

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JOÃO GABRIEL RIBEIRO PASSOS

SODOMA REVISITADA

uma poética do homoerotismo em Al Berto e Luís Miguel Nava

MARIANA

2026

JOÃO GABRIEL RIBEIRO PASSOS

SODOMA REVISITADA

uma poética do homoerotismo em Al Berto e Luís Miguel Nava

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Corpo Docente do Departamento de Letras
da Universidade Federal de Ouro Preto, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Licenciado em Letras Português.

Orientador(a):

Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Martins Machado

MARIANA

2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
COLEGIADO CURSO DE LETRAS LICENCIATURA -
LÍNGUA PORTUGUESA



FOLHA DE APROVAÇÃO

João Gabriel Ribeiro Passos

Sodoma Revisitada: uma poética do homoerotismo em Al Berto e Luís Miguel Nava

Monografia apresentada ao Curso de Letras-Português da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado

Aprovada em 04 de Fevereiro de 2026

Membros da banca

Prof. Dr- Rodrigo Corrêa Martins Machado - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profª M.S - Camila Pereira Franquini - (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Rodrigo Corrêa Martins Machado, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/02/2026



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Corrêa Martins Machado, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/02/2026, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1053111** e o código CRC **CE5BB713**.

Para Vinícius, *il miglior fabbro*;
e para Vinícius, *il più grande fra di noi*.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valério e Flávia, por tudo. Deles recebi, entre outras, duas lições preciosas: a do respeito pela verdade e a da dignidade da vida intelectual. Esta frase não é minha, mas a aprendi com eles. Com suas vidas.

A Virginia, Lindaura, Cida, Alexandre, Cristina, Cynara, Venilton, Vinícius, Sebastião e José: aqueles que não me permitem andar só.

A Cidão, por toda a gentileza e cuidado ininterrupto.

A meu orientador, professor e, pelos felizes acasos da vida, grande amigo, Rodrigo Corrêa Martins Machado. Você acreditou e viu algo nas minhas palavras quando elas não passavam de ninharias, e o valor desta confiança eu ainda espero um dia poder retribuir. Este *libellum* é, também, para você.

A Carolina Anglada, por me ensinar que a poesia se une ao pensamento como a unha se encrava à carne.

A Emílio Roscoe Maciel e Yasmin Franca, por me ensinarem a odiar a tradição do jeito certo.

A todos os professores que me acompanharam, me formaram, me acolheram e me ajudaram, de todas as formas possíveis e impossíveis, durante toda a minha vida. Devo agradecer a todos vocês por permanecerem na educação sob o signo da esperança. Minha gratidão até agora não é o suficiente.

A Pedro Eiras, Simão Valente e José Amaro Dionísio, do outro lado deste Atlântico que nos une, pela partilha, gentileza e aprendizado que só vem do outrar-se.

A Gustavo Baggio, com quem brindei copos de cachaça e saquê, também o fumo, o lúpulo, firmando assim não só as mais recônditas memórias dos homens, mas um laço descritível apenas numa palavra: irmão.

E a Clara Magalhães, Larissa Carvalho e Esther Martins, que me ensinaram que a humanidade só se encontra na rua.

A Andrea Ledo, pela antiga alegria dos cigarros nos corredores e por me ensinar a verdade da fala e da escuta.

A Caio Chaves Faria, pela esbórnica, pelo devaneio e pela teatralidade.

A Lauro Eusébio, Marina Lelis e Helena Azoubel, artesãos-trapeiros da linguagem, que me ensinaram que só se pensa coletivamente.

A Letícia Canedo, pela gentileza diante do desconhecido, e a Giselle Willys, pelos ritos matinais e as conversas sobre a incerteza.

A Rafaela Frade, Sávio Weder e Francielly Batista, por aquele prazeroso cotidiano, mesmo ainda perdido, que tanto significou para mim.

A Matheus Martins, Felipe Gonzaga, Júlia Peret e Alice Guimarães, os primeiros a me afastar da solidão, e a Lis Vieira, Nicolas Gomes, Otávio Augusto, Gabriela Penido e Livia Martins, que me lembram de como a amizade, depois de testada a adoção, deve ser fixada junto ao peito com grampos de aço.

A Liliana Laia, por estar ao meu lado nos momentos que eu mais precisei, mesmo não sabendo disso.

A Gustavo Ferreira e Larissa Goulart, por me fazerem apostar na doçura da vida.

A minha turma da Letras, na figura de Clara Lanna, Luiza Gomes, Izadora Trindade, Clarissa e tantas e tantos outros, por me lembrarem que amar é um verbo intransitivo.

A Artur Abreu, Anthony Christian, Lucas Benevenuto, Vitória Gonçalves, Andrea Lourenço, Jullya Agabel e tantas e tantos outros que, indelevelmente, me mostraram as múltiplas formas do talento e da amizade.

A Carolina Miyamoto, por me ensinar a mensagem dos caminhos do amor.

A UFOP, ao ICHS, a todos os servidores, funcionários, técnicos, alunos e professores, por vezes humilhados e ofendidos, que ainda hasteiam o conhecimento como bandeira da liberdade. Estes não se esquecem que a única porta para a justiça é o estudo.

Aos esquecidos.

Sobretudo, aos que sofrem.

Nunca nesse mundo se está sozinho.

*O sexo é um pretexto. Sejam quais forem os encontros
— e mesmo no inverno, pelas ruas abandonadas ao vento,
ao longo das fileiras de lixo junto aos edifícios distantes,
que são muitos — eles não passam de momentos da solidão;
mais quente e vivo é o corpo gentil
que exala sêmen e se vai,
mais frio e mortal é o querido deserto ao redor;
é isso o que enche de alegria, como um vento milagroso,
não o sorriso inocente ou a prepotência turva
de quem depois vai embora; ele traz consigo uma juventude
enormemente jovem; e nisso é desumano,
porque não deixa rastros, ou melhor, deixa um único rastro
que é sempre o mesmo em todas as estações.*

Versos de Testamento, Pier Paolo Pasolini.

*Para a multidão, em sua existência mais profunda e
inconsciente, festejos e incêndios são apenas jogos, nos
quais se prepara para o momento da emancipação, para a
hora em que pânico e festa, irmãos separados por longo
tempo, ao se reconhecerem, se abracem na insurreição
revolucionária.*

Belo horror, Walter Benjamin.

RESUMO

Al Berto e Luís Miguel Nava se impõem, do rescaldo da Revolução dos Cravos aos estertores do século XX, como dois autores centrais na reconfiguração da poesia portuguesa contemporânea, sobretudo por deslocarem o eixo da criação poética para o corpo, para o erotismo e para a sexualidade enquanto forças estruturantes da linguagem. Em Al Berto, a escrita se constrói a partir da cisão do Eu, instaurando uma poética da errância, da noite e da performatividade, em que o corpo aparece como espaço de inscrição da perda, do medo e da deriva. Já em Luís Miguel Nava, o rigor formal, a precisão sintática e a imagética cortante constroem uma poética em que o corpo surge como puro território de fratura e fulguração, atravessado por signos recorrentes como o mar, a carne e a paisagem: sua escrita, embora mais contida, é igualmente atravessada por uma violência simbólica que transforma o desejo em experiência limítrofe, aproximando erotismo e aniquilação. Apesar das diferenças formais, ambos se encontram numa mesma nervura ética: a *insistência no homoerotismo como experiência de transgressão e como estratégia de reconfiguração da subjetividade*. À luz de um amplo aparato teórico, o objetivo do presente trabalho monográfico foi tentar compreender o erotismo como operador estrutural da escrita. Metodologicamente, o estudo se fundamentou na análise pormenorizada de obras centrais dos dois poetas, em diálogo com a crítica literária e com a reflexão filosófica sobre erotismo, corpo e subjetividade. A pesquisa se justificou na medida em que buscou ampliar a compreensão da poesia portuguesa contemporânea e contribuir para a formação de uma *memória literária da experiência homoerótica em língua portuguesa*, entendendo a poesia como espaço de reinvenção do sensível e de afirmação ética do desejo.

Palavras-chave: Al Berto, Luís Miguel Nava, Poesia Portuguesa, Homoerotismo, Corpo, Sexualidade.

ABSTRACT

Al Berto and Luís Miguel Nava emerge, from the aftermath of the Carnation Revolution to the final decades of the twentieth century, as two central figures in the reconfiguration of contemporary Portuguese poetry, above all for shifting the axis of poetic creation toward the body, erotism, and sexuality as structuring forces of language. In Al Berto, writing is constructed from a cleavage of the self, giving rise to a poetics of errancy, night, and performativity, in which the body appears as a space for the inscription of loss, fear, and drift. In Luís Miguel Nava, by contrast, formal rigor, syntactic precision, and a sharp, cutting imagery shape a poetics in which the body emerges as a pure territory of fracture and fulguration, traversed by recurring signs such as the sea, the flesh, and the landscape: his writing, though more restrained, is likewise permeated by a symbolic violence that transforms desire into a limit-experience, drawing erotism and annihilation into proximity. Despite their formal differences, both poets converge in the same ethical vein: *the insistence on homoerotism as an experience of transgression and as a strategy for reconfiguring subjectivity*. In light of a broad theoretical framework, the aim of this monographic study was to understand erotism as a structural operator of writing. Methodologically, the study was grounded in a close analysis of central works by both poets, in dialogue with literary criticism and with philosophical reflections on erotism, the body, and subjectivity. The research is justified insofar as it seeks to broaden the understanding of contemporary Portuguese poetry and to contribute to the formation of *a literary memory of the homoerotic experience in the Portuguese language*, understanding poetry as a space for the reinvention of the sensible and for the ethical affirmation of desire.

Keywords: Al Berto, Luís Miguel Nava, Portuguese Poetry, Homoeroticism, Body, Sexuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro Trabalhos do olhar.....	12
Figura 2 – Fotografia da infância de Luís Miguel Nava	14
Figura 3 – Foto do cartaz da Revolução dos Cravos, Portugal, 1974, de Sérgio Guimarães ..	39
Figura 4 – Salto no vazio, 1961, Yves Klein.....	93
Figura 5 – Vasco da Gama perante o Samorim de Calecute, 1898, de Veloso Salgado	101
Figura 6 – Respectivamente, Fernando Luís Sampaio, Al Berto e Luís Miguel Nava, na Zambujeira do Mar, em 1985	117

SUMÁRIO

1 UMA FAÍSCA PODE INCENDIAR TODA A PRADARIA: OS CRAVOS E A POÉTICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA	11
1.1 O Eu é um Outro, à guisa de introdução: dessubjetivação, decodificação e dissolução; heteronímia, xamanismo e erotismo	16
1.2 Abril nem sempre é o mais cruel dos meses: a lavra dos poetas frente a revolução	31
2 <i>IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI</i>	43
2.1 Nava, relâmpago fulgurante	47
3 ALGUNS LADRÕES DE FOGO: EXERCÍCIOS POÉTICOS DA SUBJETIVAÇÃO HOMOERÓTICA	66
3.1 Al Berto e seus precursores	67
4 “AS PALAVRAS DISPERSEI-AS NA CINZA DOS FOGOS”: AL BERTO, EM SI, FORA DE SI	92
4.1 1982	97
4.2 1984	105
4.3 1985	113
5 POR AL BERTO, POR NAVA: CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS, OU O QUE RESTOU DE NOSSOS AMORES?	125
REFERÊNCIAS	132

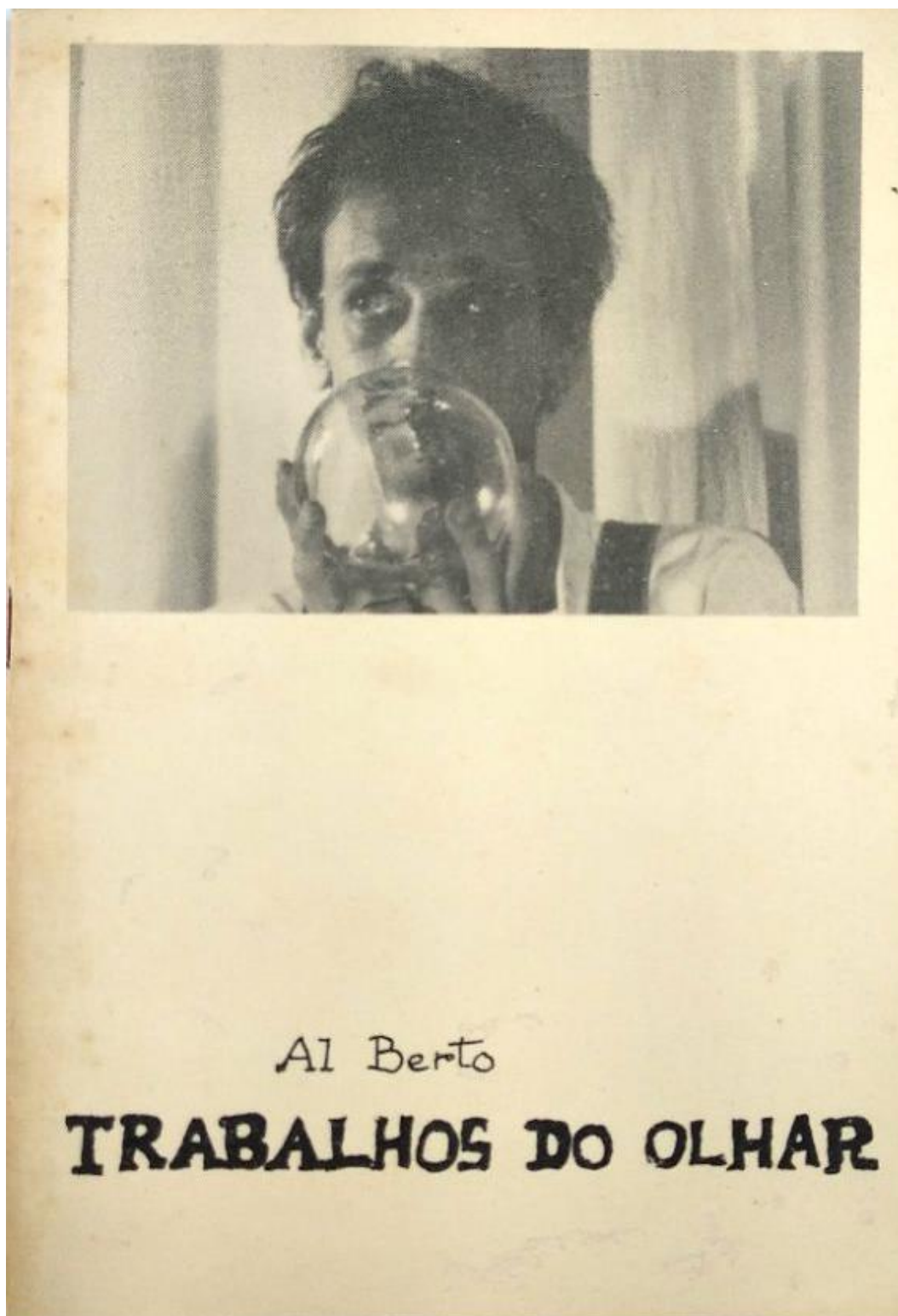
1 UMA FAÍSCA PODE INCENDIAR TODA A PRADARIA: OS CRAVOS E A POÉTICA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Em Sodoma a tolerância é real, a mansidão é real, a compreensão dos outros é real e tudo está fundado em uma prática democrática real. Minorias de qualquer tipo também encontram lugar no mundo de Sodoma. Não só as minorias heterossexuais, mas também as minorias de negros, de judeus, de ciganos, que vivem ali na mais absoluta liberdade, inclusive interior.

Pier Paolo Pasolini (2024, p. 64), *PornoTeoKolossal*

Dentre as muitas formas possíveis e impossíveis de se começar um trabalho, gostaríamos de iniciar este não só com a letra de uma utopia irrealizada, mas com duas imagens — cifras materiais de um índice histórico profundo, a princípio incognoscível — que sempre que nos deparamos ficamos algo estarecidos, impressionados. Trata-se, primeiro, de uma fotografia de Al Berto contida na capa da primeira edição de seu — muito apropriado — *Trabalhos do olhar* (1982) da edição do Diário do Alentejo. O personagem está em primeiro plano; ao fundo há uma cortina branca que desenha, com sua sombra, linhas verticais. Ele parece vestir um suspensório e a moldura corta seu corpo bem debaixo do pescoço; seu cabelo está um tanto quanto desgrenhando e seu olhar é absolutamente desinteressado: ele o desvia propositalmente da lente da câmera, enfoca sua vista ao nada, ou a algo que jamais teremos recursos de descobrir o que é. A metade esquerda de seu perfil se oculta na penumbra. Mas o que espanta e chama imediata atenção do observador é o que está de frente aos seus lábios: ele carrega com ambas as mãos um globo de vidro que tenuamente curva as linhas da sua face e do seu corpo. Poderíamos aproximar a presença do adereço visual a vários casos da cultura — o *rosebud* wellsiiano ou as litografias de Escher com espelhos esféricos, por exemplo —, mas apenas uma vem à mente: pensamos no Cristo dos diversos *salvator mundi* da história da pintura, os Cristos serenos de Previtali, Tiziano, van Cleve, Dürer e, é claro, Da Vinci; estes Messias que carregam consigo o *globus cruciger*, a orbe esférica do mundo terreno e celestial, sob a forma de um globo cristalino que, muitas vezes, desafia as leis da ótica e sequer refrata a luz. Pensamos em Al Berto como este Cristo renascido, espantoso, divino, que carrega consigo o destino e o milagre de um mundo e, por isto mesmo, os põe defronte à boca emudecida, como se a anunciação redentora só pudesse vir mediante a uma anterior dilatação imagética do órgão fonador. Para coroar, há quem veja um sugestivo falo se projetando na esfera graças ao jogo de luz e sombras.

Figura 1– Capa do livro *Trabalhos do olhar*

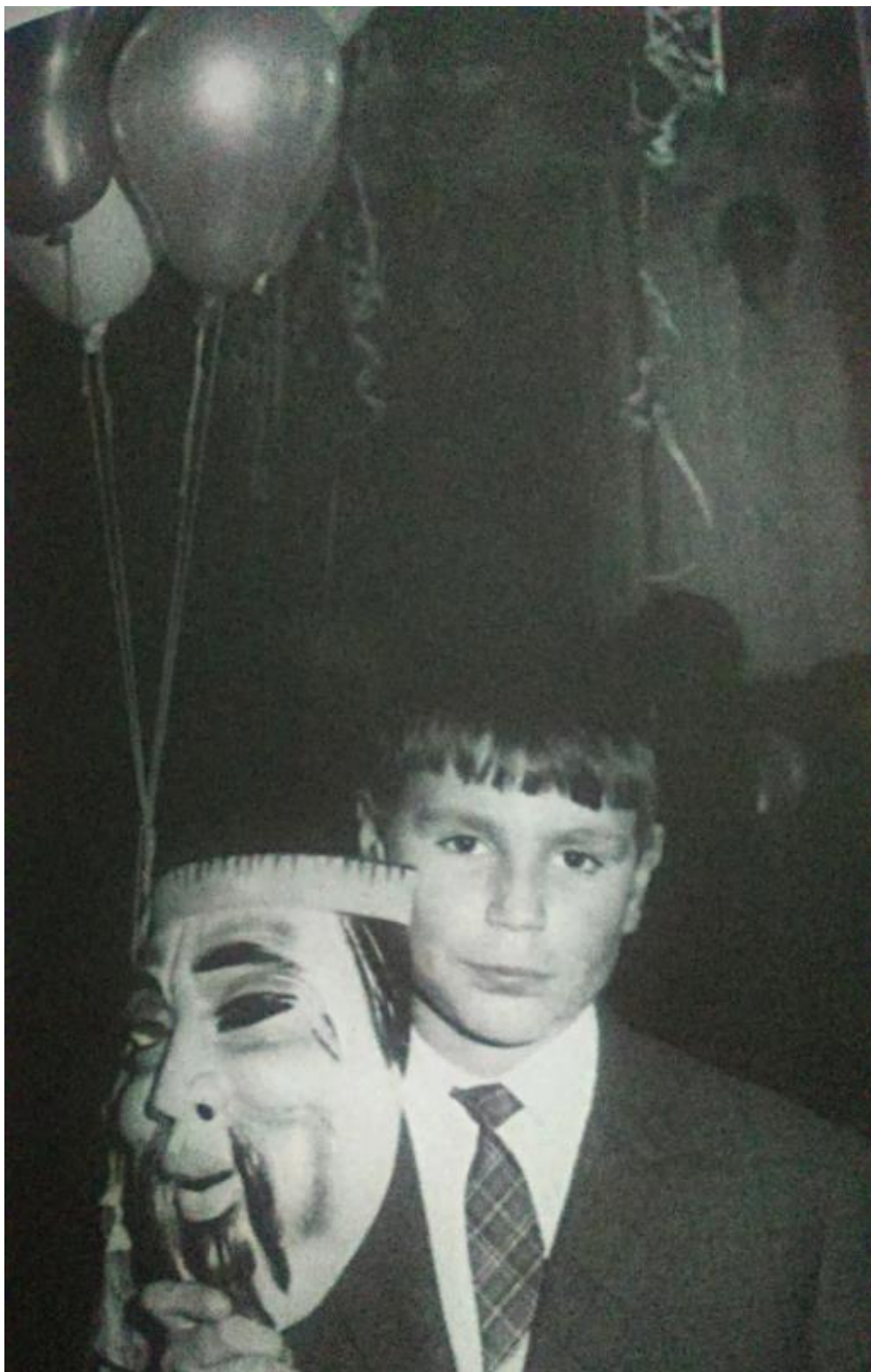


Disponível em: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-419/al-berto-7>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Igualmente, se pensamos em Luís Miguel Nava, pensamos em sua imagem. Poderíamos citar muitas que nos atraem: a de seu sorriso aberto ao encontrar Mário Cesariny na Holanda, aquela que reflete sua jaqueta de couro ao lado de um lacônico Gastão Cruz, a de seu modelito

dândi — trajando um sobretudo preto, um chapéu-coco e um guarda-chuva sob papel de bengala numa Oxford repleta de neve —, aquela que, por outro lado, demonstra seu vestuário árabe — usando turbante num sol estarrecedor do Zagora marroquino, ao lado de um de seus amores, Paulo Silveira. Poderíamos mesmo lembrar da sua imagem, na Zambujeira do Mar, junto de Fernando Luís Sampaio e, evidentemente, Al Berto, onde o semblante melancólico de Nava contrasta com expressão sorridente dos amigos. Todas elas nos fascinam, mas apenas uma nos intriga verdadeiramente: se trata de uma fotografia de sua infância numa festa carnavalesca, provavelmente em Viseu. Nela vemos Luís Miguel Nava, na altura dos seus parques dez anos de idade, vestindo um largo terno desajustado ao seu corpo e com uma rala franja sob a testa. Alguns balões coloridos ao fundo; ele fisionomicamente sério, mas quase que tateando a abertura para um sorriso. Nesse meio termo, ele segura a enorme máscara de um caricatural homem oriental — os olhos com dobras epicânticas e o bigode *à lá* Fu Manchu não deixam dúvidas. Parecemos nos deparar com um sujeito desajustado que relutantemente usa roupas que não suas — carrega identidades múltiplas que não consegue processar, como o Fradique Mendes queirosiano já antecipara no seu leito de morte —, que observa a alegria e o entusiasmo que lhe cercam com relativa desconfiança, que parece ter mesmo o próprio cabelo retalhado pelo desejo de outro e, não obstante, nega sua participação no espetáculo festivo. Se recusa a portar a máscara, a *persona*.

Figura 2 – Fotografia da infância de Luís Miguel Nava



Disponível em: <https://observador.pt/2017/09/29/quem-matou-o-poeta-luis-miguel-nava/>. Acesso em: 19 maio 2025.

Ambas as imagens interessam quando pensadas no seu nível metafórico ou, se quisermos, símile: elas projetam, fixam e presentificam, enquanto imagens, o devir e o estatuto

histórico que as poéticas al bertianas e navanianas tiveram no panorama da poesia portuguesa contemporânea. Nunca é custoso lembrar da impressionante leitura traçada por Eduardo Lourenço quanto a iconografia profunda — ou como ele o preferiria, mitologia inconsciente — da bandeira republicana portuguesa de Columbano Bordalo Pinheiro: o que salta aos olhos não é tão somente o escudo de armas ou a assimetria verde-rubra, mas a adição da *esfera armilar*, instrumento náutico-astronômico que se presta a, simultaneamente, recuperar não só o passado glorioso das longínquas navegações atlânticas e índicas, mas a de, em suma, representar todo o universo — para parafrasearmos Koyré, confirmar Portugal como a nação por excelência a ultrapassar a fronteira do mundo fechado para a do universo infinito. Contudo, como o próprio filósofo português assinala, “essa imagem não é apenas de ordem cosmológica [...], mas de ordem crística: a do convidado modesto sentado no lugar de honra dos eleitos” (Lourenço, 1999, p.10). Deste ponto de vista, a imagem de Al Berto ganha ainda mais energia: se processa visualmente uma completa inversão figural do sujeito detentor e abarcador do mundo, não mais os barões assinalados, os reis fraticidas ou os navegadores epopeicos, mas um poeta contraventor, homossexual, que, mesmo passada a sua morte, foi questionado, em rede nacional, quanto a sua fidelidade a Portugal e à língua portuguesa¹.

O título deste trabalho, a propósito, é um trocadilho entre o poema pessoano *Lisbon Revisited* e o livro de Raul Leal, *Sodoma divinizada*. Contudo, como qualquer título, ele revela mais coisas do que supomos imediatamente. Este esforço primeiro de aproximação — curiosamente, de autores que não compõem o centro nervoso desta pesquisa, mas que a eles inequivocamente ela deve se reportar — vem de duas frentes: inicialmente, numa tentativa de afastar a interpretação corriqueira feita de ambos — do primeiro, a mitologia da heteronímia; do segundo, a mística paracletiana —, para priorizar um enfoque na dimensão sexual, libidinal e homoerótica que se lastreia em dois autores fulcrais do cânone literário português. Esforço que julgamos ajudar a explicar mesmo as leituras comuns. Posteriormente, como uma lúdica provocação: inverter Lisboa por Sodoma, na verdade, é dizer que Lisboa é Sodoma. As motivações iniciais desta investigação têm origem nesta intuição inelaborada que equaliza ambas as cidades: tanto a recorrência do homoerotismo poético no interior da literatura portuguesa, como o seu papel nevrálgico na constituição de suas vanguardas modernistas. E, com isto, reencontrar em dois poetas herdeiros desta difusa tradição, Al Berto e Luís Miguel

¹ Numa rara reportagem, um dos repórteres da RTP questiona Luís Filipe Carrilho de Castro Mendes: “dentro dos nossos escritores, sente que há um toque de ‘estrangeirado’ no Al Berto?”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA&t=521s&ab_channel=ElMinero. Acesso em: 19 maio 2025.

Nava, os modos próprios com os quais o homoerotismo se desenha poeticamente e se afirma eticamente.

No ano de 2024 se completaram quase três décadas do falecimento de ambos, e só agora a poesia de Nava — que, por sinal, sofreu de uma brutal morte — é inteiramente publicada em solo nacional. Al Berto, por outro lado, segue numa intermitência editorial, sendo passível de leitura somente por importação, ou em sebos esparsos, ou transitando até Portugal para lá se adquirir exemplares. Numa época em que, felizmente, tanto se fala sobre gênero e sexualidade com uma liberdade e autonomia ímpares, se mostra cada vez mais necessário a reconstituição — como, *avant garde*, alguém como Michel Foucault o fez — da história da sexualidade. E pensá-la nos limites das poéticas que, embora circunscritas a uma cultura distinta, compõe nossa mesma língua, é um empreendimento relevante. Só assim poderemos formar, verdadeiramente, uma comunidade de países falantes de língua portuguesa.

1.1 O Eu é um Outro, à guisa de introdução: dessubjetivação, decodificação e dissolução; heteronímia, xamanismo e erotismo

Conquistando um fulcro potente na garganta
Um látego, uma chama, um canto. Ama-me.
Embriagada. Interdita. Ama-me. Sou menos
Quando não sou líquida.

Hilda Hilst (2017, p. 472), *Alcoólicas*

Grande parte das origens deste projeto que agora vem a lume sob forma de um trabalho monográfico é a intuição de uma espécie de preocupação libidinal inequívoca sob os ares portugueses. Começamos com Luís Vaz de Camões — “o educador de toda a Portugália”, para parafrasear Platão — que, nas vias de encerramento de sua monumental epopeia da travessia, *Eneida* lusitana, projeta um episódio como o da Ilha dos Amores — subversiva o suficiente para sofrer o escrutínio dos censores salazaristas — onde “a maior parte aqui passam do dia, / Em doces jogos e em prazer *contino*. / Ela nos paços logra seus amores, / As outras pelas sombras, entre as flores” (Camões, 2017, p. 275). Pensemos então em alguém do gênio de Bocage, a personalidade máxima em solo português da obsessão pela ética libertina, aquela “convicta reivindicação de uma liberdade de pensar, gozar e amar sem outros limites que não sejam o da própria consciência e moral, aliás deísta” (Saraiva; Lopes, 2005, p. 645), que modela imagens poéticas exaltantes não de seu rosto, mas do “membro monstruoso”, do falo, do porás. É no século XX, contudo, que a mais beligerante vanguarda poética portuguesa colocará a

sexualidade e o erotismo como veio nervoso de suas obras: Fernando Pessoa travará conversas mediúnicas sobre a masturbação e a perda da virgindade, mas igualmente versará sobre o amor homossexual de Adriano e Antínoo, falando d’ “Os lábios cujo abrir vermelho titilava / Os sítios da luxúria com tanta arte viva! / Ó dedos que hábeis eram no de não ser dito! / Ó língua que na língua o sangue audaz tornava!” (Pessoa, 1974, s/p). Mário de Sá-Carneiro escreverá uma novela como *A confissão de Lúcio* (1914), descrevendo não só uma inebriante orgia do fogo, mas o amor ambíguo de Lúcio e Ricardo. Maria Gabriel Llansol desenvolverá todo um paisagismo sexual, “os três sexos que movimentam a dança do vivo: a mulher, o homem, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo” (Llansol, 2000, p. 44). Mesmo Florbela Espanca muito antes já teria versado do seu “corpo fremente, sem cessar” (Espanca, 1996, p. 241). E, evidentemente, os momentos áureos dessa libido poética se encarnarão em António Botto, Raul Leal e Judite Teixeira, que deliberadamente conjuram o nome até então abominável de Sodoma e o divinizam, exortam, reivindicam.

O caso pessoano foi, por assim dizer, o grande responsável pelo despertar do sono dogmático, o catalisador da vontade de operar uma digna cartografia do corpo em Portugal. Fernando Pessoa, no panorama da poesia do século XX, foi de fato aquele quem levou até as últimas consequências o notório apotegma rimbaudiano segundo o qual o “eu é um outro” (Rimbaud, 2008, p. 39): apenas quando levamos com seriedade estas ambivalentes categorias de despersonalização e desrealização que sua poesia se torna legível e inteligível. Embora a famosa carta de 13 de janeiro de 1935 para Adolfo Casais Monteiro deva ser lida com certa desconfiança — ou seja, não como uma fonte epistolar definitiva historicamente, mas como mais um registro da poética do fingimento em operação —, ela importa quando entendida como uma larga descrição teleológica da fenomenologia heteronímica.

Algo que imediatamente salta aos olhos é o elemento psicossomático envolvido na aparição dos heterônimos: eles surgem como efeitos secundários — se quisermos, como sintomas — da suposta histeria e neurastenia de Pessoa que tem raízes na sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (Pessoa, 1986, p. 226). Neste sentido específico, a heteronímia poética operaria como uma sutura tardia da experiência despossessiva que ele supostamente já tinha desde a infância — quando seus acompanhantes eram somente Chevalier de Pas e Thibaut. Assim, uma tendência que “não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito” (Pessoa, 2007, p. 149). E ao fim deste processo surgiu, enfim, Caeiro.

Como já alertava Octavio Paz, a explicação psicológica, por mais tentadora que o seja e não necessariamente falsa, é, nos seus últimos limites, insuficiente e incompleta. De fato, desde o célebre cunho do termo por William Cullen, passando por Phillipe Pinel e a popularização de Charcot, a neurose é, via de regra, entendida como esta palavra genérica, signo flutuante, para designar quaisquer doenças nervosas que acarretassem distúrbios de personalidade. Com Freud a expressão ganha contornos ainda mais sedutores, se afirmando como o resultado de um conflito psíquico recalcado de origem infantil, uma fixação da libido no estágio anal. Há quem, em função disto, não poupe palavras em nomear Pessoa como o mais sublime dos neuróticos. Mas “um neurótico é um possuído, o que domina as suas perturbações. É um doente? O neurótico padece das suas obsessões; o criador é seu dono e transforma-as” (Paz, 1983, p. 18). A arquitetura heteronímica foge aos predicados nosográficos, sua força e autenticidade só se revelam nas implicações poéticas e éticas consequentes: se a chave explicativa para a poesia dos muitos Eu’s estiver contida no próprio Pessoa, a diferença de sua obra para a de um Pound — com o seu Hugh Selwyn Mauberley — ou para a de um Rilke — com seu Malte Laurids Brigge — é puramente quantitativa, ao passo que qualitativamente os termos continuam os mesmos. Se a chave de fato se encontrar em Pessoa “ele mesmo” todo o edifício ruiria frente a afirmação, repetidas vezes feita em múltiplos contextos, de Alberto Caeiro como o mestre magno, o astro solar que descreve as órbitas de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, é claro, o próprio Pessoa. É necessário se operar, portanto, uma anamnese da gênese, a recuperação das origens da heteronímia *na própria heteronímia*, por mais atraentes e suplementares que sejam as explicações psicológicas e ocultistas. Uma justa e sintética tentativa de exposição deste processo foi realizada por Giorgio Agamben:

Cada nova subjetivação (o surgimento de Alberto Caeiro) não implica apenas uma dessubjetivação (a despersonalização de Fernando Pessoa, que se sujeita ao seu mestre), mas, de forma igualmente imediata, cada dessubjetivação comporta uma re-subjetivação — o retorno de Fernando Pessoa, que reage à inexistência, ou seja, à sua despersonalização em Alberto Caeiro. Tudo acontece como se a experiência poética constituísse um processo complexo, que põe em jogo pelo menos três sujeitos, ou melhor, três diferentes subjetivações-dessubjetivações, pois de um verdadeiro sujeito já não é possível falar. Há, antes de tudo, o indivíduo psicossomático Fernando Pessoa, que no dia 8 de março de 1914 se aproxima da cômoda para escrever. Com relação a esse sujeito, o ato poético não pode deixar de implicar uma dessubjetivação radical, que coincide com a subjetivação de Alberto Caeiro. No entanto, uma nova consciência poética, algo similar a um autêntico *ethos* da poesia, só aparece quando Fernando Pessoa — que sobreviveu à sua despersonalização e volta a um si mesmo, que é e, ao mesmo tempo, não é mais, o primeiro sujeito — compreende que deve reagir frente à sua inexistência como Alberto Caeiro, *que deve responder por sua dessubjetivação* (Agamben, 2008, p. 123).

Quando posta nestes termos, a heteronímia ganha um preponderante sentido fenomenológico que não pode ser desprezado — o termo, *ippsis litteris*, usado por Agamben. Ela é um movimento ou devir poético que supera a mera circunscrição espaçotemporal e se aproxima, quase transcendentemente, da natureza eidética do seu objeto que é, evidentemente, a própria poesia. A heteronímia seria, afinal, a operação por excelência a transformar os *fenômenos* em *essências*. As novas consciências poéticas que surgem ao final deste violento embate de dessubjetivação e ressubjetivação lírica são “algo similar a um autêntico *ethos* da poesia” (Agamben, 2008, p. 123), que embora não possamos categoricamente afirmar qual seja, parece ter uma íntima e umbilical propensão ablativa. Seguindo os passos do filósofo italiano, a poesia é “aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintático” (Agamben, 1999, p. 30), cuja prova definitiva não é outra senão o artifício do *enjambement*: quando utilizado, a unidade sintática aparentemente estável de uma frase é cindida e dá luz a versos que passam a se encadear verticalmente, de tal sorte a exhibir uma desconexão “entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de encontro, [...] a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia” (Agamben, 1999, p. 32). A poesia, portanto, seria a manifestação textual e discursiva da *cesura*: tudo aquilo que corriqueiramente julgamos passível de ser estruturado e formalizado sequencialmente, quando testado a prova frente ao poético, é subitamente fraturado, fragmentado, desfeito e então reordenado.

O que seria então a heteronímia pessoana senão a aplicação deste mesmo princípio poético agora no campo da própria subjetividade, nos terrenos baldios do Eu transformados em espaço de pura experimentação? Assim como a poesia disjunta a unidade entre som e sentido, métrica e sintaxe, apenas para reformulá-la em outros termos, a fenomenologia da despersonalização heteronímica disjunta a unidade identitária do sujeito: dispersa a homologia entre o ser e sua imagem, fragmenta a equivalência entre sujeito e pensamento, se quisermos, substitui o *cogito* cartesiano em prol do *cogitat*, a tomada do pensar não na primeira, mas na terceira pessoa do singular: *isto pensa, algo pensa, o pensamento ocorre apesar do Eu*. Neste sentido, Pessoa — ou Álvaro de Campos, todos e nenhum ao mesmo tempo — fez filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu, mas que Hegel ao menos anteviu: “[o homem] precisa se sentir como o negativo de si mesmo; ele precisa reconhecer que seu infortúnio é o infortúnio de sua natureza, *que ele é, em si mesmo, a separação e o rompimento*” (Hegel, 2008, p. 272) [grifos nossos].

Todo este excursus pessoano particularmente nos interessa pois há ao menos dois outros registros que guardam grandes afinidades eletivas com a dessubjetivação heteronímica. E

ambos possuem um denominador comum: o corpo. As ferramentas da antropologia estrutural nos permitiram observar alguns casos-limite de certas sociedades indígenas que são capazes de reinformar toda uma acepção pretérita acerca da natureza do corpo: sobretudo, se tratam daqueles momentos que envolvem o problema da cura xamanística. A clássica acepção levi-straussiana do papel do xamã numa sessão curativa é o de ser o grande mediador entre os significados e os significantes, isto é, ser aquele que se ocupa de mobilizar a passagem — quer seja para o indivíduo, quer seja para o grupo — de um regime de códigos para outro. Ser um tradutor de sistemas simbólicos. A ocasião da cura seria, portanto, um dos momentos extraordinários onde a coincidência do significado e do significante seria possível. A doença é particularmente importante haja visto ser um acontecimento que acelera significações atreladas à imprevisibilidade, à fortuna e ao acaso — quantos, uma vez enfermos de males mortais e incuráveis, não se perguntam o porquê de sofrerem deste flagelo? A doença precipita signos que, em última escala, são impossíveis de se atribuir coisas, prolifera significantes incapazes de se ligarem, a princípio, a qualquer objeto estável.

É neste momento que aparece o xamã, profundamente atado a um plano de imanência que as pessoas comuns não acessam, e por meio da sua sessão captura estes signos e lhes atrela a um ponto de suporte: deuses vingativos, espíritos maléficos, monstros etc. Ele oferece ao doente, mais do que tudo, uma *linguagem*: “a cura consistiria, pois, em tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar” (Lévi-Strauss, 1975, p. 228). É neste momento que se estabelece uma metafísica a princípio alienígena ao pensamento científico moderno: a suposta realidade objetiva do fenômeno — a imbricada relação entre o patógeno e a doença, por exemplo, ocorrendo exteriormente ao espírito adoentado — passa a importar menos do que sua manifestação simbólica: “a doente acredita nela, e ela é membro de uma sociedade que acredita” (Lévi-Strauss, 1975, p. 228). Contudo, o nervo central deste processo de desbloqueamento fisiológico permanece oculto: qual seria, afinal, o operador simbólico que possibilita o passe para a expressão verbal, qual o ponto de intersecção que permite ao doente entender esta linguagem que a princípio é secreta e esotérica, reservada aos deuses e seus médiuns? O filósofo português José Gil encontra a resposta no corpo, aquele que “constitui o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos em presença [...]. O permutador de códigos é o corpo” (Gil, 1997, p. 23). Vejamos como ele narra este processo de transdução semiótica lastreada no corpo:

Assim no transe joga-se uma cena dupla: a da descodificação de um corpo “usado”, “doente”; e a do renascer de um corpo novo, são, curado. A primeira, negativa, corresponde ao desbloqueamento do sentido, necessário à recodificação que se prepara: desbloqueamento obtido pela confusão levada ao extremo, dos códigos e línguas que tinha por emblema o corpo — a música, a encantação, o recurso aos alucinogênicos e às drogas, a dança e toda a atmosfera que envolve a sessão contribuem para obter este resultado. Processo que corresponde à irrupção progressiva do corpo “tal e qual”, do corpo incodificado e que só é possível viver, precisamente, no estado de transe ou de êxtase. Apenas sobre esta superfície de inscrição tornada assim virgem pode surgir o novo sentido. E se é verdade que a sessão xamanística repete a experiência pessoal do “apelo” que o xamane viveu e da qual dependeu a sua vocação — experiência que ele induz no doente; se se sabe que esta é a experiência de uma loucura e da sua cura — então em cada transe o grupo revive todo ele a origem do sentido como a origem da normalidade. Origem que coincide com a produção de um corpo novo, de novo codificado, que difunde sentido. Assim se restabelece a ordem dos códigos simbólicos: à custa de uma viagem arriscada à regiões do incodificável (Gil, 1997, p. 24).

Curiosamente ou não, a narrativa transcodificadora de Gil possui inegável similaridade com a descrição agambeniana da dessubjetivação lírica: ambos os sujeitos passam por rupturas psicossomáticas, uma espécie de interpelação do negativo, que precipita novas subjetividades — o corpo incodificado de um lado, o heterônimo de outro — que, por sua vez, enviam novas variáveis que, simultaneamente, recodificam e ressubjetivam a suposta consciência primeira: o corpo novo e são que relembra sua condição doente, e o ortônimo que sobreviveu ao parto do heterônimo. Talvez seja apenas nesta acepção antropológica que localizamos o sentido último da afirmação pessoana do mesmo ser um “médium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto” (Pessoa, 2007, p. 149): da mesma forma que o aedos helênicos eram os transmissores dos discursos musaicos sob forma da epopeia, da mesma forma que os profetas e reis hebraicos redigiam os *tehilim* inspirados por Yahweh; da mesma forma que os xamãs acessam o conhecimento ancestral sob forma do transe. Todas estas experiências partilham entre si a exigência da supressão ou dissolução da subjetividade inicial, requisito primeiro para a metamorfose do corpo em meio, vetor, das novas subjetividades em movimento. O que ocorre é que abrir-se para a influência destas novas consciências é no mínimo arriscado: este pressuposto esvaziamento de si, entrada no espaço que recusa a significação, pode muito bem destruir a consciência *sem* abrir alas para uma nova — “nada é mais doloroso, [...] do que um pensamento que escapa a si mesmo, idéias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos” (Deleuze, Guattari, 1992, p. 259) —, motivo da desterritorialização absoluta de um plano pressupor a reterritorialização relativa de outro.

Há, não obstante, um outro momento que experiencia este tipo de movimento despossessivo. Se trata do erotismo: a nervura real, o *nexus rerum* final deste trabalho. O

erótico, neste caso, deve ser entendido em chave francamente batailleana: “a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 2021, p. 35), uma atividade tão energeticamente intensa e dispendiosamente inútil da vida que, ao final, borra a própria separação desta com a da morte. Para entendermos a operação — ou inoperância — violenta do erotismo não podemos desprezar sua pedra de toque: a flagrante descontinuidade física e sentimental dos seres. Todo ser é imediatamente descontínuo do outro, e é desta propriedade que se funda todo o infortúnio do gênero humano: por mais que tenhamos interesses relativos uns com os outros, por mais que pressuponhamos qualquer tipo de comunicação efetiva e possibilidade de entendimento, até o momento nunca conseguimos balizar nossa existência negando, concretamente, que se nasce e se morre só, isto é, que o fim da vida de outrem não implica, necessariamente, o fim da minha ou da sua vida: somos “indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos” (Bataille, 2021, p. 39). É perceptível, portanto, que a categoria que concretamente assegura uma mínima impressão de individualidade para os seres não é outra senão a descontinuidade: se nos fosse lícito, a todo o momento, transpassar a nossa própria carne e espírito em direção a todo Outro indeterminado seria impossível fixarmos com absoluta clareza nossa própria identidade. Ao contrário, é precisamente o fato de conseguirmos estabelecer as fronteiras que nos alijam dos outros — *pari passu* ao fato de nos reconhecermos neles — que tempera nossa condição, quer seja em sua solitude, quer seja em sua alteridade. Por sinal, é apenas o desejo de preservar a todo custo esta descontinuidade essencial que nos faz permanecer vivos: a forma extremada da continuidade se dá na morte, que cessa nossas funções fisiológicas, psicomotoras etc., e enfim nos ata de forma indistinta a todos os outros elementos do mundo — “ficamos com o coração na mão diante da ideia de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente se aniquilar” (Bataille, 2021, p. 40). Contudo, como processar o incômodo impulso ante a continuidade sem ter de morrer? O erotismo é a atividade por excelência a dar vasão a esta pulsão.

O erotismo conhece respostas que a mera reprodução sexuada desconhece: seu ímpeto se dirige a um *telos* que não é em nada natural, que não se liga a preservação da vida e, por isto, não é estranho à morte. O pressuposto nevrálgico do erotismo é, portanto, a violência: quando os corpos se enlaçam na dança tanática do erótico a descontinuidade é superada e perturbada pela intrusão repentina no estado fechado dos parceiros, e isto é violento no sentido mais etimológico possível do termo: *violentia*, a “qualidade de violento” (Cunha, 1986, p. 823), tem suas raízes em *violare*, “transgredir, profanar” (ibid., 1986, p. 823), isto é, violar — “que

significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?” (Bataille, 2021, p. 41). A experiência erótica é a experiência radical do desequilíbrio que o ser conscientemente se coloca sem nenhuma imediata utilidade que não seja o gozo fugidio. Neste processo extasiante e furioso que liquefaz os limiares, a própria consciência una, estabilizada, oclusa em si mesma, repentinamente se dissolve noutra. O eu torna-se o outro, contempla a continuidade, e retorna ao seu estado descontínuo cotidiano assimilando e crescendo esta descoberta à sua vida. Ou não, e neste caso toda exceção é apenas mais uma contraparte da regra. Os seres usualmente restringem, regulamentam e reprimem a sexualidade — inclusive desenvolvem mecanismos grupais para isto, se pensarmos as célebres estruturas elementares do parentesco que coíbem a prática do incesto — em vista da natureza em último grau anárquica, destrutiva e incontrolável do erotismo: “a considerável repreensão da maioria das sociedades em relação à sexualidade explica-se pelo entendimento que as pessoas *têm* de que ela pode sair do controle e ser completamente destrutiva” (Sontag *in* Cott, 2015, p. 50). A sensação inebriante de despossuir e repossuir o outro, ao final, é sintomática da tendência do erotismo de decompor as formas:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz. A aberração de Sade excede essa possibilidade. Ela tenta um pequeno número de seres e, por vezes, há aqueles que vão até o extremo. Mas, para o conjunto dos homens normais, atos definitivos não oferecem mais do que a direção extrema das atitudes essenciais. Há um excesso horrível do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento. Mas, para nós, trata-se apenas de um sinal pavoroso, incessantemente nos lembrando que a morte, *ruptura* dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende, se propõe a nós como uma verdade mais eminente do que a vida (Bataille, 2021, p. 42).

A formalização batailleana do erotismo completa, por assim dizer, o ciclo de experiências despersonalizantes elencadas até aqui, e que se apresentam como o motor a acelerar as maquinações intelectuais deste trabalho. O que se observa em cada um dos casos — heteronímia, xamanismo e erotismo — bem como suas específicas modalidades — dessubjetivação lírica, decodificação simbólica e dissolução da descontinuidade — é a experiência de desintegração, recomposição e multiplicação do Eu a partir de uma fratura identitária — o preço que se paga para o surgimento de uma nova consciência. O curioso é que todos estes casos também parecem implicar um problema que é de fato de ordem libidinal,

sexual e corporal — e talvez seja este o motivo de suas similitudes. Primeiramente, não parece desprezível que as preocupações mediúnicas de Fernando Pessoa se engatassem fundamentalmente ao problema sexual: a perda da virgindade tão exageradamente imposta por seus interlocutores espirituais como Henry More assumia a forma de uma preocupação de ordem *poética* — “não debes continuar a manter a castidade. És tão misógino que te encontrarás moralmente impotente, e dessa forma não produzirás nenhuma obra completa na literatura” (Pessoa, 2007, p. 234) — que deveria ser o mais rapidamente solucionada. Igualmente, “Pessoa afirmava não estar muito interessado em sexo e nós sabemos, a partir das suas notas pessoais, que quase de certeza morreu virgem” (Zenith, 2022, p. 32). Embora este terreno seja puramente especulativo — não é possível definir nem sua virgindade, quanto mais a autoria das comunicações mediúnicas —, poderíamos afirmar que a heteronímia, enquanto experimento poético, redução eidética à natureza cesurante da poesia, é também a continuação do erótico por outros meios: “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos” (Bataille, 2021, p. 48). Da mesma forma que Rimbaud mesclou o mar com o sol, indistinguiu-os, e chamou-lhes eternidade — “*L’Éternité / C’est la mer allée*” (Rimbaud, 1995, p. 234) —; Pessoa indistinguiu seu ser, transformou alquimicamente seu ser.

Simultaneamente, todo o tratamento lévi-straussiano da eficácia simbólica do canto dos indígenas Cunãs no alívio dos partos difíceis, posteriormente relido por José Gil como índice antropológico do corpo enquanto permutador de códigos, se funda na mitologia narrada alegorizar “o itinerário através da vagina e do útero da doente, de tal modo que o canto age indirectamente sobre os músculos e os órgãos de um pessoa previamente ‘condicionada’” (Gil, 1997, p. 23), afinal, “o obscuro ‘caminho de Muu’, todo ensanguentado pelo parto difícil, [...] é, pois, incontestavelmente, a vagina da doente. E a ‘morada de Muu’, a ‘fonte turva’ onde ela reside, corresponde exatamente ao útero” (Lévi-Strauss, 1975, p. 220). Toda a teoria da decodificação mobilizada se funda nesta descoberta: a descoberta da aptidão do corpo tanto para emitir signos quanto para recebê-los e, assim, ora os inscrever sobre si, ora traduzi-los entre si.

E toda a filosofia batailleana, por suposto, se afirma enquanto uma teoria dedicada a orgulhosamente reconectar erotismo e pensamento — “é possível, além dessa abordagem correta, imaginar outra onde o orgulho da ciência ou do pensamento não poderia ser mantido,

onde o erotismo e o pensamento não formariam mais mundos separados”² (Bataille, 2015, p. 16) [tradução nossa] —, isto é, mobilizar um aparato intelectual que não só é *perpassado* pelo erótico, mas que *reconhece* em fenômenos de ordem espiritual o emblema e a fisionomia do *eros*. O erotismo batailleano, contudo, se radica em ao menos mais duas modalidades distintas da elencada anteriormente — a saber, o erotismo dos corpos. Bataille frisa, ainda, a existência de um “erotismo dos corações”, isto é, a intervenção do erótico no domínio próprio da paixão e da afeição dos amantes. O erotismo cordial, igualmente, é permeado de transgressão e violência, não só por, em certo aspecto, introduzir ou prolongar o erotismo corporal — é fundamental lembrar que existem inúmeras relações que desvinculam, recusam ou ojerizam a corporeidade sexual —, mas por igualmente perturbar e desordenar a descontinuidade, isto é, estabelecer uma continuidade finita a despeito da promessa da felicidade ilimitada: sua essência “é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível” (Bataille, 2021, p. 43).

Ou seja, ela media uma experiência patológica e afetiva em tal grau de estremecimento que a felicidade a ser gozada só pode ter como comparação o seu avesso: o sofrimento. Quando se estabelece para o amante, ainda que sob puro impressionismo, a ideia de que a realização mundana dos desejos interditos só pode se dar no ser amado — ou seja, que a continuidade e a correspondência se encarnam no objeto do amor — presenciamos uma paixão furiosa e extravagante que sempre olha com horror metafísico a iminência ou a ameaça da separação. Não há figura mais emblemática deste erotismo — e suas consequências — na história da poesia do que a Dido virgílica: o ápice dramático do quarto livro da *Eneida* não é outro senão o momento onde a rainha cartaginense, tomada pela insânia amorosa, roga a morte de Eneias — “se os justos deuses nos ouvem, espero que um dia hás de a morte / nas duras rochas sorver e o nome de Dido mil vezes invocarás (Vergílio, 2016, p. 277) —, implora que ele seja acossado por guerreiros, que veja seus companheiros serem exterminados vergonhosamente um a um, fazendo valer a asserção de que “se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo” (Bataille, 2021, p. 43). Igualmente, só vê o suicídio como fármaco para a doença do amor que padece — “mal tinha acabado, as donzelas caídas a percebem, / por próprio impulso, no ferro. Tingidas de sangue espumante / tinha ela as mãos” (Vergílio, 2016, p. 299) — novamente fazendo valer que o amante “deseja em outros casos sua própria morte” (Bataille,

² No original: “Mais il est possible, au delà de cette démarche correcte, d’en envisager une autre où l’orgueil de la science ou de la pensée ne pourrait être maintenu, où l’érotisme et la pensée ne formeraient plus des mondes séparés” (Bataille, 2015, p. 16).

2021, p. 43). O erotismo dos corações é aquele que engaja o sofrimento, dando testemunho de como a continuidade sempre é precária, insuficiente, limitada: “a paixão nos repete incessantemente: se possuísses o ser amado, esse coração formaria um só coração com o do ser amado. Ao menos em parte, essa promessa é ilusória” (Bataille, 2021, p. 44). E o é não pelo erotismo — quer seja do corpo ou do coração — representar uma falsa consciência — como certa vulgata marxista o descreveria —, mas por conduzir em ambos os casos ao egoísmo cínico e ao hábito — o assassinio, o suicídio etc. —, nada mais do que novas formas de descontinuidade. O halo da morte circunda os apaixonados, os impele a comprar o veneno do boticário quando a paixão é levada ao seu átimo e a ameaça do retorno a descontinuidade solitária é postulada.

Contudo, há uma *sui generis* conformação do erotismo que em muito interessava o *bibliothécaire débauché* francês. Se trata do erotismo do sagrado. O ponto focal onde os ângulos eróticos e hieráticos se encontram, no entender batailleano, é nada mais do que o sacrifício. Na acepção maussiana-hubertiana clássica — que decerto interessou Bataille —, a imolação sacrificial nada mais era do que um ato místico-religioso que consagrava uma vítima — quer seja um vegetal, um líquido ilibado, um animal ou mesmo um ser humano — cuja função mor é modificar o estatuto ontológico do sacrificador e do sacrificado ou de algum objeto que seja do interesse do seu realizador. Ou seja, o sacrifício é o momento por excelência a *sacralizar* os seres terrenos: da aniquilação do objeto decorria que “a vítima separava-se definitivamente do mundo profano; estava *consagrada*, *sacrificada*, no sentido etimológico da palavra, e as diversas línguas chamavam *santificação* o ato que a elevava a esse estado” (Mauss, Hubert, 2005, p. 41). Para Bataille, este processo era indiciário e eletivamente afeito ao erotismo uma vez que entrava novamente em cena a dialética da descontinuidade e continuidade: como há “decorrência da morte violenta, ruptura da *descontinuidade* de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser, a que vítima é devolvida” (Bataille, 2021, p. 45). Igualmente, quem sacrifica outrem se dispõe a desagregar e penetrar seu íntimo, age com o mesmo impulso lascivo que é próprio da excitação sexual: é “desejada como a ação daquele que despe sua vítima, que deseja e quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado” (Bataille, 2021, p. 114). A prática sacrificial, polarizando o sagrado e o profano, passa a se equalizar ao erótico: dá prova de que há nos seres um movimento alternado — por vezes simultâneo — de terror e atração, interdito e transgressão, que devem ser regidos enquanto pressuposto civilizacional: no meandro da experiência do erótico sacro tem de surgir o espírito

da religião, esta força que secularmente se ocupa de subtrair “coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (Agamben, 2007, p. 58).

Estas páginas podem soar desviantes: até o momento as letras de Al Berto e de Nava sequer foram roçadas ou tateadas. Contudo, este prolegômeno se realiza diante de um enunciado enigmático do primeiro autor: “eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (Al Berto, 2017, p. 11). Estas palavras se encontram logo no início de *À procura do vento num jardim d'agosto* — seu primeiro livro poético, dos idos de 1974/75 —, e soam quase como aquelas antigas declarações programáticas de Catulo, Propércio ou Tibulo. Curiosamente, o texto poético de onde esta frase está inscrita se chama *atrium*, engenhosa palavra que simultaneamente designa tanto uma das câmaras do coração — que acolhe o sangue do sistema circulatório —, quanto o pátio externo dos templos cristãos — que acolhe os fiéis antes da missa ritual —, bem como a sala central das casas romanas — que conectam todos os outros espaços. Todas estas dicionarizadas definições têm em comum o fato de remeterem a elementos que tanto desempenham um papel copulativo quanto são galgados, ou seja, que conectam partes distintas, propiciando um caminho para a livre movimentação dos seus entes — o sangue, os fiéis, os convidados etc. Ele é, portanto, uma espécie de centro nervoso subterrâneo de toda a obra, aquele ponto central de intersecção dos famosos diagramas vennianos, fornecendo o substrato para a leitura do livro.

Há uma seiva de profunda nostalgia sendo secretada no texto poemático — “passaram doze anos e esquecer-te seria esquecer-me. repara no estremecimento do sangue, a morte rendilhando peste nos ossos, dos dedos paralisados, a fala, os espelhos” (Al Berto, 2017, p. 11) —, e o leitor é o tempo todo impelido a se questionar quem seria, afinal, este destinatário oculto com quem o sujeito poético dirige seus apelos, endereça suas dúvidas e impõe suas avaliações. Neste prólogo poético, evidentemente, a polaridade instaurada é de Al Berto com Alberto: o primeiro, assumindo agora sem temores a vocação da poesia — qual seja, aquela responsabilidade elocutória imemorial dos vaticinados —, estende-se com carinho ao segundo, narrando precisamente “a travessia deste coração de múltiplos nomes” (Al Berto, 2017, p. 11), isto é, a jornada que *disjuntou* um do outro, que cindiu a identidade enquanto predicado para a escrita, mas que ainda se faz presente mesmo que sob a forma do mero semblante.

Alberto registrara que “a escrita que inventámos evadiu-se do corpo” (Al Berto, 2017, p. 12) e questionou-se quanto a possibilidade de voltar a “encontrar e a tocar nossos corpos” (Al Berto, 2017, p. 12), e com este gesto autonomizou seu ser numa maiêutica poética que, enfim, deu luz a Al Berto: o nome que nasce da cesura, da fratura, da quebra; não só das sílabas,

mas da própria subjetividade que agora perscruta “o eco de meu corpo, o silente medo de continuar vivo” (Al Berto, 2017, p. 12). Tal leitura parece se confirmar quando temos em vista uma das epígrafes da primeira edição de *O medo* — a obra que compila toda a produção poética albertiana durante mais de duas décadas. Se trata de um excerto diretamente retirado de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* — clássico romance de Rainer Maria Rilke — onde acompanhamos este jovem que gradualmente testemunha ter “um interior que ignorava” (Rilke, 1996, p. 8), que tem medo, temor, mas mais importante, sabe que “é preciso fazer alguma coisa contra o medo, quando ele nos assalta” (Rilke, 1996, p. 10). A resposta descoberta por Malte passa a ser o adágio a reger Al Berto: “fiz algo contra o medo. Passei a noite toda sentado escrevendo” (Rilke, 1996, p. 15). A existência de Al Berto se processa *na* e *pela* escrita, a constituição de seu ser só se assegura nela, átomo irreduzível da subjetividade. E é função disto que os corpos de Alberto e Al Berto se vergam — isto é, se curvam, se dobram um ao outro — frente a uma coincidência suicidária: deixar de escrever — ser Alberto — é suicidar Al Berto; assim como escrever — ser Al Berto — representa o autoextermínio de Alberto. O impacto desta operação é sem precedentes:

No momento em que os corpos perdem a unidade e o eu perde a identidade, a linguagem perde a função de designação (a sua maneira própria de integridade) para vir a descobrir um valor puramente expressivo ou, como diz Klossowski, “emocional”: não por relação com alguém que se exprima estando emocionado, mas por relação com um puro expresso, uma pura emoção ou puro “espírito” — o *sentido* como singularidade pré-individual, intensidade que retorna a si mesma por intermédio de outras (Deleuze, 2005, p. 43).

Perquirir estas múltiplas formas — dessubjetivação, decodificação e dissolução — pelas quais o Eu se torna um Outro é especialmente decisivo haja visto a necessidade de rastrear o homoerótico na poesia albertiana e navaniana não só enquanto elemento meramente figurativo — isto é, quando a homoafetividade aparece como temática, assunto, matéria etc. —, mas como categoria que ou engendra *a própria forma poética*, ou ao menos a acelera, dinamiza. Somente esta qualidade é capaz de confirmar a poesia homoerótica não como mero discurso propagandístico e panfletário — nada mais do que a instrumentalização perversa da sexualidade que, subsumida a um horizonte puramente tático-pragmático, liquida sua verdadeira potencialidade crítica —, mas como um concreto gesto de universalização da particularidade. A fronteira entre uma formalização literária complexa e a pura inscrição temática vulgar é, pois, muito tênue:

Escrever um texto que tem a homossexualidade entre seus temas é uma aposta, é correr o risco de que a todo momento o elemento formal que é o tema sobredetermine

o significado, monopolize todo o significado, contrariamente à intenção do autor, que quer, acima de tudo, criar uma obra literária. Assim, o texto que adota um tema como esse vê como uma de suas partes é tomada pelo todo, como um dos seus elementos constituintes é tomado como o texto todo, e o livro se torna um símbolo, um manifesto. Quando isso acontece, o texto deixa de operar em nível literário; ele é sujeitado à desconsideração, no sentido de deixar de ser considerado em relação a textos equivalentes. Ele se torna um texto comprometido com um tema social e chama a atenção para um problema social. Quando isso acontece com um texto, ele desvia de sua meta principal, que é mudar a realidade textual dentro da qual se inscreve. Na verdade, por causa do seu tema, ele é excluído daquela realidade textual e não tem mais acesso a ela; ele é banido (muitas vezes simplesmente pelo silêncio, ou por não ser reimpresso), não pode mais funcionar como texto em relação a outros textos passados ou contemporâneos. Ele se torna interessante apenas para os homossexuais. (Wittig, 2022, p. 100, 101)

O decisivo é que tanto Al Berto quanto Nava, ainda que diferentemente, tem de em dado momento se preocupar com um problema que é em nada irrisório para a modernidade: se trata do assim chamado problema da *cissiparidade*. Se, para a ciência biológica, a cissiparidade se mostra como o processo de reprodução assexuada por excelência — ou seja, o fenômeno de fissão binária, bipartição celular, pelas quais as bactérias, leveduras e protozoários passam para se reproduzirem — na filosofia ela é o termo que pode designar, essencialmente, ora a esquizogênese, ora o percurso da consciência pré-reflexiva à transcendência pelo reconhecimento, isto é, a própria ontogênese do sujeito, a passagem do solipsismo para a alteridade. Desde a Grécia arcaica o problema cissíparo se apresenta: não é custoso lembrar que a *Teogonia* hesiódica faz questão de invocar, na exata mesma ocasião, num interregno de meros três versos — “bem primeiro nasceu Caos, depois também / Terra de amplo seio, [...] / e Eros: o mais belo entre os Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (Hesíodo, 2007, p. 109) — o problema da reprodução: o Caos primordial preside a procriação por cissiparidade — a própria palavra *caos* tem origem no verbo *khaíno*, que significa literalmente abrir-se, entreabrir-se, fender-se etc. — e gera espontaneamente a Noite e Êrebo, que por sua vez se unem amorosamente e geram Dia e Éter: a cissiparidade provém deidades atreladas ao funesto e ao sombrio, ao passo que o sexo amoroso gera divindades luminosas e súperas. A cissiparidade é especialmente dramática pois ela recoloca em xeque a antiga e exaustivamente trabalhada relação entre a identidade e a diferença: os seres que surgem do corte bipartido, ao final, são idênticos ou distintos entre si? E com relação ao ser pretérito e uno que desencadeia a divisão, eles são iguais a ele? Indo ainda mais longe: este próprio ser tem sua gênese de uma prévia cissiparidade, então qual seria afinal o denominador comum — o ancestral mais longínquo, para continuarmos com a alegoria biológica — que plasma todas estas criaturas que, se dividindo, multiplicam-se exponencialmente?

O fenômeno cissíparo se enlaça, agora parafraseando Sartre, com a realização da transcendência do ego — o que nos impele novamente ao problema da descontinuidade monumentalizada por Bataille, mas agora descrita nos termos de um solipsismo em toda e qualquer relação intersubjetiva. O que a filosofia sartreana incansavelmente postulou é a imbricada e homóloga relação entre a consciência do outro e a consciência de si mesmo enquanto objeto: isto é, a constatação de que apreendemos o outro não enquanto pura alteridade, mas enquanto a facticidade de um projeto puramente individual que nos aprisiona numa torturante solidão: “em boa verdade, o que vemos não é o outro, mas o nosso reflexo especular nele. Ter consciência de um outro sujeito é, sartrianamente, vermo-nos pela hipóstase de uma outra consciência” (Alves, 2007, p. 107), isto é, reconhecer o outro enquanto ponto virtual de suporte para olharmo-nos a si mesmos. A cissiparidade do eu, ao que parece, leva tal predicado às últimas consequências: a desconjuntura do eu que produz um outro virtual que, igualmente, alicerça pela consciência de sua heterogeneidade a possibilidade da investigação do si-para-si e do si-para-o-outro. Este seria o modo por excelência, em literatura, de superação do dualismo pueril entre forma e conteúdo “dá origem a novos eus criados para poderem ser autores virtuosos no sentido atrás exposto, ou seja, dotados da capacidade de apresentar e representar uma ideia sem que haja lugares a abismos insuperáveis entre o que se diz e o modo que se diz” (Sousa, 2020, p. 19).

Talvez nos seja lícito dizer que a cissiparidade do eu é, não obstante, uma das estivas que desconecta a pura reprodução sexual do erotismo. Sabemos, é claro, que “a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” (Bataille, 2021, p. 35), pois o humano é o único que se vale da primeira para uma busca psicológica em todo independente da mera continuidade da espécie. O homoerotismo é ainda mais sintético desta condição: o sexo homoerótico não se lança sob a expectativa de geração de uma prole, ao contrário, o *telos* da relação não é outro senão o puro e caótico prazer da supressão dos limites pela fusão dos corpos. Neste sentido específico, o erótico conservaria, paradoxalmente, uma afinidade muito maior com o Caos — cissíparo, atrabiliário, noturno — do que com o próprio Eros — sexual, álares, solar: o erotismo se afirmando enquanto o implexo destrutivo dos limiares e a operação crítica da consciência que, apenas ao se cesurar, se fragmentar, colocar-se em risco, se descobre no mundo e se autoriza a falar sobre ele.

Só podemos falar de uma *poética do homoerotismo* se admitirmos que o erótico não é um mero cosmético elocutório, ou então uma coincidência expressiva vinda de autores declaradamente homossexuais. Se trata de uma *poética* porque o erotismo condiciona e

precipita a poesia, porque há um tácito reconhecimento de que a condição medular de uma autêntica experiência estética passa por encontrar a beleza “num descompasso, num desvio, numa dissonância. Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso, pecado em relação a uma ordem ideal que faz as vezes de regra” (Leiris, 2001, p. 39). Cabe à poesia operar uma digna antropologia especulativa quanto a “existência dessa rachadura que marca a intrusão do infortúnio na beleza perfeita” (Leiris, 2001, p. 52). Igualmente, cabe ao erotismo, à *ars erotica*, à arte do amor, “introduzir voluntariamente na atividade sexual um elemento torto, fazendo as vezes de dissonância, de defasagem e servindo de mola primeira à emoção” (Leiris, 2001, p. 52, 53, 54). Quando ambos, Al Berto e Nava, descobriram que seus eu’s eram um outro, descobriram junto o fulgor erótico da poesia e a poética prurida do sexo, e apenas por isto conseguiram escrever. Quando descobriram, aos moldes de Baudelaire (2019, p. 105) que mesmo uma carniça repugnante e malsã pode ficar com as pernas abertas para o ar como uma mulher devassa, encontraram um filão para radicar todas as suas poesias. “Eu amo assim: com as mãos, os intestinos. Onde ver deita folhas” (Nava, 2024, p. 35) disse Nava quanto a *ars erotica*. “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (Nava, 2024, p. 36), disse Nava, logo em seguida, quanto a *ars poetica*. Uma e outra ora se imbricando, ora se separando, determinaram para sempre a postura e a ética deste dois poetas que ocuparam um lugar completamente inédito e disruptivo no panorama da literatura portuguesa.

1.2 Abril nem sempre é o mais cruel dos meses: a lavra dos poetas frente a revolução

Na altura de 13 de maio de 1974, poucas semanas após a fatídica Revolução dos Cravos, as cidades de Porto e Olhão amanheceriam mais uma vez sob a égide de um espírito revoltoso e emancipador: o Movimento Homossexual de Ação Revolucionária (MHAR) organizava um ato público que contaria com a participação de cerca de mil pessoas, ao passo que simultaneamente lançavam, no *Diário de Lisboa* e no *Diário Popular*, aquele que seria o primeiro manifesto português abertamente defensor da homossexualidade e dos direitos civis para minorias sexuais nacionais, “Liberdade para as Minorias Sexuais”. O texto, como qualquer manifesto, é simultaneamente um tratado prescritivo — isto é, que enseja uma série de demandas, resoluções e ações que devem ser realizadas — e uma declaração de guerra — ou seja, que demarca um claro inimigo, abstrato ou concreto, a representar e concentrar o ânimo opositivo que dá a razão de ser do manifesto. Neste caso, o coletivo revolucionário — encabeçado por figuras como António Serzedelo, um dos redatores do manifesto — declarava de antemão a existência de toda uma série de grupos, anteriormente reprimidos pelo fascismo

salazarista, que agora depositavam esperanças e compartilhavam do ânimo da abertura política. Não é custoso lembrar que é apenas em 1982 que a homossexualidade, em Portugal, deixa de ser tipificada como crime no Código Penal: mesmo assim, quase uma década antes este pequeno e corajoso grupo já denunciava a repressão política enquanto, simultaneamente, estabelecia todo um arcabouço crítico-intelectual em defesa de um “comunismo transexual”, para parafrasearmos Mario Mieli. Para os militantes do MHAR, a homossexualidade — quer seja enquanto prática, quer seja enquanto identidade — seria a mais digna força destrutiva da moral sexual burguesa, uma atitude francamente beligerante aos valores monogâmicos, patriarcais e familiares que, numa linha engelsiana, implicaram nas origens da propriedade privada e do Estado. Enquanto “vítimas da mais autoritária repressão jurídica e social” (Centro, 2016, p. 28), o manifesto apontava as arbitrariedades repulsivas e opressoras do fascismo e conclamava a inclusão dos homossexuais portugueses — em sua dignidade, por sinal, cidadã — no movimento político revolucionário. De tal sorte a formalizar um programa sistemático, foi proposto ao menos sete tópicos reivindicativos para o alargamento dos direitos gays: a abolição do septuagésimo-primeiro artigo do Código Penal, que colocava a “prática de vícios contra a natureza” como passível de intimidação pelas forças de segurança; a possibilidade de contestar juridicamente atos de chantagem, extorsão e perseguição; a livre prática homossexual; a liberdade de reunião e participação nos veículos midiáticos, a educação sexual nas escolas e, por fim, a livre compreensão da problemática inerente à homossexualidade.

Um evento como este demonstra de forma ímpar o ambiente de efervescência democrático-popular que se seguiu à Revolução dos Cravos de 1974 — embora seja necessário pontuar que Galvão de Melo, um dos mais insignes e reacionários generais da Junta de Salvação Nacional, tenha proferido vergonhosamente que a revolução “não foi feita para prostitutas e homossexuais”. Quando, numa quinta-feira primaveril qualquer, um jovem grupo de capitães insatisfeitos operou um golpe de Estado e, no interregno de menos de um dia, derrubou uma ditadura decenária, “o rumo da história nacional muda decisivamente” (Rezola, 2007, p. 18). Toda uma pletera de sujeitos amordaçados e estrangulados pela violência do regime — estudantes, trabalhadores, sindicalistas, comunistas e anarquistas, mulheres, imigrantes, negros, pessoas LGTBQIA+ — quase que espontaneamente tiveram a oportunidade de discutir os rumos do país num amplo e ativo espectro. De todo modo, é necessária uma mínima reflexão acerca da natureza autocrática do salazarismo para devidamente se compreender o significado histórico do 25 de Abril para os grupos marginalizados — bem como suas consequências para a literatura portuguesa contemporânea.

Não há nenhuma dúvida de que o Estado Novo desde o início se provou uma administração ditatorial, autoritária e neocolonial, mas aquilo que definitivamente se impôs como problemática decisiva para a interpretação política do salazarismo gira em torno da categoria de *fascismo*. O pluripartidarismo estava vetado, ainda que houvesse possibilidade de eleição para a presidência com a indicação do Presidente do Conselho de Ministros; a ideologia lusotropicalista estava a pleno vapor e insistia-se na manutenção das colônias ultramarinas em África; os partidos socialistas e comunistas foram rapidamente postos na ilegalidade e clandestinidade; igualmente, o uso intensivo e extensivo da polícia política — isto é, a PIDE — não tardou em torturar e assassinar violentamente os opositores, ao passo que o SNI, o Secretariado Nacional de Informação, se firmou definitivamente como um organismo tentacular e persecutório de censura cultural; para não lembrarmos dos centros de detenção em Aljube, Caxias, Peniche, Tarrafal e Angra do Heroísmo, de estrutura francamente similar aos campos de concentração, que aprisionaram diversos oponentes políticos após processos jurídicos irregulares. Um quadro geral como este, ainda que redutor, evidencia o caráter anticomunista, antidemocrático e nacionalista do governo português sob a chefia de António Oliveira Salazar, mas o inconveniente traço de conservadorismo tradicionalista, forte doutrina católica e uma lógica econômica corporativista, durante muito tempo, mitigou a associação de Portugal aos demais regimes fascistas europeus. É em função destes e de mais toda uma série de especificidades nacionais que o salazarismo, parafraseando António Costa Pinto, se tornou um legítimo problema interpretativo nas ciências sociais.

O salazarismo, segundo a maioria dos autores, não possuía as características que demarcavam o fascismo das clássicas ditaduras. Faltava-lhe a liderança carismática, um partido único mobilizando as massas, uma ideologia expansionista e guerreira, a tendência totalitária. Era também duvidoso que a sociedade portuguesa do pós-guerra possuísse as características estruturais que presidiram à emergência do fascismo — *industrialização rápida, massificação da vida política, crise económica* e mobilidade social descendente — e estiveram na base da sua capacidade de atracção junto de grupos sociais até aí eleitores tradicionais dos partidos democráticos e mesmo socialistas. Por outro lado, quer a Alemanha quer a Itália tinham um importante fator em comum: uma unificação política extremamente recente. Portugal, pelo contrário, era uma velha nação sem problemas nesse domínio e o “Estado Novo” tendia a ser comparado com regimes como o de Dolfuss, na Áustria, ou com as ditaduras da Europa de Leste. O desenvolvimento da investigação sobre os regimes ditatoriais extra-europeus, a partir do início dos anos 60, conduziu à elaboração e consolidação de um tipo ideal de “regime autoritário” que faria escola na ciência política e influenciaria também historiadores do fascismo, quando se entrava no problema das “classificações” e das “tipologias”. Portugal, Espanha e os regimes atrás referidos tendiam, pois, a ser integrados nesta categoria (Pinto, 1992, p. 20).

É a respeito desta dificuldade interpretativa que escreve o filósofo marxista francês Louis Althusser, numa célebre carta ao dramaturgo sartreano português Luís Francisco Rabello

datada justamente de agosto de 1975, meses após a revolução portuguesa — enquanto já se tentava no centros alentejanos, por exemplo, uma tímida reforma agrária. Àquela altura dos anos 1970, certa vulgata sociológica liberal passou a difundir uma leitura crítica do fascismo nos meros termos de uma ordem anormal, irregular e acidental do capitalismo monopolista, e que neste sentido corresponderia a um “um processo ‘arcaico’, ‘caduco’, ‘incómodo’ e ‘dispendioso’ que deixara de corresponder aos interesses de um ‘neo-capitalismo’ activo e esclarecido (Althusser; Rabello, 1976, p. 16, 17). Estava implicada nesta leitura, portanto, a existência de uma formalização ideal da democracia parlamentar burguesa que, num período histórico muito específico e situado, ganhou contornos atípicos e imprevisíveis na Alemanha e na Itália, que genericamente se chamou fascismo e que três décadas passadas já não havia razão de existência — qualquer outro regime com estas insígnias violentas de sangue poderia ser nomeado como bonapartista ou ditatorial, mas *jamaís* fascista.

Insurgindo contra esta ideia e tentando desativar tal neutralização política — o próprio *lavabo manus meas* das classes dirigentes e do sujeito automático de valorização do valor que chamamos *capital* —, toda uma série de intelectuais — em especial os inequivocamente atados a uma formação política marxista ou de esquerda — trabalharam o estudo do conceito de tal sorte a produzir uma compreensão ainda mais radical do fenômeno. No intervalo temporal da afirmação de Max Horkheimer de que “quem não quer falar do capitalismo deve calar-se também sobre o fascismo”³ (Horkheimer, 1967, p. 8) [tradução nossa] até a formulação foucaultiana, no afamado prefácio da edição americana de *O anti-Édipo*, do “fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz gostar do poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e explora” (Foucault, 2004, p. 5), o que é de suma importância salientar é o nítido elemento de *contrarrevolução preventiva* que marca o caso português e que permite a legibilidade de seu fascismo — não só no nível ético, mas também no derradeiramente histórico. É lícito afirmarmos que a verdadeira unidade da diversidade dos fascismos, sua decisiva característica, é reafirmar a produção e reprodução da vida social capitalista — qual seja, a acumulação desenfreada, valorização do valor, extração de mais-valia, reificação e fetichismo etc. — por meios que não sejam os tipicamente republicanos e democráticos. A liga que junta a Romênia de Antonescu, a Bulgária de Filov, a Hungria de Szálasi, a Espanha de Franco, a Itália de Mussolini, a Alemanha de Hitler e, é claro, a Portugal de Salazar é a forçosa e recorrente conjuntura onde “só o terror fascista tinha condições para aplicar o remédio requerido — quebrar a espinha ao movimento operário, como

³ No original, “WER ABER VOM KAPITALISMUS NICHT REDEN WILL, SOLLTE AUCH VOM FASCHISMUS SCHWEIGEN” (Horkheimer, 1967, p. 8).

primeira condição para uma centralização e disciplina absolutas do poder burguês” (Rodrigues, 2017, s/p). Como satiricamente diria o mesmo Francisco Martins Rodrigues, o regime de Salazar não foi igual ao nazismo, a PIDE não foi igual à Gestapo, mas *imitaram muito bem*. E é apenas o número indeterminado de vítimas da PIDE, GNR e PSP; apenas as duas centenas pessoas massacradas a canhões durante o bombardeamento da cidade do Porto na revolta de 1927; apenas as dezenas de mortes em Lisboa no 7 de Fevereiro; apenas as vítimas das revoltas na Madeira, Guiné, Timor, Angra e Cunene; apenas os chacinados pelos “viriatos” na guerra civil espanhola; apenas os que foram entregues aos pelotões de fuzilamento franquistas; apenas os muitos milhares de mortos durante as guerras coloniais, todos vítimas do Exército, da PIDE e da OPVDCA; apenas estes são os que não deixam que indignamente se relativize o salazarismo. Na lembrança destes segue a verdade de que “nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer” (Benjamin, 2022, p. 12).

Seja como o for, a Revolução dos Cravos, o 25 de Abril de 1974, promoveu uma inflexão ética e estética verdadeiramente geral não só no quadro político português, mas em todo o mundo. Quando alguém como Dominique Pouchin, jornalista e corresponde do *Le Monde*, nomeia a revolução como o “último teatro leninista do mundo” (Pouchin, 1994, p. 180) ou uma “Cuba na Europa do Sul” ele está frisando com especial *expertise* o dramático carácter comunista que se alastrou na vida social portuguesa: está destacando como, subitamente, noções como luta de classes, dialética, socialismo, comunismo e mesmo ditadura do proletariado⁴ voltaram a ordem do dia, ao cotidiano efetivo das pessoas, quer seja no nível simbólico, iconográfico literário ou linguístico: “ela obrigou todos a falar a sua linguagem: o socialismo” (Secco, 2004, p. 120). Não obstante, se tratou de uma luta revolucionária um tanto quanto atípica frente a outros referenciais do século XX: paradoxalmente, a tomada do poder foi operacionalizada por militares anteriormente coloniais, agora em progressiva insatisfação com a designação do serviço militar em regiões inóspitas e diversas geograficamente do padrão metropolitano lisboeta ou portenho. Contudo, fora justamente esta primeira condição de opressores que, por dever profissional, forçou-lhes a travar contato com livros de guerrilheiros revolucionários — Mao Zedong, Che Guevara, Carlos Marighela, Samora Machel, Võ Nguyên Giáp, Baader-Meinhof etc. — lhes aproximando involuntariamente do marxismo — cujo caso mais clássico é o de Otelo Saraiva de Carvalho, major e futuro comandante operacional da revolução.

⁴ Pensemos que alguém de grande envergadura intelectual e literária como José Saramago foi o responsável pela tradução em língua portuguesa do livro *Sobre a ditadura do proletariado*, de Etienne Balibar, publicado em Abril de 1977, pela Moraes Editores.

Igualmente, os cravos de abril foram semeados em África e só posteriormente colhidos na Europa, e é esta inconveniente verdade que assusta certos portugueses mais retrógrados: “os abraços delirantes da madrugada de Abril nunca teriam existido sem os massacres coloniais. A passagem pacífica à democracia em Portugal custou rios de sangue aos africanos” (Rodrigues, 1982, s/p). A luta anticolonial e anti-imperialista encabeçada por figuras como Amílcar Cabral e Agostinho Neto se mostrou o verdadeiro epicentro revolucionário: desnudou, primeiramente, o profundo grau de letargia civilizatória, com o perdão da palavra, de Portugal com o restante da Europa, afinal a sustentação de uma espécie de modelo imperial contemporâneo se mostrava mais um anacronismo com ares de falsa altivez do que de fato uma condição peremptória para a economia política nacional. Levado às últimas consequências, Portugal estava subordinado à lógica sistêmica do capital oligopolista internacional, de modo que “o império era uma forma política ultrapassada pelo próprio desenvolvimento das forças produtivas, que reclamava os laços europeus, relações de produção e trabalho modernas e técnicas de exploração” (Secco, 2005, p. 12). A derrocada do salazarismo, parafraseando Kenneth Maxwell, é, assim, nada mais do que uma sinonímia para a *derrota de um império*. Desde os anos 1950 os condenados da terra já carregavam consigo a inelutável certeza de que o imperialismo era um tigre de papel — aparentemente forte, intimidador, mas na verdade frágil e caduco —, com a revolução argelina especialmente demonstrando que o mito da invencibilidade do colonizador europeu era, afinal, tão somente um mito. É necessário, por isto, insurgir contra certa leitura, em última instância chauvinista, que deposita num suposto esclarecimento democrático dos capitães de abril os louros da vitória revolucionária: o pivô da revolta é, ao final, a impossibilidade tática das forças armadas portuguesas manterem e concentrarem o esforço de guerra contra, simultaneamente, as guerrilhas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. E nesta busca da própria autonomia, contraintuitivamente, os povos africanos desbloquearam as forças necessárias para a redenção e liberdade mesmo de seus algozes, reinventando assim o processo infinito do que significa ser humano e confirmando que:

A descolonização nunca passa despercebida, pois atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, recolhidos de modo quase grandioso pelos raios luminosos da História. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é indiscutivelmente uma criação de homens novos. Mas essa criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural: a “coisa” colonizada torna-se homem no próprio processo através do qual ele se liberta (Fanon, 2022, p. 32).

Portanto, se tratava inicialmente de uma contrarresposta à derrota militar iminente, mas cujo desenrolar histórico imprevisível se afirmou revolucionário. Por isto as clássicas teses de César de Oliveira, Álvaro Cunhal e Pezarat Correia seguem sendo de uma limpidez reveladora: o 25 de abril foi inegavelmente *um golpe militar*, um levante bélico, mas cuja ampla adesão e protagonismo popular transformou, num átimo, em revolução. Para além disto, para toda uma juventude intempestiva herdeira do maio de 68, se processava no extremo ocidente europeu quase que um laboratório de ação política cuja força imagética e simbólica era, no mínimo, contagiante: era povoada “de vegetarianos de bom humor a maoístas, de homossexuais a ecologistas, de feministas a trotskistas, todos puderam praticar suas esperanças” (Secco, 2005, p. 63). Acrescentaríamos que era povoada, igualmente, de uma fartura generosa de brasileiros exilados cuja bonita festa alimentava um difuso, ainda que autêntico, sentimento de expectativa redemocratizante para o outro lado do Atlântico: desde guerrilheiros bichas como Herbert Daniel, a fotodocumentaristas como Sebastião Salgado, jornalistas do calibre de Ruy Castro, dramaturgos rebeldes como Zé Celso Martinez Corrêa e cineastas irreverentes como Glauber Rocha, todos e nenhum, que vagamente notaram que “era a festa e eram os cravos e era também e já o exílio, mas um outro, cômodo e acolhedor, que continuava a esterilidade da clandestinidade” (Daniel, 1982, p. 144).

E os cravos, é claro, se tornaram pela felicidade dos acasos o signo definitivo da sublevação revolucionária. Quando Celeste Caeiro, então trabalhadora num restaurante lisboeta, ofereceu para um soldado, na falta de um cigarro, um cravo do ramo, selou-se para sempre a semiótica do evento: gesto de dádiva amorosa, justamente desta flor intrigante — um carmesim feito pétala, de aroma picante quase numa mistura de canela e noz-moscada — cujo nome científico, cunhado por Lineu recuperando Teofrasto, não é outro senão *dianthus*, contração de *diósanthos*. A palavra grega que significa, literalmente, flor divina. Flor divina que quando vermelha é tipicamente associada ao socialismo e, quando verde — nas lapelas de um Oscar Wilde ou de um João do Rio, por exemplo —, é nada mais que um código secreto dos homossexuais. O enfático cartaz de Sérgio Guimarães, retratando uma criança colocando gentilmente um cravo num fuzil é talvez a imagem que melhor “capta todos os elementos simbólicos do imaginário da época” (Secco, 2005, p. 64): nela se conjuga, ao mesmo tempo, tanto o sentimento de uma generosidade lúdica envolvida no evento como o da segurança protetiva encarnada na arma de fogo — quase como se, contrariando Vandrê, repousasse não na oposição, mas na *união* entre a flor e o canhão, a promessa da liberdade. Faz ecoar, do mesmo modo, duas afamadas frases do cânone literário marxista: uma de Marx, “a arma da crítica não pode, é claro, substituir a crítica da arma, o poder material tem de ser derrubado pelo poder

material, mas a teoria também se torna força material quando se apodera das massas” (Marx, 2010, p. 157); e outra de Mao Zedong, “todos os comunistas devem compreender a seguinte verdade: ‘O poder político nasce do fuzil’” (Zedong, 2016, p. 52). Concomitantemente, ela projeta uma espécie de ansiedade quanto à virtualidade da violência revolucionária em solo nacional: as circunstâncias históricas permitiram que fosse o cravo e não a pólvora a ser recarregada na arma, mas se estas mesmas circunstâncias se alterassem mesmo que minimamente um morticínio poderia ter se dado. Por fim, talvez seja a musicalidade latente em torno da revolução que também a consagrou no imaginário público: a decisão de utilizar duas músicas como senhas para a movimentação das tropas, respectivamente, *E depois do adeus*, na voz de Paulo Carvalho; e *Grandôla, Vila Morena*, de Zeca Afonso. A última é uma canção em louvor de uma pequena cidade alentejana, de população rural, que protagonizara a pouco tempo uma greve de mulheres e camponesas — onde uma mulher grávida, comunista do PCP, Catarina Eufêmia, fora brutalmente fuzilada por um guarda GNR. Uma música que, levada às últimas consequências, louva a fraternidade e solidariedade radical entre aqueles que em cada rosto veem a igualdade e que firmemente acreditam que “o povo é quem mais ordena” (Afonso, 2000, p. 223).

Figura 3 – Foto do cartaz da Revolução dos Cravos, Portugal, 1974, de Sérgio Guimarães



Disponível em: <https://www.impala.pt/noticias/atualidade/menino-do-cravo-25-abril/#&gid=1&pid=1>. Acesso em: 19 maio 2025.

Em suma, a Portugal de 1974 estava num estágio larvar de desenvolvimento democrático-popular, mas a derrubada da ditadura salazarista não implicou — mesmo com todas as pressões do PCP (Partido Comunista Português), da FEC-ML (Frente Eleitoral Comunista – Marxista-Leninista), da FUP (Frente Unitária Popular) ou da LCI (Liga Comunista Internacionalista) — numa “articulação do processo de democratização e de transição para o

socialismo nem de libertação nacional” (Poulantzas, 1976, p. 53), isto é, na decantação extremada dos aparelhos ideológicos e repressivos do Estado destronado. Isso selou, para sempre, o destino da data, para alguns a ser laudada, para outros a ser revista — como é o caso paradigmático de Jorge de Sena, que viveu num ínterim a euforia entusiasmada e a disforia melancólica de um projeto que, nos seus termos, só poderia ter uma saída: confessar “de que erraram todos, / e o esforço de mostrar ao povo (que / mais assustaram que educaram sempre) / quão tudo perde se vos perde a vós. / Revolução havia que fazer” (Sena, 2010, p. 268). A leitura convencional, afinal, é de que ante ao revolucionarismo impávido se vingou a moderação do reformismo:

Não foram os girondinos que saíram derrotados pelos montanhesees como na Revolução Francesa; ou, mais a propósito no caso de Portugal em 1975, não foram os bolcheviques que derrotaram os mencheviques. Apesar do triunfalismo alardeado pelo líder do Partido Comunista Português Álvaro Cunhal, apesar do atávico autoritarismo do regime deposto, apesar do “terceiro-mundismo” adotado pelos jovens radicais militares que logo tomaram o poder em Lisboa após o golpe, apesar das maquinações da extrema direita saudosa do passado, apesar do atraso social e econômico de Portugal e da crônica instabilidade política que se seguiu à promulgação da Constituição de 1976, e apesar do sombrio prognóstico de Henry Kissinger, os portugueses conseguiram criar um sistema de governo representativo e pluralista, plenamente comparável ao predominante na Europa Ocidental. No contexto da revolução portuguesa, foi Kerensky quem sobreviveu, e não Lênin. Foi o socialismo moderado de Mário Soares quem finalmente se tornou presidente da República, e o militar radical populista Otelo Saraiva de Carvalho quem foi para a prisão e depois desapareceu na obscuridade política (Maxwell, 2006, p. 251).

O que ocorre é que o festim revolucionário, o rumor das armas, desencadeou toda uma mudança estrutural e situacional para a literatura portuguesa, transformação esta que logo no calor da hora fora percebida e diagnosticada por autores como Eduardo Lourenço e que é condição *sine qua non* para lapidar-se o estudo de Al Berto e Nava. O primeiro impacto — espécie de cataclismo poético — se deu, é claro, para os arautos do texto neorrealista — a título de citação, poderíamos falar de Fernando Namora, Joaquim Namorado, Luís Veiga Leitão, Daniel Filipe, Casimiro de Brito, Alexandre Pinheiro Torres e Carlos de Oliveira. Grande parte da consagração pública desta lavra de autores se deu em função de suas límpidas posturas polemistas, críticas e interventoras, afinal a emergência do neorrealismo é acompanhada da sedimentação estatal do conservadorismo, da repressão e da censura: esta geração, visceralmente marcada pelas “vicissitudes da luta, intensificada em torno de períodos eleitorais, conflitos laborais, académicos e outros (nela se insere a extinção em 1965 da Sociedade de Escritores), a guerra colonial” (Saraiva; Lopes, p. 1068), se impôs o dever de reatualizar aquela antiga polêmica de Julien Benda, isto é, novamente polarizar para o mundo editorial e literário

a relação antinômica entre uma poesia engajada politicamente — aquela disposta a “desvendar o mundo e propô-lo como tarefa à generosidade do leitor” (Sartre, 2015, p. 54) — e outra, em último grau esteticista e autonomizada — cuja função seria a de, supostamente, “defender os valores eternos e desinteressados, como a justiça e a razão” (Benda, 2007, p. 45).

Estes portugueses clericais traidores — para continuarmos com o vocabulário bendaniano —, contudo, processaram um baque repentino com a revolução: num átimo toda a axiomática, todo o léxico, toda a energia contestatória, toda a solidez e nobreza ideológica de sua poesia se dissolveu no ar, “esta tradução histórica do seu combate literário que lhes cria (acaso só momentaneamente) uma situação de autores subitamente *desarmados*” (Lourenço, 1994, p. 270). A literatura neorrealista, tão afeita em elaborar construções antitéticas como luz e sombra, estio e inverno e, evidentemente, noite e dia — o romance de Namora, *A noite e a madrugada* (1957), é possivelmente o exemplo mais crasso desta bipolaridade dionísica-apolínea — como alegoria sintética do obscurantismo salazarista em oposição à liberdade luminosa de uma redemocratização —, simplesmente se viu incapaz de integrar o cortejo do crepúsculo que enfim chegara: “a ‘noite’ pouco metafórica que toda a literatura neo-realista evocou opondo-lhe a futura esperança, findou fisicamente com o desmoronamento deste dique” (Lourenço, 1994, p. 270). Em verdade, tal crise da literatura neorrealista não é tão paradoxal quanto *a priori* se poderia supor: ela é sintomática do movimento, ao final global, de anástrofe do marxismo que se desenhou durante todo o último século. A catástrofe — se lida como um evento ou processo ligado à dissolução ou desfazer do passado — tem sua grande antinomia na anástrofe, qual seja, o fazer-se do futuro, a montagem produtiva do futuro. Grande parte do dilema do movimento de esquerda do século XX envolveu essa tênue dialética entre oposição e proposição, noutros termos, da resistência frente ao capital e seus dispositivos de opressão e a criação efetiva de algo novo, da geração latente de eventos, da abertura da “possibilidade daquilo que, do estrito ponto de vista da composição dessa situação ou da legalidade desse mundo, é propriamente impossível” (Badiou, 2012, p. 138). Do ponto de vista tático, por vezes é mais cômodo e imperioso a formação de uma vanguarda centrada no ataque a um inimigo determinado do que propriamente a assunção, manutenção e operação do poder, e talvez este seja o motivo fulcral de alguém como o já aludido Mao Zedong colocar tanto a luta quanto a *vitória* como movimentos audaciosos, de que é necessário “ousar lutar e ousar vencer” (Zedong, 2016, p. 67). O neorrealismo, quando rapidamente tragado pelo vácuo histórico advindo da revolução, não conseguiu absorver o ímpeto social que tanto sonhou, dramatizou, chamou e evocou, restando para si apenas uma certa fisionomia superideológica e instrumental.

O tempo, evidentemente, não foi generoso com figuras como António Ferro, Luis Chaves e Álvaro Ribeiro, os artífices, conscientes ou não, da doutrina ideológica salazarista e todo o seu enxovalho nacionalista, mítico, clerical e ufanista das glórias lusitanas — aquilo que convencionou-se chamar *política do espírito*. Lado a lado a estes autores tipicamente associados a uma expressão reacionária e dessintonizada culturalmente, também gestou-se durante todo o século uma tradição inequívoca de ruptura e alargamento linguístico, prosódico, imagético e sintático da poesia, de uma resistência “que não se confunde com certezas e teses, mas que recusa reduzir-se ao silêncio: procura assim um dizer mínimo, depurado, e esta procura é também uma lição de ética” (Eiras, 2011, p. 35), ensinamento que foi professado em obras tão capitais e nevrálgicas como as de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny, Ruy Belo, Herberto Helder ou Luísa Neto Jorge, para nos atermos somente aos mais reconhecidos, que podem e devem ser lidas mesmo como prolegômenos profundos, inconscientes, da “metamorfose civilizacional mais espetacular que o povo português conheceu” (Lourenço, 1994, p. 278). O fado, o destino da poesia portuguesa, neste sentido, deveria estar em outras mãos, algo que exatamente um ano depois do fatídico 25 de abril de 1974 fora intuído:

É de crer que os contemporâneos de um presente deflagrado venham a descobrir para ele as imagens e os mitos capazes de transportar para o futuro a luz e o fogo que hoje na rua de uma história feita por quase todos, mais propícia é para queimar epidermicamente as mãos de que para nos iluminar por dentro e sem fim. Que essa é a função única do poeta, vida da poesia e poesia na vida (Lourenço, 1994, p. 278).

Coube justamente a esta multidão esquizofrênica de jovens alucinados em derivas afetivas, fascinados pela ritualização poética da vida, disponíveis mais para expressividade explosiva do que para a representação fácil — uma *mimesthai* atrelada à dança, à vasão de uma realidade interior e não à imitação de uma exterior —, afeitos à inconstância da subjetividade, a um trabalho imaginativo radical pela aproximação ou tensão de imagens desencantadas, sempre num exercício de concentração quase corrosiva das palavras e das paixões; coube a eles a iluminação deste futuro pós-abril. Malditos ou marginais, *beatniks* ou surrealistas, abjetos ou decadentes, foi pelas mãos de figuras como Rui Baião, Eduardo Pitta, Manuel Cintra, Manuel de Freitas ou Eduardo Guerra Carvalho que as faíscas começaram a cintilar pelo céu — sem mencionar, é claro, aquelas poetisas, como Fiama e Luísa Martins, que na esteira de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, como diria Lourenço, *mudaram a alma de Portugal*. Neste turbilhão de transgressores eróticos, loucos e magos, entrevemos Al Berto e Luís Miguel Nava.

2 IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI⁵

Por que recorrer ao signo do fogo? O que o fogo tem a dizer sobre o homoerotismo? Mais ainda, o que ele testemunha sobre a natureza da poesia? Uma primeira resposta envolve nos lembrarmos da mitologia determinante deste trabalho: a mitologia de Sodoma. A cidade de Sodoma, ao menos no que concerne o imaginário da devassidão na cultura ocidental, se afirmou como o significante mestre do pecado contra a natureza. Ou melhor, se mostrou como aquelas tênues oclusões que se esforçam para reter tudo o que passa ao seu alcance, os *trou noir* que aglutinam os signos para si que a esquizoanálise tanto se esforçou a investigar. É investindo contra Bara, rei de Sodoma, e Bersa, rei de Gomorra, que Abraão se mostra não só um pastor eleito por Iahweh para estabelecer a descendência da suprema e eterna aliança, mas como, não obstante, um *líder militar* que “fez sair seus aliados, seus familiares, em número de trezentos e dezoito, e deu perseguição até Dã” (Cf: Gn, 14,14 In: Bíblia, 2002, p. 51). Os gritos pecaminosos de Sodoma são intoleráveis para Iahweh — “Seu pecado é muito grande” (Cf: Gn 18, 20 In: Bíblia, 2002, p. 56) —, e ele mesmo tergiversa com seu escolhido: oculta até o fim suas intenções de aniquilação — *kâlâh*, conforme o hebraico antigo — consumação, término e destruição. Ele envia, então, dois de seus anjos — não só seus mensageiros, *malach*, como os executores de sua vingança —, mas a reação dos sodomitas não poderia ser mais profana e perversa: “traze-os para que deles abusemos” (Cf: Gn 19, 5 In: Bíblia, 2002, p. 57). Ló oferece mesmo a virgindade de suas filhas, mas nem isto aplaca a lascívia furiosa dos homens de Sodoma. Está decidido: *delenda est Sodom*. Sodoma deve ser destruída. E o é: a ira exterminadora de Deus faz chover o enxofre e o fogo que consomem toda a planície, toda a vegetação e todos os seus habitantes. E mesmo Ló — sobrinho do eleito, poupado da violência — logo em seguida se envolve num arдил igualmente herético: suas filhas o embriagam e, numa gruta, violam mesmo o tabu do incesto para preservar a descendência.

Os apóstolos da assim chamada hipótese repressiva — para usarmos a glossa foucaultiana — se lembram da abominação sodomita: quer seja no escopo do Tribunal do Santo Ofício, quer seja na dimensão da Justiça Civil das monarquias europeias, ao menos desde o século XIV inúmeras condutas sexuais desviantes e delitosas serão inequivocamente atreladas à abjeção, ao nefando e, como não poderia deixar de ser, ao pecado. Estes agentes repressivos

⁵ Se trata de uma versão abreviada de um palíndromo e hexâmetro dactílico latino, comumente atribuído a Virgílio, normalmente traduzido como “Vagamos à noite, eis que somos consumidos pelo fogo”. Aparece, por exemplo, n’*O nome da rosa* (1980) de Umberto Eco, mas foi popularizado com o filme, de mesmo nome, realizado por Guy Debord.

encontrarão, nas sagradas escrituras, ao menos três fortes precedentes das transgressões ligadas ao corpo: evidentemente, o sexto mandamento do decálogo de Moisés, que proíbe a violação da castidade; em seguida, o décimo-oitavo capítulo do Levítico, que não só inscreve inúmeras interdições sexuais — sobretudo ligadas à consanguinidade e, portanto, ao parentesco —, como explicitamente coloca que “não te deitarás com um homem como se deita com uma mulher. É uma abominação” (Cf: Lv 18, 22 *In*: Bíblia, 2002, p. 187); e, por suposto, todo o já descrito evento de Sodoma. O exemplo incisivo de uma teologia persecutória desta natureza pode ser encontrada, decisivamente, no erudito francês Jean Charlier de Gerson, o *Doctor christianissimus* dos séculos XIV e XV, que sem meias palavras anotou:

Por causa deste pecado detestável [sodomia], o mundo foi uma vez destruído por um dilúvio universal, e as cinco cidades de Sodoma e Gomorra foram queimadas pelo fogo celestial, de modo que seus habitantes desceram vivos ao inferno. Igualmente por causa deste pecado — que suscita a vingança divina —, fomes coletivas, guerras, pestes, enchentes, traições de reinos e muitas outras calamidades acontecem com mais frequência, como atesta a Sagrada Escritura (Gerson *apud* Richards, 1993, p.139).

Contudo, como todo discurso aparentemente estável, organizado, sempre revela inequivocamente uma contraparte radicalmente avessa, antitética, disruptiva, inversa — “essa inversão, sendo uma pura produção, desenvolve soberbamente o prazer do texto” (Barthes, 2010, p. 34) — o incidente de Sodoma também será lembrado por uma outra tradição, uma tradição devassa e contraventora, se quisermos, tão afeita à boemia, ao uso de alucinógenos, ao sexo, ao dispêndio improdutivo e à profanação, afeita, evidentemente, a desmanchar no ar tudo o que é sólido. Esta tradição não se esquece de todos aqueles que “tem de viver na mentira e no perjúrio, pois que se tem por punível e vergonho, por inconfessável, o seu desejo, o que é para cada criatura a doçura máxima de viver” (Proust, 2016, p. 483). Esta tradição é aquela que sela um compromisso inquebrantável com os descendentes dos habitantes de Sodoma que foram poupados pelo fogo celeste. Ou então daqueles que não foram poupados do fogo terreno, afinal não é custoso lembrar que “num passado não muito distante nossa legislação estabelecia *pena de morte pelo fogo* ao homossexual” (Bomfim, 2011, p. 72) [grifo nosso]. Esta tradição não se esquece, sequer pode, se esquecer do fogo. Não se pode esquecer de Timóteo da Fonseca — um “escravo relaxado à Justiça secular” que, na altura do século XVII, praticara o pecado de Sodoma ao menos dezesseis vezes — que, como tantos outros heresiarcas, foram “queimados vivos enquanto a multidão, edificada, contemplava as piras acesas” (Silva, 2018, p. 279).

Pois o fogo é o índice último da volatilidade: é o elemento ágil e inconstante que por excelência conjuga — e assim dissolve — os dualismos que aparentemente regem a vida

ordinária. É exatamente por isto que a alguém como Heráclito de Éfeso — talvez o mais eminente filósofo pré-socrático a solucionar o problema da mutabilidade dos entes particulares — é atribuída a descoberta do fogo como *arkhé* definitiva para uma dialética do devir: o fogo representa o ponto primário de permuta, “por fogo se trocam todas (as coisas) e fogo por todas, tal como por ouro mercadorias e por mercadorias ouro” (Fr. 90: Souza, 1991, p. 59). Ao melancólico pensador jônico são computadas as ideias tanto de devir, quanto de dialética, como de *logos*, e é claro, do fogo como princípio universal: todas estas categorias convergem para uma razão que, no reconhecimento da força dinâmica que rege a ordem cosmológica, é capaz de apreender o *conhecimento daquilo que se transforma*. Não é de se estranhar que Hegel irá escrever, sem receios, que “não existe frase de Heráclito que eu não tenha integrado em minha *Lógica*” (Hegel, 1991, p. 64); assim como se mostra muito razoável a decisão de Octavio Paz de retirar de um fragmento heraclítico o título de seu *magnum opus*: qualquer tímido gesto de rastreamento de uma unidade da diversidade — quer seja na história, quer seja na poesia —, de fundamentação das diferenças em qualquer unidade, de movimento ininterrupto do não-idêntico, precisa se reportar a esta fragmentária, esotérica e arcaica filosofia que, pela primeira vez, viu no brilho incandescente do fogo as respostas para a nossa cambiante realidade.

O fogo é, assim um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrsa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal (Bachelard, 1999, p. 12).

O fogo é o registro vivo da polissemia e, parafraseando Anne Fausto-Sterling (2002, p. 60), da superação dos dualismos em perpétuo duelo, estes “pares de conceitos, objetos ou sistemas de crenças opostos” — a razão e a natureza, o macho e a fêmea, a mente e corpo, o senhor e o escravo, a civilização e a selvageria etc. O assim chamado mundo ocidental se erigiu, em última escala, assumindo irrefletidamente um modelo cardinal bijetivo como este: toda a armadura conceitual de um conjunto deve possuir uma correspondência exata, ainda que avessa, com o de outro. A tarefa de um pensamento radical, portanto, não seria a de tão somente inverter as hierarquias desta relação, mas abolir a *relação em si mesma*.

O palíndromo latino que dá título a este capítulo — cuja tradução poderia ser algo como “nós damos voltas na noite e somos consumidos pelo fogo” — é a expressão perfeita para um ímpeto político desta natureza. Sua simetria linear, por suposto, já desestabiliza a distinção vetorial entre esquerda e direita: a ordem da leitura se torna insignificante. Alguns poderiam dizer que o sujeito da oração nada mais é do que as mariposas ou outros insetos que, ávidos pela luz de uma candeia, orbitam a chama até serem tragados e incinerados por ela. Ao contrário, poderíamos afirmar que ele nada mais é do que o sujeito político implicado radicalmente em sua emancipação, um sujeito que despreza as categorias que lhe escravizam, um sujeito que só ousa dizer seu nome para apagá-lo, que só afirma sua existência porque deseja destruí-la, que gira em torno do fogo não por medo da escuridão da noite, mas porque sabe que se autodestruir é a única forma de contemplar a verdadeira luz.

Guy Debord, que também se apropriou desta expressão para o seu filme de 1978, é quem nos legou o maior deslocamento conceitual neste sentido: ao avesso do que certa vulgata marxista poderia supor, a verdadeira revolução não é a formação de uma sociedade proletária, mas sim de uma sociedade sem classes, uma sociedade em associação livre. As classes só existem em perpétuo antagonismo “para dinamizarem a própria forma de produção e reprodução social mantida pelo capital. O conflito de classes civiliza o capital, ao passo que a luta de classes consciente visa destruí-lo” (Barros, 2022, p. 35). O mesmo poderia ser dito para a raça, o gênero, a sexualidade ou a nação: o alçamento social dos oprimidos por cada uma dessas categorias pode ter valor tático, mas nunca estratégico: a luta política se guia não para a mera representação jurídica ou visibilidade pública, mas para a extinção das categorias que em si mesmas falsificam e fetichizam a vida social.

É justo reconhecer a dificuldade e a imensidão das tarefas da revolução que quer estabelecer e manter uma sociedade sem classes. Ela pode começar com facilidade onde assembleias proletárias autônomas, que não reconheçam fora delas nenhuma autoridade ou propriedade de quem quer que seja, que coloquem sua vontade acima de todas as leis e de todas as especializações, abolirem a separação dos indivíduos, a economia mercantil, o Estado. Mas ela só triunfará ao se impor universalmente, sem deixar uma parcela de território a nenhuma forma subsistente de sociedade alienada. Então, será possível rever uma Atenas ou uma Florença na qual ninguém será rejeitado, ampliada até os confins do mundo; e que, tendo abatido todos os seus inimigos, poderá entregar-se com júbilo às verdadeiras dissensões e aos embates sem fim da vida histórica (Debord, 1997, p. 162).

Um mundo desta natureza exige a lembrança do fogo. Foi Agamben (2018, p. 28) quem denunciou como certa literatura contemporânea se esquecera impunemente do fogo enquanto o mistério de sua própria história: uma tarefa determinante de toda literatura seria discernir este “fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a

distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e fogo mostram-se implacáveis como feridas”. Se a linguagem comum, cotidiana, vê plena correspondência entre as palavras e as coisas, a literatura sabe que “a palavra não basta para a verdade que ela contém” (Blanchot, 1997, p. 314), sabe que só pode realizar-se assumindo sua impotência e precariedade frente a existência desconhecida, quieta e misteriosa do mundo. É a literatura que “se alia à realidade da linguagem, faz dela uma matéria sem contorno, um conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, não revela nada” (Blanchot, 1997, p. 318). A poesia, em especial, é aquela quem mais deveria se arriscar neste vórtice linguístico que liberta as palavras da sua remissão às coisas, lhes talha apenas para apontar para seu vazio, medita quanto a inutilidade de seu engenho. Qualquer literatura ou poesia que admitisse sem espanto a neutralidade de sua língua, que assumisse com naturalidade seu meio, em suma, que não empreendesse um questionamento reflexivo e especulativo, em último nível abstrato, quanto a opacidade do mundo; seriam obras cuja desconexão com o fogo nada mais fariam do que pacificar os ânimos do mundo. Pois para o fogo “a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (Bachelard, 1999, p. 25). Uma ética.

Al Berto e Nava, ao contrário, são poetas devorados pelo fogo e pelo devir que ele encarna. Kenedi Santos Azevedo (2013, p. 67) demonstrou, com especial desenvoltura, como em Al Berto se desdobra uma digna poética do fogo, o quanto sua obra “reveste-se de fogo e queima-se para uma lírica da morte”. Quer seja o cigarro, o incêndio, a brasa, o relâmpago, a sarça ardente, o calor, mesmo o álcool — a *água ardente*, a água do fogo —, sua poesia frequenta sem parar estas imagens ígneas e torna-as pura expressão da volatilidade, do gozo e do descontínuo: “a tristeza do rosto subiu aos lábios / para queimar a morte próxima do corpo e / da terra” (Al Berto, 2017a, p. 13). O signo do fogo se responsabiliza em erotizar e tanatizar as palavras que crepitam num horto de incêndio: o sexo aparece junto à morte e ao calor, êxtase de agonia. O mesmo se dá em Luís Miguel Nava, cuja poesia — como colocou Gastão Cruz num célebre ensaio — vai dos relâmpagos às trevas no estado de um encontro sexual, “uma ardência fulgurante” (Maffei, 2015, p. 148): “é terra doutro o corpo dum rapaz, o leite amarrotado nele o incêndio corre contra os flashes, mínimo relâmpago de terra o poço da alegria” (Nava, 2024, p. 33). O homoerotismo entranha-se ao fogo sexualizado.

2.1 Nava, relâmpago fulgurante

No significante do relâmpago concentra-se o instante da história — afinal, “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia” (Benjamin, 2022, p. 11). O leitor que abre as páginas de uma obra como *Películas* (1979) — o definitivo lançamento poético de Luís Miguel Nava — imediatamente se vê estupefato com a repetição léxico-semântica do relâmpago: as imagens de *flashes*, raios, clarões e coriscos correm e recorrem nos versos. O que nos cabe interrogar, contudo, em última escala é: as luzes cintilantes de Nava se prestam a iluminar o que? O brilho da linguagem deve tocar qual superfície? Deve incidir em qual ser? Tomemos o caso do poema *Em Sintra*:

As águas maravilham-se entre os lábios
e a fala, rápidos
em Sintra espelhos surgem como pássaros,
a luz de que se erguem acontece às águas,
à flor da fala
divide e os lábios e a ternura. Da linguagem
rebetam folhas duma cor incômoda, as de que
maravilhado de águas surges entre
livros, algum crime, um
menino a dissolver-se ou dele os lábios e ergues
equívoca a luz depois. Rápidos
espelhos então cercam-te explodindo os pássaros.
(Nava, 2024, p. 30)

O texto poemático, é claro, inscreve-se deliberadamente num espaço: a preposição não deixa dúvidas de que tudo aquilo a ser versificado se passa na cidade de Sintra, a ptolomaica “serra lunar” dos maciços pedregosos e das águas fluídas, do castelo sarraceno e do palácio de Monserrate. Um primeiro elemento a se destacar é o nexa entre o prazer e a linguagem, uma espécie de aura melíflua que contorna a língua de gozo e o gozo de língua. Tudo começa, afinal, pela experiência do corpo. Da ansiedade do dizer, do afã e da pressa de falar qualquer coisa que o seja sobre o mundo contemplado, advém a baba, a saliva, que então se torna esta *água maravilhada* que escorre no intervalo entre o lábio e a fala. O problema postulado no poema é, dadas as devidas proporções, o mesmo que alguém como Walter Benjamin (2013, p. 58) enfrentou ao se deparar com a toscana cidade de San Gimignano: como “encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos”, como conciliar a dignidade do que se vê — e se goza escopicamente — com a precariedade da linguagem. Contudo, quando estas palavras chegam, elas “batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre” (2013, p. 59). O procedimento naviano é exatamente este: malhar o ferro do real sintense de tal sorte a extrair dele uma imagem — sempre íntima, sentimental, forjada pela experiência. E como todo metalúrgico, ferreiro ou ourives o sabe, lançar um martelo contra o

sólido metal numa bigorna sempre produz faíscas, se quisermos, *pequenos relâmpagos*. Assim, somos tragados para um mundo que só revela como linguagem. É linguagem que se ocupa de rebentar as “folhas duma cor incômoda”. É possível pensar que o poema está, ao final, narrando a transformação do mundo em fala e em fala o escrito. Entre as páginas — as folhas de cor incômoda para a leitura — de um livro surge a mesma água maravilhosa aludida no começo: a saliva que molhamos os dedos para descolar um papel do outro, nos abrindo neste processo para a magia do imaginário. Desde já se funda um espaço de compossibilidade possível entre corpo, prazer e linguagem. Tomemos outro caso, tomemos o poema *O poema*:

É um arbusto, armados
ainda nele os últimos relâmpagos,
o poema.

A pedra cai no ventre
da água — a fruta poderosa, as páginas
onde a brancura se estilhaça, o lenço
como um relâmpago.

Os cães brilham ao alto
— são eles o arbusto
de imagens onde a força miúda
como um leão íris
a atravessa o poema encarcerado em sua própria imagem.

A pedra, digo, cai no ventre
da água como um punho

— agora está no fundo desta imagem
(Nava, 2024, p. 37)

Como se vê desde o título, a primeira condição para a apreciação do texto envolve discernir o seu nível metapoético — se trata, afinal, de um poema sobre o próprio estatuto do poema. A primeira imagem invocada é arbustiva, botânica: Nava está equalizando o poema a um *arbusto* — qual seja, qualquer vegetal lenhoso cujo caule se ramifica pelo solo ou próximo dele — que é eletrificado pelo plasma dos últimos relâmpagos a caírem sobre a terra. Sabemos como a imaginação vegetal faz parte da história da poesia: desde as éclogas antigas, passando pela atenção bucólica dos arcades e culminando mesmo em figuras contemporâneas como Herberto Helder — que, curiosamente, num texto igualmente chamado *O poema*, fala de um tempo “Quando os arbustos / eram bichos iluminando as regiões do céu e ao rés / da terra as pedras cantavam e os mitos davam / a forma das coisas” (Helder, 2016, p. 28). A recorrência destas imagens ecológicas em matéria de poesia possui muitas razões: para todo um sistema prescritivo da literatura é muito atrativo homologar o ofício poético ao trabalho da jardinaria ou da agricultura: um poeta deve lavrar a linguagem da mesma forma que um camponês lavra

o campo; e, igualmente, deve cuidar do texto com a mesma diligência que um horticultor cuida de suas plantas, podando e enxertando quando o for necessário para preservar a saúde da sua criação — não nos esqueçamos, por exemplo, que a própria palavra *antologia* não significa outra coisa que não *coleção de flores*.

Mas há algo nas plantas que escapa a esta ideia domesticadora: ao contrário da fauna, da animália, elas nunca cessam seu desenvolvimento morfogenético, elas “não param de se desenvolver e crescer, mas, sobretudo, não param de construir novos órgãos e novas partes de seu próprio corpo (Coccia, 2018, p. 19), quer sejam folhas, flores etc. As plantas, neste sentido, são seres cujos corpos podem ser infinitamente remodelados em múltiplos vetores e formas; são seres que “opõe a intimidade absoluta entre sujeito, matéria e imaginação: imaginar é se tornar o que se imagina” (Coccia, 2018, p. 19). Qualquer poema, se lido a partir dessa epistemologia do corpo floral, é igualmente um ser que “cresce tomando tudo em seu regaço” (Helder, 2016, p. 27), que transcende suas primeiras naturezas se tornando uma força descontrolada, rizomática: saber descentrado que nasce em toda parte e em toda parte se ramifica. Podemos também nos permitir ler os relâmpagos armados num arbusto sob uma outra ótica, retroativa à imagem, da estrofe seguinte, das “páginas / onde a brancura se estilhaça”: o arbusto é o próprio livro poemático que temos em nossas mãos, seus raios nada mais são do que os veios de suas páginas, veios que em si mesmos conservam a memória deste papel que um dia foi vegetal e que, como o Funes de Borges já o sabia, sempre podem ser comparadas às “formas das nuvens austrais” (Borges, 2000, p. 543). Nuvens escuras e meridionais que, é claro, sempre podem precipitar relâmpagos.

Do arbóreo vai-se então para o pedregoso; e do pedregoso para o aquoso; e do aquoso para o canino; e, como num ciclo repetitivo, novamente o arbóreo, novamente o pedregoso. A questão que o poema impõe para seus leitores é menos a estabilização de significado para estes heteróclitos significantes do que qualquer outra coisa. Um esforço hermenêutico quanto a estas imagens, mesmo a tentativa de inscrevê-las numa cronologia narrativa e linear, parece desproposital. Porque o poema, ao fim, não está ocupado em meramente produzir sentido: está na verdade desvendando a própria razão de ser de um poema, seu modo não de figuração ou *representação* da realidade, mas de *produção* dela. É por isto que Nava se permite uma sutil inversão na penúltima estrofe: ao contrário do que acontece na segunda estrofe, onde o acontecimento parece unívoco e real — a pedra *de fato* cai no ventre da água — o uso da expressão parentética ao final do poema — eu *digo* que a pedra cai no ventre da água — vira pelo avesso a estrutura poemática. Um poema é isto: um texto que, pelo gesto da enunciação, cria o real por meio deste “arbusto de imagens”, imagens distintas umas das outras que mesmo

podendo ser remissivas ou dialógicas entre si, também ocluem a si mesmas. O poema se torna este ser orgânico que funda a realidade por não precisar se filiar a ela. O que é a arte da poesia senão, diante do mar, “no seu lugar pôr um relâmpago” (Nava, 2024, p. 36)? Substituir algo tão caudaloso, invencível e aparentemente eterno por algo ágil, momentâneo e menor? A poesia, neste caso, está ativamente denunciando a instabilidade de sentido que há na linguagem. Nava está fazendo aquilo que inúmeros poetas que o precederam fizeram: está deslocando ou criando significantes que, não precisando responder pela sua própria existência, desobrigam o sujeito do fardo do sentido.

Contudo, é fundamental nos lembrarmos que mesmo estes significantes sendo independentes, eles ainda assim tem uma força de presença para a arquitetura do livro, sobretudo no que tange o erotismo. O elemento mineral no poema anterior de fato “não significa nada”, mas num exemplar como *Há uma pedra feroz* ele ganha razões extraordinárias: “Há uma pedra feroz, / um rapaz, / há o olhar do rapaz atado à pedra, / o olhar do rapaz, a minha casa, / o olhar do rapaz às vezes é a pedra” (Nava, 2024, p. 31). Num poema como este — que, ao que tudo indica, é uma reverberação tardia do “poemeto obsessivo, anguloso e circular” (Wisnik, 2018, p. 21) de Drummond — a pedra é providencial: ela é agora o signo da dureza, da inflexão e da rigidez com a qual um rapaz fita a casa do sujeito poético, quando não o próprio sujeito poético. O *rapaz*, o *garoto*, o *menino* são palavras que recorrerão sem parar no livro — pois, neste caso, a lembrança da pederastia conecta a obra navaniana a toda uma pretérita tradição, tanto amorosa quanto literária, que engloba Oscar Wilde e Alfred Douglas, Verlaine e Rimbaud, António Botto etc. A vegetação é, em igual escala, um significante que volta em *Apenas a folhagem*:

De novo o encontro onde as linguagens abrem umas sobre as outras, o rapaz. Da árvore encarnada, meio dentro da memória, apenas a folhagem salta pelos olhos e se espalha pelo rosto, o que me põe a braços com as palavras. As raízes entram-lhe no sangue, abrem-lhe internos focos de paixão, não tarda que penetrem pela terra a cujos intestinos vão buscar com que saciar-lhe os olhos — as visões ascendem tumultuosamente, como seixas a ferver, creio que por vezes trazem pedra misturada. Lembro-me de o ver assim, todo ele tomado pela força da folhagem (Nava, 2024, p. 42).

Nava, à esta altura, decide interromper a versificação. Quanto mais progredimos na leitura de sua obra poemática, mais nos deparamos com uma espécie de hipertrofia da versura em prol da valorização de um discurso prosaico marcado pelo “cuidado formal absoluto na sintaxe textual” (Vasconcelos, 2024, p. 10) que ganha expressão nestes poemas paragrafais. O *rapaz* reaparece neste texto fragmentário que parece concentrar todo um imaginário

homoerótico da metamorfose. Muitos conhecem o emblemático poema ovidiano quanto a transformação de Dafne em loureiro para escapar das investidas de Apolo. Menos conhecida é a história de Ampelos e Dionísio.

Embora o próprio Ovídio tenha versado sobre eles no seu *Fasto*, é Nono de Panópolis quem sistematiza definitivamente a narrativa: Ampelos é um amante de Dionísio que frequentemente compete com o deus em competições atléticas. Contudo, acabar por morrer numa delas: um touro que ele tenta montar e domar se debate e o efebo, ao cair, falece com uma rachadura no crânio. Mas a morte não é seu fim, ele se transforma na primeira de todas as *videiras* — que é, por sinal, o significado literal da palavra grego *ámpelos*: a barriga se torna caule, os dedos viram gavinhas, os pés fincam raízes na terra, os cotovelos dão lugar a galhos dobrados cheios de frutas e os cabelos e pescoço se metamorfoseiam, enfim, em cachos de uva. E assim um enlutado Dionísio consegue superar a tristeza: “ele agarra na mão a uva que lhe enche a palma; com os dedos entrelaçados, pressionando o fruto da embriaguez, revela o suco generoso que flui pela primeira vez da colheita carmesim e inventa a mais doce das bebidas” (Nono de Panópolis, 1995, p. 99) [tradução nossa]. Ele cria, assim, o vinho, que toda vez que for tomado ou ilibado fará jus à memória do amante.

Outra narrativa igualmente intrigante é a de Prósimo e Dionísio, um mito de especial efusividade no interior dos mistérios órficos. A narrativa nos foi transmitida por Clemente de Alexandria — apologista cristão que só consegue ler seu desfecho como “luxúria antinatural” — e é límpida: Dionísio está prestes a realizar uma catábase — isto é, a descida ao submundo — para resgatar sua mãe Sêmele. Ela está na região de Lerna, e não sabe quais caminhos tomar. Nisto ele se encontra com o jovem pastor Prósimo — em grego antigo, *Pólumnos*, “com muitos hinos” — que se oferece como guia. O pastor, contudo, se maravilha com a beleza e a juventude dionisiaca e impõe uma condição: o deus deverá fazer amor com ele a título de recompensa. Dioniso aceita a proposta, mas igualmente lhe dá uma ressalva: só o fará quando retornar do Hades. Dioniso sai vitorioso de sua empresa no mundo dos mortos, mas ao retornar descobre que o jovem mortal havia falecido. O deus, contudo, não se esquece de sua promessa: ele quebra o galho de uma figueira e esculpe nele um falo. Vai até o túmulo de Prósimo, finca este dildo vegetal na terra e, completamente nu, senta-se nele, cumprindo com o pastor, mesmo em morte, a dívida do sexo anal e, “como memorial místico dessa paixão, falos são erguidos em homenagem a Dioniso nas cidades” (Clemente de Alexandria, 1919, p. 73) [tradução nossa].

O poema-prosa de Nava concentra estas narrativas homoeróticas clássicas e as reatualiza. O rapaz novamente surge como “árvore encarnada” e o corpo arbóreo é o que causa excitação no sujeito poético: são as folhagens que saltam pelos olhos e se ramificam no rosto,

são as raízes que circulam seu interior como veias que “entram-lhe no sangue” ou tubos intestinais que se abrem como “focos de paixão”, que mais causam prazer nesta pessoa que rememora um garoto “tomado pela força da folhagem”. A descrição deste rapaz-árvore — descrição ecfrástica em algum sentido, que acresce energia ao objeto — é, sem parar, marcada por uma intensidade de descontrolo erótico: o sujeito se torna quase que um *voyeur* nutrido por um gozo escópico, prazer ligado a visões tumultuosas “como seiva ferver” — uma imagem que aparece como metáfora quer seja da própria excitação, quer seja da ejaculação. Mas não existem poemas mais decisivos para uma articulação poético-erótica neste primeiro livro de Nava do que, respectivamente, *Através da nudez* e *Atrás da página*.

Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos
encarcerando um touro. Através da nudez vêm-se os astros.
É onde o poema interioriza a sua própria hipérbole, a paisagem.

Movem-se os tigres como câmaras na areia,
prontos eles também a deflagrarem. A manhã
espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar
dos fios deste poema
que a cosem com a paisagem.
(Nava, 2024, p. 38)

As mãos no poema, pelas páginas
acima escoam-se os espelhos, a trovoada
vermelha emerge das imagens. A trovoada
redonda. Uma revoada
de espelhos é a alba, há poços nos espelhos
onde a nudez
se precipita, a luz mordendo a água.

Do poema vêm-se as trovoadas
imóveis
atrás da página, as imagens,
da alba, as dum rapaz arriando a noite, os astros
a afluírem-lhe aos cabelos. Vêm-se
à tona da trovoada os lenços
caindo na manhã, com as veias do rapaz
as desta a confundirem-se, depois
os poços da nudez abertos pelos astros.

Esse rapaz as suas próprias veias
o amarram à manhã.
Não me olhar ele ateia-me. Pequenos
incêndios, os da abóbada
do poema, arrancam-lhe a nudez.
Está alguém ao poema como a um espelho.
(Nava, 2024, p. 39).

Os poemas precisam ser lidos um em clave do outro numa espécie de operação sinóptica: é ela quem revela como, desde o início, há no projeto naviano uma triangulação ou nó borromeano entre poesia, corpo e erotismo — um não pode existir sem o outro, de modo que a

ignorância quanto a cada uma destas categorias colabora para a implosão do sistema poético como um todo. Os títulos dos dois poemas já sinalizam que há complementariedade entre eles: partem de advérbios muito parecidos morfológicamente e, quando ambas as locuções de fato aparecem nos poemas, parecem se referir a coisas igualmente parecidas. Através da nudez se veem os astros. Atrás da página se veem as duas imagens de um amanhecer: um rapaz que vê a noite se acabar — assim a encerrando, arriando — e os últimos astros do céu noturno a contornar os seus cabelos. Nos dois casos o que está em jogo é o imaginário astronômico: a noite, as constelações etc. Contudo, elas isoladamente remetem a planos simbólicos muito diferentes: a expectativa quanto à primeira é ligada sobretudo ao corpo e ao sexo e à segunda aos livros, aos textos, aos poemas. Como veremos, esta expectativa é destroçada: falar do corpo e do sexo se homologa a falar dos livros, dos textos e dos poemas, e vice-versa.

Comecemos por *Através da nudez*. Os dois primeiros versos desenhavam uma comparação que só consegue se realizar por meio do relâmpago: o raio aparece como o termo último do cotejo, o elemento que permite que coisas qualitativamente diversas, a princípio incomensuráveis, sejam permutadas entre si. É um dos vários poemas que nos fazem crer que o relâmpago surge como *arkhé* na obra navaniana: tal como, na Grécia antiga, a cunhagem dos dracmas — ou seja, a invenção da abstração da moeda como equivalente geral a incidir no processo produtivo, noutras palavras, a descoberta do valor de troca — permitiu à imaginação intelectual uma “realidade espaçotemporal, que equivale a qualquer matéria, mas não é absolutamente material” (Sohn-Rethel, 2024, p. 138), isto é, permitiu a formação da antiga filosofia da natureza em busca do *princípio*; na poética de Nava este princípio de comutação já está dado e é o relâmpago. Por isto, retornando ao *Ars poetica*, encontramos mais clareza no enigmático enunciado “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago” (Nava, 2024, p. 36): o mundo marítimo e aquoso que para Portugal sempre foi símbolo-mestre de suas glórias deve ser invertido, reduplicado, trocado, pelo do relâmpago — “um tipo, senão de lógica, certamente de conhecimento de mundo” (Maffei, 2015, p. 137).

Para que haja poema, é preciso existir a veemência de um relâmpago a cair sobre uma paisagem, sobre um arbusto, sobre um garoto ou sobre o que quer que exista, gerando o acontecimento poético. É preciso que, caindo, a força de um relâmpago se misture com o que antes, por adormecido, apesar de já sê-lo, não se mostrava constituído por ela desde seu amago, desde seu coração, desde suas entranhas, desde suas vísceras (Pucheu, 2011, p. 333).

De todo modo, em *Através da nudez* o relâmpago se funde ao garoto e imprime nele uma qualidade termidoriana. O garoto surge como uma espécie de força natural e implacável

que é capaz mesmo de pacificar a mais raivosa das feras. Por sinal, a escolha do touro não parece nada incidental: é um típico símbolo fálico atrelado à violência, à virilidade e ao combate: “o touro evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. Evoca o *macho impetuoso*, assim como o terrível Minotauro, guardião do labirinto. É o feroz Rudra, que muge, do *Rig Veda*, cujo sêmen abundante, no entanto, fertiliza a terra” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 890). Mas este garoto não é como o já citado Ampelos, subjugado pela criatura após calcular mal a própria força. Tão pouco com Teseu, que adentra a casa de Astérion e pela engenhosidade vence o labirinto e o monstro. E menos ainda como os antigos espanhóis da tauromaquia, que esperam o zebu se aproximar ao máximo para, num paroxismo, afastá-lo, matá-lo e, às vezes, comer seus testículos. Ele é, ao contrário, o próprio torneio, o próprio labirinto-prisão, a própria tourada: é a própria força autóctone do mundo — esta sim indomesticável — que cai repetidas vezes na terra e cerca o touro, aprisionando-o não com barras de ferro ou veredas confusas, mas com o próprio medo de ultrapassar o perímetro e ser atingido pelo plasma. Este garoto táurico, para parafrasear Girard, é fácil compará-lo a Satanás caindo na terra como um relâmpago.

E ele se afirma ainda mais como força orgânica do mundo porque por meio de sua nudez se veem os astros. O mais interessante deste enunciado é a sua franca dubiedade: somos *nós* quem vemos os astros através da nudez ou *os astros* que veem uns aos outros por meio dela? No primeiro caso, se afirmativo, o corpo masculino nu é uma espécie de lente telescópica que, refratando a luz que incide sobre si, nos permite ver os corpos celestes além da nossa visão: o corpo se torna o meio concentrado de acessarmos uma realidade sublime quase infinitamente distante. No segundo caso, o corpo se torna o meio pelo qual os próprios astros — estes corpos que, mesmo vivendo numa escala tão excessiva e desmesurada, nós julgamos inertes e sem vida — podem olhar uns para os outros: o corpo masculino nu, agora, é o eixo que conecta seres que sem ele jamais se reconheceriam. E são nestes duplos momentos que o poema pode interiorizar a própria hipérbole, quer dizer, canalizar para dentro de si todos os fenômenos excessivos, pujantes, que compõe a grande paisagem do universo. E nisto há erotismo: ele “deriva seu valor desconcertante do fato de ser o meio pelo qual, ao menos por um curto lapso de tempo, um sujeito pensante pode julgar-se unido materialmente ao mundo, resumido num único ser vivo” (Leiris, 2001, p. 48). Nava está, dadas as devidas proporções, descrevendo como o próprio poema passa por um êxtase erótico para ser capaz de assimilar o mundo e ser uno com ele. Um tipo de concepção poemática muito similar àquela que Maria Gabriela Llansol desenvolverá depois: “no poema de 11 de Junho (*poema que nunca foi encontrado*) tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes” (Llansol, 2000, p. 44).

Na segunda estrofe, Nava dá seguimento à montagem erótico-paisagística recorrendo primeiro a uma espécie de bestiário literário, uma zoopoética. Os tigres são uma infundável matéria para a literatura. Podemos nos lembrar do vilanesco Shere Khan d’*O livro da selva* de Rudyard Kipling; William Blake (2012, p. 66), evidentemente, que viu no felino um “clarão feroz / Nas florestas da noite atroz”, viu um ser sublime e flamejante que nos faz questionar “Que mão, que olho imortal teria / Forjado a tua simetria?”. Victor Hugo também, que se valeu da imagem de um macaco vestido de tigre para sua fabular história da diferença entre as aparências e as essências; e mesmo, em solo brasileiro, de Hilda Hilst (2017, p. 362) e seus “dois tigres / Colados de um só deleite / Estilhaçando suas armaduras”: um poema onde “o tigre, essa ‘criatura ígnea’, também emerge com ‘estrias do dorso’ e fome, saltando à superfície dos versos e trazendo à tona a condição visceral dos corpos em estado de ‘amor e fúria’” (Maciel, 2023, p. 103). Mas o maior dos poetas que eletivamente se afinam a Nava nestes versos não é outro senão Borges: a dupla encadeação significativa — os tigres a se mover como câmaras na areia — torna quase impossível não nos furtarmos de lembrar do autor d’*O livro da areia* (1975) e d’*O ouro dos tigres* (1972), aquele que pensou “os tigres que foram e que serão e também o tigre arquetípico, já que o indivíduo, em seu caso, é toda a espécie” (Borges, 1999b, p. 190). Os felinos listrados dão ainda mais força para o mote erótico e a metáfora animal é altamente sugestiva de sexualização — afinal ele é um ser belo, arisco e astucioso na mesma medida em que é cruel, dissimulado; um ser que se eleva com dignidade frente aos seus predados, mas “ao lutar contra um leão ou uma águia, passa a figurar apenas o instinto de cólera que procura saciar-se, opondo-se a qualquer proibição superior” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 884); um símbolo ligado, portanto, à transgressão que é típica do erotismo. O tigre, por sinal, foi a besta escolhida por Bataille para alegorizar a sexualidade no interior da sua famosa economia energética do dispêndio: “o ato sexual é no tempo o que o tigre é no espaço” (Bataille, 2013, p. 36): da mesma forma que um tigre, no espaço, vive da súbita e frenética dilapidação de recursos energéticos, a sexualidade humana é um excesso temporal da cadeia evolutiva: não é mais um método para a nossa sobrevivência, mas o puro, desordenado e anárquico invólucro de energias inúteis que só existem para serem consumadas.

É curioso, não obstante, como Nava aproxima duas imagens dissonantes: os tigres são animais das selvas, das florestas e das estepes — e atualmente, por sinal, sua distribuição se dá sobretudo nas extensões da Índia, da China, do sudeste asiático e do sudeste siberiano —, para além do fato de serem um dos poucos felinos — juntos, por exemplo, das onças-pintadas — afeitos à água. São animais, portanto, muito ligados a umidade. Mas o poema navaniano os compara com câmaras areosas, espécies de dunas arrebatadoras que só existem no deserto: o

símbolo máximo da aridez. Há aqui a operação mais poética de todas: o escandaloso desafio ao princípio da contradição quando, por um instante, “a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial” (Paz, 1982, p. 136). Como no clássico exemplo de Octavio Paz: um poeta diz que pedras são plumas sem que, com isto, nossa imagem das pedras deixem ser duras e ásperas e nossa imagem das plumas deixem de ser leves e flexíveis; igualmente, Nava diz que tigres correm como areia sem que, com isto, a imagem dos tigres deixe de ser florestal e líquida e nossa imagem da areia deixe de ser desértica e árida.

Através da nudez se encerra, enfim, insistindo ainda mais no nexo entre poesia, paixão e paisagem. Pois a apreensão mesma de uma passa a exigir outra, e por isto é impossível descrever a manhã sem falar dos “fios do poema”: são estes fios invisíveis que suturam a experiência do poeta no mundo — sua experiência com a tradição poética, sua experiência com o amor por outros homens, sua experiência com a paisagem que ele vê e participa. Como ele registrará posteriormente em *Rebentação* (1984), sua ideia mesma de escrita é este coser e descoser involuntário da realidade: “escrever é, para mim, tentar desfazer nós, embora o que na realidade acabo sempre por fazer seja embrulhar ainda mais os fios” (Nava, 2024, p. 96). Apenas o poema consegue achar palavras para uma manhã que, irradiando tanta luz, agride os areais.

E não podemos nos furtar de pensar numa curiosa escolha estilística: ele usa o verbo *espancar* na terceira pessoa do singular e no presente do indicativo, isto é, o contrai como *espanca* e ainda o enfatiza bem no início do verso. É quase como se o poema nos forçasse a trazer à tona a memória de Florbela. A poeta calipolense igualmente escreveu sobre a interação do sol com a praia e o mar, igualmente viu nele violência, e igualmente encadeou-o com a paixão erótica: num verso fala que “o sol, nas casas brancas que incendeia, / desenhava mãos sangrentas de assassino!” (Espanca, 1996, p. 217); e noutro, “E, sobre mim, em gestos palpitante, / As tuas mãos morenas, milagrosas, / São as asas do sol, agonizantes...” (Espanca, 1996, p. 217). Mas Florbela Espanca prioriza o imaginário vespertino, pensa uma *tarde no mar* — o título deste póstumo poema contido em *Charneca em Flor*, de 1931 —, ao passo que Luís Miguel Nava, quase cinco décadas depois, vira seu olhar para o imaginário matutino e antelucano, formando este poema que conjuga tantas tópicas caras à sua poesia.

Atrás da página é também um poema soerguido segundo os procedimentos da metapoesia: o primeiro verso transporta o leitor para uma ambiência cênica que, em verdade, é a dele mesmo — sendo, por isto, reflexiva. Conseguimos sem dificuldade imaginar o que está se desenrolando no mote poemático: o leitor pega o livro-códice, o abre — aleatoriamente ou

não —, e segura com ambas as mãos estas páginas contendo o poema que, precisamente, nós e ele estamos lendo. Esta é a razão última dos espelhos escoarem “pelas páginas acima”: a página do poema — ou melhor, todas as páginas de todos os poemas —, operam como cristalinos espelhos que refletem a ocasião da leitura. É possível, não obstante, enveredar numa outra hermenêutica: nela “as mãos no poema” passam a ser lidas como artifício metonímico da escrita — e não da leitura: neste caso é o poeta que, debruçado sobre a página em branco, se abre para o espelhamento de si e a partir disso começa a registrar, num frenesi convulsivo, as imagens mentais que leremos a seguir.

Indiferente a qual interpretação optemos, é fulcral a atenção quanto a presença do espelho — palavra que, anaforicamente, volta no poema quatro vezes. Não se trata de um arcaísmo por parte de Nava — o retorno ao pensamento analógico, à endêmica ideia da arte como refletora do real estudada por M. H. Abrams (2010, p. 56), quer dizer, dos que “viam a arte como imitação e mais ou menos como um espelho”. Muito pelo contrário, estes espelhos navanianos na verdade são fluídos viscosos — o mais próximo que concretamente temos disso é o piche, que demora anos para formar uma única gota — escorrendo lentamente por cada página passada: a imagem que eles nos oferecem é sempre deformada e anômala, porque o que importa não é a imagem em si, mas o gesto mesmo da reflexão. Ao ler o poema — que é o mesmo que se olhar nestes espelhos-líquidos — o sujeito se expõe não à oclusão da sua identidade, mas à diferença em si mesma, às anômalas e impessoais forças que não significam nada, não representam nada — e que, em função disto, produzem novas possibilidades para além das imediatamente disponíveis, acessíveis. É a coragem desta exposição o que mais importa. É neste sentido específico que podemos aproximar a imaginação literária navaniana daquilo que Deleuze (2005, p. 17), a propósito de Pierre Klossowski, questionou acerca do corpo-linguagem: “nunca se fala a alguém, fala-se *de* alguém a uma potência apta a reflectir-se, a desdobrar esse alguém; e, desse modo, não o nomeamos sem o denunciarmos a um espírito que assume a forma de um estranho espelho”.

O poema, *in continuum*, parece confirmar esta hipótese constituinte, porque tudo o que lemos é uma explosão de imagens — para parafrasearmos Nádia Rodrigues dos Santos, pesquisadora de Nava — e figuras de linguagem. A mesma Nádia (2015, p. 50), seguindo a trilha pavimentada por António Ramos Rosa, é quem inteligentemente aponta como a figuração linguística navaniana tem como mira “a possibilidade de transgredir os limites do real mimético com a intenção de reordenar os sentidos e as imagens e conceber um novo universo, autônomo, que existe somente no seio da poesia”. Uma consciência poética, portanto, forjada pela crítica da representação — haja visto que “o mundo da representação se caracteriza por sua impotência

em pensar a diferença em si mesma” (Deleuze, 1988, p. 229). *Atrás da página* é um exemplo crítico disto. Há sinestesia — a confusão sensorial como em “a trovoada vermelha”, que atribui cor a algo propriamente sonoro —, há hipálage — a atribuição, num substantivo, de qualidades e especificidades pertencentes a outro registro, como em “a trovoada redonda” ou “a luz mordendo a água” —, há hipérbato — a inversão da ordem sintática usual de uma oração, como “está alguém ao poema como a um espelho” — e, evidentemente, há metáfora. A trovoada redonda, por sinal, pode muito bem ser uma metáfora para o pênis: o formato cilíndrico e arredondado da glândula e veias excitadas casam bem com a ideia de uma trovoada redonda.

Contudo, estes processos não são puramente ornamentais, ao contrário, são dispositivos fundamentais para o regime da sensualidade homoerótica. Temos de notar, de início, que há uma sutil inflexão discursiva no poema e que, como de praxe, envolve o significante do relâmpago. Em quase todos os outros poemas ele é assimilado tão somente na sua condição *visual*: pensamos de imediato nestas rachaduras luminosas do céu noturno, nas linhas alvo-azulares a se ramificar e a se dissolver no intervalo de um instante. Mas em *Atrás da página* o decisivo não é o visual, mas sim o sonoro, o auditivo: Nava agora está preocupado com os ecos tardios dos relâmpagos que chamamos comumente de trovões ou, então, trovoadas. O que é curioso, porque “se a função da vista consiste em dobrar, desdobrar, multiplicar, a do ouvido consiste em ressoar, fazer ressoar” (Deleuze, 2005, p. 15). O poeta português escreve acerca de trovoadas rubras, trovoadas imóveis, trovoadas redondas, todas emergindo das imagens atrás da página e cada uma se diferenciando da outra por uma facticidade única, respectivamente: cor, estado e forma. Nesta iniciativa navaniana de, mesmo imagética, responder a uma materialidade fônica, parece haver o sintoma de uma grande radicalidade. Pois como Fred Moten (2023, p. 68) colocou — ainda que pensando uma estética completamente diferente da de um punhado de bichas portuguesas endinheiradas no fim do século, a saber, pensando a tradição radical negra encarnada no jazz norte-americano — “embora o visual/espacial produza vínculo, sua oclusão distorce o conjunto indiferenciado, mas não o fixo (conjunto) que a lembrança do aural oferece”. Cabe ao som suprir essa distorção. E o poema é, por excelência, a hesitação entre o som e o sentido. Por isto é curioso que, pelo artifício hipálago, Nava reconecte o som e a imagem: parece haver uma tímida tentativa de reconciliar ambas as instâncias para se aproximar o máximo possível da natureza flexiva — dúctil, elástica, dobrável — da linguagem. Uma linguagem que, por isto, é também corpo:

Mas se o corpo é flexão, a linguagem também. E é necessária uma reflexão das palavras, uma reflexão nas palavras, para que surja enfim o carácter flexivo da língua, liberto de tudo o que o envolve, de tudo o que o esconde. Na sua admirável tradução

da *Eneida*, Klossowski traz à luz este ponto: *a investigação estilística deve fazer brotar a imagem a partir duma flexão reflectida em duas palavras, oposta a si, reflectida sobre si nas palavras. Esta é a potência positiva de um “solecismo” superior, força de uma poesia que se constitui na oposição e na copulação das palavras* (Deleuze, 2005, p. 20) [grifo nosso].

Toda alvorada, lembra Nava, é também uma revoada de espelhos: a própria luz solar aparece como cacos de vidro reflexivo a cruzar o páramo sobre nós. A luz, por sua vez, morde a água: incide nela, toca-a primeira vez após a noite escura neste gesto carinhoso, numa lúdica mordidela de amor que todos os enamorados já sentiram alguma vez. Mas o mais impressionante da primeira estrofe de *Atrás da página* é o *enjambement* “há poços nos espelhos / onde a nudez se precipita”. Nos estudos portugueses acerca de Luís Miguel Nava, há um decisivo *savoir-faire* realizado por Fernando Guimarães (2008, p. 113) que, a respeito do problema do vestuário no texto naviano, escreve: “figura essa que, vivendo em si mesma de uma íntima contradição, reaparece quando se passa da dimensão do corpo humano para outra que terá maiores dimensões, a própria natureza”. Por que, em última escala, existe contradição entre o corpo humano — nu ou vestido — e a vida natural?

Vale a pena, neste momento, recuperarmos o desenvolvimento agambeniano quanto a questão do desnudamento. Traçando uma arqueologia teológica, o filósofo italiano nos recorda que Adão e Eva, enquanto ainda viviam as delícias do mundo edênico, “estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam” (Gn 2:25: *In: Bíblia*, 2002, p. 37). Entretanto, quando violam a determinação divina, repentinamente percebem: “estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram” (Gn 3:7: *In: Bíblia*, 2002, p. 37). Mas há algo nesta intrigante, antiga e afamada narrativa hebraica que, por sua simplicidade, passa despercebida para a maior parte de nós: o suposto conhecimento moral adquirido pela humanidade pós-lapsária implicou não num discernimento concreto quanto ao estatuto das categorias morais — afinal eles comem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, e é esperado que, após ingeri-lo, ambos soubessem como plenamente reconhecer e distinguir o benigno do maligno. Ao contrário, há apenas a reversão da ignorância quanto ao próprio corpo. O primeiro e único gesto que ambos os cidadãos do Éden tem após se alimentarem do fruto é reconhecer a própria nudez e se constrangerem por ela. A leitura agambeniana desvela o significado do nu:

Que o primeiro conhecimento seja desprovido de conteúdo pode, de fato, significar que não é conhecimento de algo, mas de uma pura cognoscibilidade; que, conhecendo a nudez, não se conhece um objeto, mas apenas uma ausência de véus, apenas uma possibilidade de conhecer. A nudez, que os primeiros homens viram no Paraíso quando os seus olhos se abriam, é, portanto, abertura da verdade, da ilatência (*aletheia*, “não ocultação”) que por si mesma torna possível o conhecimento. Não estarem mais cobertos pela veste de graça não revela a obscuridade da carne e do

pecado, mas a luz da cognoscibilidade. Por trás da pressuposta veste de graça não há nada, e exatamente esse não ter nada por trás de si, sendo pura visibilidade e presença, é a nudez. E ver um corpo nu significa perceber a sua pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo, para além ou aquém dos seus predicados objetivos (Agamben, 2014, p. 92).

A nudez é também uma ética do conhecimento: é a fidelidade a um saber descentrado que recusa todo objeto como meio de suporte e validação de si mesmo; é, por isto, aproximada à filosofia, “uma reflexão para a qual qualquer matéria estranha serve, ou diríamos mesmo para a qual só serve a matéria que lhe for estranha” (Canguilhem, 2000, p. 12). Quando Nava diz que “há poços nos espelhos / onde a nudez / se precipita” podemos reconhecer uma fidelidade da mesma natureza. Novamente se aproximam imagens dessemelhantes, ao menos à primeira vista. Um poço é côncavo, escavado, sua profundez escura por vezes parece denotar uma distância longínqua demais para nossos olhos — e então nele jogamos objetos, cronometramos o tempo e, com fórmulas matemáticas, tentamos discernir o espaço que nos distancia do seu fundo. Um espelho, ao contrário, tem uma superfície que nós podemos tocar, sentir, roçar, mas que ainda assim, tão próxima, parece distante. Quanto mais nos aproximamos dos espelhos mais eles nos repelem: nunca conseguimos acessar, à moda da Alice carrolliana, o mundo que há através deles.

Se existem, como alerta Nava, poços nos espelhos; é porque existe, igualmente, um espaço de possibilidade entre o profundo e o superficial. Que espaço será esse? Onde a nudez se precipita. Quando o nu emerge nós descobrimos — literalmente, afinal o verbo se origina do latino *discooperire*, inflexão de *discooperiō*, “desencobrir”, dissolver aquilo que está totalmente coberto — que há algo muito maior no nosso corpo, algo muito mais profundo, mais denso, do que poderíamos supor imediatamente: é aquele mesmo estranhamento somático que a mentalidade adâmica-evânica narrada por Agamben se espantou. O corpo foi descoberto: mas não é aquele corpo platônico — segundo o qual a corporeidade seria o aprisionamento da alma, aquilo que nos impossibilita de alcançar a verdade de nossas aspirações, “durante todo o tempo em que tivermos o corpo, e nossa alma estiver misturada com essa coisa má, jamais possuiremos completamente o objeto de nossos desejos” (Platão, 1972, p. 73) —, se trata, ao contrário, de um corpo que não é objeto ou coisa, mas a pura admissão de um atravessamento incontornável e inamovível, o verdadeiro alfa e ômega da experiência humana: o ponto de vista e de partida daquilo que somos e, doravante, ultrapassamos — como a experiência trans e travesti, pela polimerização da corporeidade, não cansa de nos mostrar. “Que os corpos falam, há muito tempo que o sabemos” (Deleuze, 2005, p. 17): descobrir o corpo significa descobrir que ele possui uma linguagem que nos excede, que não controlamos: os cancrs, os peidos, o

enrijecimento do falo, as febres, as demências etc. Nosso corpo age por nós sem que o saibamos. E ele ainda assim é superficial. O corpo é um sistema dinâmico que encontra regularidade em meio ao caos. Tudo isto arrolado é muito complexo, mas é reduzível a uma proposição simples: temos um corpo. Na própria obra navaniana já está incrustada a resposta para a “íntima contradição” aventada por Fernando Guimarães, mas que não se resolve pensando que “a natureza tende a deslocar-se ou transferir-se para um espaço que se diria neutro, quase virtual” (Guimarães, 2008, p. 114). É o exato contrário: Nava não neutraliza a natureza, mas positiva o corpo:

Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente destinado a ser visto por um corpo. O que há de indefinível no *quale*, na cor, nada mais é que uma maneira breve, peremptória, de produzir num único algo, num único tom de ser, visões passadas, visões vindouras, e aos cachos. Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. *Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne* (Merleau-Ponty, 1971, p. 132) [grifo nosso].

O corpo não só dele, claro, mas também do rapaz que surge no décimo-primeiro verso para selar definitivamente o erotismo do texto. Todo o gozo e o prazer descritos sempre são redutíveis à poesia: é ela quem garante que estas imagens pulsionais existam e sobrevivam; o poema em si mesmo é carregado de “trovoadas / imóveis / atrás da página”. O poema opera quase como um filme fotográfico — o motivo presumível do livro se chamar *Películas*: uma certa quantidade de luz-relampejante é exposta às páginas, que formam assim uma imagem latente que, depois de depurada e reduzida, se torna visível. A segunda estrofe inteira é sobre isso: o poema captura as imagens de um rapaz a gradativamente fazer cair a noite enquanto os astros percorrem seus cabelos — se trata, de uma visão do amanhecer, do tênue momento quando os galos começam a cantar, as estrelas desaparecem, se vive um estranho silêncio na rua e a escuridão lunar é enfim substituída pela claridade do sol. É um momento sublime, quase transcendental, que se torna ainda mais amoroso pela presença do jovem garoto navaniano, presumivelmente de cabelos longos — é 1979, ainda se respira o ar oxigenado da contracultura —, que aglutina este momento e o torna muito mais belo.

E ele está nu, despojado; e suas veias crispadas o atam indiscriminadamente a esta manhã silente; e ele desvia o olhar do sujeito poético, quase que numa birrenta briga-brincadeira de casal que mais atíça a paixão do que a suprime: este gesto manhoso desperta a libido adormecida. Curiosamente, nove anos depois da primeira vez que este poema foi lançado — em somente mil parcas tiragens —, foi Al Berto quem melhor descreveu a intensidade

homoerótica de um momento como este: logo no fim de seu romance *Lunário* (1988) — vagamente autobiográfico, atravessado pela efemeridade das paixões, da vida boêmia e da melancolia do ser —, quando acessamos alguns papéis que Benó, o protagonista, escreveu e deixou de lado. Ele os relê e, ao chegar no último parágrafo, reacesa a memória que tem de Nêmu, um adolescente loiro de dezessete anos: sua primeira paixão, seu primeiro e mais intenso relacionamento:

Penso em ti. Bebo, fumo, mantenho-me atento, absorto — aqui sentado, junto à janela fechada. Ouço-te ciciar amo-te pela primeira vez, e na ténue luminosidade que se recolhe ao horizonte acaba o corpo. Recolho o mel, guardo a alegria, e digo-te baixinho: Apagas as estrelas, vem dormir comigo no esplendor da noite do mundo que nos foge (Al Berto, 2004, p. 161).

O que é o poema navaniano senão o discurso poético tentando dar conta de uma cena como esta? Uma cena em que a relação dos amantes, em tão ponto de intensidade — afetiva, sexual, confidente —, lhes dá mesmo o ímpeto de superar as estrelas? Embora tudo no romance albertiano seja noturno — “uma outra cidade se levantava assim que o dia recolhia. Cidade de excessos e de abismos, de sangue e de música, de drogas e de sexo, de banalidades e de beleza. E de ternura e de paixão” (Al Berto, 2004, p. 43) — no poema de Nava não fica totalmente claro o que se passa com o rapaz e o sujeito poético antes da alvorada.

Mas a sexualidade em latência do poema nos faz pensar em ideias ora exageradas ora plausíveis: quem sabe eles tenham varado a noite no sexo, nem sequer notando a chegada da manhã — esta tópica linda da história da literatura, como quando Julieta e Romeu, após sua primeira e única noite juntos, discutem se o canto dos pássaros vem de um rouxinol ou de uma cotovia, pois o primeiro “toda noite ele canta entre as romãs” (Shakespeare, 2017a, p. 103) e o segundo é “o arauto do dia” (Shakespeare, 2017a, p. 103) —; quem sabe eles tenham acabado de acordar lascivos por uma transa matinal; quem sabe tenha sido apenas o calor da noite que lhes obrigou a dormir nus; quem sabe o rapaz tenha saído do banho etc.

Qualquer que seja o caso, o decisivo é a carga de erotismo que o poema alastra, que se encerra enfatizando a “abóbada do poema” — reforçando sua dimensão parabólica, quase como se o poema fosse um saber que curva a si mesmo, um céu humanamente construído — crepitando em “pequenos incêndios” — imagem sugestiva do próprio desejo sexual. A experiência com o poema é a mesma que a do espelho — não como o narcísico retificador da identificações, mas como o clariceano gosto de ser, de “encontrar na figura exterior os ecos da figura interna” (Lispector, 1998, p. 13). Enfim poder dizer: eu existo. A título de encerramento

— numa anamnese da gênese que, ao fim, volta ao começo — é digno uma tímida leitura do primeiro poema de Nava em *Películas*: se trata de *Nos teus ouvidos*.

Nos teus ouvidos isto explode
de amor, palavra ampola sob
os astros funcionando abril à boca das cidades, dos
imperturbáveis muros aos quais as crianças
que de cristais nos punhos acontecem passam,
seus chapéus brevíssimos, os indícios
de nada, o modo de ler, de acender um texto
de amor nos ouvidos, isto explode e entra
nesta página o mar da minha infância, meigo
no modo de lembrá-lo, lê-lo, de acender
de carícias um texto na memória. De astros
as ruas eram cheias que os cuspiam hoje
na minha mãe de outrora, nas crianças de água, nos
pensamentos nenhuns que eu punha em seus joelhos, em
seus amáveis joelhos a que os astros acorriam,
minha mãe que arranco ao sono, às areias virgens
das palavras, que amanhecido eu gero, as mãos
tão de repente em pânico nos muros.
(Nava, 2024, p. 29)

É um poema que transborda memória e amor, e talvez esta seja a razão de sua posição iniciática, preambular. Para que o gesto da enunciação se complete é necessário um retorno íntimo a si mesmo e ao mundo. Para que Nava se torne um sujeito poético de linguagem passa a ser imperativo voltar ao mundo de sua infância. Não pode — ou não deveria — haver esquecimento na literatura, “toda reificação é um esquecimento” (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 215): se Nava não se lembrar de onde veio, do que viveu, se desprezar sua origem, reificará seu texto, tornando-o um invólucro vazio e homogêneo que não participa da tradição da memória. Para voltar à infância ele torna a poesia seu *médium*. Não uma poesia ossificada, mas uma visceralmente ligada a “experiência que anda de boca em boca” (Benjamin, 2020, p. 141), que é testemunha de uma continuidade do ser com o mundo — que anseia ser transmitida num mundo que recusa a significação do passado — e que desde já comprova uma parceria umbilical com a linguagem:

Mas que exista, neste sentido, uma infância do homem, que exista diferença entre humano e linguístico, não significa que seja um evento equiparável a outros no âmbito da história humana ou um simples caráter entre tantos que identificam a espécie *homo sapiens*. A infância age, com efeito, primeiramente sobre a linguagem, constituindo-a e condicionando-a de modo essencial. *Pois o próprio fato de que exista uma tal infância, de que exista, portanto, a experiência enquanto limite transcendental da linguagem, exclui que a linguagem possa ele mesma apresentar-se como totalidade e verdade* (Agamben, 2005, p. 62) [grifo nosso].

Esta boca se vira para o ouvido de outrem e atira uma “palavra ampola”: micro coquetel molotov que provoca uma explosão de amor, um verso incendiário de paixão. E então quando chegamos no sétimo verso tudo se desvenda: a memória vira puro texto que só pode ser lembrado se lido e, mais importante, sentido. É este “modo de ler, de acender um texto / de amor nos ouvidos” que, ecoando Sontag (2020, p. 31), lembra-nos que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”: um pensamento voltado para o sensorial e o orgânico. As imagens da memória infiltram-se nas páginas do poema que lemos: o mar volta, os astros voltam, as ruas cheias voltam, as crianças voltam, a mãe adormecida volta. Tudo aquilo que parecia perdido ressurgiu pelas “areias virgens / das palavras”. Indispensável se notar as ressonâncias proustianas — Proust mesmo um dos sobreviventes de Sodoma — dessa empresa: o sujeito do poema descobre, *pari passu* ao Marcel de *O tempo recuperado*, que a salvação da memória vem pelas obras, que as epifanias temporais da memória involuntária precisam ganhar uma forma que é, que só pode ser, a da literatura. Uma literatura que, quando lemos nos seus “caminhos floridos e enviesados” (Proust, 2020, p. 29), nos faz sentir as lembranças que sequer são nossas. Por fim, válido lembrar que no poema, tudo isto se dá numa espécie de comunicação transcendente: *teus*, o pronome possessivo na segunda pessoa do singular, não deixa dúvidas de que o sujeito poético está numa interlocução íntima — ou então monólogo confidencial — com alguém que ele só deseja presentear com este amor explosivo das palavras. Desde o início, Nava vetoriza seu amor na e pela poesia.

3 ALGUNS LADRÕES DE FOGO: EXERCÍCIOS POÉTICOS DA SUBJETIVAÇÃO HOMOERÓTICA

Lembrei-me de que na noite anterior, quando só restávamos uns poucos, Ernesto San Epifanio dissera que existia literatura heterossexual, homossexual e bissexual. Os romances, geralmente, eram heterossexuais, já a poesia era absolutamente homossexual, os contos deduzo, eram bissexuais, mas isso ele não disse. Dentro o imenso oceano da poesia, distinguia várias correntes: bichonas, bichas, bicharocas, bichas-loucas, bonecas, borboletas, ninfos e bânmbis. Walt Whitman, por exemplo, era um poeta bichona. Pablo Neruda, um poeta bicha. William Blake era uma bichona, sem sombra de dúvida, e Octavio Paz, bicha. Borges era bânmbi, quer dizer, de repente podia ser bichona e de repente simplesmente assexuado. Rubén Darío era uma bicha-louca, na verdade a rainha e o paradigma das bichas-loucas.

Roberto Bolaño (2006, p. 88), *Os detetives selvagens*.

É a muito tempo conhecida a afirmação, feita por Gastão Cruz (2002, p. 282), da obra de Luís Miguel Nava ocupar “um lugar completamente à parte no [...] panorama literário” português. Igualmente, alguém como Nuno Júdice (2007, p. 69) sentencia sem temores a respeito de Al Berto: “o que fica é o homem que soube impor o seu lugar, e se mantém como o último grande poeta do século XX”. De fato, a composição obsessiva, a reescrita metódica, o decoro sintático e a radiografia escatológica que se verificam em tantos poemas navanianos e albertianos são indicativos de uma literatura relativamente alienígena às demais experimentações do interregno dos anos 1970 aos 1990 — que, esquematicamente, poderíamos identificar em nomes como Manuel António Pina, António Osório, José Seabra ou António Franco Alexandre. Contudo, parece imperativo e irresistível o estabelecimento, intuição ou rascunho de alguma mínima tradição pregressa ou mesmo um tímido movimento interlocutório capaz de nos permitir situar tanto Nava quanto Al Berto como os herdeiros tardios de uma difusa tradição poética, elocutória e crítica. Não se trata tão somente de uma localização mecânica de certos repertórios, canônicos ou não, que emergem na poesia de ambos, mas sim do traçado de certas afinidades eletivas — sobretudo no que tange o homoerotismo e o corpo. Este tipo de exercício, por exemplo, já foi aventado por Luís Maffei, num elegante ensaio — repetido nesta monografia inúmeras vezes — que traça paralelismos da obra de Nava com a de Álvaro de Campos, Herberto Helder e William Blake no diagnóstico “dessa poética que principia relampejante e se encaminha para as trevas” (Maffei, 2015, p. 148). Se formos levar a sério a afirmação borgeana de que “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (Borges, 1999a, p. 98), então nosso ofício terá de ser a verdadeira crítica especulativa de alguns precursores de Al Berto e

Nava que se esforçaram, tal como eles, num frontal exercício poético de subjetivação homoerótica, isto é, de constituição na e pela poesia de uma identidade homossexual, contraventora e radical.

3.1 Al Berto e seus precursores

O dia 20 de novembro é uma data intempestiva e radical, e o é em todo o mundo. No Brasil, se comemora a consciência negra e a celebração da luta anticolonial, antiescravagista e comunal encarnada em Zumbi e no quilombo de Palmares. No México, a lembrança se volta à gênese da revolução mexicana que destituiu a autocracia ditatorial de Porfirio Díaz. A Alemanha, por sua vez, se recorda do início dos julgamentos de Nuremberg e a incriminação jurídico-formal dos nazistas. Mas em Portugal, curiosamente, a data não significa tanto mais do que o dia nacional do pijama — embora a solidariedade com as crianças seja, é claro, mais do que digna de respeito. No dia 20 de novembro de 1996, no Coliseu de Lisboa, contudo, fora realizada uma declamação poemática estrondosa. E que fornece uma pista fundamental para o escrutínio de um cânone homopoético. Se trata da leitura, em voz alta e a plenos pulmões, por Al Berto (2017b, p. 637-644), de *Morte de Rimbaud* — poema com um total de quatro partes distintas que examinaremos uma a uma:

I.

todos os pássaros sossegaram.
as crianças desceram das árvores, guardaram os jogos, recolheram a casa.

a noite está próxima.

levanto a cabeça e deixo a voz deambular por dentro deste silêncio de água e de estrelas.

a noite está próxima.

deixo o corpo escorregar na poeira luminosa.
acendo um cigarro, ponho-me a falar com o meu fantasma.

longe daqui a cidade enfeitou-se com seus crimes de néon, com suas traições.

ouço hélices de barcos, motores, quando um rosto esvoaça ao alcance da mão.

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. servem para levarmos o corpo até
um deles e morrer.

a noite está próxima.

vejo acenderem-se mãos voláteis, e uma sede de poços e de nomadismo.
sulco a areia que sitia as cidades para trás abandonadas.
abro fendas na memória, e a noite surge com suas cidades queimadas, desertas — e o
vento... o vento cintila onde cresce o lobo que me ronda o sono.
estendo a mão, pego no revólver, mas nada acontece.

de nada me serviria inventar outra vez o rio das palavras, de nada me serviria saber a
geometria exacta dos cristais, ou redesenhar o corpo e aperfeiçoá-lo.
fico assim, inerte, à beira da noite... olhando o brilho da lua jorrando águas.

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.

pressinto uma sombra a envolver-me. ouço músicas... espirais de som subindo aos
subúrbios da alma.
e acendo o lume das pirâmides, onde o tempo não foi inventado, e renego a alegria.
não semearei o meu desgosto, por onde passar.
nem as minhas traições.
(Al Berto, 2017b, p. 637, 638)

Por que será que Al Berto invoca o nome de Jean-Nicolas Arthur Rimbaud? Mais, ainda, porque o que entra na órbita dos seus poemas é a sua *morte* e não, por exemplo, as noites de embriaguez do poeta francês ao lado do colega Ernest Delahaye e seu professor Georges Izambard. Por que, ao pensar no “deus da adolescência” — seu feliz epíteto bretoniano —, Al Berto fica às voltas de sua morte? Talvez o primeiro elemento necessário para uma devida apreciação crítica seja a admissão de uma proposição um tanto quanto simples: por vezes, a poesia é, para os poetas, menos uma atividade intelectual ou um exercício textual do que uma *ética*. É, antes de tudo, uma *postura diante do mundo*. E Rimbaud, o mais moderno dos modernos, *plus libre que les plus libres*, encarna este tipo de atitude de forma tão arquetípica e modelar que atravessa as gerações de literatos — desde Henry Miller e Paul Claudel a Hart Crane, de Bob Dylan e Patti Smith a Antonin Artaud, de Jean-Luc Godard a, curiosamente, Eric Cantona. Todos os que um dia leram seus versos ou meramente ouviram suas histórias legendárias: como não se intrigar com a história prodigiosa do jovem nascido numa cidadezinha provinciana do norte francês, filho de um capitão do exército com uma campestre local; que com meros quinze anos desembarcou na Gare du Nord — descobrindo Paris, a capital do século XIX —; que foi confundido como um espião pela alfândega; que foi encarcerado na prisão de Mazas — onde de lá mesmo escreveu um dos mais radicais poemas revolucionários da história

da esquerda —; que viu das grades o republicanismo comunal vencer o Império; que se aproximou dos mais inventivos poetas de sua era e, mesmo assim, superou quase todos se consagrando perenemente como “o gênio adolescente endiabrado, o poeta baderneiro, o mais e terrível e, ainda assim, o mais dolorosamente infantil dos *enfants terribles*” (Nicholl, 2007, p. 51).

Quão cedo a crítica especializada começou a virar seus olhos para Al Berto, as ressonâncias de sua poética com a de Rimbaud foram diagnosticadas. A mais incisiva, certamente, foi a de Manuel de Freitas (1999, p. 91), que localizou na obra albertiana uma verdadeira e oculta mitologia literária — nos seus termos, uma “onívora composição” — que, longe de suprimir a originalidade textual, mais a intensificava, pois “se deve, em pequena parte, ao modo como evoca, parodia ou integra no próprio discurso os modelos vários”. Al Berto, deste modo, se tornou também um avatar de Malcolm Lowry pela sua experiência alcóolica, de William Burroughs pela descrição do alucino sob efeito das drogas, de Dylan Thomas pela fascinação com o mar, de Baudelaire pelo temor com o tempo e o envelhecimento, de Jean Genet pela travestilidade e, por suposto, de Rimbaud pela errância e o silêncio.

Contudo, há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã crítica literária, ou, para nos valermos de uma outra paráfrase hamletiana talvez ainda mais decisiva, *havia algo de podre no reino de Al Berto*: “morrer — dormir, / Nada mais; e dizer que pelo sono / Findam-se as dores, como os mil abalos Inerentes à carne” (Shakespeare, 2017, p. 242). Como nos revela Golgona Anghel (2008, p. 238), *A morte de Rimbaud* “partiu da ideia de que o texto poderia ter uma espécie de eco oral daquilo que escreveu anteriormente, usando dados biográficos de Rimbaud e tendo a consciência de que ele é uma das suas referências”. É um poema inicialmente urdido para prestar tributo ao poeta francês e sua vida extravagante, pois Rimbaud deve ter sido para Al Berto algo como um predecessor estilístico no que tange a transformação qualitativa das palavras — em nível semântico, acústico, gramatical etc. —, pela sua notória pluralização dos substantivos, repetição dos demonstrativos etc., que “confere[m] a esses substantivos um caráter multiforme, dota-os de vida fervilhante” (Scott, 1989, p. 181). A primeira estrofe do quarto poema das albertianas *Doze moradas de silêncio* (1979) — “erva espezinhada poeira de sal nas unhas / dedos cansados de escutar o envelhecido latejar das pedras / olhar vago rasando o mar... azulino pássaro / no vagar do vendi vem abrigar-se em meu peito” (Al Berto, 2017b, p. 258) — é um exemplo mais do que representativo deste tipo de dívida. Mas aquilo que era para ser uma cantata solene se tornou, num ínterim, um réquiem para si próprio — quase que autoelegia — em função do seu repentino adoecimento:

Quando li o poema, no Coliseu, em Novembro de 1995, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim. Todos os dias morremos muitas vezes, as perdas, os erros, aquilo que arrumamos dentro de nós... Seria ideal atingir o momento da morte com uma grande serenidade. Yourcenar disse que queria morrer de olhos abertos e atenta. O mesmo digo eu (Al Berto, 1997, p. 33).

Ele fez esta declaração para Ana Marques Gastão em abril de 1997. E, em exatos quarenta e oito dias depois, veio a falecer. *A morte de Rimbaud*, por isto, deve ser lido não só como uma *exortação* em memória de um dos signos austrais da poesia francesa — o que o poema de fato é —, mas como uma *despedida* de Al Berto para todos os seus leitores, amigos e amores. Seu poema rimbaudiano está contido na sua última obra publicada em vida, *Horto de incêndio* (1997), um exemplar muito radical daquilo que Adorno (2023, p. 183) chamou de estilo tardio — a problemática relação de um artista com seu tempo e sua tradição —, porque “tocada pela morte, a mão do mestre desnuda a massa de materiais sobre os quais ela trabalhava antes”. Diante da finitude, do olhar que premedita o próprio fim, toda a sua melancolia se exacerba e há uma revisitação silenciosa dos acontecimentos que mais e sempre o perturbaram. Por isto, no livro, ele deliberadamente escreve um poema chamado *Aqueronte* — o rio que, correndo do Épiro ao mar Jônico, é visto como a entrada mítica para o submundo, a mansão dos mortos, ou como Al Berto (2017b, p. 615) colocou, a “cidade desmoronada / na fissura deste tempo pestífero / que já não lhes pertence”. Por isto ele versa de um sujeito que dorme “com o vento / que arrasta consigo esta chuva de fósforo e / *estes presságios de tranquilos ossos*” (Al Berto, 2017b, p. 613) [grifo nosso], um sujeito que sabe que a carne é vã e que o tempo progressivamente irá carcomer o corpo decrépito. Por isto, pensando nos muros lisboetas, ele fala de alguém que “morres / carregado de tristezas e de mistérios — morres / algures / sentado numa praceta de bairro — o olhar fixo / no inferno marítimo das aves” (Al Berto, 2017b, p. 624). E quase que por uma desconfiança extrema com relação à poesia — a descoberta da sua vacuidade diante de algo muito mais aterrorizante como o é a morte —, ele se lembra que “antes e depois da alegria / antes e depois do pânico / mas / sempre durante o sofrimento // não cantes” (Al Berto, 2017b, p. 633).

Mas por que será que, para falar da própria morte, o eleito é Rimbaud e não, por exemplo, Keroauc? Por que não a própria Yourcenar, que ele menciona na entrevista? Por que não Goethe, que morreu exigindo — *licht, merh licht* — mais luz? Por que eleger Arthur Rimbaud e não Proust, Lautréamont, Mallarmé, autores que ele igualmente amava? Uma entrada do seu diário (Al Berto, 2017, p. 216) nos fornece uma boa pista. Em 17 de outubro de 1996 ele elabora uma breve lista de textos a serem traduzidos, para o português, do francês —

todos inéditos, segundo ele. São seis obras ao todo: *La fiancée du fossoyeur* (1877) e *Le voile de la fiancée* (1878), de Marguerite Vallette-Eymery, quer dizer, Rachilde; dois textos de viagem da exploradora suíça Isabelle Eberhardt — um sobre a Ilha da Páscoa e outro sobre o Mahé das Índias —; e, o que mais nos interessa, Rimbaud: uma edição selecionada de suas cartas e, decisivamente, *os documentos do seu processo de Bruxelas*. É o interesse por este último texto que nos conduz a algo decisivo. É uma história tão clássica — ao ponto de realizarem um filme quase hollywoodiano sobre, *Total Eclipse* (1995), de Agnieszka Holland com atuação de Leonardo DiCaprio e David Thewlis — que pode ser enfadonha recontá-la, mas não é custoso este exercício.

Em setembro de 1971, Rimbaud embarcou para Paris após receber o convite para conhecer um poeta que a muito tempo admirava: Paul Verlaine. Ele já havia escrito uma carta, um mês antes, na qual enviou certos poemas seus ao autor parisiense — e que causaram nele um misto de perplexidade e admiração. Quando se conheceram, seus destinos se ataram: viveram uma epopeia, uma “saga de obsessão e destruição, de colapso nervoso e debilitação alcoólica, mas começa como uma espécie de sombria comédia de costumes” (Nicholl, 2007, p. 66). Logo no primeiro dia em que se encontram, Rimbaud invade a residência de Verlaine — mobilhada pelo sogro-patriarca, é claro — em Montmartre, tudo sob escrutínio de sua esposa, Mathilde. Rimbaud desdenha da comida e, deselegantemente, pousa os cotovelos sobre a mesa e acende um cachimbo.

O amor entre os dois se sela naquele momento: para um Verlaine já envelhecido, Rimbaud foi o *grand péche radieux*, o seu grande pecado radioso, uma sedutora oportunidade de vitalidade e selvageria; para um Rimbaud tão novo, Verlaine — poeta publicado, funcionário público mesmo que de segundo escalão, ténue radical, homossexual por diletantismo — foi seu *docteur satanique*, seu doutor satânico, uma grande via de dinheiro, contato, liberdade e ideia: “eles se tornaram inseparáveis, um dupla nos bares e cafés onde os poetas e os radicais se reuniam” (Nicholl, 2007, p. 69). Eles vivem ao máximo: Rimbaud ejacula nas xícaras de leite de Ernest Cabaner e zomba de Edmond Lepelletier; Verlaine tenta apaziguar os ânimos entre seus distintos e ciumentos amigos; os dois transam analmente etc. Em 1872, como “fugitivos da normalidade”, eles deixam Paris e vão para Bruxelas, que deixam também, seguindo para a Dover inglesa e, então, para Londres. Rimbaud aproveita seus dias no Soho: não se adapta e, às vésperas do Natal, volta para a França deixando um solitário e agonizante Verlaine. Muitas reviravoltas se dão: se encontram de novo na nação hexagonal, Rimbaud escreve *Uma estadia no inferno* (1873) em Roche, eles reviajam juntos para Londres. Todo o relacionamento começa a degradingolar: Verlaine ameaça se suicidar, Verlaine vai para a Bélgica, Rimbaud vai para a

Bélgica etc. Soa como uma telenovela contemporânea, mas não é nada mais que a nua e implacável realidade.

O decisivo é que, tanto em 8 de julho como em 10 de julho de 1873, coisas muito importantes aconteceram. *Situations have ended sad. Relationships have all been bad.* Neste primeiro dia, há um Verlaine bêbado e sentimental em Bruxelas. Rimbaud chega de surpresa no seu quarto de pensão — onde, como se não bastasse, ainda está sua mãe. Verlaine clama por reconciliação. Um *não* — esta terrível palavra, conforme Viera alertou — é proferido. Verlaine, dois dias depois, compra uma arma, uma caixa de balas e um detonador. Eles tem um rápido almoço a sós, mas Rimbaud segue irreduzível. Verlaine — com um casamento acabado, proscrito — dá um basta: “ele aponta o revólver para Rimbaud e dispara. A bala o acerta logo acima do pulso esquerdo. Um segundo tiro é deflagrado, ‘quase instantaneamente’, porém a arma não está mais voltada para Rimbaud e a bala ricocheteia no chão” (Nicholl, 2007, p. 100). Rimbaud sobrevive: tem uma enorme febre pelos dias seguintes, como era de se esperar; está assustado e chocado, mas decide preencher um *acte de renonciation* que não incrimina, formalmente, o amante. Para as autoridades legais isto não interessa: “a polícia de Bruxelas tinha interesse no caso, e naquele poeta indesejável, Paul Verlaine, que era um pederasta imundo e, ainda por cima, um simpatizante dos comunistas” (Nicholl, 2007, p. 101). Este é o assim chamado “processo de Bruxelas” que Al Berto ambiciona traduzir: se tratam dos autos de um tribunal que decidiu condenar, a dois anos de trabalhos forçados e uma multa de duzentos francos, o poeta parisiense muito mais por uma amarga vingança político-moral — influenciada pelo próprio divórcio em andamento — do que pelo ressarcimento propriamente dito da vítima. E que gerou, como numa ironia bizarra, dois fenômenos completamente distintos: Paul Verlaine, um antigo poeta disruptivo, se afundou num certo conservadorismo católico, publicando seu *Sagesse* — quer dizer, sua *sabedoria* — em 1880; ao passo que Arthur Rimbaud concluiu seu texto infernal, escrevendo um dos mais violentos textos — certamente misógino, se diga de passagem — sobre a natureza violenta do homoerotismo dos dois. Um texto que, tornando Verlaine a voz enunciativa, tenta externar a abusividade sádica da relação:

“Sou escrava do Esposo infernal, aquele que perdeu as virgens tolas. É mesmo esse demônio aí. Não é um espectro, não é um fantasma. Mas eu que perdi a noção de tudo, estou condenada e morta para o mundo, — não me matarão! — Como o descrever para o senhor! Já não sei sequer falar. Estou de luto, choro, tenho medo. Um pouco de refrigério, Senhor, por favor, se puder!

“Sou viúva... — Eu era viúva... — mas sim, fui bem séria no passado, e não nasci para me tornar um esqueleto!... — Ele era quase uma criança... Suas delicadezas misteriosas haviam-me seduzido. Esqueci todo meu dever humano para o seguir. Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo. Vou onde ele vai, é

preciso. E com frequência ele se volta contra mim, *eu, a pobre alma*. O Demônio! — É um Demônio, vocês sabem, *não é um homem*.
 “Ele diz: ‘Não gosto das mulheres. O amor precisa ser reinventado, como se sabe. Elas não podem querer mais do que uma posição segura. Conseguida a posição, são postos de lado coração e beleza: só resta frio desdém, o alimento do matrimônio, hoje. Ou então vejo mulheres, com os sinais da felicidade, das quais eu, eu poderia ter feito boas amigas, devoradas logo de saída por brutos sensíveis como fogueiras... (Rimbaud, 2021, p. 35, 36).

Em nossa avaliação, recorrer à figura de Rimbaud para a modalização poética de sua morte tem, para Al Berto, um sentido fundamentalmente identificatório: pois Rimbaud cristaliza o arquétipo do poeta contraventor e rebelde, sensível e acossado, melancólico e extravagante, mas sobretudo *livre e intransitivo*: quer seja em matéria de poesia, pois ele é, afinal, um dos símbolos da revolução formal advinda com o verso livre, a dissolução do eu enunciativo, a exploração dos fenômenos do inconsciente, da aproximação de vocábulos até então inconciliáveis etc.; quer seja em matéria de sexualidade; pois é um representante extremo da aversão às normatividades eróticas — monogamia, heterossexualidade compulsória, binariedade de gênero etc. O amor — mesmo que um desastroso amor — de Rimbaud e Verlaine seguem sendo um farol para todos os poetas *queer* e gays, especificamente, que viram neles — muitos pela primeira vez — a imagem de uma literatura menos bacharelesca, escriturária e acadêmica: uma literatura que fosse, a contrapelo, pulsional, implicada, *camp*, subversiva. O próprio poeta português define — numa entrevista para a *Expresso* nas vésperas do espetáculo declamatório — a importância do *voyageur toque* de Charleville nestes termos:

Os mitos têm a potencialidade de criar discursos paralelos. O Rimbaud reúne todas essas condições. Ha um sistema de ruptura que coincide na vida e na obra. Seria extremamente difícil escolher ao nível da vida, da aventura, da rebeldia, da arrogância, do orgulho, do brilho interior que ele tinha e que transmitia com um imenso desprezo por quem o rodeava. O Rimbaud percebeu pela primeira vez que a poesia não pode ser um palavreado que é metido dentro de uma forma acadêmica. Era preciso ir ao subconsciente e sacar o vocabulário escondido. As palavras deixaram de contar historietas para expor imagens interiores. E isto não é por ele ter dito que é absolutamente necessário sermos modernos... Ele também dizia que o planeta não era tão grande que fosse necessário estarmos dois meses num sítio até nos aborrecermos, que era urgente mudar de lugar. Falava árabe, russo, alemão, aprendia tudo por apetência. Ele é, permanentemente, um homem que está a recriar um universo. A poesia [e alguma coisa que se cumpre. Neste espetáculo, o Rimbaud serve um bocado como ponto luminoso (Al Berto, 1996, s/p).

Mas não é só a vida: obra poética rimbaudiana possui diversas entradas homoeróticas. Um poema como o seu *Coração logrado* fala de itifálicos — ou seja, os amuletos priápicos, os talismãs com um pênis esculpido usado nos antigos bacanais romanos — e parece descrever, na sua primeira estrofe, algo como um sexo homossexual: um caporal, um cabo-de-esquadra

— oficial patentado da Marinha, a força armada que, pelo ambiente monogenérico e isolado, é desde sempre associada à homossexualidade — lhe joga sugestivos “jatos de sopa” (Rimbaud, 1995, p. 153) que atraem o riso dos marinheiros; o coração que “baba na popa” — no original, *bave à la poupe* (Rimbaud, 1995, p. 152) — é uma imagem simultânea tanto do vômito na amurada de um barco quanto do sexo anal — em virtude do paralelo coreográfico de se reclinar para frente, tanto em um quanto em outro. Noutro poema, *A vassoura*, Rimbaud diz amar do objeto “o sabor desolado / E quisera lavar teus rebordos de leite” (Rimbaud, 1995, p. 285), fala que “essa vassoura é dura / Demais para varrer ou servir na pintura. / Seu uso é embaraçante e dele não se ria” (Rimbaud, 1995, p. 285), isto é, invoca signos — a dureza, o leite, o embaraço que os outros tem com ela — muito assemelhados aos do pênis. Seu *Soneto do buraco do cu*, escrito junto de Verlaine, é uma celebração nunca antes vista do ânus — “O tubo pelo qual desce o maná de outrora / Canaã feminino dos mostos escondidos” (Rimbaud, 1995, p. 269) — e do sexo cunilíngue — “Meu sonho tanta vez se achegou a essa venta; / Do coito material, minha alma ciumenta / Fez dele um lacrimal e um ninho de gemidos” (Rimbaud, 1995, p. 269). Os poemas dos *Stupra*, mesmo que um tanto quanto satíricos, quase louvam a bunda masculina — “e, nesses banhos nus, da meninada afoita / Apreciava o formato e o feitio do rabo” (Rimbaud, 1995, p. 267), “só na prega encantadora / É que se desabrocha a longa e espessa seda” (Rimbaud, 1995, p. 267) — e o pênis — “o latagão de sólido argumento; / Mesmo um Kléber, com seu culote que amaneira / Talvez demais, devia honrar seu documento” (Rimbaud, 1995, p. 267).

A primeira parte do poema de Al Berto rascunha relações tão latentes com a vida e a obra rimbaudiana que devem ter sido imediatamente reconhecidas pelos ouvintes mais perspicazes e atenciosos. O próprio segundo verso, “as crianças descenderam das árvores, guardaram os jogos, recolheram a casa”, parece fazer eco com a infância abortada de Rimbaud: ele é um sujeito que, logo cedo, abandonou as lúdicas brincadeiras de criança para viver a poesia; ele faz parte, nas suas próprias palavras, do conjunto dos *poetas de sete anos*, nessa tenra idade “compunha histórias sobre a vida / No deserto, onde esplende a Liberdade haurida, / Florestas, rios, sóis, savanas! Recorria / A revistas nas quais, encabulado, via / Italianas a rir e espanholas bonitas” (Rimbaud, 1995, p. 147).

À bem da verdade, toda a estrutura discursiva e premissa poemática usada por Al Berto é tipicamente rimbaudiana, pois *o eu lírico é ele mesmo um outro*: o poema trafega entre mundos e contextos que são tanto de Al Berto como de Rimbaud, e é justamente por isto que um se confunde, se mescla, se dessubjetiva — como no próprio sexo homoerótico — com o outro: o sujeito do discurso não é mais nem Al Berto ou Rimbaud, mas dois seres juntos, dissolutos e

reconstruídos, numa ligação inquebrantável. Um verso como “a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com sussurro cortante nos lábios” é um exemplo radical deste tipo de união identitária entre ambos: Rimbaud é a imagem por excelência do fugitivo absoluto, é o referencial mestre da errância urbana: desde que fugiu, pela primeira vez, de Charleville para Paris, nunca mais se sedentarizou em qualquer lugar: se tornou cidadão do mundo, estrangeiro ininterrupto. Foi para Bruxelas, Londres, Stuttgart; foi para a Jacarta batava e a Java indonésia, trabalhou numa ilha do Chipre, passou por Áden, no Iêmen, e se estabeleceu durante longos anos em Harar, na Etiópia. Teve enormes excursões: para Nápoles, Gibraltar, Roterdã, Suez, Sumatra, Santa Helena, a Cork irlandesa, Southampton, Ascensão. Queria ir para Zanzibar, para China, quem sabe para o Japão. Teve a própria perna amputada em Marselha. Dizem até que passou pelos Açores. E Al Berto, igualmente, sempre esteve num trânsito citadino, sempre foi um andarilho: nasce em Coimbra, mas vive desde sempre no litoral alentejano de Sines; se muda para a capital lisboeta, mas também se exila em Bruxelas; viaja extensivamente por tudo quanto é cidade europeia. Ele nos diz, na crônica inicial de *O anjo mudo* (1993), que a “verdade é que desde os quinze anos nunca mais parei de viajar. Atravessei cidades inóspitas, perdi-me entre mares e desertos, mudei de casa quarenta e quatro vezes” (Al Berto, 2012, p. 9). O signo da travessia comunga um com o outro: uma travessia que, não se pode esquecer, não é só física e geográfica, mas também mental, poética, artística.

Tudo se dá como num diálogo mediúnico ou psicografia poética — “acendo um cigarro, ponho-me a falar com o meu fantasma” —, e existem marcas dêiticas — isto é, que denunciam a dimensão espaçotemporal do ato de fala, do jogo enunciativo — que permitem diferenciar o que é do âmbito de Al Berto daquilo que é do registro rimbaudiano. Um verso como “a cidade enfeitou-se com seus crimes de néon, com suas traições” é expressivamente albertiano: o elemento químico que ele faz remissão é do cotidiano do século XX e XXI, está presente nas nossas lâmpadas, telas, televisões e, evidentemente, letreiros publicitários — como na Times Square novaiorquina ou na Nanjing Road de Xangai — que contaminam nossa visão com a luminosidade. Quando Rimbaud estava vivo o que iluminava as veredas escuras das metrópoles não era a “a dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas” (Pessoa, 2016, p. 154) ou neônicas, mas a tênue luz dos lampiões a óleo e das luminárias a querosene ou gás. Contudo, “o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros” é um verso situado num claro universo rimbaudiano. A boemia e o alcoolismo sempre estiveram no escopo da difusa tradição que usualmente chamamos de *simbolista* ou *decadentista*, e seus poetas elegeram para si mesmos as bebidas que mais aguçavam a percepção. Para Baudelaire, certamente é o vinho: o vinho do assassino, o vinho do solitário, o vinho dos amantes, o vinho dos trapeiros, o vinho

que faz com que “de nosso amor nasça a poesia / A brotar para Deus como uma rara flor’!” (Baudelaire, 2019, p. 339). Rimbaud, por sua vez, tinha inúmeros aguardentes em sua conta: o *bistouilles*, um café com licor; o *trois coulers*, uma mistura de rum, conhaque e quiche; o Curaçao *bleu*, à base de laranjas; e, o mais importante de todos, o absinto, a fada verde, a artemísia das geleiras, uma das bebidas de maior teor alcoólico.

Quando se fala que “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. servem para levarmos o corpo até um deles e morrer” se desenha um intertexto gritante com um dos mais famosos e extensos poemas rimbaudianos, qual seja, *O barco ébrio*. Para Al Berto — assim como para um Pasolini, outro decisivo representante de uma poética do homoerotismo —, o impacto da leitura é o mesmo: descobrir este barco bêbado, doido, que navega ao léu; barco que é na verdade a própria subjetividade, é uma abertura “para o despertar da consciência de sua própria *diferença e rebeldia*” (Lahud, 1993, p. 57). Qualquer pessoa que já tenha um dia lido *Le bateau ivre* na adolescência conhece este efeito: o próprio Rimbaud o conhecia, afinal este foi o poema-passaporte que ele levou consigo debaixo dos braços para selar sua polêmica entrada nas letras francesas: era um poema tão distinto e dessemelhante de tudo o que havia anteriormente que alguém como Théodore de Banville teve, com seu parnasianismo exacerbado, que sugerir alterações. Desacatadas, evidentemente. De qualquer modo, o poema é quase que a síntese do estilo rimbaudiano comentado anteriormente: um estilo que força seus leitores a procurarem dicionários. O que será que deve ser um *haleur* que ele menciona no segundo verso? É um sirgador, alguém que arrasta um navio rio acima usando um cabo de cânhamo chamado, precisamente, sirga. Tanto no francês como no português uma palavra como esta é raríssima, estranhíssima, mas gera efeitos semântico-poéticos maravilhosos: é uma declaração de independência. “Como descesse ao léu nos Rios impassíveis, / Não me sentia mais atado aos sirgadores” (Rimbaud, 1995, p. 203): este barco em descontrole não tem seu movimento interposto por mais ninguém, nenhuma amarra o prende, nenhuma corda o direciona, ele tão somente segue e é arrastado pelo fluxo da correnteza. “Não sou eu quem me navega / Quem me navega é o mar”, como também canta Paulinho da Viola.

“De azuis manchas de vinho e vômitos escuros / Lavou-me, dispersando a fateixa e o timão” (Rimbaud, 1995, p. 203): o barco, sujo dos vômitos ressaqueados da tripulação, são limpos pelas águas; novamente, a imagem é a da liberdade, as máculas humanas que lhe emporcam são higienizadas pelo puro devir. Rimbaud chega a falar de “Penínsulas à solta”, uma imagem que José Saramago certamente deve ter se lembrado ao escrever seu romance sobre o desgarramento da ibéria do continente europeu. Há uma estrofe de puro e intenso

erotismo: “Onde, tingindo em cheio a colcha azulecida, / Sob as rutilações do dia em estertor, / Maior que a inspiração, mais forte que a bebida, / Fermenta esse amargoso enrubescer do amor” (Rimbaud, 1995, p. 205): Rimbaud é tão preciso no seu vocabulário que fala das *rousseurs amères de l’amour*, não das *rougeurs*: a vermelhidão na pele não é oriunda de uma irritação ou inflamação, mas do enrubescimento dos amantes enquanto transam, pois o amor é superior tanto à inspiração quanto à bebida: não há torpor alcoólico ou revelação intelectual que supere a sensação extasiante de amar, ser amado e enlaçar os corpos.

Al Berto recupera a figura do barco ébrio rimbaudiano, mas lhe dá contornos muito mais melancólicos: aquilo que era para o poeta francês uma grande afirmação da autonomia e da liberdade — de viver, de sentir, de escrever etc. —, de se banhar “no Poema / Do Mar que, latescente e infuso de astros, traga / O verde-azul” (Rimbaud, 1995, p. 203), se torna para ele pura morbidez: o poeta português sabe que viu a vida passar como este mesmo barco à deriva, sabe que viveu “rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens”, mas sabe que jamais haverá um porto para desembarcar. Os portos representam não mais a chegada, mas a partida: neles só se vai para morrer. E o discurso poemático tende a insistir cada vez mais nessa versificação lutuosa — afinal “a noite está próxima” — enquanto recorre a dados da biografia de Rimbaud: o sujeito sulca “a areia que sitia as cidades para trás abandonadas”, renega a alegria e acende “o lume das pirâmides, onde o tempo não foi inventado”, o que traz à lembrança dos anos do poeta francês nos desertos do Iêmen e da Etiópia enquanto era traficante de armas. A própria menção à arma — “estendo a mão, pego no revólver, mas nada acontece” — media a lembrança do incidente de Bruxelas, mas aqui ela ganha um tom ainda mais deprimente: por não haver outrem, um alvo claro, o poema parece dar a entender que o sujeito está mirando a arma para si mesmo: cogitando um suicídio que nem se quer se completa. Ele tenta fugir do mais sincero dos afetos, a angústia oriunda do pressentimento da morte iminente — “uma sombra a envolver-me” — por meio da música: ouve “espirais de som”, o que também remete aos *long play*, aos discos de vinil e suas rotações, mas nada disso adianta,

Porque maior das apropriações albertianas de Rimbaud, neste primeiro momento, envolve *a desconfiança com a linguagem* e, mais ainda, *a recusa com a poesia*. Grande parte da aura mítica do poeta francês se deu em razão da sua precocidade: quase toda a sua obra é, em sentido literal, uma obra adolescente, juvenil. Até onde se sabe, sua caneta não redigiu mais *nada* depois de 1875, o que faz com que seu momento de atividade cubra um arco temporal de, no máximo, cinco anos. Rimbaud está — ao lado, por exemplo, dos Beatles — no rol de artistas que, num período muito curto de tempo, conseguiram tencionar e revolucionar ao máximo todos os paradigmas da arte do seu tempo. E que após o fazerem — quase como se intuíssem que

tudo a ser dito já foi dito — se retiram por completo da vida intelectual, pública, literária. Rimbaud não foi exclusivo nesta atitude: Salinger fez o mesmo, Harper Lee fez o mesmo, Rulfo fez o mesmo, Narayan fez o mesmo, Emily Brontë fez o mesmo, Raduan Nassar fez o mesmo. E Al Berto, que não fez o mesmo, sentindo o peso da morte se aproximar, parece desejar ter feito: “de nada me serviria inventar outra vez o rio das palavras, de nada me serviria saber a geometria exacta dos cristais, ou redesenhar o corpo e aperfeiçoá-lo”. Se aprende a “falar dos outros”, mas isto é irrisório: todos somos escravos de nossos batismos e o “tormentoso destino dos homens”, o fim de suas vidas e suas obras, se desenha nas constelações do céu noturno. “Amargo é todo sol e atroz é todo luar” (Rimbaud, 1995, p. 209), talvez seja este o mais decisivo verso d’*O barco ébrio* para o poema albertiano. Mas mesmo sentindo todo este peso, toda esta amargura, ele não quer semear suas traições e seus desgostos por onde passar: assim, só lhe resta continuar a escrever.

II.

não consigo dormir, nunca mais
ando de um lado para o outro. canso o corpo, enquanto a língua segrega uma saliva
exterminadora.

lá fora, dentro da noite, os chacais, as hienas cercam a casa. mas o pior é este chacal
que me esfarrapa as vísceras, esta hiena que me devora o sonho.
pela janela vejo a linha crepuscular da duna.
um novo corpo liberta-se do meu e caminha fora de mim — vejo-o afastar--se em
direcção aos nevoeiros das cidades.
sei, nesse instante, que nenhum abraço chega para atenuar a dor da separação.
afastados, tudo o que nos resta é começar a imitar a vida um do outro.

o que dissemos perdeu o sabor e o sentido.
harrar, aden, lisboa, este silêncio... capaz de ordenar e desordenar o mundo. o canto
sublime das miragens.

mas vai chegar o inverno, e a tristeza dos dias começa a zumbir à roda da cabeça.

abri a janela.
avisto uma nesga de céu limpo.
lembro-me de quando trocava um sorriso por um verso, ou por um insulto.
imitávamos assim a felicidade.

o sol fulmina a memória. limpa-a da crueldade do passado.
a vida, aqui, reduz-se a efémeros passos, surdas gargalhadas, ideias que se evaporam
lentamente.
enfim, o mundo não é assim tão grande...

e a vida, afinal, é como as orquídeas — reproduz-se com dificuldade.
mas estou cansado.

os olhos fecham-se-me com o peso das paixões desfeitas.
Imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras — imagens de neve e de
miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de
esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz.

o desejo de um sol impiedoso, sobretudo enquanto dormia.

e embarquei num cargueiro, desertei em java, pensei mesmo construir uma casa.
mas não foi possível.

ainda vejo aquelas árvores cobertas de ossos luminosos, e a duna incendiada, o deserto
onde posso continuar a reconstruir o universo.

escavo no coração um poço de sal, para dar de beber ao viajante que fui.
deixo o vento arrastar consigo a infindável caravana de ilusões.

e digo: que tudo se afogue na gordura das manhãs, que tudo silencie... e escreverei
uma língua de fogo atinja os livros que não escreverei.
(Al Berto, 2017b, p. 639, 640).

A segunda parte se inicia pelo signo da exaustão mental que a insônia corporifica: o sujeito poético confessa que não consegue dormir — e, como se o horizonte de expectativas que chamamos *futuro* estivesse completamente fechado, diz que *nunca mais* conseguirá dormir. Ele não está letárgico — prostrado na cama assombrado por seus demônios internos, por assim dizer —, ao contrário, está hiperativo: fica andando de um lado para o outro do cômodo noturno na expectativa de que um corpo cansado apareça e, com ele, a sonolência. Contudo, sua “língua segrega uma saliva exterminadora”: Al Berto parece estar descrevendo, curiosamente, aquilo que o próprio Rimbaud (2008, p. 36) chamou de *dérèglement des sens*, isto é, “chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*”. O sujeito poemático está numa tal e contínua excitação sensorial que é incapaz de tomar a agência do próprio corpo, e a imagem da excessiva saliva sendo secretada pela língua colabora ainda mais para uma significação literária dessa natureza. Al Berto é um rimbaudiano por excelência com esta sua capacidade de multiplicar os sentidos de uma cena poética: há um lastro de factualidade na narrativa, porque o aumento do volume salivar é, biologicamente, uma resposta corporal ao exercício físico prolongado — uma caminhada, neste exemplo. Quantas vezes já não vimos futebolistas e velocistas cuspiendo sem parar nos intervalos de seus esportes? Contudo, no interior do poema, sabemos que o propósito é muito mais distinto: a baba que escorre da boca parece representar, também, o gesto da fala, da linguagem, que aqui ganha um semblante de morte: se torna fluído agressivo, corrosivo. Tóxico em última escala. Pois também há, vale lembrar, um outro contexto biológico em que perdemos o controle de nossos músculos, hipersalivamos — ou, no vocabulário médico, temos uma *sialorreia* — e temos nossos sentidos desregrados de forma bem mais mórbida do que na acepção rimbaudiana: quando estamos convulsionando, quando nosso cérebro “entra em parafusos” como diz o ditado popular, e entramos num estado de inconsciência tão profunda que, para muitos, soa como a própria morte.

A estrofe seguinte mobiliza um certo inumanismo, um desantropocentrismo, que faz remissão à vida de Rimbaud. Na noite aparecem os chacais e as hienas — animais cuja incidência geográfica, sabemos, se dá predominantemente no norte africano e na Ásia Ocidental, as regiões que Rimbaud viveu durante seus últimos onze anos de vida — e ele vê as dunas do deserto. A animalidade invocada é muito semelhante àquela descrita por Deleuze e Guattari (2014, p. 57) a propósito de Kafka: é um sujeito “que faz de seu devir animal um devir-morte”. Novamente, se trata de uma composição poético-narrativa que possui, ao menos virtualmente, um lastro de possibilidade real: conseguimos imaginar Rimbaud na casa do paxá Raouf olhando para o horizonte desértico e vendo o sol dar lugar à lua, conseguimos visualizar o antigo poeta ouvindo o ulular risonho das hienas, os ganidos dos chacais, sabendo assim que eles estão rondando sua casa. Contudo, estas imagens operam também como metáforas de um estado de espírito: o pressentimento da morte. Os animais rasgam seu intestino, lhe devoram, e antes disso sitiam sua casa — que pode muito bem ser, igualmente, uma imagem do eu, do corpo etc. O sujeito rimbaudiano-albertiano está, à bem da verdade, sendo perseguido pelo espectro angustiante da morte, e o bestiário poético invocado contribui para esta leitura: os animais primeiro atacam o estômago, um órgão que tradicionalmente figura a energia, o ânimo, o entusiasmo etc; e, em seguida, devoram algo mais precioso ainda: seu *sonho*, ardilosa palavra que significa não só as experiências mentais que temos ao dormir, mas também nossas expectativas, ambições e desejos para o futuro, em suma — aquilo que Neil Gaiman, melhor do que ninguém, representou —, nossa *esperança*.

Para o ser do poema todas as suas esperanças foram, literalmente, consumidas. Repousam estilhaçadas na barriga de uma hiena zombeteira. E a estrofe se segue referenciando ainda mais o universo poemático rimbaudiano: proferir que “um novo corpo liberta-se do meu e caminha fora de mim — vejo-o afastar-se em direção aos nevoeiros das cidades” é teatralizar narrativamente o fenômeno da dessubjetivação, do eu que se torna um outro, da cisão radical da subjetividade. O próprio travessão subsequente, engenhosamente colocado no meio da oração, é uma marca tipográfica disto: ele surge para, simultaneamente, fender a expressão e mudar o protagonismo da locução; *embaralhando*, assim, o discurso. Quem está falando que vê o outro se afastar rumo às cidades brumosas? O sujeito que foi cindido ou o sujeito que nasceu da cisão? Tudo parece se dar como num estranho discurso indireto livre. E esta tópica agenciada é mais do que frequente na história da literatura: o tema do *doppelgänger*, do duplo, do sócio, recorre em autores tão divergentes quanto Dostoiévski, José Saramago, César Vallejo e Hoffmann. No interior de *A morte de Rimbaud*, contudo, sua mobilização é ainda mais providencial: o Outro que surge, que se desvincula, parece ser o próprio Al Berto. Rimbaud e

ele estão mais do que afastados: temporalmente, socialmente, nacionalmente, fisicamente: tudo que lhes resta “é começar a imitar a vida um do outro”. É exatamente isto que Al Berto fez em toda a sua carreira: Manuel de Freitas (2005, p. 43) foi quem definiu que a relação do poeta português com outros autores é uma espécie de intertexto biográfico, isto é, que se dá mais pela identificação com suas vidas do que pela referência textual direta.

A preocupação albertiana é de *viver* — e a vida é um conjunto que engloba a escrita — como Rimbaud: imitá-lo. Isto fica claro na próxima estrofe, que imiscui mais ainda as coisas: “harrar, aden, lisboa, este silêncio... capaz de ordenar e desordenar o mundo. o canto sublime das miragens”. Harrar e Aden são as cidades que Rimbaud viveu no exílio africano, Lisboa é a cidade que Al Berto morou em vários períodos distintos da vida: o jogo toponímico explicita como o sujeito do poema é uma mistura confusa dos dois poetas. Ambos tiveram amantes — no caso de Rimbaud não só Verlaine, mas também Germain Nouveau; no caso de Al Berto, por exemplo, João Maria do Ó Pacheco — com quem trocavam “um sorriso por um verso, ou por um insulto” e achando nisto a felicidade. Al Berto de fato nunca desertou em Java ou viu o incêndio de uma duna, mas deve sim ter embarcado em algum cargueiro.

O poeta português está, portanto, realizando sem parar a dissolução das formas: a forma da subjetividade e, também, a forma da própria poesia. Pois o que temos chamado até agora de *versos* é, ao menos num sentido estritamente técnico, uma categoria imprecisa. A edição da Assírio & Alvim que usamos de referência neste trabalho faz questão de demarcar um recuo interno à direita nos “versos”, uma norma tipográfica que é, via de regra, aplicada para *parágrafos* — algo que nos diz Robert Bringhurst (2005, p. 50) no seu clássico manual de elementos tipográficos, pois os “versos são normalmente compostos alinhados à esquerda e desalinhados à direita”. Mas simultaneamente, ao contrário do que ocorre na prosa, neste texto surgem inúmeras entrelinhas extras — “espaços em branco” — que são tipicamente usadas para separar *uma estrofe da outra*, para criar uma distinção visível entre os blocos textuais de um poema. Isto cria esta estranha composição — inclusive visual — onde tudo parece remeter à poesia heterométrica — o estilo, as imagens, a sonoridade, o ritmo, as divisões etc. —, de um modo, paradoxalmente, sem metro, sem verso; e, portanto, sem esticomitias, sem *enjambements*, sem todos os recursos que envolvem o mundo da versificação. *A morte de Rimbaud* é um tipo de texto único que combina ambos os registros, é uma *prosa poética* numa disposição muito anômala, estranha, inidentificável. Ou identificável apenas num Outro: o próprio Rimbaud. O texto albertiano tem uma semelhança estrutural — a divisão das partes em algarismo romanos, as orações curtas, a repetição de pronomes ou verbos sequencialmente — muito clara, por exemplo, com o *Infância* contido nas *Iluminações* (1886) rimbaudianas.

Essa solubilidade das formas operada por Al Berto é o que nos permite arriscar uma ousada leitura: seu texto está, de certo modo, travando uma relação erótico-tanática com o fantasma de Rimbaud, pois a expressão máxima do erotismo, nos termos batailleanos já desdobrados, não é outra senão a completa dissolução das formas. Ambos estão, como no regime da sensualidade, tendo suas descontinuidades suprimidas, estão se homogeneizando um no outro, se indistinguindo e se aproximando, portanto, da massa universal indistinta que é o reino da morte. É fundamental salientar isto, pois, do contrário, surgiria uma clara incongruência metodológica de nossa parte: como pode o poema ser rimbaudiano e, ainda assim, seu conteúdo só se explicar pela biografia de Al Berto? Um dos maiores méritos de Rimbaud foi precisamente se *antagonizar* com a dos arautos da assim chamada poesia subjetiva. Ele virulentamente ataca Paul Demeny exatamente nestes termos: “No fundo, o que vê em seu princípio é apenas poesia subjetiva; sua obstinação em retornar à manjedoura universitária — desculpe! — é a prova disso” (Rimbaud, 2008, p. 35). Rimbaud quer ver na linguagem poética coisas mais do que um espelho narcísico. Portanto, ainda que o texto albertiano tenha inequívoca relação com sua própria doença e suas palpitações pessoais quanto à morte, ele também precisa ser explicados nos seus próprios termos. E o desencadeamento vital oriundo do erotismo é um deles. No texto, toda a decomposição formal também está pressupondo uma recomposição indefinida, vertiginosa, e isso se processa tanto na identidade como na poesia. É por isto que, levado às últimas consequências, não se pode propriamente falar de um sujeito poemático — Al Berto — e um objeto estetizado — Rimbaud. O objeto não pode existir incólume e indiferente: “é preciso modificá-lo a fim de obter dele o sofrimento desejado. Modificá-lo, ou seja, destruí-lo” (Bataille, 2022, p. 109). Uma operação próxima àquela que o supracitado filósofo francês fala a respeito de Sade:

Sade se funda numa experiência comum: a sensualidade – que libera das restrições ordinárias – é despertada não somente pela presença, mas também por uma *modificação* do objeto possível. Em outros termos, um impulso erótico, sendo um *desencadeamento* (em relação às condutas do trabalho e, de modo geral, à decência), é deslanchado pelo *desencadeamento* concordante de seu objeto (Bataille, 2022, p. 113).

Rimbaud precisa morrer: não por um desaparecimento completo e irreduzível, mas porque só assim *a vida pode ser posta em questão*. Pois uma vez posta em questão ela pode ser transformada: qual o porquê da dúvida quanto a linguagem — “o que dissemos perdeu o sabor e o sentido” — e a literatura — “que tudo se afogue na gordura das manhãs, que tudo silencie... e uma língua de fogo atinja os livros que não escreverei” — se apresentar, contraditoriamente,

num exemplar linguístico-literário tão radical? Se ele quer o silêncio, que não fale; se ele não quer escrever, que não escreva. Mas ele ainda assim fala e escreve: é apenas depois de condenar o objeto amoroso à morte que ele pode ressuscitá-lo, decerto mais forte e verdadeiro do que era antes. Alguns podem julgar que estas interpretações sexuais são extrapolações, exageros, mas o próprio texto faz questão de acionar um imaginário homoerótico: o sujeito do discurso é abatido pelo “peso das paixões desfeitas” e, quando fecha os olhos e as pálpebras se colam uma à outra, toda série de imagens mentais, concretas ou abstratas, ribombam pela cabeça: neve, miséria, fome, violência, sangue, barcos, gritos, aquedutos e, é claro, *esperma*.

III.

os dias estão cheios de cartas e de recomendações, de amigos que partem para sempre, ou adoecem, de recados e de intrigas, de contas intermináveis, de ouro, de corpos, de fortuna e de infortúnios.
de morte, e de cães feridos a uivar à porta da desolação.

uma espécie de miséria e de orgulho, escorrem no fundo de mim. e talvez seja a mistura venenosa da miséria com o orgulho que me há-de perder...

não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram.
fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero.
bebi águas inquinadas.
vi o corpo suspenso no rebordo dos poços, o coração batendo descontrolado.

mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias.
por isso sei que, ao amanhecer, posso perguntar:
quantas áfricas murcharam na boca do amor?
quantas feras despedaçadas foram comidas ao entardecer?
quantos homens conseguiram apaziguar o relâmpago da paixão?
quantos desejos ficaram abandonados na escuridão intacta dos quartos?

a qual dos demónios me vender?
que besta suja será preciso adorar?
em que sangue contaminado mergulharei a língua?
que fogo estranho é este? que devora a beleza interior das coisas...
que mentira me poderá salvar?

uma golada de veneno e eis que se acende o talento.
o rumor precioso das sílabas. o choro e o riso,
o brilho gelado das imagens.

então, ergo o cachimbo e fumo um tempo futuro, ajeito o cinturão onde guardo o ouro
— e vou pelo engano das palavras.

descubro a febre, a ânsia do eterno viajante.
abro as mãos, solto as borboletas e os pássaros — que dizem ser a alma dos mortos
um espelho onde não me reconheço. mas o pior é que nunca acreditei no que me disseram, e parti o espelho.

o azar nunca mais me largou, e também não posso dizer que os negócios me tenham corrido bem.
foi maldição, dizem.

paciência. mas não há maldição sem desejo — e eu não paro de desejar, sôfrego...
capaz de arriscar a vida e a razão.
ou de matar.
(Al Berto, 207b, p. 641, 642)

A terceira parte — que inicia o tom de término e desenredo do discurso — igualmente se irrompe com o espectro da morte e da esterilidade das coisas: Al Berto parece tentar capsular todos os aspectos mais deletérios da vida cotidiana: as contas bancárias que não param de chegar, os amigos “que partem para sempre ou adoecem” — seja porque iniciam uma travessia sem expectativa de volta, seja porque morrem — ; a riqueza encarnada no ouro e na fortuna; as notícias vãs e as intrigas desinteressantes. Os dias do sujeito poemático estão cheios disso tudo, mas estão sobretudo recheados “de morte, e de cães feridos à porta da desolação”. Novamente, parece imperativo recordarmos da acepção deleuzo-guattariana acerca da animalidade em Kafka, pois, dadas as devidas proporções, o sentido é o mesmo: Al Berto quer “escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 33): é um cão ferido em busca de um espaço tumular, um lugar para enfim repousar e morrer. É digno de nota que, mesmo invocando o signo animal, o poema também parece recorrer a uma tópica clássica da poesia elegíaca latina: os cães — animais que, desde a figura do Cérbero, guardam profunda relação com a proteção do submundo mortífero — uivam na porta da desolação, o que traz à nossa memória a imagem do *paraklausithyron*, um grande *leitmotiv* das poesias erótico-fúnebres do período augustano, qual seja, do amante que lamenta junto à porta fechada. É quase como se Al Berto quisesse se transmutar neste cachorros que desejam entrar no próprio domínio — o reinado da morte —, mas não conseguisse: se afirmando só como um perro miserável que quer, mas não consegue morrer. Ele se desorienta justamente pelo efeito da combinação, da “mistura venenosa”, da miséria com o orgulho — que fluem lentamente no fundo do seu eu: já se antecipa a paradoxal situação de não ver mais nenhuma alternativa para a linguagem poética — e neste sentido ela é paupérrima, pobre, miserável — *pari passu* ao orgulho de um dia ter se chamado de poeta.

E isto se exacerba nas estrofes seguintes: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram. / fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero”. Por suposto, existem ecos rimbaudianos nesta investida: o poeta francês é mobilizado como um caso limite de sujeito que, após esticar ao máximo possível — mediante suas circunstâncias e talentos — o elástico da linguagem, ao fim escolhe renegá-la, prefere abdicar dela e do seu prestígio. Sacrifica o orgulho em prol da miséria: abdica do estatuto aparentemente nobre de literato, de se incluir no rol canônico — no seu sentido, por sinal,

litúrgico, santificador — dos poetas em prol da vida insalubre nas dunas africanas. Al Berto poetiza a famosa reação que Rimbaud teve quando Delahaye lhe perguntou *mais la littérature?* Mas e a literatura? A tônica da resposta foi “de absoluto descaso, como se algum interesse, passatempo ou embaraço romântico agora, considerado tardiamente, se tornasse sobretudo constrangedor” (Nicholl, 2007, p. 120). Ele foi, afinal, o poeta que — mesmo sob um tom sardônico, rebelde, revoltoso — escreveu que “a mão que usa da pena vale a mão que segura o arado” (Rimbaud, p. 18): não por ambas terem o *mesmo* valor, mas por ambas não possuírem para ele valor algum. O trabalho manual e intelectual ele despreza em igual proporção. Para Al Berto, estas inúmeras fugas rimbaudianas — da Europa e da literatura — são nada mais que expressões teatrais da própria agonia do poeta, “a melhor maneira de encenar o desespero”. Tornar a própria vida uma obra — o que, de fato, veio acontecer.

A morte próxima, em sua avaliação, não é tão complicada assim. Contudo, quase que numa anedota, a resposta da sua simplicidade chega da forma mais cifrada possível: a morte “vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias”. Talvez esta oração seja um *discours à clef* que não possuímos a chave — haja visto a sua contraditoriedade imanente. Se a morte, por um lado, come na nossa mão, isto significa que nós conseguimos *domesticá-la*, discipliná-la; como quando alimentamos pássaros e macacos, inicialmente ariscos, deixando que peguem as frutas das nossas mãos. Contudo, seria muita ingenuidade pensar que o discurso albertiano é desta natureza: poucas coisas, no nosso atual horizonte de eventos, é tão perene e sem controle quanto a morte. Nós podemos adiá-la, postergá-la ou lhe conferir maior ou menor dignidade, mas a finitude da vida sempre comparece como o elemento irreduzível da experiência humana. Por outro lado, contudo, o que ela come é a “cinza melodiosa dos dias”: ela devora o rescaldo e os resíduos dos dias que um dia foram felizes e agradáveis. “Assim também no tempo atual constituiu-se um resto segundo a eleição da graça” (Rm 11, 5: *In: Bíblia*, 2012, p. 1984): percebamos que mesmo Paulo, o mais ardoroso dos antigos proselitistas cristãos, vê no *resto* a imagem de uma providência que vence a morte. Al Berto não parece ter ilusões dessa natureza: mesmo o resquício mais irrisório da felicidade a morte vem constranger e destruir, nem o lixo e o despejo de nossas vidas ela aplaca. E talvez por isto ela coma em nossa mão: não porque a assujeitamos, mas porque somos assujeitados por ela. Porque quando pensamos que a domamos — quando nos sentimos seres livres de sua facticidade, quando nos sentimos *sujeitos de direito* — estamos, na verdade, só encenando nosso papel no grande teatro do mundo, ocupando a parte que nos cabe do latifúndio da vida. Agindo sem saber o porquê de agirmos.

E é por isto — após, mais uma vez, sentir o princípio da morte — que quando a alvorada surge, surgem com ela *dúvidas* em relação a vida vivida e vivente. Uma vida que, no caso, é

perenemente rimbaudiana: “quantas áfricas murcharam na boca do amor?”. O continente não terá sido mais infeliz para o poeta francês em função de ter deixado seus masculinos amores na Europa? “Quantas feras despedaçadas foram comidas ao entardecer?”. A savana que ele vislumbra por um olhar distante não guarda uma selvageria violenta? “Quantos homens conseguiram apaziguar o relâmpago da paixão?”. Terá, ele mesmo, conseguido abonançar a libido, suprimir a paixão que no átimo de um relâmpago desperta a volúpia? “Quantos desejos ficaram abandonados na escuridão intacta dos quartos?”. Será que, para viver longe do estigma e da rejeição é necessário abandonar, num quarto escuro, os próprios desejos transgressores — a homossexualidade, por exemplo. “A qual dos demónios me vender? / que besta suja será preciso adorar?”. Satã, ao menos, Rimbaud (2021, p. 30) sabia ser um farsante que “quer dissolver-me com seus encantos”. “Em que sangue contaminado mergulharei a língua?”. É necessário concordarmos — parafraseando Mário de Andrade — que há uma gota de sangue em cada poema? Que a violência é suscitada, suscita e, mais importante, *ressuscita* em cada palavra cantada? “Que fogo estranho é este? que devora a beleza interior das coisas...?”. Não será esta imagem ígnea a própria morte que, no seu imperatriz domínio, queima os seres belos mesmo nos seus interiores aparentemente intocáveis? E o mais determinante de tudo: “que mentira me poderá salvar?”. Esta última dúvida é aquela que ilumina todas as antecessoras: Al Berto está questionando, em algum aspecto, o falso pacto de sinceridade que vive o mundo contemporâneo e que, em certo aspecto, os modernos inauguraram. Mesmo que de gerações diferentes e a um oceano de diferença, Al Berto parece tatear um argumento próximo ao que David Foster Wallace (2015, s/p) colocou: “ironia, sarcasmo e tudo mais são fantásticos para desmascarar a hipocrisia e expor o que há de errado nos valores vigentes. Pelo que vejo, eles são notavelmente menos eficazes para se [...] aproximar da verdade” [tradução nossa]. A irreverência, a petulância e o sarcasmo rimbaudiano — tão latentes no já citado *Soneto do olho do cu*, grande sátira à Albert Mérat — certamente são artifícios para a crítica dos arcaísmos, moralismos e academicismos em matéria de literatura, mas será que não há neles também um fundo de falsidade? Talvez, se valendo da máscara do cinismo, não estejamos todos nós, na verdade, só procurando uma “mentira que poderá nos salvar”? Al Berto parece, retoricamente, lutar por uma *nova sinceridade* que rejeite o:

[...] café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não tem fim: o que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; da doutrina de Colin Powell da guerra sem baixas (do nosso lado, é claro), uma guerra sem guerra; da redefinição contemporânea da política como a arte da administração competente, ou seja, a política sem política; ou mesmo do multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (o Outro idealizado que tem danças

fascinantes e uma abordagem holística ecologicamente sadia da realidade, enquanto práticas como o espancamento das mulheres ficam ocultas...)? (Žižek, 2003, p. 27-28).

Mas nem tudo está perdido: pelo perigoso torpor do álcool — “uma golada de veneno” — o talento se ascende, e junto dele “o rumor precioso das sílabas”. A cena poético-narrativa acompanha o sujeito rimbaudiano-albertiano a “fumar o tempo futuro” enquanto segura a cabeça de um cachimbo que o leva — quer estando nele haxixe ou ópio — pelo “engano das palavras”: é quase como se a linguagem poética reaparecesse como possibilidade. A morte, contudo, está sempre à espreita: ele tem febre e uma ânsia de vômito — quem sabe por ter apenas bebido e se drogado demais, quem sabe por apenas estar doente —, se livra dos pássaros — “que dizem ser a alma dos mortos” — e se defronta com um espelho que não reflete sua imagem. Abandona de vez a identidade, se desencanta por completo com a estabilidade de um caráter que lhe seja próprio. E, num arremate final, assume esta fratura identitária como motor para a transgressão: talvez o sujeito esteja de fato *amaldiçoado* e condenado ao sofrimento, “mas não há maldição sem desejo — e eu não paro de desejar”. O que surge é uma aposta decisiva no libidinal — na circulação, produção e distribuição dos desejos —, que aparece como um bem tão precioso que ele é incapaz de renegar — mesmo sabendo que o preço a ser pago para isso é o da violência: não criar nenhum mecanismo de interposição do desejo, deixar que ele siga seu fluxo imparável, não tem outra consequência que não a morte. O império dos sentidos desejantes é a morte, e o caso de alguém como Sada Abe — que primeiro estrangulou o parceiro durante o orgasmo e, em seguida, o matou — é exemplo mais do que representativo. Al Berto-Rimbaud não tem dúvidas disso: pelo desejo eles são capazes “de arriscar a vida e a razão. / ou de matar”. O que nos leva para a derradeira e última parte.

IV.

um rasgão de luz sobre a pele, dormes na seiva doce das manhãs.
mas sabes que só há repouso para o sofrimento quando se entra no primeiro dia dos
dias sem ninguém.
a dor, a perna amputada, a chaga viva, o sangue a latejar — o mapa da abissínia.

o sol enterra-se nas areias.
viajo, sem me mexer desta enxerga branca.
tento encontrar espaço para a lucidez do meu silêncio.
no lugar do poema coalha o ouro das geadas, e os animais são formas etéreas que se
me colam ao rosto.
o que morre, quase não faz falta...

dantes ouvia o mar... bastava encostar a cabeça ao peito um do outro.

mas um homem em cujo coração se tenha concentrado toda a fúria de
viver, será um homem feliz?

não sei se posso querer alguma eternidade... não sei...

o que vejo já não se pode cantar.

que horas serão dentro do meu corpo?
que mineral vermelho jorraria se golpeasse uma veia... não sei... não sei....

o que vejo já não se pode cantar.

lembro-me duma cabeça rebelde flutuando junto à janela.
mas a casa está repleta de gemidos, vai amanhecer, não me lembro de mais nada.

o que vejo já não se pode cantar.

recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto — atento à metamorfose do corpo sempre recusou o aborrecimento.

o que vejo já não se pode cantar.

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

espero que o vento passe... escuro, lento. então, entrarei nele, cintilante, leve... e desapareço.

(Al Berto, 2017b, p. 643, 644).

O domínio da morte se expandiu por completo. Uma das primeiras imagens biográficas rimbaudianas que Al Berto se presta a usar para encerrar seu poema é a da *perna amputada*. Enquanto ainda estava na Abissínia, como sabemos, Rimbaud desenvolveu uma torturante sinovite no joelho direito que começou a lhe agonizar: ele sentiu, pela primeira vez, uma “martelada” sob a rótula que veio a ser, embora não o soubesse, o início do seu fim. Aparecem varizes na perna que produzem uma dor incessante que ele tenta superar: seja pelo uso de meias elásticas, seja pelos unguentos que a mãe envia. Mas tudo parece condenado ao desespero: chega um momento que a perna fica completamente paralisada, a rótula se imobiliza e o joelho incha drasticamente. A melhor possibilidade de tratamento deve ser na terra natal: ele — vendedor de ouro, almíscar, tecidos etc. — prefere sair no prejuízo e liquidar de uma vez seus negócios em Harar. Busca tratamento em Marselha, onde vem a descobrir, enfim, que não se tratava apenas da inflamação do tecido que reveste aquelas articulações, mas de um neoplasma, um carcinoma em franco alastramento. E assim, no dia 27 de maio de 1891, a forte perna destra de um dos grandes andarilhos da história da literatura é amputada, “bem no alto”, no Hôpital de la Conception.

A primeira estrofe do poema albertiano parece dar conta justamente desta ambiência hospitalar, mórbida e dolorosa vivida por Rimbaud: o “rasgão de luz sobre a pele” do qual se fala no primeiro verso pode muito bem ser a iluminação — e desta vez não no sentido da revelação espiritual ou da gravura colorida — cirúrgica. O “primeiro dia dos dias sem ninguém”

é, evidentemente, o dia da própria morte: o dia quando nosso senso de individualidade se perde e, com ele, a possibilidade genuína de alteridade e compaixão. Morrendo nos indistinguimos; nos indistinguindo, voltamos a uma unidade que, não pressupondo o Outro — nosso inferno — interpõe o sofrimento. Al Berto fala exatamente disso — “sabes que só há repouso para o sofrimento quando se entra no primeiro dia dos dias sem ninguém” —, noutras palavras, a vida só deixa de ser dolorosa, infeliz e sofrida quando se morre. Mas o poeta português adiciona um sabor biográfico a esta declaração filosofante: Rimbaud (*apud* Nicholl, 2007, p. 423), numa carta para a irmã menos de um mês depois de realizarem a cirurgia, afirma sem reprimendas: “se a morte vier, sempre será melhor do que vida com um membro a menos. E muitos fizeram isso; e, se pudesse começar de novo, eu o faria”. Rimbaud estava convicto, mesmo que atrasado com relação a isto, que morrer lhe parecia mais preferível do que sofrer, em todos os sentido possíveis, com a amputação.

Quando Al Berto fala de uma “chaga viva, o sangue a latejar” está sendo *literal*: quando Rimbaud intentou andar com uma perna de pau de cinquenta francos o resultando foi uma terrível inflamação do toco do fêmur. O “mapa da abissínia” *de fato* estava vivo em meio a isto tudo: “mesmo agora não havia, na sua mente, deixado de vez a África. Pelo contrário: só estava de volta à França por conta dessa emergência” (Nicholl, 2007, p. 423). Rimbaud não sabia, como imaginamos que ninguém o sabe, que sua ida ao médico se transformaria na sua ida ao Hades. Mas, tão perto dele, surgiu a reavaliação da vida: “tento encontrar espaço para a lucidez do meu silêncio. / no lugar do poema coalha o ouro das geadas”. São versos incríveis que teatralizam essa espera da morte: se não há nada mais para ser dito, se “o resto é silêncio” (Shakespeare, 2017b, p. 337), como diz o melancólico príncipe da Dinamarca, o que tem de ser feito é a interiorização deste vazio e a permissão de que nele entre, enfim, alguma lucidez.

A poesia se coagula — observemos mais um processo separativo — e dela se desatrela, como o soro do coalho, o inessencial do fundamental: há o texto, certamente, mas há também “o ouro das geadas”. Quase que clariceanamente, não é apenas o que ele sente que ainda não tem nome: o que ele vê já não se pode ser cantado. É esta aproximação cada vez maior da mortalidade que dita o ritmo do texto poemático — afinal Al Berto repete a sentença “o que vejo já não se pode cantar” em quatro tempos —, e o sujeito está completamente voltado a si mesmo, particularizado: “mas um homem em cujo coração se tenha concentrado toda a fúria de viver, será um homem feliz?”. Dúvida amarga e que quase certamente acomete os que viveram na — e por uma — intensidade experiencial acelerada pelas drogas, o sexo e a arte. Jim Morrison e James Dean, Basquiat e Hendrix, Joplin e Amy Winehouse e, claro, Rimbaud. Al Berto. *Live fast, die young and have a good-looking corpse!*, se diria num passado remoto.

Há luto e melancolia no discurso: “dantes ouvia o mar... bastava encostar a cabeça ao peito um do outro”. Imagem poética da franca ordem do sublime: o amante se recosta no tronco do amado, ouve e sente o ritmo sistólico e a diastólico do coração, e isto para ele — como quando colocamos conchas nos ouvidos — se torna o próprio som do mar. Al Berto, enfim, encerra o poema alardeando coisas que deixam ainda mais claras naquela supracitada entrevista de antes: tal qual Yourcenar, tal qual o seu Rimbaud, vai morrer “de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto — atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento”. Esta é a frase que nos confirma, objetivamente, qual é o conteúdo decisivo do projeto poemático d’*A morte de Rimbaud*: o texto é, antes de tudo, uma grande *meditatio mortis*, uma meditação sobre a morte. Uma atividade filosófica, poética, à moda de Cícero e Montaigne: um aprendizado da morte; uma tentativa de subordiná-la à força orgânica do pensamento de tal sorte que, ao chegar, ela não o tomará de sobressalto. “A morte é o objetivo de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira; se ela nos assusta, como é possível dar um passo à frente sem temor?” (Montaigne, 2000, p. 123). E Al Berto — como colocou lindamente Paulo Marques (2024, s/p) num artigo do *Notícias de Sines* — foi o *poeta que escrevia contra o medo*. Sua reação diante do medo decisivo da morte não poderia ser outra: grafomania; escrever, escrever e escrever. E encontrar, em Rimbaud, seu irmão, seu semelhante, a coragem decisiva para atravessar dessa vida a uma outra. E de forma cintilante, leve. Desaparecida.

A morte de Rimbaud é um dos exemplares poéticos mais radicais do tipo de literatura ao qual Al Berto se filiava, ao tipo de precursor que a sua obra tem o direito de criar. Uma tradição subterrânea que subiste sob os escombros da tradição oficial: uma *contra-tradição* que se move pela contradição. Se foi lícito para Borges dizer que Kafka alterou sensivelmente todas as leituras futuras de Zenão de Eleia, Han Yu e Søren Kierkegaard; para nós é lícito dizer que Al Berto alterou todas as leituras futuras de Rimbaud. E de muitos outros:

Os pontos de referência são múltiplos: Rimbaud e Lautréamont, o surrealismo francês e o português, certos aspectos da poesia de Herberto Helder, a *beat generation* americana (pelo menos Allen Ginsberg e William Burroughs). Sem subestimar a influência daquela música rock — e respectivas letras — que das experiências de um Lou Reed ou um Jim Morrison chega até aos nossos dias, oferecendo-nos poucas inovações importantes (como por exemplo a apropriação de um léxico proveniente da tecnologia moderna — operação ainda muito difícil para nós europeus, salvo em alguns exemplos ingleses; e fique claro que não me estou a referir a uso do código científico do tipo de certas tentativas de Antonio Gedeão ou Vitorino Nemesio) e muita cultura francesa mal digerida (Anghel, 2008, p. 51-52).

No poema onde anuncia sua *morte física*, o escritor português presenteou-nos, também, com a sua *vida poética* pelo avatar de Rimbaud: uma vida que buscou dissolver as identidades e as formas, disposta a tematizar violentamente a angústia e o medo, a se expressar tipograficamente; a ser ao mesmo tempo oral e escrita, versada e prosaica, sonora e imagética, noturna e cintilante; profundamente corporal, somática, sem desprezar os sofrimentos do psiquismo; por vezes abstrata, mas sempre fundada num Real no sentido mais forte da palavra; preocupada com o amor e com a morte, *eros* e *thánatos*; sensível ao sexo sem o pasteurizar; corajosa em não esconder ou tergiversar seu homoerotismo explosivo. Uma poética *livre*, em suma, que criou seus precursores e, igualmente, foi a pedra de toque para todos aqueles que um dia também quiseram ser livres. Que não queria ter medo. Todos aqueles apoiados segundo sua ética: uma ética *beesha*, rock, simbolista, concreta, portuguesa, sem fronteiras, mórbida, erótica, dessubjetiva, violenta, noturna, lunar, *lunária*, flamejante. Al bertiana.

4 “AS PALAVRAS DISPERSEI-AS NA CINZA DOS FOGOS”: AL BERTO, EM SI, FORA DE SI⁶

Por algum tempo ainda poderei escrever e dizer todas essas coisas. Mas virá um dia em que minha mão estará longe de mim, e, quando eu mandá-la escrever, escreverá palavras que não quero. Chegará o tempo de uma outra interpretação, não ficará palavra sobre palavra, cada significado se desfará como nuvens que se desmancham em água. Com todo este medo, sou como alguém diante de algo grandioso, e lembro-me de que antigamente muitas vezes me sentia assim, antes de começar a escrever. Mas dessa vez, *eu* serei escrito.

Rainer Maria Rilke (1996, p. 38), *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*.

Quando, no ano de 1987, Al Berto publicou pela primeira vez uma edição de *O medo* — que, àquela altura, coligava toda a sua obra poética já decenária —, escolheu três epígrafes fundamentais para constarem naquela edição da Contexto: uma de Yves Klein (2009, p. 61), artista plástico francês, famoso por suas pinturas monocromáticas e a criação da *Nouveau réalisme*: “o vazio sempre foi minha preocupação constante; e eu considero que, no coração do vazio, assim como no coração do homem, as chamas ardem”. Como sabemos, esta frase tem sua origem no grandioso *Manifesto do Hotel Chelsea*, de 1961, quando Klein, em Nova York, exortou pela primeira vez uma “sensibilidade imaterial” que desbloqueasse as energias simbólicas de um presente cada vez mais atrofiado: sua solução passava, como um ano antes ele já havia premeditado, por um salto irresistível no vazio, uma convicção de voar que suspendesse qualquer fisicalismo e, de braços abertos e peito estufado, tornasse o impossível, possível. Qualidade típica dos feéricos anos 60, quando uma juventude intempestiva ainda pichava os muros com *soyez realistes demandez l'impossible* e a teoria crítica vivia todas suas misérias e esplendores. A outra epígrafe vem de seu conterrâneo português Herberto Helder (2016, p. 119), se trata do recorte dos últimos versos de seu clássico poema-oferenda *Aos amigos*. Lemos: “— Temos um talento doloroso e obscuro / Construímos um lugar de silêncio. / De paixão”. Texto helderiano de lisonja e melancolia, dedicado aos seus “amigos que enlouquecem e estão sentados”, “amigos que são tristes”, amigos que na verdade são poetas, formados no condão da linguagem, no talento de transformar toda esta dor do mundo e da vida num espaço silencioso de paixão. Por fim, a última epígrafe é tributária de Rilke (1996, p. 15),

⁶ O presente capítulo foi entregue como trabalho final da disciplina PGL112 Escritas de Si, do Programa de Pós-Graduação em Letras — Estudos da Linguagem da UFOP, ministrada pela Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama, enquanto dispositivo avaliativo parcial para a aprovação no curso.

e é diretamente retirada d’*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, seu único romance: “fiz algo contra o medo. Passei a noite toda sentado escrevendo”.

Figura 4 – Salto no vazio, 1961, Yves Klein



Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-tricked-iconic-photograph>. Acesso em: 3 dez. 2025.

Recuperar estas epígrafes tem um sentido programático: cada uma revela um aspecto da obra albertiana que, pela voz de outrem, a torna mais legível. Após treze anos de intensa redação e publicação, Al Berto funda seu *magnum opus* poético recorrendo a textos que enfatizam, cada um ao seu modo, o profundo estado de acédia, melancolia e medo que ronda a sua experiência

no mundo — experiência esta que só se resolve pelo gesto mesmo da escrita. Como teve seu tirocínio literário no ambiente do autoexílio *underground* e da marginalidade literária — basta lembrarmos que vive junto de Joëlle de la Casinière e Sophie Podolski numa espécie de comunidade artística dedicada à experimentação, o *Montfaucon Research Center*, nome dado em referência à força parisiense tão citada nos romances de Hugo e Dumas —, sua língua é a língua dos *maudits*: desde o começo sua poética é acompanhada dos signos da dor, do desassossego, da insônia, da morte e da podridão — “só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta” (Al Berto, 2017b, p. 19) —, sobretudo do medo, que na avaliação de Golgona Anghel (2008) constitui a verdadeira metafísica do seu projeto literário. Desde o começo, o desespero é para Al Berto o que o cinzel é para o artesão: a ferramenta de cunha do real. Ele é um sujeito acossado por tudo, intimidado por tudo: “sozinho atravessei noites de medo. conheci encantadores de serpentes, desertos, constelações de esperma e de silêncio, delírios. mas sobretudo medo, conheci o medo” (Al Berto, 2017b, p. 20); “medo das feridas que alastram pelo interior do corpo” (Al Berto, 2017b, p. 19); “sempre tive medo quando começo a escrever” (Al Berto, 2017b, p. 19). Mas Al Berto quer fazer algo contra o medo quando ele o invade, e é apenas a escrita que lhe permite tal feitura: “arde a paixão no esquecimento de voltar a dialogar com o mundo. *arde a língua daquele que perdeu o medo*” (Al Berto, 2017b, p. 11) [grifo nosso].

Se, num primeiro momento, há a metafísica do medo, tem de existir num segundo a ética da liberdade. Se Al Berto se dobrar ao medo, se dobrará igualmente à tirania e à submissão. Sabemos, desde a crítica teológico-política espinosista, que “os homens só se deixam dominar pela superstição enquanto têm medo” (Espinosa, 2003, p. 7): religião e Estado são apenas momentos diferentes de uma mesma imaginação social rendida pelo medo, mas também pela esperança. *Metus* e *spes* são afetos complementares, não dissonantes: ao contrário da tristeza e da alegria, fundamentalmente inconstantes, “medo e esperança são expressões máximas de nossa finitude e de nossa relação com a contingência” (Chauí, 2016, p. 348): nascem, por conseguinte, do nada irrisório fato de, além de sujeitos de linguagem, sermos também sujeitos de tempo, criaturas incessantemente lembradas quanto a este horizonte finito de expectativas que tem e só podem ter a largura de nossa própria e única vida. Toda a modernidade ocidental se soergueu, em algum aspecto, pela manipulação conjunta e revesada destes dois afetos: a constituição do Estado enquanto força coercitiva da soberania é, hobessianamente falando, nada mais do que o preço a ser pago para salvar o corpo social de um medo muito maior do que a violência constituinte do contrato social. A política é a consecução da obediência pela via do medo e da esperança: ora ela tenta criar corpos paranoicos que transformam o medo da morte

em vontade de obedecer; ora tenta criar corpos otimistas que admitem a existência estatal pela mera expectativa de um bem futuro, promessas de êxtase etc. Todo o nosso mundo é erigido segundo a administração calculada do medo como afeto político central: para os mais conservadores, por exemplo, o medo do latrocínio na metrópoles, o medo da despossessão da propriedade, o medo da taxaço, o medo da coletivização de terras, o medo da destruição da família etc. “A que ponto o medo ensandece os homens!” (Espinosa, 2003, p. 6). Quantos não aderiram e aderem cotidianamente às mais virulentas, policialescas e hediondas formas de fascismo pelo medo do mundo? O medo tem como disposição latente a atomização do sujeito em indivíduo: alguém atormentado pelo medo jamais se sente pertencente a um sistema de mútua dependência — noutras palavras, nunca se vê inscrito verdadeiramente numa *sociedade* —, jamais se implica no mundo sabendo fazer parte de um todo maior que luta coletivamente contra a morte geral e, em igual escala, sofre pela arrogância dos que julgam viver por si mesmos. Desnecessário lembrarmos a convulsão gerada por este tipo de mentalidade durante a crise pandêmica de 2020.

Al Berto quer recusar ambos os paradigmas: por um lado, não quer ter nenhuma esperança falsa e, por isto, inútil: não quer aderir às formas cínicas e dissimuladas de enganação, de um otimismo pueril completamente alheio ao horror que é a vida. Há esperança, muita esperança. Mas não para ele. Por outro lado, despreza por absoluto o medo e quer viver sem ele: odeia o alastramento da “lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social” (Safatle, 2016, p. 14). Nesta ética da recusa, uma ética em busca de uma liberdade psíquica, artística e política, ele só pode se aproximar, então, daquilo que Benjamin (1995, p. 237) um dia chamou de caráter destrutivo: não viver “do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena”. A vida é indigna e a morte não tem compensação: só lhe resta, assim, a escrita, que não é também nenhum garantido de salvação, mas é o mais próximo que consegue encontrar de uma reconciliação com esta angústia. Esta é a lição última de Al Berto e a razão nevrálgica da acresção das epígrafes citadas anteriormente — que são, simultaneamente, um aprendizado para ele um direcionamento para nós leitores. Klein lhe ensina que só há o vazio, que é pueril se agarrar a perdidas ilusões de preenchimento: contudo, quanto mais interioriza-se o vazio, vive-se o vazio, abraça-se o vazio, mais fácil é sentir um calor que antes se julgava perdido. Helder, igualmente, lhe prova que a escrita, mesmo assemelhada mais a uma maldição do que a uma bênção, mesmo sendo um talento escuro e doloroso, ainda é um privilégio: a capacidade patética do literário de circular afetos cria algo novo no mundo, senão mais redimido, ao menos mais interessante. Por fim, é Rilke e Malte quem lhe dão a maior das lições: Al Berto já foi como

Malte — jovem poeta estrangeiro numa cidade francófona, amante de Baudelaire, Cezánne e Rodin, medroso — e, como ele, descobriu que era possível *fazer alguma coisa* contra o medo: não se trata de superar, expurgar ou ostracizar o medo, mas fazer algo com ele. Escrever a noite inteira. Tornando-o senão matéria, ao menos fonte perpétua de inspiração. Mas como Al Berto, *de fato*, escrevia? Quando? Em que circunstâncias? Observar cuidadosamente algumas entradas do seu diário parece uma boa maneira de descobrirmos traços ocultos de sua poética. Não por um desejo psicologista de subordinar a obra ao seu autor — como se a poesia fosse a intérprete terrível de uma vida excessiva. Ao avesso, se trata de descobrir o que a escrita — e não a obra — significa para o seu autor nas ocasiões mais pessoais, íntimas e recônditas — embora seja digno de nota que ele mesmo já cogitou a editoração de um volume separado do seu diário. Todo diário, afinal, é “um simulacro de escrito secreto, desde o início destinado à publicação” (Baptista, 2003, p. 18). Exercício de pensamento que, se empreendido, pode contribuir para a exegese de sua concreta poética do homoerotismo.

Afinal, Al Berto era um escritor compulsivo, frenético. É justificável: a literatura não aparece para ele como a simples publicação e produção de textos sob a forma de livro, muitos menos com a postura arrivista de frequentação dos ambientes prestigiosos, pequeno-burgueses, das letras nacionais. Seus precursores são Rimbaud, Kerouac, Burroughs, Botto, Camilo Pessanha e Cesário Verde: ele ama a poesia da decadência, do *fin-de-siècle*, do banquete dos mendigos etc., a experiência da literatura é mais “como um vector duma existência que possa encontrar na escrita a sua velocidade exacta” (Anghel, 2012, p. 10). Daí a sua importância futura para a geração dos “poetas sem qualidades” representados em Ana Paula Inácio, Carlos Bessa, José Miguel Silva e, é claro, Manuel de Freitas — que redigiu um dos melhores textos da lavra crítica albertiana, a saber, *A noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto* (1999).

Temos ciência de um total de trinta e seis cadernos, agendas e livretos redigidos a punho pelo poeta português, e que constituem o núcleo do seu espólio privado. Alguns deles já constam na Biblioteca Nacional de Portugal, firmando-se assim não só como material esparso, mas como um definitivo *arquivo* — isto é, documento público ou privado notoriamente reconhecido, merecedor de preservação vitalícia para fins referenciais e investigativos; e resguardado num depósito de custódia permanente, se seguirmos a clássica definição de Schellenberg (1974, p. 19). Outros continuam em posse de sua irmã, Cristina Pidwell Tavares. De um modo ou de outro, são exemplares curiosos haja visto sua funcionalidade heteróclita e inconstante. Servem para tudo, essencialmente. Al Berto despeja palavras torrenciais nos cadernos: os diários ora são confidência íntima, ora rascunho poético, ora *hypomnemata*, ora

lista vertiginosa, ora lembrete de compras, ora conservação de inspiração, ora laboratório de escrita etc. São também recheados de elementos paratextuais: ele bate carimbos; cola cartas, bilhetes, fotografias; rasura e sublinha palavras; alterna entre canetas de tinta azul e marcadores hidrográficos verdes etc. Considerando esta multidimensional obra, a realização de uma descrição crítico-genética, pormenorizada, que estudasse cada uma das filigranas dos diários, seria não só hercúlea como, e pior ainda, insatisfatória. Vamos nos deter apenas em três diários da década de 1980, tentando demonstrar como cada um representa, respectivamente, a partilha do político, do literário e do sexual. Nosso desejo, neste momento, é tentar desvendar certos signos incrustados no diário albertiano fazendo a mesma pergunta que Jacques Derrida (2001, p. 8) um dia fez: “em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve no próprio corpo?”.

4.1 1982

Ele abre um caderno, capa dura preta com ornamentos cor-de-rosa. Compacto, nove e meio por quatorze centímetros. Quarenta e uma páginas que ele numera uma a uma. Escreve: “esqueço-me e escrevo, longe do temor ao sismo inesperado das estrelas. escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo morrerá comigo” (Al Berto, 2012, p. 24). Surge na escrita de si tópicos muito caras à sua poética: o esquecimento como imperativo, a ambiência noturna, a morte e, por suposto, o medo, o temor. Há um fingimento poético de primeira ordem: ele crava com certeza indubitável que levará seus escritos para o túmulo; o que, é claro, não passa de uma mentira bem contada: já havia publicado cinco livros diferentes e sob propriedade intelectual de editoras diferentes. Seus escritos já estavam no mundo e a ele pertenciam. Mas este joguete enunciativo, no contexto do caderno, ganha uma significação completamente diferente: até então sem expectativas de que seus diários fossem publicados, ele parece alertar a si mesmo que as palavras que mais importam, que mais dizem respeito a si, estarão contidas nestes cadernos e não nas brochuras literárias que publicará — inclusive no mesmo ano. Ele continua: “posso possuir a beleza do mundo aqui sentado, imóvel, escrevendo” (Al Berto, 2012, p. 24). Frase no melhor estilo pessoano-camposiano — “Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;/ Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio, / Saímos de casa e ele é a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido” (Pessoa, 2016, p. 188). Al Berto insiste na supremacia da escrita: a imobilidade, a clausura no quarto, não o tolhe hora alguma da beleza do mundo. “A tinta cintila nos lábios e, a pouco a pouco, adormeço com (uma esferográfica espetada no coração. (Assim morre quem escreve e não deixa inéditos.)” (Al Berto, 2012, p. 24). Ele escreve um hipérbato elegante: esperamos que seja a

saliva translúcida a escorrer e cintilar pelos lábios, mas ele a substitui pela tinta, num exercício semântico que ata oralidade e escrita — afinal, de um “poeta que teria adorado ser um solista rock” (Anghel, 2006, p. 15,16). A sonolência começa a invadir o discurso, mas aqui o sono se iguala a morte: dadas as devidas proporções, estamos frente ao mesmo contexto do *Livro das mil e uma noites*: “falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. [...] é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência” (Foucault, 2001, p. 268). Contudo, a morte não vem pelas mãos tirânicas de um outro — Šahrāzād aguardando o feminicídio por Šāhriyār —, mas por si mesmo: no momento em que baixa a caneta, sua mão lhe impele a cravá-la no lado esquerdo do peito. E enfim se morre sem deixar inéditos. Tudo se dá como num devaneio, numa imaginação suicida onírica: ele pula um parágrafo e encerra: “sentado numa cadeira, ouço um tiro. Levanto-me e caminho esquecido do meu suicídio” (Al Berto, 2012, p. 24). Enfim descobrimos do que se trata: enquanto escreve ele adormece, mas não consegue distinguir em qual momento passou da realidade para o sonho — assim vivendo o suicídio como real —, até que então escuta o baralho de um tiro, acorda de sobressalto, e segue a vida se esquecendo do que sonhou.

Nesta primeira entrada analisada já se percebe como o diário assume um papel remissivo à obra. Todo este excursus narrativo é também uma autoavaliação quanto a sua condição de poeta: ele escreve sobre esta espécie de pesadelo — irrelevante sua verdade ou mentira — de morrer enquanto se escreve, de desistir voluntariamente da vida enquanto se pratica a atividade do texto. É uma morte que, se realizada *in facto*, seria aliás muito dolorosa, lenta e agonizante: cravar uma caneta esferográfica no coração é como se esviscerar com uma espada de bambu — para lembrarmos do filme de Masaki Kobayashi —, é humilhante e sem compensação nenhuma. Morre-se escrevendo, mas paradoxalmente o que se escreve não chega a ninguém: Al Berto imagina que não terá um Max Brod só seu, não terá alguém para recolher os manuscritos, fuçar a biblioteca, encontrar a arca. Morrerá sozinho, sem inéditos, sem transmitir nenhuma herança da sua poesia. Contudo, escreve.

No diário de 1982 ainda se revelam entradas de surpreendente ressonância poemática. Al Berto é um escritor notívago — sua obra *per se* é repleta da noite; como Rilke, ele *acreditava* nela —, mas lendo o diário descobrimos que ele mesmo é um ser noturno. Por exemplo, à altura do dia 28 de maio ele faz questão de anotar que está escrevendo às três e meia da manhã, ou seja, durante uma madrugada insone. Ele redige uma prosa — linear e fragmentária — a nos deixar igualmente absortos. “Da terra subia um cheiro nauseabundo. A húmida folhagem caída abria fendas debaixo dos pés, e a luz das estrelas não se vislumbra mais daquele lugar. Era a

orla do deserto” (Al Berto, 2012, p.32). O primeiro passo da narrativa é a construção deste *locus terribilis*: o odor da terra é fétido e nauseante, as folhas no chão criam rachaduras no solo e a luz estelar é inacessível. Al Berto parece estar recorrendo, em algum nível, àquela antiga tópica — presente em Théophile de Viau, Horácio, Ovídio etc., estudada extensivamente por Ernst Curtius — do mundo às avessas: toda a ordem cosmológica sofre de uma fratura irreversível. Prossegue, contudo, nos revelando-nos que este mundo invertido não é um além-mundo, um mundo fictício ou uma realidade paralela: ele existe concretamente e, mesmo sem ser nomeado, sabemos qual é. Portugal. “Daqui, onde vivemos precariamente, já não conseguimos imaginar um qualquer Oriente que nos fascine, nenhuma Índias que, em momentos de ócio, fingíssemos descobrir (Al Berto, 2012, p. 32). Sem nenhuma sutileza, Al Berto se ocupa de pensar o impensado português — para parafrasearmos Eduardo Lourenço —, isto é, o colonialismo sob a máscara das navegações.

Manoel de Oliveira, no seu clássico filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), resumiu fantasticamente o impacto indelével da expansão ultramarina para a mentalidade portuguesa: mesmo o alferes Cabrita — o mais razoável e erudito daqueles militares envolvidos na guerra colonial em África —, olha para a câmara e fala sem titubear: “os descobrimentos portugueses são a maior *dádiva* dos portugueses ao mundo” [grifo nosso]. Se os portugueses não se orgulharem da sua empresa navegante, se não louvarem seus galeões, caravelas, patachos e naus bélicas, afinal, de que se orgulharão? No arco historiográfico português que se estende até hoje, seu momento definitivo de glória nacional não é outro senão este: a obtenção e manutenção virtual do comércio marítimo no Índico durante todo o século XVI. O que se seguiu depois disso — num resumo grosseiro, mas funcional — foi a dissolução formal do país como nação soberana pelo jugo da União Ibérica, a devastação da capital pelo caos tectónico, um movimento esclarecido dissonante, a invasão napoleónica, a guerra civil entre absolutistas e liberais, uma república às avessas e, como joia da coroa, uma autocracia militar de meio século. Só restou o mito — nada que é tudo — da descoberta de outros mares e outros céus num tempo quando:

A Europa via-nos mais (como dignos de ser vistos) que nos veria depois, mas via-nos menos do que se via a si mesma entretida nas celebrações sumptuosas ou fúnebres de querelas de família com que liquidava o feudalismo e gerava o mundo moderno (capitalismo, protestantismo, ciência). À hora exacta da nossa glória excessiva, o espanhol, enfim unido, começava a levantar a sua sombra imensa, ao mesmo tempo sobre a nossa aventura e a imagem dela no tempo europeu, até assumir em nosso nome tanto uma como outra. Colombo colhendo num lance de dados sem igual os louros próximos do Gama (Lourenço, 2016, p. 13-14).

Os séculos XV e XVI para Portugal, portanto, foram alçados a estatuto lendário permanente, quer seja em nível historiográfico, quer seja em nível literário. Persiste o sentimento de que a nação foi destinada à conquista porque *as próprias* condições da conquista aparecem mistificadas. Abstrai-se todos os elementos contingenciais que permitiram a expansão marítima quatrocentista de tal sorte que eles aparecem antes como conjunção astral, fado divino ou destino imperial do que como unidades histórico-concretas, cada uma com seu grau diferente de legibilidade. Noutras palavras: se ignora sumariamente quais foram as condições de possibilidade do evento: por exemplo, a anemia da circulação monetária nos meios comerciais, a ânsia das casas senhoriais de anexar novos domínios ou de se enriquecer pelo corso, o déficit cerealífero forçando o desenvolvimento de circuitos mercantis, a procura de novas terras de plantio, a exigência de mão-de-obra escravizada; a demanda de goma-laca para a tinturaria, de cores para indústria tintureira, de couro e pele para a marroquinaria etc., em suma, toda uma complexa “pluralidade de interesses, nem sempre compatíveis, motivações diversas [que] põe em cena mercadores, escudeiros e cavaleiros, e também instituições — a Coroa, a Ordem de Cristo, casas senhoriais” (Godinho, 2007, p. 123). Felizmente toda uma historiografia crítica portuguesa, principiada no século XX decerto com Jaime Cortesão — ele mesmo um antifascista, partícipe de uma tentativa de debacle da ditadura militar —, representada em figuras como Alfredo Margarido, o já citado Vitorino Magalhães Godinho ou José Manuel Garcia, tem se esforçado em rasgar os véus fetichizantes das navegações.

O que importa, sempre, é “forçar essas relações petrificadas a dançar, entoando a elas sua própria melodia” (Marx, 2010, p. 154), ou, para continuar com a paráfrase marxiana, retratar cada esfera da sociedade portuguesa como *partie honteuse* da sociedade portuguesa. É este o objetivo de Al Berto: assumir, sem reprimendas, as partes mais vergonhosas da mitologia inconsciente de seu país. Tudo aquilo que Camões canonizou — embora não possamos nos esquecer das leituras fundamentais de Jorge de Sena, que efetivamente tentaram desapropriar o legado camoniano da mão do reacionarismo — ele quer destruir. Inúteis são as vitórias de Viriato e Sertório. Lisboa não será a nova Roma. O fado não determina ora alguma “que tamanhas vitórias, tão famosas, / Hajam os Portugueses alcançado, / Das Indianas gentes belicosas” (Camões, s/d, p. 49). Não pode restar nenhum deslumbramento orientalista. Perante o Samorim de Calicute, o que Vasco da Gama tem de encontrar, ao contrário da pintura de Veloso Salgado, não são “seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (Said, 2008, p. 20): precisa se deparar com o horror e a desgraça que sua aventura epopeica trouxe ao mundo. As navegações não foram uma *dádiva*, foram uma *dívida*

impagável. Não há urzela, anil, cochonilha ou pau-brasil, “apenas os grandes navios carregados de morte chegam aos cais trêmulos na memória” (Al Berto, 2012, p. 32).

Figura 5 – Vasco da Gama perante o Samorim de Calecute, 1898, de Veloso Salgado



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vasco_da_Gama_perante_o_Samorim_de_Calecute.png. Acesso em: 5 dez. 2025.

São nítidos os ecos camonianos destes trechos de Al Berto. Primeiramente, porque embora Camões seja o magno poeta lusitano, a sua vida e obra são cheias de aberturas para uma leitura a contrapelo, uma leitura que não despreza sua grandiosidade cultural ao mesmo tempo que admite a barbárie estimulada em seu nome. Uma leitura ciente de que esse “patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado” (Benjamin, 2022, p. 13). Camões está para a literatura universal o que a nona sinfonia de Beethoven, sua *Ode à alegria*, está para a música universal: signo tão bivalente e complexo que pode ser apropriado por todos e por ninguém, simultaneamente, desde os comunistas até os fascistas, passando pela União Europeia.

Por isto, quando Al Berto descreve seu *locus terribilis* traça-se um paralelo imediato com o décimo canto d’*Os Lusíadas*: quando Tétis leva Gama ao mais alto monte da ilha dos amores e lhe apresenta a máquina do mundo — lhe revela o funcionamento etéreo e elemental do cosmos ptolomaico, lhe descreve cada parte do seu mundo então conhecido: China, Japão, Ainão, Champá, o Laos, o Ceilão, Meliapor, Narsinga, a Pérsia, toda a Arábia, a Palestina, Europa e África, Bornéu e Banda, Sumatra, Madagascar e, é claro, o Brasil, “Parte também, co pau vermelho nota / De Santa Cruz o nome lhe poreis” (Camões, 2017, p. 320) — a verdade revelada é, frustrantemente, a da completa decadência, tristeza, embrutecimento e indisposição da estirpe portuguesa frente ao mundo: “Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. [...] / Não no dá a pátria, não, que está metida no gosto da cobiça e na rudeza” (Camões, 2017, p. 322). De forma análoga, dizer: “daqui, onde vivemos precariamente” é quase como repetir o argumento do Velho do Restelo, ainda que sob uma manta completamente diferente. O ancião alertava, seguindo com sua difamação quanto ao preço do orgulho: “não tens junto contigo o Ismaelita, / Com quem sempre terás guerras sobejas? / Não segue ele do Arábio a Lei maldita, / Se tu *pola* de Cristo, só pelejas? / Não tem cidades mil, terra infinita, / Se terras e riqueza mais desejas?” (Camões, 2017, p. 143). É uma declaração fundada em sequenciais perguntas retóricas que, por tão simples, pode ser resumida numa outra: qual a razão de desbravar o mar com os fins de *mandar*, qual a razão de procurar outras terras, quando na nossa *terra natal* já não estamos imersos de problemas? Por que procurar outros inimigos quando já não os temos o bastante no nosso continente? Al Berto é favorável desta mesma exposição, mesmo que sob sinal negativo: por que se prender em velhos ídolos quando nossa própria condição material, existencial, se vê mais degradada e precária do que nunca?

O parágrafo então se quebra e ele anota: “vivemos com essas chaminés a envenenarm-nos, vivemos com essas futuras explosões, esses sobressaltos nocturnos do coração” (Al Berto, 2012, p. 32). O tempo agora não é mais o das navegações quinhentistas: a memória arcaica do mundo mercantilista — momento áureo da assim chamada acumulação primitiva — se fecha e abre alas para o modernidade capitalista em sua perpétua convulsão. À bem da verdade, toda a estrutura estilística desta entrada do diário é tipicamente moderna: o sujeito vive a sensação de desamparo de existir num mundo que “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman, 1986, p. 15), vive a fragilidade de uma existência que só se predica, só se realiza, pela técnica. Como a técnica tem por essência se essencializar no acontecimento da verdade — conforme nos lembra, ainda que de forma conservadora, Martin Heidegger (2007, p. 396) —, ou seja, se desdobrar na determinação do horizonte de expectativas do que é

verdadeiro, ela inevitavelmente constrange o que é do âmbito da tradição — incluindo, portanto, mesmo a imagem que o homem tem de si mesmo. Por isto, hoje, um guerrilheiro é potencialmente um rato encurralado quando diante de um drone; por isto, ontem, um soldado entrincheirado se aterroriza num “campo de forças e de correntes e explosões destruidoras, [com] o corpo humano, minúsculo e frágil” (Benjamin, 2022, p. 86). Al Berto está traduzindo este sentimento: as enormes chaminés industriais envenenam este mesmo corpo assustado e delicado que, por sinal, se acostuma e se previne para um desconfortável estampido — seja das máquinas, seja das armas, das bombas — que tomam de assalto o coração. Diante desta experiência frenética de inconstância, Al Berto (2012, p. 32) se volta para si mesmo e registra: “E ouço em mim, cada vez mais vozes que reclamam paz”. Ao final da entrada, surge um largo parágrafo à guisa de peroração:

É noite, eu sei, não devia pensar em tudo isso. Não deveria preocuparme com mais nada que fosse escrever. Viver plenamente as alegrias e frustrações da minha vida de “homem que escreve”, com toda a humildade que essa vida tem para mim. Como um grito a noite acende o lado sonolento do coração. Ouço os lamentos desta vila que sofre. Ouço, ouço-me [sic] um pouco nos gritos de todos os homens. E não consigo dormir, não quero ter sono, nunca mais, todo o tempo acordado é pouco para agir, para tentar transformar esse espaço que me rodeia. Dia após dia votado ao abandono e à morte. A vida aqui, a continuarmos assim, vai ser uma “alface azul”; e talvez consigamos, com o tempo, alimentarmo-nos de alfaces azuis e peixes de olhos gaseados (Al Berto, 2012, p. 32-36).

Ele se inicia com a clássica tópica do repouso: já é chegada a noite e, com ela, a necessidade do descanso e do cessar das atividades intelectuais. É justamente esta oração inicial que denuncia o elemento sarcástico do discurso subsequente: é impossível para um indivíduo tão afeito à noite — que escreverá um livro chamado, por sinal, *Lunário* (1988) —, que celebra a vida noctâmbula e sabe que existem toda uma série “de gestos e de cumplicidades que só se cumprem durante a noite” (Al Berto, 2004, p. 43) querer tergiversar o pensamento em função do horário tardio. Al Berto não é Kant. Por isto as frases seguintes se mostram carregadas por uma ironia esplêndida: agora ele começa a alertar a si mesmo quanto à veleidade e despropósito dessas inquietações. Para que se preocupar com o estado da política, os rumos do modo de produção, a história nacional ou a degradação das formas de vida? Seria certamente mais confortável deixar isto para os magistrados, os sociólogos de cátedra ou os parlamentares que vem e vão, e enquanto isso gozar da confortável vida pequeno-burguesa da arte e das letras nacionais, não se preocupar com nada mais e nada menos do que as próprias páginas vertidas no papel. Contudo, a própria forma como ele se autointitula nestas linhas sardônicas revela mais coisas do que podemos supor de imediato. É curioso como ele não reclama para si, neste

momento, o título de intelectual, erudito, escritor, poeta ou artista, isto é, não oferece para si mesmo adjetivos prestigiosos. Ele é, ao contrário, um “homem que escreve”: sua identidade se processa não por uma *característica* que ele magicamente possui, mas por uma *ação* que ele concretamente exerce. É, antes de tudo, um *ofício*, um *trabalho*, que pode e deve ser assemelhado a todos os outros, muito mais ordinário e anódino do que as pompas fazem parecer. É uma velha lição — Marx 101, se quisermos — que apenas a crítica da economia política pode chegar:

A literatura pode ser um artefato, um produto da consciência social, uma visão de mundo; mas ela é também uma *indústria*. Os livros não são apenas estruturas de significado — são também mercadorias produzidas pelas editoras e vendidas no mercado com lucro. O teatro não é apenas uma coleção de textos literários; é também um negócio capitalista que emprega certos homens (autores, diretores, atores, ajudantes de palco) para produzir uma mercadoria que será consumida por um público para obter lucro. Os críticos não são apenas analistas de textos; eles também são (geralmente) acadêmicos contratados pelo Estado para preparar os estudantes ideologicamente para exercer suas funções dentro da sociedade capitalista. Os escritores não são apenas transpositores de estruturas mentais transindividuais; eles também são trabalhadores contratados pelas editoras para produzir mercadorias para a venda. “Um escritor”, Marx comenta em *Teorias da mais valia*, “é um trabalhador não na medida em que produz ideias, mas na medida em que enriquece a editora, que trabalha por um salário” (Eagleton, 2011, p. 108).

A mera escolha textual albertiana já abre um filão consciente para os argumentos seguintes: parafraseando Benjamin, poderíamos dizer que Al Berto está destacando como a *autoria* é, também e antes de tudo, uma *produção* que inscreve seus sujeitos na roda viva do mundo das mercadorias. E ele parece ter um incômodo repulsivo em se ver mais como o representante ilustrado do espírito ocioso e do luxo mais refinado do que como sujeito inscrito no implexo destrutivo do capital. Ele parece saber, é claro, que “a batalha revolucionária não se dá entre o capitalismo e o espírito, mas entre o capitalismo e o proletariado” (Benjamin, 2019, p. 99). Deste modo, não pode haver omissão: é esta noite insone e estrondosa que acende o “lado sonolento do coração” — uma frase que irresistivelmente nos lembra de Carlos de Oliveira (1968, p. 6), o maior dos neorrealistas, clássico por dizer que “o homem que não dorme pensa: ‘o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso do sangue sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração’”. E por isto só resta uma alteridade radical, profunda, frente a dor de todos os homens de todas as eras: ele ouve os lamentos, os gritos, os gemidos, se lembra que “a voz que damos ouvidos [é] um eco de outras já silenciadas” (Benjamin, 2022, p. 10), e assim a insônia que um dia fora maldição se torna expectativa: nunca mais dormir, nunca mais desperdiçar nosso terço diário com o sono, investir todas as energias em transformar este mundo rendido à morte e ao abandono para, quem sabe, um dia poder

desfrutar de um banquete sem precedentes, degustar do alimento mais saboroso de todos: o que é impossível.

4.2 1984

Dois anos se passaram. Agora o caderno de capa dura é inteiramente preto, mas mais importante, é bem maior: vinte por vinte e cinco centímetros, do tamanho de um álbum de fotografias, reunindo um total de quase quinhentas páginas. Ele continua a numerá-las autograficamente no canto superior de direito, as folhas são pautadas, e basicamente se escreve com tinta permanente azul e preta. Como supramencionado, seus diários não possuem um propósito *exclusivamente* estético, e a primeira entrada — do dia 3 de janeiro, uma terça-feira — revela isto com especial amargor. A primeira linha que escreve é: “oncologia para exames no estômago” (Al Berto, 2012, p. 47). Para seus leitores contemporâneos, esta frase tem algo de melancólico: estamos completamente cientes de que sua ida aos médicos não é mera hipocondria — ele confia, depois, estar com uma gastrite terrível que não lhe permite fazer nada —, e sabemos que em exatos quatro mil novecentos e dez dias depois, o poeta português irá falecer em função de um agressivo linfoma. Começamos a leitura do diário um tanto entristecidos de saber que, uma década antes de sua morte, as preocupações com o câncer já estavam na ordem do dia — esta doença que permanece contaminada, seja nos anos 1980, seja no agora, por toda uma mitologia metafórica que a equivale não só a “uma sentença de morte, mas porque é considerada obscena, no sentido original da palavra: de mau presságio, abominável, repugnante aos sentidos” (Sontag, 1984, p. 7).

Al Berto não vê a doença assim, na verdade, o resultado laboratorial é o que menos lhe preocupa neste dia: suas preocupações são literárias. Ele continua: “alguns livros: J. Luis Borges Novas Inquirições / Poesia de Ant. Maria Lisboa // Gencianas Bávaras / de Lawrence.” (Al Berto, 2012, p. 47). Ele não dá mais detalhes do que isto significa: será que comprou estes livros? Será que os levou para ler enquanto aguardava na fila de espera? Será que fez uma improvisada lista de compras? Em qualquer uma das opções o que importa não é a qualidade factual do evento, mas o acesso aos interesses críticos e literários de Al Berto naquele momento: ele está às voltas, respectivamente, do ensaísmo borgeano — ocupado em figuras como Pascal, Coleridge, Cervantes, Hawthorne, Whitman, Valéry, Wilde, Shaw e Kafka —, todo o excêntrico metacientismo português de Antônio Maria Lisboa e, por fim, um dos livros mais mórbidos de D. H. Lawrence. Na sua avaliação foi um “dia extenuante” (Al Berto, 2012, p. 47), sobretudo por quatro motivos: primeiramente, ele ficou mais de cinco horas no consultório

oncológico — das nove da manhã às duas e meia da tarde —; em segundo lugar, realizou uma corrida com um “taxista completamente ‘apanhado’” (Al Berto, 2012, p. 47), isto é, insensato, imprudente; depois, porque houve dois acidentes no Príncipe Real — à título de curiosidade, é junto do Bairro Alto uma das zonas lisboetas mais notoriamente *queer* — que provavelmente engarrafaram o trânsito e, como gota d’água, “a grosseria desse tal Luiz Pacheco” (Al Berto, 2012, p. 47). O que nos leva a searas interessantes:

Não há paciência para aturar velhos literatos bêbados, muito menos o aproveitamento chulo da carteira dos outros com a desculpa de ser boémio. Merda para a boémia do copo de três chutado ao parceiro. Merda para essa lama-literária que pulula entre a libris e o Águia d’Ouro... (Al Berto, 2012, p. 37).

O texto é de uma beligerância literária muito clara, ainda que surja de uma contenda ordinária. Luiz Pacheco, sabemos, se tornou no fim do século XX um dos nomes incontornáveis do mundo literário português: fundou a Contraponto em 1950 e, daí em diante, passou a editar as obras de figuras como Raul Leal, Herberto Helder e Vergílio Ferreira. Era um grande polemista — publicava textos regularmente no *Globo*, no *Diário Ilustrado*, no *Diário Popular* ou na *Seara Nova* —, militante do PCP, ex-aluno e apadrinhado de Vitorino Nemésio, amigo íntimo de Mário Cesariny até o definitivo rompimento dos dois. De todo modo, era um homem que ficou para posteridade pública como um símbolo da irreverência, do escândalo e da excentricidade: foi aquele quem prefaciou *A filosofia na alcova* (1795) sadiana na ocasião da edição de 1969, além de ter fundado aquilo que chamou de movimento neoabjeccionista. Seu livro mais conhecido, afinal, se chama *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor* (1970). Poderíamos supor de antemão que uma afinidade entre Pacheco e Al Berto se desenrolaria: ambos tinham uma personalidade cáustica, sempre foram críticos mordazes do moralismo, viviam o homoerotismo sem nenhuma inibição e provinham de uma matriz literária comum. Mas, na decisiva reunião dos dois, o que sobrevive é o desentendimento: Al Berto nutre uma indolência, ou melhor, um ressentimento, com a postura de Pacheco quando eles se reúnem no fim da tarde: sob o pretexto da boemia o editor português — sexagenário, mas ainda com atitude de *enfant terrible* — faz com que seja Al Berto quem tenha que pagar por todo o álcool sorvido. A deselegância ou não deste gesto importa menos do que a forma como o texto albertiano a caracteriza: falar de um “velho literato bêbado” ou de uma pululante “lama-literária” é demarcar uma animosidade, antes de tudo, com esta espécie de *establishment* da literatura que Al Berto vê com extremos maus-olhos: todos parecem inconsequentes, medíocres e patéticos. A desconfiança parece ser com todas as instituições literárias: os críticos idiotizam

a opinião pública, as academias diplomam péssimos autores, os editores e escritores agem como imbecis enquanto se revestem com uma pose de altruísmo e preocupação social. Esta antipatia parece fervilhar sua cabeça a tempos, e logo no dia seguinte ela entra em ebulição: “levantei-me ao entardecer para jantar na Ocarina com o Luís Miguel Nava e mais um primo dele e uns colegas universitários. Uma chatice estes doutorecos em caça aos leitorados! FODA-SE! (Al Berto, 2012, p. 47).

O diário de 1984, contudo, possui uma qualidade especial que já fora adiantada: ele nos revela quais eram as obras e autores que estavam mais próximos do coração do poeta português, fornecendo para a lavra crítica todo um comparatismo a princípio indisponível. Ele está, o tempo todo, anotando o que lê, ouve, vê e adquire em matéria de arte. Em 5 de janeiro, por exemplo, Al Berto (2012, p. 48) descreve quais livros comprou: uma edição francesa de *O pavilhão dourado* (1954) e uma portuguesa de *O marinheiro que perdeu as graças do mar* (1963), os dois livros do escritor japonês Yukio Mishima — note-se desde já o interesse por uma literatura homoerótica ligada à violência —; dois livros de poesia portuguesa — *Dama de copas* (1981), de Eduardo Guerra Carneiro; e *Asfalto* (1977), de Paulo da Costa Domingos —; um livro historiográfico de Luís Graça, *A visão do oriente na literatura portuguesa de viagens: os viajantes portugueses e os itinerários terrestres (1560-1670)* (1983); uma edição facsimilar de 1983 da revista *Athena*, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz; um “magnífico livro de fotogr. de Andrea Müller” (Al Berto, 2012, p. 48) chamado *Transformance* (1979-1982); e, por fim, Rilke, *As elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu* coligadas duplamente no que tudo indica ser a edição de 1983 da Oiro do Dia, traduzida por Paulo Quintela.

Mas não só dos livros vive Al Berto: em 6 de janeiro ele anota ter comprado dois discos na Apollo 70 — o mais antigo centro comercial de Lisboa —, a saber, *Alive, she cried* (1983), do The Doors; e *Infidels* (1983), o legendário disco de Bob Dylan. Este último se torna um presente de aniversário para sua sobrinha, Sofia Pidwell, que completava quatorze anos. Em 4 de fevereiro, igualmente, ele vai até a Sociedade Nacional de Belas Artes, vê uma exposição de vinte e cinco jovens pintores alemães, e descobre as “experiências espantosas de alguns deles” (Al Berto, 2012, p. 70), como é o caso de Eva-Maria Schön, Lisa Hoeven e Renate Anger. Considera, no dia seguinte, que a coleção de crônicas e artigos de Marguerite Duras, *Outside* (1981), é “um livro extraordinário!” (Al Berto, 2012, p. 71). Ouve “na rádio que morreu, em Paris, Julio Cortázar” (Al Berto, 2012, p. 73), e esta é a única coisa que escreve no fúnebre dia 12 de fevereiro. Dez dias depois tem “estado a ler com certa delícia O Nome da Rosa do U. Eco” (Al Berto, 2012, p. 78). Mas ele sabe que tem de “retornar a leitura do Mediterrâneo / Braudel” (Al Berto, 2012, p. 96). Ele se lembra em 6 de junho que há “uma pilha de velharias

agradáveis para ler e reler (algumas.) Radiguet, Loti, J. dos Passos, Truman Capote, Pasternak, Rilke, Carson McCullers, C. Pavese, etc.” (Al Berto, 2012, p. 142). Em 17 de julho ele recebe um postal vindo de Hamburgo: é uma imagem de “Jean Genet fotografado pelo Avedon” (Al Berto, 2012, p. 150). Ele diz ter tido, em 11 de novembro, um “sonho estranhíssimo: J. L. Borges caminhava perto duma praia, sobre pedrinhas redondas, muito brancas, olhava-me com os seus grandes olhos cegos e dizia: Tenho fome, não tens?” (Al Berto, 2012, p. 156). Quanto ao cinema, no último dia de novembro Al Berto (2012, p. 160) vê, na Cinemateca, dois filmes alemães do começo do século: *O túnel* (1933), de Curtis Bernhardt; e *As mãos de Orlac* (1924), de Robert Wiene.

Este inventário de interesses estéticos albertianos *diretos* — afinal sempre é possível traçar inesperados paralelismos indiretos entre quaisquer autores — surpreende pela diversidade. Fugindo de qualquer tipo de provincianismo literário, ele está ativamente absorvendo e contactando obras muito diferentes tanto em estilo quanto em gênero. Se interessa pela literatura nipônica encarnada em Mishima e sua homossexualidade nacionalista, mas também está atento aos trabalhos de seus contemporâneos portugueses. Quer, contudo, entender o mundo que herdou e por isto só pode se voltar ao passado, se intrigando com a história portuguesa no Oriente e a constituição em longa duração do mundo mediterrânico: sabe que “é preciso possuir em si mesmo a tradição para odiá-la apropriadamente” (Adorno, 1993, p. 44, 45). Não só isto: ele quer *sentir* o seu passado no presente, e por isto adquire o fac-símile de uma das revistas poéticas mais decisivas do modernismo português. Entretanto, ele não se esquece que toda arte aspira ser música e, filho da contracultura como o era, não pode deixar de não se inteirar quanto às mais novas atividades fônicas desdobradas por Dylan e Morrison. Al Berto, antes de ser poeta, foi pintor — aos vinte anos estudou na *École nationale supérieure des arts visuel de La Cambé*, prestigioso instituto belga de artes visuais — e continuava amando profundamente as imagens: fica espantado ao ver o que a juventude germânica estava fazendo com seus pincéis, trinchas, paletas e cavaletes. Por sinal, 1984 é o ano em que se reaproxima decisivamente da arte: é quando começar a escrever *A secreta vida das imagens*, que só será publicado em 1991, seu livro de poemas que retextualiza as artes de figuras tão heteróclitas quanto Fra Angelico, Zurbarán, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee, Modigliani, Juan Gris, Chagall ou Warhol. Em 11 de janeiro ele expressa, por sinal, que quer pintar: “vou começar a pintar aos 36 anos. Porque não? Já nada me pode meter medo, ou apavorar-me” (Al Berto, 2012, p. 53). Ele parece se compadecer profundamente da morte de Cortázar: quando descobre, na rádio, que o escritor argentino morreu nada mais é digno de ser escrito no caderno. Lê avidamente o estranho romance policial-medieval de Eco, e fica muito estarrecido que a

tradução para o português da Difel tenha mutilado o texto e enxertado muitas “gralhas”, isto é, notas de rodapé. Seu interesse é pelas “velharias” de todas as línguas: da Rússia de Pasternak, dos Estados Unidos de Capote, John dos Passos e McCullers, da França de Pierre Loti e Raymond Radiguet, da Áustria de Rilke, da Itália de Pavese, e, claro, da Argentina de Borges. O mesmo Borges que lhe visita num sonho que, para ele soou como a premeditação da morte do contista e poeta: “Acordei, um pressentimento horrível (?). Borges terá morrido? Não sei ainda não ouvi notícias na rádio” (Al Berto, 2012, p. 156). E o cinema, que ele menciona tão pouco, é o dos filmes mudos da República de Weimar: ele parecem intuir, como Kracauer antes o fez, que se pode ir num átimo de Caligari para Hitler ou, então, de Orlac — “o pianista cujas mãos se tornam, depois de uma intervenção cirúrgica, mãos assassinas” (Al Berto, 2012, p. 160, 161) — para Goebbels.

Percebamos, contudo, que este breve inventário estético realizado anteriormente — “de caráter móvel e intercambiável, [que] indiciam a diversidade de formas com que buscamos organizar a ordem desordenada da vida” (Maciel, 2009, p. 30) — se dá em retrospecto, afinal a coruja de Minerva só alça voo no crepúsculo. A sensação de coesão surge do gesto mesmo da classificação e da listagem, porque é próprio de qualquer exercício taxonômico *suprimir* a diferença entre as coisas para que a estrutura genérica se sustente.

Desde Aristóteles isto é mais do que verificável: a única forma de se validar as distinções categoriais da *Poética* como, por exemplo, a ideia de que na tragédia a combinação do reconhecimento com a reviravolta “nos conduzirá à compaixão ou ao pavor” (Aristóteles, 2017, p. 107) é assumindo um modelo arquetípico, modelar e estável: Sófocles. Compaixão e pavor, piedade e terror, *phóbos* e *éleos*, são noções que fazem sentido concreto para o *Édipo* sófocleseano, cujo desenlace narrativo é a descoberta do parricídio e do incesto. Mas como manejar estas categorias, por exemplo, para o Orestes das *Eumênides* esquilanas? O herói chega em Atenas e pede pela proteção de Palas, que atende ao pedido e convence as Eríneas — as personificações do remorso, as vingadoras do assassinato consanguíneo, afinal ele havia matado Clitemnestra, sua mãe — a participarem de um julgamento *coletivo* da causa, com um júri formado por seis distintos cidadãos atenienses e ela mesma. O resultado pende a favor do acusado com o voto da deusa — daí a expressão popular “voto de Minerva” —, que decide instaurar permanentemente “um tribunal / incorruptível, venerável, inflexível, / para guardar, eternamente vigilante, / esta cidade, dando-lhe um sono tranquilo” (Ésquilo, 2010, p. 180). As Eríneas, revoltosas, ameaçam amaldiçoar a cidade e soprar os ventos da ruína na *pólis*, mas Atena apazigua-as prometendo honrarias eternas, assim transformando-as em Eumênides, deusas benevolentes. Este é o fim do ciclo trágico da *Oréstia*: as maldições, as fúrias, se tornam

bençãos. Sob nenhum ponto de vista uma tragédia como esta, mais antiga, suscita no público qualquer tipo de horror: a resolução é gratificante, entusiástica, alegre. Na verdade, se trata da história mítica do surgimento do direito e, sobretudo, da democracia — mesmo que uma tosca democracia —, pois a partir daí uma assembleia de cidadãos com direito ao voto se torna instituição perene. A única forma do estagirita peripatético estabilizar sua taxonomia poética é suprimir *ao máximo* a diferença radical que existe, neste caso, entre Ésquilo e Sófocles: ele optou arbitrariamente por uma — a que estava mais próxima de si em marcos temporais — e isto mudou de forma indelével todo o pensamento poético-dramático do assim chamado mundo ocidental pelas dezenas de século seguintes.

É necessário salientar isto porque aquilo que, para os leitores de Al Berto, é diacrônico — só há legibilidade pois lemos seu diário *no decorrer daquele tempo* — para o autor só pode se dar em sincronia — todo dia que escreve *pode ser o último*, por assim dizer. É por isto que o texto albertiano, em última escala, é um “grande tabuleiro das identidades distintas que se estabelece sobre o fundo confuso, indefinido, sem fisionomia e como que indiferente, das diferenças” (Foucault, 1985, p. 14). E isto não se dá por uma falha individual de Al Berto em quesito estilístico — como se ele indiscriminasse os objetos de interesse — ou, mais ainda, psíquico — como se ele não controlasse os próprios destinos do seu texto. Se dá por uma razão *genérica* ainda não tateada: o fato de ele estar escrevendo um diário. Um diário, nos termos de Abel Barros Baptista (2003, p. 15), tem uma forma ligada de sobremaneira à *data* “pelo que nela é ligação do essencial e inessencial, ligação do que é próprio ou particular de um tempo e de uma circunstância com o que lhes sobrevive, o que para além delas persiste ou é passível de reiteração”. Diários são, talvez, o gênero textual que mais faz valer um afamado lema leninista que, à essa altura, podemos reformular: “há décadas em que nada acontece e há *dias* em que décadas acontecem”. 16 de junho de 1904, para a maior parte das um bilhão e meia de pessoas que viviam no mundo àquela altura, foi só mais um dia qualquer. Para Leopold Bloom foi uma odisseia dublinense: ele foi da sua casa na 7 Eccles Street ao açougue de Dlugacz, passeou pela Upper Dorset Street e foi ao escritório funerário, à igreja e ao cemitério de Glasnevin; passeou das ruas do centro ao Freeman’s Journal; se embriagou em bares como o Burton e o Davy Byrne’s e de lá foi para a Biblioteca Nacional; e de lá foi para as praias de Sandymount, onde se masturbou e ejaculou vendo Gerty MacDowell; e de lá foi para os *pubs* de Nighttown, ou então para o bordel de Bella Cohen; ou então para o Hospital Holles Street, onde viu o nascimento lento e doloroso não só da criança de Mina Purefoy, mas de toda a língua inglesa. Onde viu Stephen Dedalus à beira de um ataque de nervos. Igualmente, o dia 2 de agosto de 1914 deve ter sido, para a maior parte das quatrocentas milhões de pessoas que viviam na

Europa, àquela altura, um momento de desespero e insegurança nunca antes visto, o sinal derradeiro da escalada militar que fecharia de vez o teatro circense da *belle époque*. Para Kafka (2021, p. 425), ao contrário, foi um dia normal: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. — À tarde, natação”.

Diários expõem esta contradição fundamental do nível experiencial da humanidade, o que confere verdadeiro sentido à frase de Baptista: os critérios de essencialidade e inutilidade de um evento são muito fluídos a depender do indivíduo — e, evidentemente, sua posição de classe, inscrição na racialidade ou no gênero, neuroatipia ou não, nacionalidade etc. — que o vive. Pois escrever segundo o ritmo dos calendários e dos relógios envolve, necessariamente, alguma omissão — ninguém registra *tudo* o que vive. Há um sentido programático na escrita diarística: a maior parte das pessoas escreve um diário — salvo aquelas, por exemplo, acometidas pela demência ou pela memória de curto prazo — não porque desejam a imediata *recordação* de um evento. Ninguém precisa ser lembrado do que viveu e é uma subestimação da capacidade das pessoas pensar o contrário: as pessoas escrevem porque é o gesto mesmo da linguagem, este ato mágico de dar palavras para a experiência — e inclusive manipulá-la, “a memória é uma ilha de edição” (Salomão, 2014, p. 235) —, que contribui para a incorporação irrecalcada dessas mais diversificadas experiências. Trata-se de *dar forma* ao que é pura vida. É somente neste sentido, por exemplo, que algo como a teoria psicanalítica possui poderio crítico: “em comparação com a maioria das formas de psicoterapia, em que o terapeuta trabalha fornecendo conhecimento e aconselhamento, a psicanálise enfatiza o trabalho envolvido por parte do analisando” (Fink, 2011, p. 31) [tradução nossa]. Aqueles que desejam, de imediato, conselho ou remissão quanto aos rumos de uma vida em sofrimento psíquico não vão à Rue de Lille, vão à Chapelle de La Rue du Bac. Pois descobrir *a forma de um sintoma* é muito mais difícil do que dar um conselho — que, afinal, como diz a sabedoria popular, se fosse bom não se dava, vendia:

A resposta é que há uma homologia fundamental entre os métodos interpretativos de Marx e de Freud — mais precisamente, entre suas respectivas análises da mercadoria e do sonho. Em ambos os casos, a questão é evitar o fascínio propriamente fetichista do “conteúdo” supostamente oculto por trás da forma: o “segredo” a ser revelado pela análise não é o conteúdo oculto pela forma (a forma da mercadoria, a forma do sonho), mas, ao contrário, o “segredo” *dessa própria forma*. O entendimento teórico da forma dos sonhos não consiste em desvendar, a partir do conteúdo manifesto, seu “cerne oculto”, os pensamentos latentes do sonho; consiste na resposta à pergunta: por que os pensamentos latentes do sonho assumiram essa forma, por que foram transpostos para a forma de um sonho? O mesmo acontece com as mercadorias: o verdadeiro problema não é penetrar no “cerne oculto” da mercadoria — na determinação de seu valor pela quantidade de trabalho consumida em sua produção —, mas explicar por que o trabalho assumiu a forma do valor de uma mercadoria, por que ele só consegue afirmar seu caráter social na forma-mercadoria de seu produto (Žižek, 1996, p. 297).

Indo ainda mais longe, o que as referências de Al Berto demonstram é o segundo traço característico do diário, se continuarmos a seguir a definição de Abel Barros Baptista: se trata da marca de uma personalidade. Diários são o melhor, senão o único, gênero disponível para os escritores no que tange a inscrição de uma assinatura, “quero dizer, para inscreverem o seu nome próprio numa operação que os liga ao seu tempo num modo que é aquele de quem já lhe pertence sem no entanto o querer perder” (Baptista, 2003, p. 16). Como já arrolado no primeiro capítulo, Al Berto é o nome de uma cesura, de um rompimento, de um corte, de uma ablação. Para nós, falantes do português brasileiro, a escolha não é tão exacerbada: nós fazemos uma espécie de *liaison* involuntária que não diferencia Al Berto e de Alberto, assim como não diferenciaria nenhuma outra palavra do nosso vocabulário que começasse com o artigo definido *al* — o tributo dos berberes islamizados para a última flor do Lácio. Com exceção do breve suspiro interconsonantal, Al Cachofra e alcachofra, Al Gema e algema, Al Berto e Alberto são, para nós, essencialmente a mesma coisa, Mas para os portugueses, que velarizam o /l/ — pronunciam, portanto, /ʎ/ — o efeito sonoro é inconfundível e ele bem o sabia:

Senti necessidade de abrir a brecha com uma coisa que era muito minha e abri o nome ao meio, uma cisão num determinado percurso. Foi a maneira de não esquecer esse abismo. Depois, Al Berto, dito à francesa, Al Bertô, é mesmo árabe e é anônimo. E há qualquer coisa no anonimato que me seduz. E o nome funciona bem em termos de se reter (Al Berto, 1987, s/p).

Al Berto é o nome de sua escrita e ele sabe disso. Ainda neste diário de 1984 ele escreve, em 16 de janeiro, estar completamente desanimado, sem grandes forças e frustrado de trabalhar na câmara municipal de Sines. Mas algo lhe reenergiza: “tenho que conseguir sobreviver economicamente sem o ordenado camarário. Urge que me dedique inteira e exclusivamente aos meus livros. *Só isto me dá uma certa alegria. Só este projecto dá sentido à vida*” (Al Berto, 2012, p. 56) [grifo nosso]. Paradoxalmente, contudo, quem está falando neste relato não é Al Berto, mas Alberto: ele — que tem opiniões, foi moldado por vivências, possui preocupações que o animam — está se voltando para o diário pois é somente nesta modalidade de escrita que “aquele que escreve escreve *em seu nome* para fazer regressar esse seu nome à designação de uma personalidade” (Baptista, 2003, p. 17). A confidência, para si mesmo, de que a escrita é o último elo que lhe conecta à vida é um presente — como numa reviravolta — de Alberto para Al Berto: novamente um lembrete, uma marca, de que o abismo que gerou esta fratura morfológica estará sempre presente, mas ambos sempre terão um teto só seus. É por isto que Al Berto está — como o título deste capítulo tenta transparecer — constantemente em si e fora

de si, embora sempre haja o transbordamento de um registro para o outro. Em 12 de abril, quinta-feira, ele escreve uma entrada dolorosamente apaixonante: “(Há dias em que só me resta amar, sinto-me incapacitado para outras tarefas. Amar-te é tudo o que consigo fazer. Vaguear pelas ruas, procurar-te, e quando te encontrar ter a certeza que não me pertences” (Al Berto, 2012, p. 119). O uso do pronome clítico, mesmo para os gramáticos mais fervorosos da “norma curta” — a maravilhosa expressão de Carlos Alberto Faraco — consagra a entrada do diário muito mais no terreno do literário do que da confidência. Ele continua. “(É um acaso se alguém me ouviu pronunciar as palavras do amor. Nunca o digo. Tenho medo de me estilhaçar contra a inquietação das horas...)” (Al Berto, 2012, p. 119). Aqui já nasce algo típico da literatura *stricto sensu*: o nível metatextual. Al Berto renega de sobremaneira que tenha pronunciado palavras de amor: se trata do acaso. Mas Al Berto teve sua poesia temperada por Stéphane Mallarmé (2001, p. 47) e sabe que um lance de dados não abolirá o acaso “que impôs / fronteiras ao infinito”. Apaixonar-se, escrever ridículas cartas de amor — senão não seriam cartas de amor — e pronunciar palavras afetuosas podem ser, evidentemente, fruto do acaso: e isto certamente é aterrorizante. Mas por que ele nunca as diz? Por que repete o gesto de Alfred Douglas e quase que diz ser “*the love that dare not speak its name*” (Douglas, 1990, p. 27), “o amor que não ousa dizer seu nome”? “Quem será Elto” (Al Berto, 2012, p. 121), este personagem que surge na entrada do dia 15 de abril, sendo referido como “o escutador de estrelas”, aquele que “olhava o espaço onde não se apercebia ave nenhuma e durante a noite as espessas nuvens escondias distantes estrelas”. Elto é um dos muitos signos homoeróticos que se desdobrarão no diário, como veremos.

4.3 1985

Um ano se passou. Está agora com um caderno preto de treze por vinte centímetros, folhas lisas brancas. Ele continua com o hábito de numerá-las — desta vez não todas, somente cento e cinquenta e três do total de duzentas e trinta páginas. Escreve com uma permanente azul, mas em dado momento, quando revisa e relê o manuscrito, faz emendas com uma esferográfica preta e um marcador verde. Agora, algumas das datas são registradas usando um carimbo azul.

O diário de 1985 se inicia de um modo diverso dos outros dois: começa como o rascunho de um livro que, sabemos, nunca chegará às prensas. Isto é perceptível pois a redação do diário se estabelece seguindo a anatomia estrutural de qualquer código moderno: começa com uma falsa folha de rosto onde se lê, no centro, o título “Os Habitantes” (Al Berto, 2012, p. 173). A

página seguinte, por sua vez, é sacrificada para comportar uma única sentença sublinhada: “estamos condenados a morrer, nós e as nossas obras” (Al Berto, 2012, p. 174). É um verso da *Arte poética* horaciana — “*Debemur morti nos nostraque*” (Horácio, 2020, p. 56) — que Al Berto se apropria, curiosamente, numa tradução um tanto quanto curiosa. Já se foi muito debatido o quanto a *Epístola aos Pisões* de Quinto Horácio Flaco fez escola na Europa ilustrada — sendo muito mais decisiva para o esclarecimento prescritivo da poesia de Boileau, Muratori ou Ignacio de Luzán do que a própria *Poética* de Aristóteles —, mas a sua recepção portuguesa tem, inevitavelmente, a assinatura de Francisco José Freire, o Cândido Lusitano — responsável pela primeira tradução, no ano de 1758, e que influenciou decisivamente toda a poesia árcade mineira de Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo.

Desde a sua vanguardia publicação, passando pelas versões da Marquesa de Alorna, de Jaime Bruna ou, contemporaneamente, de Guilherme Gontijo de Flores, via de regra as alternativas linguísticas não possuem tanta variação: opta-se por “somos um haver da morte, nós e o que é nosso” (Horácio; Bruna, 2014, p. 57), ou então “somos devidos à morte, nós e o nosso” (Horácio, Flores, 2020, p. 56), ou “nós, e tudo que é nosso, à morte estamos / obrigados” (Horácio, Freire, 1758, p. 33). Duas grandes exceções são as do grande classicista português Raul Miguel Rosado Fernandes (2012, p. 15) — “Somos destinados à morte, nós e as nossas obras” — e a de Frederico Lourenço (2023, p. 372) — “À morte nos devemos – e as nossas obras também” —, não por acaso um discípulo do primeiro.

De todo modo, a tradução de Al Berto é interessante porque enfatiza duas questões capitais: primeiramente, a inevitabilidade da morte alardeada por Horácio é vista como uma *condenação*, um martírio, um fardo. Em segundo lugar, para Al Berto se trata não “do que é nosso” — aquilo que possuímos, adquirimos, conquistamos —, mas das nossas *obras* — aquilo que fazemos, construímos, geramos por nós mesmos. Al Berto renuncia a uma página do seu diário apenas para escrever este verso porque ele funciona como *epígrafe* — “uma citação colocada em exergo, em destaque” (Genette, 2009, p. 131) — do seu projeto livresco. É uma frase que sensibiliza de imediato o leitor quanto a tônica do material poemático subsequente: ele irá nascer do sentimento de que tudo está fadado ao esquecimento, de que a ação perece do tempo e o acossamento da morte nunca poderão ser vencidos, o que inscreve a humanidade — e toda a sua poesia — num infernal e tortuoso regime supervacâneo. Quase todas as entradas do mês de janeiro são poemas deste livro prototípico, e analisando-os conseguimos descobrir as feições de uma poética homoerótica, de uma partilha do libidinal. Um bom primeiro exemplo é o poema do dia 4 de janeiro, *Néon-Boy*.

era um corpo construído nessa matéria
 clara dos néons
 abraçava-o e uma luz dos confins
 do sangue subia

sem sombra sem consistência no rosto
 que alguém aprisionava
 numa jaula de noite

sobre o retalho duma colcha
 deitava-se fechava os olhos
 e o rumor do mar arrastava-os
 para a imensa errância das cidades
 (Al Berto, 2012, p. 176)

O poema é urdido pelo homoerotismo, é consagrado no altar da homotextualidade. A compacta história a ser lida tem um lugar: sabemos, por meio de um elemento externo, que se passa em Sines, cidade natal de Al Berto, na sua Rua do Forte, uma estreita faixa de pedras com casas viradas em direção da baía pesqueira que abre a vista ao horizonte do Atlântico norte. O poema pertence à tradição, na feliz expressão de Denilson Lopes (2002, p. 50), *dos homens que amavam rapazes*: a tradição de Mário de Andrade (1993, p. 320) — “Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive no teu corpo nu de adolescente, / A perna assim jogada e o braço, o claro / Olhar preso no meu, perdidamente” —, a tradição de Catulo (2017, p. 47) — “Os teus olhos de mel, Juvêncio, se eu / os pudesse beijar continuamente, / continuamente eu beijaria até / trezentos mil sem ver-me satisfeito” —, a tradição de António Botto (1941, p. 13) — “E os nossos corpos unidos / Como corpos sem sentidos, / No chão rolaram, e assim ficaram!”. Este garoto de néon que ele fala bem poderia se chamar Tadzio.

O corpo deste jovem é etéreo e iluminado, surge como pura matéria de luz; garoto hologramático que precipita ao máximo a excitação. Por isto, quando o sujeito poético o abraça um sangue começa a subir. Sabemos do que se trata: as artérias estão se dilatando, os músculos estão comprimindo as veias, a glândula está se expondo, os corpos cavernosos estão se enchendo de sangue. Al Berto está tendo, é claro, uma ereção. Reforçando ainda mais esta paradoxal corporalidade incorpórea, ele é dito não ter sombra: é justificável, apenas corpos opacos e translúcidos podem bloquear a luz e formar sombras. Ele, ao contrário, é a *própria luz*. Mas decisivamente tem um rosto, mesmo que inconsistente. Seu rosto, na verdade, só pode ser inconsistente e, por isto, indomesticável: alguém tenta o aprisionar numa jaula noturna, mas jamais consegue, porque “o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela” (Deleuze, Guattari, 1996, p. 32). Qualquer significante que tente se acoplar no rosto do garoto será interposto: ele é o que é, um rebelde do deus néon, para lembrarmos de Tsai Ming Liang. A última estrofe marca, enfim,

a atenuação do jogo sexual após a epítome do gozo: as vagas do oceano criam o marulho que, entorpecendo os dois amantes prostrados na cama acolchoada, cansados de tanto transarem, são transportados para uma cidade, imensamente errante, que só existe em sonho.

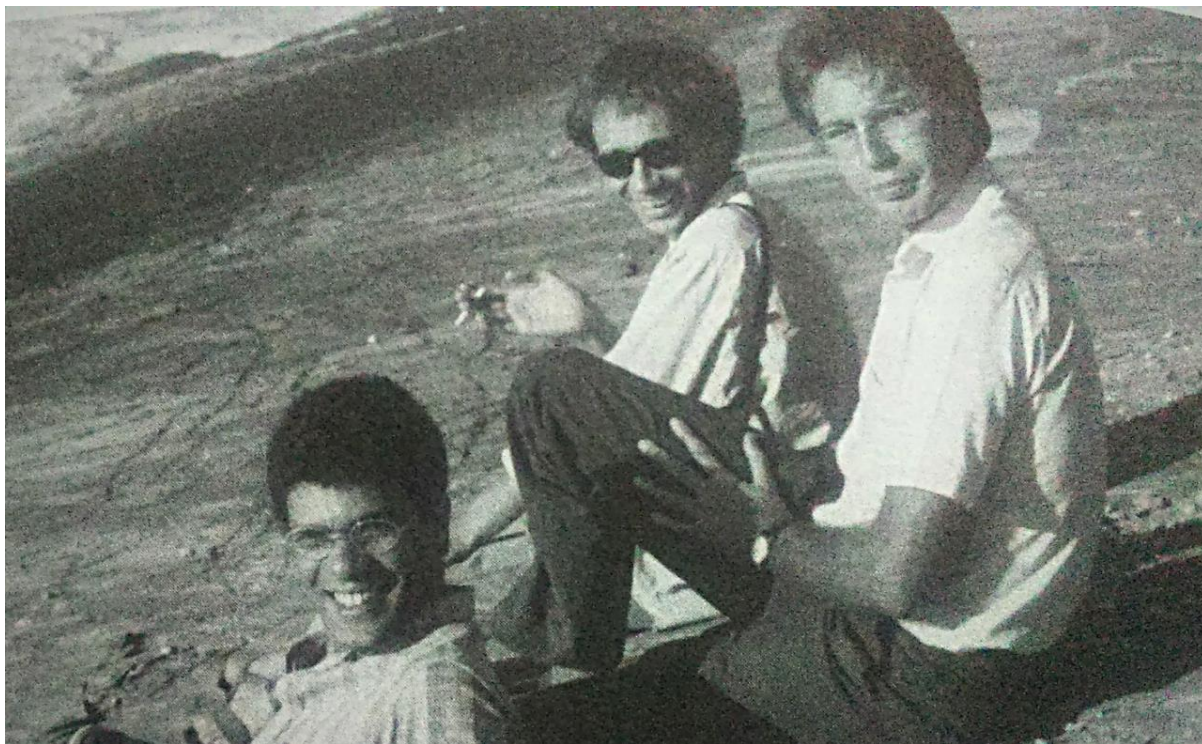
Mas quem será, de fato, este jovem? Se estivéssemos lendo um concreto livro de poesias — publicado, prefaciado, revisado, formatado etc. — esta pergunta certamente soaria estúpida: ora, pode ser qualquer um, pode ser ninguém, podem ser todos; a literatura também é o reino do imaginário e não precisa se subordinar a um referente físico para expressar sua verdade. Contudo, como já arrolado anteriormente, estamos em posse não de um *livro de poesias*, mas de um *diário* — o que gira em cento e oitenta graus a experiência e, principalmente, a expectativa que temos da leitura. Um dos grandes óbices para toda ciência da literatura, para qualquer investigação literária, é o discernimento diferenciado do que é *convencional* de um gênero e aquilo que é *autoral* — ou então pessoal, inédito etc. Quando lemos, nos *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), “estou louco de amor, não estou louco de poder dizê-lo, eu desdobro minha imagem: sou demente aos meus próprios olhos” (Barthes, 1981, p. 144), podemos até supor que Barthes, de fato, tenha em algum momento passado por um transtorno dessa natureza ao se apaixonar; mas o que decisivamente interessa para o leitor é a articulação feita entre este sentimento e o escopo macroscópico — o verdadeiro objetivo do livro — da história do amor na literatura: Werther, Santo Agostinho, o Zen etc. Contudo, quando se descobre que o livro possuía, na verdade, um destinatário oculto — muito provável que seja o escritor e fotógrafo Hervé Guibert, àquela altura com vinte e dois anos — toda a assimilação é corrompida.

Isto ocorre porque todo texto, modalizado num gênero, estabelece fantasmáticos contratos de leituras. Por que, em matéria de historicidade, confiamos mais nas epístolas paulinas do que nos evangelhos neotestamentais? Porque as primeiras são *cartas* escritas por um dirigente aos grupos que ele apoiou e fundou; ao passo que as segundas são *narrativas* de uma lenda. As preocupações de Paulo são históricas: como sustentar o cristianismo primitivo, como ser opor a Roma, como se diferenciar do judaísmo farisaico etc. As preocupações dos evangelistas são, sobretudo, taumatúrgicas: como cristalizar as façanhas milagrosas da vida de Cristo. As pessoas — salvo aquelas que enxergam os evangelhos como revelação divina — são mais propensas em acreditar num homem que está debatendo litígios judiciais do que num outro que está falando de mortos ressuscitados e multiplicação instantânea de víveres: cartas são autobiográficas, evangelhos são épicos poético-filosóficos. Um diário, igualmente, é fundado segundo um pacto autobiográfico — supomos que o diarista está *escrevendo a própria vida* enquanto ela ocorre. E é justamente esta suposição que define, globalmente, o que é uma

autobiografia: assim como um nome, para sermos benvenistianos, é antes uma função de atualização virtual do que uma palavra; uma autobiografia não é exatamente um gênero literário-textual, mas “um *efeito contratual* historicamente variável” (Lejeune, 2008, p. 46).

Na página seguinte do diário albertiano descobrimos quem é, afinal, o *néon-boy*: ele é Luís, e para ele são dedicados “4 poemas de amigo”. Luís é um nome português popular demais e Al Berto não menciona qualquer sobrenome, mas podemos especular: será *Luís* Miguel Nava, o poeta português com quem também nos debatemos nesta monografia? Será *Luís* Figueiredo Tomé, que publicou uma entrevista de e com Al Berto na *Semanário*? Será *Luis* Fagundes Duarte, que participou com Al Berto de um debate sobre poesia na Universidade Nova de Lisboa? Será *Luís* Garcia Montero, que esteve ao lado de Al Berto num recital poético no Auditório do Banco Exterior de Espanha? Se, de nossa parte, fosse possível apontar um nome, com certeza seria o de Fernando *Luís* Sampaio: não só por serem notórios amigos — pensemos na fantástica foto dos dois, na Zambujeira do Mar, justamente neste ano de 1985, ao lado de Nava:

Figura 6 – Respectivamente, Fernando Luís Sampaio, Al Berto e Luís Miguel Nava, na Zambujeira do Mar, em 1985



Disponível em: <https://observador.pt/2017/09/29/quem-matou-o-poeta-luis-miguel-nava/>. Acesso em: 9 jan. 2025.

Mas porque, em 8 de junho de 1984, Al Berto também escreveu no seu diário um lindo poema onde comparece seu nome:

(jantei com o Fernando Luís) —
 um silvo de luz sobre esta mão
 e dela germinará uma seiva
 encosto o corpo à terra e ouço-me...
 ... os dedos pernoitam em cima do rosto
 onde um desejo cristalizado
 brilha toda a noite... o corpo que inventei
 remexe-se na cinza... dilui-se
 no amanhecer quando os olhos se abrem
 e deparam com o dia ainda jovem... vazio

a velhice torna o açúcar amargo
 endoidece nos dedos resignados
 baba-se por dentro das palavras
 que já nenhum acto completa...
 a velhice é assim um fio de tinta numa cela
 de sílabas incompletas
 uma cicuta lenta...

(... mas ainda só capaz de amar
 hei-de morrer muito velho...)
 (Al Berto, 2012, p. 143).

Quão extasiante não pode ser um simples jantar à dois? Este é o evento — no sentido mais radical da palavra, isto é, enquanto singularidade forte, enquanto intensidade máxima “de existência a existência de um inexistente” (Badiou, 2012, p. 125), noutras palavras, da criação ativa de algo *novo* que, nos limites do paradigma daquele mundo, aparece como impossível — que precipita para Al Berto uma revelação poética sem igual. Para alguém tão conhecido pela melancolia depressiva — “não sou um homem feliz, nem alegre, nem neo-realista! não sou um homem a vomitar a esperança por todos os buracos, não sou crente. [...] odeio o riso ou acho-o demasiado importante para me rir por tudo e por nada” (Al Berto, 2012, p. 193), é como ele descreve a si mesmo na entrada do dia 23 de janeiro de 1985 —, o jantar com Fernando Luís se mostra quase como um feixe de esperança. Há algo quase de lúdico e infantil — mesmo que num poema sobre o envelhecimento — nos dois primeiros versos: Al Berto consegue, por um momento, se ver como o Tistu de Druon: uma pessoa que, meramente roçando o polegar sobre os objetos, os dota de vida botânica e, assim, consegue apaziguar a infelicidade dos que vivem — sejam os animais solitários de um zoológico ou os encarcerados em miséria numa prisão. Al Berto descobre que alguma seiva germinará: uma imagem que em si mesma já tem algo de sexual, pois todos sabemos que a seiva de uma planta — especialmente das figueiras, das cochonilhas, das seringueiras etc. — é um líquido leitoso, viscoso e branco que, por representar

sua vitalidade, é muito assemelhada ao sêmen. É quase como se ele redescobrisse que ainda havia espaço para o prazer mesmo se sentido, progressivamente, um velho infértil.

Ele descobre um “desejo cristalizado / [que] brilha toda a noite”, um desejo que irrompe de tatear o rosto do amante. Ele descobre que o corpo inventado se remexe nas cinzas: percebe como tanto o seu ser físico, pulsional; como o seu ser poético, textual, ganham inesperado movimento diante daquele amor. E este mesmo corpo se desmancha a cada alvorada diferente, a cada amanhecer que inaugura um “dia ainda jovem”: é de uma beleza atroz pensar nas consequências deste verso, ele parece estar *equivalendo* a própria imagem da aurora com a imagem de Fernando Luís, que era verdadeiramente um jovem de vinte e quatro anos naqueles tempos. Al Berto, por sua vez, tinha trinta e seis àquela altura — doze anos o separavam de Luís. Podemos pensar que ele estava sendo exagerado e que esta idade não era “suficiente” para acarretar uma crise como esta: nunca é por demais lembrar, contudo, que “a vida, mesmo se longa, sempre será curta. / Curta demais para se acrescentar algo” (Swymborska, 2011, p. 72). O fato é que envelhecer — se defrontar com o espelho e ver as rugas, a calvície, as pelancas — faz com que tudo se encha, para Al Berto, de tristeza: o açúcar mais doce é amargo, os dedos incontrolados parecem endoidecidos, nem mesmo as palavras se consegue pronunciar em função da baba excessiva, “nenhum acto completa”. Nem mesmo as sílabas — que, por definição, são fonemas emitidos *numa só vez* — aparecem completas. A velhice é uma cicuta lenta: um veneno que, neste caso, mesmo Sócrates renunciaria. Ele odeia envelhecer e isso está muito claro. Mas ele não se importa com isto: sendo *capaz de amar* como agora o faz ele aceita este destino de bom grado. E, como anteriormente colocado, no diário de 1985, este mesmo amante amado se torna matéria poemática em, respectivamente, *Luís (1)*, *Luís (2)*, *Luís (3)* e *Luís (4)*:

quando me voltei à procura do rosto
encontrei o lugar que deixara ainda quente

os lábios não tinham onde pousar a sede
do pequeno beijo sem destino

nem o olhar ficou maravilhado ou preso
à imagem ausente com que permaneces aqui

foi súbita e leve a tua passagem
a noite fez subir o fadado palco vazio

onde um corpo desperta cintila
e mostra o sismo que lhe percorre o coração
(Al Berto, 2012, p. 177).

de manhã tua ausência vai obcecar-me

por enquanto estás aqui posso olhar-te
ou tocar-te de olhos fechados

respiro fundo abraço-te e
um doloroso sorriso abandona-me ao terrível dia

nada podemos fazer
enleamos as mãos e fechamos de novo os olhos
para que a noite não fuja do fundo dos corpos

(a noite dos amantes não é eterna)
tu voltarás à aldeia
na carreira do meio dia e meia
eu passarei o dia sentado encolhido dentro do roupão
tentarei recompor o sorriso
e o rasto da melancólica paixão
(Al Berto, 2012, p. 178)

se calhar não foi amor

como será possível amar alguém que passa
vertiginosamente cometa...

é possível que tenha sido apenas um simulacro
mais um desses desvios da memória
quando estou só imagino
aquilo que quero corporiza-se
e tudo se me revela uma mentira
no fundo do espelho existe um corpo
que eu nunca consegui tocar
são dez da manhã chove
se calhar não foi amor mas o ruído
da chuva
(?) não foi
(Al Berto, 2012, p. 179)

passei o dia a deixar-me invadir pela tempestade
ouvi-a devassar o nervo daquilo que não dissemos

adquiri novos poderes repentinamente
a lucidez acorda eus* perdidos* e digo água
para que meu corpo se transforme
em nocturno e lento oceano
penso árvore e um tronco irrompe dos pulmões
sobe no cérebro
onde os frutos doem ainda sem nome

mas é terrível este silêncio
nenhuma ave vem descansar nele
nenhuma luz se acende no sangue
nenhum rumor traz teu nome e perturba

apenas o zumbido do medo esmaga o dia
contra os ténues sinais do corpo ausente.
(Al Berto, 2012, p. 179, 180).

O primeiro poema — formado integralmente por dísticos — já se inicia com uma cena típica do cotidiano amoroso: o sujeito poético — que, a de se convir, é Al Berto — acorda numa cama e descobre que o parceiro com quem dormiu está ausente. Ele se dobra, se vira, se recosta em busca do amante. Não o encontra. Contudo, Al Berto *sente* que ele esteve ali: o corpo humano sempre é mais quente que um lençol, sempre transferimos por condução o nosso calor aos objetos nos quais nos sentamos e repousamos. Luís foi-se embora, mas deixou naquele lugar um rastro de calor que dá testemunho da sua presença. Para Al Berto o rastro não é suficiente: sua cabeça se voltou para o lado não por instinto — ou talvez pelo instinto que somente os enamorados sentem: queria dar um beijo de bom dia no companheiro, selar o ósculo da manhã, estava literalmente *sedento* por isso. Desproposita: “os lábios não tinham onde pousar”. O olho, igualmente, se decepcionou: a visão que se reteve foi a da ausência, do vazio: não houve maravilhamento algum mesmo sob uma grande expectativa. Pois a passagem do amante por aquela cama — fugaz, súbita, leve —; foi no ínterim de uma noite o que “fez subir o fadado palco vazio”: um espetáculo sem elenco, uma apresentação pueril que — mesmo sendo deliciosa — parece nem sequer existir. Signo do vazio. E é quando este vazio se exacerba que o corpo despertado, acordado, enfim cintila e mostra — ou melhor, demonstra — “o sismo que lhe percorre o coração”: um tremor incessante que faz parecer que o órgão vai explodir ou se furar no esterno e nas costelas. Uma grande imagem da ansiedade amorosa — tal qual “as borboletas no estômago”, conforme o provérbio vulgar.

O segundo poema também pensa esta sensação de abandono matutina, mas por um revés temporal. Agora o sujeito poético está se fixando, o máximo possível, no sentimento que teve à noite: quando ainda lhe era possível olhar e tocar o amante. Frisemos, “tocar-te de olhos fechados”, não pela insegurança e negação kubrickiana de que tudo aquilo fosse nada mais do que um joguete de interesses: ao contrário, tudo é tão real e afetuoso que basta o tato para saber a verdade do amor. Na noite é possível encher com ar os pulmões e abraçar Luís, mas no dia, no “terrível dia”, o sorriso esboçado se esvai dolorosamente porque ele não está mais lá. Tudo o que resta é se apoiar na imaginação da noite: emaranhar os dedos e novamente suprimir a visão — gesto que, simultaneamente, transparece a vulnerabilidade, a entrega e a confiança de um para o outro —, orando para que a noite — o único momento quando os corpos vivem e exploram o fundo um do outro — nunca se acabe. Mas “(a noite dos amantes não é eterna)”. O dia e sua labuta voltam: Luís terá de voltar para a aldeia, terá de trabalhar, por isto tem que sair cedo. Al Berto, em desolação, vai passar o dia inteiro se encolhendo em posição fetal dentro do seu roupão, estimulando ao máximo a memória para recompor, como que num quebra-cabeça, o amante que foi embora deixando consigo “o rasto da melancólica paixão”.

O terceiro poema se vale do signo da negação: talvez aquilo tudo não tenha sido amor; pode ter sido só um simulacro, uma simulação gerada pelos desvarios da memória. Como conceber que se amou alguém tão esguio e fugidio, alguém que passa vertiginosamente. A imagem invocada para caracterizar Luís é a do cometa. O que não é ocasional: quando um cometa entra na estratosfera e na atmosfera terrestre ele não só se despedaça como se torna incandescente, fazendo em sua trajetória uma trilha luminosa que, comumente, chamamos de *rastro*: e todo rastro “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin, 2009, p. 44). Mesmo quando tenta ojerizar Luís, Al Berto só consegue usar metáforas que exacerbam a sua importância, que denunciam como o amante é um ser que, mesmo vivendo no passado, ele não quer e não pode perder. O poema então alterna para um tom confidencial: ele diz que, na solidão, aquilo que ele imagina — ou sonha, anseia etc. — se torna matéria, embora matéria mentirosa. Ele versa da maior das contradições: versa da sensação de se defrontar com um espelho, este material profundo e ilimitado; próximo ao tato, mas distante à visão, objeto que nos dá uma imagem distorcida que, ainda assim, julgamos como real. Al Berto parece estar tentando — em função do luto e da desolação amorosa — suprimir tudo o que envolve a abstração: o imaginário é mentiroso e os espelhos são falsos; ele quer se agarrar ao que é material, palpável, efetivo. Contudo, os quatro últimos versos operam uma inversão poemática completa: ele declara que são dez da manhã e está chovendo. A incredulidade quanto ao amor do parceiro continua, mas ele descobre neste meio tempo um novo amor: se calhar o que teve com Luís não foi amoroso, erótico; mas o som ruidoso da chuva lá fora certamente é. Deus está na chuva e Al Berto descobre isso.

No quarto e último poema albertiano, por fim, há uma resolução estrondosa que, como num *ritornelo*, nos leva para a epígrafe primeira deste capítulo. O que Al Berto sentiu nestes quatro poemas tem um nome: se chama *medo*. Sentiu o medo da despossessão, o medo da solidão, o medo do abandono. O medo que é próprio da alteridade, do outrar-se, da disponibilidade incondicional e compassiva com o outro. Aqueles primeiros versos revelam isto: ele estava o dia todo invadido por uma turbulenta tempestade que destruiu seu cérebro — “devassar o nervo” — pela culpa de não dizer o que deveria ser dito. Se ele tivesse, quem sabe, pedido para que Luís se demorasse um pouco mais na cama, pedido para que ele postergasse a saída; se ele tivesse sido honesto, se tivesse sustentado seu desejo, quem sabe todo este sofrimento seria poupado. Mas *tudo* mudou em função deste sofrimento: ele adquiriu, abruptamente, novos poderes. Ele adquiriu o poder da palavra, o poder mais antigo de todos e que a cosmogonia hebraica salientou de forma ímpar: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz” (Gn

1, 3; *In: Bíblia*, 2002, p. 33) [grifo nosso]. Al Berto *disse* água e seu corpo se transformou em lento e noturno oceano. Al Berto pensou árvore — e a vocalização não importa, porque “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (Lacan, 1985, p. 139) — e um tronco irrompeu de seus pulmões e subiu até o cérebro onde “os frutos dormem sem nome”. O sofrimento não passou: ele continua a se queixar que, mesmo se fazendo orgânica madeira, “nenhuma ave vem descansar nele / nenhuma luz se acende no sangue / nenhum rumar traz teu nome e perturba”.

Mas ele fez algo com seu medo. Ele despertou em “eus perdidos”, no plural. Mesmo que os frágeis sinais do corpo ausente de Luís ainda o intimidasse, mesmo que ainda esmagassem seu dia, mesmo que ainda zumbissem o medo no seu ouvido, ele fez algo contra o medo. Passou a noite inteira escrevendo. Ou melhor, desta vez, *ele* foi escrito. Este é o significado último da recursividade que desejamos salientar, à título de encerramento. Na milésima primeira e última noite do *Livro das mil e uma noites*, Šahrāzād conta para o rei Šāhriyār não uma das suas fabulosas e insólitas histórias de sempre: ela conta, de forma cifrada, *a própria história*: a história de um sultão persa-indiano que, amargurado pela astúcia e sexualidade das mulheres, se ressentiu ao ponto de desposá-las e matá-las a cada manhã. Até que então surgiu uma heroína, a filha do vizir, que se casou com ele e o ludibriou contando histórias, noite após noite, durante quase três anos. Marcel, o tímido protagonista da *Recherche* proustiana, descobre — ou melhor, *recupera* — um sentido diferente para o tempo: percebe que o tempo perdido que tanto buscou pode ser alcançado pela literatura, e se lhe “fosse concedido tempo suficiente para terminar minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela descrever os homens” (Proust, 2016b, p. 830). O tempo foi permitido e os homens foram descritos nesta imensa obra que é, precisamente, *Em busca do tempo perdido* (1922).

Quanto a Al Berto, algo parecido ocorreu: a primeira entrada propriamente “diarística” que escreve, no dia 18 de janeiro de 1985, após semanas de uso do caderno apenas para a redação de poemas sobre este amor fraturado, é esta:

(Pensar em ordenar os “diários” (que o não são) desde 1983. espalhado por vários cadernos há muito material escrito aproveitável. outro dia, revendo esses cadernos apercebi-me que um livro se desenha, ainda que fracamente. sem título ainda é-me absolutamente necessário que este livro cresça com um nome. Há-de encontrá-lo rapidamente. — LUNÁRIO — talvez. agrada-me este título (Al Berto, 2012, p. 187).

Todo o sofrimento, todo o medo, foi depurado. E pela primeira vez ele cogitou que os seus heteróclitos e inconstantes diários — que, por algum motivo, ele não gosta de nomear assim — fossem ordenados e, quem sabe, publicados. Mais do que isso: ele descobriu que das

suas memórias, da sua vida, da sua dor, poderia surgir um livro. Que é *Lunário*, de 1998. Se há algo a se tirar dos diários de Al Berto é a certeza de que “um erro ao se ler poesia é pensar que ela não é literal para os poetas” (Webster, 2025, p. 233). Para Al Berto, ao menos, sem a poesia não haveria vida. E estes seus “escritos de si”, tão poéticos, tão vívidos, tão estranhos, tão confusos, tão diferentes, tão imperfeitos; ao contrário de um Marx, ele não deixou para a crítica roedora dos ratos. “As palavras”, anota Al Berto (2012, p. 96) em 20 de março de 1984, ele as dispersou “na cinza dos fogos e no vento”.

5 POR AL BERTO, POR NAVA: CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS, OU O QUE RESTOU DE NOSSOS AMORES?

Minha vida, como qualquer vida, parecia uma série de equações. Uma vez revelado seu grau, seus termos inscritos, estabelecidas suas incógnitas e verificada sua complexidade, o que sobrava? A literatura; não sobrava e nunca sobraria nada mais do que a literatura; a indecente literatura, como resposta, como problema, como fé, como vergonha, como orgulho, como vida.

Mohamed Mbougar Sarr (2023, p. 342), *A mais recôndita memória dos homens*

Uma última reflexão, à título de encerramento.

O século XX enfrentou uma mudança muito substancial naquilo que, em termos gerais, chamamos de economia libidinal — qual seja, a produção, reprodução e circulação dos desejos. Um fio que assegurava a experiência da subjetivação se rompeu, e alguns viram nesse desenlace o semblante de uma liberdade que, nesse nosso contemporâneo cada vez mais agonístico e atrofiado, já parece impossível. Existem dois casos exemplares e paradigmáticos de como esta transformação se processou, e vale a pena nós timidamente tratarmos deles. Primeiro, na metamorfose pela qual passou a interpretação psicanalítica quanto às origens da repressão e; em segundo lugar, na inversão radical pela qual passou a obra de um dos maiores poetas e cineastas de todos os tempos, Pier Paolo Pasolini. Ambos são intrigantes pois demonstram — um num nível teórico-institucional, outro num espectro estético-individual — o grau de aceleração que viveu e vive o mundo social contemporâneo, ao ponto das mais revolucionárias propostas intelectuais enfrentarem a obsolescência num átimo até então nunca visto. A desorientação teórica, prática e prognóstica que a mais recente geração de intelectuais, militantes e artistas vive no presente é um reflexo invertido destas mudanças e por isto, mais do que nunca, é fundamental refazermos a pergunta que Compagnon (2001, p. 12) o fez na introdução do seu célebre livro — que é ele mesmo um *efeito* da saturação política sentida no fim dos anos 1990. Afinal, o que restou de nossos amores?

Como sabemos, os *Estudos sobre a histeria* (1895), de Freud e Breuer, são uma espécie de mito fundacional da psicanálise. É o texto que, pela primeira vez, aposta na hipótese histórica do inconsciente, apresenta uma proposta de tratamento psicoterapêutico — celebrizado na expressão da “cura pela fala” (Freud, Breuer, 2016, p. 36) —, investiga a estrutura do psiquismo e propõe, o que nos é decisivo, uma etiologia nosológica: noutras palavras, tenta discernir as *causas* do transtorno que, como se nota desde o título, é a *histeria* — “a doença princeps e proteiforme que possibilitou não apenas a existência da clínica freudiana, mas também o

nascimento de um novo olhar sobre a feminilidade” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 337). Há, é claro, toda uma boa dose de misoginia e de masculinismo permeada neste discurso que, por não superar por completo o pensamento de Charcot, Bernheim e Chrobak, ainda reproduz neste sofrimento psíquico uma facticidade feminina. Mas o que interessa decisivamente é a caracterização feita quanto às origens desta neurose. E que envolvia, sobretudo, o desejo.

Para os autores, a somatização histérica tinha como gênese fundamental a *repressão* e o *recalcamento* do desejo. O desejo reprimido retornava sob a forma de um sintoma que, igualmente, se reproduzia no cercamento da análise pela relação de transferência: a origem de “certo sintoma histérico era [...] o desejo, havia muitos anos acalentado e logo relegado ao inconsciente, de que o homem com quem então conversara a agarrasse vigorosamente e lhe desse um beijo” (Freud; Breuer, 2016, p. 237). A afasia, o sonambulismo e o estrabismo de Anna O., deste modo, não eram apenas problemas nervosos, neurológicos, que deveriam ser tratados apenas pela via, por exemplo, da estimulação elétrica — o tratamento por excelência de Charcot no hospital de Salpêtrière —; mas expressões psicóticas do recalcamento: da tentativa, a todo custo, de manter no inconsciente as mais recônditas ideias, desejos e pulsões que, se realizadas, afetariam o funcionamento psicológico do indivíduo. Afirmar o próprio desejo, afinal, significaria também a ultrapassagem de um interdito não só pessoal, mas social.

Setenta anos se passam e qual é a posição, por exemplo, de Jacques Lacan? É, fundamentalmente, de que a organização da subjetividade não passa apenas por essa imagem da repressão e do recalque, muito menos pela ação — impositiva, direta, coercitiva — de um pai castrador: é o exato contrário, na verdade, o impulso é a da fruição ilimitada do gozo, da satisfação repetidas vezes testadas de transgredir a lei, desafiá-la, escarná-la. Isto certamente deve ser ótimo, não? *Make love, not war; Do it yourself*, não foram essas, durante décadas, as palavras de ordem da contracultura que protagonizou a luta por novos modos de interagir com o gênero e a sexualidade? O dramático é que mesmo a transgressão corre o risco de ser absorvida pela ordem; ou melhor, a própria ordem tem como disposição latente um certo grau de tolerância com a transgressão. A contribuição da psicanálise para um movimento de verdadeira emancipação não deveria ser uma ética do “faça-se o que se quiser”, uma ética portanto, do gozo; mas uma ética *desejante* “na qual o sujeito não tem outra escolha senão responsabilizar-se por sua verdade, verdade que se situa nos limites do saber, no ponto em que o saber toca o real, e que, por isso mesmo, desfaz-se enquanto saber” (Elia, 1995, p. 90). Por isto a desconfiança lacaniana com o Maio de 68, por exemplo. Que certamente colocou na ordem do dia a questão feminista e homossexual, mas na mesma medida se entranhou numa aspiração revolucionária que só tinha chance de culminar no discurso do mestre. Cohn-Bendit

e todos os estudantes rebeldes certamente não se sentiam ordenados pelos dirigentes arcaicos do PCF e muito menos por De Gaulle, mas sem o saber já estavam sentindo as amarras de um novo poder. Que Lacan, por seu conservadorismo, não ousou dizer, mas que Pasolini, por seu espírito corsário, não poupou palavras. Se chama capital.

Existe uma mudança paradigmática na filmografia pasoliniana que todos os seus espectadores reconhecem de antemão: o que deve ter acontecido para que o mesmo diretor que celebrou o sexo livre na sua assim chamada *Trilogia da vida* — que engloba, respectivamente, *O Decamerão* (1971), *Os contos da Cantuária* (1972) e *A flor das mil e uma noites* (1974) — ter gravado um filme tão insuportavelmente doloroso, violento e degradante como o é *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975), onde, pelo contrário, o sexo e o prazer são expressões máximas não da liberdade, da solidariedade e da igualdade, mas sim do terror, da submissão e da tirania? Onde, ao avesso dos cânticos *hippies*, se faz o sexo e a guerra, e não uma guerra qualquer, mas a guerra fascista do extermínio desmesurado? Onde os artífices da sexualidade são não os militantes de esquerda, os intelectuais e os artistas, mas a burguesia hedonista, o clero hipócrita, os políticos corruptos e a aristocracia decadente? Que criam um verdadeiro inferno dantesco movido pelo estupro, a coprofilia, o masoquismo, a tortura — genital e psicológica — e o assassinato?

Tal mudança se deu, por suposto, porque Pasolini também percebeu a ingenuidade da sua investida anterior: aquela experiência gratificante, libertária e maravilhosa da sexualidade que vemos com entusiasmo na *Trilogia da vida* poderia ter qualquer coisa de verdade na língua de Boccaccio, Chaucer e Šahrāzād, mas para a modernidade tardia, vivendo sob a insígnia da produtividade e do capital transnacional, o sexo é e só pode ser uma coisa: mercadoria. Que, como toda mercadoria, nos escraviza ao mesmo tempo que se imbuí de propriedades enfeitiçadas: se torna um dispositivo de controle que coloniza as coisas, as reduz ao processo desenfreado da valorização que retira delas tudo que é importante, ou seja, a “*forma* específica de fetichismo, que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humano, mas o não-objeto esvaziado que era meio de troca” (Stallybrass, 2016, p. 46). A expressão contemporânea deste fenômeno não é outra senão a pornografia, que deve ser criticada não por qualquer moralismo tacanho, mas por ser antes de tudo uma *indústria* que vive e sobrevive de um sexo não vivido, representativo, espetacular, que por isto mesmo convive diariamente com o estupro e a exploração. Os dados mais recentes (Similarweb, 2026, s/p) mostram que cinco dos cinquenta sites mais acessados diariamente no mundo são exclusivamente dedicados ao pornô. E, evidentemente, essa transformação do recalque em

permissividade, do desejo em gozo, do sexo em pornô, só pode ter por consequência um esfacelamento completo dos recursos psíquicos:

Arelado à esfera de consumo mercadológico, o *gozar* se torna um imperativo e um dever do sujeito. Temos uma virada: se os sofrimentos psíquicos, até meados do século XX, se ligavam de maneira geral à repressão, agora o imperativo do gozo, atrelado à mercadoria, impõe a autorrepressão e o autocontrole na busca de realização da satisfação. Se na época fordista se traçava limites claros e regras estritas para os desempenhos individuais, agora, o mais importante é desejar a regra, internalizá-la e reproduzi-la na forma do gozo mercadológico. Um gozo de fachada, diga-se de passagem, sob o qual muito sofrimento é permitido (Barros, 2025, s/p).

Por que estas considerações importam? Porque, no atual estágio em que se encontra o mundo social contemporâneo, a última coisa necessária para qualquer crítica da sexualidade e do gênero é mais uma capitulação sob a forma da mercadoria. O próprio Pasolini é quem advertiu — em 1974! — que a suposta e crescente “tolerância” social com relação a homossexualidade nada mais era do que um embuste: “é a tolerância do poder consumista, que necessita de uma absoluta elasticidade formal nas ‘existências’ para que os indivíduos se tornem bons consumidores” (Pasolini, 2020, p. 246); afinal “uma sociedade sem preconceitos, livre, onde os casais e as exigências sexuais se multiplicam, é *consequentemente* ávida de bens de consumo” (Pasolini, 2020, p. 246). A advertência pasoliniana — endereçada àquela altura para André Baudry e Marc Daniel — era antes de tudo o chamado para uma crítica e organização radical da homossexualidade que enfocasse a *dissidência* com relação à normatividade e não apenas a inserção na cultura de massas, na representação jurídica e no espetáculo midiático. Que certamente possui valor tático, mas nunca estratégico. Três décadas depois, foi o filósofo espanhol Paco Vidarte — um ex-aluno de Jacques Derrida, diga-se de passagem — quem manifestou a mesma ojeriza na sua grande proclamação libertária para uma militância LGBTQ+: “eu não quero ser bixa para que nos convertam em instrumentos de poder do capitalismo e do mercado. Isso me enoja” (Vidarte, 2019, p. 30). Ou como ele diz, com sua beligerância sarcástica:

“Agora é Europa” é a ideia mais genial que ocorreu aos coletivos gays: isso significa que no nosso país já não temos mais nada a fazer, não há mais nada para exigir, não existem mais agressões, não tem mais homofobia na sociedade, nem no Parlamento, nem na Igreja, não há discriminação laboral, familiar, social, não há educação heterossexista nem *bullying* nas escolas contra as crianças viadas, não há aids nos presídios, não há homossexuais excluídos no exército, não há cotas de gays midiáticos nos partidos, vivemos na Disgaylândia, onde só tem divertimentos e nenhum sufoco. E agora queremos montar uma Disgaylândia em cada canto da Europa. Enquanto ficam de fora do parque todas as bixas e lésbicas que não têm dinheiro para pagar o ingresso, ou que não querem entrar no parque porque na saída voltam para o mundo real, a Espanha Real (Vidarte, 2019, p. 24).

O que Vidarte queria era de ordem completamente diferente: queria uma *ética bixa*, uma *ética marica*, uma ética que *formasse uma comunidade* verdadeira talhada pelo desprezo às velhas categorias da diferença sexual e da identidade, que fosse sensível à todas as opressões e explorações, que se lembrasse das pessoas sem teto, dos presos, dos soropositivos, dos latino-americanos, dos indígenas, negros, romani, dos garotos de programa, das travestis e transexuais, dos imigrantes da África e da Ásia, dos palestinos, dos trabalhadores, enfim, de todos os Outros que permanecem sendo açoitados, humilhados, desprezados, mortos e consumidos para que a modernidade siga seu frenesi de acumulação. Uma ética que não se esqueça dessas pessoas, que não se torne mais uma mercadoria. Construir esta ética segue sendo a tarefa histórica desse nosso tempo que se comprime cada vez mais. E, no nosso entender, Al Berto e Luís Miguel Nava seguem sendo um referencial poético de primeira ordem para uma ambição desta natureza.

No primeiro capítulo procuramos explorar como sua poéticas se fundam pelo paradigma da dessubjetivação, isto é, pela instabilidade na qual o sujeito coloca a si mesmo — seu corpo, sua identidade — como pressuposto para a expressão poética. Reafirmamos o caráter erótico desta investida, sublinhando como a intensidade da despersonalização poética possui afinidades eletivas gritantes com o erotismo em sua matriz batailleana. Não obstante, buscamos retrair os rumos da poesia portuguesa subsequente à Revolução dos Cravos de 1974, de modo a situar ambos os autores num espectro maior da literatura nacional que, enquanto eles escreviam, vivia toda uma série de impasses e contradições que eles ajudaram a solucionar e sanar.

No segundo capítulo, embora rapidamente mencionemos Al Berto, o foco foi a submissão de certos poemas navanianos para o escrutínio crítico. É neste capítulo que, primeiramente, explicamos o porquê de elegermos o fogo como o grande significante teórico — o que se verifica, por exemplo, nos títulos de cada uma das sessões — da pesquisa. Igualmente, tentamos destrinchar na figura poética do relâmpago e do rapaz as ressonâncias homoeróticas da poesia de Luís Miguel Nava. Idealmente, faríamos o mesmo exercício crítico com a obra albertiana, analisando os signos caloríficos em alguns de seus poemas e desdobrando a análise deles na e para a poética do homoerotismo. As limitações temporais envolvidas num trabalho monográfico de conclusão de curso impossibilitaram a realização deste trabalho, mas ainda subsiste o plano de se realizar esta crítica.

No terceiro capítulo, o objetivo foi analisar, seguindo certos decoros metodológicos da literatura comparada, um único e extenso poema de Al Berto, *A morte de Rimbaud*. A ideia central foi demonstrar como — no e pelo diálogo com uma tradição homotextual pregressa —

o autor português conseguia se ressubjetivar pela literatura mesmo num momento tão dramático da sua vida como o foi o estágio final do câncer. Rimbaud, por sua vida e obra, foi um referencial decisivo para a poesia homoerótica albertiana. Novamente, a ideia era operar o mesmo tipo de procedimento crítico-analítico em Luís Miguel Nava, discernindo, por exemplo, o impacto que autores como Bashô, Mallarmé e, decisivamente, Herman Melville — e os contornos homoeróticos que o autor norte-americano conferiu ao relacionamento de Ismael e Queequeg em *Moby Dick* (1851) — tiveram para a poesia navaniana. *Ars longa, vita brevis*: ainda resiste o desejo de fazermos esta leitura, mas seria exigido muito mais tempo do que nos é concedido no momento.

Por fim, o quarto capítulo teve como objetivo fundamental investigar a escrita diarística e a poética de Al Berto, num exercício de leitura crítica que pensasse a escrita de si, o homoerotismo, a política e a tradição literária como núcleos estruturantes da obra. A hipótese que orientou o capítulo foi de que os diários do poeta português — longe de funcionarem como mero suplemento biográfico ou documento íntimo — constituíam um verdadeiro laboratório ético-estético, no qual se radicalizavam tensões centrais da modernidade como a precariedade da vida, a experiência política do medo, a recusa das ilusões redentoras e a escrita como gesto mínimo.

Um terminal adendo, enfim. Borges conta uma história, num de seus últimos livros, que é imprescindível que não esqueçamos. É dito que em um dos “outonos do tempo”, as divindades do panteão xintoísta japonês se reuniram na cidade de Izumo, na província de Shimane. Lá é onde existe ainda hoje o templo mais antigo da nação do sol nascente. Os deuses estavam muito tristes, mas não o demonstravam: eles se sentaram em roda no cume de um monte e ficaram a vigiar a humanidade, até que um deles protestou em reclamação. Ele falou que muito a tempo atrás eles se congregaram naquele mesmo cume montanhoso para criar o Japão e o mundo: todas as águas, os peixes, as cores do arco-íris, a fauna e a flora, o dia e a noite, o ciclo das estações. Tudo. Mas o homem foi além: ao contrário das abelhas que só repetiam a construção das colmeias, o homem imaginou instrumentos vários: o arado, a chave, o caleidoscópio. Também a espada e a arte da guerra. E “ele acaba de imaginar uma arma invisível que pode ser o fim da história. Antes que esse fato insensato aconteça, eliminemos os homens” (Borges, 1999b, p. 505). Parecia que o destino da humanidade estava condenado definitivamente, mas então uma outra divindade protestou: “É verdade. Eles imaginaram essa coisa atroz, mas também esta, que cabe no espaço que suas dezessete sílabas conseguem abarcar” (Borges, 1999b, p. 505). Se tratava de um *haiku*, que quando entoado foi capaz de garantir que os homens

perdurassem por mais um “outono do tempo”. Borges deu a esta mitológica história um belo título: *a salvação pelas obras*.

É improvável, senão impossível, que a poesia nos salve ou nos redima de qualquer coisa. Mas certamente é melhor com ela do que sem. Se abdicarmos da linguagem; se renunciarmos, por medo, a pronunciar as palavras que sempre encantaram nossa imaginação política, estaremos, neste novo tempo de um mundo em crise, vivendo sem ideias, sem sonhos. Al Berto e Luís Miguel Nava viveram e morreram acreditando que um mundo como esse era intolerável.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução: Alzira Vieira Allegro. São Paulo: UNESP, 2010.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. O estilo tardio de Beethoven. Tradução: Roberto Bezerra de Menezes. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 43, n. 70, p. 180-184, 2023.
- AFONSO, J.; ENGELMAYER, E. (org.). **Textos e canções**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AGAMBEN, G. **O fogo e o relato**. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AL BERTO. A cicatriz da escrita. [Entrevista concedida a] Rodrigues da Silva. **Diário Popular**, Lisboa, 12 ago. 1987.
- AL BERTO. **Diários**. Edição e apresentação de Golgona Anghel. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- AL BERTO. Dor e silêncio das ruas vazias: entrevista a Al Berto por Ana Marques Gastão. **Diário de Notícias**, Lisboa, 26 de abr., 1997.
- AL BERTO. **Horto de incêndio**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017a.
- AL BERTO. **Lunário**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- AL BERTO. **O medo**: trabalho poético 1974-1997. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017b.
- AL BERTO. **O anjo mudo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- AL BERTO. O ponto luminoso. [Entrevista concedida a] João Lisboa. **Expresso**, Lisboa, 16 nov. 1996.

ALVES, P. Subjectividade e intersubjectividade: Sartre perante Hegel e Husserl. **Revista de abordagem gestáltica**, Lisboa, XIII (1), p. 97-109, 2007.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993

ANGHEL, G. L. **A Metafísica do Medo**: leituras da obra de Al Berto. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa Contemporânea) – Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/542>. Acesso em: 23 set. 2025.

ANGHEL, G. L. Al Berto oral. In: AL BERTO. **O último coração do sonho**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AZEVEDO, K. S. **Al Berto e a poética do fogo**. 2013. Dissertação (mestrado) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BADIOU, A. **A hipótese comunista**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.

BAPTISTA, A. B. O espelho perguntador: sobre crônicas e diários. In: **Coligação de avulsos**: ensaios de crítica literária. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

BARROS, D. R. **Guy Debord**: antimanual de leitura. São Paulo: Sobinfluência edições, 2022.

BARROS, D. R. A regra é: você tem que gozar, mas.... **Blog da Boitempo**, 14 jan. 2025. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2025/01/14/a-regra-e-voce-tem-que-gozar-mas/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortânsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BATAILLE, G. **A parte maldita**: precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, G. **L’Histoire de l’erotisme devait être la suite de La part maudite**. Paris: Gallimard, 2015.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENDA, J. **A traição dos intelectuais**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

BENJAMIN, W. **Imagens do pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. *In: Ensaios sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, W. O caráter destrutivo. *In: Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In: O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. *In: O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA de Jerusalém. **Gênesis**. Tradução: Domingos Zamagna. São Paulo: Paulinas, 2002.

BÍBLIA de Jerusalém. **Levítico**. Tradução: Samuel Martins Barbosa. São Paulo: Paulinas, 2002.

BÍBLIA de Jerusalém. **Romanos**. Tradução: Calisto Vendrame. São Paulo: Paulinas, 2002.

BLAKE, W. **Canções da Inocência e da Experiência**. Tradução de Renato Suttana. Natal, RN: Sol Negro, 2012.

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

BOLAÑO, R. **Os detetives selvagens**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOMFIM, S. A. do. Homossexualidade, direito e religião: da pena de morte à união estável: a criminalização da homofobia e seus reflexos na liberdade religiosa. **Revista Brasileira de Direito Constitucional**, São Paulo, n. 18, p. 71-103, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://dspace.stj.jus.br/dspace/handle/2011/46777> . Acesso em: 29 maio 2025.

BORGES, J. L. Atlas. *In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999b.

BORGES, J. L. Funes, o memorioso. *In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. *In: Obras completas de Jorge Luis Borges volume 2*. São Paulo: Globo, 1999a.

BORGES, J. L. O tigre. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3**. São Paulo: Globo, 1999b.

BOTTO, A. Adolescente: **As canções de António Botto**: primeiro volume das obras completas. Lisboa: Livraria Bertrand, 1941.

BRINGHURST, R. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**: comentários de Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. Tradução de Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2000.

CATULO. Catulo 48. In: CARVALHO, R.; FLORES, G. G.; GOUVÊA JÚNIOR, M. M.; OLIVA NETO, J. A.(org.). **Por que calar nossos amores?**: poesia homoerótica latina. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

CENTRO de Documentação Gonçalo Diniz. **Grandes discursos sobre direitos LGBT em Portugal**. Lisboa: INDEX ebooks, 2016.

CHAUÍ, M. de S. **A nervura do real II**: imanência e liberdade em Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. Coordenação: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Exhortation to the Greeks; The Rich Man's Salvation; To the Newly Baptized**. Tradução de G. W. Butterworth. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.

COCCIA, E. **A vida das plantas**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura & Barbárie, 2018.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COTT, J. **Susan Sontag**: entrevista completa para a revista Rolling Stone. Tradução de Rogétio Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CRUZ, G. Dos relâmpagos às trevas na poesia de Luís Miguel Nava. In: NAVA, Luís Miguel. **Poesia completa: 1979-1994**. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 281-290

CUNHA, A. G.da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**: um possível romance autocrítico. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Tradução: Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano Zero: Rostidade. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 3. São Paulo: 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUGLAS, A. **Two Loves and Other Poems: A Selection**. East Lansing: Bennett & Kitchel, 1990.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EIRAS, P. **Um certo pudor tardio: ensaio sobre os “poetas sem qualidades”**. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

ELIA, L. **Corpo e sexualidade em Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

ESPANCA, F. **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPINOSA, B. de. **Tratado teológico-político**. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FINK, B. Analysand and Analyst in the Global Economy; or, Why Anyone in Their Right Mind Would Pay for Analysis. **New Formations**, [S. I.], n. 72. 2011.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FOUCAULT, M. Introdução à uma vida não-fascista. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: **Por uma vida não-fascista**. Coletivo Sabotagem, 2004.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Ditos e escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Bernard Giard. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

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

FREUD, S.; BREUER, J. **Obras completas, volume 2**: estudos sobre a histeria (1893-1895). Tradução de Laura Barreto e revisão de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GERSON, J. C.de, *apud* RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GODINHO, V. M. **A expansão quatrocentista portuguesa**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

GUIMARÃES, F. **A poesia contemporânea portuguesa**: do final dos anos 50 aos anos 2000. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Tradução de Maria Rodrigues. Brasília: Editora da UnB, 2008.

HEGEL, G. W. F. Preleções sobre a História da Filosofia. *In*: SOUZA, José Cavalcante de. **Os Pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werl. **Scientiae Studia**. v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>. Acesso em 4 jan. 2026.

HELDER, H. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HILST, H. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HORÁCIO; BRUNA, J. Arte poética. *In*: **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2014.

HORÁCIO; FERNANDES, R. M. R. **Arte poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HORÁCIO; FLORES, G. G. de. **Arte poética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HORÁCIO; FREIRE, F. J. **Arte poética**. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.

HORÁCIO; LOURENÇO, F. **Arte poética**. Lisboa: Quetzal, 2023.

HORKHEIMER, M. **Autoritärer Staat, Die Juden und Europa, Vernunft und Selbsterhaltung**. Amsterdã: Verlag de Munter, 1967.

JÚDICE, N. [Carta]. In: DIAS, J. C. (org.). **Dez cartas para Al Berto**. Vila Nova de Farmalicão: Quasi, 2007.

KAFKA, F. **Diários**: 1909-1923. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KLEIN, Y. Manifesto do Hotel Chelsea. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekkind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KLEIN, Y. **Salto no vazio**. [1960]. 1 fotomontagem de Harry Shunk a partir de performance de Yves Klein à Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-tricked-iconic-photograph>. Acesso em: 3 dez. 2025.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3**: As psicoses. Tradução: Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAHUD, M. **A vida clara**: linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LEIRIS, M. **Espelho de tauromaquia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, M. G. **Onde vais, Drama-Poesia?**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Ó.; SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.

LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. **O canto do signo**: existência e literatura. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016

MACIEL, M. E. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, M. E. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Instante, 2023.

MAFFEI, L. Luís Miguel Nava, a glória e a ruína do corpo. In: MAFFEI, L. **Despejo quieto**: ensaios sobre poesia portuguesa. Niterói: Editora da UFF, 2015.

MALLARMÉ, S. **A tarde dum fauno e Um lance de dados**. Tradução de Armando Silva Coelho. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

MARQUES, P. A história de Al Berto: “O poeta que escrevia contra o medo”. **Notícias de Sines**, 12 jan. 2024. Disponível em: <https://noticiasdesines.blog/2024/01/12/a-historia-de-al-berto-o-poeta-que-escrevia-contra-o-medo/>. Acesso em: 16 de janeiro de 2026.

MARX, K. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAUSS, M; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAXWELL, K. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONTAIGNE, M. de. **Os Ensaio**s: Livro I. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOTEN, F. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. Tradução: Matheus Araujo dos Santos. São Paulo: Crocodilo Edições e n-1, 2023.

NAVA, L. M. **Poesia**. São Paulo: Autores e ideias; Assírio & Alvim, 2024.

NICHOLL, C. **Rimbaud na África**: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891). Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NON ou a vã glória de mandar. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Madragoa Filmes, Tornasol Films, Gemini Films. Portugal, Senegal, Espanha, França: Madragoa Filmes, 1990.

NONNOS DE PANOPOLIS. **Les Dionysiaques**, Tome V: Chants XI–XIII. Edição de Gisèle Chrétien, Pierre Chuvin, Marie-Christine Fayant, Hélène Frangoulis, Joëlle Gerbeau, Bernard Gerlaud, Neil Hopkinson, Bernadette Simon e Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1995. (110 min)

OLIVEIRA, C. de. **Sobre o lado esquerdo**. Lisboa: Dom Quixote, 1968.

PASOLINI, P. P. **Escritos corsários**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASOLINI, P. P. **Porno-teo-kolossal**. Tradução de Andityas Matos. São Paulo: sobinfluencia edições, 2024.

PAZ, O. **Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo**. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1983.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. **Fernando Pessoa**: antologia poética. Organização, apresentação e ensaios: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Bazar de Tempo, 2016.

PESSOA, F. **Poemas ingleses**. Lisboa: Ática, 1974.

PESSOA, F. **Prosa íntima e de autoconhecimento**. Assírio & Alvim, 2007.

PINTO, A. C. **O salazarismo e o fascismo europeu**: problemas de interpretação nas ciências sociais. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

PLATÃO. **Diálogos**: O banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os pensadores).

POUCHIN, D. O último teatro leninista. In: MESQUITA, Mário; REBELO, José (Orgs). **O 25 de Abril nos Media Internacionais**. Porto: Afrontamento, 1994.

POULANTZAS, N. **A Crise das ditaduras**: Portugal, Grécia, Espanha. Tradução de Lia Zatz. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.

PROUST, M. **Sobre a leitura**. Tradução: Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

PROUST, M. O tempo recuperado. In: **Em busca do tempo perdido, volume 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

PROUST, M. Sodoma e Gomorra. In: **Em busca do tempo perdido, volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

PUCHEU, A. Alguns motivos pelos quais não consigo fugir dos poemas de Luís Miguel Nava. In: ALVES, I.; MAFFEI, L. (org.). **Poetas que interessam mais**: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

REZOLA, M. I. R. **25 de abril**: mitos de uma revolução. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006.

RILKE, R. M. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

RIMBAUD, A. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

RIMBAUD, A. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

RIMBAUD, A. **Um tempo no inferno & Iluminações**. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Todavia, 2021.

RODRIGUES, F. M. Fascismo antigo e moderno. **Política operária**. Lisboa, nº 46, Set-Out 1994. Disponível em: <https://francismartinsrodrigues.wordpress.com/2017/03/27/fascismo-antigo-e-moderno/#more-2784> . Acesso em: 14 maio 2025.

RODRIGUES, F. M. O preço dos cravos. **Em marcha**, Lisboa, 21 de abril de 1982. Disponível em: <https://francismartinsrodrigues.wordpress.com/2018/07/02/o-preco-dos-cravos/>. Acesso em: 15 maio 2025.

ROUDINESCO, E. ; PLON, . **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Autêntica Editora, 2016.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SALGADO, V. **Vasco da Gama perante o Samorim de Calicute**. [1898]. Óleo sobre tela, 307 x 368 x 22 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vasco_da_Gama_perante_o_Samorim_de_Calecute.png. Acesso em: 5 dez. 2025.

SANTOS, N. R. dos. **Explosão de imagens no livro *Películas*, de Luís Miguel Nava**. 2015. 91f. Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015.

SALOMÃO, W. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARR, M. M. **A mais recôndita memória dos homens**. Tradução de Diogo Cardoso. São Paulo: Fósforo, 2023.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

SHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. Tradução de Nilza Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974.

SCOTT, C. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SECCO, L. **25 de abril de 1974**: a Revolução dos Cravos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SECCO, L. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português**: economias, espaços e tomadas de consciência. São Paulo: Alameda, 2004.

SENA, J. de. **Antologia poética**. Lisboa: Guimarães, 2010.

SHAKESPEARE, W. Romeu e Julieta. In: **Grandes obras de Shakespeare, volume 1**: tragédias. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: **Grandes obras de Shakespeare, volume 1**: tragédias. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

SILVA, R. . “Seja queimado e feito por fogo em pó”: um escravo relaxado à Justiça secular (1647). **Revista Escrita da História**, Salvador, v. 5, n. 10, p. 264-282, jan./jun. 2018.

SIMILARWEB. **Top Websites Ranking**. [2026]. Disponível em: <https://www.similarweb.com/top-websites/>. Acesso em: 20 jan. 2026.

SOHN-RETHEL, A. **Trabalho intelectual e manual**. Tradução de Elvis Cesar Bonassa. São Paulo: Boitempo, 2024.

SONTAG, S. **Doença como metáfora**. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. Tradução de Ana Maria Capovilla. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUSA, E. M. de. Em torno da heterogeneidade da instância autoral kierkegaardiana. **Revista Filosófica São Boa Ventura**, v. 14, n. 1, p. 13-34, 2020.

SOUZA, J. C. de. **Os Pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupa, memória e dor. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Tradução: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIDARTE, P. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBT. Tradução de Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WALLACE, D. F. 'Infinite Jest' Author David Foster Wallace (Título da entrevista no arquivo digital). Entrevista [concedida a Terry Gross]. **Fresh Air**, [s.l.]: NPR, 5 mar. 1997. Podcast (21 min 35 s). Disponível em: <https://freshairarchive.org/segments/writer-david-foster-wallace-pursuing-supposedly-fun-things> . Acesso em: 16 jan. 2026.

WEBSTER, J. **Sexo e desorganização**. Tradução de Simone Campos. São Paulo: Ubu Editora, 2025.

WISNIK, J. M. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WITTIG, M. **O pensamento heterossexual**. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

ZEDONG, M. **Citações do presidente Mao Zedong**. São Paulo: Edições Seara Vermelha, 2016.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, S. Como Marx inventou o sintoma?. In: **Um mapa da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.