interpretado ou um sentido a ser desvelado. Surgem *sentidos* a serem cruzados; compreendidos a partir de múltiplos saberes marcados pelo olhar de um sujeito que atualiza, cria, inventa sensações ao entrar em contato com a literatura e, especialmente, com a lírica.

1.1 - O eu e (é) a natureza

¹⁷ BLANCHOT, 1987, p. 17.

Paul de Man¹⁸ assinala que as imagens como uma dimensão da linguagem poética nem sempre foram relevantes para os estudos da lírica, uma vez que o uso indiscriminado de figuras linguísticas ocupava um espaço privilegiado na configuração poética.

A principal modificação ocorreu no final do século XVIII com o romantismo, quando a imagem concorre com as “alegorias decorativas”. Essas mudanças apontam para um retorno a uma espécie de concretude e a uma “proliferação de objetos naturais que restauram a substancialidade da linguagem”¹⁹ que, se torna cada vez mais imagética. Fenômeno esse suscitado, muitas vezes, por meio de símbolos. Nesse sentido, o tema da natureza apropriado pela poética novecentista comporta uma ambigüidade produzida no embate entre a necessidade de representar e a impossibilidade de fazê-lo.

No período compreendido entre o final do século XVIII e início do XIX, a dificuldade de produzir uma linguagem que *seja* o objeto que *representa* avança para uma falta e, conseqüentemente, a tentativa insistente de suplantá-la. Com o intuito de rever essa situação, retomam-se mitos helênicos, interrompendo uma possível ruptura entre objeto e imagem, imaginação e percepção – já que “a visão quase sempre se torna uma paisagem real”²⁰.

O Romantismo, na verdade, surgiu num período entrecortado por revoluções (Revolução Industrial, Francesa, Americana), que geraram mudanças nas crenças e na cultura, rompendo com uma visão racional e objetiva clássicas.

A avalanche de novidades técnico-científicas desestabiliza a imagem de perfeição e infinitude provenientes do classicismo cujo enfoque está no exterior, no mundo como objeto, na imitação da natureza com vistas à harmonia, na obra como elemento que se sobrepõe ao autor. Portanto, no século XVI não há intenção de individualizar. Almeja-se a regra geral.

¹⁸ DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. 1984. [Todas as citações de De Man, baseiam-se em minhas traduções.]

¹⁹ DE MAN, 1984, p. 2.[Tradução minha].

²⁰ DE MAN, 1984, p. 7.

A dicotomia encontra-se na base dos pressupostos teóricos do movimento romântico. Em nome de uma reformulação da tendência racionalista clássica, entra em cena uma dicotomia que sobrevive na estética do século XVIII. É interessante ressaltar que perfeição e infinitude são utopias românticas. Não aquelas de base clássica, pautadas no exterior, na representação do mundo. O romântico percebe a incompatibilidade entre o ideal de perfeição e o mundo onde se encontra. Sendo assim, voltar-se para a interioridade, ainda não contaminada pela sociedade, surge como resposta a seus anseios: busca-se, dessa forma, a perfeição no espaço infinito interior.

A insatisfação se torna pungente no ideal romântico e já se encontra em Schiller com o tema da alienação do homem, posteriormente abordada por Marx e Hegel. O desajuste gerado pela inadequação entre indivíduo e contexto social acaba por gerar uma profunda cisão entre o mundo interior e exterior; fato que potencializa o sentido de esfacelamento de ideais e o distanciamento entre natureza e espírito que, simultânea e paradoxalmente, realça a busca por unidade e síntese, a fim de apaziguar a “convulsão” na qual se encontra este indivíduo que manifesta a consciência de “paraíso perdido”.

Jaime Guinsburg ressalta a importância emblemática, para o período, da noção hegeliana de dialética com tendência à síntese. É a contradição que atingiria, utopicamente, um ponto de equilíbrio através da poesia, conforme a apresentação de Schlegel:

(...) nós, os românticos – adquirimos a consciência da fragmentação interna, que torna impossível esse ideal [a concórdia e o equilíbrio]. Por isso a poesia espera reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos – o espiritual e o sensível – e com todas as pluralidades que isto implica²¹.

Portanto, há uma intuição estética presente na crença romântica que vislumbra a reflexão sobre a própria obra e o sujeito, conforme salienta Sabrina Sedlmayer em *Quanto a mim, eu*.²²

²¹ A.W. Schelegel *apud* Guinsburg. 1985, p. 273.

²² SEDLMAYER, 2001, p. 110.

O ponto de referência dos românticos, transformada em estética, foi a concepção de *eu* elaborada por Fichte, pautada na crença de que o *eu*, realidade primordial, e a consciência de si representam o princípio absoluto de todo saber. *Eu* puro e infinito que dispensa um objeto para se realizar, dependendo apenas da consciência que o impõe a reflexão²³.

Um fundamental representante do romantismo e da cultura germânica, Hölderlin (HÖLDERLIN, Friedrich. 1770-1843) revela em sua poética uma espécie de simbiose ou ressonância entre homem e natureza. Processo dinâmico que coloca a linguagem poética como elemento capaz de, através da proliferação de imagens, revelar aquilo que se encontra na ordem do enunciado. Alijamento que libertaria a linguagem de uma carga histórica, incentivando-a, simultaneamente, a se desvincular de conceitos normativos, portanto estáticos. Uma possível articulação de elementos no interior da poesia, por meio de rupturas sintáticas, potencializa a plasticidade das palavras.

Na busca por um compartilhamento, numa existência simultânea que conduza à comunicação com a natureza, o objetivo principal é alcançar o ambiente onde vivem as divindades, tal qual se observa na elegia “Pão e vinho”. Poema que procura a confluência entre os planos divino e humano “numa funda comoção”, em que a luz divina celebra o encontro entre “os Celestes” e os humanos. “Divindade”, “natureza”, “sagrado” e “luz”: elementos suscitados por Hölderlin, com a intenção de obliterar os limites do eu. Desse tema observa-se a ruptura, já estruturada nos românticos, com a idéia de representação. Fundamento assinalado pela dissolução da imagem de Deus como criador, verdade incontestável e absoluta. Instaure-se, com Hölderlin, a possibilidade de, pela aproximação entre as instâncias humana e divina, esboçar o papel do poeta como fundador do mundo. Estabelece-se assim, a imagem da natureza como reivindicação para aproximar homens e deuses; processo mediado pela imagem da luz – metáfora para a linguagem poética.

Antônio Medina Rodrigues (1994) afirma que a poesia de Hölderlin não é *sobre* a natureza, mas *da* natureza. Uma poética como fruto de experiência particular, que ansia “o

²³ Cf. SEDLMAYER, 2001, p. 110-111.

absoluto da palavra”, num verdadeiro estado de compulsão. Para atingir tal proposta, Hölderlin prioriza o *sinhal*, que possibilita uma agilidade rumo ao absoluto, em detrimento ao *símbolo*. A palavra no poeta germânico materializa-se, corporifica-se. Possui um tempo próprio, um “calendário cosmológico”, que antecipa o mundo. O poema de Hölderlin torna-se para Medina “uma constelação de possibilidades”²⁴. O *aion*, com sua simultaneidade, em oposição ao *cronos*, e sua linearidade, é o momento da poesia²⁵.

Blanchot (1997) ressalta que a natureza em Hölderlin é símbolo do “Aberto” que faz tudo aparecer, potencializando a atividade de gerar uma existência poética. Abertura que aponta para o composto luz/linguagem, natureza/eu:

(...) a natureza é a todo-presente, a presente como um Todo. Aquilo com que a poesia está em relação, aquilo que, certamente, permite que ela própria seja relação, não é a natureza como planta, povo ou céu, tampouco a natureza como conjunto das coisas reais, mas o que Empédocles chama de *totalidade sem limites*: o que significa ao mesmo tempo uma totalidade que não limita nem o real nem o irreal e um Todo em que, portanto, se integra e se compreende essa liberdade de não ser limitada por nada²⁶.

Em Hölderlin, assiste-se a um verdadeiro processo cinético, ininterrupto; de constantes reformulações, em que uma existência depende de outra. Devir-natureza que exige que se deflagre o que a linguagem pode fazer “ver” e “falar”

Venturosa Grécia! morada de todos os Celestes!
É verdade então o que ouvimos em nossa juventude?
Salão de festa – por chão o mar, por mesa as montanhas –
Só para tal fim construído desde tempos remotos!
Mas onde os tronos, onde os templos, onde as taças repletas
De néctar? Onde os cânticos para deleite dos deuses?
Onde, a brilhar, os oráculos de tão longínquo acerto?
Se Delfos dorme, onde soa a voz do célere, do grande
Destino? Onde irrompe, cheio de venturas sempiternas,
A trovejar por sobre as vistas, desde o ar mais luminoso?
Pai Éter! O grito ia de boca em boca repetido
Mil vezes, pois não suportava ninguém viver a sós;
Repartido, tal bem alegre e, trocado com estranhos,
Faz-se júbilo, acorda o embotado poder da palavra.
Pai sereno! soa e ressoa, quão longe vá, o signo
Tão antigo, exato e criador, herdado dos maiores.
Surgem assim os Celestes, numa funda comoção;

²⁴ RODRIGUES MEDINA. *Canto do destino*. p. 21.

²⁵ Sobre *cronos* e *aion* ler os primeiros capítulos de *Lógica do sentido* de Gilles Deleuze.

²⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 116.

Assim, desde as trevas, desce até os homens sua luz.²⁷

Percebe-se um tom melancólico, perturbado pela aparente dificuldade em se aproximar homem e deuses.

Mas amigo, chegamos muito tarde. Os deuses, de fato,
Vivem ainda, mas lá nas alturas, em outro mundo.
Infinita é sua ação ali, e aos Celestes parece
Importar pouco a nossa vida, pelo muito que nos poupam.

No entanto, a verdade dessa união foi sustentada apenas pela existência poética, atitude que ressalta o caráter emblemático, totalizante e revitalizador que a poesia assume em Hölderlin. Nesse sentido, o poeta que só existe no momento que desperta uma sensibilidade para pressentir “o tempo do poema”, desperta-se para o poder criador.

É interessante apontar a visível idéia de totalidade que a poética romântica vislumbra. Um universo realizado pela linguagem, capaz de criar à medida que nomeia e que “permite subsistir o escoamento do devir”²⁸. Nesse processo, o romântico é o ser que desperta “o princípio de toda possibilidade de comunicar”²⁹. A divindade em Hölderlin está para além dos deuses. Estes, na verdade, representariam a experiência da experiência, ou seja, o poeta almeja produzir uma poesia cujas palavras estejam livres de concepções históricas, culturais, religiosas que as estagnariam, mantendo-as no passado.

A necessidade romântica de se diluir para consubstanciar revela a tensão que parece ser o centro dessa estética. O “bem-aventurado esquecimento de si mesmo” apontado por Hölderlin em *Hypérion*, sugere o apagamento da idéia de indivíduo e, por conseguinte, dos limites de um *eu* isolado.

²⁷ HÖLDERLIN, 1991, p. 167.

²⁸ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p 125.

²⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*. p. 120.

No momento em que o *Prometeu* (“Ninguém conheço mais pobre/ Sob o sol, ó divindades, do que vós,(...)”³⁰) de Goethe se distancia dos deuses, dilacera-se no real. O peso da historicidade recai sobre o homem e sobre as palavras. Hölderlin procura apreender a humanidade do divino e vice-versa, a fim de atingir, pela poética, o espaço onde a vida e a poesia se integrem. Já que o sacrifício para este último poeta é necessariamente a forma de, pulverizando a vida, transformá-la em combustível para o próprio poema. Por isso, o *esfacelamento* sugere uma maior integração com o poético, visto perder seus contornos e adquirir leveza, mas também indica a rasura dos limites do *eu* e do vínculo com um tempo passado. Dessa forma, o almejado encontro entre a natureza e o Absoluto parece materializar-se.

Entre os poetas modernos, o legado romântico encontrará ressonância na auto-reflexividade esboçada, sobretudo, na poética de Fernando Pessoa. Configuração de um espaço interior viabilizado pelo exercício de despersonalização encenado pelas heteronímias. Potência que, como afirma Sedlmayer, é a força mais importante da desposseção do eu.

Já em um poeta contemporâneo como Al Berto, ocorrerá a retomada do eu, em outro contexto. Acompanha-se a tendência ao esgarçamento dos limites do eu, por meio de uma proliferação de *vozes* que ressaltariam a problematização da figura do poeta e da subjetividade na cultura. No interior desse processo, surge a possibilidade de indagar a própria linguagem e seu poder de fundar uma realidade.

1.2 - Traço cultural: os ecos na poética de Al Berto

No que se refere à linguagem literária, sobretudo, a poética e sua capacidade criadora que emerge com os românticos e se desenvolve a partir dos modernos portugueses, o tema da materialização ou consubstancialidade aponta para o Sensacionismo. Projeto que adquiriu forma com as heteronímias dramatizadas por Pessoa – existências que se sustentam no papel.

³⁰ GOETHE *apud* RODRÍGUEZ MEDINA. *Prometeu*. p. 52.

Experiência que desestabiliza e reinventa limites e conceitos como os de, por exemplo, autoria, suscitado pelo anunciado apagamento do sujeito na escrita. Dissolução possivelmente fomentada no interior cindido da própria linguagem.

No rastro da elisão do sujeito, Blanchot constata que: “ “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo”³¹. Total apagamento daquele que escreve, convertido ou dissolvido em traços na linguagem que apenas fala de si mesma.

Sobre esse fato, ao já anunciado “eu é outro” de Rimbaud, seguem-se o *Electric self* whitmaniano e sua poética que privilegia a experiência em suas múltiplas possibilidades da linguagem (quando torna vivo o que, em princípio, era apenas sugerido)³² e, de forma absoluta, com total esgarçamento tanto da figura do poeta como da problematização da figura de um “eu”, apresenta-se o “ser elástico” de Álvaro de Campos.

É fundamental ressaltar que o contato da poética de Fernando Pessoa e seus heterônimos com a lírica de Cesário Verde (1855-1886) é imprescindível para se esboçar o percurso do *sujeito* até a contemporaneidade. Não só na lírica portuguesa, mas os rumos da poética de hoje.

A tendência à dissolução de um “eu” que vaga pelos portos, assistindo à chegada e partida de navios é tema em Cesário. A errância e o sentimento de desamparo do sujeito verdeano são elementos fulcrais para se compreender a escrita desse poeta que fez com que, através de sua lírica, metonimicamente, outras vozes, menos potentes cultural, social e historicamente pudessem se fazer ouvir. Cesário representou todo o sentimento dos ocidentais através de analogias entre o espaço marítimo (passado) e o urbano (presente).

“Ocidente” é uma palavra tomada de empréstimo de Camões que associa os ocidentais ao povo português ao indicar a “ocidental praia lusitana”³³. Imagem totêmica, arquétipo de uma “identidade” portuguesa reverenciada e idealizada no século XVI.

Os Lusíadas assumem, na obra de Cesário, a posição de elemento ideológico incompatível e divergente com a realidade do final do século XIX. Ou seja, há uma

³¹ BLANCHOT. *O espaço literário*. 1987. p. 19.

³² Cf. VASCONCELOS, 2005. “Linhas de escrita, mapas de época – Waly, Hejinian, Ashbery”. No prelo. Nesse texto Mauricio Salles Vasconcelos, citando o ensaio de Joan Dayan sobre a poesia de Ashbery, fundamenta uma interessante relação entre os poemas, sobretudo, de John Ashbery – “A Wave”, Rimbaud – “Memóire” e Whitman – “As I Ebb’d with the Ocean of Life”. Em todos esses poetas a imagem do mar é ressaltada como forma de apreender o dinâmico espaço da vida. A partir dessas considerações, a relevância do texto de Vasconcelos encontra-se na indagação sobre os rumos e a configuração atual da poesia.

³³ CAMÕES, 1947, v.IV, Canto I, p. I.

desarmonia entre o que se projetava como símbolo nacional e o que se pode apresentar como, também, símbolo para essa mesma nacionalidade. Estas questões envolvem a relação do sonho ou ideal e a realidade que se apresenta em toda a perífrase textual cesária. O processo de questionamento parece ocorrer por meio de uma inversão de imagens, tomando-se como base para isso a crença simbólica nacional contida em *Os lusíadas* e sua invocação pelo *Sentimento dum ocidental*. Logo, a obra de Camões, com todo seu ideal, e a *plástica* do texto de Cesário Verde aparentam-se, ressoam, surgindo, a primeira, refletida inversamente na segunda.

Em um ambiente comum, “público e vulgar”, o ideal de glória, corporificado pela imagem petrificada do poeta, cuja identidade vincula-se a Portugal do passado, assume em um tempo outro, ou seja, na realidade do século XIX, uma posição estática e fria.

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutrora ascende, num pilar”³⁴

A imagem do “mar” em Cesário vincula-se à idéia de confronto, de problematizações. Talvez por isso, a dissonância criada por Cesário entre uma espécie de *imagem líquida*, vinculada ao mar, difundida por Camões, representando o passado; e a petrificação de um “épico de outrora”, símbolo do “desassossego” finissecular em que vive o sujeito que perambula pela cidade na poética verdeana, esteja evidente na reconfiguração da imagem/metáfora MAR.

Portanto, a lírica de Cesário é a linguagem de cidadãos ocidentais que não mais se reconhecem, pois se sentem “emparedados” nos “nebulosos corredores”. A cidade se tornou irreconhecível para o cidadão que perambula, alheio pela *urbe*, embora seja este o ambiente privilegiado pelo poeta, que se coloca de costas para o mar e de frente para a cidade, a fim de problematizar a idéia de “identidade”.

No texto camoniano, ser um “ocidental” é menos signo de uma individualidade que de uma condição representativa de todos os lusitanos. Ocidental e lusitano confundem-se, representando, os dois significantes, um só significado: “Os Portugueses somos do Ocidente; / Imos buscando as terras do Oriente³⁵”. Portanto, o sentimento de um ocidental é, não de um sujeito, mas de um povo. O *eu* é, na verdade, vários na poética de Cesário Verde. Postura cara

³⁴ VERDE, 1983, p. 93.

³⁵ CAMOES, 1947, v.IV, Canto I – L, p. 27.

a um lusitano que desde a década de 80 do século XIX, relê de forma crítica a tradição histórica, cultural e social de Portugal, utilizando o espaço literário como ponto privilegiado.

A presença de traços da escrita de Cesário em Pessoa é evidenciada quando, desoladamente, Álvaro de Campos afirma em “Passagem das horas” que: “E há sempre razões para emigrar para quem não está de cama.” Ou ainda: “A impossibilidade de exprimir todas as coisas”³⁶, em franco diálogo com Cesário Verde em “Ave Maria”, primeiro poema de *O sentimento dum Ocidental* quando afirma: “(...) as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.” Ou ainda em no mesmo poema: “Enleva-me a quimera azul de transmigrar”³⁷.

Já na atualidade, a escrita de Al Berto evidencia releituras ou incorporações do *texto-Cesário* como em “Equinócios de Tangerina”: “vagabundo nos subterrâneos da cidade, olha-se de soslaio nas montras e não reconhece o seu reflexo”³⁸, estabelecendo uma relação com o passeio do sujeito da poética verdeana por entre as “montras”, vendo-se refletidos nas vitrines transparentes ou em “O medo” quando revela que: “nenhuma ânsia me assola, nenhuma ânsia de partir”³⁹, aludindo ao verso de Cesário Verde no momento em que aciona sutilmente (“quimera azul”) a metáfora “mar”.

1.3 - Rastros de subjetividade

sempre tive medo quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta. tenho medo de aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos, como se fosse um sinal indelével de doença incurável, vertiginosa. medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos. a memória desses textos é uma ferida com crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar⁴⁰.

Cada um dos sujeitos ou vozes albertianos produz cortes não hierárquicos que reorganizam e procuram reinterpretar as bases da cultura, como aponta o próprio poeta no trecho acima extraído de “Equinócios de Tangerina”, segundo poema de *A procura do vento num jardim d’agosto*. Uma configuração que atrela ao percurso da produção do poeta e a forma tomada pelo livro *O medo*, alguns fragmentos de diário ou confissões no corpo do

³⁶ PESSOA. *O eu profundo e outros eu*. p. 246-47.

³⁷ VERDE. *Obra completa de Cesário Verde*. p. 89-95.

³⁸ BERTO, AL, 1987, p. 29.

³⁹ BERTO, AL, 1987, p. 356.

⁴⁰ BERTO, AL, 1997, p. 19.

texto, produção reunida num grande volume, marcado sempre por uma alta taxa de subjetividade.

Al Berto, um ‘epíteto’ com dupla face e possuidor de unicidade fonética, afirma o caráter, ao mesmo tempo, fragmentário e múltiplo no qual se erige a obra do artista lusitano Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997). Configurado fragmentadamente, o nome *Al Berto* apresenta-se como uma espécie de epígrafe para, não apenas o texto, mas para o próprio poeta. Alberto Pidwell morou dez anos em Bruxelas, estudando na *École Supérieure d’Architecture et des Artes Visuels* onde se diplomou em *Peinture monumentale*. Escreveu sobre artes-plásticas (“A vida secreta das imagens”) e usou a fotografia no estabelecimento de sua relação com a linguagem artística. Dessa época surgem os poemas escritos em francês, mas poucos destes serão editados. Seu primeiro livro escrito totalmente em português será em 1974, “À procura do vento num jardim d’agosto”.

Os textos que se filiariam aos gêneros: diário, poema, prosa que constituem *O medo*, produzem uma obra cuja ‘taxonomia’, *a priori*, inflexível em suas categorizações, ao se articularem, bifurcam-se, criando, assim, outras texturas: formas híbridas. Tecidos esgarçados que assumem características polimórficas, esfíngicas: diários que não relatam apenas tarefas cotidianas, poemas com descrições pictóricas (poemas-ensaio) e prosas poéticas que repercutem pelo espaço imagens que emanam do poema. Dissolução na escrita, do real, do tempo, dos sentidos que se distendem no espaço e prolongam e sustentam uma existência no espaço do papel. A linguagem que, ao sugerir, transforma o, em princípio, virtual, em real, ressaltando a potencialidade do verbo ‘ser’ na poesia.

14 de janeiro

todo o santo dia bateram à porta. não abri, não me apetecia ver pessoas,
ninguém.
escrevi muito, de tarde e pela noite dentro.

curiosamente, hoje, ouve-se o mar como se estivesse dentro de casa. o vento deve estar de feição. a ressonância das vagas contra os rochedos sobressaltam-me. desconfio que se disser mar em voz alta, o mar entra pela janela.

sou um homem privilegiado, ouço o mar ao entardecer, que mais posso desejar? e no entanto, não estou alegre nem apaixonado, nem me parece que esteja feliz. escrevo com um único fim: salvar o dia.⁴¹

O mar ecoa pela janela: acontece no ar. A materialização do elemento se efetua no instante em que eclode a escrita. A palavra é pronunciada e o som reverbera. O poema/*constructo* surge no papel, numa espécie de projeção da linguagem no espaço, promulgando a duração de uma imagem. Fernando Pinto do Amaral (1990) assinala que esse “dispositivos da percepção” em Al Berto tem um “estatuto central”, confirmando “o trabalho do olhar”⁴².

A exposição de uma linguagem prosaica ressalta a busca do poeta por situações aparentemente desinteressantes; distantes da temática lírica padronizada em que incidem figuras de retórica e construções versificadas cuja rima se confunde com valores estéticos. A evasão do sujeito que não se perde, mas se dissolve na escrita, se desmaterializa nas ondas do mar, se esvai com o vento, confraternizando-se com a natureza. Condição possível exatamente por ser um “homem privilegiado” que consegue, através da percepção, alcançar uma dimensão outra que o eleva, reinterpretando sua relação com o mundo.

Conforme o poeta ressalta, o dia parece ter sido salvo. O que não aconteceu na duração do dia/tempo passa a existir no/pelo espaço lírico. A “ressonância das vagas” irrompe na linguagem/rochedo, dissolvendo os limites entre exterior e interior. A desconfiança do poeta se dissolve na condição de alinhar o som da voz (presença do corpo) à escrita no papel: tentativa de corporificação da linguagem e, simbolicamente, imprimi-la em seu corpo, possibilitando novas e diversificadas leituras que apontam para um “trabalho [sobretudo] do olhar”.

Em resenha crítica sobre o lançamento de *O medo*, Melo e Castro⁴³ assinala que a escrita de Al Berto não deve ser confundida com qualquer tipo de posição metacrítica, mas

⁴¹ Berto, Al. *O medo* II. p. 356.

⁴² AMARAL, 1990, p. 122.

⁴³ MELO E CASTRO, 1989, p. 104.

como “atos produtores de sentido” a que chama de “poesia da poesia”. A escrita albertiana caracteristicamente vinculada à sensação, segundo o crítico, diferiria da poesia dos anos 60 produzida em Portugal por estar menos voltada para efeitos da ordem da construção sintática. O intuito, *a priori*, que se percebe na obra deste poeta é o questionamento dos limites e constituição do real. Por isso, entre os *topoi* encenados por Al Berto está a *transparência, o mar, a fotografia, o espelho*. Figuras que suspendem a idéia de dicotomia: dentro/fora (transparência), longe/perto (espelho), começo/fim (mar) e os limites entre tempo e espaço (fotografia). Dessa forma, a tensão gerada na tentativa de organizar um “real outro”, com suas próprias leis e modalidades de existência, conforme aponta Carlo Vittorio Cattaneo⁴⁴, desarticulam e reconfiguram elementos enraizados na cultura lusitana (mar, navegação, o caminho das Índias):

...a tempestade sacudia o granito
da sua imobilidade surgiam estes sinais transparentes
estes animais cuja pelagem de ouro a noite corroeu
e os passos alucinados pelas lajes do porto
ressoavam no medo...medo que o mar o acorde
e descubra que não existe mar nenhum...⁴⁵

Percebe-se, ainda, que, simultânea a este desdobramento, a obra de Al Berto adquire uma configuração específica ao dialogar com uma lírica que ultrapassa os limites de uma nacionalidade *strictu sensu*. O poeta, através de um processo de escrita peculiar, explora nuances estético-conceituais que o vincularia, *a priori*, às vanguardas contemporâneas como se observa no trecho de *Equinócios de Tangerina*.

do Tamisa, estávamos no inverno de Londres, fugia o cheiro punk dos dias poluídos. havia rock de manhã à noite. eu dormia com nevoeiros de Turner a turvarem-me os sonhos, ou folheava o aborrecimento das horas e do mau tempo numa revista pornográfica. *NOSTALGIA OF THE BOYS SEXLANDSCAPE, yes, yes, the beat goes on, so kind baby, so kind*. aborrecia-me. mais brown sugar a horas certas.⁴⁶

Na mescla entre fragmento de um diário – já que as datas de seu “O medo” não seguem uma ordem cronológica linear – e um discurso narrativo, Al Berto desvela a linguagem que há

⁴⁴ CATTANEO, 1986, p. 91.

⁴⁵ BERTO, AL, 1997, p. 345.

⁴⁶ BERTO, AL, 1997, p. 22.

sob a própria linguagem ao obliterar os limites entre uma e outra camadas. A relação entre elementos da natureza e os sentidos é pungente. A produção de impactantes imagens que emergem da poética albertiana situa-se entre a precisão e a delicadeza, a exposição de tendência narcísica e a ficcionalização do vivido como processo da escrita. Fato que, visto transversalmente, distancia e aproxima autor e obra, a exemplo do que anuncia Paula Morão ao relatar uma “contaminação ficcional que a vida sofre ao ser transformada em escrita”⁴⁷. Nesse cenário, Al Berto surge como uma voz entre “a subjetividade romântica e a impessoalidade modernista”, como ressalta Helder Moura Pereira, ou ainda como aponta Fernando Pinto do Amaral

Ao mesmo tempo em que recupera um *pathos* romântico, a escrita de Al Berto mantém-se consciente de si mesma, tendo perdido todas as ilusões acerca da hipotética ingenuidade do seu *dizer*. Ora é precisamente essa, a meu ver, a situação pós-moderna: de um lado, a novecentista percepção da escrita *como escrita*, a cínica sabedoria de que tudo se escreve a *distância*, de que não mais será possível regressar à inocência de qualquer *realismo* sem subentendidas as pás que o condicionem; do outro lado, o retorno a formas expressivas mais próximas do *sentir* e do *comunicar* quotidianos, com a reabilitação de uma *sentimentalidade* cujas efusões provocariam em alguns modernos considerável desconfiança.⁴⁸

Outro tema que se pode explorar em Al Berto aponta para a ruptura com uma “ordem” convencional de apresentação das orações: não há letras maiúsculas, fato que subverteria a ordem de início ou término oracional, uma vez que as letras maiúsculas estabeleceriam esse tipo de limite. O único recurso gráfico utilizado é a pontuação através do ponto final e da vírgula.

perder todo o tempo de que disponho.
penso *praia*, é suficiente para que o mar se esboce. penso *cinza* e vôo com os pássaros. penso em ti e a noite é uma treva onde não me encontro. penso que não estou aqui e tenho-te até `a exaustão do sentidos.
anoto estas coisas vagorosamente. escrevo o menos possível. quase não gesticulo. mexo-me o absolutamente necessário. é preciso chegar ao *zero*, ao silêncio e a imobilidade.

⁴⁷ MORÃO *apud* AMARAL, 1990, p.121.

⁴⁸ AMARAL, 1991, p. 129.

escrever no limite do dia, preparar-me para a noite, despertar em mim
um nome, inventar-te.
tecer uma intriga e devorar-te. mentir-te, mentir-te uma vez mais.⁴⁹

A objetividade e precisão geradas pela ausência de complemento do verbo “pensar” nos dois primeiros versos (introduzidos por esse verbo transitivo indireto) revela uma espécie de consubstancialidade entre pensamento e objeto. As imagens são diáfanas, delicadas. Por isso, o poeta se mantém imóvel, sob pena de dissolver as visões. Contudo, o vivido perde-se no tempo, entre memórias, tensionado pela existência, muitas vezes, de papel.

Em Al Berto, o corpo testemunha os excessos físicos e psicológicos de um homem / agenciador de enunciações que deambula por entre portos (“ as velas dos barcos que se afastam são o eco de minha voz. sonho turvo de nervoeiro, peso de água oceânica sobre o peito, búzio. dormi muito pouco”.⁵⁰). Imagens marítimas que estabelecem uma intervenção cultural pela via da subjetividade.

A sexualidade é articulada em meio a uma pluralidade de discursos, uma espécie de reapropriação histórica introspectiva, devolvida ao mundo como experiência pessoal.

Segundo Edgar Pereira⁵¹, a escrita e a sexualidade em Al Berto revelam-se práticas libertárias próximas da denúncia que possuiriam, entre outras, a função de desmitificar a imagem que Portugal possui de si mesma. Uma construção advinda da questão subjetiva do gênero lírico, fomentada por uma idéia de “identidade” histórica que se abstém de discursos sedimentados, a fim de descobrir sob quais condições e forma o sujeito aparece no discurso⁵². Por isso, as questões que envolvem homoerotismo, discutidas à luz dos estudos sobre gênero, além da *Queer theory*, em Al Berto, devem ser reavaliadas, uma vez que o tratamento dispensado a essas ‘condições’ não parece se adequar exclusivamente a uma abordagem sobre as produções de grupos minoritários. Nesse caso, o contexto sociocultural e histórico e as relações de força exercidas nesses espaços de onde emerge o discurso, devem ser considerados a fim de se evitar generalizações. No rastro desse debate cultural, anuncia-se uma revisão de base epistemológica despertada a partir de uma reflexão que percorrerá o debate em torno do fim do humanismo e a emergência de um novo ser, suscitada por uma releitura atualizada e multidisciplinar do papel do corpo.

⁴⁹ BERTO, AL O medo II. p. 371.

⁵⁰ BERTO, AL. O medo I. p. 225.

⁵¹ PEREIRA, 1994, p. 57-60.

⁵² FOUCAULT, 2001, p. 287.

Em *Variações sobre o corpo*, Michel Serres (2004) analisa a função corpórea do *homo sapiens*, segundo o francês, próxima, hoje, daquela dos moluscos bivalves, revestidos de uma estrutura secundária que os protege ao mesmo tempo em que os impede de manter um contato direto com o meio onde vivem. O homem se valeria de suportes que o protegeriam, impedindo-o da mesma forma de se envolver diretamente com aquilo que os manteria em contato com o mundo.

Segundo Michel Serres,

No final das contas, dentro de quantas capas de sobrevivência, de túnicas, de apoios ou fundações, de esqueletos, de refúgios, de abrigos, exteriores e interiores ao nosso corpo buscamos um hábitat, dentro de quantos nichos vivemos, dormimos, caminhamos e trabalhamos antes de criarmos coragem de nos entregarmos ao mundo?⁵³

Utilizando-se de várias metáforas, como a dos seres bivalves e da escalada de um cume nos Alpes suíços e, conseqüentemente, do preparo e esforço do corpo, Serres procura expor a fragilidade e quase inevitável afetação na qual os seres humanos se encontram. A todo o momento os corpos são expostos a situações que assinalam uma possível fragilidade.

Já em Al Berto, ao contrário da fragilidade observada por Serres, o corpo é espaço de impressão do vivido, onde se esboça uma tentativa de subverter o tempo. Simultânea a essa relação, o papel constitui-se como uma espécie de planos, onde se registram todos os prodígios do corpo e do poeta. Não apenas como uma impressão inerte, estática, passiva, mas como uma existência, essencialmente, viva e repleta de necessidades.

chegou o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contracções dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e peido, o arrote, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração.

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.⁵⁴

Experiência suscitada pelo excesso ou prática de se exercer um poder sobre si mesmo. Momento em que palavra e vísceras parecem adquirir a mesma matéria. Pele e superfície do

⁵³ SERRES, 2004, p. 26.

⁵⁴ BERTO, AL, 1997, p. 24.

papel tornam-se, simultaneamente, um (ou mais um) entre os órgãos do sentido. Quiasma corpo – papel: relação fulcral albertiana.

1.4 - Tão real quanto uma metáfora

Um dos ícones da modernidade e da cultura portuguesa, Fernando Pessoa e seus heterônimos constituem uma das leituras visivelmente presente no corpo do texto do, também português e lírico, Al Berto. Evidencia-se em um e outro poetas a busca por uma interação entre sensação, corpo, mundo e palavra; elementos que parecem ser mediados pela erotização – com uma nuance homoerótica – tal como sinaliza os fragmentos de Álvaro de Campos:

Fui todos os ascetas, todos os postos-de parte, todos os como que esquecidos,
E todos os pederastas – absolutamente todos (não faltou nenhum).
Rendez – vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!
(Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,
Quantas imperatrizes por reinar e princesas por destronadas tu foste para mim!)(...)
(...) Todos os amantes beijaram-se na minh´alma,
Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim,
Todos os desprezados encostaram-se um momento ao meu ombro,(...) ⁵⁵

E encontra eco em Al Berto:

Nervokid nasce da insônia, Tangerina do silêncio da Alba, e eu sou a fusão viva dos dois. Lá fora, longe das sílabas inventadas para substituírem a vida, as bichas reproduzem-se a velocidades incríveis. Cruzam-se entre elas na esperança de conseguirem uma raça mutante, andrógina. (...) as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos ciprestes dos cemitérios, batem punhetas debruçadas para as sepulturas dos amantes e choram ⁵⁶.

Al Berto não coteja sua obra à pessoana, mas a relê como, também, um representante da cultura lusitana e de um referencial para o debate presente na poesia

Nenhum outro poeta do início do século XX demonstrou como Pessoa o esfacelamento da idéia de unidade do “eu”, convertido, no autor de *Passagem das horas*, em múltiplas

⁵⁵ PESSOA. *O eu profundo e outros eus*. p. 243.

⁵⁶ BERTO, AL, 1997, p. 24.

possibilidades de se relacionar, sentir, ver, perceber o tempo e tudo aquilo que envolve os seres humanos em uma tentativa de estabelecer outra linguagem. Álvaro de Campos ressaltou:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo⁵⁷.

O sujeito alienado de si mesmo, disperso na “encenação prodigiosa da inexistência” é o *leitmotiv* pessoano: referência-chave da cultura contemporânea, como observa Eduardo Lourenço (1986).

O contexto moderno em que nasce o *sujeito* pessoano é pontuado pelo desequilíbrio, pelo esvaziamento, simultâneo e paradoxalmente, pelo excesso que parecem nortear a lírica de Álvaro de Campos, juntamente com as experiências sentidas/vividas.

Multipliquei-me, para me sentir
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.⁵⁸

A impossibilidade do sentimento de felicidade, que lida com um caráter depressivo em Campos talvez assinale para o fato de “que Deus, o deus da nossa alma e da nossa cultura milenarmente cristã, estava morto e, com ele, as crenças, os valores, as ilusões, a moral, a política”⁵⁹. Crítica de tendência filosófica nietzscheana que instaura a ruptura com uma ilusão no infinito de base teocêntrica. Nesse momento instaura-se o abalo, já vaticinado desde o romantismo, das noções de “sujeito” e de “eu”.

Segundo Lourenço, a tendência à depressão dramatizada em Pessoa é resultado de uma poética que assolou o Ocidente (leia-se Portugal) desde meados do século XIX, até o princípio do século XX. Sentimento finissecular potencializado, ainda, pelo olhar de um homem que vive sobre escombros de um país marcado pelas conquistas de um império extinto

⁵⁷ PESSOA, 2000, p. 241.

⁵⁸ PESSOA, 2000, p. 242.

⁵⁹ LOURENÇO, 1986, p. 14.

e a dissolução de verdades, até então, incontestáveis como os limites entre a realidade econômica mundial e o projeto nacional. Fato que será subvertido, sobretudo, em Campos. Na verdade, para se compreender o processo de esvaziamento pelo qual passa o sujeito moderno deve-se considerar que a história do sujeito no Ocidente não é linear.

O ato de dissolução do *eu* é inaugurado pelo romantismo e ganha uma problematização fecunda em Pessoa, tendo possivelmente como matriz de seu *drama em gente* os portugueses: Garrett, Eça de Queirós (Fradique Mendes) e os “dois” Anteros (de Quental), segundo Eduardo Lourenço.

Além disso, é possível afirmar que Fernando Pessoa foi o herdeiro do espírito perturbado(r) da Geração de 70. O percurso de dissolução, anterior, ainda aos portugueses, remete a E.T.A. Hoffman (em *O homem da areia*) e Dostoievski – com seus duplos -, os pseudônimos de Kierkegaard, as múltiplas máscaras de Browning, até “Eu é outro” de Rimbaud⁶⁰.

Álvaro de Campos, o mais moderno dos heterônimos pessoanos, influenciado pelo futurismo de Walt Whitman, exalta, em meio a um turbilhão de sensações, a velocidade, que impõe seu ritmo à cidade e aos sujeitos. Campos simboliza a tentativa de se regressar de um passado de sonhos gloriosos para um cotidiano veloz e multifacetado moderno. Em Walt Whitman, o heterônimo nascido em 15 de outubro de 1889, encontrará a matriz para sua, em princípio, ode a instantaneidade e, porque não, superficialidade que caracteriza a *urbe* no início do século XX.

Walt Whitman (1819-1882), norte-americano, autor do cultuado “poema épico” *Leaves of grass* (1855), com o olhar para além das próprias coisas, ou seja, da aparência, da diferença e do contraditório tomadas como reais, o *profeta* Whitman, como muitos de seus leitores o proclamam, se transforma na referência-chave para Campos, como é possível perceber no

⁶⁰ Cf. LOURENÇO, 1986, p. 11-13.

poema invocativo *Saudações a Walt Whitman*. Nesta obra, Campos, por meio de verdadeiros “versos-espasmos”, à maneira whitmaniana, cria uma atmosfera de confluência, plasticidade, “elasticização” da linguagem no tempo e no espaço; procurando erradicar os limites que separariam o poeta norte-americano do lírico português:

Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista.
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!⁶¹

Como bem apontam Paulo Leminsky, na introdução de *Folhas das folhas da relva*⁶² e Ana Cristina César, em “O rosto, o corpo, a voz”⁶³, percebe-se a voz de Whitman e a de Campos unidas, camaradas, fraternas, uníssonas nos “versos-pulos”, conclamando a modernidade e a máquina. Whitman se une às vozes de seu país, transformando-se numa espécie de “porta-voz” da América do Norte: “I hear América singing, the varied carols I hear,/Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong./ The carpenter singing his as he measures his plank or beam.”⁶⁴

O som produzido durante (pelo) trabalho de cada um desses operários que constroem o País é, democraticamente, dissolvido e reconfigurado na poética whitmaniana. A idéia de engajamento parece ultrapassar a esfera política para alcançar uma totalidade cultural, histórica e temporal desconcertante. O poeta reinterpreta as experiências de seu corpo físico, transformando-as em matéria para o corpo da obra.

Whitman foi testemunha de um período efervescente na história dos Estados Unidos. A tentativa de confederar o fragmentado território surge como um esboço de construção identitária. Seu passeio pelas *landscapes* americanas, de Long Island a Manhattan, com passagens pelo Brooklin e pela vida boêmia nova-iorquina. A fusão espacial que a poética whitmaniana manifesta revela-se na esfera temporal. O misticismo, a religiosidade mesclam-

⁶¹ PESSOA, 2000, p. 233.

⁶² WHITMAN, 1983, p. 8-12.

⁶³ CESAR, 1983, p. 180-183.

⁶⁴ FRIEDLER, 1962, p. 21.

se a uma atmosfera onírica em que o poeta é um observador. Um homem comum, quase numa atitude profética, assumindo todos os atributos de seu país, ao se desvincular de normas e crenças, como aponta no prefácio de *Leaves of grass*: “No friend of mine takes his ease in my chair,/ I have no chair, no church, no philosophy”⁶⁵. É através da multiplicidade visceral, sugerida pelos (entre) *friends* que o poeta erige seu poema, delineando, assim, o “eu” (ou “eus”) a ser enunciado poeticamente; emergido de interstícios; gerados no liame dos fragmentos; sinergicamente liberados a partir de estruturas tomadas de empréstimo tanto da ópera quanto de relatos jornalísticos. *Song of myself*, com seu aparente individualismo, camufla o tom metonímico entre lírica, poeta e seus *comradeship*/camaradas: “I celebrate myself, and sing myself,/ And what I assume you shall assume,/ For every atom belonging to me as good belongs to you.”⁶⁶

Metonicamente, Campos e Whitman sinalizam para a espacialização da figura do poeta, que se esvaeceu em diversas outras possibilidades enunciativas. O poeta americano ressalta que: “Camerado, this is no book/ Who touches this touches a man”⁶⁷, acompanhado por Álvaro de Campos que sinaliza: “Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo, / Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos (...)”⁶⁸. Seja pelo discurso ético, político, cultural, seja pelas afecções que o corpo adquiriu ao longo de toda experiência estética, o eu alcança a contemporaneidade, reinterpretado. É nesse sentido que o relativismo de Pessoa estabelece um tênue vínculo com a abordagem albertiana, uma vez que esta se apresenta como uma tentativa de rever os lugares da cultura, da noção de homem e da história lusitanos.

⁶⁵ FRIEDLER, 1962, p. 24.

⁶⁶ FRIEDLER, 1962, p. 27.

⁶⁷ FRIEDLER, 1962, p. 15.

⁶⁸ PESSOA, 2000, p. 233.

1.5 - A escrita é um marulhar incessante

A questão atual que se refere aos estudos sobre a linguagem literária aponta para a compreensão da maneira pela qual tornar-se-ia possível dobrar a linguagem sobre si mesma; a fim de criar, não um significado, mas a sua plenitude – ou o *Absoluto* de Hölderlin. Fazer com que se diga mais do que fora escrito. Revelações geradas pelo esgarçamento das linhas que recortam o espaço da poética, cujas imagens conseguem ultrapassar a noção de signo, o âmbito do papel, os limites do real, atingindo, possivelmente, a sua própria virtualização no espaço ou uma existência sustentada pelos trabalhos do olhar.

Catalogar a poética contemporânea à luz da produção de imagens que ‘presentificam’ surge, inicialmente, como um trabalho de mapeamento da literatura por meio de seu ponto constitutivo: a linguagem. Abordar o trabalho poético não apenas sob a ótica da configuração ‘engenhosa’ em um espaço onde as palavras seriam, estrategicamente, agrupadas, ordenadas em versos e estrofes. A poesia vista como um constructo polissemântico cujo ponto chave, portanto, é a própria diversidade e a abertura para outras dimensões para a qual sinaliza. Explorar as figuras e temas que se encontram no interior da linguagem para atingir a materialização, a presença, o tornar-se, o vir a ser da poesia. Nesse sentido, a tensão surge como elemento fundamental para a poética. Entre o “vir a ser” e o “ser” há um espaço em que múltiplas potências – saberes, culturas, histórias – aguardam o momento de serem reincorporadas a outras potências que integram o diagrama da linguagem poética.

Os trajetos dos sujeitos moderno e contemporâneo podem ser esboçados através do mapeamento dessa categoria nas poéticas de Fernando Pessoa, sobretudo, através de seu heterônimo, Álvaro de Campos, e na lírica de Al Berto. Estes últimos são representantes de uma escrita que, por sua alta taxa de subjetividade, dramatizou emblematicamente a crise do sujeito, relendo a tradição não apenas lírica, mas cultural e histórica de um povo, delineando, possivelmente, a *episteme* do século XX.

A compreensão do sujeito e da sociedade bem como o diálogo gerado entre estes, além de suas constituições e das transformações que sofrem, apresentam necessidade de serem revistas. O interior dos espaços que perderam seus rígidos contornos conceituais, instalando-se em zonas cujos ambientes, aparentemente caóticos, povoados por vozes, corpos, temporalidades e culturas, projetam imagens que “estão acontecendo”, “estão existindo”. Apresentam uma tendência a intervenções, desvios: “a estrada é um lugar qualquer onde me encontro mentalmente sempre de passagem”⁶⁹, como sugere Al Berto.

A chamada “crise do sujeito” ganha forças a partir de meados do século XIX, após uma série de acontecimentos que produziram, por exemplo, a idéia de fragmentação; já presente no romantismo, gerada pelo esvaziamento das noções clássicas de racionalidade, objetividade e pelo distanciamento entre “indivíduo” e mundo.

A “crise” é motivada, ainda, pelo embate entre a subjetividade que surge em um cenário de polifonias (com o esfacelamento do sujeito contemplativo do Renascimento) e as reivindicações de objetividade positivistas do século XIX. A Psicanálise, Etnologia e Lingüística, por explicitarem as regras que constituem o homem, o dissolvem. Esta categoria é esvaziada de um sentido transcendental e empírico. A subjetividade surge para gerar unidade dentro de um meio estilhaçado, como um esboço de resistência à categoria de sujeito que entra, no pensamento Ocidental, em processo de esgarçamento.

Para se compreender a poética do século XX é preciso conhecer o homem, o indivíduo, o sujeito, o “eu”, enfim, todas essas categorias, em princípio, similares, que serão diferenciadas ao longo do tempo ou de um “desenvolvimento humano” que envolve saberes, crenças e posicionamentos éticos, estéticos e políticos. Essa “genealogia” do “eu”, a ser contemplada a partir do século XVI, a fim de se alcançar a noção de subjetividade, intercala essa mesma categoria concebida no romantismo, para atingir a dramatização de caráter heteronímico em Fernando Pessoa, especificamente em Álvaro de Campos. Processo

⁶⁹ BERTO, Al, 1997, p. 405.

relevante para o auge do trajeto da poética contemporânea. Contudo, a subjetividade em Al Berto e em Campos é representada de forma diferente.

Álvaro de Campos problematiza sua relação com os limites do “eu”, afirmando ser “um diálogo contínuo” tão “real como uma metáfora”, associando sua existência à produção da escrita, à linguagem. Já Al Berto, problematiza a idealização do “eu”, erradicando qualquer vínculo com regras que limitem o “viver” como afirma: “sei que darei ao meu corpo prazeres que ele me exigir.”⁷⁰ Gêneros textuais, regras gramaticais, tabus, sexo, orgias tudo será reconfigurado no campo da poética albertiana.

Dessa forma, Álvaro de Campos - com nuances whitmanianas – e Al Berto são representantes de uma escrita que não apenas lida com a questão da subjetividade, mas que dramatiza, emblematicamente, a crise do sujeito, relendo a tradição não apenas lírica, mas cultural e histórica de um povo. Além disso, percebe-se na obra tanto de Campos como na de Al Berto uma releitura político-estética do corpo à altura do desejo, pelo viés da sexualidade, utilizando a esfera poética como espaço de questionamento do que se nomeia por “eu” e das forças que o recortam. O fato de esse gênero ser privilegiado apresenta-se intimamente ligado ao efeito de despertar sensações e percepções próprias à estrutura lírica. Talvez ainda por comportar uma série de características que induzem, quase tautologicamente, a uma subjetivação não apenas de quem produz o poema, mas também de quem o lê.

É nesse sentido que a ilusão do “eu” que escreve é reforçada na elisão desse mesmo ser. Abertura que reverbera o despertar do “ele” (já narrado por Kafka): tanto de quem escreve como daquele que lê. União viabilizada pelo/no espaço da poética que formula novas regras de fusão entre o mundo, a linguagem, o poeta e o leitor. Momento em que resplandece apenas o “vir a ser” da linguagem.

O que é a literatura para alguns escritores como Al Berto senão “restos esparsos de uma existência”⁷¹? Fragmentos desconexos alinhavados cujo objetivo sugere uma aproximação

⁷⁰ BERTO, AL, 1987, p. 24.

⁷¹ BLANCHOT, 1997, p. 9.

daquilo que passa invisível aos nossos olhos. Como testemunha ou colaborador desse processo, o leitor é remetido a um espaço inacabado, coabitado por uma multiplicidade da qual passa a compartilhar. O leitor e a obra de Al Berto compõem uma “infinidade das modificações que são partes umas das outras”⁷². Potência que, plasmada por um corpo transformado em consciência, subleva ao mesmo tempo em que “chama em direção a devires inauditos”⁷³. Nesse sentido, a barreira do “eu” e do “ele”, na miríade disposta pela linguagem, simultaneamente, encontra seu fim, “como na orla do mar, um rosto de areia”⁷⁴, às margens dos fluxos de sensações que bordejam o espaço da poética albertiana.

Nesse ambiente de metamorfoses e compartilhamentos, estabelecer um mundo através de sensações, despertando as já conhecidas e gerando outras, delinea o espaço da linguagem e da experiência interior. Lugar onde tempo, corpo e sujeito, ao perderem seus limites, espacializam-se rumo a outras possibilidades. Assim, a abordagem atual multidisciplinar aplicada ao corpo, fruto da releitura do eu, já aponta para uma modulação diferenciada da cultura. Anular os contornos da alma, do corpo, do *eu* despertado para uma experiência integral, viabiliza um fluxo de intensidades, que “passam e circulam”, ao mesmo tempo em que apontam para outras formas de organização do pensamento. Consciência que deve ser preparada para receber ou deixar fluir os sentidos, transformando-os em experiência.

Dessa forma, é possível compreender o trabalho de Fernando Pessoa que fez de sua vida uma grande experiência estética voltada para o sentir, eliminando as fronteiras históricas e culturais impostas ao corpo e ao *eu*. O projeto de poema – universo elaborado desde o século XIX, adquire outras e novas nuances com Pessoa, que leva às últimas conseqüências as idéias novecentistas, tomando como ponto de referência o momento sócio-histórico-cultural em que vive. Cada um de seus heterônimos são *eus* alinhavados pela idéia de subjetividade literária, termo cunhado por Sedlmayer para dar conta de toda a gama de experiências realizadas por Pessoa que conseguiu deslocar “progressivamente a idéia de sujeito para a de subjetividade”⁷⁵.

Toda a tradição literária, sobretudo portuguesa, parece ser revista por Al Berto à medida que se percebe, entre outras coisas, uma retomada de temas caros a essa literatura. Nesse

⁷² DELEUZE, 2002, p. 39.

⁷³ DELEUZE, 2002, p. 21.

⁷⁴ FOUCAULT, 2000, p. 536.

⁷⁵ SEDLMAYER. *Quanto a mim, eu*. p. 14.

sentido, o espaço da lírica portuguesa contemporânea, com Al Berto, aponta para um projeto que visa a transmutar-se “em pura matéria sensitiva”⁷⁶.

⁷⁶ GIL. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. p. 84.

nunca o meu ou o teu rosto. depois, um corpo sem dimensão nem peso cola-se-me à pele, não ousa abrir os olhos, se o fizesse descobriria o segredo disto e todo o seu medonho esplendor. não devemos perturbar os mortos quando humildemente se estendem sobre nós, e amam.

Al Berto. *O medo*.

Capítulo II

2 - Outros corpos

As constantes referências ao corpo, tal como se plasmam ou se configuram na poética de Al Berto, constituem uma escrita entranhada na pele concebida como esboço de uma consciência. Este autor, acentuadamente lírico, reintroduz, com seus poemas, o elo entre vida e poesia, apreendido, desde a modernidade, dos modos mais diferentes, dos vínculos mais extremos até as mais radicais rupturas.

Ao se retomar a modernidade em Portugal, observa-se a semelhança entre os nomes de Al Berto e dos heterônimos pessoanos, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Proximidade que

expõe as sinalizações semióticas de um corpo que, embora separado, entre “Al” e “Berto”⁷⁷, mantêm ainda vínculos produtivos para a leitura de toda uma poética. Processo que assinala um determinado percurso da lírica portuguesa a partir da modernidade, com Pessoa. Interstício-símbolo de uma possível dispersão, *aparentemente* dialética, entre corpo e a alma, *eros* e *tanathos*, objetivo e subjetivo, real e imaginário. Antagonismos-chave que comandariam, em princípio, a vida dos seres humanos, desnorteando-as. Estes binarismos, de base dicotômica, evidenciam a estagnação que durante muito tempo elidiu o sujeito de testemunhar as mais complexas experiências. Sob o estatuto de ordenador, no período clássico, ou de indivíduo centrado, voltado para uma identidade, o lugar, até então, estanque desse “sujeito” seria, posteriormente, problematizado. Além disso, ao abolir os binarismos, o sujeito abre-se para uma possível percepção das singularidades presentes nos discursos, ou seja, apreender os dispositivos de poder e saber que o envolvem social, histórica e culturalmente.

Na literatura, Fernando Pessoa produz, no século XX, uma espécie de releitura da *episteme* herdada dos séculos XVIII e XIX, ao estabelecer outras formas de se compreender o homem e a cultura.

Os heterônimos, projeções da multiplicidade problematizadora da idéia de “identidade”, apresentam-se sob o signo da polivalência, rasurados em suas fronteiras, desconcertantes, em total “desassossego”. Essa possibilidade de reconfiguração da idéia de “sujeito” no século XX, vislumbrada na poética pessoana, revela outro fato marcante para a contemporaneidade: a abertura, literária, para a noção plural e complexa de subjetividade. Fato esboçado de maneira ruidosa, com os heterônimos, ao se refletir não apenas sobre a reorganização da idéia de “eu”, mas também sobre a revisão dos limites ente “interior/exterior” e da noção freudiana de “consciente/inconsciente”. Sendo assim, a proposta de Pessoa é incorporada (ou também

⁷⁷ Cf. PEREIRA, 1999, p. 132.

revista) por Al Berto ao criar uma poética que se encontra nos interstícios, voltada para a fissura; fato que proporciona a reflexão acerca do “sujeito”, da linguagem e da própria literatura. Dessa forma, o nome do poeta já produz fortes indagações como o próprio Al Berto afirma: “as vezes sinto-me um papagaio empoleirado na sombra entre Al e o Berto, mas é a minha postura e exponho-a de forma sincera e integral”⁷⁸

O espaço entre nomes, talvez, apresentado sob a forma de um artigo determinante (árabe *Al*) e seu determinado – Berto que, separados, não revelam uma significação; fato que se desfaz lendo-os juntos. Ocorrem várias significações e possibilidades: Al (determinante) + Berto (determinado), Alberto (como o próprio nome do poeta), Alberto (alusão ao heterônimo pessoano). Um corpo/nome sem organização, cujo limite parece ter se elidido, abrindo-se para diversas possibilidades. Reinvenção de formas para se pensar o nome do poeta e, emblematicamente, a poesia.

Contudo, todas essas suposições, além do fato que cerca o nome ou ‘epíteto’ escolhido pelo poeta, apenas ressaltam o caráter problematizador e, talvez, epigráfico do autor de *O medo*.

É interessante perceber que a cisão vislumbrada pelo nome “Al Berto” pode remeter ao abalo sofrido pelo sujeito no momento em que a idéia clássica, vinculada aos atos de nomear, representar e, conseqüentemente, ordenar estabelecidos entre palavra e homem, foi revista em função da *episteme* do século XIX. Fato que revela e corroboraria a postura emblemática e reflexiva de Al Berto acerca da poesia e da arte contemporâneas.

O *cogito* cartesiano perde forças a partir do momento em que a linguagem, seu ponto de sustentação, entra em conflito com o ato de representar, abrindo para uma outra situação

⁷⁸ GARCIA, 2002, p. 221.

instaurada no momento da ruptura entre as idéias de profundidade e estabilidade. Formas essas arraigadas à noção de “eu”.

Dessa forma, torna-se relevante para se compreender o trajeto da poética de Al Berto, mapear a noção de “homem” e a *episteme* que o compõe a partir do século XVI, bem como as forças que o recortam.

Torna-se necessário apreender, por meio de um trajeto poético, a forma como esse homem moderno se articula com o mundo. Nesse sentido, o percurso até esse encontro passa, não exatamente pela produção de subjetividade, mas, parece, pelas linhas e forças que permitiram esse encontro. Conseqüentemente, apreender a alteração dos modos de recepção desse homem que apontaram, dessa forma, para o campo da subjetividade. Assim, em princípio, é possível afirmar que as formas de subjetivação promovem reencontros constantes e multifacetados do homem com o mundo. Modos de vivência como percepções políticas, de cunho ético. O homem só consegue entrar em contato com o mundo através dos sentidos, das sensações que, como fluxos, são apreendidos no e pelo corpo, transformando-se em leituras afetivas, políticas e culturais. Sendo assim, a poética apresenta-se como campo fundamental para a diagramatização dessas linhas de força.

2.1 - O mundo, a linguagem e o homem

A relação do homem com o mundo, de uma forma direta, sem mediadores, só foi possível ser estabelecida a partir do século XIX, quando, segundo Foucault, o homem “se constituiu na cultura ocidental ao mesmo tempo como o que é necessário pensar e o que se deve saber”⁷⁹. Esse marco na ordem do conhecimento desencadeia uma reestruturação epistemológica que culmina na necessidade de se compreender o ser humano em grupo, na

⁷⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 476.

vida, nas formas de produção e na relação daquele com “as palavras no devir da linguagem”⁸⁰. Dessa forma, há de se perceber que a história do sujeito no Ocidente não é linear.

Segundo Freud, a categoria *sujeito* sofrera três golpes: o primeiro com Copérnico, o segundo com Darwin e o terceiro com o próprio Freud. Abalos na noção de estrutura circular e perfeita, advinda da imagem do homem vinculada à de Deus, que até então, constituía uma verdade incontestável. Representação enfraquecida da infinitude, gerando desequilíbrio que se refletirá na imagem do corpo que, por isso, não comportará mais, *a posteriori*, a noção de unidade. A instabilidade gerada com o advento do antropocentrismo leva o homem a compreender que, se não há natureza, nada é “já dado”.

O homem, de classificador, torna-se objeto da ciência, descentramento inadmissível que o conduz a uma ruptura. Dessa forma, a modernidade nasce quando o homem, em contato com a natureza, a cultura, reconhece que essas são as condições de seu saber e quando indaga, a partir de Kant: “O que é o homem?”.

Já no século XIX, a fragmentação da *episteme*, cujas “pontas” sinalizavam para direções opostas, configura o espaço instável, mas essencial, onde se encontram as ciências humanas. Essencial por ser a instabilidade contínua inerente ao homem, um campo de pesquisa para as ciências, estabelecendo como meio para atingir tal proposta: a vida, o trabalho e a linguagem – em comunicação com outras dimensões epistemológicas como a Biologia, a Economia e a Filologia. Dá-se que, no interior do espaço onde se entrecruzam esses ‘saberes’, produzem-se formas de representação cujo papel é fundamental. De acordo com Foucault, interno e simultâneo a esse processo, recortando os três domínios epistemológicos, destacam-se categorias que desempenham a função de expor a estrutura funcional desses elementos.

⁸⁰ FOUCAULT, 2000, p. 477.

Na superfície da biologia surge um homem possuidor de “funções” geradas através de estímulos fisiológicos e culturais, adaptando-se, harmonizando-se e para tal, descobrindo “normas” ou meios de se ajustar e exercer suas funções.

No limite da economia que impõe ao homem necessidades e desejos, em meio a uma rede de interesses que visa a lucros, criando oposições e hierarquias entre os homens, coloca-se numa posição de “conflito” que para ser suavizado, promove “regras” que limitam, ao passo que alimentam o conflito.

No âmbito da linguagem, todos os gestos e mecanismos têm um “sentido” e os rastros desses hábitos e discursos geram um “sistema” coerente de signos.

Função e norma, conflito e regra, sentido e sistema constituem os pares pelos quais seria possível expor a estrutura das linhas que recortam e configuram o homem.

No momento em que a linguagem se desprende da sua função clássica de nomear ou ordenar, rompendo com o par: falar/pensar, volta-se para si mesma. Ela reconstitui elementos afastados da memória, ao evidenciar uma história interior, ao passo que conduz para o estabelecimento de uma história propriamente dita. A partir do século XIX, tem-se a desarticulação da linguagem a partir da sintaxe. Miram-se as palavras para se observar tudo aquilo que se diz através delas. Perceber o que há para além das frases, dos nossos fantasmas, dos nossos sonhos, do nosso corpo.

A linguagem constitui o lugar das tradições, dos hábitos mudos do pensamento, do espírito obscuro dos povos; acumula uma memória fatal que não se conhece nem mesmo como memória. (...) [portanto, há a necessidade de] “(...)dissipar os mitos que animam nossas palavras, de tornar de novo ruidosa e audível a parte de silêncio que todo discurso arrasta consigo quando se enuncia.”⁸¹

⁸¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 412.

A literatura surge, dessa forma, como espaço privilegiado onde a linguagem se articula, “recurva-se num eterno retorno sobre si” para dizer apenas a si mesma, desnudando e controlando os fios que a estruturam. Embora pareça não dizer nada, a linguagem literária, “segundo modos de ser múltiplos cuja unidade, sem dúvida, não pode ser restaurada”⁸² é, ao mesmo tempo, singular e universal. É desse ser fragmentado da linguagem, aberto na discussão filosófico-filológica nietschiana e já pensado por Mallarmé, que hoje tentamos compreender os fios condutores.

É interessante ressaltar que no momento em que Al Berto se debruça sobre a poesia, ele promove uma confluência cultural que sugere uma releitura histórica portuguesa, estabelecida pelo esgarçamento das camadas que a linguagem usual comportaria. Não uma interpretação, mas uma problematização cultural no interior (e através) da linguagem poética, tendo como ponto (ou momento) privilegiado para realizar esta tarefa, a contemporaneidade. Talvez, por isso, Al Berto ao retomar o *eu*, rasure a impessoalidade moderna, já que não se coloca como mais um possível produtor de escrita ou discurso e, sim, como aquele que catalisa ou de onde convergiriam uma série de possíveis modos de conceber a escrita no presente. Nesse sentido, Al Berto é um poeta que questiona seu papel histórico, social e cultural no espaço português; além de indagar sobre a própria linguagem literária e seu caráter multifacetado. Como exemplo, cita-se a alusão recorrente a ícones da literatura (história) portuguesa, sobretudo, a imagem do mar: “meio deitado, imagino o mar ao fundo das ruas, os barcos como fantasmas adormecidos no areal, finjo que não posso mexer-me. escrevo ou desato a gritar, tanto faz.”⁸³.

2.2 - A lógica do mosaico

⁸² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 419.

⁸³ BERTO, Al, 1997, p. 227.

Na época clássica o saber era homogêneo, voltado para a idéia de ordenação, como revela o pensamento filosófico de Descartes e Spinoza. A *epistème*⁸⁴ do século XVI sustentava-se sobre a proposição da linguagem como pura representação. Como já explicitado, para o sujeito da época clássica, a tarefa de pensar o mundo implicava em representá-lo, ordenando-o racionalmente. Nessa concepção, não havia espaço para um ser que, simultaneamente, ocupasse os papéis de objeto e sujeito do conhecimento. No período clássico, o pensamento aponta para o infinito, produzindo nas superfícies uma série de *continuuns*. As forças que o “sujeito” enfrenta é a forma-Deus, que “molda o mundo da representação infinita”⁸⁵, voltado para um pensamento operatório, como observado por Foucault, numa família de enunciados clássicos.

O *cogito* sustenta-se numa crença de base teocêntrica que coloca de um lado todas as coisas, as criações divinas, portanto, objetos e, do outro lado, isolado, o próprio criador: Deus. Nesse contexto, representar implicava uma postura de não problematização. Já que a função do ser humano se resumia em ordenar o mundo (o que ele realizava através da linguagem), tornava-se incoerente (e desnecessário) que o sujeito atribuísse sentido às coisas. Portanto, para a época clássica, estabilidade e clareza eram “signos capazes de espelhar a ordem do mundo e do ser”⁸⁶.

Contudo, já nesse processo, percebem-se as posições binárias e simultâneas de sujeito que ordena e objeto da ordenação: dualidade base que fomenta a noção de “homem”, que segundo Foucault, surge com Kant (1724-1804), no século XVIII:

Kant introduziu a idéia de que o homem é o único ser totalmente envolvido pela natureza (seu corpo), pela sociedade (relações históricas, políticas e econômicas) e pela língua (sua língua materna), e ao mesmo tempo, encontra uma sólida base para todos estes envoltimentos em sua atividade organizadora e doadora de sentido.⁸⁷

Esse “novo ser” adquire a capacidade de reconhecer as leis que o regem, desenvolvendo uma postura problematizadora, questionadora, compreendendo-se como uma espécie de criador/organizador – atitude impensável no século XVII. Dessa forma, à medida que o

⁸⁴ Sobre esse termo, RABINOW & DREYFUS (1995:20) apontam para a noção cunhada por Michel Foucault, ressaltando o curto período de duração do vocábulo. Os pesquisadores assinalam que *episteme* “é o conjunto das relações que podemos descobrir, para uma época dada, entre as ciências, quando as analisamos ao nível das regularidades discursivas.” É importante ainda salientar que, mais a frente, ao citar a tese de SEDLMAYER (2001), mostraremos que a pesquisadora utilizar-se-á de uma noção similar à foucaultiana.

⁸⁵ DELEUZE. *Foucault*. p. 134.

⁸⁶ RABINOW & DREYFUS, 1995, p. 21.

⁸⁷ RABINOW & DREYFUS, 1995, p. XV [Introdução]

homem avança em suas pesquisas a fim de produzir conhecimento, esta tarefa acaba por incidir em uma busca (não linear, polimorfa) para conhecer a si mesmo. Percurso onde múltiplas intersecções utilizarão a linguagem como mediadora e testemunha da relação entre o ser humano e o espaço onde se encontra e tudo aquilo que o rodeia.

Foucault coloca como marco para a entrada dos estudos da linguagem no campo do saber, o esforço de Nietzsche em unir filologia e filosofia sob o caráter múltiplo e fragmentado da linguagem a partir do século XVII, momento em que as crenças pautadas na *episteme* clássica rumam à modernidade. Assim, o discurso, ao entrar no campo da análise, revelaria uma multiplicidade que revolve a crença na ordem que as palavras imporiam ao mundo: rompe-se com a representação.

Em *As palavras e as coisas* (1966), Michel Foucault utiliza como fulcro de sua pesquisa, a linguagem, traçando um mapa teórico-linguístico-discursivo que teria conduzido o “sujeito” ao “homem”. Contudo, este último, “uma invenção recente”⁸⁸, segundo o pensador francês, será substituído por uma “forma nova”, à medida que mudanças culturais a requererem. Legado nietzscheano que, ao instaurar a morte de Deus, acaba por romper com o espelhamento Deus-homem, promovendo, assim, a morte desse último; fato que gera um vazio pungente, gerador de novos atributos ou de outras possibilidades.

Em diálogo com Foucault, Deleuze, em seu livro sobre o filósofo, afirma que essas formas, as quais denomina “subjetivação”, são cambiantes e variam segundo as regras e época em que se encontram⁸⁹, ou seja, a partir de relações estabelecidas entre poder e saber.

Não se trata de um retorno à crença em um determinismo de cunho histórico ou social, mas, sim, do desvelamento das múltiplas dimensões (históricas, culturais, sociais, sexuais) produzido pela/na escrita, sobretudo, literária. Nesse sentido, o ato da escrita não deve ser compreendido como prática que envolve um *continuum*, um tom uníssono com vistas, exclusivamente, a uma *análise* do sujeito que a produziu. Na verdade, é um processo que se constrói em meio a uma rede de saberes. Capaz de revelar uma série de questões de ordem epistemológica. Dessa forma, ao se estabelecer o fato de que o homem se dilui, também, nos interstícios da linguagem, é possível afirmar que desses lugares vazios da não-linguagem, surgem as subjetividades que rompem com as noções de sujeito e de um “eu” centralizado e unificador.

2.3 - Da subjetividade

⁸⁸ FOUCAULT, 2000, p. XXI [prefácio].

⁸⁹ DELEUZE, 1992, p. 141.

Em busca dos limites ou dos contornos da subjetividade, Miguel Domènech⁹⁰ inicia sua pesquisa a partir de Descartes, por ser este, segundo o autor, “o grande pai da modernidade”, que filosoficamente discute o binarismo: “interior”, espaço de pensamentos e idéias, e “exterior”, espaço do material.

De acordo com Domènech, há várias perspectivas dentro da Psicologia que consideram os fatores externos relevantes para a análise de fatores subjetivos, possuindo como ponto de partida o “ser social”. Para os chamados “construcionistas sociais” o ponto de partida é o discurso, a linguagem e a significação. Portanto, a subjetividade seria construída no discurso, tomada, pois, como uma trama sócio-cultural.

Contudo, a psicologia, ao se deixar levar por esta acepção de um “ser social”, amplia o abismo já existente entre interior e exterior. Para compreender o plano exterior, deveria acessar todos os supostos códigos e significação do discurso e da linguagem para alcançar uma “interpretação” do interior. Além disso, esta noção construcionista que valoriza o social, o discursivo, de acordo com a expressão utilizada por Domènech, ressalta a existência de um “eu”, de uma “identidade”, uma vez que é a partir de uma autonarrativa que se fará conhecer o “eu”. Coerência interna que, *a priori*, independe de elementos exteriores, isolando-o em uma circularidade totalizadora.

A fim de rever esta falsa noção moderna de homem, Miguel Domènech lança mão do conceito de “dobra”, operado por Deleuze, revendo, assim, o binarismo: “interior/exterior”, proponente de uma outra forma de pensar.

A subjetividade gerada a partir da idéia de “dobra” existe entre o representável e o irrepresentável, que se confundem numa dança ocasionada pela ausência de fronteiras e/ou lugares estanques. Espaços, estes, sustentados por um poder cuja principal função parece ser a de impedir o homem de refletir sobre sua posição cultural, social, histórica e sexual. Conforme Dreyfus e Rabinow: “A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose”⁹¹.

Já Domènech, aponta que o sujeito unitário não existe, cedendo lugar para um espaço de montagem, conexão e “modos de individuação que não correspondem a um sujeito e que, por isso, não precisam do recurso a meta-teorias psicológicas ou lingüísticas.”⁹² A linguagem, portanto, seria um entre os múltiplos e cambiantes elementos que tecem a idéia de “sujeito”.

⁹⁰ SILVA. *Nunca fomos humanos*. p. 113-134.

⁹¹ *Apud* DELEUZE, 1986, p. 113.

⁹² SILVA, 2001, p. 123.

Em entrevista a Didier Eribon, datada de 23 de agosto de 1986, Deleuze assinala que “a subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder”⁹³.

Em *Quanto a mim: eu. A subjetividade literária em Pessoa e Borges*, Sabrina Sedlmayer refaz o percurso teórico de compreensão do homem, alinhavando, criticamente, os principais estudos teóricos que abordam o tema, reivindicando o termo “subjetividade literária”, segundo ela mais abrangente, a fim de abarcar os “eus” e “sujeitos da enunciação” apontados nos textos literários. Sobre isso, Sedlmayer esclarece:

Longe de defender o princípio de que a subjetividade literária é uma espécie de propriedade constitutiva, quase da ordem de uma essência – e cair justamente em terrenos edificados por estratégias discursivas que se alimentam na idéia dos fundamentos, dos fenômenos, ou melhor, da metafísica ou dos métodos dedutivos, características, respectivamente, do século XVII e do XVIII – , a *episteme* [tal qual concebida pelos gregos, segundo Sedlmayer] contemplada será a moderna, a responsável por colocar em prática uma nova maneira de conhecer as coisas, logo, o homem.⁹⁴

A articulação genealógica do sujeito, apontada na pesquisa de Sedlmayer, lança mão tanto da Filosofia – com, entre outros, os estudos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, quanto da Lingüística – revendo Oswald Ducrot - e da Psicanálise – ao reler Jacques Lacan e Sigmund Freud, revelando uma preocupação de tendência transdisciplinar que contribui para o avanço do conhecimento sobre o “eu” por, sobretudo, ele “mesmo”. O homem, nomenclatura, aliás, problematizada por Sedlmayer, que chama atenção para os perigos da sinonímia (em relação aos termos: “sujeito”, “identidade”, “eu” e “subjetividade”, algumas vezes tomados um pelo outro), é aquele que não pode ser compreendido longe de seu espaço cultural e histórico, sob pena de ser amputado o caráter de parte de uma rede de relações espaço-temporais que lhes são, indelevelmente, inerentes.

2.4 - A luminosidade da literatura

A literatura compõe um espaço diagramático, plasmado na tensão, no choque, onde convergem linhas de força entre o visível e o enunciável. É a partir de movimentos oscilatórios em meio a operadores que atuam de forma contínua e imperceptível, que essas

⁹³ DELEUZE, 1992, p. 123.

⁹⁴ SEDLMAYER, 2001, p. 38.

potências tendem a encontrar um campo de equilíbrio. A linguagem literária cria uma realidade outra, exterior, que dispersa para, então, construir. E ao mesmo tempo em que invoca “valores imaginários”, reorienta a visão: “(...) estava a cegar por excesso de luminosidade”⁹⁵, escreve Al Berto. É dessa nova configuração que nasce a luminosidade da literatura: do entrecruzamento de regimes de visibilidade.

Ao abrir-se à dissolução dos binarismos, assinala para a rasura dos contornos entre opaco e transparente, visto e não visto. Por isso, o espaço literário não revela o que está *escondido*, mas pode evidenciar os artificios que apontam para falsos limiares. Nesta atividade instaura-se o ato que subleva os limites da própria linguagem e de sua capacidade de instaurar o real. É, pois, num campo de auto-indagação e de ruptura extrema da linguagem com o já representado, que o ato de pensar, tanto o pensamento como a configuração do saber acerca do homem, encontram sustentação.

Aprender a linguagem a partir dos enunciados é desvelar, entre outras coisas, a estrutura diáfana da função “eu”, já que o enunciado não tem necessidade de pertencer a uma totalidade. Muito menos deriva de um “eu” primordial, exatamente por surgir do interior do próprio enunciado, embora, no limite, considerando-se seu caráter diagonal, é outra coisa, estabelecida a partir de um “lado de fora”. Entre o enunciado e o “eu” o que existe é “uma função derivada da primitiva”. Ou seja, um “sujeito” utiliza um enunciado em um determinado “momento”, já que este pode gerar variadas posições, assumindo dessa forma, não um “eu”, mas uma função: “um espaço correlativo: a ordem discursiva dos lugares ou posições do sujeitos, dos objetos e dos conceitos numa família de enunciados.”⁹⁶.

Cada enunciado é uma multiplicidade e não um sistema: nem um, nem múltiplo. Eles possuem uma ‘licença’ que lhes permite fazer existir aquilo ao qual se conectam. A partir de uma família de enunciados é possível estabelecer uma certa historicidade, mapeando-se os dispositivos de saber e poder que perpassam um determinado momento. Sendo assim, os enunciados, análogos à linguagem, operam a partir de uma perspectiva em que as visibilidades, que preparam o olhar para apreensão de imagens, surgem em meio a um esquema multissensorial, irrepresentável sob uma forma única⁹⁷. Ao operar sobre a idéia de que aquilo que se vê não é mais o que se diz⁹⁸, quebram-se as palavras, as frases, as proposições para encontrar os enunciados e proceder à integração entre forças, unindo-as,

⁹⁵ BERTO, Al, 1997, p. 29.

⁹⁶ DELEUZE, 1986, p. 20.

⁹⁷ DELEUZE, 1986, p. 91.

⁹⁸ Cf. DELEUZE. *Foucault*. p. 73.

remanejando-as, redistribuindo-as. Procedimentos que passam pela forma como a linguagem é articulada ao nível sintático-semântico, como bem aponta Al Berto:

é preciso apagar as palavras quando ainda estão viçosas, abrir-lhes cicatrizes, metamorfoseá-las. aceitar como única morte aquela que se dissolveu na cinza incandescente da escrita. e, a pouco e pouco, construo um subterrâneo em vidro. dentro dele queimo os dias, observo os filões inexplorados de minerais preciosos, observo o mundo através das paredes. avanço até ao início remoto das águas, toco a primeira pedra abandonada pelos oráculos, e dela se desprendem a desolação e a incerteza. dela irrompe a queda do corpo, a primeira palavra que se dilui na água, e da água ergue-se uma raiz, ramifica-se pela terra jorrando cintilações, pétalas, astros, poemas⁹⁹.

Apesar desse esquema, torna-se necessária, pois, uma estratégia determinada que atue sobre os focos de luz, a fim de disseminá-los, desanuviá-los. É pelo viés da problematização, instaurado pelos atos de convergir, compor, incitar, ampliar um conjunto de linhas de força – culturais, sociais, históricas –, que se encontra a possibilidade de capturar aquela dimensão exata que atualiza o saber. É a partir da diagramatização que envolve o visível, o enunciável e um “lado de fora”, campo estratégico de resistência, que se torna possível ao pensamento dobrar-se sobre si mesmo, já que “pensar é experimentar, é problematizar”¹⁰⁰.

Assim, os procedimentos de Al Berto passam pela indagação de um conhecimento estagnado no tempo e no espaço. Prática que reorganiza uma história que não tem mais lugar e “um lugar esvaziado que não tem mais história”¹⁰¹. Atualização elaborada no campo do enunciado, já que este tem primazia devido a sua própria condição de linguagem. É também por meio de estratégias entrecruzadas nesse campo, onde se opera a proliferação de visibilidades, que iluminam as palavras, a fim de se fazer ver muito mais do que se diz. É preciso gerar possibilidades em que o “ver” e “falar” podem vir a se coadunar. Atividade que promove uma intervenção de ordem cultural que, estirada até o limite de um espaço informe, em meio a elementos divergentes, travam-se relações de força onde coabitam linguagem e luz, embora mantenham suas “realidades distintas”¹⁰².

É da ruptura em sentido contrário ao do senso-comum, que nasce a poesia. Movimento fulgurante; abismos sem início ou fim, revisão com tendência a substituição ininterrupta, gerada no interior da própria literatura. Sendo assim, torna-se pertinente destacar que os enunciados, em busca do “ser da linguagem”, evitam a interpretação de elementos ocultos ou

⁹⁹ BERTO, AL, 1997, p. 366.

¹⁰⁰ DELEUZE, *Foucault*. p. 124.

¹⁰¹ DELEUZE, 1986, p.73.

¹⁰² DELEUZE, *Foucault*. p. 85.

sentido secreto que se colocariam por detrás das palavras, reorganizando condições prévias. Caso isso acontecesse, assistiríamos a um retrocesso à literatura clássica, quando toda ela se “alojava no movimento que vai da figura do nome ao próprio nome, passando da tarefa de nomear ainda a mesma coisa por novas figuras à de nomear por palavras enfim precisas, o que jamais o fora ou permanecera adormecido nas dobras de longínquas palavras (...)”¹⁰³.

Em *As palavras e as coisas*¹⁰⁴ Michel Foucault credita a Nietzsche e a Mallarmé, no século XIX, a abertura para a possibilidade de reconduzir a linguagem a um único ser: a própria linguagem. Movimento que aponta tanto para a auto-referencialidade, como o plano da escrita concebido como o da interioridade. No entanto, as condições que proporcionariam a linguagem produzir ‘sentido’ não se encontra “no interior de uma consciência assim como não compõe um Mesmo”¹⁰⁵. Esta aceção esbarra na perspectiva da literatura como um composto duplo; cada um exterior ao outro: luz e linguagem. É dessa divergência de formas que nasce a possibilidade do conhecimento. Matriz de uma transformação, o ‘saber’ é anunciado quando, na exterioridade, estabelece-se a coadaptação entre a prática de ver e a prática de falar. As condições de se fazerem comunicar estes campos divergentes encontram-se, de acordo com Foucault¹⁰⁶, na utilização de “complexos multissensoriais” – muito próximos do papel que o corpo virá a desempenhar, não apenas na literatura, mas na arte contemporânea.

A Literatura, pois, adquire esse estatuto privilegiado onde se torna factível manifestar leis e formas representativas de uma sociedade, para que, ao transpô-las, se analise os vestígios culturais e/ou individuais que ficaram ao longo do percurso. Processo esse que cria um campo propício à indagação, não do próprio homem, diretamente, mas daquilo que torna possível um saber sobre o homem. É exatamente nessa disposição de saberes que se cruzam e

¹⁰³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 167.

¹⁰⁴ FOUCAULT, 1999, p. 417-439.

¹⁰⁵ DELEUZE. *Foucault*. p. 68.

¹⁰⁶ DELEUZE. *Foucault*. p. 68.

se tornam visíveis, que o homem, um composto gerado no interior de novas regras surgidas a partir de uma outra disposição na ordem do conhecimento, se dissolveria.:

...) uma literatura voltada à linguagem faz valer, em sua vivacidade empírica, as formas fundamentais da finitude. Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é “finito” e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita (...) ¹⁰⁷

Espaço de pura experiência que se desenvolve no fluxo contínuo da linguagem, onde o “eu” é “apenas uma dobra gramatical”¹⁰⁸, formando uma existência que não pode se enraizar, desvanecendo-se todos os velhos mitos na orla do mar, em “um sorriso sem rosto”¹⁰⁹ ou em “um rosto de areia”¹¹⁰. Metáfora marítima que não apenas aproxima Foucault e Al Berto, mas revela a força contida na mobilidade das imagens tanto do mar quanto da areia no processo de reflexão acerca da linguagem poética. Investigação que não deve ser dissociada da apreensão de modificações que já se instauraram no interior da cultura, no momento em que se percebe novos ‘modos de existência’. Quando Al Berto confessa que “começa a ter flashes rapidíssimos”¹¹¹ propõe a simulação de um debate não apenas sobre a revigoração do literário, mas da base cultural. São nos relatos mínimos, próximos à experiência pessoal, ou descrições complexas que transparece a consciência dos processos críticos da produção literária.

Outros trechos entrecortados por uma voz *off* entram pela janela. Luzes coloridas que, à medida que piscam, modificam a recepção do discurso e do “sujeito que fala”. Um jogo tenso de aproximação e afastamento revelado pelos espelhos, pelo movimento das ondas, pelos encontros e desencontros amorosos, pelas fotografias.

Entre uma experiência sexual, uma viagem, vertigens, insônias e cocaína, o poeta revela seu medo de escrever: “sempre tive medo quando começo a escrever”¹¹². Talvez por perceber

¹⁰⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 531.

¹⁰⁸ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*. p. 240.

¹⁰⁹ FOUCAULT. *O pensamento do exterior*. p. 240.

¹¹⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 536.

¹¹¹ BERTO, AL, 1997, p. 55.

¹¹² BERTO, AL, 1997, p. 19.

que literatura não é nem verdade, nem forma de inserção no tempo. O jogo de montar e remontar fragmentos do cotidiano: “Deixar o gato mijar descansadamente em cima dos manuscritos”, “*Take a walk in the wild side*”, luzes de néon, som de carro, ambulâncias, voz de locutor da TV – cenas, memórias de Bruxelas, Barcelona: “cidades sem nome”¹¹³.

na verdade estou sentado à minha mesa de trabalho. os lápis afiados, as borrachas gastas, a máquina de escrever parada há dois meses. invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade. a minha velha cabeça psicadélica pede mais *sex drugs and rock and roll*, volto já. os textos possíveis são o despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos. tudo anoto pacientemente. mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem do mundo. nada existe fora de mim, nem se entrechocam corpos etéreos, nem flutuam frutos minerais sobre o deserto da alma. ¹¹⁴

Nesta longa citação toma-se contato com o *como*, ou seja, a relação que Al Berto estabelece com sua escrita. Um *como* histórico, literário, cultural. A uma certa altura, se não taparmos os ouvidos para o canto das sereias, não nos serão revelados os caminhos da atração; ou seja, não seremos afetados. Ato sugerido poeticamente por Al Berto. Nesse mundo de dissimulação, à base de alucinógenos, “inventar” e “reconstruir” tornam-se verbos preciosos. Texto possível apenas à altura do corpo e dos fluxos que transitam por ele. A certa altura o poeta revelará a inutilidade de escrever: “sentirei apenas”, alerta.

A impossibilidade da decisão e a incompletude da palavra produzem um estado de recuo e avanço: ora nega, ora afirma. Cerimonial de repetição que, ao mesmo tempo em que evidencia a inacessibilidade da mesma linguagem, a reconduz ao seu estatuto de questionamento. Incerteza aparentemente superficial que revela a incapacidade de se decidir por um ou por todos: “se escrevo, acode-me quase sempre o desejo de parar de escrever. se não escrevo, assalta-me o violento desejo de o fazer.” ¹¹⁵ Nesse sentido, a rapidez imposta

¹¹³ BERTO, AL, 1997, p. 19 –25.

¹¹⁴ BERTO, AL, 1997, p. 26.

¹¹⁵ BERTO, AL, 1997. p. 372.

pela sintaxe aumenta o sentimento de fragmentação e, conseqüentemente, o abandono que desliza pelo texto. Além disso, a construção semântica, semelhante a uma sala de espelhos que retorce, diminui, apaga e refaz imagens, projeta uma série de outras perspectivas que se abrem para o campo da polissemia: esse é o texto de Al Berto. Uma linguagem que, pela transgressão – rumo ao limite -, ininterruptamente, “manifesta o fulgor de sua passagem”¹¹⁶. Processo ainda que expõe os limites da linguagem em que Al Berto se coloca. E, por excesso, cega-se, obsessivamente:

“Põe-se de braços abertos a fitar o sol.”

“Por excesso de luminosidade”

“Por excesso de olhar o mundo”

“Cego. O excesso de luz é uma treva.”

“Criou-se um claustro de luz à minha volta. Estou cego, não encontro a minha sombra”.¹¹⁷

No entanto, deve-se considerar que o excesso de sentido sugere o esvaziamento rumo à inexistência, à dissolução. Quanto mais estirada a linguagem, mais o homem se esvai. Do excesso de ver o mundo irrompe o *nonsense* da a-significação onde se instaura o despropósito da escrita assinalada por Al Berto. Medo da morte proporcionada pela exposição à escrita, pelo auto-esvaziamento; incontornável tragédia que conduz o poeta à total solidão, ao abandono de si mesmo, a um exílio interior. No momento em que o poeta percebe os espaços vazios instaurados na linguagem, compreende que escrever não é a salvação, mas um processo de não pertencimento, de perda e de dissolução, ininterruptos.

Na tentativa de preencher (ou suplementar) os espaços vazios deixados pela/entre a linguagem, lança mão das imagens do mar, do espelho, da fotografia, das flores, das aves que, aos poucos, também, revelam uma inconsistência desafiadora. A despeito do esvaecimento do homem, como um rosto de areia, no mar, sabe-se que a imagem marítima é emblemática para

¹¹⁶ FOUCAULT. O pensamento do exterior. p. 32.

¹¹⁷ BERTO, AL, 1997, p. 23, 29, 355, 372, respectivamente.

a cultura lusitana. Espaço mítico, símbolo da indelével vontade de partir, errância pertencente ao imaginário lusitano. Sobre esse elemento já se disse quase tudo naquele país.

2.5 - A palavra poética

No século XVI, em Camões, adquire *status* demiúrgico; Cesário Verde, no final do século XIX, coloca-se de costas para o mar, a fim de observar melhor a cidade, já sinalizando para uma postura crítica em relação à cultura de seu país. Em Pessoa, no início do século XX, o mar é um espaço que se confunde com um *maelström* em meio à modernidade, relacionando-o, metonimicamente, à história do povo lusitano. O poeta vincula a imagem marítima, ainda, à ausência de contornos quando, no horizonte, o mar se confunde com o céu, sinalizando para uma espécie de simbiose, na rasura dos limites, entre o “eu” e o “mar”.

A releitura albertiana da imagem marítima coloca-se à altura da dessacralização e, paralelamente, do prosaico. Detritos que flutuam próximos às praias ou o relato homoerótico que atravessa todo o texto de Al Berto, reconfiguram a presença mitológica marítima:

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 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, um sismo que se transmite à terra e a fecunda. o sol já se esconde atrás dos rochedos, purpúreo. um barco em contraluz, ou seria uma visão de deus no crepúsculo da Alba?¹¹⁸

¹¹⁸ BERTO, Al, 1997, p. 18.

O ato sexual descrito encontra suavidade na comunhão entre natureza, desejo e corpos. O ambiente litorâneo e os personagens que transitam pela praia transformam-se, pelo relato de Al Berto, em uma só paisagem.

No momento do canto sedutor e envolvente, “quase” inaudível, do mar, o corpo alcança um “estremecimento” e a terra é atingida por um sismo. Palavras que, ao pertencerem a um (possível) mesmo campo semântico, revelam a simbiose entre mar/corpo/terra – canto/estremecimento/sismo. Confluências promovidas por Al Berto na *landscape* contemporânea. Neste ambiente, o amor homoerótico recebe, como companhia, a natureza e/ou deus, chamando a atenção para os novos “cidadãos” (andróginos) que, agora, fazem parte da cidade e dos mitos.

O mecanismo de espacialização da imagem mar, cujo objetivo seria retirar-lhe os “sedimentos” incorporados ao longo do tempo, é similar ao que deve ser realizado com a linguagem: “o mar, vivemos em frente ao mar. Aqui nos mantemos precariamente vivos. Sem fascínio, sem projectos, sem esperança, amamo-nos”¹¹⁹. Promove-se um esgarçamento das linhas que recortam, historicamente, a figura marítima na cultura portuguesa, a fim de, apreendendo as condições nas quais surgiu, seja possível reincorporá-la, com outra tonalidade, outra dicção, ao espaço da poética atual no enalço da aceção de subjetividade.

Portanto, o mar surge em Al Berto como metáfora para a linguagem. Nesse sentido, a escrita úmida, líquida que irradia da poética albertiana adquire forma ao se perceber que esse processo evidencia o caráter reflexivo do poeta no que se refere à linguagem: “o mar sob a lua, um rasgão de prata. O mar não é mais que uma superfície de chumbo derretendo noite adiante, já não o avisto a não ser nos sonhos. O mar só é real quando inunda a memória”¹²⁰ ou como em: “A humidade manchou a memória. (SIC)”¹²¹: (ir)realidade adquirida através da literatura.

¹¹⁹ BERTO, Al, 1997, p. 227.

¹²⁰ BERTO, Al, 1997, p. 358.

¹²¹ BERTO, Al, 1997, p. 223.

Mar que já perdeu seu contorno e vive, agora, no interior do corpo do poeta, já que se desprende do seu caráter representativo para a cultura portuguesa. Junto com outros elementos que convivem no espaço por onde deambula o poeta como as glicínias, os pássaros, as libélulas, o mar configura-se como *o vir-a-ser*: “água límpida incendiando-se dentro do corpo”¹²².

A palavra *mar* evoca uma intensidade captada pelo corpo, que não se refere à funcionalidade orgânica, mas a sensações: “Tudo o que possuímos é o que transportamos sobre o corpo, esta sopa azeda e viscosa concedida pela vida que nos resta atravessar, fugimos sempre que deparamos com um espelho¹²³”. Relações de força travadas entre “mar” e o novo contexto que o emana. A condição para elaborar um conhecimento, base da cultura, surge do procedimento travado entre a poética albertiana e uma tradição histórico literária. Atualizar a estagnação disseminada pela metáfora marítima, assim, é promover uma intervenção de base cultural. Em outras palavras é resistir. Por isso, ao utilizar os espaços portuários pouco assépticos e umidamente escuros, povoados por sujeitos ávidos por experiências marcantes e passageiras, evidenciam-se relações em que o prazer físico parece estar acima da razão, transformam-se no *locus* onde se delineia a busca por experiências de caráter variado. Nestes ambientes pouco propícios, *a priori*, a qualquer tipo de sentimentalismo, ou em um quarto pequeno, fechado, solitariamente semelhante a um templo, o ritual da escrita ocorre.

A poesia de Al Berto, apesar de assinalar a trajetória de um sujeito que se lança às descobertas, não é uma poesia em que se poderia ressaltar o caráter da amplidão. Apesar de estar sobre o signo do excesso, esta poética parece conter-se a um espaço, adequa-se a um determinado ambiente. O local onde se encontra o poeta não indica a existência de muitos objetos, contrariamente aos sonhos, visões, sensações absolutamente intensos. Há uma necessidade de configurar e condensar sensações, memórias, imagens através da escrita. Portanto, o espaço privilegiado em que o ‘eu’ se reflete ou se inscreve é o papel: “(...) tentarei

¹²² BERTO, Al, 1997, p. 233.

¹²³ BERTO, Al, 1997, p. 19.

uma vez mais o regresso ao simulacro da vida: escreverei.”¹²⁴. Espaço, em princípio, imperfeito onde não seria possível conceber a realidade como algo a ser pré-determinado:

...eu sei
este espelho incita-me à descoberta da morte
o rosto fissa-se e dele escorrem larvas
suaves bolores turbilhões de ar múltiplas vozes... eu sei
este espelho reflecte o rosto que me engana...¹²⁵

Na discussão imposta por Al Berto sobre a linguagem poética, outros elementos orbitam em torno desse espaço reflexivo. A figura do *espelho*, por exemplo, surge como elemento emblemático quando parece nos revelar a base frágil sob a qual foram erigidos certos discursos. Ou seja, ao mesmo tempo em que mostra uma imagem, aponta sua insustentabilidade. Nesse sentido, a proximidade com a virtualização daquela imagem faz com que se analise a função da linguagem, representada pela metáfora marítima. No entanto, deve-se considerar que “o virtual possui uma plena realidade, enquanto virtual”¹²⁶. Discurso utópico de base histórico-cultural português que sofre uma desestruturação no momento em que se denuncia a precariedade de determinadas idéias clássicas. Ao mesmo tempo é anunciada, à luz da contemporaneidade, a superação de estratégias que visavam a manutenção do poder a partir da revisão do *topos* mar.

Já que para Pierre Lévy, “virtualizar implica um processo de coordenar uma redistribuição espaço-temporal em função de múltiplas exigências”¹²⁷ é interessante ressaltar que à medida que Al Berto “presentifica” ou invoca a figura basilar cultural MAR, transportando-a de um espaço a outro, ele cria um vazio possível de ser preenchido, ininterruptamente. Esse caráter fluido, passível de múltiplas experimentações aponta para uma espécie de invólucro que sustentaria o vocábulo “mar”. Uma existência sem lugar, sem presença.

¹²⁴ BERTO, AL, 1997, p. 273.

¹²⁵ BERTO, AL, 1997, p. 312.

¹²⁶ DELEUZE. *Diferença e repetição apud* LÉVY. p. 11.

¹²⁷ LÉVY. *O que é o virtual?* p. 18.

O efeito produzido por esse deslocamento promove uma intercomunicação entre as estruturas invocadas pelo trabalho poético. Atividade que assinala a tentativa de Al Berto em chamar a atenção para a utopia histórica sob a qual se erigiu a cultura portuguesa:

aqui está a imobilidade aquática do meu país, o oceânico abismo com cheiro a cidades por sonhar. invade-me a vontade de permanecer aqui, para sempre, à janela, ou partir com as marés e jamais voltar...¹²⁸

Abismo entre a cidade “real” e a cidade sonhada. Nesse processo, à maneira de Cesário Verde, Al Berto coloca-se de costas, não para o mar, mas para a imobilidade sobre a qual se erigiu a sociedade e a cultura lusitanas. Portanto o *espelho*, com seu fundo falso, utopia da representação, o *mar*, juntamente com a imagem recorrente da *fotografia*, que capta o instante que se desfaz no tempo, compõem o ambiente com o qual o poeta lida.

Nesse cenário, a linguagem é reorganizada a fim de que dela emane novas possibilidades de se perceber o mundo. Sendo assim, na poesia mais recente, procurará lidar com fluxos de sensação e sentido suscitados na/pela poesia. Assim, no espaço construído sob o signo de uma linguagem como pura experimentação, o corpo adquire um *status* que, até então, fora-lhe negado. Uma espécie de decodificador que, conforme Deleuze¹²⁹, é linguagem, já que o corpo se articula com o mundo através de flexões. Esta é a linguagem do corpo que procura, através de gestos, promover um fluxo de intensidades possíveis, na poética, a partir da detonação de sensações com as palavras que, por conseguinte, repassam-nas ao corpo. Fluxo-ponte entre a palavra poética e o corpo. Processo constituído no “choque e copulação das palavras”¹³⁰.

Nesse processo de revisão da imagem marítima, a corporeidade assume uma importante função. É pelo viés da metaforização do mar que o poeta reinterpreta a linguagem literária e,

¹²⁸ BERTO, AL, 1997, p. 12.

¹²⁹ DELEUZE. *Lógica do sentido*. p. 200.

¹³⁰ DELEUZE. *Lógica do sentido*. p. 295.

conseqüentemente, a cultura. Sentir, ver, sonhar, pensar são formas de compor um novo espaço de ação. Os elementos vinculados de alguma forma à idéia do mar, como: vela, naufrágio, recifes, praia, gaivotas, areias são insistentemente citados por Al Berto, numa tentativa de, pela relação sintático-semântica, permitir uma convergência com elementos que disponibilizariam uma visibilidade. “Falar e ver ao mesmo tempo, embora não sejam a mesma coisa, embora não se fale do que se vê e não se veja aquilo de que se fala. Mas os dois compõem o estrato e, de um estrato a outro, se transformam ao mesmo tempo”¹³¹. É nesse embate que as imagens se insinuam em meio à sintaxe que as define.

“as velas dos barcos que se afastam são o eco de minha voz. sonho turvo de novoeiro, peso de água oceânica sobre o peito, búzio. dormi muito pouco”¹³².

“ a noite cheira a musgo molhado e a bolor”¹³³.

“ levanto-me da cama, arrasto-me até à janela. o mar talvez se aviste dali. mas o mar só se torna nítido quando sonho, não se consegue avistar da janela.”¹³⁴

“abro a janela e um rumor húmido a mar chega até mim.”¹³⁵

“os mortos levantaram-se dos seus casulos de água e vagueiam pela casa (...)
pela janela, entre acácias e piteiras, vejo os bancos surgindo da bruma. O coração aéreo dos pássaros passa rente ao mar, e o mar põe-se a fulgurar, arde, cobre-se de plumas, levanta vôo com os pássaros.”¹³⁶

2.6 - Poesia e corpo

¹³¹ DELEUZE. *Foucault*. p. 75.

¹³² BERTO, Al, 1997, p. 225.

¹³³ BERTO, Al, 1997, p. 223.

¹³⁴ BERTO, Al, 1997, p. 223.

¹³⁵ BERTO, Al, 1997, p. 226.

¹³⁶ BERTO, Al, 1997, p. 229.

O corpo sempre teve um papel fundamental no diálogo do homem com o mundo. Afinal, só é possível descrever esta “relação” a partir do momento em que o corpo inicia um processo de união ou sintonia com o espaço onde se insere.

A consciência do espaço, do tempo, das sensações, das visões existem por que há órgãos internos e externos ao corpo que captam essas energias, transportando-as para “um corpo [que então] sente, que vê, que sonha”¹³⁷. Local de mediação ou de metamorfoses, é no corpo e através desse, que se produzem sentidos. Recortado por fluxos de intensidade que modulam forças reconfiguradas ininterruptamente, cria-se a consciência de que o espaço corporal é uma espécie de *locus* agenciador de enunciações por excelência. Tendência que aponta para uma espécie de sinergia, que reorganiza o ato perceptivo modulado pela tomada de consciência do corpo que, dessa forma, se espacializou. A corporeidade volta-se para uma plasticidade que elimina contornos, ao passo que amplia o processo de experimentação, fomentando uma nova linha para a linguagem e para o conhecimento.

Transmutar essa, em princípio, máquina ou organismo em um mapa de pura energia ou desejo parece ser uma atividade própria da arte. Nesse sentido, a poesia e o corpo, ao entrarem em comunhão, configuram-se como suportes de uma consciência que promove o trânsito de sensações, de forças, de afetos, de vida como sugere Al Berto:

a solidão escorre pelas paredes esboroadas dos corredores, mas não me posso queixar, foi minha decisão de voltar a viver na casa. conheço-a milímetro a milímetro, passei a considerá-la como um órgão do meu corpo absorvo-lhe o silêncio e, de tempos a tempos, visito o quarto escuro onde guardo o sofrimento dos dias doentes.¹³⁸

As sensações transmitidas ou projetadas na/pela poética se tornam matéria corporal à medida que a linguagem se abre, se ilumina, detonando ritmos que envolvem e despertam os sentidos como num arranjo musical. Atividade que revela a disposição desse “novo espaço”,

¹³⁷ GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. p. 82.

¹³⁸ BERTO, AL, 1997, p. 224.

antes impensado, para o estabelecimento de uma nova lógica que funda a apreensão e o intercâmbio de sensações entre corpo, mundo e linguagem. Afinal, como apreende o filósofo:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação¹³⁹.

Dessa forma, inter cruzando esses espaços, interrogando-os sobre quais condições surge essa relação triangular, a linguagem se apresenta como elemento primordial.

O “operador simbólico” no qual o corpo se transformou, reorganiza a linguagem sob o viés da poética. No interior desse espaço onde as relações se efetuam é preciso esvaziar-se a cada momento para, assim, possibilitar novos fluxos. Receber e emitir energias que transitam pelo universo. É no corpo que operam as passagens, sempre em movimento, de fluxos, de sensações. Segundo Maurice Leenhardt é preciso perceber uma espécie de

(...) identidade de substância entre corpo humano e mundo vegetal, de correspondência de estruturas: O corpo humano é feito desta substância que verdeja no jade, forma folhagem, enche de seiva tudo o que vive, resplandece nos rebentos e nas energias sempre renovadas. E como o corpo fica completamente cheio desta vibração do mundo, não se distingue dele.¹⁴⁰

É essa consubstancialização, confraternização ou simbiose a que Walt Whitman já preconizava em sua poética ou, ainda, aquela que ocorre em Hölderlin, que permeia todo o texto contemporâneo de Al Berto. Um texto-pele onde fulguram “forças em movimento” produzidas pela retomada do afeto na poética num momento em que se instaurou a morte do autor, a impessoalidade e um distanciamento com base em “psicologismos” e “sociologismos”.

¹³⁹ DELEUZE. *Mil platôs*. p. 11.

¹⁴⁰ LEENHARDT, M. *apud* GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. p. 29.

A retomada do afeto tal qual esboçada na poética albertinana reconfigura, no âmbito da poética contemporânea, a função e a imagem do corpo. Nesse sentido, é importante reler o poeta dentro de um prisma ou de um desenho feito da literatura no interior/exterior da genealogia do saber/poder, estendendo-o ao debate em torno das sexualidades, das subjetivações localizadas na cultura e do multiculturalismo.

O percurso problematizador das identidades na poética de Al Berto abre-se para um momento autocrítico e afectual peculiar na história recente da sexualidade. O discurso sobre o corpo lança, ainda, base para um entendimento enriquecedor da retomada do 'eu' no seio da dita pós-modernidade poética (essa é a questão abordada por Al Berto depois de todas as transgressões e estratégias enunciativas modernas). Não uma simples e vazia transgressão como muitos apregoam, mas uma pura atividade reflexiva. Espaço de reordenação ou de liberação de fluxos, de subjetividades como forma de experimentar-se, sentir-se.

Portanto, para se compreender a linha afectual evidenciada pela retomada do “eu” na literatura contemporânea através da consciência e função do corpo como estratégia de reflexão do sujeito, é preciso saber o que vem a ser esse *corpo*.

Para Félix Guattari¹⁴¹ é preciso rever a noção de corpo já que este parece comportar vários sentidos. Nas “sociedades industriais desenvolvidas” atribuíram-nos um corpo, contudo essa noção individuada não procede se considerarmos grupos sociais diversos que compreendem ora o corpo nu, ora atravessado pelas almas, ora pelas tatuagens. Na infância, segundo Guattari, “fluxos capitalísticos” interiorizam a idéia de que o corpo é vergonhoso e que, portanto, deve se inscrever em determinado funcionamento social, doméstico etc.

Uníssono a Guattari, José Gil em *Metamorfoses do corpo* procura rever a noção de corpo, questionando conceitos simplistas, revelando a imprecisão nas formas que associam a imagem do corpo “à máquina” ou a “um organismo”. Para o teórico português a questão não está nem de um lado, nem de outro. O corpo encontra-se perdido “entre os signos, na escrita,

¹⁴¹ GUATTARI, Félix. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. p. 278.

nas ciências e nas instituições e na guerra.”¹⁴², já que todas estas categorizações são formas de poder que incidem sobre este espaço, muitas vezes, mascarando-o, reformulando-o, remodelando-o.

No entanto, ao descrever rituais xamanistas da Geórgia (Rússia), em alusão ao trabalho antropológico de Lévi-Strauss, Gil aponta para a eficácia simbólica que envolve um canto destinado a aliviar a dor de parturientes em situações de risco. Músculos e órgãos da paciente, previamente “condicionada” pela entonação de um canto que descreve a viagem de espíritos protetores até o interior dos órgãos afetados ou reorganizados de alguma forma pelas palavras e pelo ritmo impresso pelo cântico. A linguagem, nessa situação, parece adquirir um novo *status*: de reorganizadora, possuindo como suporte para tais “permutações e correspondências”, o corpo. O “permutador de códigos”, como José Gil nomeia a instância do corpo, opera através de uma espécie de substituição, de intersecção de planos. Para que o corpo se torne um “puro material para significar”¹⁴³, precisa desarticular determinadas forças históricas, sociais, morais e culturais que imprimem rigidez e estereótipos que limitam a produção de sentido e impedem o fluxo de sensações. Dessa forma, tornar-se-ia assim, “o espaço original da metáfora”¹⁴⁴.

2.6.1 - O discurso do (sobre) corpo

Em *Vigiar e punir*¹⁴⁵, Foucault ao descrever a forma como se instaurou, no Ocidente, o sistema penitenciário, na verdade, mapeia a tentativa do Estado em disciplinar o corpo – um objeto a ser manipulado –, transformado em pólo do “biopoder”.

¹⁴² GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. p. 14.

¹⁴³ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. p. 34.

¹⁴⁴ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. p. 41.

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 1997.

O relato da condenação de Damians por parricídio, e todo o cortejo pelas ruas e a forma como o corpo é sentenciado, revela a punição a que não apenas o sentenciado, mas qualquer outro que infrinja as regras morais, religiosas e sociais se submete. O relato pormenorizado da tortura em vida do condenado e seus insistentes pedidos de perdão a Deus demonstram que o poder persuasivo do Estado, na tentativa de tornar os “corpos dóceis”, parece eficiente.

A partir do final do século XVII o “teatro de horror” ou a “festa de punição” vai se extinguindo devido à possibilidade desse rito, paradoxalmente, instigar a violência.

As penas físicas como: reclusão, trabalhos forçados, interdição de domicílio, cujo instrumento é o corpo, são revistas em nome de um “pudor judiciário”, evitando que o condenado sintasse mal diante de si e da platéia. Portanto, no século XVII, as penalidades centralizam-se “na perda de um bem ou um direito”: a liberdade.

Além do sistema penitenciário, novas “tecnologias disciplinares”¹⁴⁶ surgem; como “as casas de educação”, que implantam em seu sistema o rigor do tempo industrial com sua postura religiosa. Conforme aponta Foucault, tanto nas escolas como nos exércitos ou nas fábricas, operários, soldados, alunos deviam oferecer sua produtividade a Deus a fim de atingirem os objetivos diários. Dessa forma, “O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder.”¹⁴⁷, que se exerce de formas variadas, ininterruptamente; seja social, cultural, histórica ou sexualmente. Todas as vezes que o corpo parece adquirir uma certa liberdade, o poder recorre e controla a própria “indisciplina”. A exploração econômica da erotização com seus filmes pornográficos, propagandas na TV de bronzeadores são exemplos desse condicionamento. A nudez explícita que garantiria a liberdade é permitida desde que os corpos expostos sejam magros, musculosos, bem torneados. Enfim, existiria sempre uma forma de controle – implícito ou não. Na verdade, os dois pólos do “biopoder” (conceito que integra as noções de repressão e poder biotécnico) são: o corpo e o controle da

¹⁴⁶ RABINOW & DREYFUS. *Foucault*. Uma trajetória filosófica. p. 149.

¹⁴⁷ FOUCAULT, 1997, p. 129.

espécie, através do sexo ou “dispositivos da sexualidade”, este último expandido a partir do século XIX.

2.6.2 - O corpo e o discurso da sexualidade

Em *História da sexualidade I. A vontade de saber*¹⁴⁸, traça-se um panorama das “tecnologias da sexualidade” que focaliza a relação proeminente entre corpo e sexualidade. Neste mapeamento, o projeto burguês de manter a prole em indústrias, preocupada em adquirir meios de sobrevivência, segundo Michel Foucault, impediria o conhecimento imediato do próprio corpo, espaço de consciência do ser. Portanto, quando o historiador francês afirma que “É sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo”¹⁴⁹, evidencia-se uma prática voltada para a tentativa de se “fragmentar” a consciência do homem. Foucault aponta para uma estratégia de se tratar o sexo como algo que antecede a sexualidade, desviando a atenção de um, para o outro. Sendo assim, a discussão acerca da sexualidade ultrapassa a abordagem do sexo. Esbarra, ainda, na constatação de que elaborar um discurso sobre sexualidade, tal qual se observa na poética albertiana, é propor um tipo de experiência que avança rumo à construção de uma nova forma do ‘eu’ modulado na leitura do corpo.

De acordo com Michel Foucault, o termo *sexualidade* é tardio e abrange dispositivos que ultrapassam o desejo, a *libido* e as concupiscências, pois estas questões seriam formas utilizadas pelos sujeitos a fim de conseguirem prestar atenção neles próprios. É através de uma genealogia, a que Foucault não se furta elaborar, que o pesquisador francês acredita alcançar respostas ou uma “verdade” sobre a necessidade do indivíduo em se reconhecer, nesse contexto, como sujeito.

O surgimento tardio, no final do século XIX¹⁵⁰, do termo *sexualidade* para Michel Foucault é emblemático uma vez que teria surgido em meio ao desenvolvimento de campos diversos do saber e a instauração de uma série de regras que levaram os indivíduos a reverem não apenas seus valores, mas também sentimentos e sensações.

O ‘sexo’ usufruiu privilégios em relação ao complexo ‘sexualidade’ como tentativa de se fornecer um modelo disciplinar fornecido pelo Estado. Nesse sentido, o ‘sexo’ adquire quase um *status* de instituição que, segundo Foucault, procede a uma “histerização” da

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2003, p. 109-123.

¹⁴⁹ FOUCAULT, 2003, p. 119.

¹⁵⁰ FOUCAULT, 2003, p. 10. (b)

sexualidade já que o ‘sexo’ adquire uma instância de saber, com suas regras visíveis e enunciáveis. A fim de se compreender melhor os processos que visam “incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar tornar mais ou menos provável”, algumas categorias, segundo Deleuze¹⁵¹, precisam ser situadas e/ou contextualizadas à luz das noções de “regra”, “tecnologia” ou “estratégia”. Todos esses elementos, na verdade, exprimem o poder que, segundo o autor de *As palavras e as coisas*, não é repressivo, uma vez que incita. Ele “se exerce antes de possuir” e não diferencia ou exclui sua ação sobre dominados e dominantes. O poder é uma prática de afetar a si e a outras forças. Uma estratégia que tende a relacionar forças que se encontram dissolvidas, mantendo-as unidas, portanto uma espécie de ‘exercício’. Atividade gerada por linhas de força transversais a que Foucault chama “diagramas”. Estes são forças que se exercem sobre outras forças. Matéria fluida, intersocial, produtoras de uma nova realidade, uma nova verdade: “o mapa das relações de força”¹⁵². Já o saber é um conjunto de regras que se fia a um determinado espaço e tempo. Existe em função de contextos variados estratificados, revelando uma espécie de “empilhamento” ou agenciamento que não desconsidera a unidade entre “límiars” diversificados: história e literatura, o sabido e o vivido, por exemplo. Contudo, o poder não está inserido no saber e vice-versa, embora um possa se constituir como uma espécie de sustentáculo recíproco, através de compartilhamento. Um conhecimento suscitado em uma determinada época produz uma visão epistemológica que rege as ações do homem. Essa reação coloca determinados conhecimentos em contato com outros saberes, norteando atitudes que remetem a relações de forças entre os homens. Portanto nenhum sujeito está livre em relação a um diagrama de poder.

Frente a essa exposição, Foucault, na verdade, se questiona em *O uso dos prazeres* até que ponto o projeto de estudar a sexualidade, *A vontade de saber*, não estaria reproduzindo o modelo gerado pela relação entre poder e saber? Até que ponto sua atividade, em princípio, que visa à atualização, não representa uma manutenção do par poder-saber?

Dessa forma, abordar o sexo, ao contrário do que se acredita, não é símbolo de transgressão e, sim, manter, segundo Foucault, um discurso dominante difundido, sobretudo a partir dos séculos XVII e XVIII, centrado na questão de um poder que rege os discursos não permitidos. Ocorre, portanto, controle sobre o discurso vinculado às “perversões”. Controle sobre o que é permitido ou não ser dito.

¹⁵¹ Cf. DELEUZE, 1986, p. 78-100.

¹⁵² DELEUZE, 1986, p. 46.

Em *A história da sexualidade II. O uso dos prazeres*, o teórico francês reformula seu projeto voltado, desde o livro I, para o comportamento sexual, já que acredita ser este tema uma consequência de um outro projeto mais amplo.

Na introdução do segundo capítulo de *O uso dos prazeres*, Foucault desloca seu projeto inicial, assinalando para a necessidade de se compreender a relação da cultura Ocidental, desde a Antiguidade até o Cristianismo, com uma história da sexualidade. Para o francês toda a pesquisa fundamenta-se na busca do indivíduo em constituir-se como sujeito. Portanto, para que um poder se exerça sobre o indivíduo é preciso romper ou, no mínimo, impedir que tal processo de autoconhecimento ocorra, uma vez que esse ato sugere a ação de afetar e ser afetado, ou seja características que pertencem ao poder.

Na Antiguidade, o ato sexual possuía um sentido positivo, enquanto que no Cristianismo foi associado ao mal. Contudo, algumas práticas como a monogamia, o heterossexualismo e a prática sexual com finalidade de procriação, ou a abstinência como ‘acesso à verdade’, são mencionados em textos do século IV a.C e associados a uma espécie de ‘regra de boa conduta’. A repulsa ao homossexualismo também encontraria resquícios na literatura da Antiguidade Grega. Esta prática inverteria os papéis sexuais e, por este motivo, transformaria o homem, *a priori*, viril, em um ser lascivo, característica feminina que o afastaria da imagem dominadora associada aos seres do sexo masculino. Contudo, esses “guias”, alerta Foucault, não devem ser considerados como a evidência de normas rígidas, mas como a elaboração de práticas que apontam para os direitos masculinos, o que lhes era permitido, em detrimento aos direitos (ou deveres) femininos.

A genealogia da sexualidade é interessante ao passo que conduz ao questionamento do papel da androginia no percurso onde opera a poética albertiana. Na tendência a rever elementos históricos portugueses, Al Berto intervém na base da cultura Ocidental ao apreender um debate estético sobre a produção de novas formas de existência.

Pensar, escrever, no contexto da lírica albertiana é resistir ao controle de um saber institucionalizado e ao desafio de elucidar linhas de forças invisíveis, inscritas no lado de fora, com tendência a camuflar-se. É importante ressaltar que na operação de resistência instaurada na poética de Al Berto contra um conjunto de forças que permeia todo um sistema, trava-se um embate que aponta para uma transversalização que se opõe à idéia de universal. É nesse campo de problematização que se desarticula uma ‘verdade’ que instaura uma nova forma de pensar, experimentar ou, ainda, conhecer. O corpo, nesse contexto, torna-se o fulcro de uma série de debates que envolvem as noções de estabilização, disciplina, poder e saber. Espaço

reorientador, que encontra no discurso sobre sexualidade, à altura do desejo, uma forma de descobrir o novo *ser* que se delineia com a subjetividade esboçada a partir da atividade poética em Al Berto.

o olhar fugiu pelos interstícios dos objectos, sinto-me como se tivesse cegado por excesso de olhar o mundo. as palavras para nomear o que é belo definharam, raramente as escrevo, penso-as só. aqui sentado, imobilizado sob a luz amarelenta do candeeiro, continuo a desejar aquilo que nunca verei: a cintilação dum corpo na cal, o sorriso dum rosto ardendo de suicídio em suicídio.

ignoro o mundo e a noite que o envolve e devora. deixo escoar o cansaço do corpo pela janela do quarto. fecho os olhos, finjo o sono, e vou pelos lugares desabitados do meu corpo¹⁵³.

O texto de Al Berto tem como base reflexiva a cultura ao conectar o que há de mais recente, como as bionarrativas, espaço fundamentalmente pessoal, com alto teor de subjetividade, à discussão em torno do corpo na atualidade. Proposta que evidencia a poética como local performático para se pensar não só a cultura, mas a história, a política e a própria literatura.

Releitura albertiana, não apenas da tradição literária portuguesa, com vistas a reconfigurar o imaginário sociocultural das artes a partir da escrita – elemento simbólico que cria contornos para o não visível, mas, sobretudo para a atualização do debate sobre uma política do corpo na reelaboração do eu na poética mais recente. A literatura como um espaço privilegiado onde se delineia uma espécie de cartografia de saberes e poderes contemporâneos, a partir da diagramação dos discursos sobre o corpo, possuindo como uma das abordagens principais, os dispositivos da sexualidade e a forma como esses interferem no autoconhecimento e na produção de subjetividades. O corpo, que também é linguagem, é o espaço privilegiado que sustenta a literatura atual, sobretudo por ser o local onde a linguagem reside, conforme sustenta José Gil.

¹⁵³ BERTO, AL, O medo I, p. 223.

a paixão talvez seja ausência dum corpo que desperta a intensidade da vida no interior doutro corpo; lugar onde a luz mal emergiu ainda, e as palavras se formam a partir de vestígios de silêncio. ardem brandamente no sangue, as palavras, mas ainda são confusas, dispersas, apenas sons indefinidos. depois, a mão executa-as, mata-as um pouco ao alinhá-las sobre desertos brancos, e a vida estremece, modifica-se. as palavras quando mortas, já não valem a pena porque substituíram tudo. criaram outras realidades.

Berto, Al. *O medo*. p. 451.

Capítulo III

3 - O saber à altura do corpo: Ana Cristina César e Al Berto

Após intenso debate em torno da “crise do sujeito”, uma das grandes questões das últimas três décadas refere-se ao papel do corpo na atualidade. A forma como este é explorado por diferentes vertentes (o corpo na psicanálise, o corpo na comunicação, o corpo e a linguagem, o corpo nas artes, *cybercorpo*) já revela o caráter abrangente deste tema. No entanto, tais investigações são recentes, embora despertem tanto interesse.

No século XVII, Descartes amputou a imagem do corpo de seus estudos, considerando apenas a mente como sinônimo de consciência, definidora do eu. Concebido como máquina-

corpo, este organismo assemelhava-se, para o filósofo, a um mecanismo de relógio. Assim, o sujeito cartesiano era desprovido de carne, pele e fluidos¹⁵⁴. Fato coerente, pois já que a imagem do sujeito atrelava-se a de Deus, não era necessário ter um corpo. Contudo, da anulação concebida no período clássico, o corpo desponta, na atualidade, com outras nuances.

Para Lucia Santaella¹⁵⁵ (2004), enquanto no século XIX os sintomas marcavam o corpo, agora o corpo torna-se ele mesmo um sintoma da cultura. A pesquisadora chama atenção para o vocábulo tomado de empréstimo da psicanálise, mas ressalta que ‘sintoma’ deve ser interpretado como um registro plasmado pela cultura. Desta força inscrita em vários debates revela-se um caráter em constante mutação (descorporificação, recorporificação, virtual, protético etc). Santaella adverte que a impossibilidade de discernir os limites e os efeitos sob o corpo fomenta sua exploração pela arte, talvez o único plano capaz de acolher e anunciar o estado experimental (ou de experiência) sob o qual se encontra a questão. Assim, notório, o tema ‘corpo’ parece não estar em voga aleatoriamente, como mais um fetiche acadêmico. O corpo, complexo sistema, requer reconhecimento e o terá, como já anunciou Lucia Santaella, pelo viés artístico, de forma acentuada nas últimas três décadas do século XX.

A poesia é um composto investigativo dos esquemas de compreensão e percepção, em sua maioria, vinculados à reflexão sobre elementos caros à cultura. Nesse âmbito, ao se considerar o contexto mundial pós década de 70, observar-se-ão algumas características na arte impossíveis de serem desvalorizadas.

O debate em torno da arte surge como símbolo da ruptura com o *establishment*, sobretudo, após as manifestações de maio 1968, na França, ecoando nas décadas posteriores. Movimentos de reintegração ou emergência de grupos socialmente constituídos como *minorias* e o apelo por uma efetivação dos direitos humanos impõem o tom do diálogo. A discussão em torno da poética produzida sob o cenário urbano e o contexto das décadas de 70 e 80 do século XX revelam-se influências marcantes nos trabalhos que despontaram nesse momento de forte tensão.

No Brasil, posterior ao Ato *In(con)stitucional*, cidadãos destituídos de seus direitos, foram exilados. No início da década de 70, aspectos ‘subterrâneos’ dos centros urbanos serão valorizados e a identificação com as minorias acontecerá. Com o Tropicalismo (1967-1968) emergirá o movimento de contracultura no País. No Rio de Janeiro, um novo circuito, contrário ao academicismo, na esteira de debates que envolvem os rumos da arte, forma-se a

¹⁵⁴ Cf. SANTAELLA. *O corpo sob o fantasma do sujeito*, p. 15.

¹⁵⁵ SANTAELLA. *Sintoma da cultura*. p.133.

partir de reuniões, cuja dicção política contaminou todos os projetos surgidos dessas propostas.

Em Portugal, após quarenta e oito anos de regime autoritário, cuja principal característica foi a manutenção das colônias ultramarinas, instaura-se um processo de atraso político e econômico no País, em relação à Europa. A crescente emigração caracterizou esse momento de base fascista, que terminou após um longo período de redemocratização iniciado em 25 de abril de 1974, momento conhecido como *Revolução dos Cravos*. Somente após esse processo de retomada política, rumo ao desenvolvimento, Portugal voltou a conhecer a liberdade.

Na poética do século XX desse país, uma das características principais, segundo João Barrento¹⁵⁶, é a constante renovação. Após os anos 60, observam-se (embora sem um veículo próprio para publicações coletivas, que marcaram períodos anteriores, como *Orpheu* (1915) e *Notícias do bloqueio* (1957)) movimentos que valorizaram a rigorosidade na linguagem e uma inovação na sintaxe: a *Poesia Experimental*, de atitude iconoclasta, e a *Poesia 61*, com sua consciência cultural e fuga à tendência mimética¹⁵⁷. Estéticas que serão revistas pela geração seguinte.

No espírito da *Pop art*, segundo Barrento, surge uma coleção de poemas caracterizada pela ausência aparente de coesão: *Cartucho* (1976). Chamado assim por ‘servir’ seus trabalhos poéticos em papéis de mercearia, embolados, uma “poesia de consumo”. O lado descompromissado, lúdico, provocador dos quatro poetas do *Cartucho* - Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre e Helder Moura Pereira – revela, assim como outros poetas que ganharam projeção, como Nuno Júdice e Vasco Graça Moura, uma intervenção na lírica portuguesa, em parte, como consequência da Revolução de abril de 1974.

Para Luis Miguel Nava¹⁵⁸, os poetas surgidos na década de 70 em Portugal caracterizam-se por aliar a uma linguagem elaborada, um “fôlego discursivo” vinculado a uma dicção confessional e a uma declaração acentuadamente cotidiana, sem que isso simbolizasse um retrocesso. Fernando Pinto do Amaral ressalta que foi também na década de 70 que se delineou uma nova sensibilidade na poesia portuguesa voltada para uma linguagem desvinculada da função mimética, embora atenta ao ato de “comunicar-se com alguém, na

¹⁵⁶ BARRENTO. *Um quarto de século de poesia portuguesa*. [Revista eletrônica *Semear*]

¹⁵⁷ Cf. PINTO DO AMARAL, 1990, p. 47.

¹⁵⁸ *Apud* PINTO DO AMARAL, 1990, p. 49.

tentativa de dizer algo, fazer ressoar o timbre de uma voz, dando conta de uma experiência pessoal”¹⁵⁹.

Na mesma linha teórica, João Barrento observa que como consequência da década anterior, avançarão sobre a poética da década de 80 a tendência à ficcionalização, um olhar voltado para experiências pessoais e cotidianas e um cruzamento de temas vinculados à tradição ocidental (o tempo e a morte, a arte). Elementos que, apreendidos na obra de Al Berto, situam-no junto a uma sofisticada tradição literária portuguesa, que plasmou elementos culturais à reorganização da poética, pelo veio de uma transubstanciação entre literatura e outros relatos. Textos mesclados, impuros, aparentemente menores que despontam como o diário ou a autobiografia, ao mesmo tempo em que reintroduzem a questão do eu como suporte para um debate de ordem cultural. Talvez seja por isso que, para Foucault, a linguagem literária aproxima-se do virtual – “presença que se retira, em certo sentido, se esconde”¹⁶⁰. Base da dissimulação, da simultaneidade e da simulação que encontram na confissão do diário, “verdade impura”, o lugar contemporâneo da literatura¹⁶¹. É essa impureza transformadora que incide na subjetividade elaborada em Al Berto e Ana Cristina César. Poetas que ao instaurarem o debate em torno do masculino e do feminino, da androginia e do travestimento, da intimidade/verdade do diário e da autobiografia, ou de seus próprios nomes, cindidos – Al Berto e Ana C. –, assumem eles mesmos, o papel de simulação/simulacro onde se sustentam, já que residiriam inteiramente nesse espaço. Dimensão imersa em vozes que se sugerem, apagam, substituem “dispersando o ato de escrever e o escritor na distância do simulacro em que ele se perde, respira e vive”¹⁶². Assim, em sintonia com a produção de Al Berto, que expõe corpo e poesia ao nível do desejo, com seu caráter altamente confessional, Ana Cristina César (1954-1983) desponta, também, na década de 70, no Rio de Janeiro.

¹⁵⁹ PINTO DO AMARAL, 1990, p. 50.

¹⁶⁰ FOUCAULT, *Ditos e escritos III*, p. X.

¹⁶¹ CF. FOUCAULT, *Ditos e escritos III*, p. 123.

¹⁶² FOUCAULT, *Ditos e escritos III*, p. 122.

A poeta carioca que procurou transformar seu texto em carne, em sangue, à maneira whitmaniana, a partir da expressão literária, reconhece o diáfano fio que une desejo e escrita.

Os textos híbridos e fragmentados de Ana C., como ela costuma assinar, metamorfoseiam-se em poesia, prosa – literatura. Estratégia “pós-moderna” que toma de empréstimo elementos de outros textos parodiados como os de T.S. Eliot. *The waste land*, texto inaugural de Eliot e revisitado por Ana César, já constitui um verdadeiro mosaico de outros textos de variados gêneros. Atividade que aponta para a total fragmentação sob a qual se erigia a sociedade, bem como todos os seus ideais e o próprio *eu*. Além de Eliot, Ezra Pound e Fernando Pessoa compõem o fundamental cenário representativo do processo de “dissolução do eu romântico na mascarada errante do sujeito poético instaurada pelo modernismo”¹⁶³, anunciado pelo texto de César.

Com a intenção de discutir temas marginalizados pelos veículos da ‘mídia oficial’ e de uma perspectiva mais ampla, jornais como *Beijo* e *Opinião* serviram de suporte para a abordagem cultural nada displicente de Ana C. Textos sofisticados e temáticas que, visivelmente, procuravam contribuir para o avanço da crítica literária, sempre revigorada, evidenciando a profunda efervescência intelectual carioca.

A poesia de Ana C. revela a força presente no ato da escrita. Poder que, ao mesmo tempo, requer sutileza, sensibilidade, mas destreza. É nesse espaço que Ana C. reinventa, com sua, nomeada “poesia marginal”, no Rio de Janeiro da década de 70, o tom prosaico e, aparentemente, minimalista: “fotogramas do meu coração conceitual”¹⁶⁴. Aparente por ser o texto de Ana C, assim como o texto de Al Berto, estruturado sobre o excesso, fruto da percepção aguda sobre a força de criação da literatura. Textos compostos entre diário, correspondência e literatura, que abordam a possibilidade de interlocução entre texto e leitor, revêem o estatuto da autoria e, principalmente, ao refletirem sobre a construção literária, revelam o desejo que subjaz o ato de mobilizar, de comunicar-se intrínseco à literatura. Possibilidade gerada por um efeito emocional, uma espécie de contaminação pelo viés da afetividade. Em referência explícita a Baudelaire, ao revelar a estrutura de seu livro *A teus pés*, Ana C. expõe:

É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou eu que te seguro os ombros
e grito verdades nos ouvidos, no último momento.
Me jogo a teus pés inteiramente grata¹⁶⁵.

¹⁶³ Cf. MORICONI. *O sangue de uma poeta*. p. 98-99.

¹⁶⁴ CÉSAR, Ana C. *A teus pé*, p. 20.

¹⁶⁵ CESAR, *A teus pés*, p. 51.

Operação que lança base para indagações sobre a poesia e a literatura contemporâneas e o movimento que delinea uma afetividade que surge no rastro do retorno do eu na poética após alguns anos de alijamento sob os alicerces da linguagem, tal qual configurada por Mallarmé ou no Brasil, talhada em João Cabral de Melo Neto ou, ainda, na apropriação feita pelo concretismo de *Um coup de dès jamais abolira l'hasard*.

É a partir de uma outra forma de lidar com a potência 'eu', delineada, anteriormente, no romantismo e revigorada pela poética atual, que se dispõe a impossibilidade da crença seja na categoria dual da linguagem, que marca um distanciamento irreparável entre dois elementos, seja na auto-referencialidade lingüística, apreendida por um discurso voltado para a interioridade. Estas duas propostas obliteram relações polivantes desenvolvidas a partir de um duelo travado entre o visível e o enunciável; ambos já caracterizados como “tipos de multiplicidade”. Portanto, é para a atividade de coadunar essas relações de força, múltiplas, dispersas e irredutíveis a uma unidade, que se lançam as poéticas de Ana C. e Al Berto. Sendo assim, o relato em forma de diário, nas poéticas de Al Berto e Ana C. anunciaria uma discussão que, longe de qualquer ritual próximo à vanguarda, ainda que com seu caráter de novidade, envolve cultura, subjetividade e corpo.

É ao elaborar uma poética que problematiza a linguagem que os poetas a atualizam e atuam no cenário cultural mais recente. Já que atuar é pensar, dispõem-se, assim, de novas formas de reinterpretar, entre outros temas, o fim do humanismo. É a partir dessa discussão que se define a possibilidade de o texto compor novos efeitos.

a história está completa: wide sargasso sea, azul
azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel¹⁶⁶.

Texto/sereia que com seu canto/intimidade conclama o leitor a interferir, compartilhar, completar o eu que emerge do espaço poético, tornando-se, o eu que lê, um eu que interage.

¹⁶⁶ CESAR, *A teus pés*, p. 21.

Texto que, assim, fala de si mesmo, na concepção de uma escrita onde coexistem vozes, imagens, *videoclips*, diários, tempos, corpos e outros textos.

Em seus estudos sob o que há de novo na literatura, na década de 60, Foucault ressalta a sofisticação da literatura roussealiana Do universo fragmentado de Raymond Roussel, com suas peças de teatro, trechos de poemas, rótulos de garrafa, desponta-se algo ‘novo’ na literatura. Textos que, para o pensador francês, estão próximos de um labirinto ou de corredores desdobrando-se infinitamente, cuja fragmentação, paradoxalmente, evidencia a coesão, revelando uma uniformidade penetrante¹⁶⁷. O discurso cindido, apresentado sob o esquema entrecortado do diálogo e da coloquialidade, ressalta os pontos que o fundamentam. Recortes do cotidiano desenhados nos diários, reveladores de uma aparente intimidade.

De acordo com José Gil (1997) é por meio de uma “infralingua”, uma linguagem inverbalizável, que opera no simbólico, elaborada paralelamente à própria fala, que se oferece uma matriz “para que o mundo sensível, variável, caótico, adquira ordem e sentido”¹⁶⁸. É a partir desse estatuto reconfigurador que Al Berto elabora sua poética. Presente num dos pontos mais altos da produção cultural; não só de seu país, mas, principalmente, da contemporaneidade, ao aproximar das linguagens poética e pictórica, a fotografia e indo além: inserindo, no seio desse processo investigativo, o corpo no cenário da arte.

A *Body art*, a fotografia como impressão do tempo e a imagem do *performer*. O corpo vivo do poeta tomado como espaço e suporte da arte: problematizações visíveis em Al Berto. Formado em pintura, o artista suscitou uma interlocução profícua entre as linguagens pictórica e verbal, seja por meio de suas performances fotográficas junto a Paulo Nozolino, seja pela mescla de ensaio e poesia, tal qual se observa em *A secreta vida das imagens* (1984-85). Obra que, apoiada pelo Instituto Camões, em 1999, recebeu tradução para o inglês, seguida de publicação no Reino Unido. Trabalhos investigativos que ultrapassam os limites da linguagem, alcançando diferentes esferas do saber. Registros que procuram compreender a função e a imagem do corpo como base para uma discussão em torno da cultura, já que é pelo corpo que o homem conhece e sensibiliza-se com o mundo (pela visão, tato, olfato etc). É interessante ressaltar que todo o esforço interdisciplinar em se apreender a imagem corpórea, aponta para o caráter multissignificativo inerente a esse sistema.

Em oposição a Descartes e seu contemporâneo, um dos trabalhos mais importantes sobre os efeitos e as causas que atuam sobre o corpo foi proposto na *Ética* de Baruch de Spinoza (1632-1677), cujo trabalho discorre sobre as forças que atuam sobre o corpo: sejam

¹⁶⁷ Cf. FOUCAULT, *Ditos e escritos* III, p. 180.

¹⁶⁸ GIL. *Metamorfoses do corpo*. p. 47.

aquelas que o potencializam, sejam outras que lhe entram em conflito. A questão fundamental na abordagem de Spinoza gira em torno das potências que “entram em constituição” com o corpo, produzindo sobre este um efeito transmutador capaz de afetar a si mesmo e outros corpos, produzindo “modos de existência”¹⁶⁹. Devido a essa sucessão de efeitos que interferem no estado já variável do corpo, Spinoza aponta a necessidade de se ir além da consciência, já que “Não se sabe o que pode o corpo”¹⁷⁰. Embora os estudos sobre a corporeidade ainda não tenham entrado na pauta no século XVII, Spinoza revela tanto o caráter em decomposição da idéia monolítica do corpo, como a rasura do estatuto de coesão designado a suas partes. Entre outros motivos que envolvem a ruptura com o Estado e a igreja, o pensamento pouco ortodoxo de Spinoza legou-lhe a excomunhão e o título de herege.

Já no século XXI, cujos estudos se voltam para o estatuto da corporalidade em meio a um turbilhão de forças que se entrecruzam, Christine Greiner (2006), aponta que o corpo é um complexo sistema mobilizado por forças emocionais, sensoriais, internas e externas. Composto por diversas funções e variados modos de organização, mas todos em sintonia. O esforço de Greiner está em compreender o fluxo de informações entre as partes do corpo e destas com o mundo. A argumentação da pesquisadora articula-se com base em Nietzsche e Antonin Artaud, para quem o corpo deve estar alheio aos automatismos. Uma experiência no âmbito da comunicação, reorganização operada pelo corpo: “rede móvel e instável de forças e não de formas”¹⁷¹.

A palavra ‘comunicação’ do latim tem suas bases em *communitas*, *communio*, *communius*¹⁷²: ‘compartilhamento’, ‘troca’, ‘um coletivo’ - genealogia que reforça a importância da base de compartilhamento entre corpo, suas partes e o mundo. Portanto, o elemento instável apontado por Artaud é uma rede ativa, por onde correm fluxos de comunicação que ativam diferentes partes do mesmo complexo: pele, tato, visão, paladar, mente etc.

Em assonância ao conceito de multiplicidade de significantes, que envolvem as várias atividades realizadas pelo corpo, interpretado como ponto de partida e chegada, Paul Zumthor (2000) chama atenção para a capacidade sensorial revelada pelos órgãos do sentido que apontam para a produção de conhecimento. É pela corporeidade que o homem conhece as dimensões do mundo, tomando, assim, consciência desse espaço. É percebendo que se

¹⁶⁹ Cf. DELEUZE. *Espinoza e os signos*. p. 40-67.

¹⁷⁰ Cf. DELEUZE. *Espinoza e os signos*. p.26.

¹⁷¹ GREINER. *O corpo*. p. 25.

¹⁷² GREINER. *O corpo*. p. 51.

presentifica. Torna-se possível afirmar que o corpo é um organismo pensante, já que ‘conhece’ ou ‘interage’ pelo olfato, pela visão, pelo tato, pela audição. É, também, na pele que se articulam interior e exterior, dimensão comprometida com a percepção. É pertinente destacar que, se a leitura poética envolve a percepção, concebida como ato de presentificar, o homem pode vir a conhecer o mundo pela experiência poética. Pertinente ressaltar ainda que, se não se sabe o que é o corpo, como afirmam tantos estudiosos, o espaço da poética transforma-se em mais um campo de experiência para a apreensão desse elemento. Uma relação quase metalingüística. Tanto o corpo quanto a poesia constituem sistemas complexos cujo objetivo parece ser reorganizar signos culturais, lingüísticos e históricos. Nesse processo sinérgico, a comunicação entre a poesia e cada parte que configuraria sua unidade, trabalha a fim de revelar uma experiência. A comunicação, através de sua natureza “transportadora”, elabora o trânsito entre ação e palavra, dentro e fora do corpo, sucessivamente.¹⁷³

Em Al Berto, a dança, os alucinógenos, o travestimento, o *rock*, o ambiente portuário evidenciam uma confusão generalizada, interpretada pelo recodificador lingüístico cultural. É como se os elementos dispostos pela poética operassem no âmbito da metáfora, como parte de um processo de interação com o corpo e sua já reconhecida “aptidão para emitir e receber signos”¹⁷⁴. De uma certa forma, espera-se que essas mesmas metáforas ou “um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra”¹⁷⁵ atinjam o nível da *tradução* de um no outro. São nas partes desarticuladas do corpo que se revelam formas de desestabilizar códigos culturais, ressignificando-os, ao passo que intervêm na configuração de novas linhas do/para o saber.

Compreendendo-se assim o vínculo entre cultura, linguagem e corpo, a década de 70 do século XX, desponta como palco de situações que interferiram, de maneira fundamental, na poesia e, conseqüentemente, na compreensão e confirmação de um novo ser apreendido no cenário mais recente. É nesse espaço privilegiado, povoado de sensações, preenchido por elementos do cotidiano onde despontam: ela, Ana Cristina Cruz César, carioca; ele, Al Berto, português. Artistas que plasmaram à reflexão do trabalho poético uma lógica que inaugura uma espécie de reinterpretação de vozes que, eclipsadas por uma outra ordem cultural, requerem materializar-se neste momento. Despertados de um sono profundo instaurado seja por ditaduras, seja por discussões que envolvem a “pós-modernidade”, seja, ainda, pelos vestígios do alijamento do eu na literatura, os poetas acenam com trabalhos que fomentam um

¹⁷³ Cf. GREINER. *O corpo*. p. 45.

¹⁷⁴ GIL. *Metamorfoses do corpo*. p. 32.

¹⁷⁵ GREINER. *O corpo*. p. 44.

debate cultural e político. Seja na América do Sul ou na Europa, elaboram-se textos, em língua portuguesa, voltados para a temática urbana, a revisão e problematização da idéia de um “eu” centrado, conseqüentemente, na rasura da idéia de autoria, que antes de tudo, revelam um grau acentuado de comprometimento crítico e estético com os processos que compõem a linguagem literária, como se observa em César:

Não sou eu que estou ali
de roupa escura
sorrindo ou fingindo
ouvir.
No entanto
também escrevi coisas assim,
para pessoas que nem sei mais
quem são,
de uma doçura
venenosa
de tão funda.

Ou em Al Berto:

ao folheares os meus livros desprender-se-á deles um cheiro amargo a plantas esmagadas, e não encontrarás mais nada a não ser a brancura envenenada do papel, as palavras apagaram-se deles ao mesmo tempo que eu me apaguei por dentro do teu silêncio¹⁷⁶.

É do interior do ato de criação literário tomado como experiência em Al Berto e Ana Cristina César, dicções que registram uma nova poética compromissada com a (re)inserção do eu no cenário artístico da atualidade, que se torna pertinente indagar sobre o anunciado fim do humanismo, tal qual elaborado por Nietzsche e Foucault. Afinal, os trabalhos de Al Berto e Ana C. compõem uma trama onde se articulam outras possibilidades de resistência ao poder e uma reorientação para o saber.

O trabalho dos poetas da década de 70 do século XX, desponta como testemunha de um período politicamente conturbado. Observa-se com freqüência que à poesia é acrescida uma tendência política, voltada para ética, elaborada, sobretudo, a partir dos debates sobre o papel do corpo na sociedade contemporânea e a influência do contexto social sobre a questão de gênero feminino ou masculino. No interior desses processos de revisão desenvolve-se o *leitmotiv* da poesia considerada “marginal” das décadas citadas: a sexualidade. Temática que emerge a partir da elaboração do discurso sobre desejo e corpo rumo à transgressão. Elemento que durante sua exposição configura-se como parte de um processo que não cessa de refletir sobre seus próprios processos constituintes. Dessa forma, expor a sexualidade à reflexão

¹⁷⁶ BERTO, AL, 1997. p. 231.

poética, tal qual surge em Al Berto e Ana C. é, na verdade, pensar não apenas a partir desses dispositivos de sexualidade, mas das circunstâncias que os permitiram ser questionados. Essa operação constitui parte do entendimento da base experimental que envolve a poética recente.

Ao se abordar a questão da revisão histórica e cultural, recai-se sobre um dos tópicos mais veementes na literatura de Ana Cristina César: o tema que envolve literatura e mulher. Elementos que sempre compuseram uma unidade no imaginário popular, sobretudo no que se refere à poesia. Já que seria próprio da poesia um alto teor de subjetividade, estabelecer-se-ia um diálogo reflexivo entre a condição da mulher e a poética, revelando, assim, um modelo desgastado. Dessa forma, evidencia-se um dos temas (e tese) da poética de *A teus pés*, livro que reúne, além da obra homônima, alguns dos principais livros da poeta carioca: *Luvras de pelica*, *Correspondência completa*, *Cenas de abril*. Poemas marcados pelo debate em torno do feminino e do travestimento: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. (...) Os peitos andam empedrados. (...)”¹⁷⁷. Proposta que visa à desestabilização da idéia de gênero (como algo próprio de mulher), em franco diálogo com a formulação da androginia em Al Berto: “eis de novo o deserto onde esperaremos novos crepúsculos, a androginia, novas chuvas de luz e de treva”¹⁷⁸ ou em:

beijamo-nos, os sexos de novo hirtos. um dos chuis vira-se pra os outros e diz: *não interessa nem ao menino Jesus esta cambada de paneleiragem. vá! toca a dar o slide daqui! olhamo-nos em silêncio, os cabelos têm um sabor turvo a sono e a ópio*¹⁷⁹.

Portanto, a discussão sobre sexo é subvertida em nome de uma questão mais ampla, voltada para sexualidade. Em *A vontade de saber*, Foucault promove uma diferenciação bastante interessante sobre essas duas bases. A primeira, o sexo, seria um dispositivo presente no interior do conceito de sexualidade. Vinculado à proibição, ao prazer propriamente dito, o sexo é passível de repressão pelos “dispositivos de vigilância”. Já a sexualidade é um princípio com base no cuidado e o conhecimento que o sujeito constrói de si:

nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não a realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos

¹⁷⁷ CESAR, *Cenas de abril*, p. 72.

¹⁷⁸ BERTO, AL, 1997, p. 25.

¹⁷⁹ BERTO, AL, p. 25.

conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.¹⁸⁰

Imagem que remete à construção da sexualidade, como conhecimento de si, indiferente do caráter masculino ou feminino, visível em Ana Cristina César:

eu fiz de tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia)!¹⁸¹

É nesse espaço de reflexão cultural, político e literário, à espera de uma chave que ative algum elemento armazenado na memória, viabilizado pela leitura do desejo, que Ana Cristina César e Al Berto dialogam. Interlocução que registra a possibilidade de a poesia aglutinar como seu material tudo aquilo que existe, fora e dentro dos estatutos de “real”, “verdade”, “poder” ou “saber”. Para além de todos os “catálogos” e “arquivos” que constituem um arcabouço ilusório cuja consequência, fundamentalmente, é a manutenção, “ingênua de significantes e significados”, como aponta André Araújo em sua dissertação, *O devir do corpo*¹⁸². É também Araújo que (parafrazeando, talvez, a questão suscitada por Spinoza) indaga: O que pode um corpo? “o corpo é o único suporte do texto” ou “(...) vou usá-lo [o corpo], desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier.”¹⁸³ : responderia Al Berto. José Gil reflete: “O que é um corpo? Uma respiração que fala”¹⁸⁴. Como num colóquio, continuaria Ana Cristina César:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes

¹⁸⁰ FOUCAULT. *A vontade de saber*. p. 100.

¹⁸¹ CESAR, *A teus pés*. p. 43.

¹⁸² ARAÚJO. *O devir de um corpo*. 2004. [Dissertação].

¹⁸³ BERTO, Al, 1997, p. 24.

¹⁸⁴ GIL, 1997, p. 88.

um filete de sangue
nas gengivas.¹⁸⁵

Problematizações de uma corporalidade reconfigurada e conduzida à instância da linguagem. Sendo assim, a proposta de Ana Cristina César, segundo André Araújo, é a de plasmar o “eu” à escrita, num movimento oposto àquele da modernidade. Esse projeto, em assonância ao de Al Berto, contempla a leitura poética à altura de metaforizações que possibilitariam a sua ‘tradução’ pelo viés da percepção corporal. Uma espécie de “lembrança orgânica de sensações”¹⁸⁶, que, segundo Paul Zumthor, revela o comprometimento do corpo “na percepção plena do poético”¹⁸⁷. À medida que se insere ou talvez reintegre o corpo ao ambiente poético, promove-se a leitura do gesto, dos sentidos, ou se instaure “um discurso sem palavras”¹⁸⁸, pressupondo que se pensa com o corpo. Esse espaço surge, ainda, como elemento transformador na década de 70 do século XX, à medida que propõe uma nova abordagem política, estética, ética com o outro, com o *eu* e com o mundo, já que, como bem aponta Zumthor: “Minha leitura poética me coloca no mundo”¹⁸⁹, ou como ressalta insistentemente Al Berto: “o corpo é o único suporte do texto”¹⁹⁰.

A literatura arranca o sujeito de si, promovendo a abertura de um “eu” estático, rumo à produção de subjetividades. Um processo oscilatório, ininterrupto e simultâneo. Nesse percurso de dissolução surge um espaço onde a multiplicidade desassossegada urge, conforme vaticinou Pessoa e Whitman e onde vozes feminina/masculina se entrecortam, como bem ressaltam Al Berto e Ana Cristina César. Entre outros fatos, a *personalização* ou total abertura para o eu nos trabalhos destes dois poetas, aponta para uma aproximação entre leitor e texto. Pela emersão do *eu* na contemporaneidade, assiste-se à possibilidade interlocutória onde se articula a desestabilização da idéia de identidade. Ao operar com um novo pensamento elaborado a partir do espaço vicário instalado pelo fim do humanismo, convoca-se para a discussão uma outra forma, com um instrumental içado da problematização do *eu* cindido,

¹⁸⁵ CESAR, Ana C. *Cenas de abril*, p. 59.

¹⁸⁶ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. p. 92.

¹⁸⁷ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. p. 88.

¹⁸⁸ ARAÚJO, 2004, p. 55.

¹⁸⁹ ZUMTHOR.. *Performance, recepção, leitura*. p. 95.

¹⁹⁰ BERTO, AL, 1997, p. 34.

disposto, sobretudo, no século XIX com o romantismo. É pelo viés da experimentação que o *eu*, reconfigurado, será conduzido ao interior da poética na atualidade. Uma espécie de composto que envolve corpo, sensações e linguagem. Um *eu* como forma de subjetivação, atividade que não cessa de se refletir, de ser pensada.

Esse *eu* é o que há de mais longínquo e também o que há de mais próximo. Um *eu* que se opõe ao sujeito, à sujeição, conforme é possível observar em Al Berto e Ana Cristina César, representantes de uma concepção de poesia disposta a partir da problematização do próprio texto literário, concebido ao mesmo tempo como espaço de fundação de uma ‘realidade’ e de experimentação.

O *eu* que surge do debate em torno da interlocução entre texto e leitor, encontra-se no limite, no movimento de metaforização da própria poesia que se estira ao máximo e automaticamente, se conecta sempre a outra metáfora. É nesse espaço de limite que propicia a auto-indagação, que o *eu* se alimenta e ressurgue como pura experiência estética e ética.

Ana Cristina César e Al Berto são poetas cujos textos, evidentemente contemporâneos, pautam-se na estética do pastiche, da paráfrase ou da paródia, elaborados no rastro da transgressão e da repetição. Espaço que inaugura, na atualidade, uma mudança na recepção do *eu* para com ele mesmo. É dessa forma que a idéia de *eu* revelada, sobretudo na poética, encontra novas bases para se realizar. É esse espaço de questionamento que sustenta a revisão da idéia de gênero, feminino ou masculino, onde se fundamenta a reflexão sobre o estatuto da autoria. Problematização estabelecida por Al Berto ao enxertar em seu texto elementos que remetem, de forma evidente, a Camões, Cesário Verde, Fernando Pessoa, William Borroughs, Van Gogh ou a Caravaggio. Trabalho realizado ainda por Ana Cristina César ao afirmar que se apropria de textos de T. S. Eliot, Ezra Pound, Katherine Mansfield, Emily Dickinson, Walt Whitman, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira ou de trechos de cartas de amigos menos conhecidos do que os nomes selecionados. Artimanha intertextual revelada, segundo ela, nos índices onomásticos:

Cada texto poético é uma rede sem fim. (...) um remete ao outro... Aqui mesmo tem um índice onomástico, que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. Então a poesia está sempre fazendo isso. (...) não tem só autores, tem amigos também. Todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem.¹⁹¹

¹⁹¹ CESAR. *Escritos no Rio*. p. 203.

O esforço contemporâneo em constituir uma imagem, gerada nos interstícios (ou para além) das linhas de poder, explica-se pelo corpo tomado como suporte de signos decodificados e recodificados. Um processo de desbloqueamento de sentidos estabelecidos na “confusão levada ao extremo”¹⁹², tal qual observado em Al Berto ao aproximar , à imagem marítima, a linguagem literária: “ no escuro beco do mundo segrego abelhas de esperma, a luz do mar onde teço corpos de água, a escrita que vem da treva, lembro-me: *um corpo voltou a mover-se no interior do meu*”¹⁹³. À espera da auto-dissolução, construída sob o signo do fragmento, a sintaxe caótica dos versos albertianos revela de onde emerge sua força: de um processo de combustão interna; vinculado às condições sob as quais surgiu. As drogas, os alucinógenos, o *rock*, vozes e barulhos provenientes da TV ou da rua, contribuem para obter esse resultado, além do próprio contexto sócio-histórico-cultural e da literatura que alimentam o texto de Al Berto.

Ana Cristina César, em *A teus pés*¹⁹⁴, encena o desejo presente no texto; fruto de uma tentativa de revelar sangue, vísceras, corpo e sensação. Exercício estético que aproxima corpo e texto, reinterpretados como um único elemento: “Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo.”¹⁹⁵ Lógica voltada para a transubstanciação que subjaz o texto poético contemporâneo, à luz da experiência whitmaniana. É nesse espaço caracterizado pelo compartilhamento onde transitam os textos de Al Berto e Ana C. Ambiente caótico que potencializa a dissolução do homem em outro ser: desassossegado, em constante luta por uma nova subjetividade. Desse embate, emergem outro homem e outra mulher. *Eu* que se enuncia e problematiza: eu/teoria, eu/experiência, eu/homoerotismo, eu/natureza, eu/cultura. Polifonia que exige novas abordagens, novos debates, outras leituras, a fim de atualizar a produção literária como revela Ana C.:

¹⁹² GIL, 1997, p. 24.

¹⁹³ BERTO, AL, 1997, p. 12.

¹⁹⁴ CÉSAR. *A teus pés*. 1982.

¹⁹⁵ CÉSAR. *A teus pés*. p. 61.

(...) Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada. Os militantes sensuais passam a bola: depressão legítima ou charme diante das mulheres inquietas que só elas? Manifesto: segura a bola; eu de conviva não digo nada e indiscretíssima descalço as luvas (no máximo), à direita de quem entra.

ou Al Berto:

um dia, um desconhecido virá ao meu encontro na rua, e dirá: *conheço-te, sou a tua imagem perdida uma noite dentro do espelho. ficarei a olhar-me no seu rosto exactamente igual ao meu, sem saber por onde fugir-me.*

Para além de uma abordagem panfletária, o homoerotismo (em Al Berto), ou travestimento, ou texto feminino (que em Ana C. revela o carácter *marginal* do discurso de mulher - signo socialmente *minoritário*) surge como símbolo de uma resistência aos vários atos que constituem os processos de estabelecimento do ‘poder’. Relações de força que se apresentam sob a forma de sistemas autoritários, ditatoriais aliados a uma cultura androcêntrica, ou ainda, na manutenção do estatuto da mulher como ser frágil, disposta sobre um subjetivismo hermético vinculado ao inefável. Nesse mesmo veio, arraigam-se, ainda, elementos que disseminam a noção, já gasta, de identidade, seja em Portugal, seja na América do Sul, seja em qualquer parte do mundo.

É num movimento contrário a essas “verdades” que os textos de Ana C. e Al Berto, “turbilhão de novidades”, “antena das últimas tendências”¹⁹⁶, não cessam de criar (e recriar) formas capazes de resistir à proliferação desses pressupostos hegemônicos. Ao proporem uma reorientação dos sentidos, instaurando uma espécie de fluidificação de códigos sociais e culturais por meio da reintegração do eu na poética, ou pelo carácter confessional de seus textos (no limite da contaminação com a literatura), Al Berto e Ana C. operam a partir da idéia de um corpo comunitário. Proposta que rompe com uma cultura antropocêntrica, no

¹⁹⁶ CESAR. *A teus pés*.p. 35.

momento em que capta a singularidade móvel dos outros eus, que os incorpora e dinamizam conexões, à medida que viabilizam o acesso ao simbólico. Legado iconoclasta da poesia experimental em Al Berto, que reorienta os processos de interlocução entre texto e leitor, pelo viés da “intercorporeidade” ou “corpo sinérgico”, como assinalado por Zumthor¹⁹⁷.

Assim, os textos de Ana C. e Al Berto compõem a descoberta de formas que, ao exercerem forças sobre si, abrigam outras possibilidades de existência. Talvez resida nesse espaço o poder de afecção do trabalho desses poetas. É na elisão da idéia de sujeito e na abertura para o retorno do eu, que se acena para a possibilidade de subjetivação que, segundo Deleuze, “é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles”¹⁹⁸. A poética, portanto, não opera como simples abrigo, mas como força de resistência, enfrentamento de base ética e estética: “por oposição à moral que participa do saber e do poder”¹⁹⁹.

Da singularidade do indivíduo à comunicação “com toda a natureza e toda cultura, atravessados pelo maior número de forças sociais e naturais”²⁰⁰. Processo dinâmico que evidencia a perdição dos sentidos e a elisão dos contornos, construindo-se sob o signo da tensão e da exaustão.

Do ato inaugurado pelo Romantismo, a dissolução do *eu* é encenada em Hölderlin, reinterpretada em Pessoa e problematizada pela poética mais recente, sobretudo a partir das décadas de 70 e 80 do século XX. Nesse campo há uma retomada do eu com a estratégia dos textos poéticos em primeira pessoa, fomentado pela mescla da poesia com o diário, correspondência e narrativas de experiências pessoais. Torna-se pertinente destacar que os poetas mais críticos abordam o eu não como uma expressão do sujeito, uma espécie de identidade, mas como uma auto-consciência, seja de cada uma das sensações, seja de cada parte do corpo e dele como um todo, um organismo pensante.

¹⁹⁷ ZUMTHOR, 2000, p. 94.

¹⁹⁸ DELEUZE. *Conversações*.p. 141.

¹⁹⁹ DELEUZE. *Conversações*.p. 179.

²⁰⁰ GIL, 1997, p. 58.

Sobre esse novo ser, na contramão da perspectiva dos estudos sobre uma literatura feita por mulher, Ana Cristina César revela a reflexão estética de seu texto ao propor o feminino não como expressão do inefável, da delicadeza, mas como traço que pressupõe novas questões sobre o fazer poético. Aliás, toda a obra da poeta carioca fundamenta-se sobre esta questão.

A consciência estética de César transforma seu texto em uma verdadeira obra que estira até ao limite as possibilidades da literatura. Portanto, o feminino em Ana C. ultrapassa as tentativas de se evidenciar um tipo de ‘literatura de mulher’. É mais um traço do que um gênero, em se tratando de escrita. É a revelação intensa de “sentimentos em estado bruto”, como o afirma a poeta. É excesso, escolhas. Surge como transgressão: “suspiros no contrafluxo”²⁰¹, ruptura com uma escrita convencional, linear, alicerçada em lugares comuns. Operação que promove uma mutação do real, a partir de uma problematização. “cenas mixadas”²⁰², “dramas rápidos, mas intensos”²⁰³ que mapeiam o estatuto do feminino, ressignificando-o, transpondo-o para outra dimensão que reorganiza e instaura um novo saber para o estatuto da mulher. Portanto, o feminino ultrapassa questões autorais ou de discurso sexual.

Na verdade, quando Ana C. produz cartas e diários – seus “cadernos terapêuticos”, impondo aos textos uma dicção intimista, que tange o segredo, ela, paradoxalmente, subverte essas mesmas idéias convencionais. O tom confessional de sua escrita é revelador da consciência crítica e estética.

Um caderno terapêutico é outra história. É deslavada. Sem luvas. Meio bruta. É um papel que desistiu de dar recados. Uma imitação da lavanderia com suas m’quians a seco e suas prensas a vapor. Um relatório do instituto nacional do comércio, ríspido mas ditoso, inconfessadamente ditoso. Nele eu sou eu e você é você mesmo. Todos nós. Digo tudo com ais à vontade. E recolho os restos das conversas, ambulância. Trottoir na casa. Umas tantas cismas. O terapêutico não se faz de inocente ou de rogado. Responde e passa as chaves. Metálico, estala na boca, sem cascata. E de novo²⁰⁴.

²⁰¹ CESAR. *A teus pés*. p. 13.

²⁰² CESAR. *A teus pés*. p. 16.

²⁰³ CESAR. *A teus pés*. p. 20.

²⁰⁴ CÉSAR. *A teus pés*. p. 53.

Recurso auto-devorador, processo de auto-reflexão, como ressalta Ítalo Moriconi²⁰⁵. O caráter feminino é a caotização das idéias de gênero e sexo – problemáticas culturais. Impõem-se por uma dicção ‘despoetizante’, já que poesia *seria* própria de um estatuto de mulher. Ana C. revela assim sua “política de linguagem anti-autoritária”²⁰⁶ Esse processo se dá a partir de uma técnica similar ao palimpsesto. César reinterpreta o feminino histórico-social e culturalmente, entre outras formas, ao redimensionar a produção de cunho diarístico e epistolar. Escritas, *a priori*, atreladas à mulher, apreendidas como espaço de uma subjetividade absoluta, próprio do gênero feminino. No entanto, o hibridismo dessas correspondências e desses diários reivindica a idéia de ‘fingimento’ que subjaz à literatura, à medida que requer o envolvimento do leitor numa proposta atualizadora para a poética que acena para a idéia de interlocução contrária àquela concretista, embora se ressalte o interesse da poeta por uma construtividade. Formas de explorar todo o compósito pertinente à linguagem poética. Aliás, a força nova da subjetividade em Ana C. (e em Al Berto) surge de um corte teórico conjugado ao irrompimento do afectual - retomada do eu, em outras bases. Na poética de César desponta a inquietação teórica acerca da contemporaneidade da Literatura (daí apropriações do moderno), do feminismo, dos elos surgidos entre subjetividade e política (marcas do período pós-68).

Que texto maluco é esse que conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? (...) mesmo que eu pegue um diário e coloque ali como literatura, mesmo assim continua a haver uma história que não pode ser contada. É um tormento (...)²⁰⁷

Na ocasião do lançamento de seu livro *Música de invenção* (1998)²⁰⁸, Augusto de Campos revela a contribuição, além da explícita de Stephane Mallarmé, dos escritores Ezra Pound, James Joyce, e.e.Cummings, do músico Anton Webern e dos pintores Piet Mondrian e Kasimir Maliévitch para a elaboração de seu trabalho. Campos expõe nesta entrevista concebida à *Revista Cult* mais do que os parâmetros para a compreensão de sua obra. Traça os

²⁰⁵ MORICONI. *O sangue de uma poeta*. p. 96.

²⁰⁶ MORICONI. *O sangue de uma poeta*. p. 50.

²⁰⁷ CESAR. *Escritos no Rio*. p. 194-195.

²⁰⁸ Cf. LACERDA, Daniel. *Multum non multa: essências e medulas*, p. 3-11.

fundamentos teórico-estéticos do concretismo. A plasticidade que emoldura toda a acepção da arte concreta aponta para traços comuns, não apenas entre as poéticas no campo da literatura, mas das artes de uma maneira geral. Da linguagem pictórica de Mondrian, percebe-se a adoção de elementos voltados para uma geometrização, para além da arte cubista, com a qual também romperá Maliévitch.

É ainda pela inovação na técnica musical de Webern, na abolição de seqüências tradicionais de melodia, harmonia e padrões rítmicos, cercando-as por “zonas de silêncio”, que os concretistas se alimentam. Técnicas voltadas para “rigor e qualidade”, na ânsia de obter, segundo Haroldo de Campos, o “mínimo múltiplo comum da linguagem”, no rastro das “palavras-valise” de Joyce, ou na estética da operação por “recusas” de Valéry.

É no âmbito de uma poesia geometricamente construída e na elisão da presença de um “eu” que subjetive a linguagem, que desponta a poesia Concreta. É no contrafluxo dessa severidade, elaborado no silêncio absoluto do “eu” que Ana C. irrompe: “sem medir as conseqüências”²⁰⁹ impõe sua voz “muito sentimental. Agora pouco sentimental.”²¹⁰ A poeta carioca posiciona-se na direção oposta ao da vanguarda ou de qualquer outro rastro que venha a se calcificar, embora, como já ressaltado, a agitação do trabalho de Ana C. desponte, exatamente, de uma observação aguda dos traços da literatura de seu tempo.

E. M de Melo Castro²¹¹ chama a atenção para o cuidado que se deve ter ao lidar com a noção de ‘vanguarda’. Ainda que abrangente, esse conceito impõe menos um dinamismo do que expõe um veio rotulador. Sua importância, pois, encontra-se sob a perspectiva de, mapeando-o, atinjam-se as relações de força histórica, cultural e social pertencentes ao contexto de onde surgiu. É sob essa atividade, no rastro da supressão de uma face catalogadora, que se manifesta a possibilidade de, ao manifestar-se teoricamente frente às

²⁰⁹ CESAR.. *A teus pés*. p. 13.

²¹⁰ CESAR.. *A teus pés*. p. 7.

²¹¹ Cf. MELO E CASTRO, 1980, p. 11-30.

vanguardas, interferir no processo artístico. É nesse espaço de forte atuação que se inaugura um outro momento cultural.

Longe de se considerar uma vanguarda, exatamente para não sofrer o risco de incorrer nos pressupostos hegemônicos do concretismo como muitos caíram, Ana Cristina César desponta na contramão da literatura produzida no Rio de Janeiro, na década de 70. Sendo assim, para além da idéia de literatura “marginal”, Ana C. consegue registrar, em sua poesia, as cenas de uma geração, de um país.

Esta é a minha vida.
Atravessa a ponte.
É sempre um pouco tarde²¹².

Atravessar a ponte entre o que é real/ verdade, minha/sua vida, diário/literatura. Exatamente, para escapar à armadilha de significações prontas ou falsamente reflexivas é que as literaturas de Al Berto e Ana C. não cessam de se recriarem, desenvolvendo-se, portanto, no rumor, nas fissuras ou no espaço de contato entre uma palavra, um gesto, uma sensação. Inquietações que conduzem o homem a reapropriação do corpo.

Desde o século XVII assiste-se à proliferação de dispositivos disciplinadores que impuseram aos corpos normas de conduta que transformaram o ‘sujeito’ em um ser amputado, dividido entre alma e corpo. Isolamento que negou ao indivíduo o direito de conhecer a si e a suas várias potencialidades, como parte de uma política de adestramento. No entanto, para Lúcia Santaella²¹³, a gradativa problematização do corpo, em voga há cerca de um século, adquire nova tonalidade ao se tornar tema proeminente nas artes. Esse fato por si já revela que tais inquietações instauraram mudanças significativas no interior das manifestações culturais. Para a pesquisadora, são, exatamente, os artistas que conseguem dar visibilidade às questões inconscientes que já se encontram, de alguma forma, presentes no alicerce de outras linguagens da cultura. Portanto, as manifestações artísticas voltadas para “as artes do corpo” sedimentam tendências anunciadas na década de 80, nas grandes instalações que ligavam,

²¹² CESAR, *A teus pés*, p. 7.

²¹³ Cf. SANTAELLA, 2005, p. 65-78.

visceralmente, corpo, tela, fotografia e dança. Segundo Santaella, será nesta época, a partir da invasão do discurso sobre o alegórico e a apropriação, que se instaura, com o debate em torno do “pós –moderno”, a ruptura com fronteiras entre as camadas da cultura e a arte: erudito/popular/massa. Com as autoperformances fotográficas intensificar-se-á o debate em torno do “eu-como-imagem ou dos simulacros do eu”. É no rastro da irrupção do eu/simulacro que Heloisa Buarque de Hollanda²¹⁴ salienta o papel inaugural de Ana C. que, na década de 70 e 80, num momento em que pouco se falava sobre a interlocução leitor/literatura/autor como parte de uma encenação, Ana Cristina já lidava, fascinada, com o tema.

Dessa forma, Al Berto e Ana Cristina César, parecem despontar no cenário contemporâneo como poetas que prenunciam a emergência dos estudos e das culturas do corpo, tão presentes na atualidade. O que pode ser reforçado com a observação de que na cena mais recente ocorre a prática de diversos tipos de biorelatos, que contaminam o campo de outras artes (como aquele das artes plásticas e das performances). Hoje, nota-se uma série de bionarrativas que transpõem tanto as fronteiras culturais como a das artes, sedimentando o laço entre vida e experiência, ao reafirmar um movimento que aponta cada vez mais para o processo consciente do fazer artístico. Portanto, no rastro da reapropriação do eu de seu corpo, no ato instaurado pelas poéticas de Al Berto e Ana C. surge a possibilidade de, finalmente, o homem ser um corpo.

Na reintegração das dimensões mente/corpo, exterior/interior reorienta-se o saber a partir do (e sobre) o corpo. Irrompem dos trabalhos desses poetas temas vinculados ao cotidiano cujos tom próximo a coloquialidade e seu teor confessional contaminam e se mesclam à literatura. Dessa forma, disseminam-se escritos que alçam o corpo ao estatuto de pólo reconfigurador do saber sobre sujeito, sexualidade e verdade.

Assim, evidencia-se a afetividade e seu apelo ao comunicacional, presente nos debates que se proliferam no plano de uma subjetividade que se abre para uma polifonia de eus. Este, aliás, é o motivo que,

²¹⁴ PIRES. *Ficção íntima*. 1999.

para Heloísa Buarque de Hollanda ²¹⁵, transformou Ana Cristina César em uma espécie de fetiche. A própria pesquisadora, que apresentou Ana C. na clássica antologia *26 poetas hoje*, confessa que das várias entrevistas concedidas por ela para teses, artigos e reportagens a maioria das perguntas não é sobre a obra de Ana Cristina e, sim, sobre a vida da jovem poeta carioca. Mas a este culto, potencializado, ainda, pelo suicídio de Ana, que adquiriu caráter mítico, integra-se o fato de a poeta ser considerada um dos ícones de uma geração. Sua vida/obra ilustra o painel, não só da intelectualidade carioca da década de 70, como bem ressaltam Heloísa Buarque de Hollanda e Ítalo Moriconi, mas daquelas vozes que anseiam participar ativamente do debate em torno da cultura, da política, do país; para além de qualquer categorização. Basta ainda uma tímida pesquisa a periódicos, folhetins ou ao meio eletrônico para se observar o verdadeiro culto que se consagra, não apenas a Ana C., mas, sobretudo, a Al Berto.

Desde sua morte, em junho de 1997, os textos de Al Berto vêm sendo reeditados, como *O medo*, que já se encontra na terceira edição. Além desse trabalho coligido, resenhas, ensaios, dissertações procuram dispor os limites entre vida e obra de uma das vozes mais importantes na poética do final do século XX. Dedicada a Al Berto, encontra-se na página eletrônica da Câmara Municipal de Sines, em Portugal, “um dos lares de Al Berto”, uma extensa e, aparentemente, completa cronologia da vida do autor. O pesquisador português, Manuel de Freitas, já lançou duas obras sobre o autor: *Me, myself and I* (2005- Assírio & Alvim) e *Noite dos espelhos* (1999 – Frenesi). Já *Apresentação da noite* (2006 - Assírio & Alvim) é o mais recente trabalho publicado em Portugal. Criado a partir de uma montagem de poemas inéditos e excertos, reúne fragmentos dos livros *À Procura do Vento num Jardim de Agosto*, *Meu Fruto de Morder*, *Todas as Horas e Trabalhos do Olhar*,²¹⁶.

Da apropriação à performance cultural, os textos de Al Berto e Ana C., hoje, transformaram-se em *leitmotiv* de debates em torno do eu na poética contemporânea, evocados por discursos e sexualidades não oficiais. Ao se despojar de toda verdade que poderia fixar seus leitores a labirintos de discursos antiquados, falsamente reflexivos, os poetas, pelo ritmo cosmopolita, fragmentado e confessional de seus trabalhos, aproximaram

²¹⁵ PIRES. Paulo Roberto. *O globo*. 1999.

²¹⁶ <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/livros/1081.html>. Acesso em 03/04/06. Para maiores informações sobre Al Berto, acessar a página do Instituto Camões e, no link da instituição, pesquisar pelo nome do poeta.

todos os seus diversificados leitores, às tramas que plasmam a literatura. A interlocução pelo afeto parece surtir efeito.

As obras de Al Berto e também de Ana C. captam, pela potência da dicção inventiva dos processos de criação literária, o que há de mais atual no que se refere à reconfiguração dos sentidos, da percepção no cenário da poética. Emerge tanto do trabalho do poeta português, quanto dos textos da brasileira uma linguagem revigorada em todos os seus aspectos. A poética em língua portuguesa materializada nos trabalhos de César e Al Berto revela o novo fôlego alcançado pela apreensão do ‘eu’ no cenário contemporâneo. Poetas que, ao comportarem debates variados e apreenderem “mudanças nas disposições fundamentais do saber”²¹⁷, operam decisivamente sob a cultura.

²¹⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 536.

Poesia e Corpo: sintomas da cultura

Ao tomar de empréstimo o conceito de ‘sintoma’ da psicanálise, Lucia Santaella²¹⁸ anuncia sob quais perspectivas surge o corpo na atualidade. Ao posicionar-se como um ‘mal estar’, este estado que irrompe do inconsciente interpela a todos sobre as mudanças visíveis que se encontram na base do conhecimento, logo, da cultura.

O sintoma surge como uma espécie de marca não-reconhecível, apreendida apenas quando o sujeito recupera a verdade que precede o motivo da imersão. Sendo assim, ‘sintoma’ irrompe como a possibilidade de visualizar aquilo sob o qual não é mais possível se esquivar: “teimosamente ele se faz presente”, constata Santaella²¹⁹. Desta forma, é sob a perspectiva inquiridora que interagem corpo, poesia e cultura. Cada uma destas formas representa

²¹⁸ Cf. SANTAELLA, 2004, p. 133-135.

²¹⁹ SANTAELLA, 2004, p. 134.

sistemas complexos, que em Al Berto, alinhavam-se sob o viés de uma nova forma de lidar com a subjetividade. “Modos de existência” que, desde a abordagem filosófica de Spinoza, amparada, também, na possibilidade literária sob a ótica de Deleuze e Foucault, exigem que se libere o pensamento de categorizações. Poder-se-ia aproximar o esquema do sintoma, tal qual exposto por Santaella, ao das linhas de força que atuam sob o visível e o enunciável, conceitos delineados por Foucault. Tanto uma quanto outra perspectivas trabalham sob a ótica do ‘tornar-se’, do ‘vir a ser’. Para que se materializem é necessário problematizá-las. Sendo assim, é sob o impacto da metaforização que se delineia a hipótese de se evidenciar tanto o que foi ‘sintomatizado’ como as forças e formas que entrecruzam a poesia e a cultura. O único espaço decodificador de metáforas por natureza, disposto como linguagem e que desponta, na contemporaneidade, como sintoma é o corpo. É sua capacidade multissensorial, reorganizadora, decodificadora que será explorada não apenas pela ciência, mas, sobretudo pela arte.

É no esforço de apreender leituras dispostas a partir de vestígios do corpo que a pesquisa se lançou, seja desde o século XVII, quando Descartes ignorou a figura do corpo, seja pela imagem insinuada na pergunta de Spinoza: “O que pode um corpo?”.

Já no século XX surgem outras vozes, em outro contexto, que revelam não o que é, mas o que não é o corpo: não se sabe o que é exatamente o corpo, alerta José Gil, ou “uma multiplicidade virtual a ser observada sob vários ângulos”²²⁰, observa Santaella. No rastro de Artaud, Cristina Greiner, avança sob a disposição ‘indisciplinar’, não organicista, anarquista do corpo, assinalando ainda para a autonomia sob a forma de uma consciência corpórea, acenada, também, por Deleuze, como explorado ao longo da pesquisa.

Já Al Berto opera sobre a cultura pela dicção poética. Na retomada do ‘eu’, sob a forma textual híbrida (diários, autobiografias, correspondências, ensaios-poesia-prosa), a poesia

²²⁰ SANTAELLA, 2004, p. 24.

contribui para uma reaproximação entre texto e leitor. Inquietação esboçada ainda pelos poetas das três últimas décadas do século XX, como Ana Cristina César. É ainda no veio de uma dicção afectiva disposta pela linguagem literária, atualizada sob um campo de saber, que se lança na tarefa de conduzir o leitor à reapropriação de seu corpo.

Em meio a essa discussão uma pergunta emerge: é a cultura que surge, sobre a forma do debate em torno do corpo, como sintoma na poesia, ou é a poesia, na abordagem da consciência sob forma da corporeidade, o sintoma da cultura? Tanto em uma como em outra questão, o fulcro passa pelo fato de que algo foi modificado. Transformação que interferiu na forma de o homem perceber-se. Logo, essa mutação é de base epistemológica. Se, conforme afirma Michel Foucault, o homem é um composto realizável apenas sob determinadas condições e qualquer modificação na base do saber incidirá no desaparecimento daquela forma, o fato, assim, já teria se consumado.

No rastro da retomada do ‘eu’, anunciam-se uma reconfiguração do saber, uma outra forma de atuar na cultura e uma nova perspectiva para a linguagem poética. O mais alto grau de avanço seja artístico, seja científico encontra-se no empenho ético em apreender toda a complexidade que envolve a consciência em torno da corporeidade do homem. Sendo assim, mediada pelo tema do corpo e da poesia como complexos multissensoriais, indaga-se, na verdade, sobre a vida.

Se no século XVII o homem era uma máquina, cuja importância girava em torno da mente, hoje, outro sistema complexo assume esta função. É para essa abertura, expressa no campo da percepção, que a poesia de Al Berto aponta. Para além da metáfora concebida apenas como uma expressão lingüística, incorpora-se, para a produção de sentido, outros elementos como a história, a cultura, o contexto social. Desse espaço indecomponível, ainda que múltiplo, matizam-se outras perspectivas acerca do conhecimento. Nova postura ética e estética que se abre rumo à apreensão de novos parâmetros para a *episteme* do século XXI.

Dessa forma, no primeiro capítulo tornou-se necessário promover uma espécie de genealogia do sujeito, embora nunca tenha sido pretensão da pesquisa esgotar o tema, a fim de acompanhar sua irrupção na poética. Ao mesmo tempo, revelou-se pertinente um amparo teórico para não se dispor de análises pouco teóricas acerca do homem, pautando-se em “sensações” extraídas da leitura de poesia; caindo, assim, em uma tendência metafísica. Desta leitura, observa-se que a idade clássica encontra seu limite no percurso esboçado pelos românticos. Paul de Man revela que a linguagem no século XVIII é tomada sob a perspectiva de um espaço múltiplo, sobretudo na escola alemã, com Hölderlin, quando, a despeito da imagem divina, o homem torna-se sujeito e objeto do saber.

No segundo capítulo, o corpo surge, na poética contemporânea, como o espaço onde a possibilidade de alcançar outras dimensões, no que se refere aos sentidos, é explorada. Percebe-se, já abordando o corpo, como uma possível resposta à problematização em torno do sujeito, que esse complexo sistema multissensorial perdeu sua pele, seus órgãos. É um corpo neutro, diferente, desconhecido, estrangeiro. Fora instaurado num espaço outro, onde não é nem palavra, nem silêncio. Apenas um tremor, um murmúrio incessante, próximo ao espaço da despersonalização, provocador de instabilidade do “eu” rumo ao “ele”, encontra-se, assim, no campo de uma estética que estabelece um outro vínculo com o mundo.

Torna-se evidente, a partir da leitura foucaultiana, a apreensão se signos históricos, culturais e sociais diluídos pelo texto. Elementos que vêm à tona, apenas, no momento em que nossos olhares se revelam mais atentos, menos ingênuos. Tal qual Foucault, Deleuze e Blanchot, todos pensadores que utilizaram o veio filosófico para *pensar o pensamento*, pela dicção poética, Al Berto pensa, problematiza, questiona, relê a cultura, a história e a sociedade.

Percebe-se ao longo da pesquisa, através do diálogo promovido entre teóricos, que, à linguagem poética, vincula-se uma discussão sobre a reorientação dos sentidos. Explorar

todas as possibilidades em todas as dimensões. Não apenas a linguagem escrita, mas no caso da poesia, explorar os limites visuais e sonoros da linguagem. Fazer com que sintática, semântica e morfologicamente, todos esses campos, juntos, transportem ou façam comunicar fluxos de sensações que seriam possíveis, em princípio, apenas pelo tato, ou pela visão, por exemplo. Ao campo de experimentação sensorial, atrelam-se temas à escrita de Al Berto como as idéias de poder, saber, sexualidade, gênero, cultura, história, literatura, linguagem, subjetividade, corpo, urbanidade, poesia, sujeito/ indivíduo/eu/homem que problematizam, entre outros temas, a história de Portugal, não a desvinculando do próprio sujeito que a constituiu.

É a partir do século XIX que o homem estabelece um vínculo mais complexo com o mundo uma vez que ocupa o espaço tanto daquele que pensa como daquele que é pensado. Essa postura auto reflexiva coloca o homem em proximidade com a cultura, com a sociedade; fato que o leva a discutir seu papel histórico. Na literatura data desse período, século XVIII e XIX, algumas das experiências mais profícuas e marcantes que se desenvolveram na relação entre o homem e o meio onde este se insere. A cidade, assim, passa desenvolver um papel irrefutável no que se refere ao saber, desde a modernidade.

Al Berto segue a linhagem de autores/poetas que se lançam à reflexão acerca do espaço sóciohistórico cultural em que vivem. Rompe com a postura auto-referencial de seu país. Extrapola os limites de além mar, elemento caro à cultura lusitana. Abole normas gramaticais arraigadas à poética tradicional e coloca em cena personagens da cidade, das praias, do século XX, de Lisboa ou/e Paris: travestis, prostitutas, garotos de programas, marinheiros. O que antes era encoberto por palavras demasiado imprecisas e gastas é substituído pelo desejo contestador, libertário e atualizador do poeta. O que não se pode determinar é quem empresta a voz para esta provocação. Não há um “eu” uníssono, mas uma multifacetada obra atemporal, que comporta passado e futuro, vários “eus” e uma série de desejos. Ao toque das

necessidades de cada uma das vozes que compõem os poemas, estas se metamorfoseiam em dezenas de outros desejos: “em mim explode a obsessão de uma ópera urbana”²²¹. Proliferação que se desdobra em invenção, reinvenção de uma linguagem única, altamente subjetiva. Um diário múltiplo dividido por vários sujeitos que compartilham o mesmo espaço: “ando a passear sem direção precisa”²²².

É dessa forma que Al Berto revela a seus leitores, à maneira de Cesário Verde, os “sujeitos” que habitam a cidade para além das imagens tradicionais ou convencionais. No processo de assimilação/releitura de Cesário, Al Berto refaz o percurso de Pessoa e seus heterônimos e se lança para além do sujeito das cidades, voltando-se para “os corpos dentro de outros corpos”. Rumor como experiência da própria linguagem que se vale do corpo, plasmado poeticamente que, ao despersonalizar-se, provoca uma instabilidade, rumo a mais pura experiência de viver. Atividade apreendida durante um processo de entrecruzamento de várias possibilidades de existência adquiridas pela forma eu. É na base dessa nova poética onde se estabelece uma transformação ininterrupta que ampara o conhecimento do homem a respeito de si. Saber configurado a partir de várias mudanças instauradas seja pela rasura da dualidade corpo/consciência – plasmada na elisão da unidade do sujeito – , seja na apreensão do espaço e do tempo sob uma nova/outra ótica.

Já no último capítulo retoma-se a questão acerca do fim do humanismo, para revelar que, a partir das poéticas de Ana C. e Al Berto emergem possibilidades de existência: andrógina ou travestida em outros seres. Não necessariamente um homem, com um rosto, ou uma mulher. Face que se desfaz, literariamente, em analogia à imagem esboçada por Foucault no final de *As palavras e as coisas*.

Ana C., com sua escrita, em princípio, próxima ao diário, conduz a mulher a um outro *status*, diferente daquele que fora relegado, socialmente, a essa categoria. Longe de se afirmar a presença de um caráter feminista na escrita de Ana C., percebe-se uma escrita delicada, sensível, à altura do feminino na dicção de uma intimidade. Portanto, esse tema leva a refletir sobre a interlocução texto e leitor que subverte a idéia de unidade do corpo. Idéia que propõe a rasura de limites para, a partir da marca do vivido, da vida (ou da morte), alcançar um plano de evasão da materialidade, experiência da ordem das sensações. Condição que aponta para o não limite, na poética contemporânea, entre ficção e real. Proposta identificada a partir dos textos híbridos diário/literatura como a forma atual da literatura. Idéia que alinha toda a

²²¹ BERTO, AL, 1997, p. 62.

²²² BERTO, AL, 1997, p. 53.

produção de Ana Cristina César à de Al Berto e desses com o contexto cultural da década de 70 do século XX. Relação entre texto e autor, modulada pelo desejo de materialidade ou corporeidade da literatura.

É no excesso de querer ver e falar que Al Berto encontra o vazio, o silêncio. Na solidão temida, encontra-se abandonado, também, por Deus: “Sei agora que o rosto de Deus também é coisa perecível”²²³. O excesso, nesse sentido, parece surgir como tentativa de igualar-se a Deus na plenitude, na fulgorização da criação, ainda que literária. Na produção de sentido no plano da ação e criação poéticas. Ao se desvencilhar da figura de Deus, compete ao poeta estabelecer novas formas de fundar um mundo. Para isso, o poeta utilizará o corpo como “permutador de códigos”²²⁴ que exige deixar a fantasmagoria do sintoma e assumir, definitivamente, um lugar na cultura contemporânea.

Sendo assim, a poética de Al Berto constitui-se como uma base, não apenas para refletir sobre a cultura, mas uma forma de atuar sobre ela. É pelo viés do corpo que Al Berto instaura uma outra relação com o desejo, visto assim, como possibilidade de autoconhecimento e que, portanto, não cessa de se recriar e elaborar novas formas de lidar com o mundo.

²²³ BERTO, AL, 1997. p. 233.

²²⁴ GIL, 1997, p. 23.

ABSTRACT

The aim of this study is to trace a tranverse trajetory within Foucault's work, visualizing the questions regarded to language and literature, with the objective of elaborating theoretical arguments that allows comprehension of Al Berto's work. Taking the culture as a reference point, the subject's track is intersected by writing vinculated to sexuality, like the desire as a flux that leaves remains within the body, albertinian's poetics is traced with emphasis in subjectivity and culture's ideas. In a sincere dialogue with Foucault, it instigates a incursion within Deleuze's and Blanchot's works aiming to reach the statements found in the texts. It also remounts to representative authors, mainly to portuguese's culture, in what refers to the discussion regarded to the subject and language but also to the insertion of the body in the poetry. This track passes by Hölderlin, Camões, Whitman, Pessoa, Cesário, up to reaching the contemporanians, among them Ana Cristina César that, like Al Berto, emerged in the 70's. The main emphasis of the work is to set off the literature's course, in special of contemporanian poetry, starting from the return of the subjectiveness in Al Berto.

Referências bibliográficas

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. (Autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ARAÚJO, André Luiz de. *O devir do corpo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 119 p.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: UFPR, 2001.

BERTO, Al. *O medo*. Trabalho poético 1974 ~1986. Lisboa: Contexto, 1987.

BERTO, AL. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

BARRENTO, João. *A palavra transversal*. Literatura e idéias no século XX. Lisboa: Cotovia, 1996. Palimpsestos do tempo: O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta. p. 69-78. O astro baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno. p. 79-94.

BARRENTO, João. Um quarto de século de poesia portuguesa. In: *Revista Semear* 4. 1998. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_19.html. Acesso em 19 de março de 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BUENO, Wilson. “As cartas poemas de Ana C.”. <http://an.uol.com.br/1999/dez/07/0ane.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2005.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Catavento, 1980.

CATTANEO, Carlo Vittorio. *Colóquio Letras*. n. 91, p. 90-91, mai, Lisboa, 1986. Al Berto: Salsugem.

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993. O rosto, o corpo, a voz. p. 180-183.

D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Guia à filosofia dos últimos trinta anos. Trad. Benno Dischinger. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2 ed. e reimp. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001. O plano de Imanência. p. 51-79. Percepto, Afecto e Conceito. 213-255.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto. 2 reimp. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. v. 1; 1730- Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível... p. 11-113. v. 4.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. 1 reimp. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. Whitman. p. 67-72.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. Klossovski ou os corpos linguagem. p. 199-309.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Porto: Rés, 1989.

DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

DAYAN, Joan. *Finding what will suffice: John Ashbery's A wave*. Baltimore, Maryland. MLN – Comparative Literature. Dezembro, 1985, vol. 100, n ° 5. p. 1045-1079.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. São Paulo: Landy, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. (a)

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003. (b)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 19 ed. São Paulo: Graal, 2004. Poder – corpo. p. 145-152.

FRIEDLER, Leslie A. *Whitman*. New York: Dell Publishing, 1964.

GUATTARI, Félix. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis : Vozes, 2000.

GARCIA, Wilton; SANTOS, Rick (Orgs.). *A escrita de Adé. Perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbicas no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. A poesia portuguesa do fim do século e o homoerotismo. p. 215-227; Marcas no corpo, no texto e na cena de Caio Fernando Abreu. p. 97-114.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2 ed. Lisboa: Relógio D' água, 1997.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D' água, 1988.

GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994. O trágico e os destinos do desassossego. p. 15-32.

GREINER, Christine. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GUINSBURG, Jaime (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.23-50.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Seleção, trad, intr. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LACERDA, Daniel. *Multum non multa*: essências e medulas. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*, março de 2006. n.º 1288, p. 3-11.

LEMINSKY, Paulo. *Folhas das folhas da relva*. 3 ed. Sel. Trad. Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983. Introdução. p. 8-12.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. 4 reimp. São Paulo: 34, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando*. Rei da nossa Baviera. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

LUGARINHO, Mário César. Dizer o homoerotismo: Al Berto, poeta *queer*. In: DUARTE, Lélia Maria Parreira *et al*. *Encontros prodigiosos*. EPUBLP, v.2. Belo Horizonte: FALE/UFMG; PUC-Minas, 2001. p. 852-63.

MACHADO, Roberto. *Foucault*. A filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Linguagem e literatura. p. 139-174.

MELO E CASTRO, E. M. *Colóquio Letras*. Recensões críticas. n.º 112, p. 104-107, nov/dez, Lisboa, 1989. Al Berto: *O medo*.

MELO E CASTRO, E. M. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1 ed. , v. 52, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

MILLER, James E. *Walt Whitman*. New Haven: College & University Press, 1962. The masks of Whitman. p.15-37

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César*. O sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault*. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e singularidade*. Ensaio sobre a construção da diferença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PEREIRA, Edgard. *Portugal*. Poetas do fim do milênio. Rio de Janeiro: Sette Letras/ FALE – UFMG, 1999.

PEREIRA, Edgar. *Poesia portuguesa contemporânea*. In: *Boletim* do CESP. Belo Horizonte. v.18, n.23, jul. dez.1998. p. 125-137.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. 10 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. Coleção *Poesis*.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. 4 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 67-76.

PIRES, Paulo Roberto. Ficção íntima. In: *O Globo*, Segundo Caderno, 24/set/1999. Versão eletrônica: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/ficcao.html>. Acesso em 02/04/06.

RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RODRIGUES, Antônio Medina. *Canto do destino outros cantos*. Org, trad e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994. Hölderlin e a poética do sinal. p. 9-72.

RODRIGUES, Fátima. *Cesário Verde*. Recepção oitocentista e poética. Lisboa: Cosmos, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. Sintoma da cultura. São Paulo: Paullus, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Nunca fomos humanos*. Nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. A dobra: psicologia e subjetivação. p. 113-136; Inventando nossos eus. p. 139-204.

SEDLMAYER, Sabrina. *Quanto a mim, eu*: a subjetividade literária em Pessoa e Borges. 2001. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 198 p.

SERRÃO, Joel (Org.). *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Horizonte, 1983.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. “Linhas de escrita, mapas de época – Waly, Hejinian, Ashbery”. 2005. Comunicação apresentada na ABRALIC, julho de 2004. 5 p.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Olhar extirpado*. 2005. Texto inédito digitado. 8 p.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Genealogias da literatura ou imaginar Foucault. In: PASSOS, Isabel Friche e BELO, Fábio (Org.). *Na companhia de Foucault*: vinte anos de ausência. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2004. Seminário Foucault em debate. p. 66-73.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Blanchot, paradoxo plural. *Revista Caligrama* - Fale/UFMG, v. 7, p. 143-160.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Pela 2ª vez (O cinema) – Godard, a literatura e o feminino. In: *Revista Devires*. Belo Horizonte, v. 2, n 1, p.49-63. jan-dez. 2004.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Poesia e tempo: fragmentos de crítica cultural. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 229-239.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue*. Segredos de Ana C. São Paulo: Annablume, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000. O empenho do corpo. p. 87-102.

Artigos sobre lançamentos de obras albertianas:

<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/livros/1081.html>. Acesso em 03/04/06.

