

Al Berto, a escrita, o corpo, a vida

*Sandro Ornellas**

RESUMO: Leitura de textos do poeta português Al Berto, em que a escrita aparece saturada de traços do próprio corpo, pensado como metonímia do sujeito. Sua escrita vai da elaboração de um “si mesmo” e de uma sexualidade abertamente homoerótica até a reflexão dos espaços ocupados pelo corpo e o flerte com a própria morte desse corpo. Lê-se a escrita em sua materialidade, naquilo, portanto, que ela também tem de corpóreo, com desdobramentos no modo de se encarar a cultura e a sociedade, também consideradas como corpos, no caso, corpos políticos. Assim, os textos de Al Berto, ao tratarem do corpo e do sujeito próprios, também dialogam fortemente com o corpo e o sujeito socioculturais com que interage.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto, escrita, corporeidade, poesia portuguesa contemporânea.

ABSTRACT: Reading of Portuguese poet Al Berto's texts in which the writing shows itself steeped in his own body's traces, such body being thought as subject's metonymy. His writing gains outlines that go from the elaboration of a “own self” and of an openly homoerotic sexuality up to a consideration concerning the spaces taken up by the body and the flirtation with the very death of such body. The writing in its materiality is read in what the writing also has of corporeal, with consequential evolution in the way that culture and society are viewed, also seen as bodies, more specifically, as political bodies. Thus, Al Berto's texts, while they consider own body and subject, they also strongly dialogue with the social-cultural body and social-cultural subject which they interact with.

KEYWORDS: Al Berto, writing, corporeity, contemporaneous Portuguese poetry.

* Professor doutor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Salvador (BA).

Vida e escrita

Portugal, anos 1970: emergência de contradições por volta do final da ditadura. O salazarismo exilara, interna e externamente, intelectuais e artistas, e o seu fim revelou a total ausência de um projeto político-cultural unificado (cf. Ribeiro, 1997). A deriva tornar-se-ia mais vertiginosa e a movimentação não mais conseguiria ser em bloco (talvez nunca tenha conseguido), senão efêmera, ágil, tática, por brechas e rompantes: mais próxima de uma radical experimentação das subjetividades do que da pedagogia neo-realista pelos espíritos e instituições – a ordem unida acabava de ser estilizada em nome de um corpo ainda inominável. É nesse tipo de delírio do corpo coletivo, que voluntariamente tende à entropia, que encontramos Al Berto. A Revolução dos Cravos, no 25 de abril de 1974, só vale por esse belo nome de delicada insubmissão graças a gente como ele – deslocada de sua “nação”, deslocada das tradições de seu “povo”, mas encarnadas em uma escrita de si, escritas da vida, dos corpos, das vontades, dos desejos. Eles formavam um outro povo, o povo que faltava.

Al Berto é contemporâneo da liberdade política e, simultaneamente, da entrada do país para valer no processo de globalização da cultura, que leva os seus críticos a se voltar contra os caminhos tomados pelas novas gerações. O “nomadismo aproblemático” – identificado à cultura musical que toma conta do Portugal pós-74 – reflete o quanto certos mitos culturais lusitanos ainda são renitentes para uma parcela mais intelectualizada e tradicional do país. Chega-se mesmo a afirmar que “a vertente da ‘grande música’ cultivada pelas classes cultas nunca foi, entre nós, uma componente particularmente significativa em termos de imaginário cultural” (Lourenço, 2001, p.17).

Se concordarmos com essa afirmação de Eduardo Lourenço, Al Berto imediatamente migra para fora das grandes linhagens culturais do país (o povo que falta é sempre excluído). E suas afinidades passam a ser com poetas-cantores da música pop – como Jim Morrison, Nick Cave,

Lou Reed e Ian Curtis, para o qual escreveu um poema que se inicia com um verso isolado e em itálico, traduzido da canção “Decades”, do próprio Curtis: “*presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros*”.¹ No verso vemos esse conflito entre uma velha e tradicional cultura portuguesa e uma nova cultura jovem internacionalizada. Desse conflito também sairá grande parte da dilemática homoerótica presente nos textos de Al Berto, mesmo desde antes daqueles assidamente soropositivos, como veremos adiante.

Al Berto pertence à estirpe dos poetas sangüíneos, daqueles que fazem questão de deixar claro escrever para viver. Mesmo nos momentos de maior sensaboria diante da vida, nos momentos mais difíceis da sua saúde, a escrita está presente, e registra, reelabora, inventa, seleciona, dispersa, reúne, pulsa. Com o poeta junto a ela – de corpo presente. O corpo, nesse caso, não é simplesmente índice do que poderíamos chamar de “cotidiano”. O corpo é o próprio acontecimento. Para todos os sujeitos, para todas as escritas. Pois é pelo seu movimento que marcamos a singularidade dos acontecimentos nas brechas dos grandes relatos e narrativas – o gesto, o ato, a postura, a tensão, o deslocamento, o movimento das articulações do corpo produzem o que há de intempestivo nas brechas da atualidade, produzem acontecimentos. Não se trata aqui de uma observação fenomenológica de um “mundo-em-si”. Queremos apenas afirmar que Alberto Raposo Pidwell Tavares grafa a assinatura “Al Berto” como sujeito (escrito) de um discurso da sua própria vida. Essa, por sua vez, age contra toda sorte de aparelhagem de controle e vigilância sociais, buscando – na enunciação voluntária de uma vida desregrada, notívaga e deambulatória, na transgressão do uso de drogas, na sexualidade aberta e afirmativamente homoerótica e nas referências que mesclam modelos literários cultos a ídolos da cultura pop – formas desviantes das leis morais, sociais e mesmo literárias. Al Berto é a linha de fuga de Alberto, tanto quanto esse será a desterritorialização fatal do corpo daquele.

O mais recorrente escrito de Al Berto é um (pseudo) diário-íntimo, de nome *O medo*, escrito e publicado em

¹ A canção original começa com os versos “*Here are the young men, the weight on their shoulders, / Here are the young men, well where have they been?*” e está no disco *Closer*, de 1980.

três partes: 1982, 1984 e 1985. Texto que não é somente seu, pois desenha a sensibilidade dos que rasgam leis, expõem o próprio corpo como matéria da vida, como caminho a percorrer, e por isso morrem – vitimados pelos gestos de transgressão.

Al Berto sabia do temor e o estranhamento que provocava, e ainda provoca, em um país como Portugal. Os moralistas continuam a cobrir o mundo com os véus de uma escrita salvacionista, divinizada, teológica, mesmo que sob a capa da racionalidade, do saber lógico, linear – escrita fonética que ecoa e traduz (autorizada) uma Voz, de Deus ou da Razão, pouco importa. Daí que Al Berto, então, é mesmo perigoso. Pelejou incansavelmente contra o destino que não estivesse inscrito no próprio corpo – mesmo nos seus momentos de maior debilidade, de maior fragilidade, de maior vacilação, esse foi o seu programa de vida. Ele sabia bem demais que a hipergrafia não é tão simplesmente uma disfunção neurológica, na qual a mão escreve frenética e incontrolavelmente, sem que a “consciência” atente, ou saiba, o que se escreve. O corpo, no entanto, sabe. O corpo sempre sabe o que escreve.

25 de fevereiro

caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-la com maior ou menor inocência, como se a usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tem pertencido.

confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína ou de barbitúricos. na verdade passei bastante anos ingerindo speeds e escrevendo. alinhava palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente. tudo o que possuía era uma resma de milhares de folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite.

escrevia até romper o dia, até que os dedos me doessem e os tendões do pulso paralisassem. então, relia e rasgava. tinha a certeza de que não eram aquelas as palavras que me reflectiam. sabia que ainda não conseguira chegar

às palavras que, mal as acabamos de escrever, se iluminam por dentro. ainda não atingira a visão clara das coisas silenciosas, o início, o outro imperecível.

ingeria cada dia mais drogas, e a dado momento tive a visão do que deve ter sido o primeiro homem a alinhar, pela primeira vez, o seu nome. parei aterrorizado. ali estava, enfim, a morte da inocência, e a revelação do destino que me propunha cumprir: escrever, escrever sempre.

a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de não possuir nada, e de ter possuído tudo. (Berto, 2000, p.363)²

O que o corpo escreve, é isso que lhe tem valor. Sem medo das palavras que se repetem – é nos gestos que se repetem que se mede a força de um corpo, na repetição dos movimentos, desde aqueles mais amplos até os de sintonia fina, delicados e preciosos. A contundência marca a vida de um corpo. O resto é fantasma que ronda, persegue, controla, oprime e culpa. Al Berto, portanto, sabe que a palavra se torna valor quando junto ao corpo, quando ela passa a ter um gosto, um sabor, um efeito, um pouco à maneira do que Roland Barthes (1978, p.139-40) chama de “palavra transicional”:

como os objetos transicionais, elas têm um estatuto incerto; é, no fundo, uma espécie de ausência do objeto, do sentido, que elas colocam em cena: apesar da dureza de seus contornos, da força de sua repetição, são palavras fluidas, flutuantes; elas procuram tornar-se fetiches.

No fragmento do diário citado antes, uma semiótica de sangue se desenha. A seleção e o adestramento, a tomada de partido que Al Berto tão bem conhecia. “Caminhar no deserto”: o nomadismo criador *versus* a estéril anacorese. A ida do corpo ao deserto é, na verdade, uma ida à ambivalência da própria escrita, pois aí reencontramos as palavras na sua mais franca mobilidade. Não há nenhuma busca de um significado e de um corpo limpos, virgens e naturais nessa caminhada. Mesmo para os anacoretas, o

² A partir de agora, todas as citações de Al Berto serão identificadas apenas pelo número da página do livro de poemas completos, *O medo* (2000).

deserto é antinatural (cf. Tucherman, 1999, p.51-4), o deserto é um desejo que precisa ser preenchido e percorrido pelos corpos em movimento. Alguns, entretanto, vão a ele para ocupá-lo permanentemente, delimitá-lo, cercá-lo. Reorganizá-lo sob o ascetismo de uma escrita despótica, lógica e linear. No fragmento, Al Berto sabe que as palavras, mesmo quando usadas como “pela primeira vez”, são “trapo” que vicia ao cobrir o corpo, e, como drogas, encena o limite, o risco como método, como experimentação, como fabricação da própria vida pela arte das doses, sabendo haver sempre a overdose à espreita.

Nessa arte, há tanto o lado do prazer como o do perigo – em toda arte, na verdade. Sempre que busca a arte das doses, Al Berto está ciente de que seu corpo multiplicará as populações que se acumulam e lhe percorrem – das mais libertárias às mais fascistas. O corpo, então, é o grande meio de parir a criação poética, a experiência estética e a insubmissão política. Drogar seu corpo sempre foi uma opção determinante para alguns artistas. Não pelas drogas em si, mas pela experiência que elas proporcionam ao se optar por elas (cf. Moraes, 1984, p.36). Al Berto acumulou “infundáveis cadernos escritos”, escreveu, escreveu e escreveu – palavra essa que em seus textos é o grande objeto usado para experimentar da vida. Autoficção.

No fim da escrita, o fim da vida. Mesmo nos instantes em que Al Berto afirma algo para além da escrita – e existem os momentos em que faz afirmações como: “palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz” (p.451) –, é incapaz de parar de escrever. Ele sabe que escrever é adestrar seu destino, é a força que mantém seu corpo vivo, até contra qualquer outra razão, pois a razão está no corpo-que-escreve.

11 de março

definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado, morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que

for, mas o vício de escrever é ainda tão forte que o fato de já não escrever nos mantém vivos. morre-se de vez em quando, sem que se conheça exactamente a razão, morre-se sempre sozinho.

nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre?

sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza dalguma imortalidade. (p.365)

Como seu corpo sofre com a Lei que se lhe impõem. Todo o seu medo de se ver submetido à ordem dos Homens, da Lei, de Deus, que se fez Verbo – e escrita fonetizada. Todo o seu labor por romper com essa concepção de escrita, por fazer o corpo falar na escrita, por tornar inteligível o ruído do corpo para além dos aparelhos disciplinares presentes na escrita – para além da assepsia da própria letra. Eis sua tarefa: remitificar a prática de escrever, elaborar uma outra escrita, um neografismo que se estenda do corpo e invista contra os civilizadores aparelhos de repressão e culpabilização da vida, contra uma pedagogia da escrita (cf. Certeau, 2001, p.224). Seu desejo é o de uma *performance* mágica e alegre – alegria que se adquire, no entanto, pelo conhecimento da servidão. Al Berto escreveu um diário valendo-se da prosaica escrita linear, mas a transgredindo na absoluta ausência de maiúsculas, na paixão aleatória da coordenação das orações, na sintaxe fragmentada, na incompletude dos movimentos frasais, na ruptura dos limites entre o sujeito e objeto nos discursos. Mas o corpo sofre, ao forçar criar essa porta, e às vezes quer parar de escrever – porém prossegue, assim como vive: “escrevo contra o medo” (p.227).

A forma de diário íntimo, dada ao livro *O medo* – também o nome que sublinha a reunião completa de seus poemas –, faz pensar em quais “si mesmos” Al Berto (se) escreve, quais sujeitos se delineiam nos tracejados das linhas impressas, quais subjetividades se constroem na materialidade das escolhas fonéticas, sintáticas e morfológi-

cas das frases. Muito da voz “confessional” que se lê em seus textos, ao uso desabusado do “eu”, está marcada pela ambivalência da sua escrita, quando o “si mesmo” confunde-se com um “outro” que escreve e é escrito na vertigem dessa multidão que deriva por intermináveis linhas.

eis a deriva pela insônia de quem se mantém num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

eis a travessia desse coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas. (p.11)³

A intimidade que ele simula, bem como na maior frequência com que retorna à fabricação do (pseudo-)diário íntimo *O medo*, aproxima-o dos antigos *hypomnemata* – “cadernos pessoais [...], uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” –, mesmo sem possuir o papel de “guia de conduta”, oferecido, “qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (Foucault, 1992, p.135). Ao invés de se forjar pela releitura e pela repetição uma memória que se cola à escrita como repositório do tesouro da língua, ativa-se um corpo para a permanente metamorfose de uma escrita simulada, desde a sua assinatura até o pensamento que aí se produz. É na constituição desse corpo que Al Berto investe quando da produção do (pseudo)diário-íntimo, dos seus “infindáveis cadernos escritos”, cuja força está justamente na presença explícita de uma materialidade da escrita:

constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” [...]. E, esse corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez a sua respectiva verdade. (Foucault, 1992, p.143)

Nos textos, as viagens se fazem, as leituras avultam, os amores de realizam, as notas se registram, os inventários assomam, as cópias – implícitas ou explícitas – ensaiam formas diferentes e fabricam sua postura, o gesto, a

³ Essa é parte da abertura – “atrium” – do primeiro livro de Al Berto, chamado *À procura do vento num jardim d'agosto*, e não existia na primeira edição do livro. Foi acrescentada nas edições seguintes, um pouco à maneira de um programa formulado *a posteriori*. Essa informação me foi fornecida por Gustavo Cerqueira Guimarães, pesquisador brasileiro da obra de Al Berto, a quem agradeço.

técnica, o corpo próprio – estrangeiro, híbrido, mestiço, andrógino, hermafrodita, monstruoso pela sua desmedida. O que há – de fato – é um movimento de ruptura com as fronteiras de todas as espécies, ruptura com a própria idéia de que o texto poético seja sempre um comentário (crítico) sobre a vida – e não uma forma de experiência da vida na sua dimensão mais concreta e real. Al Berto soube se forjar um especialista extremamente arguto e competente na arte de elaborar formas de sensibilidades e formas sensíveis – seu texto é a realização, a formalização dessas vontades do seu corpo; bem distante das modalidades moralizantes de se pensar, se ler e se interpretar o gesto da criação.

Homoerotismo

A escrita belamente homoerótica de Al Berto passa por caminhos importantes. A sua homotextualidade opera o que outras grandes escritas outrora também operaram no que respeita ao corpo masculino, ajudando a repensar o corpo-do-homem. Além disso, essa escrita funciona em uma poderosa interface com a especificidade do corpo *gay* – das suas vontades, dos seus desejos, da sua constituição física, afetiva e, importante, estética –, na qual se cruzam diversos fluxos semióticos: sexualidade, gênero, drogas, aids, morte e vida. Há aí o agudo problema da homotextualidade e da publicização da sexualidade – que Al Berto assumiu, não sem conseqüências seriíssimas, porém exemplares.

A potência presente nos textos de Al Berto se dissemina como um modo de politização do privado, fazendo da escrita de sentimentos, desejos e dramas pessoais meio próprio para a interpretação de uma comunidade que se estabelece estrangeira às temporalidades das modernas sociedades e instituições nacionais. Essa comunidade é, sobretudo, afetiva (cf. Lopes, 2002, p.34) – assentada na singularidade mutante, que rivaliza com o gregarismo fixo, transformando os grupos – e investe contra a autoconservação, como perpetuação do poder e da forma. A singularidade

ridade é a irrupção de uma força eminentemente extemporânea agindo por fora das instituições socioculturais contemporâneas. O caso singular existe pela sua inatualidade e acaba forçando as malhas conservadoras do presente com sua aparência perigosa e seus gestos de risco. A política de Al Berto, então, não funda nenhum corpo institucional, mas um corpo selvagem, intérprete experimental das pulsões que atravessam inúmeras formações discursivas. Quando se diz que a estética homoerótica escandaliza por publicizar a intimidade, deve-se ressaltar o quanto a sua “promiscuidade” tem de força política e transformadora e o quanto ela tem da repetição e conservação de um corpo político pelo discurso institucional do poder.

A poesia de Al Berto filia-se a toda uma linhagem de escritores que ativam uma orientação homoerótica em seus textos, carreando junto a si todo um espectro de formas temáticas. A marginalidade, a estranheiridade, homens maduros, jovens andrógenos e a condição da arte e do artista passaram a ser formas temáticas onipresentes na literatura homoerótica, e têm nos romances de Jean Genet e em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, alguns de seus principais modelizadores no século XX. A orientação homossexual foi metaforizada incessantemente na literatura como doença, como alguma deformidade, como alguma forma de peste que se encontra em alguns, como algum inseto ou animal no interior do corpo, como veneno e, mais perto do presente, como uma inominável e misteriosa doença. É por essas metáforas que a morte sempre rondou as formas de homotextualidade, como uma espécie de signo de punição e de castigo, do qual parece não se escapar. Adoecer sem esse signo de punição, sem o profundo sentimento de culpa que colam ao corpo e ao desejo homoerótico foi o maior desafio ao longo de toda a vida escrita de Al Berto. Em seus textos, estão presentes absolutamente todas essas metáforas – que vão se diluindo ao longo do tempo, ao longo da sua experiência soropositiva, ao longo da experiência de escrever vidas e de experienciar escritas. O primeiro poema de “Réstia de sangue”, no livro

A noite progride puxada à sirga, de 1985, colocado ao lado do livro de Mann, figura o adoecimento logo à chegada “a qualquer cidade imaginada”.

mas adoecera repentinamente
era como se dali nunca tivesse saído
escrevia pouco diziam que estava louco
dormitava indefeso na melancolia da tarde
coleccionava postais ilustrados deslocava-se
ao olhar aquelas imagens dormia em Florença ou
visitava Veneza onde nunca conseguia entrar

no verão seguinte encolheu-se ao sol da janela
a febre estirolara-lhe os nervos e o peito
ardiam-lhe os olhos na ilusão de mais um dia
amava ainda mais Veneza e as borboletas que duram pouco
dizia-me que era sorte sua ter vivido tanto tempo (p.473).

A metaforização da doença é um discurso obscurantista e moralizante sobre a diferença, sobre o outro que se possui no corpo e que ameaça a “normalidade” do corpo social – daí a noção de “grupos de risco” (Bessa, 1997, p.21 e 104). Na Antiguidade, contrair uma “doença” implicava o risco do julgamento moral de toda a comunidade, do corpo manifestando seu “erro” ante os ditames e as vontades dos deuses. Daí as pestes e as pragas relatadas nos textos sagrados. Na Modernidade, um corpo “doente” revelaria um indivíduo “doente”, cujos sintomas poderiam ser determinados pelas ciências médicas e sua auscultação daquele corpo nas suas partes específicas, também individualizadas. Porém, por mais que se pense que a revolução médica tenha operado uma troca do julgamento moral pela avaliação da saúde, como afirma Richard Sennett (1997, p. 214), é certo que essa “troca” continuou sustentando um julgamento de valor arbitrário e moralista (cf. Sontag, 1984). Na política moderna, o sujeito é forjado e controlado por práticas individualizantes a partir da efetuação da clivagem dos espaços em público e privado, com suas respectivas regulamentações. O discurso político obscu-

rantista, mistificador e moralizante passa a ser o instrumento da “opinião pública” para fabricar o corpo individual, regular o corpo selvagem em um corpo social e legislar o corpo político, em detrimento dos casos singulares que lhes escapam. No caso dos homossexuais, são incriminados e punidos por seus desejos mais legítimos e intransferíveis. Isso nos leva a pensar a melancolia que atravessa permanentemente os textos de Al Berto como um acerto de contas político com a geração da segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980, nos quais a “suave força [da melancolia] nasce de uma percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam [...] O melancólico as sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima” (Lopes, 1998, p.15).

Ressaltando esse acerto de contas a partir de uma sensibilidade que não é apenas individual, o desejo homoerótico – mesmo que melancólico – empreende uma crítica ao seu controle sociocultural e ao seu cerceamento moral via privatização e reclusão à intimidade, reelaborando formações discursivas e redefinindo a política na passagem para o século XXI.

Al Berto é ainda em parte tributário das representações do desejo homoerótico sob a forma de metáforas mistificadoras e moralizantes. Difícil ultrapassá-las, pois a literatura, de resto, ainda é comumente lida como dona privilegiada de “uma pesada carga de ‘conteúdo’, ao mesmo tempo reportagem e julgamento moral” (Sontag, 1987, p.344), o que dificulta ser avaliada como um estado de intensidade experimental, como corpo na sua presença material e exterior mais valiosa, repetindo leituras moralizantes e interiores. O tipo de textualização da qual Al Berto também é devedor, por sua vez, sabe que o corpo não pertence mais simplesmente à ordem do legível, das representações, do universo fechado, da escrita despótica, entregue ao olhar contemplativo. O corpo – e também a doença – passam a ser traço, inscrição, marca, materialidade gravada sobre o suporte que o sustenta, e a doença – que só difere da saúde em grau – é também a vontade de

uma escrita selvagem, pensante, polimorfa e erótica. A metáfora nessa prática de escrita não é mais de tipo romântica, contemplativa e hermenêutica, que ainda embala a escrita de Thomas Mann, por exemplo. A metáfora passa a ser o tipo de afecção de que um corpo é capaz, afecção estampada no trabalho do estilo.

arrumo meus papéis escritos para o último livro
com um tigre prodigioso cravado nos ombros

mantenho os dedos sujos de tinta há vários dias
e sempre que não consigo escrever fumo devagar
encontro tempo necessário para não fazer nada

de meu corpo corroído pela febre ergo-me
atravesso a sala
desligo a televisão que nunca vejo aberta

junto à janela aberta
a mãe tece
a camisola em lã mal cardada

um vestígio de dor envolve-me
que acontecerá à minha sombra?
terei tempo de assobiar à morte?
terei tempo
de levar comigo a roupa de que mais gosto?
que horas são? além
perto da mãe

talvez não seja só febre isso que me assola
pode ser um indício de peste
qualquer mal que alastra pela mansa noite
a contamina os dias fechados na desolação

não consigo imaginar que se morre sozinho
sem sombra sem doenças sem sangue

A sensação de um terrível mal-estar, de algum mal físico e, especialmente, psicológico, impede de discernir ao certo que questões se colocam no e para o corpo no início do texto. Isso é claro na sua primeira metade, nas quatro estrofes iniciais, que sustenta uma descrição de es-

tados enfermigos, um bloco de sensações absolutamente servil pela debilidade diante das afecções ali inscritas. Ao tentar manter uma falsa neutralidade descritiva, o corpo enveredou pelo conservadorismo e pela impotência. A bela imagem do segundo verso – “um tigre prodigioso cravado nos ombros” – dimensiona bem o tamanho do mal-estar e também o tamanho do desconhecimento da “febre” que corrói o corpo, ainda dependente da figura materna. Já a segunda metade do poema, nas três estrofes finais, efetua um movimento mais potente no sentido de abrir alguma fresta na rede metafórica desse mal-estar, desse “tigre prodigioso”, dessa “febre”, dessa “camisola em lã mal cardada”. A “dor” toma (o) corpo crescentemente, o “mal” se “alastra” e “contamina”, a “morte” se aproxima e as dúvidas, maiores, desorganizam a rede metafórica do texto, que – de narrativo e descritivo – passa a mais incisivamente direto na série de interrogações da quinta estrofe, na substituição da “febre” pela “peste” (compartilhada na sua insinuante singularidade), na sexta estrofe, e na proximidade da morte na última estrofe. A doença deixa de ser interpretada como imagem moral de uma má-consciência e passa a ser experimentada como crise para a renovação do corpo, estado de fortalecimento e multiplicação dos seus atos. A doença é o signo da descontinuidade da vida, da transformação rumo à saúde e a recusa ao estado mórbido da hereditariedade e gregarismo (cf. Klossowski, 2000, p.218-95). A coletividade é, no caso de Al Berto, polimorfa, formada por combates que renovam seu colorido e esplendor. É o que se lê no final do poema: “não consigo imaginar que se morre sozinho / sem sombras sem doenças sem sangue”.

Fuga e metamorfose

A experiência da morte para Al Berto se apresentou como a experiência da grande viagem para a qual se preparou durante toda a vida. A morte foi o ponto culminante da sua vida, o laço final e confirmatório dos experimentos que produziu no seu corpo como território maior. Na ver-

dade, a melhor maneira de experimentar a morte como ponto alto da vida é lutando contra ela, o que Al Berto fez exemplarmente, com a paixão dos que guerreiam em campo aberto, sem dissimulações, só os ágeis movimentos das batalhas festivas, rituais onde se reafirma o desejo como móvel da vida, como no poema “Tentativas para o regresso à terra, 4”, do livro *Trabalhos do olhar*, de 1984.

a noite dilata a viagem
 presentimos a nervosa luta dos corpos contra a velhice
 mas nada há a fazer
 resta-nos descer com as raízes do castanheiro
 até onde se ramificam as primeiras águas e se refaz o desejo.
 (p.194)

O ritual do castanheiro – de fundo xamânico – é preparatório para a grande viagem que o envelhecimento indica. O corpo viaja pelas estradas como um corpo peregrino, que abandona a culpa e se liberta dos pecados. Essa é a visão da estrada – o corpo viajante envereda por caminhos cuja libertação está no traço iniciático, de introdução à alteridade, a uma outra realidade e a uma outra vida. O nome “Al Berto” já é traço derivado de outras e inúmeras viagens de sua parte, sujeito residual. E, como todo desenraizamento, a fuga é excessiva e sofrida. É simultaneamente morte e renascimento, numa relação em que encontramos viagem, religiosidade neopagã e processos sociais, muitos presentes na contemporaneidade (cf. Mafesolli, 2001).

Assim também se dá com a arte das doses, prática que recupera uma ênfase no corpo por parte de um mundanismo voltado para o espaço sagrado no seu perigoso flerte com a morte – agora não mais a morte decorrente do envelhecimento, mas da posse experimental do seu próprio corpo, da sua exposição às forças intensivas de drogas. O corpo drogado empreende uma viagem experimental por paisagens que são pura artificialidade, simulacros da grande viagem da morte, *performances* contestatórias da ordem que submete o corpo, da escrita despótica que – abstrata –

o doméstica. As drogas produzem uma viagem que reescreve o corpo de Al Berto pelo princípio do nomadismo, da errância e da dispersão. E a viagem que Al Berto escreve não é metafórica. Ele viaja realmente quando se droga, viaja quando morre, viaja quando escreve – seu corpo é levado por uma vontade de geo-grafizar a existência e a vida. E o corpo o faz precisamente à maneira dos grandes xamãs, como se lê na fala do “Curandeiro”, do primeiro livro, *À procura do vento num jardim d’agosto*.

/ deitado na serenidade dum gume sugando a veia enquanto não te defines / altura mais clara da noite / membrana distendendo-se no vapor sulfúrico da noite que nos sitia / ligeiras membranas / voluptuosamente flutuantes em fusão umas com as outras / simulacro do sonho / gesto esquecido na memória de ser hoje laranjapeixe / membrana de ar onde se movimentam os dias numa hemorragia de cuneiformes sementes / escrita tumular / delírio espesso e fragmentário do infernal filmes da cidade / florido corpo esvaziando-se na sépala dum fumo ou do marfim do olhar lento dos mortos / espaço de um trabalho errante / ferida reaberta por baixo do precário penso / [...] / fenda viva vulva por onde escapamos / tropeçando em nosso próprio excesso mudamos de cor e de idade / mudamos de rosto e morremos / sumptuoso esperma das estrelas / corpo sísmico na moela da viagem / tropeçando resistindo num último alento rastejando com o sexo dentro dos cinzeiros / Alice espera-te à sombra do maravilhoso cogumelo / [...] / percorro-me mas raramente encontro uma saída / tacteando paredes de labirinto escrevo / o corpo pulsa num arrepio / as luzes apagam-se e a queda recomeça / visto-me com penumbra e deixo que o vento me arraste / disperso-me pela paisagem / (p.61-2)

As enumerações frasais imantam as palavras com uma sacralidade rítmica que se tensiona com o extremo mundanismo das seqüências de imagens. A grande viagem proporcionada pelo uso da droga – simulacro e suplemento da morte – materializa-se em uma sintaxe cuja linearidade é rompida brutalmente pela descontinuidade visualmente marcada nas barras. Impõe-se aí um tempo espiralado no

qual o corpo desenha grafismos que apontam, acima de tudo, para uma experiência de choque sensorial muito comum em festas populares de origem pagã e em rituais de iniciação. No texto de Al Berto – no qual a escrita se processa sempre flutuante e tática, no sentido de ser um gesto pontual, que se esfarela ao piscar dos olhos – o corpo escreve movido por uma permanente experiência de impermanência, pulsão de deslocamento e fuga.

A potência do seu corpo aparece no texto quando escrito precisamente na taticidade dessa sua experiência de deslocamento – *walk writing* em que a produção da experiência se inscreve como materialidade do texto (cf. Vasconcelos, 2000, p.56). Encontra-se essa escrita deambulatoria na sua elaboração mais exemplar com o precioso texto “A morte de Rimbaud”, que fecha – em quatro partes – seu último livro *Horto de incêndio*. Nele, Al Berto realiza a despersonalização fatal para a sua última viagem. Em primeira pessoa do singular, incorpora a assinatura “Rimbaud” como aquela pela qual se metamorfoseará no grande fugitivo, no maldito, no eterno adolescente, maior de todos os artistas rebeldes, ladrão do fogo olímpico, que se recusa a viver em culpa e pecado e entrega seu corpo à fuga sem fim das noites em movimento.

a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios.

e atravessei cidades e ruas sem nome, estradas, pontes que ligam uma treva a outra treva.

caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens.

o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros.

e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto – mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. sevem para levarmos o corpo até um deles e morrer.

[...]

o regresso nunca foi possível.

o verdadeiro fugitivo não regressa, não sabe regressar. reduz os continentes a distâncias mentais.

aprende a fala dos outros – e, por cima dele, as constelações vão esboçando o tormentoso destino dos homens.
[...]
não semearei o meu desgosto, por onde passar.
nem as minhas traições. (p.609-10)

Diversamente de seus ancestrais portugueses, ao viajar, Al Berto não quer mais mudar o outro, mas se mudar em outro – mudar a si próprio, experimentar um outro no próprio corpo, submeter-se a si mesmo para não ser mais submetido. Tornar-se senhor de si próprio. Na verdade, o fugitivo deseja, sobretudo, ser *outro*, *mínimo*, *escuso*, *oculto*, *menor* na sua falta como povo. E Al Berto tanto correu, tanto escapou, tanto fugiu que “fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero” (p.613).

O movimento é o desejo mais premente em Al Berto – traçar linhas e mais linhas de fuga como estratégia de vida, linhas escritas sobre o próprio corpo, não como Leis para o Caminho, a Verdade e a Vida. Senão como seu próprio caminho, sua própria verdade e sua própria vida. Nessa erótica, sua escrita recusa a sacralização monoteísta e a linearidade do pensamento único e escolhe o extravasamento das pulsões, o arrombamento da clausura pela potência da traição. Não qualquer traição, mas aquela aos grandes impérios, às grandes religiões, às grandes instituições, aos grandes discursos salvacionistas e disciplinadores. Al Berto se sabe traidor. Sabe haver traído Pai, Pátria, Deus, Família, Estado, Sexo. Mas jamais traiu o seu desejo de fugir, o seu desejo minoritário. Só foge quem é menor diante dos grandes poderes fixos (cf. Deleuze & Parnet, 1999, p.53-6). É contra a *hiperidentidade* da cultura portuguesa (cf. Lourenço, 1988) que Al Berto escreve. Seus cadernos escritos optam pela desidealização do corpo sociopolítico e pela tomada de partido por uma escrita selvagem, contra a escrita tradicionalmente imperial, com que a memória cultural portuguesa é significada. Leiamos os fragmentos abaixo, do longo poema “A seguir o deserto”:

[...]
a viagem devora-me
cega-me o brilho dos alicerces ainda sólidos da casa
ultrapasso-os por fim atinjo o lodo
as ardósias onde o cuspo dos deuses inscreveu a memória daquele que foge
pressente-se já a pequenez do país submerso
quando atei a minha idade ao coração da terra era porque a morte se aproximara
suicidei-me há muito se era isso que desejava saber
[...]
assim continuo a desejar países serenos lagos
suaves palavras gravadas no envelhecido estanho dos gestos
e conheci o imutável bolor do rectangular país
a histeria peninsular
o buraco onde coalhou o pressagioso nevoeiro de Quibir
que país é este? onde a espera definha noutra espera
[...]
eu tossia cada vez mais
a doença contaminava o corpo e tudo o que vivera comigo esfacelava-se nas arestas dos dias
quando partiste comecei a gravar o que me evocava a tua passagem
os nomes das plantas os meses
as funções dos objectos os perfumes o vestuário
e tossia sangue para que os meus actos adquirissem transparência
a doença tinha a enfermidade dum mar interior
mas apesar de tudo amava-te
e nunca vi coração tão forte como o teu
basta olhar o asfalto ferido das cidades
ou lamber-te para sentir a terra e o azedo que outros corpos esqueceram no teu
[...]
grito: que se libertem as índias da memória
os arquipélagos de remoto ópio
os trópicos do meu sangue os líquenes inexplicáveis
a visão do início

as primitivas tribos de povos estelares as pragas de gafanhotos e de sífilis
 a peste
 que se revele no fundo de mim a peste
 [...]
 procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos
 porque só o acto de morrer muitas vezes compensa
 e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar
 os pulsos
 de uma espada e fizemos
 e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles
 para atear o fogo
 mas no fundo sabemos que não podemos continuar a
 adiar a morte
 pinte nos ombros umas asas de coral para me evadir
 abandonei a casa e as notas rabiscadas rapidamente
 as emendas as manchas de tinta azulada nos dedos
 os manuscritos ilegíveis
 a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras
 a escrita
 a indelével respiração do poema
 o fluxo do grito o eco lacustre dos dedos tamborilando
 no sono
 a casa vazia
 e a janela onde debrucei o que me restava da vida
 levei dez dias de viagem
 até que a noite me recebeu como um ressurgido do
 outro lado do corpo
 e nada direi sobre o deserto
 nem deixarei sequer um inédito (p.337-46)

Está tudo aí. O *parti pris* pela estrangeiridade, a fuga como método, a vida produzida pelas linhas de fuga, a afirmação da vida na crise impressa pela morte como transformação maior, contra a lógica da repetição presente em casa, a recusa à memória nacional e a exposição que os males da hiperidentidade causaram ao seu corpo, à sua saúde. Junto ao “imutável bolor do país rectangular”, a doença é minoritária, contra o gregarismo nacional, pela figura do interlocutor, amado a quem basta lambar “para sentir a

terra e o azedo que outros corpos esqueceram no teu”; doença agora como parte do tratamento contra a mórbida saúde do nacionalismo português, do passado monumental, dos heróis e do Estado bélico. Enfim, de uma escrita sumamente despótica a controlar os corpos.

Espaços

Para os grandes fugitivos, como Al Berto, a estrada é sempre flutuante, móvel e desestabilizadora da memória.

a estrada é talvez uma idéia que nunca acaba, nada tem a ver com os kms a percorrer. a estrada é como o desejo não realizado, não tem princípio nem fim, existe flutuante, intensamente, até que esquecemos. (p.358)

Percursos são poucos, finitos. Donos de uma sintaxe clássica, de um léxico compartilhado, com pouca inventividade e transgressão. A língua é um percurso feito e refeito, posto e imposto. Jamais desfeito. Desfazê-lo, transgredi-lo é se marginalizar, é se desencaminhar. Já as estradas são infinitas – aleatórias, por isso infinitas – atravessadas por toda espécie de singularidades. A estrada é o principal sujeito do movimento. Ela se desloca junto com os passos, que exalam alegria na recolha dos resíduos e dos fragmentos que por ela encontram. Por elas são encontrados trechos com estilos alheios, imprevistos movimentos frasais, buracos sem sinalização nem pontuação, tropeça-se em palavras, fragmentos de outros corpos, que se metamorfoseiam pelo espaço, trocam de pele, de rosto, envelhecem ou rejuvenescem, alimentando-se, suando, urinando, salivando, falando, olhando, ejaculando, sangrando, lagrimejando, escrevendo, transformando a vida. Fazendo uma analogia entre a estrada e o traçado da escrita, podemos afirmar com Félix Guattari (1992, p.153) que

durante a leitura de um texto escrito, o traçado da articulação fonemática libera, de modo descontínuo, suas seqüências significativas de articulação monemática. Ainda aí um

outro Agenciamento de enunciação desencadeia outras modalidades de espacialização e de corporeidade. O espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente. Tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação.

Na leitura dos grafismos dessa linha-estrada, recolhemos resíduos de todos os tipos, resíduos de outras escritas-corpos, em maior ou menor quantidade, deixado no espaço para que a ele o leitor possa se unir – revitalizá-lo, revitalizando-se.

Estar sempre em movimento trouxe conseqüências para Al Berto. Seu corpo não habitará lugar algum, somente percorrerá espaços, atravessá-los-á noite e dia como um projétil insone e voraz – objetivamente atrás do desejo de movimento, de deslocamento por espaços que se mostrarão sempre os mesmos. Na sua deambulação, permanecer em algum lugar, construir um lugar permanente custaria a própria vida do corpo. E este só existe quando escreve, quando se move na escrita, no ato de escrever, concentrando ossos, tendões e neurônios. Movimenta-se para lembrar que se está vivo, para produzir vida no corpo, produzir a vida do corpo, para fazê-lo escapar às identificações gregárias fabricadas pelo lugar, identificações despóticas que subjagam o corpo do outro, seus desejos desterritorializados e insubmissos às convenções sócio-culturais, às instituições e fundações que se lhe são impostas pelo corpo do Pai-Pátria-Patrão-Estado-Igreja-Rei-Escola-Deus.

Al Berto quer livrar-se do peso e da fixidez do *lugar* em prol da leveza e da mobilidade do *espaço*, da desterritorialização singular, maleável, até mesmo violenta, mas que anseia abdicar da lógica das representações. Não se trata de se pensar binariamente o lugar como antropológico e o espaço como utilitário (cf. Augé, 1994, p.76-7). O aproveitamento do espaço é o da composição de singularidades que se forjam pela ordem dos afetos, dos desejos, das pulsões sempre mutáveis. Podemos dizer que a série

“espaço” – descontínua, aleatória e infinita – é uma linha de acontecimentos que se traça junto à série “corpo”. Ambas (inter)agem permanentemente como produtoras de subjetivação. Abandonar família, casa, cidade, país, orientar-se homossexualmente, recusar as instituições literárias e culturais é correr o risco por espaços de vida, de criação e transformação. Nesse risco, o corpo de Al Berto é afetado dolorosamente pelas mega-máquinas da aparelhagem de Estado. O que a aids significou para seu corpo comunitário é exemplo disso. A sua fragilidade diante dessa rede centralizadora sempre foi enorme. Assim, como na opção pela viagem iniciatória radical – preparação da grande viagem da morte –, os espaços percorridos pelo corpo são da mesma ordem de radicalidade e contundência: casas, cidades, países anônimos, devastados como corpos terminais, extensões de um corpo entrópico.

... há uma cidade a rebentar na humidade vertiginosa da noite e um homem com olhar de açúcar encostado ao néon melancólico das esquinas espera o próximo shoot de heroína... há uma cidade por baixo da pele e uma casa de sangue coagulado na memória atravessada por canos rotos e um corpo pingando mágoas... há uma cidade de alarmes e um tilt lancinante de flipper dentro do meu pulmão adolescente e uma dor de chuva fustigando o sexo adormecido no soalho do quarto de pensão... há uma cidade de visco e de esperma ressequido e uma pastilha elástica presa ao fundo do copo... há um sorriso e um engate e um cânone e um arrebenta e uma boca de lodo aberta sobre o rio... há uma cidade de fome e lixo enquanto o ciúme escorre das mãos do amantes... há um dedo de lâminas usadas e um beco sem saída onde se enroscou um putinho e um cão de febre... há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo nocturno da minha vertigem presa nas alturas de cimento armado onde coabitam sexos mergulhados em naftalina... há um osso branco que perfura a insônia e a madrugada e esta cidade de nojo e de fascínio... há uma navalha cortando o betão das avenidas e um pássaro de enxofre nas feridas duras dos cabelos... há uma cidade de estátuas desmanteladas contra o espelho de um bordel e a luz do teu olhar

dentro duma janela antiga... há uma cidade que se escapa para fora da noite espia avança e mata... há uma cidade de trapos queimados e de vozes ardendo e uma toalha para limpar o sono de poucos brinquedos... há uma alucinação furiosa que me incendeia a veia e revela teu rosto lívido que se suicida... há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco nos dentes e todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre... (p.147)

Cidade e corpo se plasmam. Entre propriedades anatômico-fisiológicas e sócio-espaciais, seu corpo e se funde à cidade, intercambiam-se e se fazem extensões um do outro. Sensações se condensam em uma escrita em espiral, que se movimenta entre reticências e enumerações descritivas, num percurso circular que aponta para o motivo musical do texto (“há... há... há... há...”) – só levemente deslocado de um trecho para outro pela sutil permuta entre propriedades entre cidade e corpo (“há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo nocturno da minha vertigem presa nas alturas de cimento armado onde coabitam sexos mergulhados em naftalina...”). Aí, a continuidade não se faz tão-somente pela espacialização visual do texto. Ela está presente no espaçamento marcadamente temporal das reticências. Temporal porque prolonga o sentido do que está escrito em um tempo não-escrito, de que as reticências não são simplesmente índice, mas o próprio sentido. O excesso de repetição conduz às vias da desterritorialização do sentido do escrito. A impressão de um significado flutuante é resultado da pressão de se ler o “por debaixo de” ou “entre” as palavras, quando o que realmente flutua é o significante corpóreo, o seu corpo próprio, que é texto escrito, instável na visceralidade da sua *performance*:

toda a cultura impõe aos seus membros não somente modelos de comportamento, mas também espaços implícitos onde se desenvolvem a inventividade e a expressão individuais. Estas zonas ficam sujeitas ao significante flutuante: não é ele o testemunho de toda arte, toda poesia, toda a invenção mítica e estética? (Gil, 1997, p.48)

Isso, no entanto, só é viável porque Al Berto se esforça ininterruptamente por desfazer-se da memória cultural que gravaram sobre seu corpo, memória despótica de extração histórico-teológico-familiar. Sua memória é outra, parida pelo corpo, da sua força, da sua potência, da sua ação, do seu gesto. E não uma memória criadora de formas centralizadoras, fantasmáticas e divinizantes de existência, a domesticar o corpo. Sua memória também pulsa, vibra, sangra, treme, vive e morre, pois não é apenas representação, mas uma memória feita de carne, feita de dor e prazer físicos. A memória para o poeta é principalmente a sua espacialização, sua inscrição flutuante e instável, por onde o corpo pode navegar à cata novos fragmentos para a sua montagem, como no trecho abaixo, de “Quinta de Santa Catarina, 2”.

animais estrangulados, matérias plásticas, um tijolo com os furos cheios de avencas, um cão atropelado, manchas de sangue seco. o fundo do tanque em cimento, o perfume da roupa lavada. uma sombra debruça-se para o tanque, em cima da mesa os óculos, a régua que pertenceu ao avô, a resma de papel, a colher em prata lavrada, uma lâmpada fundida, água. mais água, um envelope molhado, as canetas, os lápis, a máquina de escrever. tornou-se difícil prever até onde os olhos conseguem nomear, arquivar, arumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência. hoje, escrever é um ato nocturno. respiro dolorosamente. escrevo sempre deitado ou encolhido sobre a mesa. o silêncio e as sombras deslizam à minha volta. espreitam por cima do ombro para verem o que estou a escrever. ouço a música que vem do fundo da minha solidão. música aquática, arestas do sangue, medrosos dedos tamborilando nos vidros poeirentos. teu nome, este som frio de árvores esfacelando a cal das paredes. escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra. a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que nunca vi. o peito desgasto pela doença. por uma fenda nas madeiras cresce a alba. perfura, entra

pela janela, devassa a intimidade penumbrosa do quarto. paro de escrever, estou muitíssimo cansado. na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas. ponho-as nos lugares onde sempre estiveram, dou-lhes uma idade, uma utilização, e antes que a manhã se abata sobre a casa recrio o mundo. depois, espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade. o corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada. (p.132)

O espaço é tocado na sua intimidade. O olhar se estende até os objetos e as coisas que o habitam e compõem com o sujeito um singular espaço de imanência. A unidade vai pouco a pouco se estabelecendo entre o corpo e o espaço ao redor. Todo corpo se move por um espaço. E o corpo é atento a isso, ao mundo ao redor, que o cerca, o desafia, o mobiliza, o toca. A cada instante o espaço do corpo muda, assim como o corpo também muda. Os limites do corpo não estão necessariamente na carne, mas se espriam pelo espaço que o envolve – e até mesmo pelos espaços que já o envolveram, pois sempre resta algo de material, algum resíduo da presença do corpo ali. Na água isso é visivelmente constatável: “o espaço do corpo é isso: você está imersa numa grande banheira tomando banho, cai uma aranha sobre a superfície da água perto de seus pés e você se arrepiou! Aquela aranha não lhe tocou, mas tocou” (Gil, 1993, p.254). Mas também na cidade, na casa, no quarto, no carro, na máquina de escrever, no lápis, no papel, na escrita, no computador, no mundo virtual. A idéia de corpo da nação, corpo da cidade, corpo docente, corpo familiar, corpo policial, etc. não é simplesmente metafórica. Há uma espacialização do corpo, cuja dimensão pode chegar a impressionantes distâncias. O “espírito de corpo” é uma metáfora deformadora e despótica dessa relação. No texto, lista-se e descreve-se objetos presentes no espaço da casa até se sentir também tocado pelo espaço enumerado no ato de escrever. Depois de confirmar a casa conter tanto o corpo quanto os textos, “espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade. o

corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada”. É uma experiência física, na qual a casa e os corpos mostram tamanha coordenação, tamanha imediatez entre eles.

Observações finais

Al Berto é sempre listado em estudos dedicados à recente poesia portuguesa como ligado à geração de poetas surgidos nos anos 1970. Na mesma década, a Revolução dos Cravos se fez como canto do cisne dos anos 1960 e das suas políticas de subjetividades utópicas e libertárias. Assim também se deu com a independência das colônias africanas de Portugal, compondo o rol de eventos que enceraram os anos 1960, segundo Fredric Jameson (1991, p.88-9). A imagem dos cravos exemplifica perfeitamente o pacifismo e a alegria primeira na mudança de regime, o que pode vincular os acontecimentos de abril em Portugal nos anos 1970 com o desfecho dos chamados *sixties*. Não é ocioso lembrar que um dos emblemas contraculturais desses anos é o *flower power* – o poder das flores –, e que a utopia pacifista e o libertarismo político-sexual comandavam boa parte dos gestos políticos mais importantes. Mesmo nos momentos mais violentos das revoltas de Paris em 68, as flores foram arremessadas pelos estudantes contra os policiais, num gesto que traz a recusa ao sentido autoritário da palavra *poder*, bem como elabora uma estetização da denúncia, sua *performance*, muito de acordo com o espírito de festa do período (cf. Matos, 1981, p.15-6). Assim também se deu com os tanques e soldados nas ruas de Lisboa, que foram enfeitados com os cravos que a população trazia às mãos.

Esse traço são os que se quis apontar nessa leitura de Al Berto, pois a recusa do poeta a um tipo de sociedade cujos laços comunitários são de base familiar, uma sociedade que sempre teve o Estado como tutor do seu destino (cf. Santos, 1996, p.94-6), o posiciona à margem de um sistema cultural tradicional e por vezes autoritário. Al Berto

e sua produção poética estão plenamente amalgamados às políticas de subjetividade que percorrerão os anos 1970 ainda no influxo dos anos 1960. A sua voz impõe pausas e agencia figuras que ainda sofrem com a recusa de alguma crítica, ou então tem tratamento demasiadamente “tradicional”, o que pouco condiz com a perspectiva libertária e autoficcional do poeta. A relação entre vida e texto é geralmente recusada em nome da assepsia de misérias críticas que se colocam sob feições metodológicas das diversas leituras textuais – quando é justamente a tensão da escrita pela vida, e da vida pela escrita, que é caracteriza Al Berto. Por isso, as *figuras discursivas* que Al Berto mobiliza na sua escrita são justamente *figuras de vida*, que se impõe quase que como uma linha única, que se espicha e coleta possíveis “nós” na sua teia-vida: homoerotismo, drogas, fugas e viagens, morte, todos amarrados pela figura maior da subjetividade (do) poeta.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Uma introdução à antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BERTO, Al. *O medo*. 2.ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GIL, José. Entrevista (por Denise B. de Sant’Anna). In: *Cadernos de subjetividade: dossiê corpo*. São Paulo: EDUC/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, v.1, n.1, 1993.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.

- GUATTARI, Félix. *Caosmose: por um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- KLOSSOVSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- LOPES, Denílson. *Nós os mortos: Melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998.
- _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa, ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.
- _____. *A nau de Ícaro; seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MORAES, Reinaldo. Drogas, beat & the great bitch. In: BIVAR, Antonio. et al. *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- RIBEIRO, Antonio Sousa. Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.) *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1997. p.487-512.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: _____. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 1996.
- SENNETT, Richard. *Came e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.