



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**MÔNICA MATOS ANUNCIÇÃO**

**PREPARO UM DESAMOR: AS RELAÇÕES AFETIVO-CONFLITUOSAS**  
**EM ALBERTO E CAIO FERNANDO ABREU**

**SALVADOR**  
**2019**

MÔNICA MATOS ANUNCIÇÃO

**PREPARO UM DESAMOR: AS RELAÇÕES AFETIVO-CONFLITUOSAS  
EM AL BERTO E CAIO FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras - Estudos Literários.

**Área de concentração:** Teorias da Literatura e da Cultura

**Orientador:** Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas

SALVADOR  
2019

MATOS ANUNCIAÇÃO, MÔNICA  
PREPARO UM DESAMOR: AS RELAÇÕES AFETIVO-  
CONFLITUOSAS EM AL BERTO E CAIO FERNANDO ABREU /  
MÔNICA MATOS ANUNCIAÇÃO. -- SALVADOR, 2019.  
197 f.

Orientador: SANDRO SANTOS ORNELLAS.  
Tese (Doutorado - PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
CULTURA) -- Universidade Federal da Bahia,  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2019.

1. AL BERTO. 2. CAIO FERNANDO ABREU. 3. AFETOS  
SUBJETIVOS E AFETOS HISTÓRICOS. 4. LITERATURA  
COMPARADA. 5. MELANCOLIA. I. SANTOS ORNELLAS, SANDRO.  
II. Título.

MÔNICA MATOS ANUNCIÇÃO

**PREPARO UM DESAMOR: AS RELAÇÕES AFETIVO-CONFLITUOSAS EM ALBERTO E CAIO FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Salvador, 28 de junho de 2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (Orientador UFBA)

---

Profª. Dra. Alessandra Leila Borges Gomes (Componente externa UEFS-BA)

---

Profª. Dra. Lúcia Castello Branco (Componente interna UFMG/UFBA)

---

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias (Componente externo UESB/BA)

---

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Componente interno UFBA)

---

Profª. Dra. Cássia Dolores Costa Lopes (Suplente interna UFBA)

---

Profª. Dra. Mônica Menezes (Suplente externa PROFLETRAS/UFBA)

A Flávio Alves da Silva (*in memoriam*)

Edmar da Silva Matos

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Sandro Ornellas, pela acolhida, partilha e orientação precisa e segura.

Aos membros da Banca Examinadora, Profa. Dra. Cássia Dolores Costa Lopes e Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias, pela generosa colaboração a estas páginas no Exame de Qualificação; à Profa. Dra. Alessandra Leila Borges Gomes, à Profa. Dra. Lúcia Castello Branco e ao Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, pela leitura atenta e comentários precisos.

A Edilson Ribeiro da Anunciação, à Beatriz Matos Anunciação e Ingrid Iana Matos Anunciação, pelo apoio, compreensão e cumplicidade.

A tudo e a todos que conspiram, me abarcam e me acolhem neste empreendimento acadêmico.

## RESUMO

Esta tese aproxima os trabalhos do escritor português Al Berto e do brasileiro Caio Fernando Abreu. O problema capital assenta-se na reflexão crítica sobre a maneira como se estabelecem as relações afetivo-conflituosas que atravessam, de forma distinta, mas comparável, os textos ficcionais dos dois poetas. O esforço interpretativo empreendido se dedica à análise de poemas do livro *O medo* e da novela *Lunário*, ambos de Al Berto, além das fotografias usadas nas capas dos seus livros. De Caio Fernando Abreu, o *corpus* ficcional selecionado se concentra em algumas crônicas e contos, abordando-os do ponto de vista do desejo pelo outro do par amoroso, em comparação com os poemas compilados no livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, publicado postumamente em 2012. Na pesquisa, o conceito de melancolia é posto em diálogo com o debate sobre a questão dos processos de controle dos afetos e sua relação com a cultura, a política, a construção de subjetividades e a linguagem, a partir das reflexões de Sigmund Freud e Walter Benjamin. O processo de escritura da tese se lança num movimento contínuo de diluição conceitual, de maneira que a melancolia, enquanto operador de leitura do *corpus* ficcional, é solicitada conforme os textos são examinados por meio da problematização dos afetos de ordem subjetiva, como os afetos amorosos, e os afetos históricos. Nesta perspectiva, a melancolia é tomada como princípio instaurador de caráter crítico, constituindo-se como um operador textual que estabelece um campo de forças entre a forma artística e o processo histórico.

**Palavras-chave:** Al Berto. Caio Fernando Abreu. Melancolia. Relações afetivo-conflituosas.

## ABSTRACT

This thesis brings together the works by the Portuguese writer Al Berto and the Brazilian Caio Fernando Abreu. The capital problem is based on the critical reflection on how one establishes affective-conflicting relationships that cross the two poets' fictional texts in a distinct, but comparable way. The interpretative effort undertaken here is dedicated to the analysis of poems from the book *O medo* and the short novel *Lunário*, both by Al Berto, besides the photographs used in his book covers. Caio Fernando Abreu's selected fictional corpus concentrates itself in some chronicles and tales, approaching them from the point of view of the desire for the other in the loving couple, as compared to the poems compiled in the book *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, posthumously published in 2012. In the research, the concept of melancholy is brought into dialogue with the debate on the question of the affection control processes and their relationship with culture, politics, the construction of subjectivities and language, from the reflections by Sigmund Freud and Walter Benjamin. The writing process of the thesis follows a continuous movement of conceptual dilution, so that melancholy, as a reading operator of the fictional corpus, is requested while one examines the texts by means of the problematization of the affections of the subjective kind, such as loving affections and the historical affections. On such perspective, melancholy is undertaken as an instituting critical principle, constituting itself as a textual operator that establishes a force field between the artistic form and the historical process.

**Keywords:** Al Berto. Caio Fernando Abreu. Melancholy. Affective-conflicting relationships.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Al Berto, Adriana Freire, 2000 .....	61
Figura 2	Asas do desejo, 1987.....	63
Figura 3	Asas do desejo, 1987.....	63
Figura 4	Helder Lage - Al Berto, 1989.....	68
Figura 5	Caio Fernando Abreu .....	68
Figura 6	Albrecht Dürer, <i>Melancolie I</i> , 1514 .....	71
Figura 7	Paulo Nozolino, Al Berto, 1987.....	80
Figura 8	Caravaggio, <i>Coroação com Espinhos</i> , 1603 .....	82
Figura 9	Caravaggio, <i>Martírio de Sta. Úrsula</i> , 161 .....	83
Figura 10	KLEE, Paul, <i>Angelus Novus</i> , 1920.....	88
Figura 11	KLEE, Paul, <i>O herói com asa</i> , 1905 .....	90
Figura 12	KLEE, Paul, <i>Fênix envelhecida</i> , 1939 .....	90
Figura 13	KLEE, Paul, <i>Anjo pobre</i> , 1939 .....	90
Figura 14	KLEE, Paul, <i>Anjo, ainda assim mulher</i> , 1939 .....	90
Figura 15	<i>Al Berto</i> , 2017 .....	127
Figura 16	<i>Al Berto</i> , 2017 .....	127
Figura 17	<i>Al Berto</i> , 2017 .....	130
Figura 18	<i>Al Berto</i> , 2017 .....	130
Figura 19	“O último habitante”, 1983 .....	149

## SUMÁRIO

<b>DE SINAIS: INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 “DE AUSÊNCIAS E DISTÂNCIAS TE CONSTRUO”</b> .....	<b>23</b>
1.1 “E O ANJO TROCA O MEL PELO SAL” .....	23
1.2 “ATRIUM”: ENTRADA PARA UMA SAÍDA.....	33
1.3 “ONDE RISCO A ESPERA?” .....	39
1.4 “(ASSIM COMO SE TE AMAR ME DESSE ASAS)” .....	49
<b>2 “DE AUSÊNCIAS &amp; SUSPEITAS”</b> .....	<b>59</b>
2.1 “A QUEDA BRUSCA DOS ANJOS” .....	59
2.2 TRANSFORMAR O TÉDIO EM CRÍTICA.....	67
2.3 “CONHEÇO O CORPO QUE GERA O PRÓPRIO FOGO” .....	79
<b>3 DE HISTÓRIA E VAGALUMES</b> .....	<b>87</b>
3.1 ANJO DA HISTÓRIA .....	87
3.2 “OS SOBREVIVENTES” .....	102
3.3 SOBREVIVÊNCIA VAGALUME .....	113
3.4 “CIRCUITO DE AFETOS” .....	118
<b>4 DE ROSTOS, NOMES E CIDADE</b> .....	<b>136</b>
4.1 FISIOGNOMIAS .....	136
4.2 “ÀS ESTRELAS COM DIFICULDADES” .....	141
4.3 “O ÚLTIMO HABITANTE DO LADO MITOLÓGICO DAS CIDADES” .....	148
4.4 “MEU CORAÇÃO É UM CORAÇÃO SEM PARTIDO” .....	153
4.5 “ARQUIVAMOS O AMOR NO ABISMO DO TEMPO” .....	161
4.6 “UM ANJO NEGRO DE DESVAIRADAS ÓRBITAS/ATRÁS DA MINHA ANDANÇA COMPASSADA” .....	172
<b>DECIFRAÇÃO DOS MEDOS E SINAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>187</b>

## DE SINAIS: INTRODUÇÃO

Amor e falta guardam entre si uma estreita relação. Um não circula em torno do outro. Antes, amor e falta se atraem por uma energia – sem dúvida afetiva – complexa e, ao mesmo tempo, irresistível. Diante do amor, mesmo correspondido, a falta jamais cessa de se reconfigurar, pois o amor só se torna pensável como algo exterior, sempre sujeito à perda. Logo, dissertar sobre as relações afetivo-conflituosas no campo dos afetos amorosos e históricos é já desfiar esse estreito vínculo. Na literatura, a presença do tema é recorrente, seja pela impossibilidade de concretizá-lo por problemas sociais, seja pela falta de correspondência do afeto romântico entre os pares. No contexto da poesia de Al Berto<sup>1</sup>, assinatura poética do poeta português Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997), e da produção ficcional do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu<sup>2</sup> (1948-1996), a temática aborda as relações afetivo-conflituosas, que serão analisadas, nesta tese, a partir da melancolia como aporte crítico do trabalho de investigação da prática artística dos poetas, com perspectiva à sua particularização.

Propomo-nos, aqui, a colocar em diálogo o poeta português e o escritor brasileiro, contemporâneos que nunca se encontraram. Um diálogo comparativo de dois poetas com afinidades quanto às circunstâncias históricas, políticas e culturais de produção de sua poesia, e distintos na maneira como agenciam, pela escrita, as relações afetivo-conflituosas no campo dos afetos amorosos e históricos. Nascidos no mesmo ano, em 1948, o autor lusitano natural de Sines e o gaúcho de Santiago do Boqueirão morreram quase na mesma época. Ambos circularam no meio literário e cultural de seus países e participaram, no cenário internacional, de feiras e eventos, ganharam prêmios, tiveram seus textos traduzidos e publicados em outros países. Mas a comparação entre eles se deve, sobretudo, – é importante ressaltar – ao fato de Al Berto e Caio F. traçarem um diálogo em vários níveis: o diálogo de ambos com o seu tempo é bastante atual e profícuo para pensar a globalização dos processos de controle do corpo e da sexualidade; com a geração da qual fizeram parte; com a literatura do pós-guerra e com todas as características dessa geração de escritores marcada pela subjetividade; e consigo mesmos quando, em seus textos, insistem na coerência entre vida e obra.

<sup>1</sup> Pseudônimo adotado pelo artista em seu retorno a Portugal. Conforme o escritor, a decisão de dividir o nome partiu da necessidade de marcar a passagem da pintura e das artes plásticas, após período de estudo em Bruxelas, na Bélgica, à arte literária.

<sup>2</sup> Caio Fernando Loureiro de Abreu adotou o nome artístico Caio Fernando Abreu e subscrevia Caio F. em várias de suas cartas. Italo Moriconi, ao organizar as cartas do escritor gaúcho, resalta que tal uso foi motivado pelos jogos entre a assinatura Caio F. e a de Christiane F., personagem adolescente do livro *Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída* (1982). O jogo performático a partir da assinatura Caio F. é explorado na tese de doutoramento *Caio Fernando Abreu por Caio F.*, de Linda Emiko Kogure. De agora em diante, me refiro ao escritor como Caio F. por acolher suas cartas no corpo desta tese, tomando sua assinatura como uma encenação.

Al Berto se exilou voluntariamente na Bélgica durante parte do regime salazarista, regressando a Portugal após a Revolução de Abril em 1974, quando estavam acalmados os insurgentes, acordos e conchavos políticos. As revoluções mudam o curso da história, cristalizam conquistas e sustentam a imagem de um povo homogêneo. Nesse momento, Al Berto impunha seu corpo. No lugar do cravo, a escrita. Nela, se desloca, se dissolve, se desencaminha e se desordena a fim de criar imagens do degredo. Em seus textos, as dores tornam-se mais evidentes, para o poeta e para nós, leitores, como confiança manifesta na escrita: “escrevo para sobreviver/ como quem necessita partilhar um segredo” (BERTO, 2009, p. 541). Como Al Berto, que exerceu as atividades de artista visual<sup>3</sup>, editor, animador cultural e tradutor, o autor de *Morangos mofados* (1982) desempenhou diversas funções ao longo de sua vida – jornalista, dramaturgo, cronista, escritor, missivista –, algumas delas publicando em jornais e revistas de grande circulação nacional. Os quadros do difícil e problemático período dos anúncios nas esquinas, da violência, do desencanto com o esmaecimento do movimento da contracultura, da redemocratização do Brasil na década de 1980, encontram-se diluídos em sua obra, pensados e estampados em imagens intuídas por atmosferas abundantes em reflexões.

A pesquisa toma como *corpus* os poemas da coletânea *O medo* (2009) e a novela *Lunário*, ambos de Al Berto, além de algumas fotografias do poeta que aparecem nas capas de seus livros. Em perspectiva comparativa, as crônicas “Infinitamente pessoal”, as três “Cartas para além do muro”, alguns contos, um conjunto de cartas, uma fotografia e algumas entrevistas de Caio F. nos serviram como contraponto aos poemas selecionados do livro póstumo do autor, *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), organizado por Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva como produto de tese no âmbito da Crítica Genética. A análise dos diferentes textos leva em conta os traços significativos e complementares, desenhando o jogo de representações dos escritores. Assim, a cobertura e heterogeneidade do *corpus* de pesquisa se justifica na medida em que o arquivo pessoal, entrevistas e produções ficcionais apresentam, em seu conjunto, a forma como Al Berto e Caio F. explicitam ou dissimulam sinais de suas escrituras e ficcionalizam a melancolia em poemas com temática dos afetos amorosos e históricos.

O primeiro passo de um estudo de literatura é, sem dúvida, a leitura dos poetas e seus textos ficcionais. Esta é uma tarefa arriscada, pois, logo de início, a leitura se revela um ato repleto de implicações das quais o pesquisador não pode se esquivar, como se a leitura lhe exigisse uma espécie de posicionamento diante do contemporâneo. Esta exigência não deixa de

---

<sup>3</sup> Al Berto publicou *Projects 69*, livro de desenhos. Archives n° 2 de *Montfaucon Research Center*, Bruxelles, 1972 (ANGEL, 2006, p. 32).

ser desconfortável se pensarmos a pesquisa como um campo de neutralidade. Nesse sentido, destacar algumas implicações que a leitura nos oferece dá a ver que não há leitura indiferente. A leitura da literatura contemporânea brasileira e portuguesa, ainda em andamento, nos coloca na presença de questionamentos em relação à postura da própria literatura no contexto das atuais relações culturais e políticas. Há, a priori, a possibilidade de escolher entre uma política de leitura e uma política de preterimento, ou de silenciamento, por assim dizer. Ao focar dois autores contemporâneos, este trabalho é, em si, um posicionamento de atenção ao contemporâneo.

O que vem a ser o contemporâneo é um ponto afeito à polêmica e à imprecisão. A complexidade aí envolvida no problema histórico-temporal envereda por questionamentos vários. Quando se trata de pensar o contemporâneo na literatura, voltamos a um problema antigo da crítica literária: afinal, onde situar os escritores aqui em questão no quadro da literatura contemporânea? Quais suas ressonâncias e abordagens precursoras? Quais escritores deles aproximar: aqueles que vieram antes ou depois? Como resolver o impasse das gerações que se esbarram e se sobrepõem num mesmo período? A ficção dos escritores selecionados toma o contemporâneo em toda a sua potência e complexidade, pois o exercício ficcional de Al Berto e Caio F., cada um ao seu modo, apresenta a concreta possibilidade de vínculo com o presente; de fato, viveram-no intensamente. Para Giorgio Agamben (2009), em ensaio já clássico, o contemporâneo é uma particular relação com o próprio tempo, ligando ao tempo presente numa relação de desconexão e, simultaneamente, dele tomando distância. O contemporâneo, como o compreende Agamben, é o inatual e se localiza fora do tempo porque não coincide perfeitamente com este; no entanto, apenas aqueles que estão afastados do seu tempo podem apreendê-lo em sua própria especificidade (AGAMBEN, 2009, p. 58). Os poetas acatam-no em toda a sua força. Cada conto, cada poema, cada linha, cada verso surpreende o não lugar de surgimento do sentido ou o sem sentido de seu tempo, dirigindo-se ao contemporâneo para dele fazer emergir questões sobre o humano.

Inscritos no panorama literário entre os anos de 1970 e 1990, a dicção ficcional de ambos os escritores se conforma com a tendência da literatura desse período e abarca quase três décadas de produção literária. Reconstituímos, ao longo desta tese, as linhas estéticas de força que delineiam a filiação dos escritores. Eles não serão alheios aos impasses de tal reconstituição. Parto do delineamento da literatura pós-70 no Brasil e em Portugal, buscando questões específicas que os textos de Al Berto e de Caio F. nos colocam.

Quanto à poesia do escritor brasileiro, a primeira questão que se coloca diz respeito ao *corpus*: a ausência de artigos, ensaios, dissertações e teses sobre a coletânea de poemas a ser

pensada para além do processo de sua composição é uma realidade a ser enfrentada. O delineamento da análise dos textos poéticos de Caio F. parte da pesquisa no campo da crítica genética das organizadoras de *Poesias Nunca Publicadas de Caio Fernando Abreu*. No prefácio do livro, as pesquisadoras ressaltam o fato de as séries de poemas, produzidos simultaneamente ao período de sua produção em prosa, serem datados entre o final da década de 1960 a 1990, entre outros sem data, além de assinalarem a influência do contexto histórico, da música e da poesia. A primeira série, da década de 1960, é composta por sete poemas, enquanto a segunda, da década de 1970, comporta trinta e um poemas.<sup>4</sup> A terceira e quarta séries constam com cinquenta e dois poemas e seis poemas, respectivamente. A série “Sem data” é composta por dezenove poemas.<sup>5</sup>

A pesquisa considera a data contida ao final de cada poema. Valho-me desta particularidade, dando-lhe uma dimensão histórica. Esta abordagem possibilita que a análise dos poemas seja feita em comparação com os contos, as crônicas e as cartas do escritor produzidos no mesmo período, permitindo lê-los do ponto de vista subjetivo e histórico. Em segundo lugar, à semelhança de sua produção contística, dramatúrgica e romanesca, os poemas apresentam epígrafes, citações e sugestões de músicas cuja audição é recomendada na leitura dos poemas. Isso evidencia um cuidado com a musicalidade numa composição harmônica entre as frases, traço expresso na meticulosidade do escritor na busca pela expressão lírica, pela “frase redonda” por ele denominada como “a frase sonora, rítmica e musical” (CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 9), estruturada às vezes em versos livres, às vezes em formas fixas, pelo processo estilístico *enjambement* numa segmentação próxima dos poemas de versos por meio de uma linguagem refinada e sensível. Em terceiro lugar, considero, além da data e da presença de aspectos e princípios formais líricos, que os poemas são dotados de uma visão desencantada de mundo, como a declara o próprio ficcionista em entrevista: “Tenho mais influência de poesia do que de prosa e sou mais Drummond, no sentido de uma visão de mundo desesperançada”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> O décimo terceiro poema da década de 1970 trata-se da letra da música “Barato total”, de Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa no álbum *Cantar*, lançado em 1974. Subtraio-o, portanto, para fins de pesquisa do total de poemas da referida década, divergindo em número quanto ao total de poemas (116) organizados pelas pesquisadoras, considerando 115 poemas do total compilado em *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*.

<sup>5</sup> Os poemas se encontram no acervo oficial Caio Fernando Abreu mantido pelo espaço de Documentação e Memória Cultural Delfos - PUCRS. Os diários do escritor mantêm-se, até o momento de publicação desta tese, inacessíveis, conforme acordo firmado com a família do ficcionista. O catálogo do Acervo está disponível em no Site Oficial do Delfos/PUCRS: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>>. Registro, por fim, a possibilidade de existência de outros poemas, cartas e textos de outros gêneros atribuídos a ele, uma vez que o escritor mantinha correspondência assídua com seus amigos e pessoas do meio cultural e editorial durante as três décadas de sua produção literária.

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao Instituto Estadual do Livro publicada na edição do volume 19 da série Autores Gaúchos. Caio Fernando Abreu. Autores Gaúchos, v. 19. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995, p. 4.

(CHAPLIN; SILVA, 2012, p. 8). O poema é objeto produzido de linguagem, entretanto, “o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 2014, p. 22). Nesse sentido, tomo como ponto de partida os elementos primários apontados pelas organizadoras de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, relacionando-os a outros recorrentes na obra do ficcionista, de maneira a mapear a melancolia em poemas em que os encontros e desencontros afetivo-amorosos e os afetos históricos conflituosos marcam os versos. Inserida no quadro da literatura contemporânea, a poesia de Caio F. compõe uma vertente da obra de Caio F. e evidencia seu investimento em um programa e posicionamento estéticos.

Em última instância, outro argumento ganha relevo na análise da obra do brasileiro: consagrado por sua produção contística e amplamente conhecido por escrever textos de vários gêneros textuais, o “Caio poeta” está ainda por receber o devido reconhecimento no âmbito acadêmico. Apesar de sua produção ficcional ser estudada pela crítica especializada, sua produção poética se apresenta como um campo de investigação profícuo, visto que, até então, conta com apenas a tese de Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva que originou o livro de poemas aqui estudado. Por esse motivo, mesmo que Caio F. seja um cânone com notabilidade enquanto ficcionista, o estudo proposto por este objeto de pesquisa, seus poemas, configura-se como uma vertente explorada com originalidade no âmbito dos Estudos Literários, contribuindo para a fortuna crítica da obra do escritor.

Em meio à vasta produção de Caio F., os poemas chamam atenção por apresentarem uma reflexão melancólica. As relações afetivo-conflituosas na escrita ficcional do escritor gaúcho, assim como em Al Berto, é uma questão, porém abordada de forma diferente. A reflexão melancólica converge para outras reflexões de maneira articulada à questão do amor: as várias faces do amor ou novas variações; o alheamento e a falta de sentido de uma sociedade massificadora; o indivíduo oprimido pelo vazio e afetado pela violência psicológica, cultural, social e política. Sexo, morte, abandono, memória, medo e loucura também são palavras presentes na representação dos afetos amorosos e históricos. Numa sinopse de *Os dragões não conhecem o Paraíso* (2014), Caio F. descreve o livro de contos como histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Ao abrirmos as páginas de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, nos deparamos com as várias faces de um Eros soturno que, em todas elas, parece tomado por um “contentamento descontente”, por uma alegria ora ácida, ora passageira, ora inexistente e, por isso, uma alegria dolorida. Em todas as formas, trata-se de Eros em busca do outro, mas nem Caio F. nem Al Berto se amoldam ao mito do amor romântico. Ao invés disso, pode-se dizer que o meio escolhido por Caio F. para

adentrar o leitor nos roteiros de seus contos, e também em sua poesia, é o derramamento sentimental. Derramamento pela via de uma linguagem delicada e casual, derramamento que nos leva para o roteiro de vidas comuns por representar formas de amar. Assim, somos apresentados à formas de amor livres, no sentido de uma nudez de encontros e desencontros que abre para o autoquestionamento pelo caminho do implícito, do não dito, do dito em silêncio, do avesso, do vazio. A representação do erotismo e das relações afetivo-conflituosas na poesia de Caio F. acumula-se e conflui-se, como na poesia de Al Berto.

A escrita literária de Al Berto se enuncia em torno de questões emblemáticas, dinamizando um estilo peculiar em que poesia e prosa, ficção e diário, eu e outro, não comportam fronteiras fixas. Fernando Pinto do Amaral nota na subjetividade de Al Berto a manifestação de um lirismo do excesso e da melancolia. Movendo-se “num real cotidiano disfórico” que busca apreender os efeitos desse real na escrita e os rastreia por meio das inflexões exterior (ao nível das sensações) e interior (no campo dos afetos), sua escrita expressa os excessos do corpo e dos afetos e uma consciência melancólica (AMARAL, 1991, p. 119). Além disso, o excesso se observa, ainda, na veia estilística, como, por exemplo, no uso de enumerações, reticências e na quase nenhuma supremacia de uma palavra sobre a outra ao abusar das letras minúsculas. Pensar os excessos do corpo e da alma na representação das relações afetivo-conflituosas na lírica homoerótica de Al Berto é pensar o corpo como excesso do gozo pela escrita. A representação das relações afetivas não escapa a esse estado de questões e atravessa sua poesia de maneira enviesada.

Pode-se dizer que o ato de escrever pela borda do excesso parece rondar o vazio sem que o preencha. Assim, a escolha pelo excesso e pela melancolia manifesta a subjetividade inquietante do poeta e coloca em movimento, por meio de uma poesia abertamente participativa, o desejo sob o emblema do sexo, da morte, do abandono, da memória, do medo, da loucura – experiências do sujeito lírico de Al Berto abundantes em *O medo*. É um excesso fruto do cálculo, uma maneira específica de política de defesa da homossexualidade. Portanto, não é desarrazoado pensar que o corpo encenado na poesia do poeta ganha feitiço e densidade social por meio do ato poético que é, ele mesmo, expressão de subjetividade e engajamento do corpo no tecido social, exercício ético e estético, em coerência com sua própria vida.

A atividade poética pautada no exercício ético e estético de Al Berto se fundamenta numa experiência pontuada “nas artes de si mesmo”, conforme analisa Michel Foucault em *A escrita de si* (1992). A pesquisa arqueológica incursionada pela prática genealógica conduz



Foucault à perspectiva histórico-crítica.<sup>7</sup> Em suas conferências dos anos de 1980, intituladas “Tecnologias do Eu”, Foucault entreviu a normalização de condutas do outro e da conduta de si no contexto da cultura greco-romana e extraiu daí algumas reflexões, dentre as quais nos interessa a arte de si mesmo enquanto estética da existência e do domínio de si e dos outros pela escrita. A correspondência e o *hypomnemata*, enquanto gêneros textuais – o primeiro mais que o segundo –, constituíam-se, enquanto tecido mesmo da escrita, um espaço singular de escrita de si, por motivo de tomar como destinatário o outro numa relação de complementariedade (FOUCAULT, 1992, p. 131). À parte o fato de que os textos produzidos por Al Berto não sejam do mesmo gênero textual daqueles tomados na analítica da subjetividade de Foucault, ao adotar o cuidado de si como aspecto da estetização da vida na cultura greco-romana na qual encontra experiências históricas diferenciadas de constituição subjetiva configuradas nos modos éticos de existência, no gesto de escrever em si, o corpo a escrever, a obra do filósofo francês permite a aproximação com o poeta português na medida em que ele é afetado no corpo como também no intelecto por meio da imaginação.

Sobre o modo de vida dos gregos do segundo Império, Foucault nota que a ênfase deles não recai sob a sujeição, mas na subjetivação, no indivíduo livre, dono de um temperamento e de uma ética. Para os gregos, o indivíduo de temperamento é o indivíduo equilibrado que domina as paixões. Os indivíduos livres não têm morais universais, mas morais particulares pautadas em regras, constituindo artes do viver, a ascese. Se, para o cristianismo, a ascese é a renúncia de si, para os gregos são exercícios espirituais regulares e contínuos de meditação e de escrita de si; são modos de retiro não necessariamente físico, porém, com uma distância suficiente para evitar ser afetado por pensamentos maus e nocivos. Em suma, são exercícios de controle das paixões (FOUCAULT, 1992, p. 139). Por esse ângulo, a amizade se constitui como um elemento de força por ser um olhar que ajuda a passar da instabilidade do espírito e da atenção à sabedoria (FOUCAULT, 1992, p. 140). A passagem à sabedoria, por sua vez, exige que o sujeito seja temperante e ético. Ser ético implica ser coerente entre o que fala e o que faz. Para tanto, a coragem da verdade se faz necessária, não apenas em um contexto qualquer, mas

---

<sup>7</sup> Ao examinar os posicionamentos discursivos historicamente constituídos em torno do sujeito, Michel Foucault (1996) sublinha que o sujeito está imerso nas malhas do saber poder, nela constituindo-se, sendo afetado por técnicas de poder que o definem em todos os aspectos, inclusive na relação com o outro e consigo mesmo. O poder incide sobre os corpos apreendidos enquanto instrumentos gerais de submissão, docilidade: “submissão dos corpos pelo controle das ideias” (FOUCAULT, 1996, p. 93). Assim, esse corpo não é apenas o corpo dissociado da alma, mas uma concepção de alma concebida propriamente sobre o corpo, consoante os interesses políticos sobre ele acumulados, formando comportamentos disseminados, de forma anônima, na sociedade, e que são pensados por Foucault, no contexto dos anos de 1970, em busca de um diagnóstico do presente.

sobretudo em situações de risco em que o posicionamento ético significa apropriar-se e assumir o que quer para si mesmo (FOUCAULT, 1992, p. 142).

A imaginação possui um papel relevante dentro desse exercício contínuo de constituição da subjetividade. Sem imaginação, não nos inventamos. Logo, criar outro modo de imaginação passa, necessariamente, pela invenção. A liberdade é, dizia Foucault (1992, p. 153), a possibilidade de outros mundos, não na perspectiva do liberalismo, mas na perspectiva de valores éticos. Quem cuida de si pode cuidar do outro. Quem não tem o cuidado de si desaba sobre o outro. Nesse sentido, a prática de liberdade é um espaço de constituição da subjetividade diferente da prática da confissão e da busca pela essência de si mesmo (FOUCAULT, 1992, p. 138). Pois ela é a “escrita da relação a si: as interferências da alma e do corpo [...], o corpo e os dias” (FOUCAULT, 1992, p. 154). No exercício poético, Al Berto relaciona-se consigo mesmo e com o outro num exercício histórico-crítico, e constrói relações com o outro, isto é, com o mundo exterior. Dessa maneira, constrói uma estética da existência que é expressa nos modos de pensar como fazer de si mesmo uma obra de arte. Al Berto parece não ter se constrangido face à mentalidade que a sociedade da época em que lhe foi dado viver e escrever detinha sobre o sexo. A fama de depravado e de poeta marginal surge da transgressão das regras sociais quanto à sexualidade. Sua poesia descola de um quadro social de submissão pelo filtro dado à palavra que pode ser expressa apenas na intimidade, deixando o sexo manifestar-se impulsionado pelo instinto. O corpo, enquanto manifestação do desejo pelo outro e objeto de desejo, compõe essa poesia.

O atrito entre homem e meio social, tal como esse que advém do comportamento transgressivo de Al Berto, pode levar o indivíduo para o retraimento paulatino e corrosivo. Esse tipo de sujeito que está num conflito catalisado pela tensão que se estabelece entre individualidade e meio social é representado nos textos ficcionais de Al Berto e Caio F.. Para esses escritores, a obra ficcional é fissura na realidade e procedimento feito no corpo-poeta, corpo em contínuo atrito, corpo em devir. Em certa medida, reflete o conflito do homem contemporâneo relacionado a uma questão maior, a sobrevivência do Homem em Sociedade, e ao desejo de superação da incompletude que circunda o indivíduo desse tempo. Uma das premissas deste trabalho é que as encenações dos afetos amorosos e históricos no panorama cultural contemporâneo observadas nas artes e, em especial, na literatura, constituem experiências partilhadas via mediação de um produto cultural, mas também fomentam, pelo emprego estético, a problematização de símbolos, comportamentos, valores e reflexões socioculturais.

Levando em consideração essa premissa, o problema levantado nesta pesquisa é como se estabelecem as relações afetivo-conflituosas – conceito definido em termos do projeto reflexivo de si realizado apenas na presença efetiva do outro – entre o sujeito-lírico e o “amigo amado”; e como essa relação se projeta sobre as principais diretrizes da lírica amorosa e erótica de Al Berto e Caio F.. A hipótese interpretativa sobre a qual pretendo refletir pode ser resumida da seguinte maneira: o desejo de um afeto amoroso como falta atua como força impulsionadora do sujeito lírico, fazendo-o caminhar, num contexto de relações artificiais na perspectiva do encontro consigo mesmo e com o outro, para uma melancolia inscrita no desencontro. Nesta hipótese, há, para Al Berto e Caio F., encontro e desencontro. Defendo que essa melancolia vem de uma estrutura psíquica que toma o desejo como falta, mas também de uma condição homoerótica, que toma o objeto amoroso como interdito por uma imposição moral. Isso não quer dizer que não possa haver motivações de outras ordens. Insisto que os dilemas antagônicos reforçam a si mesmos, caracterizando-se como esgotamento da experiência histórica. Por experiência histórica, refiro-me ao contexto social marcado por conflitos de ordem cultural, política, sexual e social; dentro desse contexto, cada um desses fatores afeta o outro fator. A formação da subjetividade lírica inscrita nos textos selecionados é cingida pela opressão, fazendo o sujeito lírico e personagens externarem uma relação conflituosa no campo dos afetos românticos e históricos e, por fim, constrói um desamor.

A tese está organizada pensando em tal hipótese. Além da presente introdução, intitulada “De sinais: introdução”, o trabalho está estruturado da seguinte maneira: de início, temos o primeiro capítulo, “De ausências e distâncias te construo”, intitulado por um verso do poema “Breve memória”, de Caio F.. O segundo capítulo se chama “De ausências & suspeitas”, título de um dos poemas do escritor brasileiro. Nestes dois primeiros capítulos, é desenvolvido o tema do afeto romântico, abordando-o a partir do aspecto subjetivo. No terceiro capítulo, “De história e sobreviventes”, e no quarto capítulo, “De rostos, nomes e cidade”, o desenvolvimento argumentativo se concentra nos afetos históricos. A última seção, “Decifração dos medos e dos sinais: considerações finais”, juntamente com as referências, fecham a tese.

A imagem poética, fotográfica e iconográfica do anjo empregada no sentido bíblico e sócio-histórico articula as seções. Mais do que uma chave de leitura, as imagens são lidas como fragmentos. Como fragmentos, não se querem desfiadas. Deste modo, as leio como atritos, cruzamentos, encontros, anjos em sua função: seres intermediários, em trânsito. O fragmento foge à ideia do todo, “nem se define positiva ou negativamente face ao todo” (LOPES, 1999, p. 17). Isto é mais perceptível no emprego do fragmento na contemporaneidade. Em vista disso, é importante dizer que esta tese não se quer dentro do quadro das verdades orgânicas,

totalizantes. A natureza intervalar e polissêmica da imagem – “entre o conceito e o imaginário social, ou ainda, entre o sensível e o inteligível, o inconstante e o permanente” (LOPES, 1999, p. 18) – reclama um artifício interpretativo apropriado. Para interpretar imagens poéticas e sócio-históricas como fragmentos é necessário confiscá-las como fragmentos autônomos, mas interdependentes, em que a concisão gera ambiguidade. O argumento a partir das imagens do anjo segue um percurso indutivo, sem prender-se a uma ordem cronológica da teoria ou esboço do contexto histórico num só bloco. Uma vez contextualizada a abordagem das imagens que articulam os capítulos, passo a descrevê-los.

De um modo geral, a discussão circula, como já disse, em torno da relação entre os personagens e o sujeito lírico dos poemas do *corpus* apresentado, e em torno do objeto de desejo, sob a tônica do afeto romântico, da melancolia e da crítica. No Capítulo I, elaboro uma problematização sobre os modos como o desejo de um afeto romântico se manifesta no ideário cultural neste início de século. Para isso, considero a relação do indivíduo com o seu tempo e o contexto social e cultural, observando como o mito do amor romântico redonda no anseio pelo outro do par amoroso, sem, no entanto, me fixar em um único conceito. Nesse primeiro momento, levanto o problema das relações afetivo-conflituosas sem me deter especificamente em Al Berto e em Caio F., pois seus textos não se amoldam ao ideal de amor romântico. Desejo entender o campo onde os afetos amorosos contemporâneos e o desejo pelo “amigo amado” dos personagens e do sujeito lírico se instalam, e situar como se estabelecem as relações afetivo-amorosas conflituosas nos textos selecionados.

Na seção “O anjo troca o mel pelo sal”, recorro à imagem do anjo representado na crônica “Infinitamente pessoal”, de Caio F., como mote para adentrar nas vertentes que sustentam o ideário de amor romântico até nossos dias: o sentimento amoroso como lugar da felicidade sentimental e a ressonância das crenças nas sociedades ocidentais sobre o sentimento amoroso como resposta à difícil tarefa de se apropriar daquilo que deve, fatalmente, compor a experiência humana –, mas que, uma vez não experienciado, causa frustração. Como o amor romântico é fruto de uma idealização, discuto aspectos relativos à razão, tencionando-os com aspectos de ordem subjetiva. A segunda seção, “atrium: entrada para uma saída”, começa pela análise interpretativa de um fragmento do primeiro poema de Al Berto publicado em português, “atrium”. O emaranhado de fios do poema possibilita entrar em sua poesia a partir de alguns pontos considerados relevantes pela crítica especializada: a escrita, o corpo, a transgressão que começa pelo desmembramento do nome Alberto Pidwell Tavares em Al Berto como registro de batismo como poeta. Conduzida por esses pontos, chego à linhagem da poesia do escritor português e como ela dialoga e se estabelece num lugar enunciativo sensível aos afetos. De

Caio F., parto de um dos primeiros poemas da década de 1960, “Gesto”, para levantar os traços marcantes da ficção do escritor gaúcho. A análise interpretativa será o guia para abordar a linhagem da escrita do ficcionista situada no contexto da literatura brasileira contemporânea e relacioná-la à poesia de Al Berto produzida no mesmo período, em Portugal. Resumindo o que disse até aqui, o primeiro capítulo buscará problematizar os afetos amorosos, situar os ficcionistas no âmbito da literatura contemporânea e levantar as linhas de forças de suas obras.

Sem avançar na leitura que proponho no segundo capítulo, “De ausências & suspeitas”, adianto que ele se sustenta na problematização da melancolia a partir das imagens do anjo caído do poema de Caio F. “(Repteis pelos escombros da casa demolida)”<sup>8</sup> e da fotografia que compõe a capa do livro *Anjo mudo* (2000), de Al Berto. A proposição deste capítulo perpassa pelo entendimento de que, embora a temática dos afetos românticos crie expectativas positivas, o conteúdo de verdade torna-se negativo, pois, na medida em que o impasse vivido pelo sujeito lírico dos poemas selecionados exprime uma ideia de afeto romântico por meio de uma linguagem melancólica, o próprio conteúdo amoroso torna-se negativo. Ainda no que diz respeito ao *corpus*, a gravura *Melancolie I*, de Albrech Dürer, fotografias dos poetas, a capa de *O medo*, de Al Berto, e as principais características das obras selecionadas de Michelangelo Merisi Caravaggio estabelecem um campo de tensões para a problematização da melancolia nos poemas dos ficcionistas.

Aos aspectos de ordem subjetiva e sociocultural tensionados nos primeiro e segundo capítulos, assomam-se aspectos políticos. O argumento dos capítulos anteriores – os dilemas antagônicos reforçam a si mesmos, caracterizando-se como esgotamento da experiência histórica – sustenta o terceiro capítulo, que é construído sob o construto teórico de *Origem do drama trágico alemão* (2013) e “Sobre o conceito da história” (1940), de Walter Benjamin. Apresenta-se, em primeiro lugar, uma interpretação do desenho de Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus* (1920), a partir da nona tese do ensaio de 1940, de Walter Benjamin, na qual procuro, gradualmente, atribuir à imaginação o caráter crítico e político, uma forma de pensar como o passado encontra o presente. Em perspectiva comparativa com o contexto histórico brasileiro, adentro na melancolia portuguesa. Portugal acumula uma história de perdas contínuas e traumas mal resolvidos no inconsciente coletivo da nação, indícios de uma espécie de vocação melancólica do imaginário cultural português. Busco explorar essa vertente dos afetos históricos na poesia de Al Berto em contraface às relações afetivo-conflituosas. A problemática levantada pelo quadro teórico descrito leva-nos a condensar o capítulo em termos

---

<sup>8</sup> O poema não tem título. Ocupa a nona posição na organização do livro feita por Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. Coloco os primeiros versos como título, obedecendo ao fechamento dos parênteses.

conceituais, com a abordagem da figura do cortesão, a perspectiva crítica do materialismo histórico, o saber alegorista, a arte e o princípio dialético, o Romantismo na concepção benjaminiana, a concepção progressista de história. Trata-se de um capítulo estratégico no desenvolvimento da tese, pois cumpre a função de articulador entre os dois primeiros capítulos e a sequência argumentativa. Objetiva-se, em específico, compreender em que medida os textos selecionados com a temática das relações afetivo-conflituosas de Caio F. e Al Berto carregam a tonalidade melancólica e crítica através do distanciamento entre o sujeito lírico em relação ao mundo e sua inserção no tempo histórico – transparente na matiz melancólica da poesia dos ficcionistas –, constituindo-se como campo de tensão entre a forma poética e o campo histórico. Isto é: busca-se compreender como os ficcionistas alinham o discurso crítico ao discurso poético. Os poemas selecionados – a novela *Lunário* (1988), o conto “Os sobreviventes” e o filme “Al Berto” – abordam questões que atravessam a obra de ambos os escritores; mais precisamente, as questões da melancolia e do (des)encontro com o “amigo amado” num circuito de afetos de ordem cultural, política e afetivo-amorosa.

No capítulo IV, trato de mapear as oscilações que a queda no estado de ânimo do sujeito lírico apresenta a partir das suas mudanças de comportamento nos poemas de amor e eróticos. O ponto de contato inicial entre os textos será o poeta e a cidade formada de rostos e nomes cuja fisionomia é desenhada pelo trânsito na cidade. Os personagens e o sujeito lírico dos poemas escolhidos de Al Berto e Caio F. articulam a seção e figuram como anjos caídos, mostrando sua face e como a constituem. Discorro sobre a relação poeta e cidade a partir da década de 1970, em que a experiência da cidade é representada por ambos os escritores como experiência do corpo. Nessa representação urbana, os encontros são marcados por indivíduos-corpos espremidos entre a massificação e a singularidade.

Como é possível notar, a cidade será lida como um espaço de busca por respostas por parte dos ficcionistas. Milena Mullati Magri (2010), ao sondar a articulação entre desencontro, cidade e experiência urbana em Caio F., defende a tese de que o desencontro na contística do escritor se caracteriza como uma proposta estética. Assim, a investigação dos procedimentos narrativos a leva a concluir quatro diferentes maneiras de manifestação da experiência do desencontro, a saber: o desencontro como dificuldade de comunicação e de troca de experiências; a constituição de diálogos desencontrados; o desencontro entre presente e passado na vivência do personagem marcada por frustração ou trauma; e o desencontro do personagem consigo mesmo. Não é o propósito desta tese investigar, como Magri o fez nos contos, os procedimentos formais constituintes da experiência do desencontro no espaço citadino em Caio F., como a composição de personagens, estereótipos, o anonimato, a construção de monólogos

ou a citação (MAGRI, 2010, p. 8). Ao invés disso, persigo as flutuações, direcionamentos e deslocamentos de perspectiva do sujeito lírico e personagens de Caio F. no espaço urbano que colocam em movimento as relações entre a melancolia e a expectativa do encontro amoroso, seja no estado da espera passiva, seja no da atividade de busca. O tom melancólico dos poemas passa de um romantismo extremo, em que o céu é o prazer máximo, para um romantismo *fast-food*, das relações fugazes; em seguida, numa fase mais madura, passa a aceitar a solidão e a perda com mais tranquilidade. Defendo que a mudança de comportamento relaciona-se, diretamente, ao contexto histórico cultural discutido no capítulo anterior e a momentos específicos da vida pessoal do escritor, como o sintoma de mal-estar com origem na consciência das limitações impostas pela AIDS, doença que vitimou o ficcionista.

Em Al Berto, nota-se, também, a urgência em perseguir outros corpos na cidade. A noite é o espaço-tempo onde a solidão, a vulnerabilidade, a coragem, os encontros, os desencontros e a escrita se concretizam em melancolia: “e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão/ deixas viver sobre a pele uma criança de lume/ e na fria lava da noite ensinas ao corpo/ a paciência o amor o abandono das palavras/ o silêncio/ e a difícil arte da melancolia” (BERTO, 2009, p. 551). Em *Horto de Incêndio* (1996), a melancolia se intensifica, pois observa-se uma mudança quanto à perspectiva de vida, no sentido de que as metáforas da doença presentes nos poemas ali contidos lembram que se está vivo. Ao traçar a fisionomia do sujeito lírico e dos personagens, busco verificar em que medida os anjos caídos se constituem como representantes de uma geração, e como Al Berto e Caio F. se posicionam, enquanto ficcionistas, face aos problemas geracionais de ordem política, sociocultural e afetivo-amorosa.

Para interpretar os textos selecionados de Al Berto e Caio F., mediando-os com a história, empreendo uma abordagem metodológica comparativa e transdisciplinar. Como o estudo sobre os afetos se apresenta sob diversas formas na literatura, faz-se necessário o diálogo entre os textos literários e teóricos, uma vez que está implícito no diálogo não somente o reconhecimento das semelhanças e diferenças, como também a possibilidade de convivência, mesmo sob tensões, de elementos opostos e, certas vezes, até contraditórios. A escolha por tal abordagem, enquanto procedimento metodológico, se justifica pela possibilidade de cruzamento entre textos literários e teóricos, num movimento que impulsiona “os objetos confrontados a mover-se para diante” (PAGEAUX, 2011, p. 40), iluminando e potencializando a discussão em torno do objeto de pesquisa.

Do prisma da abordagem transdisciplinar, coloco em circulação textos das áreas de diversos saberes, como a arte iconográfica, a crítica literária, a filosofia, a fotografia, a fílmica, a história, a psicanálise, a abordagem sócio-histórica e a sociologia. O objetivo é estabelecer

um campo teórico que possibilite abordar os textos ficcionais de Al Berto e Caio F., que são, eles mesmos, multifacetados. Do mesmo modo, elejo a intertextualidade, quando necessário, para interpretá-los. Não me proponho a discutir, com o devido rigor, matérias relativas ao corpo e à escrita em Al Berto por causa da profundidade que uma abordagem dessa natureza exige, o que desviaria o percurso argumentativo adotado na tese e me distanciaria do objeto de pesquisa. Embora vida e obra dialoguem nas obras dos ficcionistas, de mesma maneira, a autoficção e a memória não serão tratadas com o teor de uma temática dentro das discussões propostas, margeando-as quando necessário ao largo das leituras. Por outro lado, não me furto de recorrer às fontes primárias, como as cartas emitidas por Caio F., por trazerem um importante panorama do contexto cultural, literário e político dos anos 1970 a 1990 e evidenciarem suas concepções sobre as relações afetivas. O mesmo podendo ser dito sobre o filme biográfico “Al Berto”. Como escritores atuantes no meio literário e publicitário, ambos os escritores deram várias entrevistas: valho-me também delas.

Apresentada a súmula das reflexões que esta tese aciona a partir do *corpus* de pesquisa com abordagem sobre as relações afetivo-conflituosas e a melancolia, e os aspectos metodológicos selecionados para abordá-las, passo, nos capítulos a seguir, ao aprofundamento das questões em conformidade com a proposta descrita. Todavia, convém lembrar que, embora se apresentem em separado, as reflexões são tecidas de maneira articulada, compondo um mosaico cujas peças podem ser recombinadas, construindo argumentos e impulsionando o esforço interpretativo.

## **1 “DE AUSÊNCIAS E DISTÂNCIAS TE CONSTRUO”**

### **1.1 “E O ANJO TROCA O MEL PELO SAL”**

E o anjo pálido troca o mel pelo sal.

Começou a amanhecer. Não sei ao certo como soubemos que tinha começado a amanhecer: era tão escuro ali dentro que noite ou dia lá fora não faria a menor diferença. Por algumas frestas, frinchas – não importa –, tivemos certeza de que, claramente, começara a amanhecer. E por condicionamento, talvez, porque sempre com o amanhecer chega a hora de ir embora, começamos a ir embora. Feito vampiros às avessas – necessitados de luz, não de sombra. (ABREU, 2006, p. 26).



Em “Infinitamente pessoal”, crônica de Caio F. da qual o trecho acima foi extraído, publicada originalmente em 1986, no Jornal *O Estado de São Paulo*, o amanhecer irrompe o por vir... e vem. O personagem-narrador espreita pelo buraco da fechadura, mira a fresta colocada pela palavra, pela fissura em que o desejo da experiência amorosa é rasurado pelo medo de entregar-se. Expressivos para o narrador-personagem, encontro e medo se confundem. Quem espreita parece um estranho afetado pela meditação e pelo sensorial numa ambiência onde passa a ser íntimo da própria estranheza. Observa o outro, mas não se deixa capturar. Reconhece nos olhos de ambos “olhos despreparados para querer sem dor” (ABREU, 2006, p. 27).

Na narrativa, o visto reflete o interior do personagem-narrador e, por conseguinte, o do outro. No decorrer do relato, os personagens-amantes seguem juntos à luz do dia, meio por necessidade ou pressentimento, percorrendo as ruas sujas da cidade sob um límpido céu. Enquanto isso, as brechas se fecham, os muros-palavras crescem interpondo-se cada vez mais entre o personagem-narrador e o céu. Durante vários dias, o anjo paira por sobre a cabeça do personagem, cada vez mais sombrio, sem que se perceba, de imediato, a mudança. Ao doce e leve sorriso angelical, um traço sarcástico se delineava no canto externo da sua boca “feito um tique cruel”. Quando resolve derrubar os muros-palavras, eles estão altos demais para serem rompidos. Então, ele olha novamente para o céu e vê que o anjo verte sal sobre sua cabeça.

O encontro se realiza na noite. Aí, ela é apreendida como um estado subjetivo, elemento externo correlato ao estado da alma, que invade os amantes apaixonados tomados pela imagem de se estar só com a pessoa amada, desapegados do mundo e pelo mundo abandonados. O amanhecer, ao contrário, convoca o tempo empírico. Nada que está dentro – abstrações, imagens, sentimentos – interrompeu a incontinência do que está fora, do presente manifesto na cotidianidade das ruas sujas onde os amantes se apoiam. Mas mesmo assim, o anjo pálido e velho abre suas asas para espantar os maus espíritos, vela valores antigos, coloca em evidência, pela veia irônica do tique angelical, o comportamento supostamente desvirtuoso. O tique leva o narrador-personagem a um fluxo de pensamentos, de fatos, de uma realidade sobre o encontro amoroso em que ele não pode mais abstrair-se, mas lhe é, a princípio, incompreensível. Nesse contexto, pode se dizer que a ironia angelical sugere um afrontamento à legitimidade que o *status* de anjo representa, traço distintivo para aqueles que encontram nas ruas sujas a rota de mudança da desordem em ordem. Nesse sentido, um cotidiano cinza provoca na sensibilidade pensante e no abandono do olhar o entendimento lento do desencontro com o divino e com o amante: “Eu, mal sabendo que esse – que parecia seu jeito mais falso de ser – seria nas semanas seguintes seu jeito mais verdadeiro, às vezes único” (ABREU, 2006, p. 27).

A proposição de leitura que recobre esse texto crítico que se vai desenhando principia por estabelecer uma relação entre a imagem do anjo que troca o mel pelo sal com a lírica amorosa de Al Berto e Caio F.. Perseguimos, nesta seção, a premissa de que os dilemas antagônicos reforçam a si mesmos, caracterizando-se como esgotamento da experiência histórica. Num contexto social marcado por conflitos de ordem subjetiva, sociocultural e política, a formação da subjetividade lírica é cingida pela opressão, fazendo o sujeito lírico de Al Berto e Caio F. externar uma relação conflituosa e construindo um desamor.

Discorrer sobre expressões dos sentimentos de amor-paixão entre os pares amorosos é pouco dizer, sem dizer pouco. Dos gregos até nossos dias, o pensamento ocidental indaga sobre a fragilidade da condição humana e sobre esse afeto. Esta fragilidade parece fazer parte do pensamento do narrador-personagem, para quem “ver é permitido mas sentir já é perigoso” (ABREU, 1995, p. 15). Não se pode, entretanto, confundir o anjo querubim de “Infinitamente pessoal” com o Cupido (*Cupiditas*), Eros (*Ἔρως*) para os gregos. Em primeiro lugar, para efeito de esclarecimento, lembremos que a representação de Eros passou por transformações, e o sentido da palavra se ramifica em vários sentidos. Na tradição greco-romana, o amor ágape, eros fraternal, manifestava o afeto dedicado a um grupo ou a alguma atividade específica. Aristóteles (2003), por sua vez, não designava o amor *philia* como sentimento, mas como uma disposição do caráter constituída a partir da ética e da razão concentrada nas formas de amizade por interesse, prazer ou admiração, sendo esta última o verdadeiro encontro entre as pessoas.

Eros ganha, no período helenístico<sup>9</sup>, fisionomia de criança alada, travessa e caprichosa a passear pelo Olimpo lançando sua flecha ungida com o néctar dos deuses, pronto para cegar de amor os homens, até experimentar, ele mesmo, do próprio veneno e se apaixonar por Psiquê, alma humana tomada por sentimentos. Experimenta o amor incondicional quando encarna todas as noites para desposá-la, gerando Volúpia – prazer. Para Eros, a plenitude somente seria possível ao lado da amada. Ele já não se encontrava sob o efeito do anódino dos deuses e, por isso, uma melancolia divina passa a lhe tomar conta. Psiquê também conhecera a face do Amor, perdera-o e, para tê-lo novamente, vence as provas impostas por Afrodite. Eros e Psiquê sentem na carne a dor da falta. Nesta relação, a alma humana é sublimada, e o deus Eros, humanizado. Eles compõem duas faces da mesma moeda. A representação de Eros na poesia pós-romana emprega o nome latino Amor ou Cupido, adequando sua representação às características e anseios das épocas.

---

<sup>9</sup> O primeiro a representar Eros alado foi o poeta Anacreonte para, em seguida, Eurípides colocar nas mãos da criança o arco e as setas. Coube à mitologia romana enriquecer tal representação por meio das *fabulae*, como “Eros e Psiquê”, de Apuleio.

Conhece-se bem, das histórias clássicas, o sentimento intenso e o comportamento alterado dos amantes condenados ao *pathos* amoroso – Orfeu e Eurídice, Dante e Beatriz, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Werther e Carlota, Basílio e Luísa etc. – que os leva à morte. Na narrativa de Tristão e Isolda, por exemplo, o elo existente entre Eros e Thanatos representa o acoplamento entre a paixão amorosa e o desejo de morte. Desejo que não se ausenta nem se desfaz, tornando a trajetória literária dessa narrativa um verdadeiro mito. Aqui, o amor-paixão avassalador é sustentado no filtro amoroso ingerido pelo casal, fazendo-os apagar o pensamento racional até, por fim, se entregarem à morte. É um caso de amor-paixão infeliz, à margem do casamento; um amor-paixão “ativo da Noite” em que os amantes se fundem na vacuidade umbrosa, em contraste com o dia, que representa a separação.

Denis Rougemont, ao analisar a representação literária do amor romântico no Ocidente, remonta sua matriz ao amor cortês – ao *joi d’amor* dos trovadores medievais – e ao romance bretão, relacionando-a a um conflito. Para a mística católica, por exemplo, o amor passa pelo “casamento espiritual” entre Deus e alma, com diferença entre criatura e criador, para quem o amor profano, a união dos corpos, é santificado por meio do casamento (1988, p. 57). Já a mística cántara, para dar outro exemplo, se detém na união e fusão da alma após a morte dos corpos, sendo impossível a redenção no mundo terreno (1988, p. 125). A consequência de tal impossibilidade é a censura ao amor profano e, por conseguinte, a infelicidade absoluta. Perante esse duplo olhar, o amor-paixão, para Rougemont, é o amor irrealizável no tempo e na matéria, logo, teria, como princípio, o sofrimento.

“Feito vampiros às avessas – necessitados de luz, não de sombra” (ABREU, 2006, p. 27) –, os amantes, na crônica de Caio F., proferem muros-palavras, um discurso de quem deseja amar sem sofrimento e sem entrega: “Errei pela primeira vez quando me pediu a palavra *amor*, e eu neguei. Mentindo e blefando no jogo de não conceder poderes excessivos, quando o único jogo acertado seria não jogar: neguei e errei” (ABREU, 2006, p. 28). Sobre esse amar neutro, sem sofrimento, José Ortega y Gasset (2002) ressalta a diferença e a semelhança quanto ao ato de amar quando afirma que tanto amar como desejar são estímulos proporcionados pelo mesmo objeto. Amar faz nascer no indivíduo desejos e pensamentos, mas não se confunde, entretanto, com o desejo na medida em que desejar reclama a posse. Ao se apossar do objeto desejado, suspende o desejo. O desejo é, assim, um movimento, o da busca, cujo ponto fulcral é o eu (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 13). Todo nascimento, por sua vez, é ruptura. Amar sugere a saída do curso comum, aclimatado e previsto do eu, para tomar o curso insaciável, como um nascimento em devir que se prolonga no tempo. É sempre movimento em direção ao objeto de amor, impulsionando o indivíduo a se integrar a ele. Amar algo ou alguém depende do

investimento na existência do objeto de amor. “Mas note-se que isto equivale a dar-lhe vida de forma contínua, *naquilo que de nós depende*, intencionalmente” (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 17).

Ao solicitar a confissão amorosa, o outro parece aberto à entrega e, assim, busca, no narrador-personagem, a resposta ao investimento. Trata-se, nesse caso, como sublinha Zygmunt Bauman ao discutir da fragilidade dos laços afetivos na modernidade líquida, de uma investida incerta, pendente ao sofrimento, e “sem repouso”. Por conta disso, para manter o laço afetivo, é necessário despender suprimentos de energia, como um capital de giro, com o propósito de transcender o que já foi alcançado no relacionamento, evitando seu fim. Ao amor, sempre é necessário um obrar, um aval de variantes inclusivas, que o narrador-personagem de “Infinitamente pessoal” opta, no primeiro momento, por não investir. Entretanto, doar-se não implica posse ou domínio: “Quando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os ‘Quatro Cavaleiros do Apocalipse’” (BAUMAN, 2004, p. 22). Diante do amor, esforçamo-nos para dominá-lo; porém, quando pensamos tê-lo vencido, tem-se o revés.

Sendo o estado de insegurança intolerável, a longo prazo, as pessoas desenvolvem estratégias a fim de se proteger dos danos por ele ocasionados. Para Bauman, a fixação seria uma delas; entendendo-se por fixação, aqui, como uma ideia fixa e rotineira. A intimidade entre amor e fixação é um risco – causa estranhamento. Ela fomenta a dependência e a aparência de segurança. Íntima estranheza, esta, entre amor e fixação. Outra estratégia de defesa apontada por Bauman é a flutuação. Nos dias atuais, é-nos dada maior liberdade para avaliar os custos/benefícios do investimento afetivo; o encontro amoroso não é garantia de compromisso. Dividido entre essas duas instâncias, o narrador-personagem de “Infinitamente pessoal” nega exprimir o desejo de compromisso num jogo arriscado. O amante desliza entre suas preferências sexuais e se amolda, neste encontro, ao modelo dominante, desviando-se. Como não poderia deixar de ser, as saídas encontradas para lidar com o sofrimento são momentâneas e fantasiosas. São, não raro, também dramáticas. Os relacionamentos parecem hesitar entre sonho e pesadelo e torna-se difícil, num mundo onde os sentimentos são facilmente descartáveis, distinguir onde um se transforma no outro. Curiosa assertiva: os habitantes de “um líquido mundo moderno” mostram-se desejosos de compor um par amoroso – ou frustrados por terem sido abandonados, como o narrador-personagem da crônica –, mas transparecem a desconfiança do “estar ligado”. O que está subtendido, nesse estado, é o ônus e a angústia que essa circunstância acarreta, se considerarmos que o relacionamento permanente implica estar apto para suportar as consequências do envolvimento e a ausência de liberdade que o relacionar-se constantemente exige (BAUMAN, 2004, p. 8).

Em meio à euforia da experiência de viver um relacionamento amoroso, encontra-se a inquietude do reconhecimento do risco que se corre ao amar. Eros é impiedoso. O amor pode acabar em face de outro amor ou durar pelo período de visível beleza; ou pode durar, ainda, “até que a morte os separe”. Poder-se-ia dizer do amor que ele oferece uma felicidade momentânea. E o desejo de viver essa felicidade torna o amor um dos alvos de busca preferenciais do ser humano, a ponto de as pessoas se colocarem em posição de entrega. A felicidade proporcionada pela experiência amorosa de modo algum anula a angústia de saber da contingência do amor. Sendo assim, sobre essa condição, repousa a falta. O trânsito dos muros-palavras instaura uma distância e induz o narrador-personagem a apreender o anjo como elo entre céu e terra na tensão comprimida deste entre. Falar do anjo, nesta crônica, equivale, portanto, a falar do outro – do amante transformado pelo discurso recorrente, da falta desse amante –, mas também do próprio discurso que o anjo representa e legitima. Tal acúmulo de significações carrega a tensão de ver<sup>10</sup> e viver a experiência amorosa.

No conjunto de textos de Caio F., as relações afetivo-amorosas não são estritamente homossexuais. De fato, em suas crônicas, são raras as menções explícitas à homoafetividade, diferentemente do que ocorre em vários dos seus contos. Mas, apesar da falta desse dizer explícito, nas entrelinhas, o dizer latente irrompe no plano da linguagem, com a ausência de nomes das personagens amantes ou com o uso do substantivo “vampiros” como parâmetro comparativo, estabelecendo relação com as ruas sujas da cidade, espaço público por excelência, onde o anjo se transforma. A transformação do anjo é uma revelação – apresentada aos poucos, nos contornos da presença angelical – do desgaste do relacionamento. Assim, a figura angelical se torna sinal não da claridade do deleite celestial merecido àqueles que se entregam ao “amor verdadeiro”, mas da lânguida chama penosa dos erros que se arrastam sob a pena de uma sentença interminável: “Então localizei outra vez aquele mesmo anjo parado entre nuvens. [...] em suas mãos havia um jarro de ouro. De dentro dele, chovia um mar de sal sobre a minha cabeça. Por quê?! – eu perguntei. O anjo abriu a boca. E não sei se entendo o que me diz” (ABREU, 2006, p. 29). A sentença é deliberada pelo anjo transformado que o amaldiçoa e derrama-lhe sal de um jarro de metal nobre, à maneira da lei das vicissitudes morais e espirituais, condenando-o ao efeito corrosivo sem lhe propor uma saída. Resta-lhe, assim, a

---

<sup>10</sup> Para o aprofundamento sobre a poética do olhar ver, conferir “Poéticas do olhar na contemporaneidade”, de Célia Pedrosa (2005).

espera e a busca incessante, o voo incerto e sem asas, como sombra a caminhar com más intenções.<sup>11</sup>

Apesar de a crônica, enquanto gênero provocativo, incitar outros questionamentos, interessa-nos ressaltar que a fluidez das relações afetivas contemporâneas, que buscam alternativas para driblar o sofrimento, contraditoriamente, tende a fixidades aventurosas. As pessoas continuam se dobrando à sedutora e temerária paixão amorosa, ou, como o narrador-personagem, anseiam por derrubar os muros-palavras para reatar o relacionamento. Diante do desassombro de conhecer e estranhar, diante de um contexto de indeterminada cinesia entre um tom quase confessional, diante de um imaginário pessoal e coletivo, diante de um pensamento reflexivo expresso por meio de uma linguagem poética, se inscreve o lirismo de “Infinitamente pessoal”.

A imagem fragmento de abertura expressa duas posições antagônicas: amor idealizado e amor real, de um lado, e amor idealizado e melancolia, de outro. Ao primeiro arranjo, anunciamos, para o efeito aqui pretendido, a equivalência com a oposição entre céu e terra, respectivamente, correspondendo aos seres celestial e terreno – ao anjo querubim da crônica “Infinitamente pessoal” e o personagem-narrador. Nesse primeiro momento, nos deteremos no primeiro arranjo, deixando à seção II o aprofundamento sobre a melancolia nos textos selecionados dos poetas.

A tangente preliminar nos coloca diante do amor como um sentimento extremo, peculiar ao Ocidente (ROUGEMOUNT, 1988, p. 10), cuja idealização seria, antes de tudo, um invento do imaginário social. Jurandir Freire Costa (1998) busca compreender os fundamentos desse imaginário por meio do ponto de vista psicanalítico, e o faz a partir da ideia de que o amor romântico se mune, basicamente, de três crenças. A primeira delas admite o amor como sentimento universal e natural, existente em todas as épocas e culturas. Em segundo lugar, ele seria um sentimento oposto à razão, indomável, portanto, pela força da vontade. Por fim, um terceiro credo justificaria a busca desenfreada pelo outro: o encontro do par ideal, o “verdadeiro amor”, a fórmula da felicidade (COSTA, 1998, p. 13).

Um dos perigos em que normalmente se incorre quando se trata do sentimento de amor é o de sentir-se compelido moralmente a reservar a esse afeto habilidades naturais, transformá-lo em característica incontestada da natureza humana. Nessa lógica, fugir à regra significa ser portador de dispositivos antiamorosos avessos à nossa natureza, ser portador de uma mácula.

---

<sup>11</sup> Em “Cantiga de amor idiota”, produzido em 4 de julho de 1977, o sujeito lírico expõe a dor no corpo causada metaforicamente pelo sal, relacionando-a ao abandono do amado (ABREU, 2012, p. 51).

Também as sociedades em que essa experiência não se constitui como um apelo à felicidade são vistas como subdesenvolvidas em seu aspecto cultural.

Ao assumirmos o amor como sentimento universal, identificamos nas experiências pretéritas características equivalentes às das experiências amorosas do presente. Sabe-se, contudo, que a habilidade de identificar semelhanças ou diferenças em eventos distantes no tempo e no espaço é produto de um processo de aprendizagem desenvolvido como qualquer outra habilidade e, como aprendizagem, não é algo natural ao ser humano (COSTA, 1998, p. 13). Tendo isso em vista, é forçoso admitir que o caráter histórico-cultural baseado nas escolhas racionais e na vontade de viver determinada experiência é contrário à ideia de amor romântico como algo natural e universal.

Há mais. Dentro da concepção do amor como sentimento universal, quando se faz uma analogia entre as experiências amorosas do passado e do presente, os atributos característicos do amor do passado – representados, por exemplo, nas histórias clássicas – são previamente ajuizados como expressivos desse afeto, indicando os elementos constituintes da relação amorosa nos dias atuais (COSTA, 1998, p. 13). Pensada desde a dinâmica de seu funcionamento, a imaginação, artifício inventivo de imagens para o pensamento, representa a maneira pela qual o passado encontra o presente, compondo a habilidade de conferir ao amor romântico determinados traços. Sendo assim, os modelos concorrem, sem dúvida, para a idealização desse sentimento, concebendo-o como algo fascinante, que transpõe tempo e espaço com a potência de um bem supremo.

Sob o signo da espontaneidade, a favor de certa emoção suscitada pelo encontro do “amor-verdadeiro” dado de modo desprezioso, discursos tomados como verdade – formas de expressividade e discursividade – alimentam a crença da razão como sinônimo de frieza. No entanto, é importante entender que o amor romântico mantém um forte vínculo com a ideia de Modernidade surgida na Europa ocidental. Compreende-se, aqui, por Modernidade o vasto e complexo conjunto de valores éticos, políticos e estéticos dominante no período compreendido entre o Iluminismo e a crise das vanguardas, no pós-guerra. As nuances do amor romântico vêm acompanhadas do abismo entre o corpo e o outro, aliadas a certa moral sexual repressora, mediadas por discursos ideológicos, poéticos, religiosos, políticos e filosóficos como aqueles instaurados a partir das transformações socioculturais ocorridas no século XIX, na Europa capitalista, que influenciaram a dinâmica subjetiva do homem moderno. Nessa configuração, o amor romântico torna-se um vetor importante para a manutenção da ordem sócio-econômico-cultural, central no projeto voltado para o casamento, por exemplo.

Se o credo no amor romântico subestima a razão implícita nos valores e discursos ideológicos que incidem sobre as relações afetivas, por outro lado, dá relevo à surpresa como parte importante do jogo amoroso. Em todo caso, “amamos primeiro um quadro”; o enamoramento reclama o “signo do repente”, tornando os amantes irresponsáveis e submetendo-os à fatalidade, arrebatados pelo entusiasmo da experiência amorosa (BARTHES, 1994, p. 168). A surpresa é a justificativa, o filtro – bebida tomada por Tristão e Isolda –, a voz que teima em dizer: “Bem vedes que não é culpa minha, bem vedes que é mais forte do que eu” (ROUGEMONT, 1988, p. 41).

Com Eros, vem a polêmica: sendo o encontro amoroso revestido pela moldura da razão, isso significa que a flechada do Cupido, em sua própria cadência, é obrigada a seguir tempos e contratempos, venturas e desventuras, preferências e preterimentos, de certa forma, previstos. Está ausente a manifestação espontânea de acordo com a qual aqueles atingidos pela flecha dizem “sim” ou “não”, cegamente. No intervalo entre o ponto de partida e o alvo de chegada, a flecha, em sentido ascendente, entre céu e terra, carrega consigo fluídos seletivos. Isso implica em dizer que o mito Cupido-máquina-de-encontros-amorosos é um Cupido-máquina-Cronos-binária<sup>12</sup>, mesmo na contemporaneidade, quando novas configurações afetivas do amor romântico têm se firmado e a diferença de idade entre o casal é aceita. Até mesmo quando “a identidade fatal do enamorado não é outra senão: sou aquele que espera” (BARTHES, 1994, p. 96).

No caso da heteronormatividade, discurso afinado com a noção de uma sexualidade “naturalmente” humana, o imaginário predominante na cultura Ocidental segregou as manifestações da sexualidade, fixando-as como realidades concretas para, em seguida, classificá-las como normais e anormais. O normal, como todo construto teórico, é ideológico e tributário do imaginário sociocultural do qual irrompe. Assim, as manifestações sexuais distintas do imaginário da sociedade da qual vivemos são vistas como formas desviantes ou patológicas da sexualidade normativa (CECCARELLI, 2000, p. 34). Afinar o discurso, engrossando o coro da crença numa afetividade heteronormativa, parece ser, neste contexto, mais cômodo, pois aceitar o diferente implica ver abalada uma verdade construída em bases supostamente seguras (a igreja, a ciência e o Estado) e admitir nossos referenciais como construtos mutáveis, determinados num tempo e espaço específicos.

À crença no caráter natural do amor romântico, na sua universalidade como sentimento inerente ao homem e na espontaneidade do encontro amoroso, pode ser acrescida a busca pelo

---

<sup>12</sup> Reformulamos as expressões “Cupido-máquina Cronos” e “Cupido-máquina binária de gêneros”, de Norma Takeuti, no artigo “Amor, nem tão demasiadamente humano nem desumano” (2015).



par ideal. Trata-se da busca pelo sublime, reiterada pela falta e desguarnecida pelo atingível. É recorrente a concepção do “amor verdadeiro” como algo duradouro. Essa idealização faz desse afeto algo desejado pela maioria das pessoas, ansiosas por uma experiência amorosa com alguém que, como um anjo, lhe traga a doçura e a eternidade de um encontro amoroso perfeito.

O insucesso amoroso, não raro, é acompanhado de culpa e baixa autoestima, quer pela frustração por não ter encontrado seu objeto ideal de amor, quer por se sentir incapaz de viver uma experiência considerada, pela sociedade do Ocidente, natural a qualquer pessoa adulta e madura (COSTA, 1998, p. 35). O sentimento de frustração pode ser ocasionado, ainda, pelo fato de a relação amorosa particular diferir das histórias exemplares, ou por o amor acabar em face de outro amor. Na engrenagem da “descomunal máquina de reparar amores infelizes” (COSTA, 1998, p. 12), opiniões de psicólogos, psicanalistas, religiosos, cartomantes e representações do ideário amoroso em telenovelas, filmes, romances, canções e propagandas parecem não resolver o problema da culpabilização dos indivíduos pelos fracassos amorosos. Dentro deste contexto, o desencanto se desdobra, muitas vezes, no arranjo amor-paixão e melancolia.

De maneira resumida, é-nos possível condensar a problematização em torno do ideário sobre o amor romântico no Ocidente em duas vertentes nas quais muito das significações imaginárias sociais se sustenta. A primeira trata-se do sentimento amoroso como lugar da felicidade sentimental. A segunda, em nada menor do que a outra, diz respeito ao eco das crenças sobre o sentimento amoroso como resposta à difícil tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, compor a experiência humana, mas que, uma vez não experienciado, consome o homem na forma de frustração. Culturalmente, quando se fala do amor, é sempre pelo ângulo sobrenatural, contrariando a ideia de que este sentimento é um invento cultural articulado em discurso. Diga-se, portanto, que o mito do amor se apresenta na forma de um jogo: ao flechar o incauto, Eros o condena ao *pathos*, à relação afetiva que perpassa a faculdade de autocontrole pela razão.

Disto não se deve inferir que a leitura da lírica amorosa e erótica de Al Berto e Caio F. aponta para um posicionamento inconciliável entre razão e emoção, mas, sim, para um produto estético crítico. O mito repetirá, em sua diferença, a marca transparente do imaginário. Os ideais sempre estão ligados às referências simbólicas das sociedades das quais afluem, logo, produzem no imaginário suas representações com base em seu sistema representativo. Neste sentido, Mircea Eliade sublinha o poder do mito de suscitar e manter um estado psíquico e social importante para a harmonia do mundo, legalizando “os níveis do real, que se mostram, tanto à consciência imediata como à reflexão, múltiplos e heterogêneos” (1998, p. 350). O lugar

do mito no imaginário é o de narrativa do sentido primevo – das cosmogonias, dos deuses e seus entes –, não, entretanto, de uma simples narrativa de caráter histórico, pelo menos não nos dias hodiernos. O mito é real precisamente no que lhe escapa de manipulável e o faz comparecer em sua realidade. Tudo o que, nele e em torno dele, a memória coletiva e a tradição constroem, determina e apoia interdições, licencia comportamentos e transmite costumes.

Uma vez elucidada, de modo sumário, a imagem do anjo que troca o mel pelo sal, vejamos, como intervalo tensivo, como ela se deixa flagrar e se amplia, levando a poesia de Al Berto e do poeta brasileiro a se relacionarem.

## 1.2 “ATRIUM”: ENTRADA PARA UMA SAÍDA

### *atrium*

[...] na cal viva da memória dorme o corpo. vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido. acorda-o para a inútil deambulação da escrita.

abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho procuro o fio de néon que me indica a saída.

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

Eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas.

[...]

no escuro beco do mundo segrego abelhas de esperma, a luz do mar onde teço corpos de água, a escrita que vem da treva, lembro-me: *um corpo voltou a mover-se no interior do meu.* (BERTO, 2009, p. 11).

“atrium”: porta de entrada para o interior. O poema será a porta de entrada para o interior de um quadro. Começamos pela questão do nome. Al Berto estetizou a própria vida. O desmembramento do nome, as fotografias e poses para capa de seus livros, as entrevistas concedidas à mídia impressa e televisiva, a declamação de seus poemas em público, a máscara de um *eu* autobiográfico confesso e confuso “irrompe, quase sempre, nos momentos de ócio, nas paragens” (BERTO, 2009, p. 38). É possível observar essa tendência já em *À procura do vento num Jardim d’Agosto* (1974), a começar por “atrium”, no qual o sujeito lírico sinaliza “a travessia pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite, os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades”. Aqui, os versos descortinam a relação entre vida e escrita e, ao mesmo tempo, o poema revela certa alteridade concedida a cada um, em particular quando o sujeito lírico olha para si mesmo, colocando-se exterior a seu corpo, descortinando, como num palco, um olhar melancólico e fragmentado, revestido por máscaras

em composição, como se pode ver no verso “um corpo voltou a mover-se no interior do meu” (BERTO, 2009, p. 11).

O movimento andarilho trágico, de que Rimbaud serve de modelo, é-nos possível visualizar em “atrium”. Errante e solitário, o movimento do sujeito lírico procura a ponta do néon que o faça encontrar a saída, no entanto, encontra-se diante do atrium. No desdobramento do próprio nome, a figura heroica é encenada na escrita e o sujeito lírico surge do encontro e se presentifica, ficcionalmente, pelo corpo que se movimenta em seu interior. Um encontro imaginado que é desperto pela dramaticidade do surgimento de outro ser, um arrebento emanado do verbo, da palavra desejosa do contato dos corpos. Palavra essa que, por sua vez, se faz tato na “luz do mar onde teço corpos de água”, no desejo do sujeito lírico Alberto que se manifesta pelo domínio nas mãos de quem busca o corpo de Al Berto como uma anatomia às avessas. Pertencendo a uma linhagem de poetas em que a escrita passa pelo corpo, ela surge de uma perturbação. Um olhar para si mesmo em que os elementos exteriores – “vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas” – são a chave para o interior, meandro circunscrito ao corpo como regresso de uma subjetividade de feitiço vivencial. Os elementos exteriores são, portanto, “Trabalhos do olhar”. Isto fica tanto mais claro quanto mais seu percurso poético avança. No encontro, o esperma, o gozo, o excesso – vida e morte, contínuo e descontínuo. “atrium”. Entrada para uma saída: compor uma única vida.

É consenso entre a crítica o reconhecimento da manifesta atitude autobiográfica na lírica do poeta lusitano. A esse respeito, Manuel de Freitas assinala a presença de um duplo inscrito nas páginas de um (pseudo) diário. Um Eu, tu, ele, constituindo a terceira pessoa: Alberto, o autor empírico; Al Berto, autor textual nomeável enquanto *ausência*; e a figura do duplo, que se vê ou se verá “caminhar fora de si mesmo” (FREITAS, 2005, p. 31). Espelho e duplo, diário e ficção, o “regresso de Narciso”, que Fernando Pinto do Amaral chamara de “um gozo contemplativo” (AMARAL, 1991, p. 122). Sandro Ornellas (2012), por sua vez, afirma que, ao desfiar o nome, Al Berto sugere a contemplação de sua imagem como figura pública no limiar entre Alberto Raposo Pidwell Tavares e Al Berto, colocando-se como sujeito do “discurso da própria vida” e, assim, posicionando-se politicamente contra toda forma de controle e vigilância sociais pela via da transgressão. Essa transgressão se manifesta seja pela assunção de uma vida descomedida e noturna, seja pelo uso de drogas ou pela sexualidade declaradamente homoerótica. Enfim, “Al Berto é a linha de fuga de Alberto, tanto quanto este será a desmaterialização fatal do corpo daquele” (ORNELLAS, 2012, p. 136).

A reflexão em torno de si mesmo nos parece, quando se trata de Al Berto, uma busca afetiva relacionada ao preenchimento do corpo “vazio” sob o efeito da dissolução, tanto quanto

a busca do outro implica a expectativa do encontro de um corpo semelhante ao seu. A escrita passa, assim, pelo corpo: “Poemas-corpos”. Em conformidade com a crítica, corpo e escrita são elementos indispensáveis à compreensão de como se estabelecem as relações afetivas conflituosas na lírica amorosa e erótica de Al Berto. O poeta se expõe biograficamente com o uso franco da primeira pessoa, não hesita na presença dos sentimentos, dos perigos da overdose, de sensações deambulatórias e eróticas, fixando-as enquanto projeto literário com seu uso abundante. Cria, ao mesmo tempo, uma dinâmica em que o mundo representado por Alberto e o Al Berto, figura pública, ficam registrados indefinidamente como uma fotografia pela força e consistência da representação. Mas a fotografia e a escrita do mundo representado parecem ganhar corpo, compondo suas próprias leis e formas de presença no mundo empírico. Assim, a experiência da escrita parece ser o espaço pelo qual Alberto subsiste frente a um efeito de dissolução da identidade (MARTELO, 2001, p. 44-49).

Ao lado dessas questões que dizem respeito ao temperamento poético particular do poeta, é importante, também, lançar um olhar sobre o contexto literário de sua escrita. De fato, o cenário português apresenta suas particularidades no tocante à produção lírica da década de 70, da qual Al Berto faz parte. Em entrevista<sup>13</sup>, o poeta afirma que, quando passou a dedicar-se exclusivamente à literatura, após seu regresso a Portugal, sentiu uma “relação de estranheza e distância com a língua portuguesa” decorrente da falta de contato com a língua materna ao longo do período de exílio voluntário, levando-o a olhá-la de fora. Na medida em que recorre ao legado da tradição literária e torna-se um leitor mais refinado da lírica portuguesa, um tom mais intimista e narrativo passa a compor sua poesia; característica essa compartilhada com os poetas portugueses contemporâneos<sup>14</sup> seus, contrariando a “condensação da linguagem poética” e o “vocabulário mínimo” da *Poesia 61*<sup>15</sup>. Entretanto, sua escrita ganhará uma nuance própria, qual seja, uma indefinição entre prosa e poesia, dicção notável, sobretudo, a partir de *Salsugem*, publicado em 1984.

O impulso narrativo dos poetas da geração de 70 vem acompanhado da vontade de se colocar no texto, seja por máscaras, seja sem desvios, como, por exemplo, o emprego de recursos autobiográficos que estabelecem contratos de leitura, como o desdobramento do nome

<sup>13</sup> Entrevista concedida a Tereza Rita Lopes, gravada pela ATP, publicada em 31 de junho de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

<sup>14</sup> Entre eles: Helder Moura Pereira, Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge e Nuno Júdice.

<sup>15</sup> Revista de poesia publicada em 1961, por Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fíama Hasse Paes Brandão e Maria Tereza Horta que se transformou, em seguida, no movimento poético de mesmo nome. Para um estudo detalhado, ver: *Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61* (2007), de Rosa Maria Martelo; *A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90* (1997), de Nuno Júdice. Todos os títulos constam na bibliografia.

que analisamos em “atrium”. Nesse aspecto, Al Berto está bem próximo dos escritores de “Cartucho”<sup>16</sup>. O corpo na poesia do poeta lusitano é ato. É gesto. É no movimento do corpo-escrita que o poeta se posiciona estética e politicamente. Aliás, perante o cenário político de repressão, não havia como a poesia se manter alheia ao contexto. Mesmo que muitos poetas não tenham exercido um engajamento político militante, como Al Berto, a recolha manifesta no tom intimista e melancólico e a explicitação dos lugares do corpo é, ela mesma, ideológica. Esse posicionamento se estende ao contágio em seus textos da literatura clássica, da fotografia e de outras artes da cultura pop internacional, transformando-o em uma espécie de dandy *underground*.

Tanto para Al Berto como para Caio F., a vida serve de matéria para a escrita, como se o poético fosse um modo de ocupar o mundo, uma permanência poética moderada pela segurança nos efeitos da linguagem e na potência do jogo de palavras. Entende-se por permanência na relação vida e escrita não uma permanência poeticamente constante, mas algo perdurável, tal qual uma força que mina na qualidade de agente espaço-temporal vizinho à origem, como algo fundante do poeta; no entanto, é permanência de fluxo contínuo alcançado pela experiência dos deslocamentos – ou será à revelia deles? –, os quais se impõem ao poeta, modificando o presente em futuros indefiníveis. Deste modo, os deslocamentos inscrevem sua subjetividade no fluxo contínuo, nas fissuras, construindo-se enquanto sujeitos poéticos.

Considerando a voz do sujeito lírico no segundo poema de “Réstia de sangue”, do livro *A noite progride puxada à sirga* (1985), e em “Gesto”, segundo poema de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, os dois poetas se encontram no sentido de uma intimidade com a representação da falta do “outro” que lhe compõe o par amoroso.

onde a terra se aquietou sob o gelo  
os rios da fala suspenderam  
o infindável movimento para a noite  
da minha imobilidade cresce o sussurro:  
*é inalcançável o sossego*  
*quando se decidiu viver sozinho*  
a memória desfaz-se em sangue e esperma  
incendeia a pele desta paisagem de rostos  
na penumbra ferrugenta do espelho erguem-se  
os dedos entrelaçados perfuram nódoas de luz  
eu sei  
como é precária a harmonia entre coração e terra  
fechamos a porta do corpo para sempre

<sup>16</sup> Refiro-me ao grupo de escritores que inovaram na publicação coletiva, em 1976, agrupando seus poemas amassados dentro de um pacote de papel, amarrando-o com barbante. Compunha esse grupo António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães e Hélder Moura Pereira. Nesses poetas, a representação do corpo seria um recurso para se colocarem no texto.

e sobre o gume da navalha deixamos insinuar-se  
o pulso ausente  
na maresia das aquáticas palavras  
que me afastam e lavam de ti (BERTO, 2009, p. 482)

O sujeito lírico comunica o tormento de “viver sozinho”. A visualidade manifesta no poema intensifica o atrito entre interior e exterior, espaço e tempo, captando a si mesmo, e o outro, boca adentro. Aí, Eros surge no desejo homoerótico e pelo espelho: o sujeito lírico vai ao encontro do outro na superfície aquosa do corpo onde se reconhece. Os versos referenciais sugerem extrair a meditação melancólica de sua veia discursiva. Ligada à memória, a noite é o espaço-tempo dos amantes, movimento contínuo do sujeito lírico ao encontro do outro pela consciente contemplação de si mesmo: “da minha imobilidade cresce o sussurro”. O outro, por sua vez, parece manter-se bem próximo, sussurrando na água petrificada e na superfície do espelho. Ele não o vê, mas ele é o outro, tem seu rosto. Ele o ouve como o sussurro de sua própria voz sedutora, buscando incessantemente seu reflexo. A experiência do corpo do sujeito lírico passa por experimentar o corpo do outro como sendo igual ao seu, desejante e desejoso de provocar orgasmo.

O reflexo do sujeito lírico de Al Berto é pele em várias camadas, corpos sem nome e errantes, líquido-paisagem. O olhar está atento aos apelos da vida. Na descrição do espaço e do objeto espelho, expressa no terceiro e quarto versos da segunda estrofe, o sujeito lírico e seus afetos parecem invadi-lo à medida que o sensorial abarca o afetivo e revela “como é precária a harmonia entre coração e terra”. Esse entendimento não é epifânico, como ocorre com o narrador-personagem de “Infinitamente pessoal”. No poema ora em análise, a luz está relacionada a uma visão desencantada de mundo que envia e se cruza com o soturno. O enquadramento do olhar é atingido por representação de camadas, como se a paisagem exterior penetrasse a memória, a imaginação e a escrita, delimitando uma percepção do real fluido. O sujeito lírico se lança para dentro de si por meio da memória diluída nos fluidos corporais escatológicos, “sangue e esperma” que correm em veias e canal e levam a memória a compor o corpo, imagem rimbaudiana – “De novo me invade./ Quem? – A Eternidade./ É o mar que se vai/ Com o sol que cai.”<sup>17</sup>. Boca adentro, memória à deriva, sem promessas, ambições ou dote. Somente assim, sem posses, e no perene “movimento para a noite”, onde divaga a melancolia

<sup>17</sup> Versos de *L'Éternité*, de Arthur Rimbaud (1854-1891) traduzidos por Augusto de Campos: “*Elle est retrouvée./ Quoi ? – L'Éternité./ C'est la mer allée/Avec le soleil./ Âme sentinelle./ Murmurons/l'aveu/De la nuit si nulle/Et du jour en feu./ Des humains suffrages./ Des communs élans/Là tu te dégages/Et voles selon./ Puisque de vous seules./ Braises de satin./ Le Devoir s'exhale/Sans qu'on dise: enfin./ Là pas d'espérance./ Nul orietur./ Science avec patience./ Le supplice est sûr./ Elle est retrouvée./ Quoi ? – L'Éternité./ C'est la mer allée/ Avec le soleil.*”

“lunar do corpo”, o sujeito lírico pode entregar e partilhar seu corpo com outros corpos desavisados da desarmonia entre céu e terra até constatar a falta.

George Bataille (1987) vincula o erotismo à descontinuidade dos seres humanos, seres cuja morte se dá de forma isolada como uma aventura ininteligível, mas que carrega consigo a nostalgia da continuidade perdida; continuidade motivadora do desejo de comunicação apreendida enquanto relação erótica. Melhor dizendo: o surgimento do erotismo alcança o ser na sua intimidade. Isto é: está em causa, no desejo erótico, a ultrapassagem do isolamento do ser, sua dissolução relativa, por meio de um sentimento de continuidade profunda que demanda uma violência e uma violação do ser constituído na ordem descontínua. Desnudamento e obscenidade contraem valor relevante nesse processo. Sendo que a obscenidade tem, aí, o sentido de desordem perturbadora “de um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada” (BATAILLE, 1987, p. 17). O ser é identidade, como também ruptura, inconstância e diferença em relação a determinado grupo estável. Em Portugal, desde o Modernismo, artistas de Orpheu começam a demarcar um espaço na representação das múltiplas faces e identidades do homem, como o fizeram Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa com os heterônimos. Esse mesmo grupo começa a abalar o estatuto da identidade masculina portuguesa e aguça o imaginário homoerótico das gerações posteriores, que colocaram em movimento discretamente pela via da metáfora, tal qual o faz Cesariny e Eugenio de Andrade, a representação da experiência homoerótica.

Al Berto e sua produção poética estão diretamente associados às políticas de subjetividade dos anos 1970. Reportando-se à década anterior, Fredric Jameson (1991, p. 88) a caracteriza como um período de inovações políticas extemporâneas e de negação de antigas estruturas sociais e conceituais. Ao mesmo tempo em que se fazia sentir o arrefecimento das utopias libertárias, abre-se um cenário pós-moderno formado e aclarado por desejos e identidades homoeróticas de valorização das diversas subjetividades. No poema aqui em embate, o exercício do olhar é ação crítica do mundo e de si mesmo. O olhar capta a cartografia do desejo por dentro, a “paisagem de rostos”, representando-os política e discursivamente no campo minado pós repressão política salazarista. Assim, a poesia de Al Berto escapa aos parâmetros impostos pela sociedade portuguesa de então, apropria-se da matiz suja que margeia o *modus operandi* cotidiano dos cidadãos portugueses, representando desejos homoeróticos tidos cultural e moralmente pela sociedade portuguesa como sórdidos, maculando o pretenso puritanismo de valores ainda renitentes da sociedade à época em que lhe foi dado viver e escrevê-la.

Na transgressão sublinhada por Sandro Ornellas, figuras discursivas vociferam na voz de Al Berto. Para deslizar pelo campo dos afetos românticos e do erotismo, é preciso ouvi-las e compreendê-las como afetos aportados na cultura, considerando os códigos societários concentrados na esfera artística e política na qual Al Berto atua. A visada da “paisagem de rostos” no poema propicia a enunciação poética e uma vontade de colocar-se presente e testemunhar. O testemunho, por sua vez, afirma uma afetividade e reorienta práticas políticas. Pelo olhar, o poeta se afirma pelo homoerotismo. O corpo e o desejo interditados culturalmente se autoimpõem para se alagarem. Deste modo, o homoerotismo presente em sua lírica é um dos modos de transgressão que está em coerência com sua vida, contribuindo, assim, para um acolhimento sobre o poeta, conforme vimos lentamente elaborando.

Toda essa experiência dos signos e das imagens dirige-se à escrita e se dissolve no mar, símbolo do coletivo. Corpo-escrita homoerótico que excede o espaço-campo do interdito. Por fim, a experiência poética culmina no desaparecimento da enunciação do eu, em uma subjetividade afogada que sugere a metonímia da entrada no poema pelos dedos entrelaçados, pela dor do gume da navalha, pelos vestígios do “pulso ausente” (um suicídio investido para se transformar em versos?) que convocam ao silêncio copioso da escrita e seu compartilhamento.

### 1.3 “ONDE RISCO A ESPERA?”

Se o posicionamento autoral de Al Berto está sumariamente colocado, é preciso ainda colocarmos a maneira como Caio F. se posiciona como escritor. Seu posicionamento também o coloca num lugar enunciativo sensível às representações dos afetos, no amálgama entre as subjetividades presente nas vidas socioculturais entrecruzadas nas teias de poder e a política expressa na reinterpretação da história, dos códigos sociais a partir do tecido simbólico das imagens construídas em torno das relações afetivo-amorosas. Tornou-se reconhecido como um escritor importante para entender como determinada parcela social desse período lidou com padrões comportamentais, políticos e culturais de substrato tradicional. De fato, há grande sintonia entre o comportamento das personagens de Caio F. e a vivência, os sonhos e a sensação de vazio da juventude do período inserida nos centros urbanos. É certamente dessa afinidade que o título de “representante de uma geração” lhe é imputado por grande parte da crítica jornalística e literária.

Já no segundo poema de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, lê-se:



onde risco a espera  
 nesta pausa morta?  
 só arranho o espelho  
 e o gesto se estilhaça  
 quero gravar teu rosto  
 e o vento se apaga  
 quero gravar teu nome  
 e o tempo nos devassa.

08 de junho de 1968 (ABREU, 2012, p. 16).

“Gesto”: desde o título, de incontestável potência, anuncia-se, em ato, a força do desencontro. Publicado originalmente no *Jornal Cruzeiro do Sul* em 8 de junho de 1968, os versos de “Gesto” apresentam ao leitor o desejo do eu lírico de “gravar” o rosto do amado. Nele, a tessitura da lírica amorosa do poeta começa a se delinear: deriva notívaga em curso na construção de um desamor.

Estamos, portanto, no campo dos afetos, isto é, lá onde é permitido encontro e desencontro. Acionar o movimento capaz de gravar rosto e nome do amado parece ao sujeito lírico de “Gesto” esforço inútil como colocar as mãos no vácuo, súplica pedinte, com as mãos em concha, envolvendo o desabitado – lugar onde “o vento se apaga” – para, disforme, efetivar, na discreta consciência, a impossibilidade de concretude do encontro. Às ruínas do impedimento e à palavra privada, assoma uma sutil interlocução de imagens entre um rosto apreendido num rápido fulgor, porém lúcido, e um rosto desfeito no tempo próprio do poema: o estilhaçamento do espelho e, por conseguinte, da própria imagem.

É no ato de olhar-se no espelho que o sujeito lírico se dá conta do desejo do outro do par amoroso, embora tal desejo vá de encontro à contracorrente, ao vento e ao tempo devassadores – “e o tempo nos devassa”. Em “Gesto”, a pergunta “onde risco a espera/nesta pausa morta?” sugere mais uma constatação da pobreza maior expressa no último verso, como se não adiantasse implorar socorro e abrigo, despojando-se do outro, deixando-o ser levado pelo vento e pelo tempo. O impulso do sujeito lírico de se olhar na imagem refletida é vertiginoso. Não poderia ser diferente, haja vista que a superfície opaca do espelho projeta o anseio do sujeito lírico de reaver um saber sobre si mesmo, saber este limitado pela bidimensionalidade e profundidade confusa do reflexo: olhar às avessas para sua interioridade. Trata-se de um olhar à espreita, de encantamento e abandono na presença da deriva. Logo, o rosto amado é somente uma pegada ora inapreensível, porque se fragmenta diante do espelho, ora apreendido pela contemplação, jogo de reflexos afeito às instabilidades, lance de imagens inebriador como um lago onde boiam peixes escorregadios. Resta ao sujeito lírico, portanto, assumir a dificuldade de sair do ponto morto, engrenar a marcha e dar partida em busca pela outra parte que lhe falta,

como ocorre em “Infinidamente pessoal”. Contudo, a experiência amorosa se dá no influxo temporal e nas tensões cotidianas provocadoras de desajustes e sem garantias de gozo, escapando aos olhos do sujeito lírico que, sob a atuação do tempo inexorável e com as intempéries do mundo, perde para o vento e para o tempo o mapa que o levaria ao amor pleno. O movimento após olhar-se no espelho é para o exterior, diferente do que acontece na poética de Al Berto, cujo sujeito lírico lança um olhar que invade o corpo, dele tomando conta de maneira orgástica. A perturbação do sair de si mesmo, no entanto, não lhe domina a ponto de não reconhecer o estado de falta por ele experimentado. Esperar não é obsceno; daí, conter o desejo de gravar o rosto semelhante ao seu é prender-se às amarras da imagem da falta, desatá-las e, logo, reatá-las. O sujeito lírico da poesia amorosa de Caio F. e Al Berto o faz à maneira melancólica.<sup>18</sup>

O período histórico contemporâneo de Caio F. – o mesmo tempo vivido por Al Berto, mas com as particularidades de Portugal – foi riquíssimo em experiências. Ambos os poetas viveram os movimentos beatnik e hippie e trazem em seus textos marcas da contracultura, mas também do período de repressão política e sexual. A esse respeito, recuperamos o trecho de uma das cartas de Caio F. destinadas à Hilda Hilst, datada de 04 de março de 1970:

A verdade é que está tudo muito duro para todos nós. E a verdade ainda mais insuportável é que somos justamente nós os culpados: a situação não teria ficado assim se esse rebotalho humano oficialmente conhecido como ‘Povo Brasileiro’ não tivesse permitido, desde o início. Sabes qual a imagem que me vem à mente quando penso nisso tudo? É assim: o Fascismo, um sujeito enorme, peludão, gênero estivador. Botando na bunda do Povo Brasileiro, um sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso como Macunaíma. No começo o povo deixa, por preguiça, só um pouquinho não faz mal, por medo de levar porrada e, mesmo, no começo não dói muito. Mas acontece que o Fascismo tem um SENHOR pau, e não se contenta em botar um pouquinho, quer empurrar tudo. E vai empurrando cada vez mais. O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente em seu amigo Povo espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar. Aí, de repente, o Fascismo empurrou tanto que não é mais possível tirar. Ficou entalado. E goza trezentas e quarenta e cinco vezes seguidas enquanto o Povo Brasileiro morre de hemorragia anal. The end. (ABREU, 2009, p. 401).

Caio F. pensava no escritor como um “fotógrafo de seu tempo”, mas, mesmo assim, se dizia despreocupado com a contemporaneidade do texto por entender que todo empenho em

---

<sup>18</sup> Discutiremos, mais à frente, a melancolia e o sentimento de perda.

conduzir a obra para o contemporâneo seria extraliterária. Por outro lado, sentia-se agudamente comprometido com os interesses e valores de sua geração, valores afinados com os anos 70.

Os anos 70 começaram, na verdade, em maio de 1968, com a onda de contestação encabeçada, principalmente, pelos jovens de vários países europeus e dos Estados Unidos. A cultura jovem conquista seu espaço capitaneada pelo rock, que, por sua vez, é inspirado, sobretudo, pela música negra americana. A propósito, cabe dizer que, na mesma época, os negros americanos reivindicavam direitos civis e a independência de países africanos. Paralelo a isso, o movimento hippie aflora como desdobramento do movimento beatnik, enquanto as mulheres se posicionam em busca de espaço na sociedade, e os homossexuais, por maior aceitação. Nessa mesma época, o debate em torno das drogas como meio de alcançar novos efeitos psíquicos estava sendo lançado; e o sexo explícito começa a aparecer em alguns veículos de comunicação, como as revistas; os protestos contra a Guerra do Vietnã e contra o assassinato do partidário dos direitos civis Martin Luther King estouram nos Estados Unidos. Enfim, uma onda de protestos e conflitos avança em vários lugares do mundo, ao mesmo tempo em que se propaga o amor, o nu, a flor – o desbunde. Definitivamente, 1968 foi um ano singular na história do século XX. E os anos 70 compuseram.

Uma “longa década”. Esboçando uma síntese dos fatos históricos ocorridos no âmbito brasileiro, pode-se assinalar, primeiramente, que o ano de 1968 é marcado por vários protestos, entre eles a Marcha dos Cem Mil, motivada pela morte de um estudante pelos militares. A publicação do decreto do Ato Institucional nº 5, AI-5, apertou o cerco em diversas esferas da sociedade, abrindo os anos de chumbo com o general Médici, em 1974. Aí iniciava para valer os “anos 70” no Brasil. Depois, veio a distensão com Geisel e a Lei da Anistia, em 1979. Por fim, Figueiredo, último governo militar após o Golpe de 1964, governou até 1985. Em síntese, os anos 70 foram complexos pela potencialidade do movimento e enigmáticos pelo desfecho final: para alguns, os confrontos entre militares, operários e estudantes fora um levante comunitário; para outros, tratava-se de um protesto a favor de um novo individualismo. Em seguida, veio a transição gradativa para a democracia: Sarney, Collor, Itamar... Caio F. é contemporâneo de tudo isso.

Ao tratar sobre a poesia marginal dos anos 70, João Adolfo Hansen lê os acontecimentos pós-68 como ruínas:

Mas transgredir a lei significa admiti-la. Transgredir repõe, Marcuse ensinara o que é dessublimação repressiva. Foi ingênuo, romântico, jovem? Foi tudo isso. Foi principalmente bonito, mas acabou. Hoje é uma ruína pré-histórica, para mim até mais velha que as ruínas do barroco do século XVII, que eu

estudo, mas que não se deve esquecê-la. Não que devamos recuperá-la, pois o passado está felizmente morto e o tempo anda para a frente. [...] Irracional ou não, ingênuo ou não, romântico ou não, o desbunde era contraditório. Do positivo da sua contradição, valeria a pena lembrar que era generoso e tinha uma alegria feroz de resistência que perdemos desde os anos 80, quando a ditadura acabou oficialmente e o iupismo da tucanagem neoliberal substituiu o riponguismo e passou a administrar o negócio. (HANSEN, 2005, p. 76).

Nesse sentido, para Hansen, um mesmo tempo comporta várias durações. É um tempo descontínuo e, por isso, não se pode falar em unanimidade quanto à compreensão dos fatos, nem de uma unidade ideológica, cultural e estética nos anos 70 no Brasil. Um bom exemplo é a luta por maior participação popular em todos os setores incitada pelos estudantes de esquerda da classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo, que ocorria enquanto “o grande e profundo interior latifundiário dormia” (HANSEN, 2005, p. 72), como lembra Caio F. na imagem do homem forte do Fascismo, representando o governo repressivo, e do homem fraco, o povo brasileiro. O trecho da carta enviada à escritora Hilda Hilst revela o inconformismo do poeta em contraste com a passividade de grande parcela da população brasileira. A carta em questão, como muitas outras destinadas aos amigos ao longo de trinta anos, não se trata apenas de um texto do gênero “carta”; é a associação de elementos pessoais e coletivos. O trecho acumula elementos da carta e do testemunho em proveito de um lugar de resistência. A esse respeito, convém delinear as circunstâncias e forças históricas dentro das quais faz sentido falar em resistência. A imagem na carta-testemunho do homem forte, o Fascismo, aponta para um país em que as relações sociais são estabelecidas de maneira desumana, estruturadas por valores opressores que estrangulam as forças de resistência. Mas a cena opressora descrita na imagem revela ainda o individualismo burguês relativo aos desejos e interesses fora do pensamento e conduta da classe dominante à época: “O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente em seu amigo Povo espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar”. Em todo caso, é preciso relativizar, como adverte Hansen, tal resistência do poeta, já que a uma leitura atenta de seus textos indica um Caio F. de resistência, porém com contradições. Diga-se de passagem que o estudo das relações afetivo-conflituosas na área do amor romântico vai ao encontro dessa análise no que diz respeito à presença da contradição: ora o sujeito lírico deseja um amor no sentido amplo do termo, em que o céu é o limite, ora o amor carnal. Não se pode, contudo, ignorar os momentos de sagacidade e questionamento diante da realidade opressora imposta pelo regime implícitos em sua ficção, cartas e crônicas.

Diante de uma falsa unidade ideológica que rege os anos 70, é importante salientar, desde logo, o dinamismo questionador de Caio F., pois se corre perigo de deslizar para o entendimento de nosso argumento como uma análise de sua obra apenas em seus aspectos social, histórico e cultural. Ao lado destes, e assumidamente influenciado por Clarice Lispector, vê-se uma literatura intimista com foco narrativo introspectivo que sonda a existência humana e dá voz aos conflitos psicológicos, atenta ao homem contemporâneo e sua vivência pulsante. A par disso, cabe perguntar a natureza dessa sondagem interior. No mesmo depoimento, quando perguntado sobre o misticismo presente em seus contos, ressalta sua curiosidade quanto às “ânsias filosóficas” do homem e a importância da criação artística como um dos caminhos de busca por respostas.

Com efeito, a sondagem humana, insistentemente trabalhada, procura o entendimento das circunstâncias destruidoras dos sonhos. Pretende-se, portanto, perturbadora do homem e ultrapassa, nesse sentido, o contexto sócio-histórico-cultural que eventualmente tenha motivado os textos ficcionais de Caio F.. Dessa forma, o instante qualquer em que suas personagens e sujeito lírico se pegam na busca por respostas independe, em certa medida, dos temas e problemas discutidos, se se considerar o desencadeamento da busca a partir de situações da vida cotidiana, como aqueles pelos quais os homens em geral lutam e se afligem. Em suma, são questionamentos do homem em face de sua presença no mundo. E os afetos românticos e históricos o afligem, tomam-no; operam no esforço perene de dilatar dos afetos a pulsação, os batimentos, a intensidade, os ritmos, as estratégias, as quedas, os silêncios.

No final da década de 1970, os poemas de descoberta da sexualidade e busca pelo reconhecimento de si mesmo – como, por exemplo, “Poema precoce para Fernando, o que não sabe” – se tornam menos frequentes na lírica de Caio F.. Este poema é bastante significativo de certo aspecto da problematização do afeto romântico nessa poesia: a descoberta da sexualidade. De fato, é possível notá-lo em alguns contos do escritor, mais precisamente aqueles em que tal descoberta está relacionada à homossexualidade.<sup>19</sup>

Antes de nada – a mão  
com que te alcanço e faço  
um certo percurso de um achado.

Antes de tudo – a mão  
a estranha mão perdida  
no rito selvagem do corpo libertado.

---

<sup>19</sup> Representativos, nesse sentido, são os contos “Aqueles dois” e “Sargento Garcia”, ambos de *Morangos mofados*.

Antes de tudo – a mão  
desconhecida. A mão fuzil.  
A mão revolta. E a mão  
com que te toco mansamente.

E só depois – a corrida  
desenfreada dos sentidos.  
e os muitos medos.  
E o peito aberto – pronto  
para te receber em nudez  
de encontro.

30 de abril de 1970. (ABREU, 2012, p. 34).

O encontro pela experiência do corpo em busca de sensações constitui o motivo de “Poema precoce para Fernando, o que não sabe”. O primeiro verso das três primeiras estrofes comunica, de início, o toque como intenção primeira. O título traz o adjetivo “precoce”, algo de extemporâneo, de prematuro, para qualificar o personagem Fernando. Se considerarmos que, quando nomeados, os nomes dos personagens dos textos ficcionais de Caio F. são cuidadosamente pensados e escolhidos, temos boas razões para supor que Fernando carrega elementos característicos de seu nome, de viajante corajoso, o estrangeiro, e, por isso, estranho àquele lugar. Os deslocamentos sugeridos pela mão parecem indicar uma passagem de um lugar a outro, uma descoberta paulatina: primeiro, do corpo, do toque – “Antes de nada – a mão/ [...] Antes de tudo – a mão” –; e em seguida: “E só depois – a corrida/ desenfreada dos sentidos”.

Essas referências iniciais nos permitem pensar alguns elementos sugeridos ao longo do poema. Estão em jogo não apenas a mão do achado, a longa mão estendida e a “mão fuzil”. De certa forma, a cena poética inicial é justamente esse achado. Não é algo dado, premeditado, como um encontro marcado, muito embora o verso “um certo percurso de um achado” indique certa precisão pelo emprego do adjetivo “certo”. Ao contrário, o “percurso” pelo corpo do outro é o caminho do achado do corpo e de algo mais, uma descoberta por parte de Fernando e do sujeito lírico, apesar de o encontro ter sido consumado de maneira intensa, levando os amantes a se perderem “no rito selvagem do corpo libertado”. No cenário do poema, a entrega de um ao outro acontece de maneira rápida, como um tiro de fuzil, e sugere identificação e certeza de simetria. Mas a mesma intensidade e rapidez talvez sejam o motivo da não apreensão do próprio encontro, como o título sugere. O tiro certo parece deter a certeza de ter atingido, além do corpo, o interior de Fernando, abrindo-lhe a possibilidade de saber-se. Fernando é um vir a ser motivado por desejos. O encontro amoroso se dá pela linguagem do toque. Flagramo-lo no momento de seu processamento, em comunicação direta

com o corpo. Assim, o percurso da viagem é de ordem ao mesmo tempo física, da experiência da sexualidade e dos afetos, e subjetiva, de descobrimento da sexualidade e da confirmação de identidade ainda em movimento, um confronto subjetivo. O encontro amoroso, para Fernando, é uma viagem corajosa e precoce, uma incursão pelo desconhecido, e o título do poema propõe esse reconhecimento por parte do personagem: o estranho deve lhe ser familiar e romper com o impulso de expansão e descoberta que o estrangeiro, na condição de viajante, traz consigo.

A entrega do sujeito lírico e de Fernando ao desejo, contudo, pode transformar-se em medo no momento de apreensão do encontro: “E só depois – a corrida/ desenfreada dos sentidos/ e os muitos medos”, medos esses relacionados à configuração de suas personalidades. Em “Poema precoce para Fernando, o que não sabe”, nota-se um momento de queda no estado de ânimo ao expressar o medo após o controle da tensão do desejo sexual, mas o posicionamento do sujeito lírico é de expectativa da efetivação de um encontro consciente: “E o peito aberto – pronto/ para te receber em nudez/ de encontro”. Logo, a compreensão de Fernando implicaria, para o sujeito lírico, o reconhecimento de si mesmo, como se a “mão fuzil” fosse uma revelação para ambos. Nesse processo, o sujeito lírico parece ter se libertado de qualquer dúvida, embora necessite do outro para completar seu processo de individuação.

O impulso para o reconhecimento do sujeito lírico enquanto indivíduo e a abertura da busca pela unidade perpassam, no poema em análise, pela apreensão do outro como a singularidade que complementa a si. O ainda inapreendido por Fernando não é um encontro acidental, uma aventura frustrada para o sujeito lírico, mas a passagem de um desejo de contornos indefinidos para Fernando, sendo, para o sujeito lírico, o amadurecimento do desejo sexual experimentado por meio do jogo da mão: “A mão revolta. E a mão/ com que te toco mansamente”. Tal amadurecimento, contudo, não se dá sem nenhuma perda. Os versos “E só depois – a corrida/ desenfreada dos sentidos”, bem como “e os muitos medos”, evidenciam a perda irremediável de certa ingenuidade que Fernando parece, ainda, possuir um pouco, enquanto que, para o sujeito, evidenciam o alojamento do medo diante da possibilidade de ter o encontro comunicado.

O reconhecimento de si no outro não é uma abordagem de todo nova na poética do autor. No poema “A minha mão na vidraça”, vê-se novamente a imagem do espelho, da busca pelo outro refletido em si, mas aqui a vidraça separa o sujeito lírico do outro. Também nos contos de Caio F., principalmente naqueles dos primeiros livros, a imagem da vidraça permeia esse reconhecimento. Bruno de Souza Leal chega a dizer sobre essa imagem, em *Inventário do irremediável*, “é a vidraça, não por acaso algo em que o eu se reflete e contra o qual ele se bate. Sob a forma de espelho, janela ou parede de vidro, a vidraça devolve ao olhar um contorno,

expõe seus limites” (LEAL, 2002, p. 68). A reincidência da imagem abarca, portanto, o campo semântico da descoberta e da aceitação da singularidade do sujeito lírico de “Poema precoce para Fernando, o que não sabe”. Sua recorrência em “Gesto” (poema no qual os versos “só arranho o espelho/ e o gesto se estilhaça” comparecem), “A minha mão na vidraça” e “Poema precoce para Fernando, o que não sabe”, todos eles produzidos entre 1968 e a década de 1970, é significativa, nesse sentido. Lidos a partir do confronto com os contos dos primeiros livros de Caio F., os poemas parecem confirmar a interpretação de que a passagem para a apreensão do encontro e de descoberta do desejo sexual, tanto para Fernando quanto para o sujeito lírico, passa pelo reconhecimento de como ambos se veem em seu tempo e espaço. Em alguns contos de Caio F., a chegada de alguém da cidade grande desperta o personagem para o desejo sexual. Às vezes, desencadeia o processo de aceitação da subjetividade do personagem principal. Indicativo disso é o conto “O pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, no qual a chegada do primo Alex, de Porto Alegre, em uma pequena cidade praiana, durante as férias, faz um garoto desenvolver seu lado afetivo-sexual, deixando de se sentir um monstro. Assim, este encontro passa a ser um marco entre infância e adolescência e a descoberta da sexualidade. O intercâmbio cultural resultante do contato entre o garoto reprimido e Alex, com um olhar urbano e bem decidido quanto aos seus desejos e sexualidade, coloca em circulação a homocultura gerada no meio urbano, produto das relações de consumo e de bens culturais pop americanos e europeus na segunda metade do século XX.

Considerem-se os títulos dos livros de Caio F., desde aquele de eco testemunhal e ético, como *Inventário do Ir-remediável* (1970-1995) até aquele que sinaliza mudanças de estágios da vida ou de lugares, tal qual *Limite Branco* (1971); passando por aqueles em que a vida traz esperança e dor, como *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados*, *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), *Triângulo das águas* (1983). Ao lado dos títulos, considere-se, ainda, a recorrência do amor e todas as combinações dele possíveis: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura”, como diz Caio F. no prefácio de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Considere-se, por fim, a presença daquilo que cabe às elementares compreensões filosóficas presentes, por exemplo, em *Pequenas Epifanias* (1996). Levando tudo isso em consideração, verificamos ressonâncias de um título nos outros. Todos os textos pertencentes aos títulos mencionados denunciam um comprometimento de um projeto estético no qual se consubstanciam uma obstinada perseverança na vida originária da terra e dos ritmos do



universo, bem como um jorro de sentimentos e sensações humanas.<sup>20</sup> A pouca alternância no delineamento psicológico, comportamental, projetos e desejos das personagens e do sujeito lírico de Caio F. leva-nos a apreender de sua obra um especial cuidado com o domínio interior, com as emoções. As palavras dizem sua intimidade, dado incontornável com seu cotidiano, descortinadas por suas influências, muitas delas fora do circuito literário, Caio F. flertava com a cultura pop, preferia Cazusa e Rita Lee a Graciliano Ramos, por exemplo, e muitas outras esotéricas, cujos poemas deixam-se ler como uma espécie de mística em que o sujeito lírico e as personagens se movimentam num mundo repleto de correlações de sentido.

A representação das relações afetivas conflituosas na obra de Caio F. fecha-se numa “história afetiva dos anos 70 aos anos 90”. Ana Cristina César, Bernardo Carvalho, Edilberto Coutinho, João Gilberto Noll e Silviano Santiago, assomam-se Cazusa e Renato Russo na música, compõem junto com Caio F. um grupo de escritores brasileiros afinados com a representação de um universo de experiências afetivas diversificadas (LOPES, 2002, p. 140). Sem querer estabelecer precursores, podemos dizer a literatura dessa geração remonta ao Naturalismo, ao romance *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, por ter a representação da homossexualidade como componente medular da narrativa. Uma linhagem desses textos passa, primeiramente, pelos espaços fechados, como o convés do navio no romance de Caminha e o internato em *O ateneu* (1988), de Raul Pompeia, evidenciando o jogo atrativo que os espaços marcadamente masculinos despertavam a partir do convívio entre homens heterossexuais ou homossexuais. Com discreta e ligeira passagem, a representação da homossexualidade ganha contornos de ironia e humor em textos do final do século XIX e início do século XX, como escassos contos de João do Rio, esparsas peças de Coelho Neto e algumas narrativas de Nelson Rodrigues, nos quais a figura “bicha” oscila entre o caricato e o patético.

Nem no Modernismo se pode verificar um crescimento significativo de narrativas com essa temática como elemento principal, e mesmo aí perduram estereótipos até então representados. No modernismo tardio, nota-se, contudo, o surgimento de textos cuja representação do homossexual perpassa pela angústia existencial e religiosa: exemplar nessa linha é o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Somente a partir da década de 1960, algo parece mudar em relação à década anterior. As ruas da cidade passam a ser espaço de representação do gay<sup>21</sup>. O sujeito lírico de Al Berto e Caio F. emerge do contexto

---

<sup>20</sup> Em dissertação defendida em 1995, depois publicada em 1999 e 2002, Bruno Souza Leal aponta a unidade temática da identidade, sexualidade e metrópole presente na obra do escritor desde a publicação dos seus cinco primeiros livros.

<sup>21</sup> Embora, atualmente, os termos “homossexual” e “gay” sejam usados para designar pessoas que mantêm relacionamento sexual com outra do mesmo sexo, o termo “gay” ganhou espaço a partir dos anos 60/70. A

citadino – ora tomado por uma alegria possível, ora melancólico –, numa busca desenfreada por amor e sexo sob o emblema das drogas, do rock’n roll, da AIDS, da solidão, da desterritorialização e de novas experiências afetivas (LOPES, 2002, p. 140). No plano de uma homotextualidade de relativo caráter subjetivo, desenrolam-se os dramas humanos de sujeitos líricos localizados num espaço de repressão política e sexual. É aí que a representação das relações afetivo-conflituosas na poesia lírico-amorosa e erótica de Al Berto e Caio F. se instala.<sup>22</sup>

#### 1.4 “(ASSIM COMO SE TE AMAR ME DESSE ASAS)”

A minha mão na vidraça  
 apalpa talvez a intangível luz  
 feita de espera calcada  
 em meu rosto – por ti.  
 Nas terras por onde andei  
 nunca houve nem céu nem lua como esta.  
 Ou talvez houvesse:  
 é que meu pisar estava embaixo  
 – não em cima.  
 O meu passo era de terra  
 E não de luz.  
 Havia trigo e bois, arados,  
 verde.  
 Não este azul impossível  
 de ser descrito sem cair no lugar-comum.  
 Armei tramas, e nunca preendi ninguém.  
 Possuí, e nunca fui amplo nem estreito.  
 Bebi, e nunca fiquei bêbado.  
 Sempre esta umidade de grama pisada  
 e o silêncio arfante, com o  
 perdão do mau gosto.  
 Entrelinhas.  
 Meios-tons.  
 Nada além do olhar ensandecido  
 numa estrutura lenta.  
 E o desvario, de repente.  
 (Assim como se te amar me desse asas.)  
 Nas terras por onde andei,  
 nunca fui intenso e estúpido.

1969 (ABREU, 2012, p. 29).

---

Literatura gay é a literatura homoerótica produzida pós-68, ou pós-Stonewall, em referência ao conflito envolvendo homossexuais e policiais no bar Stonewall, em Nova York.

<sup>22</sup> Aqui, acompanho de perto Denilson Lopes que, em *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002), nos oferece um precioso mapa sobre a homossexualidade no Brasil.

“A minha mão na vidraça” é o último poema escrito por Caio F. entre 1968 e 1969. Nele, há um modo de surpreender do sujeito lírico. O verso “(Assim como se te amar me desse asas.)” sugere que ele faz de Eros a ponte para atingir o ponto alto do amor, um estado intenso de plenitude e de gozo. O impossível se estabelece no poema a partir de um sujeito pouco sintonizado com o ambiente celestial, um sujeito localizado na terra. Espera o encontro com aquele que o leve para o azul, para o prazer, que o deixe nas nuvens, espera que apareça uma luz. Luz esta que em nada se assemelha ao amanhecer de “Infinitamente pessoal”, isto é, à separação, mas a luz que lhe garanta a união para além da terra, na noite, subjetividade do sujeito lírico que se dedica à espera de um encontro ímpar.

A distância encenada pelo sujeito lírico sugere um arremesso da luz para longe, uma distância circunscrita ao espaço que se revela em certas enumerações descritivas – “é que meu pisar estava embaixo/ – não em cima./ O meu passo era de terra/ E não de luz./ Havia trigo e bois, arados,/ verde.” O desejo se direciona ao céu, mas o “azul impossível/ de ser descrito sem cair no lugar-comum” lhe parece inalcançável, pondo-o a confessá-lo reiteradamente, ao mesmo tempo em que anuncia o desejo de ser “intenso e estúpido”. No encontro, “Nada além do olhar ensandecido” comparece. Os incursos ao voo – “Armei tramas, e nunca preendi ninguém./ Possuí, e nunca fui amplo nem estreito./ Bebi, e nunca fiquei bêbado” – são determinados por “Entrelinhas./ Meios-tons”, de maneira a impossibilitar os amantes de se tornarem apenas um, fora do tempo inscrito na claridade do dia.

O deslocamento aparece com certa regularidade na obra de Caio F.. As personagens de seus textos estão sempre em movimento, ora pelos cômodos da casa, ora pelas ruas da cidade, quase coagidos pela solidão, colocando a experiência de busca pelo conhecimento ou pelo outro em movimento. No que diz respeito especificamente à busca do outro, o argumento – no sentido literário do termo – do encontro entre duas pessoas representa a deriva dos afetos. Os parênteses do verso “(Assim como se te amar me desse asas)” ampliam e minimizam, ao mesmo tempo, o que acomoda, e atesta uma relativa certeza por meio da conjunção condicional “se”, comunicando, nesse sentido, pequenos voos geradores de pequenas quedas.

É da ordem do poético o que nos afeta indefinidamente sem que, com efeito, saibamos o motivo. Ingressar a ficção na vida cotidiana nos parece, em se tratando de Caio F., apreender o significado como uma potência. Félix Guattari e Gilles Deleuze nos advertem que a composição estética poderá, nos dias hodiernos, nos fornecer modelos mais ou menos bem realizados dos blocos de sensação formados por práticas estéticas que têm por função desamarrear as significações relacionadas às percepções corriqueiras, insuflando os sentimentos comuns. O proveito de perceptos e afetos desterritorializados com origem nas percepções e nos

estados de alma banais leva-nos, se assim desejarmos, a passar da “voz do discurso interior e da presença de si”, naquilo que carrega de normatizado, a caminhos de acesso em diretriz a modos completamente mutantes de subjetividade que acolhem a experiência de vida, de desejo e até da morte (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 114). No tocante a Caio F., esse acolhimento não é um lugar de ativismo, curiosamente. Aqui, o desafio parece ser aquele do arranjo de máscaras em repetida permuta, devir outros, mesclando-se nas imagens, um arranjador da ambiência da qual faz parte, sem, com isso, (des)integrar-se na afluência onde deságuam imagens militantes do gueto gay ou contra o regime ditatorial. Sugere um demorar-se na história e seus restos, erros e horrores determinantes de seu sentido. No entanto, o sentido pode sempre ser desviado, intencionalmente ou não.

Os versos que aqui comentamos parecem dinamizar a poesia Caio F. nos terrenos da representação, permitindo-o, como personagem, uma autoficção, com a verve romântica:

É da turma dos românticos à Álvares de Azevedo “A vida e só a vida! Mas a vida tumultuosa, fêrvida, anhelante, às vezes sanguenta – eis o drama”. Poderia também posar para uma foto ao lado de Cazuza (“Piedade pra essa gente careta e covarde”), ou do comovente e talvez último dos românticos exagerados, Renato Russo. Doem-se tanto sofrer e acabam por morrer por delicadeza (“par delicatessa j’ai perdu ma vie”, Rimbaud), envenenados na própria paixão (“Não posso fazer mal nenhum a não ser a mim”). A palavra-chave é entrega. E essa vida de artista... mesmo quando não falam de si (Cazuza cantando Esse Cara e estamos entendidos!...). (CHIARA, 2001, p. 10).

Parece ter sido isso que Ana Chiara tenha querido dizer: a delicadeza está relacionada à maneira como o autor de *Os dragões não conhecem o paraíso* trabalha as emoções, vigorosamente interiorizadas, em que o frenesi interior é dado a uma economia de gestos, própria dos exibicionistas tímidos. Esta delicadeza é da ordem da emoção, mas com a consciência de nossa condição trágica, a suave nitidez das sombras e ruínas. As relações afetivas nos textos de Caio F. atravessam a idealização do amor, como vimos em “Nas terras por onde andei” e na crônica “Infinitamente pessoal”, mas está atenta às demandas do desejo, às imbricações sócio-político-culturais e às coisas do cotidiano. O olhar a tudo fica atento. O poeta se movimenta num mundo repleto de significado, de confluência de sentidos e com imagens transparentes por meio de uma linguagem coloquial e linear que o aproxima do “leitor voyeur”, ávido por compartilhar do mesmo cenário criado para prendê-lo.

A par das semelhanças e diferenças que o poeta mantém com Álvares de Azevedo quanto às doenças que vitimaram os dois poetas<sup>23</sup> – no primeiro, a AIDS, no segundo, a

<sup>23</sup> Voltaremos a esse ponto na seção IV deste ensaio.

tuberculose –, a poesia de Caio F. recepciona e acentua um tempo complexo contrário à certeza de um tempo linear. A propriedade emocional, por meio da qual se amalgamam imaginação, paixão e vida, vincula-se ao discernimento com que os românticos apreenderam as transformações de sua época e, ao mesmo tempo, à maneira como as sensibilidades românticas contemporâneas fisgam as vicissitudes de nossa época. Sensibilidades elas mesmas opostas – o anjo querubim e o anjo caído –, experiências limite, impetuosas paixões encenadas à Álvares de Azevedo com suas noites na taverna que Caio F. representa nas noites da cidade. Delicados por acreditarem no amor, este se apresenta para Caio F. diferente: a idealidade do amor do poeta do Romantismo é o amor improvável e destoa, por conseguinte, da idealidade do amor do poeta contemporâneo que se posicionam contrário à vulgarização dos afetos (CHIARA, 2001, p. 13).

Uma síntese daquilo que nos interessa em “A minha mão na vidraça” pode ser resumido da seguinte maneira: o encontro tantas vezes consumado no poema – explícito pelos verbos “Armei”, “Possuí” e “Bebi” – implica dois outros encontros. O primeiro deles, ligo-o à expectativa do amante no caminho para a plenitude; o deslocamento pela lacuna entre céu e terra é a experiência de amar sem prazo, o fora de si com o outro, sem, no entanto, abrir mão de ter a singularidade do poeta assegurada. Reservaria ao segundo encontro a manutenção das diferenças entre o desejo de viver o encontro amoroso em toda sua plenitude e a “umidade de grama pisada/ e o silêncio arfante”, o espaço do “entre”. Imbricados entre si, em ambos os encontros, o sujeito lírico se sente impotente para chegar à meta da sua (presumida) posse, na medida em que uma vidraça o separa da experiência plena do amor, permitindo-lhe apenas tocar a luz pela cortina de vidro.

Se, em “Infinitamente pessoal”, o duplo sentido da figura do anjo de mudança espaço-temporal e discreto assentimento ao discurso dominante, atravessa o medo do narrador-personagem de entregar-se ao amor, “A minha mão na vidraça”, último poema da década de 60 de Caio F., radicaliza ainda mais a diferença entre noite e dia. O poema é o espaço da permeabilidade do entre, do entrelaçamento entre desejo da experiência amorosa e o reconhecimento da contingência de ser terreno, conforme já mencionado. É possível depreender, portanto, que a imagem do anjo que troca o mel pelo sal tenciona, a princípio, pelo menos dois aspectos: o mito de amor romântico e o conflito dele gerador no narrador-personagem da crônica e no sujeito lírico do poema. Ainda que decorrentes do mito, mas já diferenciado dele na representação saturada de curtos-circuitos, “A minha mão na vidraça” ora retoma as formulações dos discursos consolidados sobre amor, ora dá lugar a uma traição necessária, ora ecoa ruídos inarticulados. Caio F. se vale, não raras vezes, da ironia romântica, e o faz com muita propriedade, pois não vê nenhum problema em ver o mundo com certa

distância para, pelo autodistanciamento, melhor apreendê-lo na tentativa de superar a subjetividade.

Chegado a este ponto, antes de prosseguir com a análise do nosso *corpus*, um incursão sobre a ironia romântica se faz aqui necessário. Apesar do decurso da reflexibilidade ao longo da história da poesia (é possível remetê-la à lírica camoniana, por exemplo), é apenas na passagem do pensamento clássico para o romântico que ela tem se assentado de maneira metódica, acentuando-se no projeto moderno de poesia. Embora no Brasil tenha prevalecido a corrente romântica idealista e sentimental, são os primeiros românticos que suscitam os posicionamentos provocadores da discussão aqui em curso. Atraídos pelas composições da razão crítica, alguns poetas modernos transformaram a poesia num espaço de reflexibilidade crítica e debate sobre a própria poesia, além de complementar o exercício criativo por meio de textos teóricos acerca de matérias oportunas ao fazer literário, como reflexões difundidas relativas à poesia e à cultura de seu tempo ou do passado. Ainda em nossos dias, essa prática está em vigor, até certo ponto, entre alguns poetas, dado a forte influência de uma das linhas do Romantismo do final do século XVIII, o círculo de Jena. Assim, esses poetas associam ao rigor intelectual a espontaneidade da poesia e, à teoria da criatividade, associam as práticas transcendentais (MACIEL, 1999, p. 19).

Benjamin aborda este tema em *O conceito de Crítica de arte no Romantismo alemão*, definindo a crítica romântica como conhecimento no medium-de-reflexão da arte: “todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente o experimento na obra de arte, através da qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 2018, p. 74). Noutras palavras, a poesia enquanto crítica implica na consciência da poesia como parte da poesia. Esta crítica toma como ponto de partida a noção de obra de arte como aberta e autorreflexiva, e demonstra indiferença com relação à mimese fechada, isto é, à mimese cuja finalidade se assentara na imitação da natureza. Não obstante, o conceito de mimese concebido por Aristóteles – que é retomado, com suas variantes, no Classicismo – a concebia como manifestação artística do conhecimento do homem sobre a natureza, depreendendo de tal conhecimento a segurança de representá-la em sua totalidade. De acordo com a concepção mimética do Classicismo, o parâmetro do conhecimento servia a outros objetos, de modo que o desconhecido não poderia ser representado, pois esta representação pressupunha a imitação de algo. Tratava-se, então, de observar os modelos referenciais da tradição. Avesso à clareza cartesiana e ao dia, o Romantismo deslinda o misterioso da noite, sendo esse o motivo de desacordo ao cultivo iluminista da razão, uma vez

que o conhecimento total esteve fora da área de interesse dos românticos. De fato, os românticos abraçaram o pensamento de Johann Gottlieb Fichte, para quem a ideia de imperfeição de todos os seres no tocante ao absoluto se tratava de um princípio. É daí, portanto, que surge a ideia romântica de obra fragmentada e inacabada, devido à própria inviabilidade de ascender ao absoluto, o que asseguraria uma crítica aberta, porém resguardaria o crítico do anseio por uma conclusão peremptória sobre a obra. Nisto se encontra um dos princípios da ironia romântica, tendo em vista que a obra romântica traz consigo o princípio do absoluto, sem nunca alcançá-lo.

Diante de tudo isso, pode-se dizer que ironia é o efeito do exercício de reflexão que elege a si mesma como objeto. Nesse sentido, “a ironia define o sujeito cindido pela consciência de sua própria cisão” (MACIEL, 1999, p. 20) e propicia ao poeta, enquanto refinado recurso literário, distanciar-se criticamente de sua obra e, simultaneamente, nela inserir o seu ato de distanciamento. A ironia se sistematiza como conceito e é retomada sob a perspectiva de Baudelaire, e de outros simbolistas, bem como das teorias do século XX, chegando aos movimentos vanguardistas na forma de metalinguagem. Por isso, ela é, sob o ponto de vista teórico, a predecessora do descentramento do “eu” poético e da crise da ideia de literatura como representação (MACIEL, 1999, p. 20). Operada via construção e desconstrução, a linguagem tornou-se, para muitos poetas modernos, o núcleo da experiência poética. Aconteceu de até mesmo ser percebida como um domínio múltiplo e autônomo em que a poesia sujeitou-se ao processo de desreferencialização e atribuiu-se o encargo de se autorreferenciar, de se dizer. Trata-se, portanto, de uma fissura com a tradição mimética, mas que se mostrou, por outro lado, desconfiada quanto ao mundo moderno, seus valores e certezas.

O posicionamento romântico constituiu uma maneira simbólica oportuna de contestar um período concebido pelo artista como opressivo. Trata-se de uma saída historicamente legítima, vista pela literatura como meio de subsistência no seio de um ambiente apreendido como adverso. Na atmosfera romântica, o desajuste é entre o sujeito e o mundo, do sujeito em face do real. A atitude lírica da literatura romântica difere, portanto, da postura da lírica moderna. Baudelaire, influenciado pelo Romantismo, subverte a lírica para um ponto de idealidade vazia, ancorada na atitude romântica que impele à fuga do banal, segundo o esquema de origem platônica e místico-cristã de acordo com o qual o espírito elevar-se-ia à transcendência. Assim, a transcendência passa a ser somente uma possibilidade que não será alcançada pessoalmente (FRIEDRICH, 1978, p. 48). A modernidade de Baudelaire é desconcertante porque “está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real”

(FRIEDRICH, 1978, p. 49). De onde se pode afirmar que a ironia romântica procura questionar as certezas do presente.

No posicionamento do sujeito lírico Caio F., especificamente em “Nas terras por onde andei”, há uma investida em uma espécie de anuência implícita entre o sujeito lírico e a paisagem, quando o sujeito lírico dela se serve para dar a ver sua alma, ampliando sua subjetividade; a despeito disso, seu estado interior não se identifica mais com a natureza: “Ou talvez houvesse:/ é que meu pisar estava embaixo/ – não em cima./ O meu passo era de terra/ E não de luz./ Havia trigo e bois, arados,/ verde./ Não este azul impossível,/ de ser descrito sem cair no lugar-comum”. Ao representar a fenda entre o eu e o mundo, o sujeito lírico acata seus limites e sua pequenez, assumindo apenas a possibilidade de apalpar a luz – “apalpa talvez a intangível luz” – que lhe traria a plenitude do amor. Sua experiência no campo do amor fica sempre nas “entrelinhas./ Meios-tons./ Nada além do olhar ensandecido”. Assim, na poesia de Caio F., o sujeito lírico acomoda as flutuações do gênio saturnino em que se concede a faculdade de confrontar o eu e o mundo.

Sobre Al Berto, Helder Moura Pereira afirma que o poeta se situa “*entre a subjectividade romântica e a impessoalidade modernista*” (PEREIRA apud AMARAL, 1991, p. 129, grifo do autor). Como diz o sujeito lírico do segundo poema “Meu único amigo”, no livro *Uma existência de papel*, de 1985: no trânsito entre sujeito e mundo, o sujeito lírico se dedica a precisar o amor, “esta perseguição de sombras/ esta cabeça de mármore decepada/ ou este deserto”, capturando-o pelo olhar de quem invoca um outro na noite, encontro amoroso e sexual que fascina e fulmina:

maravilhar-te as insônias  
 com o paciente crepúsculo da idade  
 acordar fora do corpo esquecer o olhar  
 sobre o pelo ruivo dos animais beber  
 o fulgor das estrelas no esplendor da Alba  
 nomear-te  
 para recomeçarmos juntos a vida toda  
 ensinar-te o segredo dos alquímicos minerais  
 acender-te um pouco de culpa  
 na imatura paisagem do coração  
 eis a travessia que te proponho  
 amanhecer sem querermos possuir o mundo  
 e no orvalho da noite saciar o desejo adiado  
 respirar a música inaudível das galáxias  
 sentir o tremeluzir da água no medo da boca  
 o amor  
 deve ser esta perseguição de sombras  
 esta cabeça de mármore decepada  
 ou este deserto



onde o receio de te perder permanece oculto  
na sujidade antiga dos dias (BERTO, 2009, p. 522).

Nestes versos de Al Berto, assim como em “Infinitamente pessoal” de Caio F., o amanhecer evidencia as sujidades das ruas, os valores morais renitentes da sociedade. A imagem do amor como “cabeça de mármore decepada”, imagem precisamente destinada a compreender a perda, parece materializar a sombra que atormenta o sujeito lírico. À referencialidade do real que o circunda, outra dinâmica se acomoda: o desejo de “nomear-te/ para recomeçarmos juntos a vida toda”. Um “Acender um pouco de culpa” cuja licenciosidade promete a transmutação real – “o segredo dos alquímicos minerais” –, a descoberta de segredos de sua individualidade, subjetividade dos amantes. Percebe-se a experiência do corpo na sujidade cotidiana, “no orvalho da noite saciar o desejo adiado/ respirar a música inaudível das galáxias/ sentir o tremeluzir da água no medo da boca”. Percebe-se, também, o desejo de transmutar o mundo pela subjetividade sem se prender à idealização do amor, como o amante da crônica “Infinitamente pessoal”; assim, o sujeito lírico se assume como o narrador-personagem, mas mostra-se totalmente diferente deste por se entregar sem culpa, ainda que esteja consciente de que o amor possa ser “deserto”, mantendo “o receio de te perder” oculto, mesmo sabendo-o real. Se, por um lado, não há, por parte do sujeito lírico, a exigência de “possuir o mundo” ao amanhecer, por outro, reconhece o amor como afeto imprescindível que maravilha a vida. O sujeito lírico parece, assim, partilhar com o leitor a mesma experiência e dúvidas sobre o amor. Dissolve-se na cidade sem dobrar-se à sujidade das ruas.

Rosa Maria Martelo, ao tratar das tensões e deslocamentos da poesia portuguesa contemporânea, acentua uma reformulação neorromântica na lírica dos anos 1970 ancorada no legado baudelairiano. Para a autora, esta é uma “poesia da experiência” cuja linguagem, plástica o bastante para apreender a experiência da urbanidade perante a desumanização, apresenta, agora, um desajuste do real face ao homem. O real, aqui, é entendido como discurso: uma “virtualização do real, à qual a subjetivação das referências, que conduz a recusa do lirismo abstractizante, procura responder” (MARTELO, 2007, p. 39). Trata-se, desde Baudelaire, de explicitar o real como ausência ou figurá-lo como instável e sem espessura; ou, ainda, de conceber o real como contrário a um poema que se revela em sua espessura discursiva que, ao se deparar com uma realidade dura, um mundo desencantado, soma sua relação com ele, atrai os olhares para si próprio, para o próprio poema – a isto Martelo denomina *somatização estrutural*. No entanto, o ilusório “fechamento do texto sobre si mesmo é, na verdade, uma

condição de abertura, um modo de se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real” (MARTELO, 2007, p. 37).

O poema “Princípio”, de Joaquim Manuel Magalhães, publicado em *Os dias, pequenos charcos*, de 1981, adianta a polémica em torno da tese-programa do “regresso ao real”, incitada anteriormente pelo mesmo poeta-crítico num ensaio de *Dois crepúsculos* (1981):

[...] Voltar junto dos outros,  
 voltar ao coração, voltar à ordem  
 das mágoas por uma linguagem  
 limpa, um equilíbrio do que se diz  
 ao que se sente, um ímpeto  
 ao ritmo da língua e dizer  
 a catástrofe pela articulada  
 afirmação das palavras comuns,  
 o abismo pela sujeição às formas  
 directas do murmúrio, o terror  
 pela construída sintaxe sem compêndios.  
 Voltar ao real, a esse desencanto  
 que deixou de cantar, vê-lo  
 na figura sem espelho [...] (BARRENTO apud BARRENTO, 2000).

O trecho de “Princípio” está todo ele configurado pelos sinais de referencialidade. As expressões “regresso às histórias” e “volta ao real” representam, com nuances, a tônica da poesia a partir dos anos 1970, conforme ensaios de leitores finos indicam<sup>24</sup>. Entende-se por “regresso” um revigorado teor do real, acentuado na subjetividade. Um dos motivos desse pendor é a resistência ao apuramento da linguagem formalizado pela *Poesia 61*, menos inclinada às influências de Fernando Pessoa, que trouxe novo fôlego à lírica dos anos de 1960 com forte contenção formal, curvada ao apuro da escrita. Os anos 60 produziram uma poesia mais hermética, no sentido de uma ausência de real, em que a poesia coincide com o poema. Poder-se-ia dizer, de modo mais claro, que a poesia desse período dirigia-se à “estrutura da enunciação”, sem aproveitamento de um aspecto referencial e, por isso, representa uma realidade mais vaga e sem concretude. Os neomodernismos das décadas de 1950 e 1960 – seus programas, protocolos de leitura e polémicas – passam, a partir da década de 1970, a fazer parte de outro momento da poesia portuguesa. A poesia contemporânea portuguesa restabelece o valor expressivo da linguagem e empenha-se em “*comunicar com alguém [...], dando conta de uma experiência pessoal que substitui a experimentação meramente linguística*” (AMARAL, 1991, p. 50). Portanto, é uma lírica mais conscienciosa de que a linguagem, por si só, já não dá

<sup>24</sup> Alves (2002), Amaral (1991), Barrento (2000), Martelo (2004; 2007) e Ornellas (2012; 2015).

conta do contexto em que a poesia se insere, do desconcerto do mundo, e incorpora uma percepção da realidade em que linguagem e experiência se imbricam.

Os poetas portugueses da geração Cartucho (1976) apresentaram influências da pop art e ressonâncias da poesia de Frank O'Hara, mas, principalmente, uma nova linguagem voltada para o real cotidiano. Em Portugal, a Revolução dos Cravos, seus precedentes e suas consequências, fundou um momento de transformações no pensamento da sociedade e da cultura. A partir de então, os poetas passam a representar a inquietude do homem citadino, a angústia diante do compasso social cotidiano, notadamente marcado pela visualidade. Uma angústia – em muitos casos, com imagens da perda e ausência – melancólica, como em Al Berto. Uma imagem perceptiva e, por isso, que mais facilmente provocam efeitos de realismo (MARTELO, 2004, p. 27). Deste modo, a poesia contemporânea parece trazer consigo o potencial de deslocar-se e ampliar-se sem, com isso, desprender-se totalmente da tradição (maneirista, barroca, neoclássica e a romântica, a erudita e as populares), cujas formas são recobradas e modificadas para entregarem as próprias matrizes musicais e rítmicas da poesia.

Apesar das diferenças entre os contextos português e brasileiro, Al Berto e Caio F. se encontram no ponto em que absorvem e modulam, por meio da tensão emocional, os movimentos antimodernistas e contraculturais, e contestam grandes projetos com pontos de vista absolutos. A crise das utopias, a retomada da enunciação lírica e o uso de recursos autobiográficos que estabelecem contratos de leitura corroboram a tensão entre o homem e o mundo. Para tanto, recorrem ao tom mais referenciado e mais narrativo, no caso de Al Berto, e mais coloquial, no caso de Caio F., se posicionando com transparência como agentes do discurso, como na autoficção, sem, com isso, reivindicar alguma verdade. Provocam, assim, efeitos de realismo; porém um realismo distinto daquele do século XIX, pois estão conscientes do recurso discursivo e da experiência do sujeito da enunciação.

A partir deste ponto, podemos identificar, desde já, as escolhas e os pontos de contato com o contexto literário de Al Berto e Caio F. Pouco a pouco, aproximamo-nos de nossas pretensões. Num efeito de adensamento semântico, o campo de forças que esses aspectos potencializam nos leva a acolher a imagem do anjo, e suas variadas expressões, como imagem interpretativa deste ensaio. Entretanto, não é apenas uma imagem ventilada para analisar a poesia dos poetas como modelo de amor romântico. Existem muitas outras simbologias relacionadas à figura do anjo. Em suas variações, é a figura do anjo caído, como ente expulso do céu – e que corresponde ao sujeito lírico de Al Berto e Caio F. –, associado àquele que rompe com a suposta ordem. Decorrente de tal expulsão, outras espécies de anjo são aqui convocadas:

o anjo da história, apresentado por Benjamin, e o anjo representado na expressiva gravura *Melancholia I* (1514), do renascentista Albrecht de Dürer.

## 2 “DE AUSÊNCIAS & SUSPEITAS”

### 2.1 “A QUEDA BRUSCA DOS ANJOS”

(Répteis pelos escombros gelados  
da casa demolida.)  
Minhas paredes caíram:  
entre a desordem da grama  
pelos restos de argamassa  
nas sombras do que foi: verde  
passeiam coisas viscosas.  
(Sopra o vento, cai a noite.)  
Gelado sangue de répteis  
aconchegados no inútil.  
Caíram minhas paredes  
como caíam os anjos:  
mas minha queda é sem asas  
e nunca habitei os céus.  
Inútil sangue gelado  
pelas sombras da argamassa  
uns restos do que foi grama  
entre as sombras que eram verdes:  
passeio pelo visgo da queda  
aconchegado de répteis.  
(Cai o vento, sopra a noite.)  
Dar asas que não habito  
uns céus que nunca pisei  
a queda brusca dos anjos  
por sobre minhas paredes brancas.

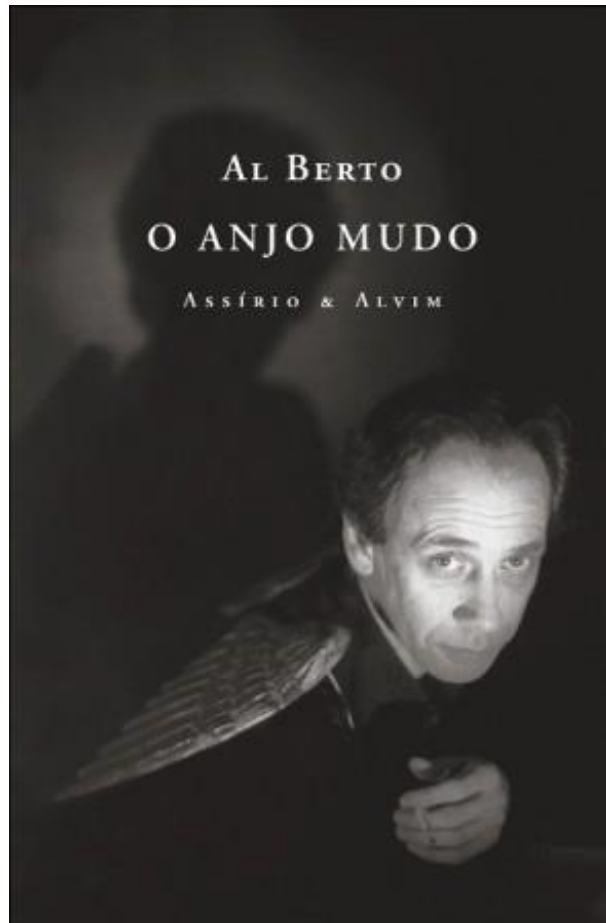
Tramandaí, 27 de janeiro de 1975. (ABREU, 2012, p. 44).

“(Répteis pelos escombros gelados/da casa demolida.)”, poema da série de 1970, de Caio F., apresenta uma tensão expressa na figura angelical que correspondente ao estado de morbidez exacerbado do sujeito lírico. O deslocamento das paredes, vertiginoso, sugestiona um desajuste desvelado na imagem do anjo soturno, caído em seus próprios escombros, caracterizado como discurso que declina, acolhe os escombros, posterga. O terceiro verso da

última estrofe – “a queda brusca dos anjos” – reforça o sentido de desajuste que o poema busca estabelecer, como se fosse, ele mesmo, a repetição de uma queda sem asas. O monóstico “(Cai o vento, sopra a noite)” enfatiza o espaço intervalar do vento, entre céu e terra, e insinua a força ativa do movimento de declínio e o contraste com o estado de ânimo do sujeito lírico, que persegue a melancolia e apaga o desejo na trilha dos répteis gelados. O desmoronamento das paredes brancas culmina em ruínas. O sujeito lírico passa a contemplá-las. Entre os restos da argamassa, vê moverem-se, em seu interior, as próprias sombras, um movimento intangível e soturno que a luz não alcança, mas que seu olhar insiste em capturar, desvelando o lugar onde passeia suas lembranças, desilusões e medos. Situado ao mesmo tempo em lugar privilegiado, de quem conta a própria queda e, portanto, dá a ela a dimensão que bem lhe aprouver, e, no extremo, um lugar desfavorável, o de ser frágil, caído, o eu lírico se encontra preso à visão de mundo do qual supõe fazer parte. A semelhança com o anjo de “Infinitamente pessoal” se dá apenas pela imagem representativa da figura angelical, pois, se o céu é a morada dos anjos, o sujeito lírico de “(Répteis pelos escombros gelados/da casa demolida.)”, por sua vez, lamenta o fato de nunca tê-lo habitado.

Postura diferente será a do anjo representado por Al Berto para a capa de *Anjo mudo*, assim como a do personagem-anjo do filme *Asas do desejo* (1987).

**Figura 1** – Al Berto – Adriana Freire, 2000



**Fonte:** Capa de *Anjo Mudo*

Uma queda imaginária é sugerida na cena fotográfica de Adriana Freire para a capa de *Anjo mudo* (2000). O poeta figura com um par de asas *fake*, acomodadas entre os ombros, vestido de roupas pretas e com um cigarro entre os dedos da mão esquerda. As asas falsas, o cigarro e a expressão facial, mergulhadas num quadro de fundo obscuro, insinuam uma provocação à moral religiosa (GUIMARÃES, 2015, p. 109), ironia do poeta. Rompendo com a figura idealizada do anjo, com vestes brancas e asas poderosas, seres divinos e protetores dos humanos, que circulam entre o visível e o invisível, tutores e mensageiros da palavra divina, o par de asas *fake* e a expressão facial evidenciam a tensa relação entre a figura do anjo e o homem. A fotografia em preto e branco realça o contraste claro e escuro, e foca o rosto da figura de Al Berto com forte incidência de luz sobre o olhar interrogativo e o franzido da testa – expressão (in)voluntária –, indicando o medo decorrente da própria sombra, já que esta aparece propositalmente na parede de fundo. Mas nos parece, ainda, que a expressão facial insinua um enfrentamento ou desconfiança. Em sentido cultural, os serafins, anjos de fogo, são enviados em momentos de purificação. Trazem consigo seis asas, sendo duas para cobrirem o rosto, em sinal de reverência, para que a luz divina toque em suas asas e reflita a divindade, de maneira a

ofuscar a face dos anjos; duas para cobrir os pés, a fim de evitar uma vida de pecado; e duas para voar, pois, livrando-se de uma vida pecaminosa, se alcança a purificação e chega-se à plenitude divina. Com tais atributos, os anjos hierarquicamente mais próximos do divino, colocam em evidência as limitações humanas, dando a ver o desligamento, a efemeridade do modo humano de “ser” humano.

Em *Asas do desejo*, filme de Wim Wenders, a figura dos anjos é atravessada por essa diferença de mundos. O filme inicia com o personagem Daniel registrando sua experiência como homem. O enredo tem como cenário a Berlim Ocidental, anterior à queda do muro de Berlim, sob o pano de fundo histórico da Guerra Fria, um momento de divisão ideológica e política. Em meio à desolação, dois anjos, Daniel e Cassiel, tentam emitir energias positivas aos habitantes da cidade, muitas vezes, sem conseguir eliminar as dores, a solidão e a angústia que assolam o homem da Berlim dividida. Vendo a vida em preto e branco, os anjos observam os homens. Entretanto, a observação da vida na terra coloca sob análise a vida angelical: a angústia quanto à sua identidade como anjo revela as inquietudes e dúvidas de Daniel, pondo-o a questionar o motivo de ser um anjo, e não um homem. Por que está imerso num mundo preto e branco, e não colorido como o dos homens? Qual a fronteira entre tempo e espaço? Onde começa um, e termina o outro? Todas essas questões atravessam seu pensamento e revelam um lado angelical, para nós, homens, desconhecido. Daniel parece, assim, mais sensível ao jeito de ser do homem.

**Figura 2** – Wim Wenders – *Asas do desejo*, 1987



Fonte: Leopardo Filmes

Ao ler os pensamentos dos homens da Berlim em conflito, Daniel percebe os dramas e conflitos humanos e seus próprios conflitos. Entre as pessoas assistidas pelo personagem-anjo, está a artista circense Marion, por quem ele se apaixona. Marion, uma mulher-anjo prestes a cair do trapézio por ver o seu mundo desabar diante do fechamento do circo onde trabalha.

**Figura 3** – Win Wenders – *Asas do desejo*, 1987



**Fonte:** Leopardo Filmes

O trapézio não deixa de ser uma experiência de liberdade. Mas também de medo e perigo. Numa metáfora da condição humana, a trapezista é a possibilidade da experiência do amor e das intempéries da vida, conforme são representadas pelos demais personagens aos quais os dois anjos de *Asas do desejo* acompanham os dramas. Atraído por Marion, Daniel deseja uma existência sexuada, de condição humana. Sente-se entediado com a atemporalidade. Deseja uma vida colorida, com dores e sofrimentos, passível de sentir as ruínas da história. E, para viver esta experiência, conta com a ajuda de um anjo caído.

O rosto iluminado de Al Berto na fotografia de Adriana Freire coloca em xeque a imagem culturalmente atribuída ao anjo, assim como o personagem de *Asas do desejo*, apesar de o personagem da película não se sentir um anjo caído. Se o filme inicia e finda com Daniel a registrar sua experiência humana, isto nos parece relevante para o próprio personagem entender seu processo de descoberta da identidade e de transição, como se a escrita fosse, para Daniel, insuficiente para mostrar algo, até então, para ele, também surreal. Parece haver uma necessidade do personagem em ver passar à sua frente a história que escreve. Na fotografia, por outro lado, o poeta, ele próprio, um anjo *fake*, assume a queda, arrogando para si a tarefa de dizer, pela poesia, sua escolha, muito embora o título do livro seja *Anjo mudo*.



O sujeito lírico de “(Répteis pelos escombros gelados/ da casa demolida.)”, o anjo encenado na fotografia por Al Berto e o personagem de *Asas do desejo* não são apenas expectadores da vida, nem se contentam em ser somente mensageiros. Eles são motivados pelo prazer. Damiel dribla a condição de existência a que fora predestinado ao reconhecer seus desejos, do mesmo modo que Al Berto e Caio F., como algo natural, mostrando sua subjetividade, questionando a condição de anjos, habitando o mundo humano, colorido, onde suas asas são asas do desejo, no cruzamento dos corpos. São, portanto, anjos terrenos, conscientes de sua condição transitória. Talvez por isso, a imagem que pregam de si mesmo seja mesmo a insubmissão, dado que eles se sentem fora do seu tempo, portanto, deslocados.

Mas o par de asas pressupõe, ainda, em Al Berto, uma viagem: “Um dia li num livro: ‘Viajar cura a melancolia’. [...] Tudo começou a seguir àquela doença” (BERTO, 2000, p. 9), diz o sujeito lírico-narrador de “Aprendiz de viajante”. No poema de Caio F. citado no início deste capítulo, a imagem da queda das paredes é inspirada na imagem do anjo caído e se equipara à imagem das paredes caídas do sujeito lírico, tendo, por consequência, a melancolia. No Ocidente, o vocábulo “melancolia” denomina uma condição de sensibilidade manifesta no indivíduo que se apercebe deslocado face às normas de seu tempo. É importante ressaltar que melancolia é mais que um sentimento de abatimento ocasionado por uma desilusão amorosa ou outra perda psicológica qualquer. Seu potencial emerge da percepção do tempo, dos escombros que se acumulam, inclusive na história dos afetos (LOPES, 1999, p. 15). A experiência lírica, em particular, é especialmente fecunda para a manifestação da melancolia, como se a escrita poética encontrasse como melhor estado expressivo o sentimento de perda.

A proposição basilar deste capítulo perpassa pelo entendimento de que, embora a temática do amor crie expectativas positivas, o conteúdo de verdade torna-se negativo na medida em que o impasse vivido pelo sujeito lírico dos poemas selecionados se exprime por meio de uma linguagem melancólica, em razão do próprio conteúdo amoroso tornar-se negativo. O amor sempre esteve acompanhado do conteúdo melancólico. Na lírica renascentista, o dilema era entre a perfeição amorosa e a imperfeição do cotidiano, entre a perenidade do sentimento e a finitude da vida. O amor perfeito estaria sempre fadado à perda melancólica, uma vez que a perfeição nunca se efetivaria em vida. No Romantismo, a melancolia transformou-se em tênue morbidez. No que diz respeito ao sujeito lírico de Al Berto e Caio F., o conteúdo amoroso negativo está relacionado ao contexto histórico conflituoso. Os poetas interiorizam os traumas decorrentes do contexto para elaborá-los como experiência estética do choque, situando o problema do sujeito ficcional numa dimensão coletiva.

Com tudo isso em vista, esta seção tem como objetivo analisar a frequência com que aparecem imagens de ascensão e de queda nos poemas selecionados dos poetas, acompanhando o deslocamento do sujeito lírico a partir da presença de traços melancólicos. Com efeito, o anjo caído não é apenas uma imagem ventilada para análise da poesia de Al Berto e Caio F. como modelo de amor romântico fora do padrão estabelecido culturalmente. É, em particular, mais: a experiência do “cair”. A ausência do “amigo amado” se configura numa falta que atravessa o corpo e o pensamento, o corrói, o prescreve, o silencia... Consciente dos motivos de sua queda, o sujeito lírico dos poemas aqui analisados passa, em nossa interpretação imagética, a sujeito-jogador, acolhendo as regras do mundo terreno, jogando com a própria queda. Daí, o deslocamento das paredes e o par de asas *fake* insinuarem um caminho: cair é o modo de ser do sujeito lírico e, também, a maneira de contar sua queda.

Diferentemente das exegeses tradicionais que entendem o tom melancólico empregado por escritores ficcionais como ressonâncias da personalidade do escritor, isto é, como desdobramento do fato de os poetas serem homens “frustrados”, a leitura aqui empreendida se faz por uma via diferente. Não se trata do torpor melancólico manifesto pelo distúrbio corporal atribuído pela teoria dos humores, isto é, não se trata de poetas melancólico-depressivos, mas de um saber melancólico, de uma produtividade literária positiva que filósofos, romancistas, poetas e outros artistas, como homens de seu tempo, captam e elaboram a partir de um posicionamento crítico diante dos embates com que se deparam. Em ensaio já clássico, João Barrento nota a presença das figuras da perda e da ausência na poesia dos últimos vinte anos, algo que remete, segundo o autor, à esfera do *zeitgeist* disseminado na poesia portuguesa sob a rubrica de nosso tempo, crepuscular e saturnina, modelado num *pathos* de variadas nuances melancólicas: “corrosivo já em Joaquim Manuel de Magalhães, [...], minimal e ciciado em Helder Moura Pereira, [...], ‘Visceral’ em Luís Miguel Nava, [...] acidioso e ‘passional’ em Fernando Pinto do Amaral...”. Trata-se de uma poesia contaminada pelas “figuras ambíguas da ausência, da ruína e da morte” (BARRENTO, 1995, p. 158), como um modo de afirmação estética de uma perda. Embora possa parecer contraditório, a melancolia dos poetas portugueses do período do qual Barrento se ocupa se manifesta numa consciência poética mais de mundo do que de si, ainda que seja vista como um novo realismo ou neorromantismo, tendência por nós apontada anteriormente, menos presa às ideologias e destituída de absolutos, uma consciência de mundo típica de momentos de mal-estar, que são momentos historicamente críticos (BARRENTO, 1995, p. 159).

Jaime Ginzburg (2007), em ensaio sobre Álvares de Azevedo, “Olhos turvos, mente errante [...]”, destaca a presença de elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos* (1853), do

referido escritor do Romantismo, ao qual atribuímos, em consonância com Ana Cristina Chiara (2001), um derrame de sentimentalismo bem próximo daquele dos textos de Caio F.. A melancolia de Al Berto e a melancolia de Caio F. se apresentam de diversas formas nos textos dos poetas, e se constituem como uma melancolia perlaborada pelo trabalho ficcional. O estado de ânimo do sujeito lírico varia entre a esperança utópica de concretude da ideologia igualitária e libertadora, própria de quem viveu o movimento da contracultura e ansiava por liberdade política, e a tristeza do ceticismo pós-ditatorial; no plano afetivo, oscila entre a alegria do desejo do encontro amoroso e a impossibilidade de concretude do amor pelo caminho de uma relação duradoura, mas se dissemina com a mesma oscilação na abordagem de variados temas na lírica de ambos. A dúvida, na poesia de Al Berto e de Caio F., está estritamente relacionada à solidão e ao sentimento de perda. Evidencia a procura pelo conhecimento do homem, do mundo e do tempo, convertendo-se em aura melancólica de negatividade crítica, de procura por respostas.

Em muitos poemas, o sujeito da lírica amorosa e homoerótica de Al Berto e Caio F. se lamenta pela ausência do objeto de amor, negando-se, em muitos momentos, a renunciá-lo. Alguns poemas de Caio F., por exemplo, trazem o sentimento de naufrágio das utopias coletivas eminentes na década de 1960 e a perda de valores e vínculos coletivos dele resultantes. Este sentimento injeta, na sua poesia, um sentimento de isolamento, compreendido, não raro, como perda da identidade, de um individualismo em conflito, de um fora de si, um deslocamento e desarticulação. Como caráter de sonho, as utopias são o ausente que se perdeu irreversivelmente para a geração de 1980. A melancolia sentida pelo sujeito lírico de muitos poemas de Caio F. decorre do fato de que o outrora vivido, ausente, voluntária ou involuntariamente, volta na forma de medos e presságios de sua ida em definitivo. Ancorada na experiência médica, Júlia Kristeva abre a possibilidade para pontos de contato entre o “substrato biológico e o nível das representações”, a partir do estudo da reação de um sobre o outro. As particularidades estruturais do discurso melancólico do sujeito lírico e dos personagens dos textos literários seriam, para a autora, provocadas por um reconhecimento da perda e da dor; e a linguagem seria o meio pelo qual se traduz a perda e o sofrimento. Ao considerarmos essa particularidade, o exame da forma e da estrutura de produções literárias pode ser relacionado à perspectiva melancólica, descortinando o exercício de enfrentamento dos traumas sofridos decorrentes de um contexto sociopolítico autoritário, marcado por experiências de violência e repressão. Trata-se de uma melancolia perlaborada pelo trabalho artístico-literário, no qual os discursos complexos dos textos literários são empregados como recursos para problematização das experiências de sofrimento (KRISTEVA, 1989, p. 55).

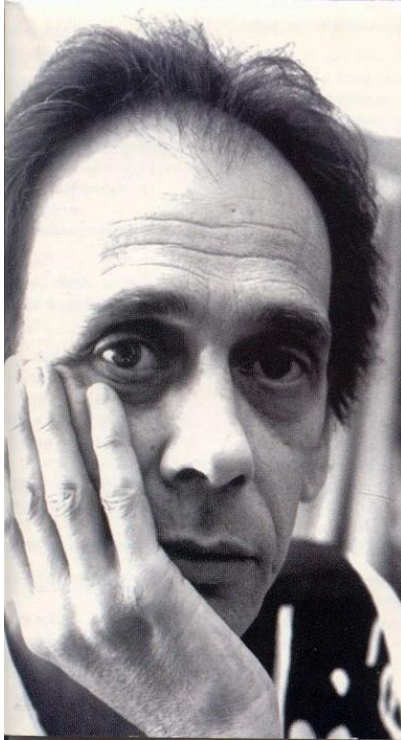
À especulação de Kristeva, acrescentamos a sólida exegese a respeito da crítica da violência, da desumanização no capitalismo industrial e do autoritarismo fascista apresentada por Theodor Adorno em *Teoria estética* (1988). Adorno empreende sua visão sobre os poemas líricos, contrapondo-se à ideia de totalidade defendida por Hegel, instituindo uma análise de cunho político e pautada no problema histórico. Hegel considera o estado de ânimo um componente essencial em sua ótica analítico-interpretativa, tanto que defende que deve ser disposta uma unidade no poema de acordo com a totalidade subjetiva manifesta na enunciação. Para Adorno, por sua vez, os problemas estéticos estão vinculados a problemas relacionados ao contexto e às condições de produção. A arte, por sua natureza expressiva, gera sentido histórico e estabelece com a sociedade uma relação oposta à relação instrumental. É no curso do processo histórico-social que se alojam as motivações, as explicações e os sinais de um campo complexo de referências produzidas pelas obras de arte. Logo, a tensão presente nelas é significativa se se considerar sua relação com a tensão externa: “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16).

Ao provocar choques e causar perturbações, as obras de arte criam as condições necessárias ao estranhamento. Esse estranhamento governa o estado de percepção da realidade social, pois esta se constitui como o oposto, provida de impasses irresolúveis que se potencializam reiteradamente. As obras de arte são, portanto, um espaço privilegiado de percepção da realidade social, pois carregarem consigo o potencial de interiorizar os conflitos e convertê-los em experiência estética.

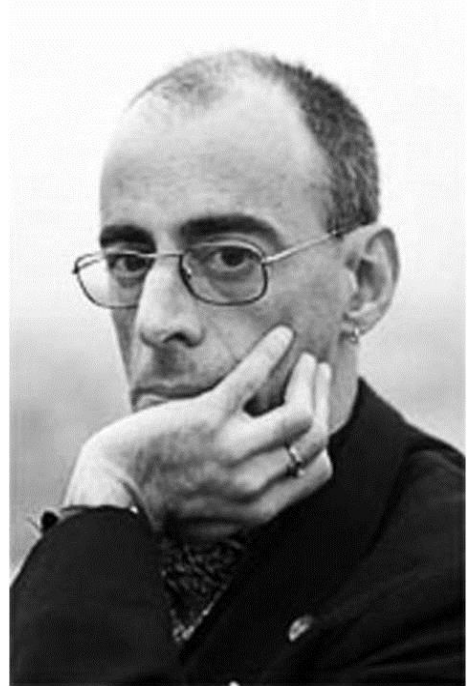
## 2.2 TRANSFORMAR O TÉDIO EM CRÍTICA

**Figura 4** – Helder Lage - Al Berto, 1989

**Figura 5** – Caio Fernando Abreu



**Fonte:** Capa de *O livro dos regressos*



**Fonte:** Blog dedicado ao autor<sup>25</sup>

A pose fotográfica encenada por Al Berto e Caio F. nas fotografias acima lembra o gesto paradigmático da figura ambígua alada, representação consagrada da melancolia, da gravura renascentista *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer (1471-1528), tamanha de sugestividade. Antes de tudo, cabe relativizar o lugar das imagens fotográficas dos poetas. É visível uma pose motivada por propósito e desejo voluntários. A impressão de alguém por meio do processo de leitura da projeção. Cabe dizer que a identidade materializada pela fotografia não é fixa e reconhecida na primeira esfera da realidade. É identidade múltipla que ultrapassa a realidade naturalizada do sujeito que posa para a objetiva. A fotografia passa pelo invento de um mundo duplicado, “de uma realidade de segundo grau”, pois é mais exigente, detalhista e dramática que aquela inferida pelo ângulo natural de visão. Se ela for menos instruída, será mais capacitada porque mais ingênua e, portanto, mais confiável (SONTAG, 2004, p. 67), um descomedimento da realidade. Mas nos perguntamos: qual realidade? Tantas quantas são as poses? Ou múltiplos universos perpetrados pela imaginação do fotógrafo, do fotografado e de quem mais vê a fotografia?

Quando a fotografia nos perturba, ela passa da ordem do objeto olhado para um lugar indiscernível, algo entre imagem e objeto. É preciso, no entanto, cuidado. Como vimos no capítulo anterior, Al Berto e Caio F. põem tudo em risco. A ordem para eles pertencia à

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://caiofernandoabreu.wordpress.com/>>. Acesso em: 06 mai. 2017.

categoria do corrompido. Portanto, não se deve subestimar aquilo que está na superficialidade dos textos do escritor brasileiro. Seus textos trazem uma fina ironia. Do mesmo modo, não é sem motivos que Al Berto elegeu a fotografia como capa de seus livros e a tenha desdobrado em muitos de seus poemas para tratar de temas complexos “como a reflexão sobre a memória, a própria escrita, o estatuto do eu e sua posição no mundo” (GUIMARÃES, 2015, p. 105). A fotografia ocupa um lugar privilegiado em sua obra.<sup>26</sup> Na série “Paulo Nozolino / 4 visões”, de 1983, o tema é explorado em referência ao espaço-tempo da fotografia, desestabilizando a ideia de identidade fechada que corresponderia ao “eu” do presente e o “eu” retratado (GUIMARÃES, 2015, p. 93). Em *Transumâncias* (1985), Al Berto dedica o terceiro poema ao fotógrafo português Paulo Nozolino com o título “Retrato de fugitivo por Paulo Nozolino”, bem condizente com o diálogo entre imagem fotográfica e imagem poética:

caminhada pela solidão nocturna dos quartos de hotel  
e de fotografia em fotografia chega exausto  
ao minucioso poema a preto e branco  
mas já não o surpreende a violenta visão de mundo  
este lento destroço que um líquido sussurro de prata  
revela a partir de iluminada fracção de segundo

e bebe  
e ama  
e foge de si mesmo com a leica pronta a ferir como bala ecoando  
no fundo da memória um néon de pedra  
uma arquitetura de luz e sombra ou um deserto  
onde se debruça para retocar os dias com um lápis  
na certeza que sobreviverá a estes perfeitos acidentes  
a estes restos de corpos a pouco e pouco turvos  
pelo tempo pelo sono ou pela melancolia

mas regressa sempre à transumância das cidades  
quando a alba do flash prende o furtivo gesto  
sobre o papel fotográfico morre o misterioso fugitivo  
depois  
vem o medo  
que se desprende do olhar imobilizado e do rosto  
nasce uma vida de infinito caos (BERTO, 2009, p. 467).

A cena poética revela o retrato de um fugitivo pelas lentes do poema. Nele, tomamos contato com “uma vida de infinito caos” presa num gesto “sobre o papel fotográfico” e nos procedimentos técnicos do fotógrafo: o olhar a percorrer o cenário, a montagem de equipamentos – “a bala ecoando, no fundo da memória...” –, a escolha do ponto para instalar-

<sup>26</sup> O projeto fotográfico das capas dos livros de Al Berto *O último habitante* (1983), *Salsugem* (1984), *A seguir o deserto* (1984), *O medo* (1987) e *Horto do incêndio* (1997) ficou a cargo de Paulo Nozolino.

se em determinada posição, eleição de um plano – “uma arquitetura de luz e sombra” –, o ajuste da câmera à abertura e à distância pretendida – “a estes restos de corpos a pouco e pouco turvos/ pelo tempo e pelo sono ou pela melancolia” – e o concentrar-se no tempo-instante de modo a capturá-lo, como o fotografado insinua, o disparo, lance de luz acionado pelo dedo do fotógrafo que pereniza a imagem em retrato, um movimento interior de deslocamento de flashes. Assim, “de fotografia em fotografia chega exausto/ ao luminoso poema a preto e branco” a uma realidade em negativo capturada pela imagem invertida do objeto a partir do olhar instantâneo e exterior do fotógrafo. E, então, o poeta imprime realidades outras, de poema a poema: alegria ou tristeza, rir ou chorar, preto ou branco, “a violenta visão do mundo”, a melancolia. Tudo depende da representação fotográfica, do lugar onde o poeta “se debruça para retocar os dias com um lápis”. Aí, “morre o misterioso fugitivo”. O sujeito olhado é transformado em objeto pela fotografia. Esta o imobiliza, fixa uma realidade com um clique. Pronto. Temos o registro. “Diante da objetiva, sou, ao mesmo tempo, aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

A pose de Al Berto e Caio F. não é apenas a inclinação dos corpos dos poetas, suas mãos apoiadas sob o queixo, o olhar de medusa pronto a nos capturar, a cor da roupa, o jogo de sombra e luz, a escolha da fotografia em preto e branco... É tudo isso, e sugere um pouco mais. Um objeto passa a ter mais força tanto quanto mais é olhado, torna-se mais potente pela imagem que o porta. Essa força propicia a imaginação do espectador para ler a fotografia-objeto e denuncia também um propósito do sujeito olhado. A pose sugere a encenação do gesto melancólico.

**Figura 6** – Albrecht Dürer, *Melancolie I*, 1514



Fonte: Metropolitan Museum, of New York

É interessante fazer uma comparação da performance melancólica de al Berto e Caio F. com a representação da melancolia em imagens paradigmáticas da história da arte. A começar pela melancolia personificada na figura alada da gravura renascentista *Melancholia I*, de Albrecht Dürer. Esta figura se apresenta com o gesto salutar de apoiar a cabeça sobre o punho. A luz incide sobre o gesto clássico do melancólico e dá volume à sua imagem ambígua. A gravura inunda de sentidos e é inundada de símbolos. O olhar absorto da figura alada ambígua – meio anjo, meio humano – volta-se para o vácuo, preso em um estado contemplativo profundo. Apenas o cão parece indiferente ao estado de transe da figura melancólica. Em perspectiva metafórica, o cão negro, representava, à época de Dürer, a memória. Como ele, a memória acompanha fielmente o homem, evocando a lembrança.



Decomposta e revista reiteradamente desde sua produção, *Melancolie I*<sup>27</sup> é rica quanto à presença de símbolos, referência à criatividade e à justa medida do tempo e do espaço<sup>28</sup>, induzindo-nos, a partir de um conjunto coeso e coerente de símbolos lidos isoladamente, à representação da condição humana de Ser inapto para alcançar a perfeição do conhecimento e a sabedoria divina. Na imagem, tudo é distribuído de forma aleatória e em desordem, dando bem o alcance dos pensamentos ruminados pela figura melancólica. O conjunto da cena é a alegoria da perda de sentido. Os instrumentos (compasso, esquadro, esfera, martelo, balança, régua, mola) são a síntese do pensamento do período, tanto em relação aos temas quanto às questões que Dürer faz em torno dela girar e difundir.

Em mais uma atualização da concepção de melancolia inspirada na célebre gravura de Dürer, Giorgio Agamben (2012) sublinha o preço pago pelo melancólico de ficar alheio àquilo que o levaria ao inacessível, representado pelos objetos que circundam a figura da melancolia. Não se deve concluir daí que o anjo seja o símbolo da impossibilidade da união entre Teoria e Prática. É, o invés disso, uma alegoria da investida “do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido” (AGAMBEN, 2012, p. 55). A afecção melancólica se caracterizava, desde a Antiguidade, como o órgão responsável por expelir a bile negra (do grego: *melas*: negro, *chole*: bile), o baço, causando o desequilíbrio humoral. O bom funcionamento desse órgão garantiria o antídoto da melancolia. Em seu *Problema XXX*, Aristóteles associara o desequilíbrio da *atrabílis* ao pensamento contemplativo, atividade basilar da filosofia e das artes (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). Ligado à genialidade, a melancolia do ser de exceção se diferenciaria da melancolia do homem comum, esta última, considerada como uma doença. Agamben traz à tona, em sua interpretação do desespero do melancólico, que o sentimento de desconforto alçado ao espírito humano parece repostar à inviável tarefa de se apossar daquilo que deve, infundavelmente, permanecer inapreensível (AGAMBEN, 2012, p. 14). O filósofo italiano situa a melancolia na teoria dos fantasmas da Idade Média e do Renascimento e, daí, a remete à teoria do amor, na qual a melancolia seria um desarranjo da atividade fantasmática e o fantasma seria, simultaneamente, “objeto e veículo do enamoramento”, sendo o amor uma forma de *solicitududo melancolica*. O

<sup>27</sup> Juntamente a *Melancolie I*, outras duas gravuras produzidas por Albrecht Dürer – *São Jerônimo em seu gabinete* (1514) e *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* (1513) – formam a Trilogia de Meisterstiche, representações clássicas da melancolia na arte iconográfica.

<sup>28</sup> O estudo detalhado sobre o tema feito por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl em *Saturne et la mélancolie, études historiques e philosophiques: nature, religion, médecine et art* (1964) (trad. Fabienne Durand-Bogaerg e Louis Evrard, Paris, Galimond, 1989) constitui-se como referência básica sobre a melancolia e a gravura de Dürer.

anjo da alegoria da melancolia de Dürer representa, segundo Agamben, a tentativa de concretizar os próprios fantasmas e de fazer prevalecer, em uma prática artística, algo que não poderia ser apreendido.<sup>29</sup>

O mar para onde o olhar da figura alada se volta – o horizonte – sugere a viagem meditativa. Saturno, deus do tempo, governa o temperamento do melancólico. A contemplação da figura alada é, portanto, saturnina. A conexão entre melancolia e Saturno servira de inspiração a muitos estudiosos da melancolia, em que se incluíam médicos, filósofos, dramaturgos, escritores, pintores e músicos. Caio F. detinha um saber sobre a Astrologia e tomava-o, algumas vezes, fazendo simples referências, noutras vezes, na criação de seus personagens e das ações da narrativa. No décimo quinto poema da década de 1980, “volta”, o sujeito lírico se coloca na posição de busca pelo amor romântico, preocupado em retomar a relação amorosa antes que Saturno exerça sua influência e desarmonize as condições favoráveis ao encontro amoroso:

volta  
mas volta antes de maio  
enquanto júpiter ilumina vênus

depois  
há ervas escuras nos caminhos  
oposições, quadraturas,  
só tenho um-postal  
com uma pedra sobre o mar

as rosas murcham pela casa  
abril já vai em meio  
e eu te espero  
antes de maio

6 de abril de 1981 (ABREU, 2012, p. 102).

Em “volta”, tudo faz convergir para o poder de Júpiter. O estado de ânimo do sujeito lírico do poema mantém, nos três primeiros versos da primeira estrofe, a esperança de concretude do amor pelo desejo do retorno da pessoa amada. Trata-se, portanto, de uma busca ativa pelo outro, que, no entanto, nas estrofes derradeiras, traça um movimento de queda, como as paredes brancas do sujeito lírico do poema “(Répteis pelos escombros gelados/da casa demolida.)”, colocando-se em posição de espera passiva, dualidade implícita à melancolia.

---

<sup>29</sup> O campo semântico e teórico do pensamento fantasmológico explorado por Agamben não é aprofundado, pois foge ao objetivo desta tese.

Subtende-se da primeira estrofe que o planeta anterior a Saturno, Júpiter, acumula o poder de trazer a expansão humana em todos os aspectos, de garantir vantagens, benefícios e favores destinados a satisfazer o instinto de posse e o acolhimento terrestre do ser amado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 806). Júpiter também ilumina Vênus, planeta dotado do poder de atração voluptuosa e de amor. Se o mundo venusiano do ser humano acumula a sinergia afetiva dos sentimentos, da sensualidade, da atração afável ao objeto, do fervor do prazer, da fusão sensual, da doçura e da beleza, logo, seu ciclo antes do mês de maio inspira os apaixonados com a influência do Sol, brilho deleitoso na alma contemplativa, princípio de luz e força. Vênus é Afrodite (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 937). Vencido o período de influência de Júpiter em Vênus, tudo passa a ser sombrio, obscuro, melancólico, saturnino. Haverá a necessidade de equilibrar diferentes polaridades – “há ervas escuras no caminho”/ [...] oposições, quadraturas”– e conflitos de intenções. A influência de Júpiter, em “volta”, atua como equilíbrio do estado de ânimo do sujeito lírico.

A referência a Saturno presente na gravura de Dürer recebeu de Benjamin o caráter de traço dialético. O filósofo alemão se baseia, em sua análise, na concepção de Saturno ligada ao conceito grego de melancolia desenvolvida por Erwin Panofsky e Fritz Saxl, que atribuíam a meditação profunda do espírito perturbado à intervenção do planeta proeminente mais distante da vida cotidiana. Assim, Saturno seria encarregado de conduzir a alma para a contemplação profunda, desviando-a atenção das coisas exteriores para o interior, guiando-a para o mais alto possível a fim de provê-la do conhecimento superior e dons proféticos (BENJAMIN, 2013, p. 155). Nessa dialética, encontra-se a dualidade própria da melancolia e de Saturno. Contrariando as concepções negativas sobre a melancolia, Benjamin vê a presença do quadrado mágico na gravura de Dürer justamente como o benefício do equilíbrio, pois o quadrado remete, segundo Benjamin, ao selo planetário de Júpiter, enquanto a balança envia-nos à Libra. Sob tal influência, Saturno dá à melancolia um traço de positividade, rompendo com a ideia de que o melancólico possui influxos nefastos (BENJAMIN, 2013, p. 158). Tanto o temperamento melancólico quanto Saturno envolveriam a alma, por um lado, pela apatia e, por outro, por um impulso da inteligência e contemplação (BENJAMIN, 2013, p. 155).

Há, em “volta”, a tentativa de relacionar o comportamento humano a algo maior, um esforço de compreender o humano e de buscar um equilíbrio. A corrida contra o tempo – “antes de maio” – é justamente essa busca. O princípio de equilíbrio por meio do contraste também pode ser visto em *Morangos mofados*, a começar pela estrutura bipartida do livro em “O mofo” e “Os morangos”, correspondendo, respectivamente, a Yin e a Yang, princípios opostos taoístas (COSTA, 2011, p. 63). A coletânea de contos de “O mofo” está relacionada “à obscuridade, às

trevas e à melancolia”; enquanto os contos de “Os morangos” seriam o oposto daqueles do princípio Yin. O último conto do livro, “Morangos mofados”, reúne o mofo e os morangos, insinuando “o equilíbrio e a integração do indivíduo na fusão com o todo, uma luz de esperança como possibilidade de cura para uma sociedade esquizofrênica” (COSTA, 2011, p. 64).

Retornando ao poema “volta”, notamos que o sujeito lírico comunica a esperança. No poema, os símbolos astrológicos, Júpiter e Saturno, expressam sentidos antagônicos: salta aos olhos a insistência em reclamar a volta do ser amado e depositar numa única carta sua melancólica esperança – “só tenho um-postal/ com uma pedra sobre o mar”. Assim, mesmo que pareça contraditória com o desejo e o medo de perder o amado definitivamente após a influência de Saturno, por fim, a esperança desponta como possibilidade no horizonte fechado da relação desfeita. Aqui, estamos diante do mesmo problema levantado por Benjamin de se considerar somente um lado do temperamento melancólico, qual seja, o lado da desilusão quanto ao alcance do objeto de desejo, esquecendo-se do complexo jogo de forças que a melancolia mobiliza e sustenta.

Giorgio Agamben corrobora com Benjamin quando assinala, no decurso do vínculo entre a doutrina do gênio com a do humor melancólico, o fascínio pelo conjunto simbólico da melancolia, cujo ícone foi constituído de maneira equivocada pelos intérpretes da figura alada de *Melancolie I*. Além de contrapor-se à interpretação tradicional do anjo presente na gravura, Agamben sublinha que o “risco mortal” atribuído ao melancólico estaria relacionado ao caráter doentio atribuído à *acedia* (do grego *akedia*, “indiferença”) do anacoreta do medievo. No contexto da Idade Média, os ideais sacrificiais eram movidos por um jogo de forças opostas. A aspiração do sagrado, motivada pela fé, deveria dominar as pulsões, de maneira que o abstinente demonstrasse sua fé e amor a Deus abdicando dos prazeres do corpo. O temperamento acidioso era um pecado pelo motivo de embotar a vontade, desmotivando o penitente a suportar as provas e resistir às tentações carnis. Ao se debater com o desejo de alcançar o Bem, o tédio monástico das abadias medievais atormentava o religioso como um “demônio do meio-dia” por ter de se prostrar em jejum por um longo período de provação. A fraqueza corporal terminava por sucumbir à vontade e ao desejo da alma, que hesitava diante dos sacrifícios que o levariam ao encontro puramente espiritual. Enfraquecido pelo difícil fardo de possuir um saber que contraria o sentido absoluto do Bem, o anacoreta acidioso se atordoava com os desejos em cena; e, então, se encontrava num abismo interposto entre o desejo e o objeto inalcançável. O desejo do acidioso era a proximidade da alma com Deus. Contudo, a teoria atrabiliária, segundo Agamben, passou por um processo alegórico em que o humor negro se identificaria a *tristitia* do religioso, transformando a polaridade própria da *acedia* algo desejado após os escritos

médicos de Constantinus Africanus que visualizara na polaridade a ““ânsia de ver o sumo bem’ por parte dos religiosos”: “*trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo*” (AGAMBEN, 2012, p. 29). Assim, o sujeito subtrai-se do tormento provocado pela dualidade inerente à afecção melancólica, segundo Agamben, pois o sofrimento não se esgotaria na total falta de confiança das forças e na absoluta ausência de desejo. A *acedia* medieval possuía seus próprios verbos. “Esperar” era um deles. A *acedia* reclamava a cena – vazia. Dela, o acidioso esperava qualquer vestígio. *Acedia* era, toda ela, desejo.

A *acedia* medieva perdeu espaço no Renascimento por entrar em conflito com o pensamento teológico e médico da época, e por causa do enfraquecimento do papel da Igreja frente aos novos ventos trazidos pela Reforma luterana. Note-se que a *acedia* se diferencia da melancolia representada na gravura renascentista de Dürer, haja vista que a melancolia passou a ser representada nas produções intelectual e artística, além da médica, retomando a concepção aristotélica do homem de gênio (SCLIAR, 2003, p. 76). Deste modo, o conceito se desloca, sem, com isso, se desvencilhar da concepção antiga, ancorada na metáfora da teoria humoral e de Saturno. Medicina e Filosofia, aliás, parecem caminhar juntas, pelo menos no que se refere à afecção melancólica no Renascimento, em que se desenvolveu uma nova ciência do histórico, mas com certo apreço aos documentos históricos do passado ainda que fosse para dar a um conceito antigo nova roupagem, com suaves nuances de diferença. No Renascimento, dá-se, portanto, a “era de ouro da melancolia”. O tratamento positivo aferido à melancolia é bastante válido, a nosso ver, para a linha de raciocínio desenvolvida nesta tese em que se conjuga a sensibilidade melancólica em Al Berto e Caio F. e as relações afetivas amorosas a partir da leitura de Benjamin.

Por um lado, é difícil abordar a metamorfose sofrida por Eros sem escutar a ruminação melancólica realçada pela filosofia cristã, que relegou o Eros *concupiscentiae* ao ostracismo quando privilegiou *caritas*, disciplinando a criança alada e caprichosa segundo os princípios do cristianismo, aproximando-o ao matrimônio monogâmico entre esposo e esposa, finalidade íntima e última de Eros. No contexto brasileiro, no qual Caio F. produziu grande parte dos seus poemas, por exemplo, na década de 1970, é conhecido o fato de que a sexualidade foi dessacralizada, e a publicidade se apropriou do corpo como instrumento de propaganda, transformando a sexualidade em produto de consumo. Maria Rita Kehl sublinha, em “As duas décadas de 70” (2005), o deslumbramento dos brasileiros com os programas da televisão e o plano econômico do governo, batizado de “milagre brasileiro”, que ampliou a classe média e aumentou o poder de compra da população. Vale lembrar o lema “80 milhões em ação”, música

que embalou o povo na torcida pela seleção brasileira de futebol na campanha da copa do mundo. O “Espetáculo” – termo empregado por Flora Sussekind referindo-se a uma das estratégias usadas pelo Estado autoritário – era tática “certeira e silenciosa”: em alguns períodos da ditadura, “deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos desde que não se envolvesse com a massa operária, mas seus possíveis telespectadores tinham sido roubados pela televisão” (SUSSEKIND, 1985, p. 14).

Ao lado disso, a venda de produtos com conteúdo e imagens sexuais promoveu, de certo modo, uma banalização do sexo; banalização esta que incidiu na concepção de amor físico e de sexualidade humana. Bauman ressalta que, na modernidade líquida, “para cada ganho há uma perda. Para cada realização, um preço” (BAUMAN, 2004, p. 67). Os impulsos e desejos que fogem às amarras da líquida racionalidade moderna do consumidor eram associados ao sexo, uma vez que o sexo, como as demais atividades humanas, compunha o modelo de vida do consumidor. A vida consumista abre caminho para a leveza, a velocidade, a novidade e a variedade, e tudo o mais que elas viabilizam e favorecem, como, por exemplo, a rotatividade, que, diferente de volume de compras, afere “o sucesso na vida do *homo consumens*” (BAUMAN, 2004, p. 69). Diante de tudo isso, é possível afirmar que a liberdade erótica herdada da contracultura se contrapõe ao estado interior do sujeito lírico dos poemas de Al Berto e Caio F., na medida em que a melancolia neles inscrita é atravessada pelo desejo por um gozo promovido por uma relação duradoura, e pelo sentimento de perda representado pela efemeridade das relações afetivo-amorosas.

Análogo a outros conceitos da melancolia com os quais temos trabalhado ao longo da argumentação que vimos construindo, o conceito em Freud, por ter migrado o termo para a psicanálise, marca uma viragem importante para nossos propósitos. No ensaio *Luto e melancolia* (1996b), Freud justifica a correlação entre luto e melancolia situando-os como casos originários da reação à perda de um objeto de amor. Tal reação culminaria em um sentimento doloroso, associado à atitude de indiferença em relação ao mundo e ao envelhecimento do eu.

Nas situações de perda, há semelhança entre as manifestações do luto e da melancolia que levam o sujeito a refletir sobre a posição ocupada pelo objeto perdido. A diferença entre um e outra está na maneira como o sujeito reorganiza, psiquicamente, o desligamento: no estado lutuoso, a perda não implica condição patológica, pois ocorre a superação da falta após certo lapso temporal, e o sujeito estaria consciente do objeto perdido. No *pathos* melancólico, por sua vez, o objeto amado não precisa necessariamente ter morrido, mas ter sido perdido enquanto objeto de amor. Embora possa se constatar a perda na afecção melancólica, o grau de consciência sobre o objeto perdido torna-se uma incógnita devido à indeterminação do

conteúdo. Esta particularidade acarreta consequências na estrutura egótica. Se no luto o mundo se torna pobre e vazio, na melancolia o ego assume tais características, provocando abatimento, diminuição da autoestima, perda do potencial de amar, inibição da libido e autoenvilecimento.

Freud não explica como o ego do melancólico é capaz de permitir seu próprio aniquilamento, mas, conforme afirma, o poder do ego de aniquilar-se ocorre em face do regresso da “catexia<sup>30</sup> objetal poder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo” (FREUD, 1969, p. 675). O princípio de realidade faz o indivíduo investir, libidinalmente, em outro objeto. Portanto, a origem da melancolia estaria, segundo Freud, numa ligação objetal (embora a reconstituição do processo da melancolia seja difícil), por conta da existência, num determinado momento, de uma escolha objetal – um elo da libido com uma pessoa (objeto) particular. Em virtude de um real desprezo ou decepção vindo da pessoa amada, a relação objetal foi destruída. Este não era o resultado esperado em razão da retirada da libido desse objeto e do seu deslocamento para um novo transcorrer mediante diversas condições. O investimento objetal atestou possuir um poder de resistência limitado, acarretando como consequência sua destruição. Em vista disso, a libido, sem direcionamento, transfere-se para o ego e estabelece uma identificação do ego com o objeto perdido. Contudo, esperava-se como resposta o estranhamento. A sombra do objeto se projeta, então, sobre o ego, fazendo-o, a partir daí, passar a ser visto como se fosse um objeto rejeitado, transformando a perda objetal numa perda do ego.

Diante do conflito do ego com a pessoa amada, espécie de separação entre atividade crítica do ego e o ego como alterado pela identificação (FREUD, 1969, p. 676), a afecção melancólica passa para o âmbito do recalado. Compreenda-se bem: o vínculo entre o melancólico e o objeto amado é ambivalente, pois é tomado por sentimentos de amor e ódio. Caso o melancólico se refugie na identificação narcisista, o ódio pode acentuar ainda mais a ponto de fazê-lo reagir contra o objeto, deteriorando-o (FREUD, 1969, p. 679). Neste caso, a escolha amorosa é construída sob uma base narcísica e, ao deparar-se com obstáculos, a libido pode retroceder ao narcisismo. Assim, não há necessidade de renunciar à relação amorosa, mesmo em conflito com o objeto amado.

---

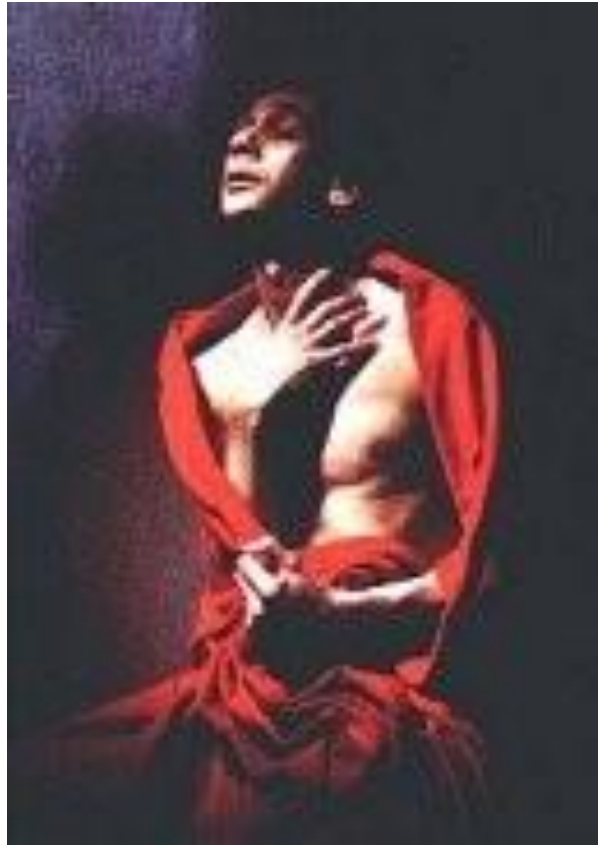
<sup>30</sup> Para efeito de esclarecimento, a palavra catexia (do alemão *besetzung*; em inglês, *cathexis*) é relacionada à representação mental de algo, ideia ou pessoa, ou investidura nesses conceitos. De maneira mais específica, trata-se da fixação de energia libidinal, disponível na *psiquê*, na representação mental dessa coisa, ideia ou pessoa, e não precisamente nela como objeto externo. Para Freud, catexizar é investir um objeto com energia do instinto. Disponível em: <<http://www.unat.com.br>, seção artigos, junho de 2001>. Acesso em: 2 mai. 2016.

Benjamin retoma a teoria freudiana acerca da melancolia em sua reflexão sobre o Barroco e a interpreta afastando-se da ideia do caráter obsessivo pelo passado atribuído por Freud. Como talvez o leitor já tenha notado, as interpretações sobre a melancolia a vinculam à cultura e às representações artísticas. Benjamin parece ter sido o último entre os filósofos modernos a associá-la ao desencanto decorrente do melancólico ou do “processo que o conduziu à definição de sua via individual”, pois o domínio dos valores éticos e morais se encontrava em trânsito rumo a outras esferas de poder, inacessíveis ao pensamento dos cidadãos comuns formados na tradição hegemônica da igreja (KHEL, 2009, p. 77), logo, havia um desajuste diante das circunstâncias simbólicas dos vínculos sociais. Ao lado disso, Benjamin parece ter sido também o último a conceber a melancolia antes da maneira particular como a concebeu Freud, mesmo tendo-o lido. Para Benjamin, há uma positividade implícita na melancolia que é sustentada por seu caráter fragmentário. Renitente à coerção da renúncia, a meditação melancólica favorece a permanência do passado e admite a dúvida, elimina o curso da história e instaura o descontínuo. A isto, voltaremos na segunda parte desta tese-ensaio.

### 2.3 “CONHEÇO O CORPO QUE GERA O PRÓPRIO FOGO”

**Figura 7** – Paulo Nozolino – Al Berto, 1987





Fonte: Capa de *O medo*

A encenação fotográfica mais conhecida dramatizada por Al Berto compõe a capa da primeira edição da obra reunida *O Medo*, capturada pelas lentes do fotógrafo Paulo Nozolino. A fotografia reporta-nos às gravuras de Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1571-1610). As referências são facilmente identificáveis. É verdade que a referência, por si só, torna a fotografia de Nozolino encenada por Al Berto irrelevante e frágil, se considerarmos o traço narcísico atribuído à obra do escritor. Mas a fotografia ganha sentido quando associada aos textos que compõem a coletânea *O Medo*, pois lança luz sobre a escolha do poeta e, portanto, exprime sua impressão do próprio texto e seu desejo de dialogar com a arte e a época caravaggiana, se considerarmos seu conhecimento sobre pintura. Ao sair de Portugal, em abril de 1967, o poeta ingressou na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) / Peinture Monumentale, em Bruxelas (ANGHEL, 2006, p. 32). Como notou Gustavo Cerqueira Guimarães (2015) em estudo sobre a fotografia e a melancolia em Al Berto, além de uma sobreposição de tempos, a fotografia de Nozolino encenada pelo poeta faz referência aos retratos pictóricos comuns no final do medievo e à acedia dos monges nas abadias; alusão feita a partir das cores negra, usada como fundo, e vermelho-sangue, do manto, vermelho paixão. É justo num contexto sombrio de pestes, de caça às bruxas, de buscas por novas terras movidas pelo capital mercantil e pela contrarreforma, de abundantes questionamentos acerca de aspectos

teocêntricos e antropocêntricos, que a melancolia encontrou um cenário apropriado para desenvolver-se como instrumento fértil de ânimo volátil. As realidades antagônicas derivadas do contexto do século XVII apresentaram peculiaridades relativas ao mundo espiritual e material, simpáticas à abstração e ao subjetivo.

O que retenho da fotografia em análise, para meu propósito atual, é o jogo de contrastes explorado por Al Berto e Nozolino. A dualidade característica do Barroco é representada pela pose do poeta, que expressa o êxtase e a aflição. A erotização das mãos, uma deitada languidamente sobre o pescoço em direção ao céu, outra comprimida, segurando o manto por volta da altura do órgão genital, sugere o dilema entre o sagrado e o profano, evidentes nas artes do período. O homem barroco teria sua consciência fendida por se sentir entre dois mundos, entretanto, ele não se coloca como pura consciência fendida – traço característico não apenas do homem barroco, também do homem moderno e do homem contemporâneo. A duplicidade do homem barroco é sinal da constituição de um indivíduo num entremeio, num espaço-tempo intervalar de mundos, sem a clareza do presente que lhe cerca e sem certezas futuras. Para Denilson Lopes (1999), o posicionamento do homem barroco diante da crise pode servir de guia ao sujeito contemporâneo em função do mesmo caráter compartilhado por ambos, ainda que a emotividade do sujeito hodierno – no sentido atribuído ao termo pela filosofia moderna, que considera a emotividade como tendo sua origem na interioridade espiritual – não seja a mesma emotividade do sujeito barroco, que derivava de forças em conflito externas.

Na fotografia de Nozolino, a forte luz incide sobre o peito, que, por sua vez, está dividido pela mão da figura de Al Berto. O reflexo forma uma sombra totalmente escurecida sobre seu corpo, notadamente por sobre o lugar onde o senso comum diz situar-se o coração, intensificando, por contraste, ainda mais, a luz sobre o peito que toca também a mão. Nos deteremos nesta imagem. Carlos Vidal (2009), em estudo sobre o efeito claro-escuro nas gravuras de Caravaggio, argumenta que o pintor persegue um tipo específico de obscuridade que rompe com os preceitos de pintura do Renascimento. Levando isso em consideração, detenhamo-nos, agora, nesta outra imagem:

**Figura 8** - Caravaggio, *Coroação com Espinhos*, 1603



Fonte: Kunsthistorisches Museum, Viena.

O realismo impressiona. A luz diagonal, difundida de um ponto determinado localizado fora do quadro, passa a impressão de emanar dos próprios corpos na medida em que a intensidade abundante a indetermina, eliminando a clareza da modulação. Isso corresponderia, diz Carlos Vidal, à antítese entre o par luz/claridade e clareza. Basta pensar a luz irreal de Caravaggio como uma maneira de obscurecimento por impossibilitar, na pintura, a existência de pontos de clareza. Essa luz irreal de Caravaggio inunda os corpos intensamente, fazendo-os transparecer a inexistência de protuberâncias, musculação ou qualquer tipo de textura na pele, como se impedisse a revelação de imperfeições. A área iluminada se nos afigura plana quando, na realidade, é uma superfície rugosa, com texturas e relevos. Veja-se na gravura *Coroação com Cristo* como a lisura da carnação mostra-se acintosa, lisura notável nas áreas em sombra e iluminadas no mesmo corpo. A luz refletida abaixo da orelha direita de Cristo invade o pescoço até à clavícula e indefine qualquer minúcia anatômica que possibilite entrever a separação entre o rosto, o maxilar e os músculos do pescoço. O quadro, como um todo, dá a ver a melancolia pela representação do semblante sereno do mártir em contraste com a agitação representada nos corpos dos algozes no momento em que pequenos lances de luz respingam em seus corpos

retesados num movimento de crueldade. Caso semelhante se encontra na gravura *Martírio de Sta. Úrsula*.

**Figura 9** – Caravaggio, *Martírio de Sta. Úrsula*, 1610



**Fonte:** Banca Commerciale Italiana, Nápoles

Caravaggio tornou-se transgressor da técnica claro-escuro até então empregada na pintura como um dos recursos que caracterizara, à época, uma pintura de qualidade estética. “Sem linhas ou fronteiras, à maneira de fumaça”, assim Leonardo da Vinci (1452-1519) definira a técnica de pintura *sfumato*, que tem como resultado o efeito de claro-escuro gerador da sutil passagem de uma cor para outra sem linhas ou contornos, além de definir forma, profundidade, distância e volumetria sem causar dramaticidade. É justamente o contrário do *sfumato* o que Caravaggio apresenta em suas gravuras quando implode a tênue passagem entre as cores para uma sombra escura de maneira abrupta, e quando sugere relevo e volumetria com a incidência máxima de luz e obscuridade em determinadas partes do corpo (VIDAL, 2009, p. 656). É também isso o que vimos na imagem recortada da fotografia de Nozolino encenada por Alberto.

A luz das gravuras de Caravaggio vem de uma direção determinada, mas não sabemos precisar que tipo de luz é esta. Não há velas, lamparinas, aberturas de janelas ou presença do Sol para iluminar a cena. A incidência de luz, restrita às pequenas áreas do corpo dos personagens nas gravuras *Coroação de Cristo* e *Martírio de Sta. Úrsula*, confere à luz das cenas o caráter de irreal. Para Carlos Vidal, e para a crítica de arte, Caravaggio cria uma luz e anatomia próprias, divergindo das obras precedentes nas quais poucos detalhes anatômicos eram relacionados à exposição excessiva dos corpos à luz, detalhes que expressavam os corpos como matéria comum aos homens e da qual fomos feitos. De maneira distinta, Caravaggio imprime uma caracterização da carne como superfície por meio da claridade excessiva, pontuada aqui e ali nos corpos dos personagens, como ocorre também na fotografia encenada por Al Berto. Note-se, no flagelo de Sta. Úrsula, seus dedos entrelaçados abaixo do local onde será atingida pela flecha. A modulação e os detalhes anatômicos das mãos e de sua face são ínfimos. Chegam a vanescer qualquer vestígio de cor, deixando transparecer volumes definidos por leves gradações de luz-sombra notadamente “imperfeitas”, num matiz que imprime às mãos o aspecto plano e certa esfericidade inusitada. Essa característica caravaggiana nos parece relevante quando se trata de Al Berto, que explora o corpo em sua poesia, ilustrando-a como poeta-performer.

Efeito semelhante ao descrito há pouco é-nos possível verificar na boca, peito, mão esquerda e parte do antebraço do poeta na fotografia de Nozolino: um excesso de claridade em partes do corpo sugestivas de erotização, além da indeterminação do objeto emissor da luz na cena. O manto vermelho, referência nas pinturas de Caravaggio à vestimenta de reis, em Al Berto, parece adquirir um duplo sentido, na medida em que remete ainda à luxúria. Para Carlos Vidal, a ausência de objetos em cena indicadores de luz, assomada à claridade excessiva de pequenas partes do corpo, anula qualquer vestígio de algo na obscuridade e sugere que a luz emana do corpo. O procedimento técnico de explorar a luz elimina a clareza, apagando os detalhes, como se o excesso cegasse quem observa. O efeito produz forma e corpo junto à obscuridade, doando à sombra “uma forma própria” na medida em que a sombra reincide sobre ela mesma, desmembrada da figura, e só a ela se sobrepõe “numa coincidência de recortes” (VIDAL, 2009, p. 680), conferindo dramaticidade à cena. Gustavo Cerqueira de Guimarães relaciona o reflexo da figura do poeta na parede presente na fotografia à teoria aristotélica do fantástico, apresentada por Agamben na terceira parte de *Estâncias*, “A palavra e o fantasma: a teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII” (Cf. AGAMBEN, 2012). A abordagem de Eros como fantasma, da melancolia e da escrita fogem, a princípio, do campo de alcance deste ensaio, pois constrói uma rota argumentativa que nos distanciaria dos objetivos propostos.

Assim, dando continuidade à análise das imagens, pode-se perceber que, nas figuras da gravura de *Martírio de Sta. Úrsula*, somente um de seus olhos e uma pequena parte de suas faces nos é visível, talvez porque a luz assim o determina – sendo a fonte de luz imprecisa –, talvez porque as faces estão de perfil. O quadro parece imerso na obscuridade profunda, impedindo a visibilidade de algo ou alguém, de modo que, na tela, a obscuridade desvitaliza tudo o que nela mergulha. Não há o reflexo causado pela luz que pode refletir sobre determinada parte do corpo e desta propagar em outra parte de um corpo mais próximo (VIDAL, 2009, p. 681) ou formar zonas de penumbra. Segundo Carlos Vidal, a obscuridade assume, em Caravaggio, um “protagonismo simbólico” (VIDAL, 2009, p. 679), e essa mudança tem uma significação histórica e política, porque rompe com a tradição renascentista. No mesmo viés, o negro da pintura veta o espaço, impedindo o espectador de penetrá-lo ao criar uma linha recortada de maneira brusca, remetendo para uma profundidade estranha à realidade terrestre. Talvez por isso, Carravaggio nos remeta a dois mundos, o divino e o terrestre, o superior e o inferior. Ao nos proporcionar, pelo mergulho no negro e no congelamento da cena sugerida pelo clímax uma experiência de descoberta, ou seja, ao nos apresentar a ação congelada e o negro de fundo, o pintor parece nos dizer: eis a condição humana. Tanto os algozes como os personagens centrais, os mártires, revelam a face humana, e suas contradições.

Na fotografia de Nozolino não há sequer a determinação de luz. Ela emana totalmente da boca, do peito e de pequenas partes das mãos e do antebraço da figura de Al Berto. A personagem está definida na obscuridade, mas seu corpo aparece levemente refletido na lateral. Dividida em duas metades, uma das partes apresenta uma obscuridade menos escura, diferenciando-se da obscuridade total apresentada por Caravaggio, como se objetivasse delimitar um contraste na obscuridade. Contudo, não podemos dizer que há um contraste de cores no fundo da gravura. Nesse sentido, a claridade excessiva, pincelada em partes do corpo da figura Al Berto – não em partes quaisquer, diga-se de passagem – nos leva a remeter a relação melancolia e amor, nesta fotografia em específico, à dualidade entre o carnal e o espiritual. Analisando o jogo especular aí em cena envolvendo a sombra da figura de Al Berto na parede, Gustavo Cerqueira Guimarães realiza uma leitura a partir da teoria do “*spectrum* da Fotografia”, de Roland Barthes. A palavra *spectrum* porta consigo a ideia de “espetáculo”, o que nos parece bem coerente com a encenação do poeta, não somente nessa fotografia como também naquelas encenadas para ilustrar seus livros. À noção de “espetáculo”, junta-se, na abordagem teórica de Barthes, a noção de retorno do morto (BARTHES, 1984, p. 20). O caráter fantasmagórico derivado da visão que o fotografado tem de si, o faz perceber-se como “a morte em pessoa, [...] mortificado pela impressão de si mesmo no papel” (GUIMARÃES, 2015, p. 104). A leve

sombra é inseparável da figura de Al Berto, inseparável do prazer que as vestes e a claridade em partes de seu corpo sugerem.

Compondo a fotografia de Nozolino a capa d’*O Medo*, ela surge enquanto princípio, como grau zero operante a atizar e imantar o que está por vir, nos guia, com propriedade, para dentro dos poemas.

o corpo que gera o seu próprio fogo  
 enquanto a seiva da árvore prepara a floração  
 e o derradeiro amadurecimento dos frutos  
 a milenar ferrugem da noite  
 feriu-lhe a pálpebra cansada pela visão  
 e nos esmagados ombros ainda carrega o desejo  
 doutro corpo esquecido vagamente lembrado

o espelho fendeu-lhe o sorriso  
 por uma linha aberta na pele escorre lívida  
 rente aos lábios silenciosos  
 a precária claridade do orvalho

a humildade antiga do eremitério ergue-se  
 a sagesa e a sabedoria que foi abandonando  
 à laboriosa travessia da vida  
 à lentíssima decifração do medo e dos sinais (BERTO, 2009, p. 505).

Do corpo e para o corpo. A claridade do corpo, tal como vista na fotografia e no poema, atravessa a abordagem sobre as relações afetivas dentro da perspectiva do amor e do erotismo. Entretanto, não é possível dizer que o amor idealizado seja um tema na lírica do poeta português; antes, o amor aparece de maneira enviesada no pensamento sobre a crise existencial do homem sob a forma expressiva do erotismo. No início do poema acima citado, o sujeito lírico se encontra abandonado à luz gerada em seu corpo, abandonado ao fogo gerado por seu próprio corpo – aos caprichos da sua individualidade, ao mundo e ao céu, ao silêncio do espaço-corpo abissal, às palavras aladas, “aos lábios silenciosos”, à “milenar ferrugem da noite”, à “precária claridade dos orvalhos”, à “sagesa” e à “sabedoria”, à beleza reluzente do “desejo doutro corpo esquecido”, à dor imanente e à espera. Levando em consideração essa disposição inicial do poeta, muitos dos seus versos dão a ver a tensão que acomete e perturba os (des)encontros amorosos. Nesta tensão, se afigura o homoerotismo pujante que marca essa escrita para a qual o amor é uma “*perseguição de sombras*”, que anda lado a lado dos “esmagados ombros”, que carregam consigo o desejo doutro corpo, “vagamente lembrado”, quando o sorriso no espelho abre uma linha por sobre a pele.

É importante lembrar que, ao atribuir a alguns poemas o *pathos* melancólico, não pretendemos fazer uma apropriação despropositada de conceitos e do contexto histórico do Barroco. O caráter antagônico encenado nas fotografias dos poetas (Cf. Figuras 4, 5 e 7) associado ao dualismo barroco é sugestivo, mas o lemos com reservas. É preciso considerar o intervalo temporal entre a subjetividade barroca e a subjetividade contemporânea. O uso do termo “Barroco” para designar, por exemplo, a poesia produzida no contexto do século XVII é complexo. Ao explicar sobre como a melancolia se desenvolveu nas artes do referido período não pretendemos universalizar as características atribuídas às artes como se todas as formas estéticas do período as utilizassem de maneira uniforme. Ao contrário disso, adotamos a advertência de João Adolfo Hansen (2003; 2014) e Marcello Moreira (2014) ao advertir-nos que um modo viável de nos aproximarmos das letras dessa época seria reconstituir os valores de uso produzidos na posse que delas fizeram desde o século XIX e os valores arqueológicos que as constituíam em seu presente. Procedimento semelhante adotamos com a melancolia e com as gravuras de Dürer e Caravaggio, bem como uma série de imagens e períodos históricos que serão analisadas no capítulo seguinte, como: a imagem do anjo da história instituída por Walter Benjamin a partir da gravura de Paul Klee; e as comparações entre os personagens melancólicos do drama barroco alemão e o contexto histórico dos regimes ditatoriais no Brasil e em Portugal, que são colocadas em diálogo com a poesia na discussão sobre a melancolia em Al Berto e Caio F.. As imagens sugeridas nos poemas são capturadas do tempo passado pelo presente, pelo obstinado olhar contemplativo e melancólico do sujeito lírico, que constrói um olhar crítico justamente por não pertencer à homogeneização.

### **3 DE HISTÓRIA E VAGALUMES**

#### **3.1 ANJO DA HISTÓRIA**

**Figura 10** – KLEE, Paul. Angelus Novus, 1920





**Fonte:** Museu de Israel, Jerusalém

O olhar sobressaltado e o grito emudecido do anjo no desenho de Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus* (1920), sugere um anjo atingido na sua potencialidade de intermediário entre o céu e a terra e da sua incumbência de anúncio. Como a figura ambígua da tela de Dürer, que, tomada pela *imaginatio*, se porta como um ser incapacitado de usar as asas, mantendo-se alheio aos objetos circundantes e com olhar fixo ao chão, parece haver certo

espanto por parte do anjo de Klee, um movimento sem sair do lugar, um bater asas em vão. Talvez o adjetivo “Novus” do título em latim se reporte à tensão entre a imagem tradicional do anjo e o tempo em que Klee viveu.

Klee se considerava um artista autodidata. Em suas obras, os personagens anjos contraem traços geométricos e linhas mais planas, que lembram as formas dos aviões, característica essa relacionada ao estilo do artista notável em várias gravuras e telas com outras temáticas, o que o aproxima das vanguardas europeias do início do século XX, como o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo. Lida em conjunto com outras obras de mesma temática de Klee, o “Angelus Novus” sugere uma fragilidade angelical similar à fragilidade humana, como se fosse um anjo-homem, uma categoria de anjos deformados e fora do eixo vertical, um anjo novo. Na verdade, a temática do voo acompanhou Klee desde os primeiros trabalhos. Na série *Invenções* (1903-1906), por exemplo, a relação céu e terra foi explorada pelo par anjo-homem, sem pôr à parte nem um nem outro, muito embora, nesta série, a fragilidade do homem frente ao poder é notória. O paradoxo dessa dissimetria, podemos notá-lo nas gravuras satíricas “Herói com asa” (1905), representado na nobreza do ato de um homem que, dotado pela natureza com apenas uma única asa, acredita ser, como os anjos, predestinado a voar, e passa a se debater num empenho frustrado de alçar voo enquanto permanece enraizado à terra, esforço expresso na fisionomia em ruínas. Algo parecido se vê em “Fénix envelhecida” (1905), uma “alegoria da insuficiência”, como explica o próprio Klee no catálogo das suas obras: “símbolo da incompetência nas coisas humanas (mesmo nas mais elevadas) em tempos difíceis” (KLEE apud PARTSH, 2011, p. 31). Note-se, em ambas, o desejo do infinito, apesar de os personagens mostrarem-se conscientes da finitude humana.

**Figura 11** – KLEE, Paul, O herói com asa, 1905



**Fonte:** Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee, Berna

**Figura 12** – KLEE, Paul, Fênix envelhecida, 1939



**Fonte:** Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee, Berna

Em outros anjos de Klee, mais precisamente aqueles dos últimos quadros como “Anjo pobre” (1939) e “Anjo, e ainda assim mulher” (1939), tal dicotomia aparece de forma mais branda:

**Figura 13** – KLEE, Paul, Anjo pobre, 1939



**Fonte:** Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee, Berna

**Figura 14** – Klee, Paul, Anjo, ainda assim mulher, 1939



**Fonte:** Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee, Berna

O artista nasceu em Berna, na Suíça, em 1879, mas tinha cidadania alemã. Poucado, como outros artistas de Munique, de ir para a linha de combate, Klee foi transferido em agosto do mesmo ano para a Reserva Aérea de Schleissheim. Em 1917, passou a servir em Gersthofen, onde passou a fotografar até o final do conflito tanto aviões em pleno voo, como também a queda deles. Parte da crítica, no entanto, julgou Klee indiferente à I Guerra Mundial. Quando se fala a esse respeito, um dos trechos de seu diário – “Há já muito tempo que trago esta guerra dentro de mim, por isso, interiormente, ela não me diz nada” (KLEE apud PARTSCH, 2011, p. 31) – é quase sempre citado.

Se no final da década de 1930, o *Angelus Novus* não ocupava lugar de relevo dentro da obra de Klee, sua notoriedade foi conquistada não pelo fato do pintor particularizar-se em relação às correntes artísticas de seu tempo nem pela temática representada, mas pelo desenho – produzido em nanquim e aquarela sobre papel – ter passado pelas mãos de importantes pensadores da modernidade, instaurando em torno dele certa aura. Sabe-se que Walter Benjamin o comprou de Klee em 1921, em Munique, e o manteve consigo até sua morte, deixando-o sob a guarda do amigo Gershom Scholem (1897-1982). Em 1989, o desenho foi doado para Museu de Israel, em Jerusalém.

Em posse do desenho, Benjamin construiu uma interpretação particular do *Angelus Novus*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1992, p. 6).

Essa passagem, pertencente ao ensaio de 1940, *Sobre o conceito de história*, é uma das teses mais conhecidas de Benjamin, a Tese IX, mas é importante retomá-la, aqui, pois a figura alegórica do anjo é fundamental no desenvolvimento de suas reflexões sobre a história. A tese traz como epígrafe o quinto verso de um poema de Scholem enviado a Benjamin, intitulado “Gruss vom Angelus”, em que Scholem dá voz ao anjo de Klee<sup>31</sup> – “Minha asa está pronta para

---

<sup>31</sup> Apresento a tradução de João Barrento, presente em *O anjo da história* (1992), do poema de Gerhard Scholem (que foi produzido a partir do quadro de Klee e enviado a Benjamin por ocasião de seu aniversário em 15 de julho

o voo altivo:/ se pudesse, voltaria/ pois ainda que ficasse tempo vivo/ pouca sorte teria”. Os versos de Scholem – “sei muita coisa deste mundo/ sei o que venho anunciar” – podem, a princípio, provocar certa rangência como guia a conduzir para dentro da nona tese de Benjamin, pois trazem uma imagem conceitual do anjo como aquele cuja função primeira é anunciar. Diferente dos anjos representados por Klee, nos quais se nota a presença do caráter humano, o anjo de Scholem é animado por seu lado angelical: ele está pronto para o “voo altivo” rumo ao seu lugar de origem, mas se mostra compassivo do homem e se revela consciente do insucesso do voo, caso seu olhar alcançasse o lugar para onde deseja voltar. Na representação de Scholem, portanto, o anjo de Klee se furta de ser apreendido como anjo-homem. Outro verso deste mesmo poema revela o posicionamento assumido: “Não sou simbólico nem trágico/ significativo o que sou, é tudo/ em vão giras o anel mágico/ pois em mim não há sentido”. Aqui, o poeta coloca o caráter de mensageiro do anjo em suspensão, e anuncia não haver nenhum anúncio a fazer.

No jogo de permeabilidade da tese benjaminiana em análise, o olhar sobressaltado do anjo de Klee deixa entrever um olhar perito de quem vê tudo desfolhado à sua frente sem ilusão. Nos versos de Scholem, o olhar saliente talvez indique ser justamente esse olhar o meio comunicativo. Neste ponto – “significo o que sou, é tudo” –, se justifica a escolha de Benjamin de usar o poema como epígrafe da tese. O anjo da história observa as ruínas no seu enalço e sente, em suas asas, o peso da insuficiência de seu poder diante da catástrofe. Sua melancolia se afirma em seu gesto contemplativo do acúmulo de ruínas. Assim, o refinamento de sua lucidez sobre sua posição diante da história encontra seu correlato no excesso de incapacidade de empreender a tarefa de planar sobre os restos – manter-se em suspensão –, habitar os escombros, despertar os cadáveres, congregar os vencidos, apropriar-se dos fragmentos, dos ossuários. Olha para o passado como um denso aglomerado de eventos infrenes sobrepostos isoladamente. O desconhecido e o incomensurável, do mesmo modo, coexistem ali, nas ruínas. De face voltada para o passado, mas sendo puxado, de costas, para o futuro, o anjo da história é embalado por sensações e tomado pelo senso de saber que o que poderia alterar – a história humana, o progresso, a salvação, o futuro, a mudança etc. – tornou-se fabricante de ruína e morte. Por isso, a dualidade característica do tom melancólico lhe toma de assalto. O grande

---

de 1921) com o título em português “Saudação do Angelus”: “Aqui da parede, nobre,/ não pouso o olhar em ninguém,/ venho do céu que vos cobre/ sou homem-anjo do Além/ No meu reino o homem é bom/ mas não é nele que aposto/ recebo do Alto o dom/ e não preciso de rosto/ A região de onde vim/ tem medida e luz sem fundo:/ o que me faz ser assim/ é prodígio no vosso mundo/ Dentro de mim está a urbe/ para onde Deus me mandou/ o anjo com este selo/ nunca ela o deslumbrou// Minha asa está pronta para o voo altivo:/ se pudesse, voltaria/ pois ainda que ficasse tempo vivo/ pouca sorte teria/ Os meus olhos são negros e fundos/ e nunca se esvazia o meu olhar/ sei muita coisa deste mundo/ sei o que venho anunciar/ Não sou simbólico nem trágico/ significativo o que sou, é tudo/ em vão giras o anel mágico/ pois em mim não há sentido” (BENJAMIN, 1992, p. 6).

paradoxo que o envolve é o de, ao mesmo tempo, observar o passado, mas, diante das ruínas acumuladas, ser levado por uma força que o impele para o futuro, o progresso, oposição reforçada pela visão dos mortos, que se choca com o desejo de retornar para ajudar os vencidos a se recomporem.

Esse paradoxo é, inegavelmente, produtivo para a reflexão empreendida por Benjamin. Em sua percepção da história, o anjo parece colocar no homem a responsabilidade de salvação; e seu olhar melancólico sugere, além da sua impotência frente aos acontecimentos sobrepostos, a incapacidade de anunciar, ainda que seja o anúncio de quem é a responsabilidade de congregar os mortos, conforme a função do anjo dos versos de Scholem empregados como epígrafe na Tese IX. O paradoxo parece ser aquele da experiência do anjo do acesso vedado, do poder obstruído pela história dos homens, mas que, ainda assim, detém sua força na condição do seu olhar, já que se encontra preso à perda do poder que supunha ter. Sob a aparência de um olhar entregue aos efeitos da tempestade progresso, esconde-se um ser cujo aprazimento encontra-se na decifração dos sinais e das imagens, de algo a ser revelado. Portanto, trata-se, no fundo, de um olhar alegórico por excelência, um olhar de quem está consciente da perda, mas que insiste em buscar, mesmo não sabendo exatamente o que se perdeu, e deseja salvá-lo, embora seu estado seja de esgotamento. Dessa forma de entender sua situação perante as ruínas, decorre não um olhar de um pensador ludibriado, mas, sim, um olhar corrosivo e frio, em estado de vigília, operado pela rememoração.

A figura do anjo permeia alguns textos benjaminianos<sup>32</sup>, às vezes como protagonista, às vezes de forma mais discreta, com variantes<sup>33</sup> e certa complexidade, no contexto de outros domínios discutidos pelo filósofo berlinense – a linguagem, a arte, a fotografia, a técnica –, que não apresentam um pensamento sistemático fechado numa única interpretação, mas nem por isso deixa de ressoar reflexões até nossos dias, situando o pensamento de Benjamin sobre a história num lugar singular no contexto do pensamento de sua época. Frequentemente, há certo aprisionamento paradoxal da angelologia benjaminiana, alerta Jeanne Marie Gagnebin (1997), como se Benjamin reclamasse para si a posição de genuíno e de último testemunho da tradição

---

<sup>32</sup> Eis alguns deles: “Angelus Novus” (1921), ensaio para anunciar a publicação da revista intitulada “Angelus Novus”, na qual evoca a lenda talmúdica dos anjos; “Angesilaus Santander”, manuscrito autobiográfico de Benjamin (1931) publicado por Scholem, em 1972, acompanhado pelo seu comentário de Scholem, “Walter Benjamin und sein Engel”, cuja análise dos fragmentos não-publicados por Benjamin incide sobre o anagrama de Angelus Santanas, uma leitura de Benjamin como um místico judeu avesso ao marxismo; “Anjo da Morte”, do fragmento “Desgraças e Crimes”, e “Anjo do Natal” do fragmento “Um anjo do Natal”, ambos de “Infância em Berlim: 1900”.

<sup>33</sup> Ver Jeanne-Marie Gagnebin, “O hino, a brisa e a tempestade: os anjos em Walter Benjamin” em *Sete aulas sobre o conceito de Linguagem, Memória e História* (1997, p. 123-136); e Susana Kampff Lages, “Nas asas da interpretação: notas sobre os anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”.

judaica; ou como se requeresse o lugar do vanguardista de uma tradição marxista atualizada; ou, ainda, como se Scholem sacudisse o manuscrito *Agésilauus Santander* como se fosse uma prova incontestável do convertimento e da atuação de seu amigo (Benjamin) à tradição mística e cabalística judaica, sinal, portanto, da sua concordância, apenas aparente, com o marxismo; ou, longe disso, como se a presença dos anjos em Benjamin seja velada ou rotulada de simples metáfora das esperanças dos vencidos em sua causa pelo pagamento da dívida acumulada ao longo da história (GAGNEBIN, 1997, p. 124).

Não é o caso de rever a angelologia de Benjamin, nem de fechá-la em interpretações totalizantes, mas um ensaio de sua autoria no qual justifica a escolha do nome *Angelus Novus* para a revista que viria a ser editada em 1921, porém nunca foi publicada, é sugestivo para pensar o anjo de Klee interpretado como “anjo da história”, o cruzamento e a ampliação do sentido de atualidade impressa em sua noção de imagem dialética. É no sentido de atualidade que Benjamin recobra a lenda talmúdica: “pois os anjos – são, segundo uma lenda talmúdica, mesmo criados para, depois de terem cantado seu hino na frente de Deus, cessar e desaparecer no nada. Que uma tal atualidade que é a única verdadeira, caiba à revista, é isso que seu nome deveria significar”<sup>34</sup> (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1997, p. 125). O motivo da aparição nos textos de Benjamin comparece muitas vezes na própria estrutura do texto, como temporalidade peculiar dos anjos, à semelhança da lenda talmúdica; anjos fulgurantes e efêmeros, que Benjamin conhecia das conversas e correspondências com Scholem, estudioso da teologia judaico-cristã (GAGNEBIN, 1997, p. 124). A atualidade dos anjos talmúdicos estaria em sua breve aparição, no gesto de apenas cantar um hino, na autêntica eventualidade de pertencer a algo que se apreende como atual em seu tempo – isto é, no início do século XX – e autêntico por exhibir com maior clareza a imagem de um período histórico. Os anjos, de acordo com a tradição talmúdica, sugerem a alegoria da recuperação imediata de imagens do passado quase esquecidas, centelhas que despertam um caudal de sensações perturbadoras e provocadoras de mudanças. Parecem tão subversivos quanto o próprio pensamento benjaminiano – isto é, um pensamento não sistemático. Aqui, o anjo aparece como vestígio de um outro tempo, pois produz uma ruptura no veio da cronologia linear da história, da narrativa catastrófica das classes dominantes e da letargia metodológica dos historiadores, possibilitando uma outra narração: a da história dos vencidos, recalçada e esquecida. Disto se segue que, para Benjamin, a “verdadeira atualidade” é fulgurante, fugidia e aniquiladora, na medida em que tais anjos destroem a si mesmos, desvanecendo-se na noite e, sobretudo, solapando um “tempo

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, W. “Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*”, Gs. 11-1, p. 246. Citado e traduzido por Jeanne Marie Gagnebin em *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*.

homogêneo e vazio” obstinado a perpetuar-se indefinidamente. Destruição necessária para a efetivação da “verdadeira atualidade”, logo, da “verdadeira redenção”. Os anjos talmúdicos se apresentam, portanto, como dado especulativo que interrompe o decurso contínuo e tranquilo do tempo no discurso da história, que pressupõe o conteúdo histórico como produto do passado e não como processo de interpretação do presente.

Como se pode observar, os anjos da lenda talmúdica se diferenciam dos anjos celestiais consagrados pela tradição bíblica quanto à perenidade, mas potencializam sua força justamente no instante de entoar cantos de louvor e, em seguida, desaparecer para novos anjos ressurgirem quando for o momento de entoar novos cantos. Essa saída injeta o próprio anúncio de nova aparição. Através dela, poderíamos estar mais perto de um conceito de atualidade relacionado à demanda do presente em contraposição ao passado. Gagnebin tem razão quando anota que o anjo da tese IX carrega alguns elementos dos anjos da lenda talmúdica recobrada por Benjamin, como a situação de estar estático no mesmo lugar e de fugir adiante de si, conforme indicam o semblante desequilibrado, os “olhos arregalados” impossibilitados de se fechar, ea boca “aberta” por meio da qual nenhum som parece ser emitido. Os anjos não são mais testemunhas cristalinas da transcendência, mas participam do profano. Contudo, para Benjamin, seria na incapacidade e na fraqueza que esses anjos mantêm uma relação com o divino (GAGNEBIN, 1997, p. 134). E, de fato, mais do que configurar um momento histórico, no cruzamento dos anjos da lenda talmúdica com o anjo da história, a noção de atualidade para Benjamin destoa do ocasional e do arbitrário da moda. Na atualidade, está implícito aquilo que, no passado, estava em estado latente: este é um ponto determinante para o contorno de um futuro presente à espreita de ser descoberto e ativado. Portanto, para Benjamin, esta noção de atualidade aparenta estar sustentada em uma “espécie de não-tempo”, sem um contorno delimitado do momento presente, enquanto categoria temporal, e apresenta-se como o resultado de um encontro entre o que salta do passado e aquilo que se abre no futuro. O passado é, nesse sentido, a fonte aberta e acessível de onde emanam as atualizações possíveis.

Esse choque que culmina em atualizações é complexo, como o afirma João Barrento (2013). A lógica em questão se baseia na própria dissolvência da noção de atualidade, e é possível reconhecer que ela aparece coordenada com a categoria histórico-filosófica do “Agora” (*Jetztzeit*), a julgar pelo fato de que o “Agora é o lugar em que alguém está atento aos vestígios de sentido ainda possíveis e presentes nas ruínas da História, para chegar a uma qualquer epifania ou iluminação – sempre profanas” (BARRENTO, 2013, p. 51). Para poder apreender o presente, Benjamin afasta o que o presente lhe oferta por meio da nomeação. Todo o livro sobre Baudelaire constituiria, segundo Barrento, esse esforço de Benjamin em exorcizar



as fantasmagorias do tempo – a mercadoria, a noção de progresso, os valores da vida burguesa, a profanação do sagrado etc. –, cujo surgimento foi testemunhado pelo século XIX.

Nos primeiros textos sobre a linguagem, Benjamin viria a dar um sentido diferente para o ato de nomear daquele do Gênesis bíblico no qual o verbo se fez carne. Nesta compreensão teológica, não existe conhecimento, mas criação. A criação não compartilha do ato de conhecer, pois é apenas após a instauração da linguagem humana e da saída do paraíso que o conhecimento nos é dado a ver. O conhecimento segue a lógica da história (BARRENTO, 2013, p. 51). O momento presente tem a dimensão de uma galeria longa, via de acesso a uma paragem que, apesar de guardar uma expectativa utópica e pura, porta, claramente, um sentido histórico, porque tais confluências, com efeito, inesperadas, se atualizam, a começar pela potência com a qual se opera esse choque no e de fora do presente. Quem atravessa a galeria, o “agoral”, percebe vias de acesso enquanto potências a solicitar novas atualizações que as anunciam, configurações ainda com fissuras, aberturas para o presente.

Sob o signo de uma imagem alegórica, o famoso anjo seria a expressão de uma conjuntura real de dispersão da escrita, flutuação ideológica e ambivalência política em Benjamin (BARRENTO, 2013, p. 22). Ao anjo da catástrofe, é conferida uma auréola mítica e também um valor de fetiche, com o sentido concentrado na mescla de: o vanguardismo formal do quadro de Klee, por nós já apontado, que se estende aos próprios textos de Benjamin, trabalho crítico-filosófico escrito como ensaios, gênero híbrido e de traço fragmentário em que o velho se apresenta como novo; os aspectos do pensamento messiânico, que conflui com preocupações que Benjamin também descobre no marxismo (BARRENTO, 2013, p. 50), inseparável da própria figura do anjo mensageiro e a interpretação que dele faz Benjamin a partir das conversas com Scholem; e do materialismo histórico consagrado na Tese IX, na qual o anjo se perfaz como instrumento alegórico. Percebe-se, aí, a combinação de temas, tradições e perspectivas teóricas como procedimento guia para um campo expandido, formando constelações do interesse e de intervenção filosófica de Benjamin, como tempo e história, história e progresso, progresso e melancolia, alegoria e símbolo, teologia e materialismo, origem e teleologia, messianismo e marxismo, ruína e morte, atualidade e tempo-de-agora. Todos estes temas são caros ao espírito filosófico do último quartel do século XIX e foram promovidos pela crítica da cultura e da linguagem, a desconfiança e o relativismo, bem como pela consciência das contradições relativas ao capitalismo tardio. O método benjaminiano é mormente reflexivo, mas passeia por uma zona de observação de fatos os quais são inseridos num horizonte de leitura bem própria do materialismo histórico, que ampara sua interpretação

do cenário social da arte num período de crise, que tem como origem as condições contrafeitas da produção artística contemporâneas em relação às formas tradicionais de recepção da arte.

Até por isso, Benjamin sente de modo visceral a crise cultural e filosófica, que, para ele, vai propiciar o “vazio de experiência” e o “vácuo histórico de intelectualidade burguesa” no pós Primeira Guerra Mundial do qual o sintoma mais notório é o da inutilidade e do estancamento artístico e teórico no âmbito burguês e, ainda, na esfera da esquerda dogmática. Esse campo de atrito no qual se encontrava Benjamin parece fazê-lo renunciar ao “puro historicismo” e ao “puro sociologismo”. Neste aspecto, haveria, segundo João Barrento, um ponto de contato entre Benjamin e Ernest Bloch:

no primeiro, pelo desencontro entre a permanência de concepções auráticas (idealistas) da arte e os modos de produção essencialmente antiauráticos com que se defrontam (por exemplo, na literatura de massas e no cinema); no segundo, pela insistência em fórmulas culturais apenas politicamente recicladas e em “invariantes” que constituem um obstáculo a qualquer teoria ou crítica que se queira produtiva e dialética. (BARRENTO, 2013, p. 64).

Como se pode ver, ambos os pensadores refutam a ideia de passado como uma “imensa polifonia” ao considerar a ocorrência de voz dominante, levando a um historicismo de caráter incontestável. De modo análogo, consideram que adotar leis ou formas pariformes a todo o passado e desaguar num sociologismo inquestionável, desconsiderando as correspondências específicas de cada momento histórico, é cair no “sociologismo puro”. Tanto Benjamin como Bloch empenham-se, pois, por marcar – e marcam – um posicionamento hermenêutico crítico em termos de aproximação da literatura e da arte, compreendidas como *organon* da História. Em Benjamin, as teses de “Sobre o conceito de história” apresentam essa metodologia e postura mais delineadas, e aí pode se ver o rompimento com uma noção de História como um contínuo, tal qual como se apresentava o historicismo do século XIX. O posicionamento de renunciar o “puro historicismo” e o “puro sociologismo”, tanto em Benjamin como em Bloch, assume um espírito assertivo porque acata uma nova estruturação, em vista da realidade presente, de natureza monadológica e fragmentária do passado (BARRENTO, 2013, p. 67). O entendimento do materialismo histórico de Benjamin se calca, portanto, numa interpretação inscrita numa zona em que cada momento do presente toca no passado e deixa ligações atualizadoras com ele, descortinando o extemporâneo.

Para além de uma recusa de uma noção de história naturalizada e das concepções de cultura e do humanismo em prática apreendidas, inclusive, por Hitler, a postura de Benjamin e de muitos artistas, entre eles Klee, é radical e belicosa no tocante à tradição por eles herdada.

No caso de Klee, o abandono da tradição talvez explique sua busca incessante por novas técnicas de pintura e o fato de sua obra ser de difícil classificação. Já no caso de Benjamin, ressalta-se sua virada para as realidades das massas e da técnica, como uma forma de superar a crise e de anular o passado. Uma atitude dessa natureza levaria Benjamin a incorrer na mesma fórmula historicista por ele criticada, de um comportamento frente à crise cultural meramente de reciclagem.

Klee, em particular, foi seduzido pelas ideias do socialismo por ocasião do contato com o professor de Direito, de Berna, Philipp Lotmar, a partir da leitura de “O socialismo e a alma humana” (1891), de Oscar Wilde<sup>35</sup>. Em carta a Lily, sua esposa, de 9 de dezembro de 1915, bem como em outras cartas escritas por volta do mesmo período, Klee demonstra certo ceticismo quanto à concreção do socialismo quando, por exemplo, escreve: “Se o socialismo quer e pode criar para cada um os meios que lhe convêm, então, eu também sou socialista. Mas, neste ponto, como aliás na maior parte das coisas, continuo a ser incrédulo. Contudo, também não lhe serei hostil, pois é o único movimento honesto” (KLEE apud PARTSCH, 1992, p. 31). O interesse de Klee em participar das discussões sobre o socialismo com Lotmar tem muito a ver com os movimentos revolucionários na Rússia deflagradores de uma torrente de greves em 1905, mesmo ano da pintura de *Fênix envelhecida*. No momento de sua produção, Klee, em correspondência a Lily, assim a explicava: “tenho uma alegoria da incompetência, encarnada pela Fênix que se levanta; uma imagem muito original. É preciso imaginar, por exemplo, que acaba de dar uma revolução, queima-se a incompetência e ela renasce inteiramente rejuvenescida. É nisto que eu acredito” (KLEE apud PARTSCH, p. 1992, p. 31). Durante anos, seus trabalhos atenderam cada vez mais ao gosto do público e do mercado de arte, mas a partir de 1939 Klee passa por um momento de forte vigilância à custa de seu trabalho ter tido implicações culturais e políticas num contexto de grande apreensão na Alemanha nazista. Klee morre em 1940 de uma grave doença pouco antes de adquirir a nacionalidade Suíça, mesmo ano da morte de Benjamin em Port Bou por overdose de morfina.

A História como pensamento negativo e da crise aberta no século XIX, comum a Klee e Benjamin, é tão pontual e ainda pertinente para o tempo do filósofo e do artista. A leitura do anjo de Klee empreendida por Benjamin apresenta-o como alegoria, relacionada com os estados da cultura e com as circunstâncias políticas, e ganha em efetividade, no desenho de Klee, pelo referimento ao olhar extasiado da figura maior, o anjo. Do alto de uma posição apenas presumida, do posto penoso do qual se garante, o olhar se manifesta. Fica aí mais clara a leitura

---

<sup>35</sup> No Brasil, esse ensaio do Wilde foi publicado com o título de “A alma do homem sob o socialismo”, tanto como livro avulso quanto nas Obras Completas.

de Benjamin do “olhar dilatado”, da extensão, barulho aflitivo da distância que, em linha indireta, revela o “agoral”, cuja consciência é tomada por um ato de atenção por parte do olhar impregnado de intencionalidade, de interpretação do presente.

Enquanto elemento de um estratagema crítico de leitura da História, a imagem do anjo de Klee embasa, portanto, o argumento deste capítulo. Tensionada com os textos de Al Berto e Caio F., a leitura que dela faz Benjamin serve de guia para continuar a discutir a tese-proposição já anunciada: os dilemas antagônicos reforçam a si mesmos, caracterizando-se como esgotamento da experiência histórica. Em grande parte, esta argumentação vai se centrar no poema “Curtume”, de Caio F., em diálogo com outros poemas seus e do poeta português, nos quais se observa um talhe crítico e político. Pontualmente, a leitura proposta tenta entender como “Curtume” se constitui enquanto uma forma de pensar o encontro do passado com o presente sob a chave do *pathos* melancólico, tendo como operador de leitura uma possível alegoria do período ditatorial no Brasil. A alegoria, para Benjamin, mantém uma afinidade com a experiência moderna e a consciência de crise, embora essa relação não equivalha exatamente àquela. Em seu modo de vê-la, a alegoria privilegia a noção da história como um movimento de construção e destruição, como um campo de sofrimento e conflito contínuo, entrevista no barroco como história natural em que a figuração do tempo se apresenta como ruínas. Demarcase, em especial, em *Origem do drama barroco alemão*, o amálgama entre história, melancolia e alegoria, e nele Benjamin aborda a alegoria como transgressão ao modelo de arte retórica, tido em alta conta pelos românticos, e à visão do belo artístico como símbolo estético claro, plástico e gracioso, contrastando-lhe à “dialética apoteótica do barroco” – expressão de um tempo saturado por incertezas em que as ruínas não podem mais ser representadas pelo símbolo romântico. Seu argumento recai no ponto da interpretação errônea da “expressão alegórica original” acomodada sob o pensamento simbólico cristão do medieval. Sustentado em uma noção de verdade religiosa universal e indivisível, essa noção medieval restringia a expressão alegórica à “convenção da expressão” em agravo à natureza dúbia, descerrada de diversidade de sentidos e significações, resultando em “um grande delito contra a paz e a ordem, no campo da normatividade artística” (BENJAMIN, 2013, p. 199). A partir do barroco, porém, caem por terra as crenças na interioridade coesa do classicismo. E é na escrita alegórica que os signos do passado passam a ser fixados, abrindo a possibilidade de decifrar os sinais inscritos por meio da escrita imagética alegórica, abertura esta capaz de decifrar a história.

Como se sabe, Benjamin usa a máxima de que a história narrada é sempre a dos vencedores. No processo de dominação, o desejo de poder pulsa e, conseqüentemente, as “ruínas do vencido” são convertidas em atributos da “ordem totalizante do vencedor”. Essa

manobra tem como finalidade apagar as descontinuidades da história e atribuir sentido à experiência humana no tempo, confluída para um centro estabelecido, segundo a visão do vencedor. Uma retomada do conceito de alegoria revela que, desde a perspectiva tradicional, passando pela pedagógica, política, mítica, teleológica e figural, o movimento de ocultamento e revelação aparece relacionado ao anseio de, por meio da decifração e da interpretação, vislumbrar totalidade e organicidade. Via de regra, “exceto em sua acepção moderna, a alegoria é sempre um movimento que caminha do fragmento [...] para a totalização, para o sentido pleno que é próprio à interpretação recuperar em favor de certos domínios e expansões” (XAVIER, 2012, p. 449). Logo, ao reabilitar a alegoria como método interpretativo, Benjamin empreende o entendimento de uma arte relacionada a uma aguda consciência de crise em que o olhar barroco se apresenta como um olhar melancólico, com o poder de desvitalizar e subtrair a organicidade do ambiente circundante. Sua leitura da Modernidade é feita a partir da leitura de personagens, fantasmagorias etc., que, integrados em outro contexto, adquirem novo sentido.

Em sua reflexão sobre o Barroco, Benjamin reconhece o traço da perda, mas se afasta da ideia do caráter obsessivo pelo passado levantado por Freud e, assim, percebe uma positividade implícita à melancolia que é sustentada por seu caráter fragmentário. Para o filósofo alemão, a recusa em abandonar o objeto perdido confere à melancolia uma conotação reflexiva por sua capacidade de problematizar o mundo moderno e a racionalidade abstrata e instrumental que o fundamenta. Renitente à coerção da renúncia, a meditação melancólica favorece a permanência do passado e admite a dúvida, ao mesmo tempo em que elimina o curso linear da história e instaura o descontínuo quando problematiza o tempo presente – marcado pela decomposição, ruína e morte, e favorável à meditação melancólica. Articulado estas reflexões com o nosso *corpus*, esta parece ser a postura do sujeito lírico de “Curtume” que, mesmo negando o poema enquanto instrumento de poder, insiste em sua força reflexiva.

Os personagens do drama barroco, ao renunciarem à sua condição histórica (presente) para aceitarem sua condição natural e criatural, tomam o caminho do regresso ao lugar de origem, no sentido benjaminiano de origem, para se propagarem. Um ensaio de 1999, *Nós, os mortos*, de Denilson Lopes, nos permite ver como “o diálogo com a melancolia barroca vai além da simples afirmação da desilusão, da constatação de perdas; ele visa dar uma espessura e estatura históricas a um período em geral subestimado quando contraposto aos anos 60” (LOPES, 1999, p. 11). O Neobarroco, como imaginário, pressupõe

uma posição frente à história que está sustentada sobre a alegoria, sendo sua retomada, no presente, fundamental por fazer emergir a precariedade do

humano e construir “a imagem como histórica e a história como imaginária” (ABBAS, apud LOPES, 1999, p. 68). Se na alegoria barroca havia uma possibilidade de salvação platônica, em que o particular acede ao plano das ideias, reencontrando a totalidade, essa base metafísica [...] já não é tão importante no Neobarroco, quando não há mais possibilidade de redenção da totalidade. Através do detalhe, [...] a alegoria integra ao mesmo tempo espaços e artes, configurando-se mesmo num esquema de saber adequado à contemporaneidade, em que as cisões dualistas da metafísica em ruínas do Barroco se multiplicam, proliferam, rompendo reificações, mas sem necessariamente ultrapassar separações como natureza e cultura. (LOPES, 1999, p. 68).

No prefácio da segunda edição de *Inventário do Ir-remediável*, publicada em 1995, Caio F. afirma terem sido os contos, escritos entre 1966 e 1968, influenciados por diversos autores e vagas alegorias da Ditadura Militar. A declaração torna-se significativa, sobretudo se pensarmos na atualidade do tema com o crescente número de textos de figurações da ditadura na literatura brasileira. Os limites e possibilidades da representação de situações – históricas ou fictícias – que tomam como centro a violência possibilitam a formulação de uma sondagem mais crítica sobre a produção literária e cultural (GINZBURG, 2007, p. 50). O próprio título do livro em questão é indicativo das condições de produção. A palavra “inventário” traz consigo toda a carga semântica relativa à contabilidade dos bens pertencentes a outrem, e a consequente partilha entre os herdeiros. O termo “irremediável”, quando relacionado ao termo “inventário”, guarda, em nossa cultura, o sentido de morte como algo inevitável. *Inventário do ir-remediável*, lido a partir da declaração de Caio. F., sugere o enfrentamento da morte dadas as questões que o contexto sócio histórico-cultural de então encerrava. O autor alterou o título na segunda edição, passando de “irremediável” a “ir-remediável”, leitura mais otimista, embora os motivos que animam o drama dos personagens tragam todos os conflitos e medos decorrentes de uma situação em que o risco de morte é eminente. Em contos como “O ovo”, “Inventário do irremediável”, “Apeiron”, “Réquiem”, assim como no poema “Curtume”, as circunstâncias contingenciais do contexto histórico representadas pelo poeta reportam à concepção benjaminiana da memória que particulariza o *descontinuum* como história ofuscada pelas narrativas oficiais do dominador – a afecção melancólica na insistente presença de um tempo que se abandona e se inscreve no presente.

Esse foi o contexto brasileiro. Quanto a Portugal, podemos dizer, de modo sumário, que a melancolia perdura no inconsciente coletivo lusitano, vestígios de certa índole melancólica do imaginário português concernente à tríade memória-saudade-melancolia. Deste modo, a melancolia, tomada como *pathos* coletivo, nos faz investigar, em nossa análise, como a permanência de traumas coletivos no tocante ao contexto histórico do período de produção de

alguns dos poemas, tanto no Brasil quanto em Portugal, podem ter influenciado no delineamento da representação do relacionamento amoroso do sujeito lírico da poesia de Al Berto e Caio F..

### 3.2 “OS SOBREVIVENTES”

Nenhum poema libertário  
libera a tarde do gigantesco inútil  
derramado em copos de cinza  
sobre as paredes sujas.

Nenhum poema inflamado  
desinflamaria o pus da paisagem mutilada  
pelas chaminés vomitando fuligem  
sem parar.

Nenhum poema possível  
possibilita a transmutação do nada  
curvado sobre cada uma das máquinas  
em toques secos.

Nenhum poema pirado  
pararia a voragem estúpida  
gerando monstros coloridos  
em papel couché.

Nenhum poema solto  
soltaria outra vez as pandorgas perdidas.  
Preso na gaveta, solto no vento: nenhum poema.  
Nem mesmo este.

25 de março de 1980. (ABREU, 2012, p. 85).

Primeiro poema do decênio de 1980 de *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, “Curtume” foi produzido num tempo de massificação intensa da sociedade, no período de abertura política e redemocratização do Brasil. O título refere-se ao local onde se dá o processo de curtir couro, notadamente ao processo de transformação sofrido pela pele do animal. O empreendimento do gesto de curtir, do corpo mutilado, desenha a linha fronteira entre vida e morte. Logo de saída, a imagem da “tarde” se revela como um apontamento mínimo de travessia do poema. Lembremo-nos da tarde na sua estreita relação com o crepúsculo, imagem espaço-temporal anunciadora do cair do tempo e do espaço em outro mundo. Diante dessa imagem, deparamo-nos com uma série de dúvidas: há alguma força capaz de impedir o poema de “liberar a tarde”? Será essa força o leitor à espreita do próximo passo do poeta para entender o tempo presente? Qual a importância da data de produção do poema vir inscrita ao seu final? Acompanhar o delineamento dos versos de “Curtume” é perseguir sinais não

reveláveis, mas apreensíveis na superfície da escrita; é adentrar num esboço cifrado de significações não oferecidas, cabendo ao leitor buscar interpretações possíveis, lendo sinais para aperceber as configurações do poema. Isto dito, é importante acrescentar que não é nosso objetivo, em absoluto, decifrar o poema. Lemo-lo a partir de um recorte, a melancolia apresentada em seus versos, considerando algumas imagens sugeridas, como o título, o contexto histórico e a data de produção do poema.

Voltemos, pois, à imagem do cair da tarde. Em “Curtume”, parece tratar-se de uma temporalidade que ganha forma na descontinuidade e, também, de um tempo indissociável do tema das ruínas, como no *Trauerspiel*, sob a forma da expressão alegórica. As imagens são vestígios em latência. Reclamam uma forma, um método alegórico, aditivo ao texto, para serem produzidas como imagens perfeitamente imperfeitas, isto é, inconclusas e fugazes, quando comparadas a uma forma direta de dizer. Esta forma encontra na escrita fragmentária e na digressão, a melhor maneira de expressão. A cada fragmento recobrado – os copos de cinza, as chaminés, a fábrica... –, tem-se algo a mais. Assim, as suspensões de sentido contínuas são a base da contemplação. O espaço lúgubre, o curtume, traduz a ruína de um tempo. Nessa temporalidade em ruínas, passado e futuro confluem para um presente vazio. O título aponta, portanto, para uma transformação. A memória acionada ao longo dos versos toma a forma de um corpo pulsante e, ao mesmo tempo, morto. Aí podemos pensar a analogia com a morte pelo estabelecimento do processo de curtimento primitivo. A cinza deriva do fato de ser um valor remanescente, despojo do fogo extinguido e resíduo do corpo após ter sido nele apagado o fogo da vida, sendo um legado cultural relacionado ao apagamento da atividade mental. Logo, a representação da morte do corpo se dá por um doloroso processo de transformação. Uma vez “mergulhado em cinza”, o couro se torna maleável e dócil para exercer, de maneira eficiente, as atividades exigidas pelo meio de confinamento. No plano funcional, esse fundamento busca aumentar a rentabilidade dos corpos para fins econômicos e, na mesma proporção, visa diminuir seu funcionamento do ponto de vista político.

Sem querer aprofundar ainda mais nas sugestivas imagens oferecidas pelo poema, apontamos em sua composição uma matéria de interesse para este ensaio. Parte-se da imagem do cair da tarde em estreita relação com a melancolia que afeta a sociedade, na medida em que o processo de curtimento é doloroso e melancólico. A transformação apontada pelo título indica, pelo menos, duas coisas: primeiro, ao longo do poema o processo de curtimento é metaforizado, mas a crítica do sujeito lírico se direciona ao resultado do produto do curtume, o couro maleável, insinuando uma alegoria da inutilidade da sociedade no tocante ao enfrentamento dos impasses políticos, até mesmo de acatamento da sociedade face ao poder no



contexto do regime ditatorial; em segundo lugar, ao abrir cada estrofe com a anáfora “Nenhum poema”, o sujeito lírico estende a ideia de “inútil” à própria poesia. Daqui, podemos extrair uma dupla alegoria. Voltemos para o primeiro aspecto; o segundo, não tardo a abordar.

Em *Circuito dos afetos* (2016), Vladimir Safatle toca num ponto importante ao ocupar-se da matéria dos afetos na sua relação com a política: “Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos” (SAFATLE, 2016, p. 16). No plano dessa experiência, “certas formas de vida” (SAFATLE, 2016, p. 16) manifestam seu estoicismo mesmo quando inseridas num quadro em que, aparentemente, não conseguem lidar com parâmetros normativos nos quais acreditam. Se, ao longo do tempo, a instauração política não se dissociou das metáforas corporais, talvez o sentido do corpo político, marcado por uma coesão orgânica para instituir laços políticos, seja inerente à capacidade de ser afetado. Assim, as metáforas do corpo político exibem a natureza do regulamento de afecção, amparadora das adesões sociais. Em Safatle podemos ler:

Pois um corpo não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade. Por outro lado, as metáforas do corpo político nos lembram como não é possível haver política sem alguma forma de incorporação. Não há política sem a encarnação, em alguma região e momentos precisos, da existência da vida social em seu conjunto de relações. Pois é tal encarnação que afeta os sujeitos que compõem o corpo político, criando e sustentando vínculos. [...] Uma encarnação não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos. [...] Cada regime de corporeidade tem seu modo de afecção. (SAFATLE, 2016, p. 20).

Os modos de afecção assumem, por vezes, formas bastante conhecidas, como o medo. Safatle redimensiona a noção de medo postulada por Freud<sup>36</sup> afirmando que o gerenciamento do medo pelo corpo da sociedade está atrelado ao fundamento da necessidade de se defender contra toda violência que julga ser uma ameaça ao princípio da unidade da vida social.<sup>37</sup> Defesa constante, pois mantida pela permanência de um estado latente de insegurança absoluta derivada tanto de um potencial risco exterior, quanto da violência intrínseca da relação entre os

<sup>36</sup> Essa noção de medo se encontra especialmente nos ensaios *Totem e Tabu* (1913), uma aplicação da psicanálise na antropologia social e na arqueologia, e em *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), cujo questionamento circula em torno de o que mantém coesa uma massa de pessoas.

<sup>37</sup> Desde de Thomas Hobbes, em *Leviatã*, publicado originalmente em 1651, o Estado, representado pela figura do rei-soberano, oferece uma proteção social que dissolve o campo dos afetos e alcança um campo de relação de não relações, solicitando a renúncia pulsional para refrear a ameaça de uma guerra generalizada, de todos contra todos. O Estado converte os sujeitos em seres carentes da proteção de um grande pai.

indivíduos fundada na expectativa da ameaça de um dolo. Desta forma, o medo seria, segundo Safatle, um propulsor de coesão social.

Contrapondo-se ao medo, a esperança se baseia, do mesmo modo, na expectativa de um acontecimento que nos isente de um possível dolo. O componente crítico desse contraponto tem como norte a compreensão de que nenhum poder pode se sustentar apenas no medo, motivo pelo qual uma dose de positividade é sempre necessária para constituí-lo e mantê-lo, prorrogando sua duração. Isto posto, medo e esperança são efeitos do poder assentados na expectativa temporal do corpo, “pois o corpo é uma maneira de experimentar o tempo” (SAFATLE, 2016, p. 20), de experimentar a história. Este é um dos principais postulados da filosofia de Safatle, para quem depurar o corpo político de todo afeto é algo impossível.

Neste contexto descrito acima, um afeto mais profundo que o medo emerge: o desamparo. Tantas vezes escamoteado pelo Estado, o desamparo daria origem à emancipação e à coragem para o sujeito de apresentar-se forma aberta frente às contingências. Se o medo e a esperança amparam vínculos motivadores do crescimento de figuras imaginárias projetadas do futuro, acarretando, do ponto de vista psíquico, uma diminuição dos estratos de possibilidades próprios às contingências do presente, o desamparo seria um dissolver na unidade do povo, uma disposição à alteridade. Em consequência, o desamparo prepara uma outra dinâmica, contrária àquela da continuidade de suas predicções, mobilizadora de outro circuito de afetos. O desamparo é próprio das relações intersubjetivas, uma abertura por onde nos desviaríamos da nossa jurisdição, dos nossos interesses e, por isso, seria uma abertura para nos compor de outra forma, criando vínculos pela despossessão e pela filtração de contingências, ao passo que nos colocaria perante as indeterminações inerentes ao desejo. Na esfera política, o desamparo e o medo da despossessão estão refletidos em posições antinômicas: o sujeito despossuído se desprende das amarras de reconstituição obsessiva do passado, dentro das quais o indivíduo é tomado pelo gozo centralizado na subserviência melancólica ao Outro.

A crítica do sujeito lírico de “Curtume” à inutilidade parece ser a mesma que embasa o comportamento do indivíduo com medo da despossessão. Nota-se, em sua postura, uma espécie de esgotamento social sem expectativa de um novo ciclo ou, pelo menos, de uma força com o potencial de colocar os sujeitos do corpo político em movimento. O sujeito lírico parece criticar, no momento de perigo que o próprio poema se inscreve, algo como uma “patologia social” adquirida pela falta de crença na força da própria imaginação para gerar alternativas, como um

momento de grande desencanto social.<sup>38</sup> Um dos fundamentos da ligação da sociedade com o poder está na produção e lembrança constante do nosso laço com um ideal, uma promessa, uma conjuntura perdida, no sentido que Sigmund Freud deu à melancolia em “Luto e Melancolia” (1917) ao situar o luto e a melancolia como casos originários da reação à perda de um objeto de amor, conceito explorado na parte primeira desta tese. Se no luto o mundo se torna pobre e vazio, na melancolia o ego assume tais características, provoca um vazio no sujeito e instala um aprazamento, paralisando-o – paralisia característica do melancólico personagem da tela de Dürer e que, em nossa leitura de “Curtume”, talvez tenha motivado a crítica do sujeito lírico à sociedade, como se ela, a sociedade, tivesse permitido ser levada ao curtume.

As experiências relacionadas ao poder são, em grande parte, fundadas a partir de falas de resignação de pessoas públicas que nos lembram constantemente dos anseios políticos abstratizados. Nesse momento melancólico, o poder atua de maneira incisiva quando o poder corrente já não tem a força de convencer as pessoas. Nessas circunstâncias, os limites entre uma e outra alternativas são pressionados, uma vulnerabilidade se instala, a paralisia se expande... Pouco tempo depois, a distância entre a voz resignada e os ouvintes é cortada – e cria-se “uma adesão social construída através das afecções” (SAFATLE, 2016, p. 16). Não se trataria de uma adesão tácita, mas uma maneira de não assentir ao poder vigente. Os sujeitos não se veem como objeto de valor na constituição do corpo social em vigor. A tática dos dominadores representada pelo mergulho em cinza busca nulificar toda e qualquer esperança de transformação da vida social em curso. Em consequência, o espaço melancólico lembra ao sujeito que o corpo político foi perdido e bloqueia qualquer imaginação política.

Sintomático nesse sentido é o conto “Os sobreviventes”, que compõe a parte “O mofo”, de *Morangos mofados* (2015). Produzido a partir do diálogo entre um homem e uma mulher, após a tentativa de uma relação sexual frustrada por serem, ao que tudo indica, ambos homossexuais, a narrativa se desenrola em meio a angústias e sonhos gorados: “Mas tentamos de tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo” (ABREU, 2015, p. 30). Mas a angústia não parece ser apenas decorrente do desempenho desastroso do casal na tentativa de sanar seus problemas sexuais num contexto repressivo em que o medo de manifestar suas preferências sexuais os fazem buscar no companheiro(a) de luta política uma relação amorosa

---

<sup>38</sup> Lembremos que a vida, para os gregos, era dividida em duas: *zoé*, vida não qualificada, vida comum a todos os seres vivos escravizados pelas necessidades básicas da sobrevivência humana; e *biós*, vida dotada de *logos* e, por isso, instituidora do curso da vida e de um tipo de fala de estruturação do corpo político. A vida, no interior desse corpo político, é uma vida corrompida, de reincidência dos jogos de interesse, uma espécie de ofuscação e de ressurgimento de personagens e de ocorrências ruins. Esse fundo evoca impotência, debilidade e incapacidade de transformar. É pela reiteração dessa paralisia que o processo de poder se assegura e a internalização de um princípio de autocontrole se instala.

aceitável pela sociedade: “Eu quero dizer que sim, que acreditei, mas ela não para, tanta tensão espiritual moral existencial e nenhum físico” (ABREU, 2015, p. 30). Por trás da frustração, há um quadro que vinha se desenhando – “eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança” (ABREU, 2015, p. 33) –, e culmina, no conto, num desencanto para, depois, a personagem feminina recobrar o ânimo: “enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá.” (ABREU, 2015, p. 33).

A sensação de circuito fechado é recorrente na poética de Caio F.. Será por via do desnortamento que a personagem irá ver frustradas suas expectativas. Muitos outros sinais configuram este persistente desconforto: “As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo?” (ABREU, 2015, p. 33). No fundo, o choque traumático do evento leva os personagens de Caio F. a uma percepção austera da própria constituição e, por isso, não raro, entendem a esperança como algo inconcebível. A inquietude registrada no depoimento da sobrevivente revela o grau de dificuldade em falar sobre o assunto e da experiência traumática dos personagens. É útil reconhecer a extensão do trauma pessoal dos personagens de “Os sobreviventes” para o âmbito coletivo, já que o relato está situado num contexto social em que se veem abaladas as forças capazes de elaborar possibilidades coletivas de superação do contexto em vigor.

Para Jaime Ginzburg, o enfrentamento dos impasses históricos é elaborado por Caio F., no plano individual, sob a rubrica do desejo de ser outro, pela busca de alteridade e vontade de sentir, pensar e viver de outra maneira; enquanto que, no plano coletivo, haveria uma expectativa, por parte de Caio F., de ser parte de outro Brasil. O desequilíbrio de forças entre o Estado e a sociedade é motivo de inquietação e instala um impasse, servindo como pano de fundo para muitos de seus contos (GINZBURG, 2007, p. 46). Em sua poesia não é diferente. Não raro, percebemos tal inquietação nos versos de muitos poemas. Em “Curtume”, como vimos, a sociedade assume o papel de cúmplice ou, pelo menos, de uma sociedade mal informada acerca da real situação na qual estava inserida. Aqui, é o sujeito lírico do poema que atinge o estado de inquietação, estado comum aos personagens de seus contos e romances, independente da temática explorada por Caio F..

O gosto pelo registro poético dessa desproporção sociedade/Estado inclui um poeta do calibre de Carlos Drummond de Andrade, que no Estado Novo já a abordava. Entre vários

poemas de Drummond possíveis de serem aqui recobrados, “Carta a Stalingrado” anuncia desde o título o desconforto face às ruínas da Segunda Guerra Mundial, fazendo-as irromper pelo anúncio duplo da carta e do próprio poema:

[...]  
 O mundo não acabou, pois que entre as ruínas  
 outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,  
 e o hálito selvagem da liberdade  
 dilata os seus peitos, Stalingrado,  
 seus peitos que estalam e caem  
 enquanto outros, vingadores, se elevam.  
 [...]

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos  
 apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,  
 caminho solitariamente em tuas ruas onde não há mãos soltas e relógios  
 [ardidos  
 sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, se não isto  
 [isto?

(DRUMMOND, 2012, p. 128).

Márcio Soares Dias (2006), ao referir-se à dialética entre espaço urbano e rural na poesia de Drummond, assinala como tão complexa e contraditória é a abordagem do tema da cidade em Drummond, que ora realça o pessimismo que relaciona a experiência urbana na metrópole à reificação do homem, ora retrata a cidade moderna como representação da resistência, da livre expressão política e de menor cerceamento da sexualidade. Ao analisar “Carta a Stalingrado”, Dias observa que ali a cidade é representada como emblema da resistência e da integração dos homens em circunstância hostil, homens que “buscam força justamente num sentimento de identidade que os une a outros concidadãos; mais ainda, ao invés de usina que transforma homens em objetos, é a própria cidade que se humaniza” (2006, p. 87). Caio F. atualiza, a seu modo e na época de composição do poema, a desproporção entre as forças antagônicas em “Curtume” e em outros poemas e contos representadas por Drummond no contexto do Estado Novo. Em contraponto à franca denúncia social, o tratamento do social em Caio F. se faz, de maneira sutil e sem explícita militância política, pela construção de uma simbologia bem peculiar, um modo esfíngico e evasivo de contar, com o propósito irônico de revelar o reverso das coisas, criando um espaço de estranhamento onde as referências à realidade exterior são crivadas pelas observações e reflexões dos narradores e do sujeito lírico e são interpostas pela imaginação, acentuando a ambiguidade do que está sendo dito.

Se, em “Carta a Stalingrado”, como argumenta Márcio Soares Dias, a usina não se apresenta como meio de transformação de homens em objeto, em “Curtume”, a ideia de

transformação tem espectro mais amplo em sua construção, ganhando um sentido de lugar de corpo afetado. Essa dinâmica se atualiza na segunda estrofe do poema sob a rubrica da fábrica – “Nenhum poema inflamado/ Desinflamaria o pus da paisagem mutilada/ Pelas chaminés vomitando fuligem/ Sem parar” –, e concorre para “agir socialmente” de determinada maneira. Historicamente, a inércia foi atribuída à melancolia como um de seus traços constituintes, e a melancolia sempre foi marcada por um sentimento de impotência que leva o sujeito a não sair do lugar onde ele acredita estar. É precisamente desse posto que o sujeito vê toda e qualquer imaginação – no caso do argumento em desenvolvimento – política bloqueada. O processo químico sugerido pelo curtimento, além de facilitar a manipulação física, impossibilita a influência de agentes externos. A cinza vegetal se transforma em substância atuante no metabolismo da pele animal em resposta às pressões ecológicas, como vírus, insetos e bactérias. A imagem do mergulho em cinza e os versos da segunda estrofe talvez possa sugerir o impedimento de reações às ideias contrárias ao contexto sócio-político no qual a sociedade brasileira estava inserida. Nesse sentido, esses versos são indicadores de certa paralisia, de uma gigantesca inutilidade, e do êxito do historicismo pela via da instituição de um sentimento em que o domínio dos vencedores representa o Bem.

Neste ponto, nos parece oportuno retomar o paralelo entre os personagens do drama trágico do barroco e o poema de Caio F.. Embora, como já afirmamos, a noção de indivíduo como valor do homem barroco não seja a mesma para o sujeito contemporâneo, é possível aproximá-los para fins de análise de nossos argumentos devido ao caráter performativo e infixo de ambos. A sensibilidade melancólica do sujeito lírico de “Curtume” se encaminha como uma possibilidade diante do acentuado e constante fluxo de imagens, uma via para se particularizar num tempo/espaco de massificação, um conhecimento com foco na incorporação da morte como categoria de reflexão. A melancolia se constitui, em perspectiva existencial, como experiência, esperança e sensibilidade; e no âmbito coletivo, se constitui na catástrofe. E há uma referência, em particular, pertinente que nos direciona a pensar a noção de melancolia em Benjamin: o teatro barroco. O teatro barroco é o teatro político por excelência. Nele, o príncipe e o cortesão são vítimas do próprio pessimismo excessivo. Neste, a infidelidade é o fundamento de sua melancolia; naquele, a inércia e a apatia o dominam. Nos dois casos, têm-se a perda: de um lado, a culpa corrói quem perdeu o desejo de lutar, colocando-se, consciente, ao lado dos vencidos; de outro, nota-se a perda da razão e do equilíbrio constituinte de sua função enquanto cabeça do corpo político.

A crítica à inutilidade da sociedade que vimos discutindo no poema em análise parece se aproximar da figura do cortesão, um melancólico exemplar. A traição lhe é natural, pois a

conformidade ao destino o faz associar-se ao campo do vencedor, como seu semelhante moderno, o historiador conformista, que acata e segue o cortejo triunfal dos vencedores de plantão (BENJAMIN, 2013, p. 164). O cortesão se esquiva, enquanto ser tomado pela acedia, do enfrentamento da versão oficial da história e, em seu sentido político de revolução, de lutar contra o curso natural da história. No que diz respeito ao poema “Curtume”, a imagem do mergulho em cinza se amplia, dessa maneira, em referências à pele nua. Tal imersão é da ordem da exploração, do “tirar o couro” do outro. Há, portanto, no poema, um elo entre melancolia e fatalismo internalizado pela sociedade que o sujeito lírico deseja ressaltar através do substantivo “inútil”. Perdida a esperança, nenhuma elaboração é possível por parte daqueles entregues à paralisia, e a cena se transforma numa espécie de fixação em que o vencedor joga-o num tempo de inércia em que nenhuma ação se realiza por se estar num tempo de ruína. Os sujeitos da ação política não se percebem como objeto de valor na formação da sociedade, e são tomados por um sentimento de um “mundo vazio”, onde as ações humanas são destituídas de valor, levando-os à submissão – o que endossa ainda mais a inutilidade de grande parte das pessoas num contexto de dominação realçada pelo verso “Sobre as paredes sujas”. O aparato psíquico de Freud é coordenado pelos afetos do medo e da angústia na presença da transgressão; em vista disso, o eu se converte em um local de medo e angústia, de maneira que o inconsciente estaria “ligado com a negatividade da negação e da repressão” (HAN, 2018, p. 80). Neste contexto, emerge o conformismo, a “identificação afetiva” com o vencedor, como assinala Benjamin (2009, p. 75) na Tese VII, originária na acedia, fazendo-o hesitar em apropriar-se da imagem histórica que lampeja.

Os versos da segunda estrofe anunciam e tematizam o entrelaçamento do corpo e da paisagem metaforizado pela fábrica. A fábrica “vomitando fuligem” sugere a forma amorfa do carvão vegetal preparado ao resfriar materiais derretidos, processo que tem como consequência imediata e importante a redução da capacidade de mobilidade das moléculas. As “chaminés” expelindo “fuligem” talvez sejam o efeito do processo inflamatório agudo. O poeta parece estender a analogia do corpo violentado fisicamente no curtume à violência psicológica internalizada por aqueles que inalam a fuligem expelida. O próprio curtume é uma fábrica de onde exala o cheiro do couro em processo de amaciamento. Da existência ainda rasa para um sujeito de recepção, passa-se para um contexto de existência em massa e com foco nas massas. Na paisagem já modificada, transformam-se qualitativamente as formas de receptividade e percepção, impõe-se uma recepção coletiva, força-se uma ilusão de totalidade e de empatia que não será mais contemplativa e, por conseguinte, nem crítica, determinando os modos de ver.

Ao falar sobre as mudanças nas formas de violência ao longo da história, e como ela se manifesta na contemporaneidade, Byung-Chul Han (2017) destaca a presença de espaços subcomunicativos, subcutâneos, capilares e intrapsíquicos. A mudança ocorrida revela um deslocamento do âmbito “do visível para o âmbito do invisível, do direto para o discreto, do físico para o psíquico, do marcial para o medial e do frontal para o viral” (HAN, 2017, p. 7). Houve, segundo Han, uma mudança estrutural nas formas de violência, passando do confronto para a contaminação, do assalto aberto para uma infecção oculta. O século XX foi sintomático enquanto período imunológico no qual uma franca divisão entre dentro e fora, amigo e inimigo ou entre próprio e estranho se firmou.

Mesmo a Guerra Fria seguia esse esquema imunológico. O próprio paradigma imunológico do século passado foi integralmente dominado pelo vocabulário dessa guerra, por um dispositivo francamente militar. A ação imunológica é definida como ataque e defesa. Nesse dispositivo imunológico, que ultrapassou o campo biológico adentrando no campo e em todo âmbito social, ali foi inscrito uma cegueira: pela defesa, afasta-se tudo que é estranho. O objeto da defesa imunológica é a estranheza como tal. (HAN, 2017, p. 8).

Se considerarmos todo o processo de curtimento e a imagem da fábrica espalhando fuligem, tal como vimos considerando, a transformação sugere o desequilíbrio dos valores concebidos, enfraquecendo as forças protetoras das concepções de mundo enraizadas a ponto de rompê-las. As consequências desse processo para o corpo são graves, com fenômenos de intoxicação em várias camadas da sociedade, muitas vezes, levando ao esgotamento da ferida. Fabricam-se feridas em série para contaminar a sociedade, e a sociedade, por sua vez, cede à contaminação. Fundem-se corpo e paisagem. O mergulho em substância tanante impede a entrada de vírus e bactérias. Por outro lado, o efeito inverso desse processo é a estratégia empregada para proliferar práticas, valores e comportamentos representados nos versos da segunda estrofe. Essa internalização psíquica se manifesta por meio de intervenções refinadas e discretas, uma técnica imunológica posta a serviço do desvio da negatividade inerente ao estranho (HAN, 2017, p. 8). A estranheza e a alteridade são partes constituintes da estrutura organizacional imunológica, e toda e qualquer resposta imunológica é também uma resposta à alteridade.

Trazendo a imunologia para se pensar a sociedade, pode-se dizer que ser estranho ao ambiente causa medo, e isto neutraliza as forças para se lutar contra a paisagem dominante. A sociedade organizada imunologicamente apresenta uma disposição própria definida por bloqueios, obstáculos e problemas que inibem o processo de trocas e intercâmbios. Sendo



assim, “o imunologicamente outro é o negativo” que se entranha no próprio e busca contradizê-lo. Na negatividade do outro, o próprio dobra-se, na medida em que não é capaz, de sua parte, de negar aquele. As medidas preventivas de defesa do organismo seguem o mesmo princípio da negatividade ao aplicar no próprio somente uma pequena porção de microrganismos do outro a fim de estimular a imunorreação, tal como ocorre quando se é vacinado. A temática obsessiva da transformação que aparece nos versos da terceira estrofe – “Nenhum poema possível/ possibilita a transmutação do nada/ curvado sobre cada uma das máquinas/ em toques secos” – irá se definir após passar pelo estágio da putrefação; a “paisagem mutilada” sofre a “transmutação do nada”, sofre a conversão de um estado para outro, de transmutação de algo sem valor, “o nada”, para algo valioso para o poder. Em suma, o valor não está apenas na forma física, enquanto sociedade: está no caráter estritamente formal e ideal para quem manipula o couro, uma preparação para a negação da negação. O novo encontro com a morte fisgado pelo olhar alegorista sugere um imersão numa realidade pobre e contingente, “imagem fixada e signo fixante”, como o afirma Benjamin. Esse sistema aparente de anuência com o abatedor dá a quem se torne maleável pelo processo de curtimento a impressão de segurança; decerto porque processa-se sem risco de vida, em consequência de a resistência imunológica não se dar em confronto direto com o outro, ele mesmo. Com isso em vista, talvez se possa dizer que, de forma deliberada, a inutilidade é, antes, autoprotetora; no fundo, busca se preservar de uma violência maior. A inutilidade se manifesta de maneira “envergonhada” por um aniquilamento sem linguagem, silencioso. Ela se manifesta num espaço de poder de relações assimétricas, bloqueado.

Neste quadro, o passado como fonte disponível de atualizações possíveis, de acontecimentos em latência que o presente pode dispor e salvar para construir um futuro, como assinala Benjamin, é riscado do espaço. O Agora – lugar onde se deve estar atento aos rastros de sentido iminentes e presentes na História, para alcançar alguma iluminação – não é mobilizado. O desamparo lhe parece algo inconcebível. Assim, o sujeito evita o desabamento de toda e qualquer expectativa, de uma organização possível diante do acontecimento. Ele não se permite, pelo desamparo, se reconfigurar de outra forma. A afecção que domina a sociedade e é criticada pelo sujeito lírico é o medo. O poder o domina, fazendo circular nesse espaço uma promessa perdida, uma utopia perdida... Por esse espaço também se perpetua uma ínfima esperança capaz de impedir quem será levado ao curtume de lidar com os verdadeiros acontecimentos. De maneira mais pregnante, como diz Safatle, “o poder melancoliza”, e a história dos oprimidos se repete. A transfiguração sofrida pelo corpo social incursionada pelo

processo de curtimento representada nos versos de “Curtume” aparece na máxima: tudo deve transformar-se para manter-se igual.

### 3.3 SOBREVIVÊNCIA VAGALUME

Caio F. atribui à poesia o poder de afetar, mesmo quando no próprio poema o sujeito lírico fala sobre a impotência dessa poesia. Parece importante ressaltar por outra via a atenção crítica do escritor que “Curtume” deflagra. Costurando o poema, o primeiro verso das cinco estrofes traz o advérbio de negação “Nenhum”, acompanhando o substantivo “poema”: “Nenhum poema libertário”; “Nenhum poema inflamado”; “Nenhum poema possível”; “Nenhum poema pirado”; “Nenhum poema solto”; “Nem mesmo este”. Uma sensação de malogro toma conta de “Curtume” e parece estender-se à *poiesis*. Essa presença insistente no verso primeiro de cada estrofe conota, *a priori*, a falta, o nada, a inexistência, o nulo, que encerra o domínio da imagem do poema.

A tessitura dos versos se avulta e confisca imagens ao mesmo tempo em que as esvazia de seu significado cultural. O poema efetiva a si mesmo e revela a esfera poética como espaço onde a consciência do poeta se afina com sua própria recusa em conceder poder ao poema, o que, por outro lado, não implica numa desvalorização da poesia. O verso “Nenhum poema” é anunciado e o empreendimento segue a contrapelo, como artefato de instauração de conflitos. Ele torna-se uma interrupção à empresa explícita no segundo verso, interceptando, aí, o fluxo natural que o poema poderia tomar. A materialidade do poema então se constitui sob o arbítrio dessa interrupção. O discurso do “Nenhum poema possível” revela a dimensão de um saber a ser renovado e experimentado, e sinaliza um tempo precário que morre e se recria, como se estivessem sob a ação dos anjos da lenda talmúdica comentados na primeira parte deste capítulo.

No entanto, colhe o leitor de surpresa a harmonia entre precariedade e soberania: a melancolia se apresenta na perda, no fato de o poema enunciar não ter voz, mas o poema se posiciona como voz. O poema vai se construindo, a cada estrofe, pela linguagem de um suposto silêncio. Mas ele não se cala! A palavra se faz presente: a linguagem. Ao contrário daquilo que prega, o poema se coloca no encalço dos vestígios de sentido nas ruínas da História. Pelo discurso da impotência, no jogo ambíguo da poesia, salva os vestígios do passado para o presente. Se os versos de “Curtume” observam e comunicam uma inutilidade, eles são também o lugar de contra-palavra, e justamente daí resulta uma mudança de postura em relação ao que

o sujeito lírico se põe a criticar. O poeta dá testemunho sem, necessariamente, ser militante. Contrain um perfil ético e solidário quando também ele busca, pelo registro dos fragmentos da História, ler uma época e tenta salvaguardar para o futuro suas impressões.

Se o anjo da História, levado para o futuro pela tempestade chamada progresso, anuncia que não pode retornar para recompor os mortos, o discurso da impotência da poesia em “Curtume” é uma simulação dessa impotência, e o olhar do sujeito lírico parece não ter a função de anunciar o porvir, mas a de constatar a catástrofe. No entanto, vimos nesse gesto, por meio do qual o poema é composto simulando a própria impotência em mudar o cenário histórico sugerido pela expressão alegórica, não apenas uma suposta crise da poesia<sup>39</sup>. A ironia que (en)forma a tessitura de seus versos é, sobretudo, um gesto de “sobrevivência vagalume” se manifestando. Note-se, na leitura aqui empreendida, que, a partir da ideia metafórica inicial – pela correspondência do cair da “tarde” em “morte” –, o poema ganha consistência à custa do ajustamento da mesma ideia ao avesso: o cair da “tarde” como estado, uma passagem para atingir outras vidas, outras pessoas, sugestiva pela composição do próprio poema. Nessa rede metafórica de oposição, nos interessa focar, neste ponto desta tese, o desejo formulado no poema de efetivar-se enquanto potência, mas consciente de que sua força é um ato de escrita pulsante e intermitente, como a luz emitida pelo vagalume, que insiste em sobreviver mesmo em tempos sombrios.

Começamos por marcar a duplicidade de sentido implícito na imagem da “tarde” em “Curtume” pela expressiva leitura feita por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). De modo mais geral, o escrito de Didi-Huberman circula em torno do reclame da força de resistência política de certas imagens na arte e na literatura: “uma política das sobrevivências que vai de par com toda política das imagens e da exposição política em geral” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 108). Após a apresentação do texto de Dante que lhe serve

---

<sup>39</sup> Marcos Siscar (2010), falando sobre o discurso de uma suposta crise na poesia, sublinha que se trata de uma das particularidades fundadoras do discurso da literatura moderna legitimadora de uma forma singular de relação “com o presente por parte da literatura” em que a estética é vista como meio de “resistência”. A habilidade de elaboração da crise, nomeada por Siscar como “herança crítica da literatura”, se manifesta tradicionalmente como resposta ao avanço da sociedade industrial de massa, à transformação do homem em mercadoria e ao estabelecimento de uma visão aritmética da realidade social, cuja centralidade ocupada pelo número nas sociedades modernas, transformadas em “sociedade de massa” desde a instituição do projeto de ciência dos números sociais (“da probabilidade, da estatística, da matemática e de certa tecnologia do número”), concederia sentido à regra de troca organizadora da vida social e cultural moderna. A estratégia adotada pela literatura diante desse conjunto de forças é uma espécie de crítica às avessas, na medida em que escolhe incorporar tais elementos com o propósito de reformular o modo como se insere na cultura, propiciando a si mesma outros artifícios. Sob esse ângulo, historicamente, o discurso literário arroga a si mesmo, enquanto agente cultural, o dever de denunciar o declínio e, consciente do ocaso, reorientar os rumos da cultura (SISCAR, 2010, p. 21). Pensar a dicção poética na confluência da crise, conforme interpreta Siscar, é colocá-la, portanto, no jogo do poder político para enfrentar as formas de resistência cultural.

de paradigma, o incurso argumentativo é animado por um ensaio do escritor, cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini, publicado em 1975, “Il vuoto del potere in Italia” (“O vazio do poder na Itália”) ou, como ganhou fama, “L’articolo delle lucciole” (“O artigo dos vagalumes”)<sup>40</sup>. Neste artigo, o cineasta faz uma análise em tom bastante desanimador do contexto político de sua época ao afirmar que a Itália se dobrava a uma nova forma de fascismo, que tinha se originado dez anos antes da escrita do artigo ao qual nos referimos, e que teria danos ainda mais irreversíveis se comparados àqueles do fascismo histórico (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). À maneira de uma de licença poética, Pasolini descreve o fenômeno político:

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vagalumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vagalumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado. (PASOLINI apud DIDI- HUBERMAN, 2011, p. 28).

O desaparecimento dos vagalumes corresponderia ao “genocídio cultural” da Itália. Para Pasolini, tratava-se de um problema de ordem antropológica. Assim, a metáfora dos vagalumes e seu desaparecimento é empregada como representação das forças de resistência no decurso da continuidade e das mudanças pelas quais passaram os regimes totalitários. Para fixar a metáfora, Pasolini participa as aparições e desaparecimentos escassos dos vagalumes de Roma, situando-os no âmbito do fascismo preliminar à Segunda Guerra, para, em seguida, ligar essa intermitência ao rumo tomado por eles nos anos de 1960, quando se teria iniciado sua dissipação. Na primeira fase, marcada pela violência policial e pelo desprezo pela Constituição, a Itália se encontrava imersa num “atroz, estúpido e repressivo conformismo de Estado”, enquanto “os intelectuais e os opositores de então nutriam esperanças insensatas” do fracasso político – cita Didi-Huberman (2011, p. 27). Na segunda fase, mesmo os intelectuais mais críticos e atualizados com os acontecimentos políticos, observa Pasolini, não teriam se dado conta do desaparecimento dos vagalumes. Pasolini acaba por se apoiar na corrente marxista para revelar uma terceira fase. Ele constata o fortalecimento da sociedade de consumo no decênio de 1970, que teria imposto um comportamento capaz de modificar e “deformar a consciência do povo italiano”, diferentemente do período do fascismo histórico no qual havia dissociação entre comportamento e consciência. Os vagalumes teriam sido exterminados durante a superexposição midiática e a mercantilização difundida nas sociedades, provocando

---

<sup>40</sup> Artigo publicado no *Corriere della Sera*. Adotamos a tradução apresentada no livro de Didi-Huberman da edição traduzida pela Editora UFMG.

o esvaziamento das experiências. O “vazio de poder” expresso por um poder ocupado por lideranças vazias se instala (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). A desesperança de Pasolini, representada pela metáfora do desaparecimento dos vagalumes, portanto, não lhe chega no vácuo, mas num enevoado quadro político, o neofascismo, fazendo-o decretar o “genocídio cultural”.

Rente aos fatos políticos e à sua incidência na cultura de massas, o “O artigo dos vagalumes” carrega consigo o enorme desconforto de Pasolini expresso em face de um abrandamento generalizado da experiência estética, que se traduzia metaforicamente no desaparecimento dos vagalumes. O lampejo do vagalume corresponderia, para o cineasta, a um momento excepcional, “de erotismo, de alegria e de vivacidade”, como um jogo de resistência para sobreviver ao fascismo do tempo em que lhe foi dado viver e trabalhar como escritor e cineasta (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20). O “genocídio cultural”, nesse sentido, atinge em cheio a experiência artística, pois Pasolini identificava na cultura um lugar de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41). É com plena consciência dessa mudança que Didi-Huberman não hesita em posicionar-se às vezes a favor de Pasolini, às vezes contra Pasolini, ao colocar em questão o tom apocalíptico do cineasta, defendendo a sobrevivência dos vagalumes ao situar a mudança anunciada no famoso artigo em outra perspectiva: os vagalumes não desapareceram, mas os olhares se tornaram insensíveis à captação de seus lampejos devido à exposição excessiva à “grande luz”, a dos discursos hegemônicos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16).

Após percorrer a poética visão dos vagalumes nos textos e filmes de Pasolini, Didi-Huberman abre um caminho para sua localização perante os incandescentes sistemas totalitários, nos levando à oitava fossa do “Inferno, canto XXVI” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321). Aqui, o autor trabalha com o exemplo da Grande Luz (*luce*) paradisíaca *versus* as pequenas luzes (*luciole*), as trevas e a luz, a vala dos “conselheiros fraudulentos” abrasados por terem se desviado do Paraíso, condenados a viverem por toda a eternidade na escuridão, sendo a pequena luz irradiada dos seus próprios corpos o motivo de seu sofrimento e morte. Dante os compara a pequenos vagalumes que o camponês observa do alto do monte, no fundo do vale, em uma noite de verão. Mas se, em Dante, os vagalumes correspondem aos políticos e homens de fraude, em Pasolini, os vagalumes são associados à arte e à poesia. O exame das imagens por Didi-Huberman – dos vagalumes da oitava vala do inferno dantesco ao lampejo dos vagalumes de Pasolini – evidencia um esforço argumentativo por meio da exposição de antíteses à catástrofe de Pasolini com núcleo na ideia de intermitência, propondo uma inversão das relações entre *luce* e *luciole*:

Haveria, então de um lado, os projetores da propaganda aurelando o ditador fascista com uma luz ofuscante. Mas também os potentes projetores [...] atrás dos inimigos na escuridão do campo. É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ‘ativos ou passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. (DIDI- HUBERMAN, 2011, p. 17).

Pensando agora com Pasolini – *lucciole* como arte e poesia –, a inversão das relações entre *luce* e *lucciole*, o lampejo vagalume se afigura, para Didi-Huberman, como uma maneira de trabalhar na produção de meios capazes de filtrar a incidência fulgurante dos holofotes, ou seja, dos sistemas autoritários. O filósofo da imagem se vale da imagem dantesca para nos dizer da sobrevivência dos vagalumes nos lugares e tempos sombrios e nos alerta sobre a necessidade de nós, enquanto observadores, deslocarmos o ângulo de visão para contemplarmos os vagalumes. Podemos, assim, retomar, com Didi-Huberman, a ideia de imagem dialética de Walter Benjamin apresentada na seção primeira deste capítulo – “essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46) –, e o anjo da tela de Klee interpretado por Benjamin como Anjo da História. A experiência melancólica do sujeito lírico concentrada na expressão “gigantesco inútil” é uma experiência mais ampla que o primeiro verso de cada estrofe registra e acolhe no verso seguinte. Por isso, não nos parece estranho “Curtume” integrar as reflexões de ordem social e política do contexto histórico de produção do poema sem, com isso, enveredar pelo engajamento essencialmente político, mas de uma atitude de atenção às circunstâncias próximas, isto é, do presente, mas pela veia irônica proporcionada pela literatura.

O poeta sabe bem a medida do alcance de sua voz. Se, de um lado, nos versos “Nenhum poema libertário/ Libera a tarde do gigantesco inútil”, a “tarde” pode sugerir a morte do sol e, em nossa leitura, a morte do desejo de lutar para não ser vencido – a apatia criticada pelo sujeito lírico –; por outro lado, a ironia implícita no poema sugere que a imagem do cair da tarde é um estado, como lembra Benjamin: “o pôr do sol, o ocidente (isto é, um estado do sol que desaparece de nossas vistas, mas nem por isso deixa de existir em outro lugar, sob nossos passos, nos antípodas, com a possibilidade, o ‘recurso’ de que ele reapareça do outro lado, no oriente)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 123). O cair da tarde sugere, ainda, um espaço/tempo intervalar entre a apreensão do acontecimento e o ato: o poema em si, espaço/tempo favorável à imaginação, imagem do conhecimento e, por isso, potência retirada da impotência manifesta no primeiro verso de cada estrofe: “Nenhum poema [...]”. Há, do lado da imaginação, portanto,

um desvio da morte quando, pelo poema, não se coloca ao lado dos vencidos; e quando, pela literatura, fala para outras pessoas, outros lugares, chegando até nós, nos dias de hoje. O sujeito lírico parece ciente da falência do sol, do fato de não atingir, de imediato, a todos do lugar de onde emana e do próprio tempo que leva até chegar ao Oriente. Do mesmo modo, o poema pode ressoar aqui e ali, tocar um, dois ou mais em determinado momento. Pode não ser lido durante algum tempo e, depois, ecoar novamente. Um canto intermitente (como o canto dos anjos da lenda talmúdica), um lampejo vagalume.

Esse espaço/tempo representado pelo cair da tarde, quando relacionado à potência do poema, libera-se da morte para alcançar os vivos, para que eles não se deem por vencidos e não se deixem ser abatidos no curtume. O poema de Caio F. surge do fato constatado, o passado, mas não fixa nele. Segue uma nova direção sem certezas estabelecidas. Ao se edificar enquanto poema e, simultaneamente, negar sua potência, o poema apodera-se de si mesmo e conquista seu valor enquanto sobrevivente. Sobrevivente de um acontecimento histórico desfavorável à instância poética pela falta de liberdade de expressão – por esse motivo a escolha pela alegoria moderna como forma de expressão. Tal imperativo do poema está submetido, metaforicamente, ao mesmo sofrimento daqueles abatidos no curtume, sendo o próprio poema uma “política das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 96) por erguer-se a partir da própria destruição, visando sobreviver na memória e imaginação dos vivos. O esforço vale como sobrevivência, mas, no edificar-se se autodestruindo, há o gesto ético do poeta em partilhar do sofrimento dos oprimidos, partilha exibida numa espécie violência ao corpo do próprio poema ao negar a sua força enquanto poema como se essa violência expressasse também a solidariedade do poeta a um corpo violentado pelo abate, ao corpo da sociedade violentada.

### 3.4 “CIRCUITO DE AFETOS”

É necessário articular como as relações afetivas amorosas são representadas por Caio F. num contexto como o descrito há pouco, e como Al Berto reelabora lugares importantes do imaginário coletivo lusitano. Começemos pelo brasileiro.

Desde os primeiros poemas, veem-se refrações insinadoras de vivências do sujeito lírico transfiguradas no cenário descrito. O décimo segundo poema da década de 1970 se nos afigura, de algum modo, representativo da perspectiva aberta por “Os sobreviventes”:

Ninguém saberá da segura de nossos olhos  
da dureza de nossa boca ninguém saberá

do fio das unhas da dor no dente  
do sangue guardado no fundo da gaveta  
ninguém adivinhará os jardins atrás do muro fechado  
ninguém quebrará o ferro do portão  
ninguém violentará o secreto  
ninguém te tocará profundamente  
ninguém te saberá  
ninguém.  
Por isso olhamos as nuvens  
sentados ao vento que não sopra  
enquanto os balanços rangem os rádios cantam  
e a rua à nossa frente  
é tão intocável como um quadro  
pintado por outro.  
Por isso olhamos em volta  
e o que se passa além de nossa [uma palavra inleg.]<sup>41</sup>  
não nos soluciona  
(ninguém sabe  
ninguém saberá).  
o caule quebrado do girassol  
o livro de Toynbee sobre os degraus  
a caneta riscando o papel  
as nuvens  
a tarde  
a rua  
o medo.

20 de dezembro de 1975. (ABREU, 2012, p. 47).

O sujeito lírico parece aprisionado na própria condição de encolhimento, e espera, em vão, sair desse estado – “Por isso olhamos em volta/ e o que se passa além de nossa [...]/ não nos soluciona” –, expectativa frustrada, pois o encontro se efetiva, mas não ultrapassa “os jardins atrás do muro fechado”. O encontro com o outro do par amoroso gera um círculo vicioso metaforicamente representado pelos portões do jardim, aprisionamento não só do encontro como também do modo como o sujeito lírico lida com o próprio ensimesmamento. O encontro não garante a liberdade de vivê-lo. O poema apresenta, assim, uma condição de espera levada ao extremo pelo medo de romper os portões e enfrentar “a rua à nossa frente”. Nesta configuração, o estado de imobilidade atinge o mais alto grau, a ponto de a expectativa de ver os ventos soprarem a favor “ser tão intocável como um quadro/ pintado por outro”. O encontro amoroso se dá em função da própria busca por uma saída. Circunscrito ao jardim, o encontro é espera, busca, marginalidade, desencontro, e segredo: “Ninguém saberá [...]”.

A temática amorosa relacionada a um Eros socialmente interdito já é o bastante para o desenho da dimensão trágica do conflito central do sujeito lírico do poema, como, de resto,

---

<sup>41</sup> Não foi possível às organizadoras do livro identificar a palavra no texto original.



para os personagens de diversos contos do escritor. Mas chama atenção a intertextualidade expressa no verso “o livro de Toynbee sob os degraus”, numa referência à obra de Arnold Toynbee, *Um Estudo de História*. Escrito entre 1934 e 1961, este livro teve grande impacto para o estudo da história das civilizações, com a tese de que os problemas históricos são evidenciados com base em grupos culturais que se sobrepõem às nacionalidades<sup>42</sup>. A data de produção do poema, 20 de dezembro de 1975, é outro ponto a ressaltar. Toynbee falecera cerca de dois meses antes, e sua morte tivera grande repercussão. O verso coloca em evidência o medo e a constatação de que o encontro amoroso é apenas uma expectativa, pois a história de amor ficou no meio do caminho, nos degraus, sem que pudesse vir a público, como uma história por contar – “a caneta riscando o papel” –, resumo de acontecimentos não concluídos, causas e consequências perdidas pela escadaria que os levaria ao céu, uma experiência incompleta.

O aniquilamento psicológico do sujeito lírico diante do quadro repressivo é representado, no plano físico, no verso “o caule quebrado do girassol”, configurando em uma violência simbólica. O tempo transcorrido até o momento do desabrochar, a esperança de felicidade e as intempéries externas enfrentadas pelo girassol conformam, simbolicamente, um projeto de vida. No plano do poema, esse projeto de vida resulta na abertura da flor e, por conseguinte, em seu despencar por ser o talo frágil e não suportar o próprio peso da flor (ou será a própria beleza por ele produzida?), como se não houvesse mais possibilidade de colocá-la em pé. Os amantes diluem-se na massa homogênea, como os personagens da crônica “Infinitamente pessoal” analisada em “E o anjo troca o mel pelo sal”, na parte primeira deste trabalho, sem, com isso, cessar a solidão e o abandono após a perda; um apagamento a partir da contaminação por estereótipos da cultura que leva o sujeito lírico a fechar-se num universo particular solitário. A tensão instalada em “Curtume”, no conto “Os sobreviventes” e no poema de número 12 da série da década de 1970, “Ninguém saberá da secura de seus olhos”, parece ter a mesma raiz: a angústia e a melancolia dos personagens e do sujeito lírico confirmam o impasse diante do estado de coisas em que está mergulhada a sociedade do período de produção dos textos, situando Caio F. entre os escritores que apresentam em seus textos vasos comunicantes dos dilemas antagônicos da sociedade da época.

Se o método de enfrentamento dos impasses históricos no plano coletivo, por parte de Caio F., passa pela expectativa dos personagens de viverem em outra realidade, conforme assinala Jaime Ginzburg, Al Berto tem o mesmo desejo, mas seu posicionamento em face dos

---

<sup>42</sup> O *Estudo da História*, de Toynbee, não foi traduzido por completo em português.

impasses históricos e culturais é outro. Sua poesia revisita lugares e situa, ao seu modo, a imagem sacralizada de Portugal no passado sem precisar desprezá-la.

queria ser marinheiro correr o mundo  
 com as mãos abertas ao rumo das aves costeiras  
 a boca magoando-se na visão das viagens  
 levaria na bagagem a sonolenta canção dos ventos  
 e a infindável espera do país assustado pelas águas  
 debruçou-se para outro lado do espelho  
 onde o corpo se torna aéreo até aos ossos  
 a noite devolveu-lhe outro corpo vogando  
 ao abandono dum secreto regresso... depois  
 guardou a paixão de longínquos dias no saco de lona  
 e do fundo nostálgico do espelho  
 surgiram os súbitos olhos do mar  
 cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas  
 moviam-se medusas luminosas ao alcance da fala  
 e o peito era extenso areal  
 onde as lendas e as crônicas tinham esquecido  
 enigmáticos esqueletos insetos e preciosos metais  
 um fio de sémem atava o coração devassado pela salsugem  
 o corpo separava-se da milenar sombra  
 imobilizava-se no sono antigo da terra  
 descia ao esquecimento de tudo... navegava  
 no rumos das águas oxidadas agarrava-se à raiz das espadas  
 ia de mastro em mastro perscrutando insônia  
 abrindo ácidos lumes pelo rosto incerto dalgum mar.  
 (BERTO, 2009, p. 300).

Publicado em *Salsugem* (1984), livro no qual Al Berto trata de anunciar, desde o primeiro poema<sup>43</sup>, o lugar de onde fala, o segundo poema, citado acima, toma como fio condutor para tudo que desfia ao longo de seus versos uma imagem emblemática e cara à poesia lusitana: o marinheiro e seu habitat natural, o mar. Os marinheiros, pela coragem em desbravar pelo mar o mundo, têm o sentido simbólico de coragem, agressividade, força e virilidade, adjetivos atrelados à figura masculina. O personagem povoa o imaginário coletivo lusitano e dele surgem valores culturais ligados à masculinidade e ao Império, fundando um solo pouco propício à representação de outras subjetividades<sup>44</sup>. Entretanto, o mar dos relatos revisitado no “Poema 2” pelo poeta se estratificou em sal; e, no “rumor das águas oxidadas”, aportam novas figuras, novos corpos, à medida que o corpo-marinheiro, alongado no texto, se inscreve. Assim, a

<sup>43</sup> Lê-se no primeiro poema de *Salsugem*: “aqui te faço os relatos/ dessas embarcações perdidas no eco do tempo/ cujos nomes e proveito de mercadorias/ ainda hoje transitam de solidão em solidão” (BERTO, 2009, p. 299).

<sup>44</sup> Pela poesia de Álvaro de Campos, cujos traços biográficos de engenheiro naval e venerador do mundo moderno reflete uma imagem do início do século XX, Fernando Pessoa começa a reverter, na literatura, essa representação, ao apresentar o navio como um lugar onde o eu interdito manifesta, por meio do sujeito lírico, sua subjetividade homoerótica, notável, por exemplo, em “Ode marítima”, em que o caráter absoluto e independente da sexualidade normativa em Portugal, canonizada n’*Os Lusíadas*, é reconfigurada.

imagem deste componente do imaginário português, tal qual se apresenta no poema, é reconfigurada. O posicionamento, em se tratando de Al Berto, não é apenas a expressão do desejo de um corpo por outro corpo do mesmo sexo. Sua poesia tem mostrado um projeto estético-político. O retorno ao imaginário, no texto, denota o desejo de ultrapassar “a infindável espera do país assustado pelo mar”.

Al Berto reelabora os dilemas coletivos de Portugal em sua poesia pela desconstrução do melancólico imaginário lusitano com matriz no período glorioso de Portugal. Orgulhoso dos grandes feitos do período das Grandes Navegações e das colônias conquistadas, o povo português vê-se obrigado a ceder suas colônias e a depender economicamente de outros países europeus mais fortes (LOURENÇO, 1988, p. 12). Em Portugal, o mar sempre esteve ligado à força política e ao desenvolvimento econômico. As mudanças políticas que retiraram o país do protagonismo mundial ressoaram no imaginário popular por meio da conversão do sentimento de orgulho em saudade, compondo, assim, a identidade portuguesa: “os ‘regressos’ específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como uma ficção [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 13). Não há nisto, diz Eduardo Lourenço, nada de trágico, nostálgico ou melancólico, mas algo de índole saudosista, na medida em que o passado é mais da “ordem do sonho do que do real” (LOURENÇO, 1999, p. 14). Disso resulta uma paralisia interpretativa, algo como uma névoa densa que esconde dos próprios portugueses a “atualidade de povo do século XX”, cuja realidade está de regresso desde a Revolução dos Cravos e reajustada de acordo com fronteiras europeias acanhadas. Instalada pelo mergulho nesse “tempo profundo de povo-saudade” (LOURENÇO, 2001, p. 58), a autoimagem portuguesa integra “uma espécie de eterno presente”, por vezes, descomedido. Voltado sempre para a recolha, o passado-presente se manifesta pelo “excesso de memória mitificada” e pela expectativa onírica com fundo no império marítimo de sua história, convertendo-se numa ilha-saudade para si mesmo e numa ilha histórica para a Europa. A mitologia reiterativa como ruína e melancolia sob o nome de saudade, atualizada pela literatura, e a marginalidade europeia da cultura portuguesa não deixaram de incutir uma espécie de “frustração feliz”, fomentando a cultura portuguesa, já de forte inclinação melancólica, e mantendo-a consciente de si mesma, de um destino por ela imaginado, como num estado de hibernação.

Como se vê, o imaginário português perdura no poema de Al Berto, mas o sujeito lírico parece não compreender o isolamento e os motivos do desdobramento do sentimento de solidão. Debruça-se “para outro lado do espelho/ onde o corpo se torna aéreo até aos ossos”. Descola do enraizamento marítimo, guarda “a paixão de longínquos dias no saco de lona”. Ao elevar o

areal à categoria de componente indispensável à leitura de Portugal, o poeta troca os mitos relacionados ao mar – “as lendas e as crônicas tinham esquecido/ enigmáticos esqueletos insetos e preciosos metais” do mar da esperança de grandes descobrimentos –, subvertendo-o num mar portador dos despejos e resíduos do povo que o consagrou. E ao tomar o “rumo das águas oxidadas”, abre-se para outros mares, busca outros corpos de mastro em mastro, deixando “um fio de sémem atava o coração devassado pela salsugem”, desenhando novas subjetividades.

Os tempos culturais passados não subsistiram à Revolução de Abril. *Salsugem* foi publicado dez anos após a revolução. Eduardo Lourenço fala de um momento de

consciência de ruptura no interior do código hegemônico característico dos anos 60 e 70 vai absorver a pulsão autodestrutivamente épica do imaginário americano em vias de se tornar – através da música, do cinema, da poética da vertigem e da assumida exaltação ou mesmo osmose com o imemorial e visceral – o paradigma de uma nova maneira de viver e habitar o mundo como que sem história. É o nomadismo aproblemático de uma civilização a caminho da domesticação definitiva da humanidade, sufocada de bens e comodidades (LOURENÇO, 2001, p. 17).

A desconstrução dos discursos históricos hegemônicos de Portugal se disseminou em torno de uma sociedade aparentemente “globalizada”, e, neste contexto, uma nova sensibilidade cultural se instala (AMARAL, 1991, p. 49; LOURENÇO, 2001, p. 17). Esse novo contexto, diga-se, não exclui o olhar particular de quem narra. Em Al Berto, há uma insistente melancolia, seja qual for a temática de seus poemas. Fernando Pinto do Amaral argumenta a favor de uma espécie de desconforto característico da poesia portuguesa contemporânea sob a aba de uma “imensa Ausência anunciada pela modernidade” que não se acomoda à simples proclamação dessa Ausência, mas busca “linhas de fuga pessoal”. Talvez nisso resida, segundo o crítico, o valor de algumas imagens recorrentes ou núcleos semânticos da poesia portuguesa contemporânea. A poesia de Al Berto, com suas especificidades, não foge a esse quadro, apresentando uma veia reflexiva com tendência ao “regresso às histórias simples” (AMARAL, 1991, p. 52). Desta maneira, o poema oferece imagens do afeto, relacionando-as ao olhar melancólico do sujeito lírico sobre as ruínas. Ao invés de centrar na representação do conflito, a “insônia” e o “vagar de mastro em mastro” em celuloide, o poeta oferece um engajamento com temática contemporânea, incita o povo português a seguir adiante após Revolução, alerta para o perigo de uma tradição abstraída dos avanços e relacionamentos contemporâneos.

A consciência de compor a Europa em termos não apenas geográficos, mas em todos os aspectos, inclusive político, apossou-se do povo português lentamente após os acontecimentos

históricos do final da primeira metade do século XX<sup>45</sup>, mas, sem dúvida, a partir da Revolução de Abril de 1974, a paisagem cultural portuguesa se alterou. Não se quer afirmar com isso que a poesia homoerótica de Al Berto, e o próprio Alberto enquanto homossexual, pode expressar-se sem resistência. O filme biográfico *Al Berto - Amar sem medo* (2017), de Vicente Alves do Ó, realizador, entre outros, de *Quinze Pontos na Alma* (2011) e *Floribela* (2012), representa bem o antagonismo experimentado por uma comunidade de uma cidade portuária da costa alentejana daquele momento histórico. A trama se passa entre 1975 a 1978 e encena os primeiros anos do regresso de Al Berto a Portugal, depois do seu exílio em Bruxelas, quando ainda não havia desmembrado seu nome nem escrito em português. Isto é, trata-se da representação de um momento de recomeços, de escolhas e motivações para sua vida particular e artística, numa Sines ainda abalada pelos novos ventos trazidos pela conquista de 25 de Abril de 1974, por não saber como lidar com a recém-conquistada liberdade e com as influências advindas com a abertura política.

A narrativa fílmica em análise, apreciada a partir da comunidade de Sines e do modo como o imaginário histórico-cultural português dá nova expressão às subjetividades, alegoriza a dimensão problemática de um povo ainda preso e isolado das questões que atravessam o mundo contemporâneo; sendo que consideramos contemporâneos, aqui, os eventos ocorridos a partir da Revolução de 1974 em Portugal. A abertura cultural é representada, no filme, através da cultura francófona e do rock inglês e americano, que os personagens de “Al Berto” encarnam e vivem intensamente durante o período residente no imóvel desapropriado da família Pidwell, nomeado como “palácio” pela comunidade local.

A cena da entrada do personagem Alberto (Ricardo Teixeira) no palacete confirma o desejo do personagem de restabelecer um vínculo com o lugar onde passara sua infância e parte da juventude. Decadente, a comunidade de Sines sugere uma alegoria de Portugal, e, simultaneamente, constitui um biografema<sup>46</sup> de Al Berto. A excepcionalidade dos antigos habitantes do palacete acentua ainda mais o choque cultural entre o antigo/novo morador e a comunidade. Há, no espaço desguarnecido do luxo que o palacete abrigara quando Alberto deixara a cidade, o princípio do vazio. Os futuros ocupantes viriam a preenchê-lo fisicamente como personagens em um tempo histórico, servindo, assim, de ponto de passagem entre um

---

<sup>45</sup> Refiro-me, aqui, a Maio de 68, ao fim da Guerra do Vietnã e à invasão da Tchecoslováquia, acontecimentos citados por Eduardo Lourenço (2001, p. 15).

<sup>46</sup> Tomamos o filme de Vicente Alves do Ó como uma livre produção que enfatiza cenas, gestos e fragmentos da vida do poeta. Partimos da estratégia argumentativa de que é possível vislumbrar alguns núcleos importantes de sua poesia a partir do evento da Revolução de 1974, em Portugal, tomando esse detalhe para fazer flutuar sentidos, buscando compreender alguns lugares da representação histórica dos afetos nesta poesia.

presente não apreendido em sua totalidade e um futuro já em mãos, mas não reconhecível pelos habitantes de Sines e, por extensão, de Portugal.

Instalado precariamente no palacete, Alberto sai para a noite e faz amizade com um grupo de jovens: “tu vais encontrar aqui pessoas muito interessantes” (AL BERTO, 2017, 07min29s), diz uma personagem. O entrosamento entre os personagens é articulado por diálogos e imagens em cortes, às vezes de maneira abrupta e sem aprofundamento dos diálogos, sem, com isso, romper com a constituição da narrativa emoldurada pelo argumento principal: o relacionamento amoroso entre Alberto e João Maria do Ó (José Pimentão). A relação afetivo-conflituosa encenada no filme se entrelaça com outras histórias de um grupo de jovens de Sines de personalidade mais afim com a tendência cultural francesa e inglesa daquele momento, e arrebatados pelo espírito de liberdade das décadas de 1960 e 1970, agora aguçado pelos resultados da Revolução de Abril de 1974. Em certa medida, esses jovens sentiam-se livres para experimentar a liberdade e expressar a sexualidade, mas sabiam do incômodo que causavam. Alberto chegou dando corpo ao grupo. Seu corpo e suas vivências impactaram esses jovens. As excessivas cenas de sexo do casal protagonista, as festas regadas à bebida, drogas e *rock'n roll*, o estilo hippie... Os closes de Vicente Alves do Ó ampliam as identidades destoantes daquela comunidade fechada, ensimesmada em seu próprio mundo, para mudanças de comportamento. Grande parte dos esforços do realizador Vicente Alves do Ó é dirigido ao contexto histórico-cultural dos anos 1970, período que é recortado para representar fatos biográficos de Al Berto. Talvez por isso, o público alcance uma boa dimensão de um momento restrito, o retorno do artista à cidade, e de sua transgressão aos modelos e valores puritanos e, daí, como seu modo de vida e a homossexualidade ressoou nesta poesia, incidindo sobre ela o adjetivo “marginal”. A experiência da escrita poética está enleada, de alguma maneira, à vida de quem a escreve, e da vida pode-se extrair a matéria inicial para a escrita. Fernando Pinto Amaral, ao analisar a escrita do poeta, sublinha: “sua perspectiva assenta num derrame textual que pretende funcionar como *testemunho de um sujeito* de um *eu* que não teme em arrastar toda a carga dos seus afectos para as páginas que escreve” (AMARAL, 1991, p. 120). Mas para quem não o conheceu ou é pouco familiarizado com seus textos, a delimitação do período traz apenas alguns traços do homem e do artista, apesar de a cena de partida, apresentada com excesso de artificialismo, insinuar, como uma premonição, a poesia soturna e a melancolia nela manifesta; por outro lado, a cena introdutória pouco tem a ver com o Al Berto representado. Apesar de a teatralidade de alguns episódios roubar um pouco a atenção do espectador, como a alternância de fases do relacionamento do casal, é preciso acompanhar com mais apuro uma ideia sutil da passagem do Al Berto representado no filme para a imagem do Al Berto soturno se apresenta. Tal

passagem é construída, ao longo do filme, em torno do relacionamento do casal de namorados e pela expressão da sexualidade, dos momentos de sensaboria, e também das decepções, ou seja, com o desgaste da relação amorosa, o término definitivo do namoro e a partida, ainda transitória, de Alberto para Lisboa. Com a mudança de Alberto, veem-se frustradas, portanto, parte das expectativas de uma então nova geração: a dos jovens sofisticados da Sines, e de Portugal, por extensão. O principal elemento cênico representativo desse estado de coisas na narrativa conduzida por Vicente Alves do Ó é dado pelo jogo de luzes em claro/escuro, ora para marcar os bons momentos, ora para marcar as decepções. É possível observar esse jogo de luzes, sobretudo, nos episódios finais, com passagem das estações e com a partida de Alberto para Lisboa, que se passa no inverno.

**Figura 15** – *Al Berto*, 2017



**Fonte:** Ukbar Filmes

**Figura 16** – *Al Berto*, 2017



Fonte: Ukbar filmes

Outro ponto importante de se assinalar é o dilema cultural que a comunidade portuguesa experimentava no período pós-Revolução dos Cravos. No filme, o contrassenso é representado pelo incitamento dos partidários comunistas da vila, como no episódio de João Maria surrado pelo pai (BERTO, 2017, 27min27s), entre tantas outras passagens ao longo da narrativa. Embora tivessem se empenhado pela liberdade em Portugal, os militantes comunistas rondavam, perseguiram, se incomodavam com o estilo de vida dos ocupantes do “palácio” e lutavam, neste caso, para vê-los longe dali, mesmo sendo contrários ao processo de desapropriação dos imóveis do Alentejo como um todo. Vê-se, portanto, o modo ambivalente dos moradores da pequena cidade portuária de lidar com a liberdade de expressão da sexualidade.

A instalação no palacete da família Pidwell compõe uma espécie de alegoria, que é composta, de um lado, pelo passado, representado pelo casarão, o motivo do retorno de Alberto (expresso quando diz que descobriu lá, em Bruxelas, o que queria fazer em sua terra, Portugal) e, por outro lado, pelos os novos moradores do palacete, que complementam essa alegoria criando um novo significado para o contato entre ambos. Da sequência de acontecimentos internos, destacam-se as cenas de amor entre o casal principal, as festas, a iluminação central da sala do palacete com o globo espelhado... Essas cenas são articuladas com o contexto europeu trazido ao filme pela música, pelo o desejo de Clara (Ana Vilela da Costa) de sair de Portugal, e pela chegada do personagem travesti Maria Belga (João Vilas-Boas) e os conflitos a partir daí gerados, criando uma dinâmica de temporalidades que se cruzam. O interior do



palacete da tradicional família portuguesa, habitado por Alberto seus e amigos, alcança, pelo contraste com o exterior, Portugal, legados históricos e culturais. O filme coloca isto em evidência ao sugerir os embates entre o ambiente interno, o palacete, e o ambiente externo ao palacete, uma transição de gerações.

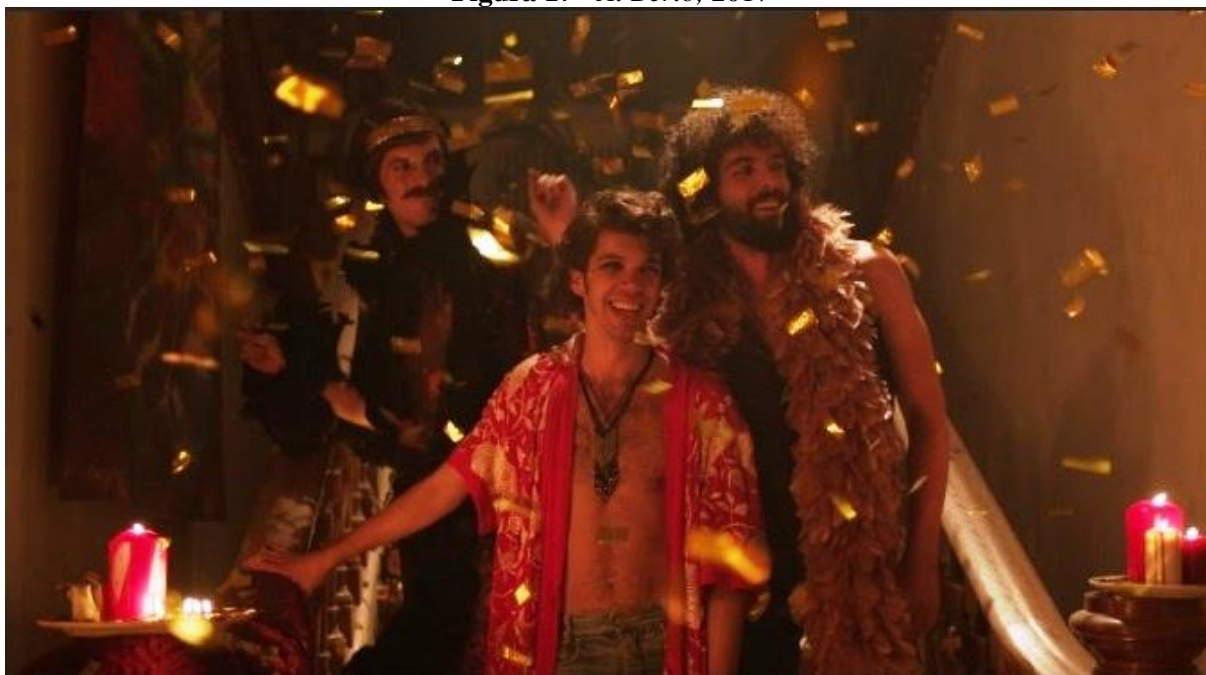
Uma história cruzada à história do relacionamento amoroso entre Alberto e João Maria é significativa para o argumento em curso. A personagem Sara namorava João Maria até vê-lo em cena amorosa com Alberto, mas mantém-se amiga do casal, acompanhando-os sempre, numa relação, aparentemente, bem resolvida, mas que causava estranhamento na mãe de Sara e na comunidade em geral. Alberto representava, de certa forma, uma esperança para Sara, já que ela desejava ter seus poemas publicados, além de, mesmo sem morar no palacete, ter afinidades com os demais jovens. A cena de Sara com sua mãe, em seu trabalho à beira mar, dá pistas sobre a visão que ambas têm do mesmo evento histórico. O pai de Sara havia lutado a favor da Revolução. Morreu sem que a liberdade chegasse, numa espera que não sabia se teria fim. O discurso da mãe passa por absorver os riscos, a desilusão e o desencantamento de manter-se presa a uma espera, tal qual o fez o povo português. Quando considerada ao lado da batalha de Alcácer-Quibir, do mito do sebastianismo, do sonho de conquistar o mundo do povo português, a própria espera do pai de Sara pela liberdade pode ser vista como um forte indício de que a Revolução ainda não havia sido apreendida em seu sentido concreto pela nação portuguesa. No imaginário de Portugal, incidem sobre a imaginação as ruínas do passado. Afinal, Portugal passou por vários reveses ao longo de sua história e a Revolução dos Cravos deixou ainda mais aflorado o imaginário português. Embora estivessem vivenciando o momento histórico desejado, a mãe alerta a filha para o perigo de se encantar com os novos ventos, advertindo-a para que não crie expectativas de mudanças e venha a se frustrar.

Este alerta nos parece mais um dado relevante para se compreender o conflito geracional em questão. A Revolução não eliminaria as dificuldades enfrentadas pela nação portuguesa desde o século XVI. O conflito vivido pela mãe de Sara, podemos explicá-lo se o situarmos dentro do imaginário português tal como o coloca Eduardo Lourenço (1988), para quem o povo português aguardaria ao longo de séculos, do mesmo modo como se aguarda um Messias, “o próprio *passado*, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte místico do futuro” (LOURENÇO, 1988, p. 10). Assim, a relação aberta de Sara com João Maria, o convívio pacífico e as afinidades com Alberto são muros quase intransponíveis para um país isolado e tradicional como o Portugal alegorizado no filme por Sines: “O que nós somos, por ter sido, não nos parece ser *dissolvido* ou realmente ameaçado por perigo algum

vindo do *exterior*” (LOURENÇO, 1988, p. 11). A noção de interior e exterior pode ser agora invertida. O palacete, com seus moradores e tudo o que ali se passava, corresponde ao perigo, ao *exterior*, a tudo aquilo que a nação portuguesa evitou, mantendo-se sempre à parte do restante da Europa, indiferente às ruínas da história.

A imagem dos cravos, escreve Sandro Ornellas, ilustrava satisfatoriamente a passividade e o contentamento primeiro ocasionado pela mudança do regime ditatorial do Estado Novo para o regime democrático, uma espécie de remate dos anos 1960. O *flower power* era um dos símbolos do movimento da contracultura da década de 1960, e a “utopia pacifista” e a liberdade sexual tornaram-se lemas políticos do movimento, muito embora, por trás dos atos políticos, notava-se, não raro, certa autoridade e intolerância (ORNELLAS, 2005, p. 22). Com isso em vista, se explica a passagem do filme na qual o globo espelhado no centro do teto da sala a refletir as luzes das festas – como a cena da festa circense na qual a liberdade sexual, o travestimento e a magia representam, no filme, a manifestação máxima da expressividade da liberdade sexual para aquelas pessoas – fortaleceu, ainda mais, a intolerância da comunidade, fazendo a mobilização para a saída do grupo do palácio ganhar força.

**Figura 17** - *Al Berto*, 2017



**Fonte:** Ukbar Filmes

Talvez a expressão mais realista do desconforto da comunidade de Sines seja a cena da procissão em que Alberto e seus amigos assistem ao cortejo como crentes e com gestos de respeito à tradição, enquanto os acompanhantes declamam a “Ave Maria” com ares de desprezo, olhares e rostos de contestação pela presença do grupo (AL..., 2017, 47min40s).

**Figura 18** – *Al Berto*, 2017

**Fonte:** Ukbar Filmes

Em via contrária, a iniciativa de abrir a própria editora e livraria, de nome “Tanto mar” (BERTO, 2017, 41min57s), deixa transparecer as boas intenções de Alberto em trazer nova paisagem cultural para Sines. A entrada de novos nomes, tanto na música quanto na literatura, para o circuito cultural lhe era caro. Ele mesmo, enquanto artista, foge à linhagem puramente clássica. Sua escrita atravessa alguns lugares da tradição e se mescla com ícones de sua preferência da cultura pop. No momento, a releitura de escritores portugueses como Luís de Camões, Cesário Verde, Sophia de Mello Breyner Andresen e Ruy Belo, esboça, em *Al Berto*, um novo olhar mais maduro e sensível sobre a poesia portuguesa, conforme relata na já citada entrevista em programa de TV dedicado à sua poesia. Eduardo Lourenço identificou como “uma nova sensibilidade cultural e, para além dela, com um novo corpo cultural” que foi ganhando forma a partir dos anos 60 e 70, com forte influência do surrealismo, dele herdando o componente onírico, lúdico e de abstração nas artes; do novo romance; e de um neobarroquismo, embora discreto, de insistente presença nas formas de expressão cultural portuguesa (LOURENÇO, 2001, p. 17); quadro, a propósito, herdado por *Al Berto*.

O período representado na narrativa fílmica, pós-revolução e de políticas de subjetividades libertárias e utópicas, é um momento de descoberta e de tomada de postura para os rumos da escrita de *Al Berto*. Numa cena antecedida por um jogo de sedução no qual as tintas trazidas de Bruxelas por Alberto são usadas para pintar o corpo do outro, João Maria — inspirado pela leitura dos versos de “A eternidade”, de Artur Rimbaud: “De novo me invade./

Quem? – A Eternidade./ É o mar que se vai/ Com o sol que cai”<sup>47</sup> – sugere que uma pintura do sol seja feita no teto da sala do palacete pelo artista; enquanto Alberto mostra-se fígado pelo brilho da poesia: “a palavra é muito mais incandescente” (BERTO, 2017, 19min48s). É justamente entre 1975 e 1978 que *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), primeiro livro de Al Berto, encontra-se em curso de escrita e é publicado. Esses anos revelam, no filme, um Al Berto destemido, mais leve e iluminado: um cavalo branco, tardes solares na praia, declamação de versos de José Gomes Ferreira (BERTO, 2017, 20min27s), cenas que denunciam um modo de ver e viver alegre e intenso.

Do mais ou menos duradouro fulgor do período, convém lembrar que muito da energia do espírito de liberdade tem sua origem no corpo, expressão pela qual se delineia a individualidade e pela qual a individualidade se projeta por meio de uma representação constante dos ideais coletivos. Se o sonho coletivo dos jovens da década de 1960 de um mundo contrário em tudo à velha ordem ideológica, econômica e política vigente naquele momento, se apresentava no preto e branco dos fatos, nos anos de 1970 uma afirmação individualista se formava. Muito dos influxos da geração de Al Berto, sem dúvida, circulam em torno de enunciações que questionam todo o mecanismo do *status quo* no qual o mundo se firmava. A liberdade de explorar ao máximo os limites do corpo, marcado pelo trinômio “sexo, drogas e *rock’n roll*”, com toda a carga explosiva de rebeldia aí contida, sustentava uma postura contra proibições e propensa a protestos. Os gays, andrógenos, viciados e marginalizados se posicionavam, orgulhosamente, como deslocados e provocadores, constituindo um espaço de individualidade e de expressão da dureza do fim de um sonho. Posicionamento imposto com dificuldade, principalmente num país conservador como Portugal, tal qual se apresenta no filme em cenas como aquela da ameaça de invasão do palacete por membros da comunidade e da pichação do muro, com a inscrição “Maricas Fora”.

Em depoimento sobre o mesmo período no Brasil, Maria Rita Kehl testemunha o clima de repressão política e de liberdade sexual; e, já em 2006, com olhar um pouco mais distante da efervescência cultural e política do momento, percebe, contudo, “a ingenuidade de nossa convicção sobre o caráter revolucionário da onda de liberação sexual que começou na década de 1950, com a industrialização dos anticoncepcionais, explodiu nos anos 60 e nos beneficiou no melhor período da nossa juventude” (KEHL, 2006, p. 36). A revolução sexual antecipava a cultura do individualismo e do narcisismo contemporâneos. Em parte, porque os ideais libertários da década de 1960, que buscavam a superação de limites e interditos pautados em

---

<sup>47</sup> Remeto à tradução de Augusto de Campos já citada na seção “Atrium”, do capítulo primeiro desta tese.

projetos utópicos, não se constituíam como prioridade para uma parcela dos jovens da década seguinte. Em parte, porque mudanças estruturais e institucionais a partir do século XX desconstruíram as paisagens culturais de classe, gênero, etnia, raça e sexualidade, alterando, significativamente, nossas identidades pessoais; o que não deixou de abalar nossa ideia de sermos indivíduos integrados e distanciar-nos de experiências coletivas anteriores (HALL, 2006; GIDDENS, 1991).

O desencanto é providencial para os regimes militares disseminados mundo a fora no século XX, como é o caso de Brasil e de Portugal. A mídia, como mecanismo de produção de imaginário, exerce, como se sabe, forte influência na produção de imaginários. Neste sentido, as sociedades capitalistas voltam-se para a ampliação de suas esferas de socialização e de interesse social. Na cultura de massas, uma multiplicidade de produtos e de mensagens circula na sociedade, produzindo uma nova matriz cultural. No caso brasileiro, a década de 1960 é justamente o momento em que a indústria cultural se estrutura, coincidindo com o momento de endurecimento do regime ditatorial, cujo esforço em afastar do mercado cultural expressões engajadas passa pela estratégia de fazer circular produtos culturais imbuídos de neutralidade. No final dos anos de 1970, a revolução sexual, enquanto postura libertária, entra para a indústria do entretenimento, dissolvendo o comportamento de uma geração engajada: “o mercado respondeu às nossas tentativas de mudar o mundo, vendeu nossos sonhos, transformou nossa resistência em mais uma mercadoria para mistificar os otários” (KEHL, 2006, p. 37), inculcando novos ideais de liberdade.

Zygmunt Bauman entreviu outro lado de uma mudança significativa de comportamento na maneira do indivíduo apreender a liberdade individual. Em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), Bauman coloca como um dos mal-estares da pós-modernidade<sup>48</sup> a liberdade individual derivada da procura do prazer, que se conforma em uma segurança individual “pequena demais”. Não é que os valores antigos – aqueles denominados por Sigmund Freud em *O mal-estar na civilização*, publicado em 1930, relacionando cultura, civilização e modernidade à beleza, limpeza e ordem – tenham sido esquecidos ou relegados. A civilização, no sentido apreendido por Freud, se desenvolve a partir da aprendizagem e se constitui mediante o declínio do instinto, o que impõe, de certa forma, renúncias e sacrifícios à sexualidade e à agressividade.

---

<sup>48</sup> O termo “pós-modernidade” é empregado neste ponto do trabalho no sentido compreendido por Bauman. Para o filósofo e sociólogo polonês, a expressão é, antes, um tipo de condição humana da sociedade atual, mas não se refere à visão de mundo estabelecida na era que alguns teóricos denominam de pós-moderna ou pós-modernistas. A fim de evitar equívocos semânticos quanto ao emprego do termo em seus textos, Bauman vale-se da metáfora da “liquidez” para expressar sua compreensão dos tempos atuais em matéria de mudanças em oposição à “modernidade sólida”.

Neste paradigma civilizacional, a satisfação, portanto, viria acompanhada de mal-estar, e o princípio do prazer estaria concentrado no princípio da realidade. Assim, “o homem civilizado moderno trocou um quinhão das suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança” (BAUMAN, 1998, p. 10). Esse mal-estar descrito por Bauman nos ajuda a pensar no testemunho de Maria Rita Kehl referente ao âmbito brasileiro e no desfecho da relação conflituosa entre Alberto e João Maria representado no filme, na medida em que a “reavaliação dos valores é um momento feliz, estimulante, mas os valores reavaliados não garantem necessariamente um estado de satisfação” (BAUMAN, 1998, p. 10).

Em suma, o prazer sem culpa “não deixou de cobrar seu preço” (KEHL, 2006, p. 36). Do ponto de vista das relações afetivas, a parcela dos jovens que diversificavam a experiência sexual, se desarmavam dos preconceitos e buscavam “abolir a posse e o ciúme das relações amorosas e com certeza não conseguimos” (KEHL, 2006, p. 36). No filme, o conflito entre liberação sexual, posse e ciúme é constante. As cenas de traição do personagem João Maria – tanto com o marinheiro quanto com a personagem Sara (Raquel Rocha Vieira) – presenciadas por Alberto transmitem a mesma impressão relatada por Maria Rita Kehl quando diz: “não reprimíamos a atração que sentíamos pelo amigo que dormia no quarto ao lado, mas tínhamos que esconder o ciúme e dor que sentíamos quando era nosso parceiro que fazia a mesma coisa” (KEHL, 2006, p. 36).

Os diferentes horizontes de expectativas quanto às transformações ocorridas na maneira de perceber o mundo e, por conseguinte, de vivenciar as relações afetivas a partir da segunda metade do século XX estabelecem sinais para a leitura em curso nesta tese. A mãe de Sara parece viver a liberdade e a democracia que a Revolução trouxera, algo como um retorno feliz das conquistas de Portugal, mas ainda se mostra descrente quanto às possíveis mudanças e desmotivada para cavá-las a cada dia, como se a liberdade conquistada não tivesse o mesmo valor dos grandes feitos dos portugueses. Uma espécie de “*existência imaginária*” do Portugal do passado parece acompanhá-la. A “*imagem positiva*” do passado dá a ela – e por extensão ao povo português – a manutenção dos valores e costumes portugueses. A “*imagem positiva*” apresenta-se, assim, de maneira ambígua:

Por um lado, subtrai os portugueses à consciência deprimida que teriam de si sem esse passado; por outro, impede-os de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres comparadas com as do século de esplendor, ou, pelo menos, de dinamismo excepcional. (LOURENÇO, 1988, p. 12).

Caberia à mãe de Clara a superação da saudade e da imagem mitificada do país, a um “olhar exterior a si mesma que a acordasse” (LOURENÇO, 1999, p. 9). Para compreender os anseios de Clara, sua vontade de sair da condição na qual se encontrava, sua relação com João Maria e Al Berto, e com o diferente, que era representado pelo interior do palacete, seria preciso romper com uma estrutura social antiga, construída em torno do país imaginado, arraigada no passado (LOURENÇO, 1988, p. 13); seria preciso pensar e ver o exterior não mais como um *perigo*. Tratam-se, portanto, de papéis distintos. Clara, Alberto e seus amigos compõem uma geração de consciência sobre a história, animada naquele momento pela liberdade. O enfrentamento dos impasses é um posicionamento de resistência, de sobrevivência que o espaço/tempo exige, e que levaria Portugal a outro patamar no mundo contemporâneo.

Voltando nossa atenção à lírica do poeta lusitano, observa-se que a tensão aglutinadora de sentidos que a imagem do mar e do marinheiro instala em Al Berto não parece tratar-se apenas de lamento, esgotamento ou fugacidade das relações pessoais e dos afetos. Mais determinante que isso parece ser o apuro semântico da imagem. Um domínio de forças movido pela relação corpo e escrita, entrelaçados de maneira quase orgânica, promove, nessa poesia, um alastramento de sentidos, um adensamento semântico no qual se apercebe a instância de um silêncio. Mas desse silêncio fluem sinais que se desdobram como ondas positivas num espaço de recusa à sedimentação de tradições e valores, à História fixada pela cultura lusitana. Dentro da teia simbólica do poema, a areia e o deserto são o espaço onde esses corpos se inscrevem. Tal espaço é um posicionamento desejado pelo poeta por se saber um anjo diferente da gravura de Klee interpretado por Benjamin como anjo da História empurrado pela tempestade chamada progresso, sem poder voltar para recompor os mortos. Desde o início de sua poesia, como representado no filme, ele sabe ser um anjo caído para os representantes da tradicional cultura lusitana. Mas o poeta reelabora as ruínas. O mar e os dejetos nele depositados e todo o campo semântico – as praias vazias, a areia, o deserto – procuram dissipar o que a cultura e a história escreveram. A solidão, a salinidade, a melancolia, e também os corpos, desejam impor-se como possíveis aberturas para outros corpos, outras subjetividades, como uma necessidade, e como liberação para outros lugares, outras paisagens, outras viagens. Isso implica em dizer que essa poesia não se pretende à espera, apesar de os olhos do “povo-saudade” estarem abertos a vigiar e, ainda naqueles primeiros anos do regresso a Portugal, a guardarem a imagem do homem-marinheiro construída nos idos tempos das navegações. Há, portanto, na imagem do mar, e do adensamento semântico que Al Berto envolve em sua na poesia, certa dificuldade de repetir, por esse caminho, os mesmos feitos.

É verdade que, próximo ao final do filme, após descobrir a segunda traição de João Maria, decidido a partir para Lisboa, Alberto aparece observando o mar bem próximo de um monumento histórico de Portugal e diz para outra personagem sobrevivente “Sonhei demasiado com Sines, e Sines não sonhou comigo” (BERTO, 2017, 1h25min). Não obstante isso, a poesia de Al Berto revela um traço definidor: a procura de outros corpos é também uma busca por sobreviventes à história nacional. Assim, essa tendência já se deixa ver em algumas passagens do filme, como a experiência em comunidade no palacete, a busca por outros corpos iguais ao corpo do personagem Alberto, o conflito entre Clara e sua mãe e os embates diretos com a comunidade de Sines. Nestas passagens, mesmo que estando restritas a um recorte de um curto período da vida do poeta português, vemos a busca por outros corpos no poema, o errar de mastro em mastro, uma experiência de sobreviventes que se confunde ao afeto pelo outro, e por isso aproxima os corpos, mas que gera o conflito com o imaginário histórico do Grande Portugal do passado. Trata-se, portanto, de um “circuito de afetos” entre sobreviventes em absoluta coerência com o perfil da poesia de Al Berto.



## 4 DE ROSTOS, NOMES E CIDADE

### 4.1 FISIOGNOMIAS

dilui-se o rosto na sulforosa primavera da noite. uma claridade desprende-se do interior da roulotte, ilumina. atrás de nós a noite é um imenso subterrâneo de treva envenenada. ecoam vozes, passam os últimos autocarros. danço sempre até que a manhã me roube os amantes imaginados, disseste. eis o retrato do noctívago puto: cabelos de sombra húmida pelos ombros, caídos para a testa, escondem o azulíneo olhar. e a boca estreita com lâminas, a sensual boca donde nasceriam, mais tarde, os cruéis beijos da cidade. tem um risco de luz sobre a pálpebra, e no marfim dos dentes o segredo doutro rapaz. era tarde. envolto na camisa de algodão move-se no meu sonho. ouço um mar do outro lado do seu peito. amanhecia quando enganaste teu pai, fingias esperar o auto-carro. vieste comigo e fomos pela sujidade dos néons à procura duma pensão (BERTO, 2009, p. 141).

Consideremos que o poema 2./, de “Roulottes da noite de Lisboa” (1980), se oferece como imagem de anjos: Beno, Kid, Tangerina, Tony, Loirinho e Pirolito, Rimbaud, Alexandre... Alguns nomes, ou o sujeito lírico dos poemas de Al Berto, e o corpo, lugar da escrita. “eis o retrato do noctívago puto”, anjos a flunar entre automóveis, trailers, quartos de pensões, vozes em profusão na noite, “imenso subterrâneo de treva envenenada”, onde o sujeito lírico dança com “os amantes imaginados”, experimentando os segredos “doutro rapaz” e os “cruéis beijos da cidade”. “Anjos da noite que, ao amanhecer”, ganham feição de anjos decaídos, anjos nômades, corpos em trânsitos, na cidade.

A cidade é um denominador comum entre os anjos de Al Berto e Caio F.. Empresta-lhes sua fisionomia diversos personagens: Ricardo, Raul, Virgínia, Hermes, Garcia, Alex, Péricles, A e B, Dulce Veiga, Fernando ou os muitos sem nomes dos contos de Caio F., e a voz lírica de seus poemas. São poucos nomes, mas muitas – e, no entanto, sempre as mesmas – figuras escritas e reescritas a transitar pela cidade onde o contista-poeta arranja, desarranja e rearranja a busca, a espera, a expectativa e o encontro. Em seu fluxo constante de linguagem, a cidade permite que as palavras deem forma e nome: deem forma aos sem nome, aos rostos dos personagens e ao sujeito lírico transeuntes das narrativas e poemas de ambos os poetas; deem forma a situações da condição humana e da experiência urbana. Em suma, a cidade é um laboratório de experiência do sujeito lírico e não apenas um tema.

Renato Cordeiro Gomes afirma que nunca se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo, existe uma relação entre eles. O olhar percorre as ruas da cidade, seus símbolos, como se fossem páginas. Mas o poder da linguagem impossibilita a cristalização da

cidade por seus emblemas, e, devido a essa impossibilidade, novas combinações são sempre possíveis para o levantamento de outra cidade imaginária gerada pela atividade de leitura. “Ler essas grafias urbanas, portanto, é detectar e decifrar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno” (GOMES, 1999, p. 26). Um efeito semelhante se apresenta na relação cidade e sujeito nos textos de Al Berto e Caio F.. Além do espaço físico – o palco onde desfilam seus personagens e sujeito lírico –, o espaço urbano é um lugar de busca por respostas por parte dos poetas onde eles desenham um mundo, sem, com isto, estabelecer um único caminho. Ao se voltarem para o espaço dinâmico da vida urbana, os poetas criam, a partir do movimento ofertado pelo olhar, uma perspectiva, selecionando e projetando o referencial crítico e afetivo de seus textos ficcionais. Às imagens da cidade, assomam-se as vivências<sup>49</sup> motivadoras, compondo o influxo dos textos, confirmando a escolha de ambos pela consubstanciação da lírica urbana.

Os personagens e sujeito lírico de Al Berto e Caio F., na ampla teatralidade social, montam, assim, um cenário. A experiência da cidade e a experiência do corpo lhes são indiscerníveis. O português faz convergir eu, nós e cidade. O brasileiro convida o leitor a ser cúmplice da vertigem de compor o mundo, a cidade-mundo onde o sujeito lírico se dilui na massa, troca de máscaras, mas não esconde o seu rosto. Compondo o quadro de poetas pós-1970, Al Berto e Caio F. se diferenciam de Charles Baudelaire, apesar de a cidade abarcar, com a mesma potencialidade, a poesia dos três poetas. Imerso no seu tempo e sociedade, Baudelaire anuncia a grande cidade e suas figuras como uma constelação moderna e dá forma ao período que lhe foi dado viver e escrever. A metáfora usada por Baudelaire para descrever seu processo criativo revela seu esforço. À maneira de Constantin Guys, registra suas impressões sobre as coisas contempladas junto à massa parisiense: durante o dia, contempla “a vida universal”; à noite, se posiciona como um esgrimista no ímpeto de trabalhar sobre a tela, sozinho, em um

---

<sup>49</sup> O termo “vivências” é usado, aqui, de acordo com o sentido a ele atribuído por Benjamin. Diante de sua análise filosófica, Benjamin toma como referência o ensaio “Além do princípio do prazer”, de Freud, e divide qualitativamente a memória: circunscreve ao domínio da memória voluntária, a vivência (*Erlebnis*) – que se refere à experiência vivida, isto é, evento assistido pela consciência –; enquanto à memória involuntária, caberia a experiência (*Erfahrung*), experiência real ou acumulada que não passa pela intervenção da consciência. Segundo a hipótese de Freud, “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica” despertada por algum evento estimulador. No decurso do fenômeno da conscientização, os estímulos são apagados de maneira a não imprimir modificações permanentes nos elementos do consciente. Conforme explica, não é tarefa da consciência acumular traços duradouros como fundamento da memória; porquanto, cabe à consciência defender o organismo “contra estímulos” demasiadamente carregados de energia e causadores de traumas, os choques. A frequência do exercício de controle desses estímulos termina por elevar a carga de resistência do consciente, deixando-o mais hábil no exercício de atenuar os choques. Assim, quanto maior for a constância do registro desses choques no consciente, “tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 2000, p. 109). De forma resumida: ao atenuar e reprimir o choque, o consciente transforma o evento em vivência, incorporando-o ao acervo das lembranças conscientes, a memória voluntária, e não ao acervo da memória involuntária.

embate consigo mesmo para vencer o esquecimento, para registrar suas impressões citadinas, tomando por referência o modelo extraído da memória e da imaginação para fixar imagens do novo e do efêmero (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). O moderno, antes definido em relação de oposição ao antigo, se define, em Baudelaire, na busca incessante, no presente, pela novidade. Há, na concepção de moderno do poeta, um estreito vínculo entre o momento presente e o momento recém-passado: “o moderno rapidamente se transforma em seu contrário” (GAGNEBIN, 1997, p. 48), ambivalência dialética e produtiva por apresentar a transitoriedade como um dos traços constitutivos da grande cidade.

Benjamin e Baudelaire traçam uma “fisiognomia”<sup>50</sup> de Berlim, Moscou e Paris, leitura da modernidade pós-Revolução industrial captada enquanto período histórico no qual coabitam fatos, mudanças, concepções, comportamentos e conflitos bem específicos de uma mentalidade prognosticado por ambos como própria a esse período. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o filósofo alemão menciona o detalhamento feito por Engels sobre o cúmulo do isolamento imposto pela vida moderna ao indivíduo: “sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização” (BENJAMIN, 2000, p. 114). Engels vê o morador da grande cidade semelhante a um autômato. As ruas servem de passagem para milhares de seres humanos que se cruzam como se não tivessem nenhum tipo de afinidade, incapazes de dispensar um olhar ao outro (ENGELS apud BENJAMIN, 2000, p. 114-115).

O efeito severo da desumanização, na análise de Engels, explícito na incapacidade de percepção do indivíduo moderno, chama a atenção de Benjamin. Nos grandes centros, a defesa contra o excesso de choques induz o indivíduo moderno a desenvolver uma atitude *blasé*. O resultado dessa indiferença é o enfraquecimento da capacidade de revidar o olhar. A indiferença em relação ao ambiente circundante resulta na falta de comunicação, pois o indivíduo se sente desprovido de experiências ou, pelo menos, acredita que as perspectivas de experiências ou sensações se esgotaram. O enfraquecimento do circuito comunicativo é marcado pela onipresença da vivência na sociedade moderna. Dentro deste contexto, a crise da percepção é intensa a ponto de integrar a própria crise da reprodução artística. Em seus ensaios “Experiência e pobreza” (1987a) e “O narrador” (1987c), Benjamin se refere ao declínio da aura na modernidade não somente por conta do advento das novas técnicas do cinema e da fotografia – técnicas que marcam o surgimento da denominada era da reprodutibilidade técnica das obras de arte – mas, também, ao empobrecimento da narrativa tradicional com origem no

---

<sup>50</sup> Neologismo criado por Benjamin a partir dos vocábulos fisiognomia, a arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos, e fisionomia, conjunto de feições do rosto. Definição melhor esclarecida mais à frente (BOLLE, 2000, p. 18).

desmembramento do convívio entre o narrador e seus pares. A problemática da narração parece relevante para os paradoxos da modernidade, logo, perpassa todo o pensamento benjaminiano e se caracteriza por uma contínua aderência ao tempo do progresso.

Benjamin, através de Baudelaire, humaniza a cidade, ao fazer dela lugar viável para a morada do homem moderno e, também, seu lugar de desassossego, quando nela coloca em circulação tipos humanos “heroicos” como o *flâneur*, a contracenar com o progresso, com a mercadoria e com a multidão; o trapeiro, o delinquente, a lésbica, a prostituta – esta, aliás, alegoria atualizada do amor, da cidade e da mercadoria –, são figuras postas em movimento pelo embate com a mercantilização e a massificação. A ambiguidade de estar na multidão e dela se distanciar constitui, pela alegoria, a própria modernidade. Esta ambiguidade se manifesta de diversas maneiras, como a perda da aura na experiência vivida e da subjetividade estável, ou o trânsito na multidão urbana como devir-outro no anonimato integra o poeta-*flâneur*, modelo da subjetividade moderna determinada por estímulos incorporados à consciência, fazendo com que a vivência sob a massificação aconteça por reflexos.

Rosa Maria Martelo, em “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”, de *Parte incerta* (2004), sublinha que o poeta contemporâneo Manuel de Freitas nota, entre os poetas por ele antologizados sob a rubrica de *Poetas sem Qualidades*, um programa poético diferente do de Baudelaire. Se, para Benjamin, o poeta sem aura admite estar totalmente imerso na história e nas circunstâncias do presente, como Baudelaire, tal identificação não elimina outra circunstância apontada por Matei Calinescu: ao conceder à poesia a capacidade de somatização estrutural favorecedora do estabelecimento de relações com o mundo distante da representação, Baudelaire sinaliza o surgimento do lirismo abstrato que comporá predominantemente a modernidade (MARTELO, 2004, p. 245). Para Manuel de Freitas, a correspondência entre proximidade e distância na multidão experimentada por Baudelaire, à sua época, não chega a ser provada por poetas do pós-1970. Em Baudelaire, o sentido era próximo e a representação, distante. Os poetas do pós-guerra, como Al Berto e Caio F., não distinguem o sujeito da multidão. Eles tomam como programa a “despoetização da poesia”, declinando de seu caráter aristocrático quando, por exemplo, não se preocupam excessivamente com a forma ou estrutura. Herdeiros de Baudelaire quanto à relação do poeta com a história e com o presente, partilham temas dessa tradição, como a angústia e o ceticismo em face de ideias de emancipação e de progresso; entretanto, o novo lirismo está mais próximo de uma “poesia da experiência”. Além da simplificação estilística, esses poetas não vinculam a desvalorização da ruptura a uma evolução estética, questionando a autonomia estética quando se mostram conscientes da crise das utopias e do desgaste das ideologias (MARTELO, 2004,

p. 244). Com efeito, eles se voltam para a enunciação lírica, para o uso de recursos autobiográficos, estabelecendo contratos de leitura, para a representação no texto e comunicam uma “experiência compartilhável com o leitor” em um tom mais coloquial e narrativizado (MARTELO, 2004, p. 245), traço bem característico da poesia de Al Berto.

A cidade, o eu e a multidão constituem, nesta altura das reflexões que estão sendo tecidas neste ensaio, uma experiência compartilhável. Parcela desse entrelaçamento, a multidão à qual nos referimos, trata-se de uma figura subjetiva não identitária e sem propósito de conceder poderes; é uma “potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2011, p. 13). Em ensaio já clássico, *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000), Willi Bolle compara a experiência de Benjamin da metrópole europeia, com as devidas proporções, à metrópole de São Paulo, dialogando com as culturas da periferia e do capitalismo brasileiro. Como ponto de partida, Bolle toma de empréstimo não somente a experiência benjaminiana da grande cidade como também o neologismo “fisiognomia” composto com os vocábulos “fisiognomonía”, a arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos, e “fisionomia”, conjunto de feições do rosto, para estruturar sua argumentação no tripé Modernidade – Metrópole – Fisiognomia (BOLLE, 2000, p. 18).

Seguindo, portanto, o caminho já aberto por Bolle, partilhamos de mesma opinião ao ler a lírica urbana de Caio F. estendendo-a a Al Berto: em alguns aspectos, somos herdeiros das imagens da cidade, de acordo com a leitura que Benjamin faz de Baudelaire. Os personagens e sujeito lírico de Al Berto e Caio F. têm uma fisionomia, um rosto. Traço em comum, na grande cidade de Baudelaire, de Benjamin, de Bolle, de George Simmel, de Michel Maffesoli, de Peter Pál Pelbart, de Renato Cordeiro Gomes, de Al Berto, de Caio F. e de tantos outros pensadores da cidade, nota-se a multidão a trafegar na “cidade-arena”, palco e espaço onde o indivíduo, em construção, transita sobre a base da relação entre homem e mundo. A grande cidade contemporânea, no entanto, ganha uma feição histórica particular diferente daquela descrita pela fisiognomia de Benjamin, mas ainda com a mesma força.

Na grande cidade contemporânea, circulam figuras incorporadas na própria cidade, porém com liberdade de expressar suas identidades. Ao falar em liberdade, não estamos nos referindo, neste ponto de nossa argumentação, que os personagens e sujeito lírico dos poetas português e brasileiro puderam experimentá-la livremente; mas, antes, que a cidade é tomada como um anfiteatro onde ela é construída pelo jogo das relações sociais e pela formação de grupos em uma teia na qual os caminhos e a maneira de viver passam por escolhas, construção

de individualidades e delineamento de rostos em um cenário gerador de expectativas e mobilizador de ações. Nesta “cidade-arena”, circulam diferentes modos de vida, o anonimato, a existência individual em meio à massa urbana, as múltiplas identidades assumidas a depender das relações estabelecidas. Neste grande anfiteatro, manifestações heterogêneas e, por vezes, contraditórias entre si são assimiladas de modo a delinear os rostos e a autoconsciência individual revestidos, até mesmo, pela incorporação dos modos de interpretação do indivíduo constituídos pelas tensões, às vezes, interdependentes, às vezes, imprevisíveis. Essas tensões são elaboradas pelo indivíduo que flutua entre a singularidade e a pluralidade, singularidade esta caracterizadora dos rostos dos personagens e sujeitos líricos de Al Berto e Caio F., com suas feições de anjos caídos.

#### 4.2 “ÀS ESTRELAS COM DIFICULDADES”

Teve um tempo que amor  
era tia Clara vestida de branco na janela do trem  
que levava a Porto Alegre. Com baldeação  
em Santa Maria da Boca do Monte...

Hoje é supositório contra hemorroidas:  
sete e quinhentos a caixinha na farmácia  
mais suja do Arouche.

Julho de 1978. (ABREU, 2012, p. 57).

Em um diálogo comparativo geracional, a mudança na percepção do amor é traduzida em termos espaciotemporal em “Realista 2”, poema acima. Dentro de um intervalo, ou de dentro de um tempo presente, fala o sujeito lírico quando observa uma mudança de apreensão do amor do passado relacionada à ideia de viagem de uma pequena cidade a uma cidade maior, Porto Alegre, com passagem pelo distrito de Porto Alegre, Santa Maria da Boca do Monte, por uma estrada de trilhos e montes, paisagem característica dessa região do Rio Grande do Sul, onde a vida passa devagar e os valores morais costumam a se modificar. No entanto, essa concepção de amor muda ao chegar, na segunda estrofe, ao Largo do Arouche, em São Paulo, nos anos de 1970, já um ponto da comunidade gay paulistana. A passagem por Santa Maria da Boca do Monte é necessária, como se ela fosse o caminho para um horizonte. Essa representação não deixa de ter marcas pessoais, pois os lugares representados no poema são espaços por onde o próprio poeta circulava à época de produção do poema, formando, assim, de acordo com Rosa Maria Martelo, uma espécie de contrato de leitura. No que diz respeito à

teia simbólica do poema, a estação de trem é um ponto tensivo na caminhada do poeta rumo à expressão lírica do amor, afeita tanto ao sentimento de amor representado pela pureza e tradição – “era tia Clara vestida de branco na janela do trem” –, quanto à necessidade de traduzir a subjetividade pela objetivação da sexualidade gay. Entre esses dois marcos, o poema traduz, de maneira dialógica, a passagem de uma a outra concepção de amor, emprestando-lhes um caráter dramático da vida objetiva.

As cartas do escritor gaúcho são um importante documento para se entender os conflitos geracionais e os bastidores da produção ficcional dos anos 70 aos anos 90, bem como toda a rede de relações estabelecida entre Caio F. e sua família, amigos e produtores do meio cultural. Em carta a Hilda Hilst, datada de 13 de abril de 1969, na qual relata seu retorno a Porto Alegre após uma temporada na capital paulista e na Casa do Sol, diz:

Querida Hilda, pois aqui estou, novamente, desde quarta-feira. Por enquanto as mil maravilhas. Quando o ônibus entrou no chão do Rio Grande quase tive uma coisa: era tão diferente da loucura paulista, tão sem asfalto, tão não sei como, aquele céu dum azul como nunca vi em outro lugar [...]. Sentí um grande alívio. Aquele “desprotegimento” que eu sentia em São Paulo passou completamente. Depois, me deu medo. A família, essa coisa toda – mas eles estavam ótimos. Avançadíssimos (dentro dos limites, é claro), minha mãe de pantalonas e correntes douradas no pescoço, achando geniais meus cabelos, meus colares, minha barba, discutindo coisas como comunicação de massas, desajustamento da juventude, alienação, etc. (ABREU, 2002, p. 359).

Neste trecho, um certo desconforto experimentado por Caio F. no trânsito entre a metrópole paulista e Porto Alegre é revelador de um Caio em trânsito e em busca de segurança. Mas qual era o contexto da escrita desta carta? Para compreendê-lo, é preciso, antes de mais nada, lembrar: os programas desenvolvimentistas econômico-industrial dos governos militares que acarretaram transformações profundas na economia e na sociedade. Por volta do período de escrita da carta, Porto Alegre, assim como outras cidades brasileiras, passava por um processo de crescimento mais célere, mas ainda sem as características de uma grande metrópole como São Paulo e Rio de Janeiro. A Porto Alegre para onde retorna e de onde o personagem Alex de “O pequeno monstro”, analisado na subseção “Onde risco a espera”, do capítulo primeiro, de “De ausências e distâncias te construo”, chega à cidade imaginária Passo da Guanxuma, é, ainda, para Caio F., um “protegimento”, e não apenas porque se trata de sua família. Essa parada em Porto Alegre dá mais leveza à sua travessia definitiva para a grande metrópole. A volta, seja qual for o motivo de ordem objetiva que a tenha motivado, parece tê-lo fortalecido, dando-lhe mais coragem para expressar sua subjetividade. Com efeito, muito embora o trecho da carta em análise revele seus pais como “Avançadíssimos”, esse avanço, de

certa forma, era ainda restrito, pois estava “(dentro dos limites, é claro)”. Essa modulação entre medo e “protegimento” encenada na carta comporta em si a experiência vivida na metrópole paulista, mas se esvai na medida em que o tempo passa e São Paulo, Rio de Janeiro, Londres etc, se tornam lugares de descoberta do destino do próprio escritor. Tal aspecto, como se nota, parece ter sido uma experiência do próprio Caio F. refletida em sua escrita. Em entrevista concedida ao “Programete: escritores gaúchos” (RBS), publicada postumamente em 2012, o ficcionista revela que a urbanidade, em seus textos, “vem principalmente do choque entre Santiago e São Paulo”<sup>51</sup>. Referindo-se aos personagens dos cinco primeiros livros de Caio F., Bruno Souza Leal percebe o quanto a angústia da identidade dos personagens é tomada em sua relação com o trânsito do eu com um lugar e vai diminuindo, livro a livro, conforme “um deslocamento recorrente propiciasse a formação da própria identidade da obra” (2002, p. 46):

Se em *Inventário do irremediável* o mundo questionado é aquele que se poderia enquadrar no estereótipo “pequeno burguês-classe média”, em *O ovo apunhalado* opta-se por uma outra referência, as personagens vivem num mundo que não é aquele, habitam um lugar à sua margem. Nos outros livros, tal opção já é um fato com o qual se convive. (LEAL, 2002, p. 50).

Não seria incorreto dizer que em textos já analisados anteriormente ao longo desta tese, “Infinitamente pessoal”, “Gesto”, “A minha mão na vidraça”, “Ninguém saberá da secura de nossos olhos”, no conto “Os sobreviventes” e no “Poema precoce para Fernando, o que não sabe”, a descoberta da sexualidade está relacionada ao reconhecimento da própria subjetividade dos personagens e sujeito lírico; subjetividade esta que é construída por formas de comportamento, algumas bem precisas do contexto de produção dos poemas, como a queda das utopias contraculturais, a falta de esperança e um desejo esvaziado pela pulverização dos ideais e sonhos característicos do programa dos poetas do pós-guerra, em um retraimento na trivialidade cotidiana. Nos poemas da década de 1980, período de maior produção de poesia de Caio F., o sujeito lírico parece mais integrado ao espaço da grande cidade, como já sinaliza “Um dia, de porre”, poema de 1979, analisado mais à frente. Por vezes, a angústia causada pelo vazio e falta de sentido presente na poesia de Caio F. leva o sujeito lírico, não raro, a fechar-se em si mesmo; por vezes, configura o ajuste da subjetividade e “desdirecionamento”, como em “Entrega rápida”:

Atravesso fases de santidade como quem atravessa sinais vermelhos  
em alta velocidade, desembocando outra vez na avenida

<sup>51</sup> Vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>. Acesso em: 8 mar. 2018.



onde rolam cabeças em movimento desdirecionado  
sem tempo para os crepúsculos roxos atrás do perfil  
crivado de edifícios, escondendo horizontes.  
Te escrevo  
ah cartas de amor pungente de tão íntimas  
que o limite maior seria talvez enviar os trinta volumes  
completos, de meu diário secreto  
aquele, dos segredos indizíveis, dos chicotes  
dos saís respingados sobre o dorso branco molhado das lesmas  
frágeis, inconfessáveis, escuros, segredos malditos  
no fundo quintal, hora de sesta.  
Embora o dia de claro azul do céu  
como se a cidade não fosse esta  
como se o céu não fosse este  
incapacitado há tanto e sem querer para o azul  
nesse destrambelhamento de querer revelar o coração  
como quem revela um filme na penumbra do laboratório  
aos poucos se esboçando o contorno vago, o movimento interno  
antidistônico em direção à janela, medusa pulsante, máxima tensão  
no reprocessamento de plutônico. Mas o ato seco  
não corresponde às chamas: crepito, informulável.  
Não, não há palavras suficientes, mesmo estas  
mesmo as de amor desesperado que te diria  
se permitisses, mas não sei se quero  
mesmo as do bilhete suicida que não cheguei a escrever  
a quem-interessar capaz de culpar o universo inteiro  
fronteiras de Aldebarã, mas mal cheguei, gesto torto  
de metal, um rock and roll de guitarras lancinantes  
ambíguas, abstratas. E te preciso perto, valquírias cavalgando  
cordas tensas, para me afogar além do pensamento ultrapassando sinais  
sem carta de habilitação, a mil por hora, em busca de fiadores  
para um espaço ao lado do açougue na cidade nova, para me afogar  
e deposito o incerto gosto futuro como beatas depositam  
palmas floridas aos pés de Santa Teresinha do Menino Jesus, acreditando  
acreditando, acreditando. De modo cordis, e vou sabendo  
que isto também passará, e no entanto esta manhã é última  
de tão urgente. Cigarros mentolados não aliviam a poeira na garganta  
ad áspera per astra:<sup>52</sup> deu.

Sampa, 23 de fevereiro de 1983. (ABREU, 2012, p. 134).

Aqui, a busca do amor se dissolve na condição de reconhecer-se estrangeiro e na busca constante do amor. Propenso a vivenciar no amor tanto os sinais vermelhos, com um medo motivado pelo “perfil crivado de edifícios” lhe “escondendo horizontes”, quanto a avançá-los, simultaneamente, se estabelece entre sujeito lírico e metrópole uma rede de relações maior e mais extensa por onde passa o desejo de constituir-se em sua singularidade, e lhe define vias e situações a serem vividas. O espaço deixa de ser um ponto de desequilíbrio e se torna mais uma bússola indicadora da própria condição de estrangeiro do sujeito lírico. O conflito é animado

<sup>52</sup> Houve uma inversão por parte do autor ao empregar a expressão “Per áspera ad astra” por “ad áspera per astra”.

por um deslocamento interior capaz de fazê-lo perceber, pelo acatamento de seu conjunto de desejos, algo assertivo em sua condição de estrangeiro com o qual seja possível construir sua felicidade. Talvez, por isso, neste poema, o “limite maior” não seja atravessar os sinais vermelhos ou os edifícios onde se escondem valores antigos, mas “enviar os trinta volumes/completos, de meu diário secreto”. Note-se aí, portanto, o desejo de rompimento com um “diário secreto” a ser descoberto por ele mesmo, suas emoções e realidades – “dos chicotes/dos saís respingados sobre o dorso branco molhado das lesmas” –, suas ilusões e perdas, suas escolhas e trajetória, marcas de sua subjetividade em constituição. Esta construção se dá “na penumbra do laboratório” onde “deposita um certo gosto futuro” e um “contorno vago, movimento interno” sedativo, olhar de medusa em busca do outro e de compreensão de si mesmo.

Deixando o poema de lado temporariamente e se voltando para a teoria, pode-se dizer que a subjetividade, que, nas sociedades contemporâneas, se propunha com maior liberdade na sociedade, se fragmentou de maneira progressiva a ponto de atingir o decurso de uma perda da identidade individual nitidamente delimitada. Ocorre a Georg Simmel (1973), por exemplo, que o indivíduo vive dentro de um jogo social por ele constituído e pelo qual se constitui. A interação humana converge para um produto das relações interdependentes entre os indivíduos conforme diversos graus mais complexos de integração social. Como consequência de um momento-chave daquilo que vinha se desenhando desde o século anterior com os imperativos do grupo social e das contingências históricas, no século XIX, a vida moderna se tornava mais complexa, levando o indivíduo à busca de si mesmo, numa busca processada interiormente, e ao desenvolvimento de uma composição particular de forças, tornando-o um indivíduo único. Este fenômeno nomeado por Simmel de “individualismo qualitativo”.

Atento às formas de individuação próprias das sociedades da modernidade em uma perspectiva sociológica da cultura, Simmel observa que o indivíduo é, em grande parte, determinado pelo funcionamento monetário característico das sociedades modernas. Na modernidade, a relação dinheiro e metrópole influenciou, de forma aguda, o crescimento da individuação e aumentou a impessoalidade. Isso acontece porque, se o dinheiro possibilita a libertação do indivíduo das cadeias de dependência tradicionais, a progressiva libertação do indivíduo e a supremacia do sistema pecuniário agem de maneira a fragilizar o indivíduo, tornando sua vida psíquica instável devido aos estímulos exteriores e interiores. A metrópole é o território do provisório, da velocidade, do consumo exagerado e descartável, e concorre para a viabilidade das relações monetárias, desenvolvendo um lado mais racional, propenso às

relações materiais e ao desenvolvimento do intelecto. Uma intelectualidade sofisticada, aquela melhor desenvolvida na metrópole, seria indiferente à individualidade.

Para driblar esse estímulo cotidiano que o desestabiliza emocionalmente, o homem da metrópole contemporânea se retrai para evitar o contato com o outro, constrói relações pessoais anônimas e fragmentadas de maneira impessoal. Esse retraimento lhe serve como capa de proteção em relação aos perigos típicos da metrópole e lhe concede alguma liberdade pessoal possível apenas na metrópole. Tal liberdade, diga-se, não é somente medida em termos de tamanho territorial e em número de habitantes. O fenômeno da multidão metropolitana, decorrente da tensão entre o pouco espaço e as muitas pessoas, faz o indivíduo se sentir solitário e livre, vivendo no anonimato. Estabelece-se, então, uma “transição da individualização” de traços psíquicos do indivíduo provocada pela cidade em medida proporcional ao seu tamanho. Resulta, desse processo, um duplo efeito: em primeiro lugar, o homem metropolitano teria a necessidade de enfrentar a dificuldade de afirmar sua própria personalidade em um meio circunscrito por características específicas da vida metropolitana e, por isto, inclina-se mais para as diferenças qualitativas; em segundo lugar, o homem metropolitano estaria mais afeito a acolher “peculiaridades mais tendenciosas”. Em suma, isto significa dizer que “a metrópole conduz ao impulso da existência individual” (SIMMEL, 1973, p. 23).

Com efeito, as transformações na relação do indivíduo com o espaço social se estenderam por todo o século XX, nas sociedades de massas, em diferentes camadas sociais. A reformulação de sensibilidades, principalmente no terreno dos afetos, acontece em longo prazo e é complexa, se se considerar a estabilidade das identidades pessoais que nela se sustentam. Além disso, deve-se levar em conta que as mudanças nos hábitos mentais não dependem, exclusivamente, de fatos históricos, ultrapassando as mediações deste fenômeno: as formas de vida provocam mudanças subjetivas. Aspectos do viver sociocultural não podem ser separados. Assim, podemos observar que o neoliberalismo econômico incentiva comportamentos subjetivos capitais para a sua preservação, e a maneira pela qual nos subjetivamos é um *feedback* à adesão a esse neoliberalismo.

Michel Maffesoli (1998) sublinha que o individualismo clássico se esgotou, e o indivíduo contemporâneo não se assenta em uma identidade fechada em si mesma, tampouco se fecha em sua intimidade como Narciso. Desprendido de uma identidade estável, o indivíduo contemporâneo vive em “tribos urbanas” onde se compõe na alteridade, buscando vínculos de afetividade e de interesse comum com o outro, conforme sugerida nos versos de “Realista”. Por “tribo”, Maffesoli entende a associação entre os indivíduos em microgrupos embutidos na massificação das relações sociais ancoradas no individualismo e marcadas pela

“unissexualização” da imagem física, do uso do corpo e da expressão corporal pelo vestuário, perfazendo, pela sociabilidade, uma espécie de contestação ao individualismo corrente no mundo contemporâneo. Ao tratar sobre a subjetividade do indivíduo contemporâneo, Denilson Lopes (2002), apoiado em Maffesoli, assim descreve este indivíduo:

Os primitivos dessa nova era cartografam em grupos e tribos a paisagem das metrópoles em crise. É nesse perambular noturno à toa pelos bares, ruas festas, cria-se um novo valorizar do espaço público, distinto da tradição iluminista, centrado em movimentos políticos organizados como partidos, sindicatos, aproximando-se mais de uma tradição popular, espontaneísta, celebratória. [...] O desafio desse novo sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante, sem deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado de imagens. (LOPES, 2002, p. 93).

Às voltas com sua vida na metrópole, o indivíduo do qual falam Maffesoli e Denilson Lopes se esforça para entender a si mesmo e ao mundo, para dar sentido à experiência vivida, que, por sua vez, passa pela experiência do espaço citadino, por suas ruas, bares, shows, praças, noitadas regadas a bebida, drogas e sexo – a “treva envenenada” anunciada pelo anjo caído do poema “2.º”, de “Roulettes da noite de Lisboa”. Nesse espaço, brotam dramas íntimos, pequenas alegrias. Diante da abundância de sinais, o sujeito lírico de “Entrega rápida” insiste na urgência em romper os sinais vermelhos ofertados pelos estímulos da cidade. Avançar esses limites, no entanto, não significa um repouso de tensões. Sua inquietude também é afetiva e, assim, inclui o antagonismo do amor sonhado – o dia de “claro azul do céu” – e sua impossibilidade – “como se a cidade não fosse esta/ como se o céu não fosse este/ incapacitado há tanto e sem querer para o azul” –. Essa experiência desiludida reforça um retraimento causado pelo conflito entre o sentimento amoroso e o sentimento de mundo, que ora coloca em suspensão modelos de afeto romântico fixados culturalmente – “Não, não há palavras suficientes, mesmo estas/ mesmo as de amor desesperado que te diria/ se permitisses, mas não sei se quero” –, ora deles se imbuí em suas formas mais características – “Te escrevo/ ah cartas de amor pungente de tão íntimas”.

Em “Entrega rápida”, o afeto romântico surge como parte da desordem interior, do “afogar além do pensamento”, para, em outros momentos, o sujeito lírico tomá-lo como guia de sua subjetividade: o “gesto torto/ de metal, um rock and roll de guitarras lancinantes”, as “fronteiras de Aldebarã”, o anjo caído guardião da porta oriental do céu. O sujeito lírico sai pela cidade “em busca de fiadores”, de sua tribo, conforme afirma Maffesoli, e segue “acreditando” no modo coração – “e no entanto esta manhã é última/ de tão urgente”. Por fim, o cenário do

poema apresenta a face contraditória do amor pela inscrição latina “às estrelas com dificuldades”, confirmando a falta.

#### 4.3 “O ÚLTIMO HABITANTE DO LADO MITOLÓGICO DAS CIDADES”

rasgo o melancólico lume interior dos insetos  
atravesso a sabedoria das infindáveis areias do sono  
sou o último habitante do lado mitológico das cidades

por vezes consigo acordar  
sacio a sede com tua sombra para que nada me persiga  
teço o casulo de cocaína escondo-me no mel da língua  
lembro-me... fomos dois amigos e um cão sem dono  
percorrendo a estelar noite doutros corpos

mas já me doem as veias quando te chamo  
o coração oxidado enjaulou a vontade de te amar  
os dedos largaram profundas ausências sobre o rosto  
e os dias são pequenas manchas de cor sem ninguém  
ficou-me este corpo sem tempo fotografado à sombra da casa  
pouco ou nada me lembro de mim  
em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa  
continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos  
suspensos no fulcro da noite por um fio de sal

partir de novo seria tudo esquecer  
mesmo a ave que de manhã vem dar asas à boca recente do sonho  
onde a vida e os barcos se cobrem de lodo

pernoito neste corpo magro espero a catástrofe  
basta manter-me imóvel e olhar o que fui na fotografia  
não... não voltarei a suicidar-me  
pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade (BERTO, 2009, p. 239).

A experiência amorosa representada em “O último habitante” se realiza em um quadro delineado pelo movimento entre cidade, casa e corpo. O sujeito lírico caminha rumo a uma paisagem comum em Al Berto: o desassossego. Ao problematizar a realidade interior – “o melancólico lume interior dos insetos” – pela escrita, não se furta ao embate com o tempo. O fluir temporal lhe confere a consciência de habitar “um lado mitológico das cidades”, habitar a memória das experiências nas cidades, as sombras dos amores perdidos, a solidão, a própria fotografia, e também o corpo a errar pela cidade. A medida do passo desse último habitante da “sabedoria das infindáveis areias de sono” está no próprio corpo, lugar onde experimenta e se move com liberdade, reflete e invoca a memória, espaço análogo à noite nas cidades em que

ele – e seu corpo – se encontra e se perde. Publicado primeiramente na forma de plaquete, o poema recebeu uma capa negra com um furo circular ao centro em cuja abertura aparece a imagem de um homem com uma mala em uma das mãos. A imagem compõe a fotografia da contracapa, na qual predomina os tons de cinza, um cenário melancólico por onde o “último habitante” caminha, em uma estrada, infere-se, da cidade em direção ao mar, acompanhado por sua própria sombra.

**Figura 19** – Paulo Nozolino. “O último habitante”, 1983<sup>53</sup>



Fonte: Revista Em tese

Essa imagem sugere que, na singularidade do sujeito lírico de “O último habitante”, estão presentes o “excesso e a vertigem de sentir, mas simultaneamente o *deserto* e a lucidez da distância e da solidão” (AMARAL, 1991, p. 121). A cidade participa desse princípio pelo

<sup>53</sup> “O último habitante”. Lisboa: Frenesi, abr. 1983. Coprodução e fotografia de Paulo Nozolino. Cf. GUIMARAES, Gustavo Cerqueira. As capas dos livros de Al Berto: comentários. *Revista Em tese*, n. 2, p. 90-110, 2015. Belo Horizonte. Disponível em: <file:///C:/Users/M%C3%B4nica/Downloads/11147-37890-1-PB%20(5).pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.

composto de acontecimentos, pouco a pouco, agastados pela melancolia. Os acontecimentos, alinhados na sua velocidade, são capazes de desassossegá-lo até quando se revela consciente da solidão. E ele se mantém aberto ao fascínio dos momentos notáveis capazes de atingir-lhe a lucidez, às custas dos quais a memória ergue novas sombras “para que nada me persiga”, projetando-o para lugares inacessíveis onde os corpos repousam no balançar das luzes das cidades. Na noite, o corpo insone espalha o sexo, atira-o no tempo, no amor, nos abismos do asfalto. Em alguns momentos, encontra-se “a monologar com o medo a visão breve destes ossos/ suspensos no fulcro da noite por um fio de sal”, para, em outros momentos, munir-se da memória a fim de manter-se vivo. Tenta, ele mesmo, desprender-se das memórias e das ausências, porém, o movimento ofertado pela cidade parece apenas realçar a incapacidade de delas desprender-se.

A narrativa poética, precisamente na segunda e terceira estrofes, é construída a partir do oxidar do corpo e, por consequência, do coração; ambos, corpo e coração, incitadores da inquietude. É por esta via que o eu lírico alcança a posição de sujeito do olhar e de objeto do olhar – “basta manter-me imóvel e olhar o que fui na fotografia”. Da contemplação de si mesmo, se atinge o corpo fotografado, o sujeito objetificado pelo olhar do outro tal qual o furo central da capa do plaquete sugere. Assim se coloca, no poema, o deslizamento da perspectiva do olhar como intermediário do conhecimento para uma perspectiva calcada em um ponto cego que atravessa toda a poesia de Al Berto, como se o olhado o olhasse: “em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa/ continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos”. Essa reciprocidade do o olhar lhe permite ver o excesso, o gesto transbordante do corpo, presente nessa poesia pela referência ao gozo, ao vômito, às fezes, ao desejo insaciável, ao libidinoso, enfim, a tudo isso que Georges Bataille, em “A noção de despesa” (1975), chama de “despesas improdutivas” ao abordar o consumo, o gasto, a destruição como impulsos primeiros da sociedade humana, excessos inevitáveis e inconcebíveis que levam à morte e, portanto, são excluídas pela humanidade.<sup>54</sup> Todavia, o relevo de uma atividade de despesa está na perda de algo: quanto maior a perda, mais a atividade de despesa ganha sentido (BATAILLE, 1975, p. 30). Em Al Berto, a viagem alucinógena e a memória deflagram os estados de desassossego e de melancolia do sujeito lírico pela visão de uma cena eroticamente sugestiva

---

<sup>54</sup> Bataille parte do princípio de que o sol emana sua energia, isto é, sua riqueza, sem nada receber em troca, e a humanidade absorve essa energia de acordo com a ótica do dispêndio, segundo a qual o movimento de energia da Terra acaba em uma realização nula, embora a humanidade empregue energia em suas atividades em proveito da resolução de suas necessidades materiais imediatas. Os organismos se valem da energia excedente para crescerem ou produzirem, sendo necessário dispendir o excedente, “perdê-lo sem lucro”. Vista num sentido mais amplo, “a história da vida sobre a terra é principalmente o efeito de uma louca exuberância” como o comer, a morte e o sexo.

na qual se misturam sexo e droga, euforia e a lucidez, atravessada pela vertigem no pensamento – “teço o casulo de cocaína escondo-me no mel da tua língua” –, via pela qual o choque, o transe, o “acordar” e o satisfazer-se do outro corpo acontece. Tocado, o sujeito lírico se deixa contaminar pelo que é visto, movimento estendido à boca, beirando ao abjeto. O reconhecimento de si no excesso – “fomos dois amigos e um cão sem dono” – parece se confrontar com o prazer possível na medida em que se depara sempre com o desejo insaciável.

Sob sua forma acentuada, os estados de excitação, que são assimiláveis a estados tóxicos, podem ser definidos como impulsos ilógicos e irresistíveis para a rejeição dos bens materiais ou morais que teria sido possível utilizar racionalmente (conforme o princípio da balança de pagamentos). (BATAILLE, 1975, p. 45).

Em “O último habitante”, o deslocamento das asas dos anjos nos corpos de um e de outro, um embaraço se aloja a partir do reconhecimento de uma carga excessiva do desejo sem espaço na ordem da sociedade. O que tem lugar, aí, é o corpo absoluto, a ponto de não se sentir contido no domínio do que é idealizado enquanto corpo, corpo enquanto sentido que lhe falta, mas que vai sendo construído aos poucos, de maneira progressiva e intermitente, pelas reminiscências. Para Bataille, “não é a necessidade mas seu contrário, o ‘luxo’, que coloca para a matéria viva e para o homem seus problemas fundamentais” (BATAILLE, 1975, p. 51). Estreitamente relacionada com este efeito, a poesia de Al Berto insiste na constituição do corpo ligada à marginalidade da vida nas cidades. O arroubo erótico se manifesta pela mescla do prazer sexual e do rompimento com toda e qualquer forma de cerceamento do corpo e de seus desejos, delineando o espaço de sua escrita e perfazendo a vida do poeta. Esta centralidade do corpo se deve, acima de tudo, ao fato de, como escreveu Sandro Ornellas sobre a relação vida e escrita nessa poesia, o investimento na composição do corpo/escrita vir de suas leituras, constituindo o corpo não de forma a compreendê-lo enquanto corpo doutrinado, mas como corpo que acolhe essas leituras e as toma como a própria verdade, como movimento de transgressão erótica formado que se assenta no texto poético como crítica sobre a vida. Para Al Berto, a escrita “é uma forma de experiência da vida na sua dimensão mais concreta e real”. Na esteira de outros escritores de caráter transgressor – “As drogas e o álcool de Baudelaire, a noite e os travestis de Genet, o *cut-up*, as drogas e a homossexualidade de Burroughs, as drogas sagradas de Lowy, o nomadismo de Rimbaud, o mar de St. John-Perse e o medo de Rilke” (ORNELLAS, 2015, p. 140) –, e da experiência do vivido, na escrita de Al Berto,



inúmeros textos, as leituras avultam, as viagens se fazem, os amores se realizam, as notas se registram, os inventários assomam as cópias – implícitas ou explícitas – ensaiam formas diferentes e fabricam a postura, o gesto, a técnica, o corpo próprio – estrangeiro, híbrido, drogado, andrógino, hermafrodita, monstruoso, delicado, travestido, envelhecido, mortal pela sua desmedida. (ORNELLAS, 2015, p. 140).

O ímpeto dessa parcela marginal se dá a ver um redemoinho de sensações. Diríamos que o vórtice dela gerado em “O último habitante”, o corpo drogado, compreende a memória do desejo sexual: “lembro-me... fomos dois amigos e um cão sem dono/ percorrendo a estelar noite doutros corpos”. Nesta evocação afetivo-amorosa, comparece uma escala de intrincados valores para essa poesia, uma mistura de rostos, cenas, liberdade, mágoas, perdas, formas fluidas de afeto, em um fluxo e refluxo de sentimentos e sensações que a memória realça, instituindo a soberania do corpo. Com frequência, marcas de estadia em quartos escuros e passagem por pensões denotam outro lado desse desejo: a descentralização do sujeito no tocante à norma, a degenerescência pessoal e a decadência, tal como lemos nos versos de “Truque do meu amigo da rua”:

ao acaso encontrei-te encostado a uma esquina  
 olhar vazio varrendo a multidão, parei  
 sorri e tu vieste, fomos andando  
 os ombros tocavam-se, em direção a casa  
 [...]  
 sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão  
 manchas de esperma, tênis esburacados, calças sujíssimas, blusão cheio de  
 autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor  
 as cuecas rotas, sujas de merda (BERTO, 2009, p. 175).

O périplo pela cidade se configura na busca por sexo e, por fim, termina no ambiente interno. Em Caio F., surge, com certa regularidade, o movimento contrário: após uma noite de amor, o sujeito lírico procura o espaço externo. Em “Infinitamente pessoal”, como vimos, ao sair pela rua de mãos dadas com o amado, o sujeito lírico percebe a sujeira das ruas enquanto um anjo verte sal sobre a cabeça daquele que não se adéqua aos parâmetros estabelecidos socialmente no campo das relações afetivas. Indo num caminho parecido, “Realista”, vigésimo poema da série de 1970, acentua, desde o primeiro verso, uma maneira de enfrentar a realidade da traição e da perda:

De manhã  
 quando abri o quarto dele meiodormindo  
 encontrei um negro nu sobre a cama.  
 Falei muito prazer e sorri

depois esquentei café, comi uma maçã verde  
 (a mais ácida que encontrei).  
 Enfiei os óculos escuros e saí para o sol.  
 Na rua  
 ninguém percebe o segredo ácido que eu carrego  
 insustentável  
 atrás do negro dos óculos.

Julho de 1978. (ABREU, 2012, p. 56).

Aqui, a manhã, a cidade e o cotidiano atravessam o olhar do sujeito lírico. Ao se deparar com a traição, ele se dá conta da quebra de um contrato de cumplicidade, companheirismo, fidelidade e amor. A sua primeira reação é de uma falsa acolhida do rompimento amoroso, como se o encontro duradouro e significativo, conforme assinala Bauman, não compusesse o repertório de expectativa do sujeito lírico ou se deparar com “um negro nu sobre a cama”, ou como se fugacidade dos relacionamentos fosse algo já previsto como possibilidade quando se escolhe fazer parte de determinada tribo. Os versos de “Truque de meu amigo de rua” e os de “Realista”, de 1979, de Caio F., denotam formas fluidas de afeto. Deambular pela rua se configura, nesses poemas, como uma busca por indícios e sinais indicadores de sentido à história do sujeito lírico, como se coubesse à cidade revelar-lhe tal sentido.

A cidade reflete ainda mais as questões de ordem identitária em um cenário onde o sujeito lírico está em constante amoldamento ao mundo e a si mesmo, em meio ao conflito com seus desejos, suas crenças e subjetividade – “Na rua/ ninguém percebe o segredo ácido que eu carrego/ atrás do negro dos óculos”. Já em “O último habitante”, a vertigem do sujeito lírico derivada do uso de drogas faz parte de um esforço. O encontro amoroso ou, mais em especial, a memória do encontro e a falta do outro, desencadeia a descoberta de um novo encontro, o encontro consigo mesmo, afeito a reincorporá-lo a todas as memórias de seu corpo. Na distância do outro, o sujeito lírico se apercebe, se sente, se experimenta, apreciando a falta do outro em gozo consigo mesmo.

#### 4.4 “MEU CORAÇÃO É UM CORAÇÃO SEM PARTIDO”

“O último habitante”, “Entrega rápida” e “Um dia, de porre” partilham do espaço urbano do qual falam Maffesoli e Denilson Lopes. Mas se, em “O último habitante”, o excesso, como vimos argumentando, se trata de uma postura transgressora apoiada no corpo, rompendo qualquer abordagem moral sobre os afetos e as sexualidades, em Caio F., o descomedimento

apresenta algumas diferenças quanto à ideia de excesso em relação ao modo como aparece em Al Berto.

um dia, de porre,  
ainda vou te fazer uma declaração de amor  
falando coisas como só-penso-em-você  
ou ando-louco-de-paixão ou não importa

mas um dia, de porre ou cara limpa,  
fumado ou cheirado até a última carreira  
ainda vou te fazer uma declaração de amor  
tão completamente descarada  
que no dia seguinte a gente se olhe de lado  
meio rindo baixinho  
que loucura, hein cara?  
e nunca mais toque no assunto

mas um dia, ah um dia, qualquer dia  
vou dar um escândalo no bar para que todos ouçam  
e você morra de vergonha da minha grande baixeza  
vou te pegar de surpresa, dizer tolices meladas  
que capricho ou ilusão ousariam publicar  
vou pedir mais copo, acender a última baga,  
cheirar a derradeira e berrar frenético

que não têm conta as punhetas que bati por você  
que não têm conta as cartas de amor que não mandei  
que não têm conta os cigarros e as insônias  
e as caminhadas loucas e as flores que joguei no lixo  
e essas coisas tontas que a gente faz  
quando anda cego de amor ou de tesão,  
nunca se sabe

direi nesse dia qualquer, então,  
quando te pegar de jeito no meio da praça  
no canto do bar, na cama do apartamento  
na porta de entrada ou saída, que importa?  
e de porre ou não, prometo,  
ainda vou te fazer uma declaração de amor  
tão completa e tão esplendida  
e tão absoluta e tão definitiva  
e tão [desesperada e inutilmente/inútil e desesperadamente]<sup>55</sup>  
autossuficiente  
que dispensará qualquer resposta.

depois, darei um suspiro de alívio  
e nunca mais te olharei na cara.

21 de junho de 1979. (ABREU, 2012, p. 78).

---

<sup>55</sup> No original, constam as duas possibilidades, conforme indicam as organizadoras do livro.

Em “Um dia, de porre”, de 1979, de Caio F., drogas e sexo revelam um sujeito lírico em processo de apropriação da cidade. Diferente dos poemas do final dos anos 1960 e da primeira metade dos anos 1970, nos quais a descoberta da sexualidade e a construção da subjetividade estão muito ligadas às diferenças entre uma cidade interiorana e o grande centro, o esforço subjetivo do sujeito lírico do poema o faz não mais ver a cidade como um problema ou conflito. As coordenadas do poema são dadas pelas circunstâncias proporcionadas pelo redimensionamento temporal e circulação na cidade – “mas um dia, ah um dia, qualquer dia/vou dar um escândalo no bar para que todos ouçam”. No entanto, a absorção da vida subjetiva na metrópole, por parte do sujeito lírico, comporta, também, as mesmas variações quanto ao posicionamento perante as relações amorosas. O poema sugere uma ideia de amor associada à necessidade de sexo e companhia norteadas, talvez, pelo pensamento de que, no cotidiano, o mito romântico passa pelo companheirismo e, sobretudo, pela realização sexual.

Em estudo de doutoramento sobre as especificidades no tratamento da representação do amor, Alessandra Leila Borges Gomes (2008) analisa os contos de Caio F. e as canções de Renato Russo em perspectiva comparada, por meio do recorte nos textos nos quais as relações poéticas entre percurso pessoal, olhar crítico e sociabilidade dos afetos se apresentam na articulação das representações amorosas. A pesquisadora destaca a escrita inventiva de Caio F. como lugar privilegiado para se pensar sobre as problematizações dos afetos. Ao analisar contos de *Morangos mofados*, ressalta as relações amorosas e a busca incessante por essa experiência sempre cercada pelas tentativas de imiscuir-se na concepção e no valor atribuído ao amor por nós. Para a autora de *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*, em *Morangos mofados*, a experiência amorosa é trabalhada por Caio F. “como forma de ação, seja para reatualizar os arquétipos de amor já mapeados pela evolução das histórias humanas, seja para questioná-los e possibilitar que essas vozes funcionem como uma maneira de expor a face crítica e a poética dessas experiências” (GOMES, 2008, p. 114). Assim, se, em “Gesto”, a espera pelo encontro amoroso é passiva, em “A minha mão na vidraça”, nota-se um sujeito lírico entre céu e terra e certa esperança, sugerida no verso “(Assim como se te amar me desse asas)”, não obstante se revele consciente de nunca ter alcançado o céu, condição enunciada em “Nas terras por onde andei,/ nunca fui intenso e estúpido”. Já em outro poema por nós analisado, “Ninguém saberá da secura de nossos olhos”, o encontro amoroso é cerceado e não ultrapassa os muros do jardim. Seguindo adiante, é possível notar, em “Um dia, de porre”, o romantismo dos delicados, como o do cantor Cazuza (1958-1990), levado ao extremo – “vou te pegar de surpresa, dizer tolices meladas/ que capricho ou ilusão ousariam publicar” – pelo

exagero proposital dos sentimentos a fim de fazer o outro acreditar em suas palavras pelo desregramento e a intensidade ao falar do amor.

Entretanto, já em 1978, momento de produção dos versos de “Um dia, de porre”, não se percebe, nos poemas de Caio F., a separação entre o interior e o exterior. Neste poema, um jogo de vale tudo para lograr o amor do outro se estabelece. Enquanto em “O último habitante” podemos falar em excesso, os versos “vou pedir mais copo, acender a última baga,/ cheirar a derradeira e berrar frenético” sugerem o extravasamento e o investimento na concretização do encontro amoroso, investimento via declaração extremada de amor, como se nota nos versos da canção “Exagerado”, de Cazuza (1985)<sup>56</sup>: “E por você eu largo tudo/ carreira, dinheiro, canudo/ Até nas coisas mais banais/ pra mim é tudo ou nunca mais”. O desejo de expressar o amor absorve e consome o sujeito lírico do poema de Caio F. e da canção de Cazuza. Não há, contudo, em “Um dia, de porre”, interesse em uma relação duradoura e sim um nítido desejo de iludir, de uma relação artificial evidente nos versos finais – “depois, darei um suspiro de alívio/ e nunca mais te olharei na cara” –, representação das relações fugazes flagrada, inclusive, em “O último habitante” e “Truque do meu amigo de rua”. O mesmo padrão é representado nos versos de “Truque do veneno”, de Al Berto. Lá, se escrevia:

ofereço-te uma laranja  
tenho sempre laranjas escondidas no fundo das algibeiras  
berlindes como olhos assustados de pantera, cordéis encerados  
[...]  
mais tarde, desato o cordel  
[...]  
lavo demoradamente o sangue e o esperma da boca  
saio para a rua, clandestino  
procuro outro puto tardio pela cidade  
seduzo-o com a imagem deslavada duma laranja, recomeço  
o inocente jogo (BERTO, 2009, p. 178).

Não se me afigura, de modo algum, que devemos tomar o excesso presente em “O último habitante” nos mesmos termos do exagero que se vê no poema de Caio F.. A parcela de loucura representada em “Um dia, de porre” se diferencia da vertigem apresentada em “O último habitante”, embora os sujeitos líricos dos dois poemas partilhem de espaços citadinos idênticos. O desvario violento que toma o corpo do sujeito lírico do poema de Al Berto parece uma ida ao limite extremo, ultrapassando os padrões da normalidade aceitos socialmente, mas, ainda assim, é um excesso calculado para atingir a expressão máxima de não se conter dentro

---

<sup>56</sup> Do álbum de mesmo título, primeiro trabalho solo do cantor após sua saída do grupo Barão Vermelho, em 1985.

do próprio corpo. No contexto do poema de Caio F., a busca pelo amor decorre da solidão do sujeito lírico na grande cidade em um jogo de caça afetiva no qual a busca pelo outro perpassa pela indistinção entre amor e tesão. Isto, de fato, acontece, também, em poemas de Al Berto: “Truque do veneno” e “Truque de meu amigo de rua” partilham de tal característica. Entretanto, no poema aqui em questão do escritor brasileiro, o exagero compromete o olhar que o sujeito lírico lança à própria racionalidade, pois o coloca entre o equilíbrio e a loucura – “que loucura, hein cara?”. Aí, o sujeito lírico desliza na velocidade do desejo, veste uma máscara para expressar sua subjetividade, dissimulando-a quando vive o exagero romântico sem ser romântico.

Aqui, não está em apreço a centralidade do mito do amor romântico. Os personagens de Caio F. buscam sempre amalgamar amor e sexo. O tom introspectivo, característico do escritor, permanece, mas ganha contornos diversos. Se, em “Um dia, de porre”, o poeta cola junto à página a explosão de seu vocabulário afetivo exagerado, é precisamente para diluir os corpos, penetrar lugares. Assim, o uso do exagero, para o sujeito lírico, é uma forma de sair da intimidade primeira conseguida por meio das palavras costumeiras que comunicam o supostamente sólido e adentrar uma outra intimidade talvez maior e mais significativa, em que há uma maior proximidade com os veículos de força da vida. A busca erótico-amorosa do sujeito lírico no cenário da metrópole contemporânea promove o rompimento de individuações em uma investida amorosa atravessada por uma loucura, pois a sexualidade e o erotismo estão hipotecados aos valores socioculturais rompidos.

Para Caio F., importa experimentar, no poema, uma das possibilidades de constituição de um corpo, o corpo “pegador” – “quando te pegar de jeito no meio da praça/ no canto do bar, na cama do apartamento/ na porta de entrada ou saída, que importa?”. O escritor habita uma mobilidade capaz de gerar perspectivas de individuação, diluindo-a, todo o tempo, na força dos devires. Nesse estado de movimento permanente, as coisas se tornam menos densas, se deslocam, se desarticulam, se desorganizam para, em seguida, se recolocarem, se rearticularem, se reorganizarem em possibilidades corporais menos presas a antigas individualidades: “que capricho ou ilusão ousariam publicar”. Os rostos dos personagens se tornam longínquos e a face do anônimo, em transformação, desponta no espaço da cidade. Os corpos deixam passar, por seus poros, outros corpos. O indivíduo flui de acordo com sua vontade e, mesmo sendo responsabilizado por suas ações e reações, é livre para refletir e contestar, fazer escolhas, traçar caminhos.

Um dos textos em que aparece a diferença entre os dois poetas no que diz respeito à maneira de elaborar subjetividades e de entender as relações afetivas é *Lunário* (1988), de Al

Berto. A novela apresenta a androginia dos personagens Beno e Kid, suas narrativas, paixões e experiências na grande cidade, em meio às relações de amizade entre amigos/amantes. O rompimento de fronteiras entre o feminino e o masculino na incidência sobre a qualidade dos relacionamentos afetivos, para Al Berto, se torna mais evidente nesta narrativa.<sup>57</sup> Dividida em capítulos nomeados pelas fases da lua, bem poderíamos lê-los como faces de um mesmo rosto, o rosto do anjo caído do poema “2./”, de “Roulottes da noite de Lisboa”; a própria androginia, por si só, já nos coloca diante da assexualidade culturalmente atribuída aos anjos. Na novela, ao chegar à cidade, aos dezoito anos, Beno logo conhece o andrógeno Kid, o “puto loiro” com quem tem uma relação sexual e uma experiência como *voyeur* de Lúcio e Gazel, personagens que logo saem de cena. Em seguida, Beno mantém um relacionamento aberto com Alba, do qual nasce um filho, e, simultaneamente, se encontra com Kid; depois, se torna amante de Nému e amigo de Alaíno e Zohía.

A moral era uma treta que não lhe dizia respeito. Era-lhe alheia, pura e simplesmente alheia. O que sempre o fascinara e seduzira era o amor, a amizade e a paixão que cada ser pode dar como um dom, e receber como uma dádiva. Sobretudo, era a qualidade intemporal dos sentimentos e dos prazeres que o atraíam, e isto, nada tinha certamente a ver com este ou aquele sexo. (BERTO, 1988, p. 71).

*Lunário* mostra, assim, cenas de amizade e transparência, de excentricidade e excesso. E de beleza. Uma beleza maldita, é verdade, beleza de anjo caído, pois Al Berto escolhe o caminho da transgressão. Os personagens de *Lunário* se multiplicam em outros enunciados e se articulam em um jogo de alteridades disseminadas em outras vozes poéticas – Tangerina, Willy B., Kapa, Kiki Proléta da Pívia etc. –, deixando sinais, marcas, traços, sem relacioná-los, entretanto, com acontecimentos específicos: “E, como se encontrasse consolo em pensar no passado”, Beno interroga-se: “Será possível um corpo ter muitos rostos? E um rosto deixar indeléveis vestígios na passagem por muitos corpos?” (BERTO, 1988, p. 32). Na sequência narrativa do questionamento de Beno incitado pela memória, o personagem reconhece que em todo excesso há uma perda, mas: “Nem tem noção do que perdeu, e de como perdeu. Apenas presente que nessa perda a sua vida se eternizou” (BERTO, 1988, p. 33). Após um último encontro dos amigos/amantes em um bar, vem, por fim, a separação: Kid morre por overdose de drogas em pleno tormento mental por sua condição andrógena; Beno ouve a voz de Kid

---

<sup>57</sup> A capa da primeira edição de *Lunário*, encenada na Montfaucon Research Center, comunidade onde viveu o poeta, em Bruxelas, pode ser lida a partir da ideia de androginia e de espelhos. Não a leio como representação dos personagens do livro, mas como um posicionamento do poeta na maneira de conceber as relações afetivas.

descrevendo a própria morte, seus tormentos do corpo e da alma; Zohía é internada em uma clínica psiquiátrica; Alaíno, após visita à Zohía, sua amante, viaja com os escritos dela; Alba parte para outro país; Nému desaparece. Sozinho, Beno decide sair da cidade e escrever sobre seu relacionamento com Nému em um caderno de capa preta.

À semelhança de “O último habitante” quanto à maneira como o sujeito lírico se ocupa do “coração oxidado” pela falta, do corpo solitário, em *Lunário*, o ato de escrever sobre o relacionamento com Nému é uma estratégia para lidar com a memória da ausência projetada em seu corpo. No que diz respeito à poesia, a natureza dessa memória decorre, em parte, da sua índole narcísica, pois o sujeito lírico, após o momento de excesso e de vertigem no âmbito das relações amorosas, propriamente do sexo e da falta sugeridos na segunda e terceira estrofes do poema, respectivamente, volta-se para a consumação interior (AMARAL, 1991, p. 123) – “ficou-me este corpo sem tempo fotografado à sombra da casa” –; a casa acampamento sob a contraluz do objeto fotografado, o “lume interior dos insetos” ocupados pela memória. A casa se mostra iluminada por dentro, mas, por outro lado, a casa não é fixa – “pouco ou nada me lembro de mim/ em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa”. O sujeito lírico caminha para a melancolia e parece confundir-se com a cidade idealizada, o “último habitante mitológico das cidades”, rompendo, devagar, sua imobilidade. Ele percebe-se estrangeiro – “partir de novo seria tudo esquecer” – como se habitasse a casa acampamento por engano e divagasse, titubeante, com as aves – “mesmo a ave que de manhã vem dar asas à boca recente do sonho” –, como se a cidade o definisse. Neste poema, torna-se bem clara uma das obsessões da poesia de Al Berto: a errância pela cidade e o nomadismo subjetivo dos versos de “O último habitante”, presentes também em *Lunário*<sup>58</sup> e na fotografia do homem solitário da capa do plaquete de “O último habitante” mitológico da cidade.

A deambulação acontece sem que se saia do lugar, mas o leva de lugar em lugar. A “*errância* emerge aqui limpidamente, e toda a poesia de Al Berto segue esse apelo vindo de longe, [...] continua a passar-se na própria gênese da ‘incitação à fuga’ [...], impulso essencial para qualquer entendimento do que anima esta escrita” (AMARAL, 1991, p. 127). Seja pela complexa rede de subjetividades tecida na cidade, seja “percorrendo a estelar noite doutros corpos”, o sujeito lírico e personagens de Al Berto “não recusa a vida. A sedução mais forte, no entanto, virá sempre do lugar [a]onde nunca se chega, desse eterno horizonte que o olhar

---

<sup>58</sup> A segunda capa de *Lunário*, publicada pela editora Assírio & Alvim, com a fotografia em sépia do rosto de Al Berto, lembrando a capa do livro de Rimbaud, remete à errância pela cidade e ao destino dos personagens da novela, se aproximando da fotografia do homem solitário da capa do plaquete de “O último habitante” quanto à maneira como Al Berto aborda a errância e a viagem.



procura e que também o poeta insiste em vislumbrar” (AMARAL, 1991, p. 127). No excesso, quase fora de si próprio, as imagens chegam ao sujeito lírico de “O último habitante” em descargas. Decide “ficar aqui a olhar sem paixão o lixo dos espelhos”, na melancólica inércia, à deriva da insônia, na casa acampamento, seu pátio interior, já que o deslocamento, a mudança de casa o faz esquecer, enquanto ficar é lembrar, lembrar escrever, escrever viver: “não... não voltarei a suicidar-me/ pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade”. A imobilidade o toma e avança por seu corpo – “pernoito neste corpo magro espero a catástrofe/ basta manter-me imóvel e olhar o que fui na fotografia” –, fazendo-o entregar-se à própria presença. Regressa à casa dentro do corpo, busca a saída em um canto da fotografia – “o que fui na fotografia”. A escrita o conforta em seu percurso de solidão, em seu corpo-texto, com a memória das relações amorosas experimentadas.

No caso de Al Berto, não se trata de uma poesia de índole memorialista de reminiscência ácida. É verdade que uma forte carga expressiva de teor dramático a acompanha, mas, quanto a esse aspecto, não podemos falar de excesso. O desassossego está relacionado à melancolia, à noite, ao silêncio concentrado no corpo/escrita. “O último habitante” é exemplar nesse sentido, pois a escolha do sujeito lírico em se voltar para a casa acampamento é uma fuga e, de modo algum, lhe traz enclausuramento. É um retorno construído como a escrita é uma fuga construída verso a verso, é “como uma passagem, uma *travessia*” (AMARAL, 1991, p. 126), acesso à claridade, mesmo quando se encontra no périplo pela cidade sob as luzes de neon.

#### 4.5 “ARQUIVAMOS O AMOR NO ABISMO DO TEMPO”

Acatando os versos da terceira estrofe de “O último habitante”, notemos o quanto eles são sintomáticos do que pode parecer, à primeira vista, uma ligação entre amor e doença, vida e morte: “mas já me doem as veias quando te chamo/ o coração oxidado enjaulou a vontade de te amar/ os dedos largaram profundas ausências sobre o rosto/ e os dias são pequenas manchas de cor sem ninguém”. A carga dramática deste poema é dada, em parte, pela tensão nele instalada. A tensão pode ser colocada, conforme Fernando Pinto do Amaral (1991, p. 128), como “imagens da lenta corrosão dos sentimentos” em que o ruir, a degradação e o desencanto no campo das relações afetivas amorosas se fazem de modo crescente, culminando no corpo solitário. Há, nos versos de “O último habitante”, uma cápsula que envolve afetos, percepções,

pensamentos em uma dinâmica entrecruzada por forças de uma linha diagonal que toca vida e morte. Linha essa que está pronta para ser rompida no instante em que, no corte entre vertigem e lucidez, no excesso, comparece apenas o detonador: “pernoito neste corpo magro espero a catástrofe”. Não é casual a corrosão relacionada à memória, haja vista que a memória é um lugar onde o corpo não dói e por onde o sujeito lírico pode imobilizar o encontro amoroso. No poema, apenas no início da memória e por meio das drogas, é possível esquecer “o corpo magro” cuja catástrofe é esperada.

A presença de metáforas da doença está disseminada ao longo de *O medo*. Os pontos de contato entre saúde e doença, vida e morte comparecem, de maneira particular, primeiro, a partir de contornos abjeccionistas do corpo: “procuras ávido aquilo que o mar não devorou/ e passas a língua na cola dos selos lambidos/ por assassinos – e a tua mão segurando a faca/ cujo gume possui a fatalidade do sangue contaminado/ dos amantes ocasionais – nada a fazer” (BERTO, 2009, p. 609); segundo, por via da tensão aglutinadora de sentidos: “vê/ como um protege o outro – os dois procurando/ um sêmen limpo/ e/ nenhuma palavra será adiada ou dita como dantes” (BERTO, 2009, p. 615); ou, igualmente: “talvez não seja só febre isto que me assola/ pode ser um indício de peste qualquer mal que alastra pela mansa noite/ e contamina os dias fechados na desolação” (BERTO, 2009, p. 533). Aqui, como se vê, a questão se alarga para lá da eventual presença de adensamento semântico e de elementos abjeccionistas.

Um aspecto importante da homotextualidade que Al Berto opera pela escrita de afetos, desejos e pequenos dramas pessoais é que ela corresponde ao corpo desterritorializado e às formações discursivas daí decorrentes. Integrando o quadro de escritores cuja temática homoerótica perpassa pelo agenciamento do corpo gay, o caráter impróprio e o promíscuo que esse corpo instala ao publicizar a intimidade é um posicionamento político e transformador, na medida em que o texto homoerótico “está em relação ambivalente com o corpo textual do capitalismo”: o corpo masculino gay está relacionado ao descontrole na memória estável e hierárquica do corpo masculino do rei sagrado e, ao mesmo tempo, se encontra embebido nas leis de mercado que desregulam, segmentam, diferenciam e vendem modelos públicos de consumo (ORNELLAS, 2015, p. 141).

A marginalidade, o estrangeirismo, a androginia e o travestimento postos a nu na poesia de Al Berto vêm de encontro a certa abordagem da escrita desse corpo e da inclinação homossexual por meio da metáfora da doença. A transfiguração de todas as formas de doença disseminadas ao longo da história da humanidade como inimigo – seja essa doença as pestes, a tuberculose, o câncer, a AIDS – conduz o portador a sentir-se culpado (SONTAG, 1989, p. 16). A busca incessante pelo outro do mesmo sexo nas relações afetivas passa por entender o desejo

como doença interior e deformidade, uma espécie de peste em que, aos “escolhidos”, não é dada a possibilidade de salvação. Um bom exemplo disso é escrita de Thomas Mann em *Morte em Veneza*, publicado originalmente em 1912, que apresenta os traços da representação do corpo gay nas relações afetivas amorosas sob o jugo de uma doença, característica comum a outros escritores posteriores de mesma abordagem. O poeta se esforçou em fugir da pena imputada à representação do corpo gay. Por outro lado, a marginalidade de Al Berto adquire o caráter de ameaça ao corpo social. Herdeiro da representação do desejo homoerótico na perspectiva mistificadora e moralizante da década de 1970, há referências à noite, à insônia, à contaminação do sangue, à asma, ao bolor, à limpeza, à cicuta... enfim, a presença tênue da doença permeia seus poemas.

No poema 4, de “Cinco fotografias para Alexandre da Macedónia”, de 1981, o jogo de metáforas e palavras diluídas é um exemplo fino desse processo metafórico:

onde começará o esquecimento?  
 num outro lugar desejado desponta a flor do loureiro  
 e a cautela do sangue  
 um corpo de aromas longínquos rasga o espaço da fotografia  
 vertiginoso não se detém  
 um sátiro acenava-nos com um falo em couro vermelho  
 suspeito que é noite há muito tempo  
 ouço-me latejar  
 Alexandre perfumava o sexo com Íris de Corinto  
 a imagem que possuo da morte  
 é a de um pássaro brusco sulcando o chão  
 por isso todas as fotografias estão repletas de mel  
 mas vazias de ti

estava a ouvir-te  
 que desarrumo propositado vai pelo quarto  
 eu bordava um pano com flores de estonteante açafraão  
 dormitava sentado à janela espiava o mar  
 o corpo coberto de dúvidas e medo

a memória arrasta-se sobre a pele de tua ausência  
 é uma língua recolhendo minúsculos dejectos  
 que aderem aos meus tênis para dançar rock’n roll  
 uma sirene um inseto em volta do candeeiro  
 por fim ouço a chuva balbuciar teu nome contra o empedrado

na sua infância Alexandre comia com os dedos  
 calei-me  
 o dia está límpido  
 um travo de sal arde-me na boca aflita. (BERTO, 2009, p. 286).

A melancolia em versão mais maturada atravessa o poema. A série de poemas compostos a partir da imaginação dos lugares por onde Alexandre Magno passou insinuam encontros homoeróticos comuns à época retratada e um sujeito lírico entregue às ruínas subjetivas sem resistência à passagem temporal. Os impulsos carnis mais agressivos representados em muitos poemas cedem lugar a cenas homoeróticas mais serenas. Na quarta das “Cinco fotografias para Alexandre da Macedônia”, o sujeito lírico, embalado pelo ritmo lancinante de uma vida regrada a sexo, recolhe, pela memória, sensações – “a memória [...] é uma língua recolhendo minúsculos dejectos”. A luxúria, representada pela imagem do sátiro, cria um cenário onde o desejo sexual predomina – “Alexandre perfumava o sexo com Íris de Corinto”. A percepção do real incitada em “onde começará o esquecimento?” é transfigurada pelo efeito da representação das “fotografias repletas de mel” e da ausência. O encolhimento após a memória do encontro amoroso instala o pressentimento de morte em um cenário de risco. A imagem da morte aparece no subsolo do poema, começa na fotografia, passa pela imagem do “pássaro sulcando o chão”, pelas dúvidas e medo, pelo olhar voltado ao mar, pela “língua recolhendo os dejetos” até reduzir-se ao silêncio da boca aflita. O sujeito lírico se encontra entre prazer e medo. Na medida em que o poema avança, o “corpo de aromas longínquos”, “vertiginoso”, cede lugar à parcela consciente do sujeito lírico na forma de aviso: “uma sirene um insecto em volta do candeeiro”.

Se, no poema 4 da série e em “O último habitante”, a doença comparece por metáfora, em “SIDA”, desde o título, a epidemia HIV/AIDS é assumida como motivo do poema, abordada como uma doença geracional e uma doença contra o amor:

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

arquivámos o amor no abismo do tempo  
e para lá da pele negra do desgosto  
pressentimos vivo  
o passageiro ardente das areias - o viajante  
que irradia um cheiro a violetas nocturnas

acendemos então uma labareda nos dedos  
acordamos trémulos confusos - a mão queimada  
junto ao coração

e mais nada se move na centrifugação  
dos segundos - tudo nos falta

nem a vida nem o que dela resta nos consola  
 e a ausência fulgura na aurora das manhãs  
 e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos  
 o rumor do corpo a encher-se de mágoa

assim guardamos as nuvens breves os gestos  
 os invernos o repouso a sonolência  
 o vento  
 arrastando para longe as imagens difusas  
 daqueles que amámos mas não voltaram  
 a telefonar (BERTO, 2009, p. 620).

“SIDA” compõe o último livro de Al Berto, *Horto de incêndio*, publicado em 1997. O título do livro indica haver uma estreita relação entre vida e morte, além de um teor elegíaco, que é entrevisto por meio não apenas do título do livro, mas também pelos títulos dos poemas. Marcando a passagem do corpo pelo mundo, “o viajante/ que irradia um cheiro a violetas nocturnas”, horto e incêndio se tornam apêndices entre corpo e mundo, na medida em que o corpo, matéria e superfície em choque com outras matérias, como o fogo, a elas se amalgamam, compondo-o e decompondo-o. No poema, a doença imprime no sujeito lírico a consciência aguda do tempo na franca exposição da dor pela morte dos amigos. Colada à morte daqueles que “não voltaram/ a telefonar”, a morte pressentida: o arquivamento do amor e de um tempo, da “labareda nos dedos”, restando-lhes “a mão queimada junto/ ao coração”.

No pensamento paradoxal presente em *Horto de incêndio*, a imagem da mão queimada no poema é condizente com a encenação de Al Berto na fotografia de Paulo Nozolino, interpretada na subseção “Conheço o corpo que gera o seu próprio fogo”, do capítulo “A queda brusca dos anjos”, mostrando que Al Berto não se desvia de seu projeto literário e de tudo que o atravessa. O seu projeto está todo em *Horto de incêndio*. Entretanto, não se pode negar a presença de um fosso, algo interrompido que os verbos na primeira pessoa do plural, em pretérito perfeito, sugerem: “arquivámos”, “acendemos”, “pressentimos”. A melancólica constatação da perda, da degeneração dos corpos como uma *via crucis* imposta a todos os que optaram viver os prazeres do corpo e aos quais, agora, resta o “rumor do corpo a encher-se de mágoa”. Acatando a dor e a impotência diante da morte anunciada pelo telefone que já não toca, termina por não lamentar o motivo da morte, mas aqueles “que amamos e não voltaram a telefonar”.

A ênfase dada por Al Berto à perda de amigos por infortúnios decorrentes da AIDS é sintomática também em solo brasileiro. Na verdade, este é um problema de ordem pública

bastante discutido naquele momento. Lidos os versos de “SIDA”, outros versos de Caio F., de 1985, de “O que não chorei por Rômulo”<sup>59</sup>, vêm à tona:

O que não chorei por Rômulo  
no dia em que perdeu a vida,  
sem quase não ter vivido,  
mais o que não chorei por Roberto,  
quando a visão se foi, levada pela peste,  
nem pelo sonho que fugiu no momento  
em que Carlinhos estendia a mão, para tocá-lo  
e o que deixei de chorar por Ana ou Júlio  
na hora da queda fria, e também  
por Lígia, de quem, ela contou, beijaram  
com carinho o seio decepado:

todas as lágrimas que não chorei  
pela dor dos outros, acumuladas  
formam um mar escuro onde me afogo  
nas noites de sábado, quando a cidade ruge  
e eu, sozinho com as ausências, compreendendo seco  
que as pessoas morrem sem ser felizes – e que o sentido,  
quase sempre, escapa.

18 de março de 1985. (ABREU, 2012, p. 154).

Os versos de “SIDA” e de “O que não chorei por Rômulo” adquirem o caráter de urgência, se consideramos o momento de produção dos poemas. O primeiro, produzido um ano antes da morte de Al Berto, em Lisboa; o segundo, de 1985, em data bem mais próxima da produção da quarta fotografia de Alexandre da Macedônia, no qual, nomeadamente, o peso da meditação sobre a morte dos amigos ainda jovens acometidos por doenças decorrentes da “peste” – “quando a visão se foi, levada pela peste” – ou por outros infortúnios geracionais é descrito. Ao enumerar os amigos, nomes nos quais também, de certa forma, o sujeito lírico se projeta, o sujeito lírico produz limites contínuos entre a morte e os nomeados, quando, em série, atribui sentidos a um círculo de doenças e mortes, e, portanto, a toda uma geração, como se vê em “SIDA”. Os poemas operam por acréscimos, do lamento iniciado no primeiro verso até os versos finais, na melancólica prova da morte e da falta.

Obedecendo a uma lógica semelhante ao poema de Caio F., tanto “SIDA” quanto a quarta fotografia da série “Cinco fotografias para Alexandre da Macedônia” incorporam a proximidade com o medo e a constatação de um risco iminente. Marcelo Secron Bessa (2002) diz que a chegada da epidemia do HIV/AIDS tomou uma escala globalizada, promovendo uma

---

<sup>59</sup> Emprego o primeiro verso como título do poema.

espécie de literatura ficcional e confessional sobre a epidemia em um esforço coletivo dos infectados de elaboração de sentido para essa experiência. As décadas de 1980 e 1990, antes da comercialização de antivirais mais potentes, HIV/AIDS e morte estavam intrinsecamente relacionados. Para artistas soropositivos como Caio F., na literatura, Cazuzu e Renato Russo, na música – para ficarmos entre os brasileiros que tiveram seus nomes e rostos colados à HIV/AIDS –, falar, em seus trabalhos, da experiência do medo de se descobrirem contaminados por um vírus desconhecido, e colocar esses trabalhos em circulação, trazia a marca da imediatez que a própria situação de morte próxima exigia (BESSA, 2002, p. 350). Não se trata, aqui, de metáforas da sexualidade nem da ficcionalização da doença. A epidemia de HIV/AIDS era um problema real para a sociedade, mas um problema do outro, do homossexual, do trabalhador do sexo, do africano..., compondo o imaginário sempre como o estrangeiro, o vírus invasor de um lugar supostamente seguro (BESSA, 2002, p. 104). Com essa epidemia, houve uma espécie de frustração coletiva, pois a liberdade conquistada a duras penas foi rompida bruscamente pelo medo de se infectar. De maneiras diferentes, em Al Berto, por metáforas de doenças e da morte, e em Caio F., por elipse, nota-se um posicionamento político e de busca pelo sentido da vida. Entretanto, essa busca não era apenas dos poetas. No caso de Caio F., tratava-se de uma busca e de um medo de toda uma geração que nasceu ou cresceu durante o período ditatorial, viveu a esperança da democracia, mas estava experimentando a troca de dispositivos de controle.

Além do desconhecimento científico e da falta de informações precisas no meio científico biomédico, a epidemia está diretamente ligada ao contexto histórico<sup>60</sup>. Em Portugal, a AIDS chega, nos anos 1980, com a entrada do país para a Europa Contemporânea, por via da Comunidade Econômica Europeia (CEE). No Brasil, o surgimento do surto epidêmico ocorre no período de redemocratização do país. Uma matéria de fundo do período no Brasil diz respeito ao falso sentimento de ruptura em virtude de a Nova República se erguer sob os influxos do antigo regime. Isso porque reconstrução do sistema político, embora com avanços, se deu por meio do arranjo e entrelaçamento de práticas e estruturas novas e antigas. A lógica de controle sobre os cidadãos foi apenas trocada se se considerar a insistência em pontos centrais como a democratização e cultura democrática, a inclusão social e integração e interdependência entre as nações, no plano internacional, que ganhavam espaço cercados de práticas antigas. Por sua vez, a Constituição promulgada em 1988, constituída entre uma e outra fase, se tornou um marco do momento de transição e de um ensejo democratizante, arrastando quase todas as ditaduras da América Latina. Atenta ao cenário internacional, a Constituição possibilitou ao

---

<sup>60</sup> No retrato panorâmico de época que é feito, sigo, de perto, o mapa desenhado por Sandro Ornellas em “Limiares da geração Coca-Cola: Renato Russo e os restos da transição democrática”, inédito.

Brasil ser governado em um contexto mais plural e democrático, abrindo novos princípios ligados às políticas de abertura para os países no Cone Sul e a formação do Mercosul, além de acelerar a economia. De um lado, o cenário da Constituinte proporcionou certo amadurecimento do Brasil para se pensar enquanto país e se posicionar com mais autonomia no mundo; por outro lado, o fenômeno da globalização dava início, com seu escalamento célere, à equalização de políticas macroeconômicas e de bem-estar social em âmbito global. A agenda neoliberal promoveu novas opções adotadas pelos atores sociais. Logo, a mudança de um regime para outro provocou alterações apenas epidérmicas por promover somente a troca de condicionamento para o consumismo e o lazer de massa.

Os amigos nomeados no poema de Caio F. e aqueles “com nome” do poema de Al Berto representam uma geração de mudanças significativas em termos históricos e socioculturais, mas ainda presa a dispositivos de controle sobre a vida dos cidadãos. As mudanças históricas foram, assim, pequenos deslocamentos insuficientes para uma mudança violenta, ligeiros ajustamentos presos a uma visão do contínuo retorno do mútuo, espécie de nostalgia de felicidade do mundo entrevista por uma pequena abertura no tempo não linear da história, espaço-tempo de mudança, cuja expectativa se desvela em uma maneira leve de mudar. Há, nesta leve maneira, algo de temporal não apenas de teor cronológico e histórico que a passagem de um regime a outro anuncia: é algo no âmbito da própria percepção temporal, do demorar na transição, no limiar, conforme lembra Gagnebin (2010) em “Entre a vida e a morte” ao desfiar o conceito de limiar de Walter Benjamin em *Passagens* (2009). O ritmo de vida moderno teria diminuído drasticamente os ritos de passagem liminares ligados

a períodos de transformação, períodos marginais em relação aos estados mais longos, mas, simultaneamente, essenciais, porque permitem *atravessar* um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade, e, segundo Benjamin, ao nascer e ao morrer. (GAGNEBIN, 2010, p. 16).

Os amigos ainda jovens, acometidos por doenças e traumas geracionais descritos nos poemas, se encontram nesta zona limiar, o lugar-entre. Do ponto de vista cultural, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma explosão de juventude em todos os aspectos. O sexo era determinante para a felicidade dos jovens dessa geração – “Alexandre perfumava o sexo com Íris de Corinto” (BERTO, 2009, p. 286). As relações afetivas, nos poemas da década de 1980 de Caio F. e Al Berto, como vimos argumentando, passa por um romantismo *fast-food*, de relações fugazes sem diferença entre amor e tesão: “Um dia, de porre” e “Truque do meu amigo de rua” são exemplares nesse sentido. A dificuldade em estabelecer vínculos afetivos



duradouros na poesia dos poetas eleitos ganha em “O que não chorei por Rômulo” um complicador já apontado, claramente, em “SIDA”, de Al Berto, poemas que pontuam como as relações afetivas amorosas se tornaram um problema para toda uma geração ameaçada pela doença. Historicamente, as epidemias estiveram ligadas às pestes como metáforas de forte tendência ideológica e desvirtuamento moral vistas como castigos coletivos. Desde o início, o surto da AIDS não escapa a esse entendimento com o agravante de ser atrelado a um grupo de “vulneráveis” e de ser uma doença que, potencialmente, ameaça a todos<sup>61</sup> (SONTAG, 1989, p. 14). De fato, os gays sentiram duplamente o medo. Se já eram discriminados, agora compunham o “grupo de risco”, forçando-os a arquivar “o amor no abismo do tempo”. De modo mais preciso, toda uma geração atraída pelas mudanças não se reconhece nelas e parece não ter tido tempo para digerir-las – “e mais nada se move na centrifugação/ dos segundos – tudo nos falta” (BERTO, 2009, p. 620), nem mesmo podemos dizer em reconhecimento de uma geração, com suas especificidades culturais e experiências. Nomear, nos poemas de Al Berto e Caio F., abriga, assim, alguns sentidos e algumas questões.

Ao nomear os amigos, ou afirmar que os amigos têm nome, o sujeito lírico dos poemas faz uma escolha: eu sou aquele que nomeio. Isto implica decidir-se em ser, em manter-se a “uma distância preenchida por uma história que é uma acumulação de experiência (*Erfahrung*), diferente da mera vivência pessoal (*Erlebnis*)” (BARRENTO, 2013, p. 118). Se o sujeito lírico de Caio F. não nomeia a AIDS, mas nomeia os amigos e os efeitos da “peste” – a magreza, as manchas no corpo, a perda de visão – em suas vidas, ele dá à peste a fisionomia dos amigos sem se deter na doença, mas na vida daqueles por ela acometidos, isto é, na experiência da geração que teve a doença como algo determinante nas relações afetivas e o impacto em suas escolhas, como o faz o sujeito lírico de SIDA. Nos rostos dos amigos deslizam muitos rostos. A experiência do sujeito lírico se funde, assim, à fisionomia dos amigos.

No entanto, a elipse em “O que não chorei por Rômulo” é provocativa de sentidos. Ao se identificar com as experiências dos amigos, o sujeito lírico propõe uma nova maneira de se comportar frente à doença na medida em que “Viver o outro possibilita falar aberta e claramente da doença, sem que essa exposição se transforme em expiação” (BESSA, 1997, p. 94). Na coletânea de crônicas “Cartas para além dos muros”, publicadas na coluna quinzenal do escritor *O Estado de São Paulo*, em 21 de agosto de 1994, esse comportamento se coloca em primeiro plano. Como um contrato de leitura, assim se inicia a primeira carta:

---

<sup>61</sup> Susan Sontag localiza no século XV, com o surto da sífilis, o momento em que a peste, como metáfora de doença punitiva, antes aceita pela comunidade, se transforma também em uma invasão do outro, gerando a exclusão, pois o “outro” não partilha das “práticas coletivas do todo” (SONTAG, 1989, p. 27).

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. (ABREU, 1994a).

Uma dupla resistência se desenha desdobrada nas cartas. O autor-personagem apresenta o sofrimento pelo qual passa sem se deter nas sensações vivenciadas no passado. O que lhe interessa é o presente. O esforço de compreender – no tempo da escrita – suas dores inscritas no próprio ato físico de escrever, bem como o impacto de sentir a “Coisa Estranha”, convida o leitor a ser cúmplice e companheiro em sua jornada de superação e parceiro na construção de uma nova imagem da doença. Para tanto, se vale de anjos, amigos e parentes que o visitam no hospital, quando coloca cartas nos bolsos de seus amigos mensageiros. Enquanto a primeira carta, bastante elíptica, deixa certo suspense provocador no ar, a segunda, publicada em 4 de setembro, evoca pela nomeação de pessoas conhecidas vitimadas pelo HIV/AIDS, à semelhança de “O que não chorei por Rômulo”, um quadro delineado pela doença no qual, metaforicamente, se inclui o autor-personagem:

Reconheço um por um contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos bailarinos Antonio Eduardo de Oliveira nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyrill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor”. (ABREU, 1994b).

A escolha pela identificação do nome de pessoas, evitando o nome da doença, apresentando-a por metáforas, traz uma questão importante: a verdade como um desejo e um posicionamento de Caio F.:

Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te

escrevo agora assim, mais claramente. Nem sinto culpa, vergonha, ou medo.<sup>62</sup>  
(ABREU, 1994c).

Consciente da fugacidade da existência e vivendo com toda a intensidade, o sujeito lírico de “O que não chorei por Rômulo” sinaliza, como o autor-personagem das cartas, o desejo de descobrir novos sentidos para a vida, mesmo quando diz: “e que o sentido/quase sempre, escapa”. Na representação das relações afetivas em sua poesia, como um grito de alerta, problematiza o livre desejo, buscando reconfigurar arranjos fortemente demarcados social e culturalmente. Dar rosto e nome à doença, no poema e na carta, entretanto, não é individualizar. É, antes, posicionar toda uma geração no limiar: “O limiar é, portanto, uma linha de perigo, pois carrega consigo a indecisão” (BARRENTO, 2013, p. 117) de estar entre um e outro. Todavia, a escolha de Caio F. é, antes de mais nada, o desejo de reinventar, de tecer, de engendrar, de amar, de viver. Se a referência ao HIV/AIDS é elíptica, a referência à morte, nessa poesia, também o é, justamente porque o reconhecimento da morte no poema e nas “Cartas para além dos muros” desencadeia, mais uma vez, a reflexão sobre a vida, como se o abalar diante da morte restabelecesse sentidos.

Voltando, agora, nosso olhar para Al Berto, notamos que, no poema 4 de “Cinco fotografias para Alexandre da Macedônia”, há uma sugestão de que o conhecimento do amor, ou da escrita, tem seus riscos. A morte é inelutável – “a imagem que possuo da morte/ é a de um pássaro brusco sulcando o chão” –, sendo projetada como coordenada da vida. O sujeito lírico resolve acatá-los, colocando a morte em seu ângulo de visão a fim de se manter preparado para esse momento, transformando a solidão e o abandonar-se em si mesmo lugares para pensá-la sem se sentir culpado pelos excessos experimentados pelo corpo. Para Sandro Ornellas e Rosa Maria Martelo, o neorromantismo dos anos 1970, na poesia portuguesa, se alinha à repescagem de um impulso subjetivante do Romantismo, porém sob a influência da virada linguística do século XX. Logo, a metáfora ganha o sentido de “um tipo de afecção de que um corpo é capaz, afecção estampada no trabalho do estilo (da vida)” (ORNELLAS, 2015, p. 143). Daqui se extrai a aproximação das metáforas da doença nesta poesia com os sintomas de vida. Em Al Berto, o corpo e a doença “passa a ser traço, inscrição, marca, materialidade gravada sobre o suporte que o sustenta, e a doença – que só difere da saúde em grau – é também a vontade de uma escrita vincada junto à terra, pensante, polimorfa e erótica” (ORNELLAS, 2015, p. 143). Al Berto arrisca tudo, tanto na poesia como na vida. No poema, o sujeito lírico

---

<sup>62</sup> O nome HIV/AIDS aparece uma única vez na terceira carta, assim referida: “Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo” (ABREU, 1994).

contempla os excessos do corpo – “num outro lugar desejado desponta a flor do loureiro/ e a cautela do sangue” –, vê a noite chegar – “é noite há muito tempo” – e, com ela, se vê sendo levado ao presente rumo ao extemporâneo. Neste movimento de reconhecimento, a morte não se apresenta em choque com a vida. Por outro lado, não deixa de provocar sofrimento, medo e melancolia. Tal antagonismo se faz presente por todos os lugares da respectiva obra, salientado em *Horto de incêndio*, chegando ao desvelamento em “SIDA” e na II parte do livro com “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996”, onde se lê: “mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias” (BERTO, 2009, p. 641).

Vida, morte e corpo se presentificam nos poemas de Al Berto. Do lado da imagem e da palavra, o impulso, o desejo. Representado em sua materialidade, em estado, diríamos, bruto, o corpo, nessa poesia, abarca todos os orifícios vazios. Escrito, se perfaz vazio e se (en)forma um único movimento: corpo a escrever. Uma existência de jogo de espelhos esculpida por palavras. Uma existência de contorno. Para esta existência forjada na corporeidade, a morte é um parasita sem corpo que, entretanto, se incrusta mais e mais, quanto mais o pensamento se mantém vivo. Nela, o olhar turvo, o som afônico, a impossibilidade afirmativa da palavra que não se decompõe na materialidade. Vida e morte inscritas na linguagem, no corpóreo, no palpável, no concreto, nas imagens, nos símbolos, nas letras “em pé”, no poema que se sustenta enquanto construção erguida por sua própria força. A poesia de Al Berto se encontra na diferença tensiva dos polos vida e morte, movimentando pelas ondas de maior voltagem dessa passagem, entre as excitações do corpo e sua finitude. Esse ponto coloca o poeta no limiar, arranca-lhe algo anunciado por uma brecha, como Caio F. e aqueles que ousaram viver as experiências do corpo conforme seus desejos, rompendo as leis de contenção do corpo e dos afetos fora de um sistema sociocultural e político estabelecido.

Mas há sempre quem escape, em parte ou no todo, às leis impostoras do corpo. Al Berto, por exemplo, escapou no todo. Estes de fora, dificilmente, se somam. Contam-se poucos e por devires: poetas, loucos, alguns homens, algumas mulheres... Em parte, ou no todo, chegam à linguagem, a penetram; entretanto, nunca pertencem totalmente a ela. São sempre estrangeiros. A estes de fora, por vezes com necessidade vária e com intensidades diferentes, resta a escrita. Para Al Berto, é ela ou a morte, seja a morte simbólica ou a morte real. Sua máxima é: escrever para viver. Pela escrita, constitui outra Forma de corpo. Este corpo do resto de vida e das marcas, dos sinais, da memória de um corpo: o poema e o corpo desnudado.

#### 4.6 “UM ANJO NEGRO DE DESVAIRADAS ÓRBITAS/ATRÁS DA MINHA ANDANÇA COMPASSADA”

##### CARTA DISPERSA À BEIRA DE UM NÃO-SER

Amigo,  
 desdobro-me em formas para te alcançar:  
 e mesmo nesta, agora, que bem sei, como bem sabes,  
 tão bem, a ser a minha fala costumeira.  
 Tenho vergonha desta nudez aceita e rude,  
 da irremediável dureza assim calcada  
 em meu roteiro fixo num só sentido – toque.  
 E disto já te disse, e mais direi,  
 ainda que te rias e não vejas  
 o silêncio caminhando em lento avanço  
 através de todas estas formas:  
 porque não são mais que jeitos,  
 desajeitados jeitos de dizer o que o impede.  
 Compreende devagar que não te peço,  
 apenas digo, amigo: tenho medo.  
 Há um escuro cavalgando meus pisares,  
 uma estranha face, de negras asas  
 e cintilante espada – anjo do nada.  
 Esse anjo que por três vezes tem me visitado  
 (outro dia te mostrei a marca no meu pulso)  
 – as marcas todas que guardei, e as não-guardadas  
 pesando como as outras, escondidas:  
 uma outra visita se prepara

Amigo,  
 escuta bem porque calar não calo,  
 porque até o fim me cumprirei no que consome,  
 escuta bem, te peço claramente:  
 essas noites de roxo e de procura,  
 essa sede nas mãos, tão disfarçada,  
 esse ácido que, bem sei, te esmaga  
 como a mim próprio dissolve e mata  
 (não, não há remédio contra sermos sós)  
 – é tudo tão duro, amigo, amado,  
 e não compreendem o meu querer calado e pouco:  
 não mais que isso – um fundo canto  
 e a mão de qualquer amigo perdida dentro da minha.  
 (Um anjo negro de desvairadas órbitas  
 atrás da minha andança compassada:  
 eu te daria tanto, se querer quisesses.)

Amigo,  
 não, não sei: quero dizer que FICO  
 embora todas as fugas (minhas e tuas – ah: a derradeira)  
 todos os desencontros  
     incompreensões  
     as-sas-si-na-tos

(tanto sangue derramado dentro do meu coração)  
 embora tudo o que não fui suficiente  
 para dizer nesta fala que não me pertence  
 embora tudo o que calaste  
 e tudo (tanto) o que mataste  
 – quero dizer que fico, amigo:  
 a mão aberta  
 o peito aberto  
 os olhos abertos  
 todo meu ser aberto e pronto. E morto.

Amigo,  
 ouve de lento à guisa de promessa:  
 elaboro uma praça sem estátuas  
 para ouvirmos cirandas e cantigas.  
 E ainda que não saibas, pedra a pedra,  
 minha alegria modesta e cotidiana,  
 minha razão de morte e de vileza:  
 verde a verde, seis canteiros e uma fonte  
 tudo em praça – eu elaboro (ava)  
 quando te vejo, e me não vês  
 quando te toco, e te distrais  
   (não mais, não mais)  
 quando te sinto, e me não sentes  
   e me não sabes  
 ainda o mesmo de antes – um sulco (amargo)  
 naquela noite em que te disse tudo e muito  
 tão erradamente, eu sei – ainda.

Amigo,  
 não me queiras mal porque te amo  
 se pensas, porque te amo, que te magoaria.  
 Ainda é cedo para o tempo de rudeza,  
 não que sejas fraco, não o és,  
 mas porque dói saber que um certo tempo  
 permaneceu em mim como uma seta.

PS: Já se faz noite. Estou sozinho.

Tenho uma dor que mata, a mão vazia:  
 mas ainda que anoiteça, Fernando,

é certo que amanhece. (ABREU, 2012, p. 201).

“Um anjo negro de desvairadas órbitas/ atrás da minha andança compassada”. A imagem dos versos extraídos do décimo terceiro poema da parte “Sem data” de *Poesias nunca publicadas...* se sustenta em uma ideia de movimento. Se as relações afetivas nos poemas de Caio F. fossem medidas pelo ritmo da “andança” do sujeito lírico, tomada não meramente como uma metáfora inserida no poema, mas como teor da poesia sobre as relações afetivo-conflituosas, logo, a imagem seria a tentativa de dar ouvidos ao ritmo reiterado do andar do sujeito lírico cujo gesto em relação ao outro do empreendimento amoroso é uma descrição do modo como o sujeito lírico se posiciona frente a esse outro. De fato, é preciso, agora que

estamos quase a terminar, voltar o olhar para o caminho oferecido por três décadas de poesia não publicadas em meio a uma produção intensa de um escritor que já circulava no meio literário desde o início da década de 1970. “Carta dispersa à beira de um não-ser” será o guia.

O passo de uma estrofe a outra, marcado pelo vocativo “Amigo” amado ultrapassa a perspectiva temática e atinge o aspecto formal do próprio poema, remetendo ao sofrimento amoroso típico das cartas de amor de tradição romântica (afetos, percepções, pensamentos, conjunturas, sensações) e acolhendo, da escrita, uma força, “uma forma para te alcançar/ e mesmo nesta, agora, que bem sei, como bem sabes,/ tão bem, a ser a minha fala costumeira”, forma em movimento, o próprio poema.

Vemos, aí, entrelaçadas, a forma poema e a forma carta romântica. Caio F. não se dobra à impostura da escrita. Pelo simples fato de o vocativo “Amigo” chamar ao amado, “Fernando”, ou por os versos “naquela noite em que te disse tudo e muito/ tão erradamente, eu sei – ainda” simularem uma suposta conversa, uma presença, determinada situação de encontro, em outro momento, o jogo com a escrita se faz presente. O sofrimento amoroso, a angústia e a melancolia presentes no poema-carta romântica dão a ver outra faceta quando o emprego do vocativo despista o real interlocutor. O sujeito lírico se dirige a si mesmo. Pura ironia romântica! O que temos é uma *selfie* do sujeito lírico (ou seria a do próprio poeta?), o Caio descrito por Ana Cristina Chiara, o da “turma dos românticos”, que “doem-se tanto e acabam por morrer por delicadeza (“*par délicatesse j’ai perdu ma vie*”, Rimbaud), envenenados na própria paixão (Não posso fazer mal nenhum a não ser a mim)” (2001, p. 10.). A mesma palavra-chave empregada por Chiara para definir o poeta, “entrega”, pode ser estendida ao sujeito lírico do poema que, ao usar uma máscara que a si mesmo assume como produtor ou personagem de um destino, entrega-se à dor existencial, rasgando, pelo poema, o próprio caminho.

Aqui a distinção entre escutar e ouvir faz grande diferença. Mais do que o mero ato de ouvir, escutar implica, no poema, em falar da constante busca e da persistência em dizer como essa “sede” lhe “consume” por constatar que “(não, não há remédio contra sermos sós)”. O sujeito lírico procura, também, escutar atentamente o “lento avanço”. Fala a si mesmo como em uma fala catártica. Centra-se nos próprios estados emocionais – “Tenho vergonha desta nudez aceita e rude” –, num empenho límpido e contínuo, uma maneira de “andança”, autorretrato interior que converge para o próprio poema, nas palavras exibidas em sua materialidade sonora e na sua materialidade plástica, constituindo a densidade poética. O poema, assim, oferece em seu percurso uma geografia dos reflexos. No espelho projetado, o sujeito lírico procura no rosto do “Amigo” um ouvido atento para fazer escutar a própria voz, tal qual uma sessão de leitura em que a escrita atravessa o ouvido para confirmar sua inquietude

e angústia. A paisagem já é conhecida dos leitores de Caio F. dada a recorrência, em sua obra, de narrativas concentradas na experiência interior. Ao dirigir-se ao “Amigo” e, sobretudo, a si mesmo, fala daquilo que de voz há na escrita, do corpo que nela há, inscrevendo um discurso.

Não um discurso qualquer. O poema faz circular uma promessa: “Amigo,/ ouve de lento à guisa de promessa:/ elaboro uma praça sem estátuas/ para ouvirmos cirandas e cantigas./ E ainda que não saibas, pedra a pedra,/ minha alegria modesta e cotidiana,/ minha razão de morte e de vileza”. Promessa feita palavra a palavra, “pedra a pedra”. Mas o trabalho com a palavra nos versos transcritos nos coloca diante da descrição de um lugar, a praça pública, que contrai e absorve o clichê desse espaço cena clássica romântica: um lugar de encontro, o centro do paraíso terrestre, de busca pelo outro do par amoroso e também de partilha social de uma relação amorosa. Em Caio F. não se trata de uma escrita do lugar comum e de descrição simplista do real. Antes, é um recurso no qual elementos cotidianos e referências comuns do mundo real não pertencem ao mundo de alguém em específico, de um personagem determinado, mas podem compor o rol de referências compartilhadas por um campo de pessoas mais amplo. Por isto, a praça do poema bem pode ser o lugar onde qualquer um pode procurar e vivenciar o encontro amoroso.

Por outro lado, em se tratando de Caio F., se a pequena cena poética comum comparece é para encobrir, pela obviedade, algo que está por trás, dando maior tração ao poema. Por aqui, se abre passagem para a elaboração da praça “sem estátuas”, justamente para não marcar a *continuidade de uma presença*; e da fonte, surgindo do conhecido elemento de uma praça um referente em segundo plano, palavra em ação, fazendo-se presente fora dela, o traço destacado, sempre recente, do subsolo. A fonte é origem da vida interior, de um pensamento em constante recomeço, logo, em movimento, criação afirmativa em fluxo permanente. Essa escrita também remete a este movimento, a palavra matéria como que se alastra em cada gesto, correndo, renovando e ampliando o corpo do poema. O pensamento caminhante do sujeito lírico move-se junto à escrita, à “andança compassada”. Sobre a projeção de “paisagens íntimas” em Caio F., Bruno Souza Leal afirma que, ao buscar a apresentação “de cunho existencial, o texto faz com que a palavra que o constitui remeta a algo que está além dela, fora de seu alcance. Perdendo ou adquirindo peso, ‘significado’, ela se torna imprecisa, incerta, errante” (LEAL, 2002, p. 59). O sujeito lírico deseja traçar sinais, vê-los... Efeitos da enxurrada das palavras proporcionada pela prática da escrita operada pela literalidade da língua, espacialização do seu interior, condensação da língua ao seu fragmento mínimo: o estilhaço, o resquício, o grão, a gota da voz.



O mundo interior do sujeito lírico do poema é, principalmente, o que nele o sujeito lírico lê. Portanto, tem-se, de início, o mundo, e, em seguida, o tablado, sua “fala costumeira”, onde ele monta seu mundo estruturado consoante as leis da linguagem, leis que não se pode, de maneira alguma, tomar como uniformes às leis do mundo. Para ele, o poema é uma tentativa, entre outras formas (a prosa?), de dizer: “o silêncio caminhando em lento avanço/ através de todas estas formas:/ porque não são mais que jeitos,/ desajeitados jeitos de dizer o que o impede.” O tablado, por sua vez, é onde é armado esse mundo; já o conhecemos, é a dimensão da história, lida pelo sujeito lírico de “Carta dispersa à beira de um não-ser” como um conflito com o outro, com o mundo, com ele mesmo – “esse ácido que, bem sei, te esmaga/ como a mim próprio dissolve e mata/ [...] – é tudo tão duro, amigo, amado” –, conflito por ele acolhido e que ele não abre mão de anunciá-lo: “escuta bem porque calar não calo”.

Esse conflito não é restrito ao poema em análise. Podemos vê-lo em várias formas em outros poemas e na prosa de Caio F., e não raro em relação ao sujeito lírico dessa poesia, como ocorre com os personagens de *Inventário do irremediável* (LEAL, 2002, p. 71). O conflito pode se dar com uma vontade superior que foge ao âmbito do apreensível, mas fortemente marcada pela busca incessante pelo entendimento, de uma localização do/no mundo. Anseia-se por estar no mundo, que este tenha forma e se realize.

A oposição eu *versus* mundo se revela conflituosa não quando se considera por “mundo” a realidade “concreta”, na qual o outro habita. Como se viu, a realidade primeira acaba servindo como o ambiente no qual o eu se constitui, pelo qual transita, no qual se espelha. O embate se estabelece, de fato, no descompasso existente entre o eu (e essa dimensão do mundo) e aquela realidade “anterior”, à qual é imputada a definição das regras do jogo, ou seja, a inexorabilidade da solidão, da fratura, do trânsito, da incompletude. (LEAL, 2002, p. 86).

Porém, não se trataria pura e simplesmente de uma realidade concreta, se é que essa realidade existe. Trata-se, principalmente, de uma realidade de ordem “existencial, ficcional, textual”: “Ao se erigir um inventário, investiga-se um horizonte, estabelece-se trânsitos, define-se um destino, fundamenta-se uma realidade” (LEAL, 2002, p. 71). Relaciono este aspecto da dinâmica apresentada por Bruno Souza Leal à imagem “Um anjo negro de desvairadas órbitas/ atrás da minha andança compassada” do poema para pensar como o sujeito lírico dos poemas de Caio F. se posiciona quanto à expectativa, a busca e ao encontro do outro do par amoroso no âmbito da cidade. Isto é: como ocorre a investigação do horizonte, como se instaura os trânsitos, como o sujeito lírico dos poemas selecionados fundamenta uma realidade acerca das relações afetivo-amorosas.

Em “Carta dispersa à beira de um não-ser”, o sujeito lírico dá a entender uma constatação e um desejo – “é tudo tão duro, amigo, amado,/ e não compreendem o meu querer calado e pouco:/ não mais que isso – um fundo canto/ e a mão de qualquer amigo perdida dentro da minha”, apesar de se mostrar consciente de “todos os desencontros/ incompreensões/ as-sas-si-na-tos/ (tanto sangue derramado dentro do meu coração)/ embora tudo o que não fui suficiente”, afirmando o desejo de “ficar” ao mesmo tempo em que diz: “para dizer nesta fala que não me pertence”. Essa posição do sujeito lírico parece incomodar a si mesmo, pois lhe pesa saber do desejo do outro, da “seta” apontada para ele durante “certo tempo”, e da escolha “naquela noite em que te disse tudo e muito/ tão erradamente, eu sei – ainda”. Nesse contexto, a elaboração da praça “sem estátuas” parece já ter sido prevista, como se um plano maior e mais intenso se fizesse presente, plano que a imagem do anjo de asas negras o faz fundamentar ao longo de sua caminhada em busca do amor: “dor que mata, a mão vazia”. Se, em certos versos do poema, a imagem da noite remete ao encontro amoroso, em outros é a escuridão não apenas um símbolo do estado interior do sujeito lírico. Na estrofe final deste poema, por exemplo, além de indicar a melancolia, a noite é exatamente o prenúncio do porvir: “é certo que amanhece.” Esta observação marcada no poema com “PS”, que é, assim como sua assinatura “Caio F.”, marca registrada nas cartas destinadas aos amigos, sugere tanto a esperança de ter sua mão preenchida, como também o movimento constante instalado pelo anoitecer e amanhecer. Por meio desse fluxo, dos trânsitos, o sujeito lírico do poema funda uma realidade sobre o amor sob as asas de um anjo de asas negras, elabora a praça “sem estátuas”, sem a presença duradoura do amigo amado. Torna-se, assim, possível, a imagem “Um anjo negro de desvairadas órbitas/ atrás da minha andança compassada” atravessar a poesia Caio F..

## DECIFRAÇÃO DOS MEDOS E SINAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma espécie de ponto de chegada, somos impelidos, nesta reta final, ao começo, à pergunta inicial deste ensaio: como se estabelecem as relações afetivo-conflituosas – conceito definido em termos do projeto reflexivo de si realizado, somente, na presença efetiva do outro – entre o sujeito-lírico e o “amigo amado” e como esta relação se projeta sobre as principais diretrizes da lírica amorosa e erótica de Al Berto e Caio F.. Todos os diálogos traçados ao longo desta tese atuaram entre si e foram, de igual modo, importantes para pensar o objeto de pesquisa, movimentando-o a partir das tensões e contrapontos estabelecidos entre os poetas, a poesia de cada um e os pensadores convocados para a compreensão a que cheguei, transparente no que até agora fui escrevendo: uma tese tecida por aproximações e deslocamentos.

Notemos, enfim. De início, gostaria de sublinhar uma reflexão mais direta sobre o título do ensaio, “Procuro um desamor”, se tornou valorosa para pensar a poesia de Al Berto e Caio F.. Extraído do poema “Breve memória”, do contista-poeta brasileiro, nele estão imbricadas abertura e potencialidades. Os encontros efêmeros estabelecidos nas relações afetivo-amorosas contemporâneas estão relacionados, em parte, ao caráter narcísico e individualista do homem contemporâneo, bem como à percepção do amor relativa à infindável busca do sujeito lírico de Al Berto e Caio F. pelo outro. Em face deste reconhecimento, na hipótese interpretativa inicial, encontro e desencontro compunham a poesia dos dois poetas. Essa imagem que une o encontro e o desencontro foi, mais do que qualquer outra, a que melhor expressou melhor o paradoxo das relações afetivas conflituosas no âmbito do afeto romântico, servindo-nos de problematização para as considerações que os poemas de Al Berto e Caio F. nos colocavam. Isso sem contar aquelas imagens que pusemos em evidência, do que a do anjo em todas as suas faces. Como fragmentos que dinamizam o diálogo, a imagem de abertura de cada seção orientou o estudo da melancolia, da crítica e da problematização do mito do amor romântico presente na poesia dos poetas e as relações instauradas entre os dois – suas práticas artísticas – e o tempo que lhes foi dado viver e escrever.

O personagem anjo da crônica “Infinitamente pessoal”, do brasileiro, é um vetor de força importante para compreender a lírica amorosa do poeta: não pertencendo exclusivamente ao paraíso, o anjo de “Infinitamente pessoal” é um ser de um mundo em contínuo conflito, acatando em seu ser potencial a estranha vontade de ser inalcançável no limite entre o possível e o impossível. Uma ironia do poeta expressa no subterfúgio da linguagem. Como vimos, no

poema, anjo derrama, primeiramente, o mel para revelar ao narrador-personagem o rompimento com a concepção de amor idealizado e a inevitabilidade de ser posto de lado, como um modo de fazer com que o narrador-personagem se negasse a dizer “amor” e compreendesse, pelo sal, sua distância em relação ao paraíso. Logo, a imagem-fragmento de abertura remete ao amor idealizado, invento do imaginário social predominante na cultura ocidental. As crenças em torno do sentimento amoroso contribuem para a percepção do amor como lugar da felicidade e algo que, forçosamente, deve compor a experiência humana e, uma vez não experienciada, absorve o homem na forma de frustração. É precisamente neste aspecto – a partir da falta do outro do par amoroso ou do fato de não poder experimentar o encontro amoroso em toda a sua potencialidade por motivos de ordens sócio-político-culturais – que se instala, nos poemas selecionados, a melancolia.

Se o anjo representa as crenças no mito, os amantes mostram as faces do anjo caído. A imagem do anjo da crônica começa por demarcar, portanto, diferenças quanto à maneira como Caio F. e Al Berto constroem um desamor: o sujeito lírico da poesia do poeta português se quer, desde a sua constituição, como vimos a partir da análise de “atrium”, transgressor, um anjo caído desde o seu nascimento, enquanto que, na poesia do brasileiro, a imagem do anjo abre possibilidades. A imagem de abertura mostra as duas faces, a do anjo profético e enunciador e as faces do anjo caído: um personagem cede ao discurso dominante, traz consigo experiências homoeróticas, mostra sua abertura para outros desejos, isto é, dá a ver a sua subjetividade marcada por desejos homoeróticos e heteroeróticos; o outro, o narrador-personagem, representa, por sua vez, a melancólica constatação decorrente da falta por afirmar sua subjetividade gay. A imagem do anjo, em Caio F., transita entre o anjo mensageiro e o anjo caído. No entanto, não anuncia mais o divino, mas a condição desviante e divergente daqueles a quem lhe fora dada a tarefa de proteger; enquanto o anjo caído no apreensível comparece no constante fluido da vida prenhe de possibilidades de afetos.

Do cenário literário e sócio-político-cultural no qual se encontram, Al Berto e Caio F. parecem saber bem. Se, para o primeiro, vida e escrita se amalgamam, o segundo compõe seus textos com atenção ao contemporâneo, ao burburinho do mundo no discurso, ao cuidado com relação às coisas de fora. Cada um a seu modo adere às práticas desconstrutoras dos discursos oficiais da lírica pós-60. No deslindamento do sentimento de incômodo perante o mundo, a reflexividade crítica é balizada enquanto ação política e estética. Al Berto e Caio F. relacionam, nos poemas selecionados, sua reflexividade, a subjetividade, em Al Berto, homoerótica, e o componente de um tempo e uma história de ruínas. Compreendida por esse ângulo, a

reflexividade crítica da realidade exterior de ambos os poetas é mais pujante, pois vai, progressivamente, se tornando melancólica na concretude do poema.

A melancolia como componente crítico do fazer artístico dos poetas motivou a segunda seção. A queda imaginária sugerida pelos versos de “(Répteis pelos escombros gelados/ da casa demolida)”, de Caio F., e pela fotografia de Adriana Freire para a capa de *Anjo mudo*, de Al Berto, ampliam a imagem de anjo caído dos personagens da crônica “Infinitamente pessoal” como modelo de amor romântico fora dos ditames estabelecidos culturalmente. A falta do outro do par amoroso é concebida como uma falta que atravessa corpo e pensamento do sujeito lírico, corroendo-o a ponto de colocá-lo em estado contemplativo, sugerindo a experiência do cair. Pode-se dizer que a fotografia, por apresentar em sua natureza constitutiva a transitoriedade do fotografado e o desejo de resgatá-lo para a eternidade, é um ímpeto alegórico. Nesse sentido, as fotografias de Al Berto e Caio F. com a mão sob o queixo a segurar a cabeça representam uma vontade de recompor o transitório em uma imagem imutável e congelada. Esse desejo se torna, assim, o assunto da fotografia. Se a pose dos poetas insinua a pose da alegoria da melancolia de Dürer, suas fotografias são, também elas, alegorias – por isso nos oferecem somente o fragmento – logo, podem ser interpretadas como o próprio desejo e contingência dos poetas. Acatamo-lo.

Jogando-nos, desde a imagem inaugural da capa de *O medo*, para dentro dos poemas, Al Berto apresenta, como Caio F. o faz, uma melancolia perlaborada pelo artifício literário. A encenação do poeta para a fotografia de Nozolino da capa de *O medo*, analisada na subseção “O corpo que gera seu próprio fogo”, nos leva a apreender a relação melancolia e amor na lírica do poeta como a dualidade entre o sagrado e o profano, mas ela não se fecha unicamente nessa perspectiva. Sem dúvida, a melancolia nesta poesia parece estritamente relacionada com o espantar-se, com o precipitar-se no discurso melancólico. Desse modo, via melancolia, o sujeito lírico apresenta uma maneira vertiginosa de estar e compor o mundo, um abismamento diante da perda, da impossibilidade de apaziguamento do corpo inequívoco nos diálogos incursionados pela errância, constante deambular pelo corpo, pela escrita, pela memória, pela cidade, espécie de viagem permanente como se, nesta inquietude, fosse possível escapar à inércia. O mais visível, entretanto, é que, em seu permanente deambular, esses lugares são, para o poeta, melancólicos, mas também lugares de vida. Neles, corpo e sexualidade pululam, inscrevendo a subjetividade do poeta como traço incontestável de sua escrita. Com efeito, a subjetividade aqui ressaltada tem muito a ver com os caminhos da poesia portuguesa e brasileira acentuados ao longo desta tese. Além de estarem inseridos no quadro já delineado, os lugares do corpo e da sexualidade, enquanto lugares de expressão do discurso melancólico, no caso de

Al Berto, são lugares de resistência ao conjunto de valores culturais e políticos disseminados no e pelo Estado Novo, em Portugal.

De maneira mais sutil, Caio F. viria a fazer o mesmo, ao seu modo, no Brasil. Para o escritor, não há um programa fixo. A melancolia, como a representação das relações afetivas, se instala de formas variadas, obrigando-nos a observá-la de diversos ângulos. As experiências sociais que atravessam o sujeito lírico e os personagens de seus textos encenam esgotamento, solidão, ensimesmamento, inquietude, angústia e medo pelo fato de terem sua subjetividade rasurada. Isso desencadeia o estado melancólico face à dificuldade de realização absoluta e duradoura da relação afetivo-amorosa, de cerceamento do desejo, de frustração de sonhos e de mudanças pautadas em valores mais humanos e libertários, e de anseios políticos abortados. Encontramos, na relação do sujeito lírico com o desejo do outro do empreendimento amoroso, um violento enfrentamento com o aparelho repressor social e político, mas não vemos a defesa de uma causa social de maneira explícita, nem mesmo em cenas e imagens de repressão física e moral mais declaradas. Sendo assim, Caio F. parece adotar um tom político por meio do aguçar, no leitor, a humanização; aliás, a postura repressiva sugerida em “Os sobreviventes” como, de resto, em alguns de seus poemas, ressalta a culpa dos aparatos repressores ao colocar em relevo o sentimento de perda pela impossibilidade de um amor em toda a sua plenitude e o sentimento de abatimento, angústia e solidão gerado pelo cerceamento. De fato, notamos, no conto “Os sobreviventes” e em vários poemas (dentre os quais, “Gesto”, “Volta” e “Ninguém saberá da secura de nossos olhos” são emblemáticos), um sujeito lírico e personagens enclausurados em si mesmo, sem conseguir se libertar do conflito interior. Esta prisão interior realça, ainda mais, sua impotência diante da impossibilidade de transformar sua vida e a sociedade, representando um sujeito lírico e personagens em crise, cientes do deslocamento social, portanto, cientes dos motivos de sua queda.

Os traços melancólicos interpretados nos poemas e fotografias a partir do diálogo de Walter Benjamin com outros pensadores da modernidade e da contemporaneidade fogem, assim, do caráter de recusa ao enfrentamento dos problemas de ordem sócio-político-cultural, mas como recurso estilístico para problematizá-los. Nos poemas selecionados de Al Berto e Caio F., o sujeito lírico passa a jogar com a própria queda de tal maneira que cair é o seu modo de ser, melancólico, e a maneira de contar sua queda pode ser lida como um posicionamento de ordem subjetiva e política frente aos impasses entre os poetas e o mundo. A exemplo do que vemos em filósofos, artistas, romancistas e outros poetas, a queda insinuada na poesia dos autores aqui em questão constitui um saber melancólico e de uma produtividade literária.

Diante da constatação acima explicitada, tornou-se imprescindível o incurso, nesta tese, aberto por “De história e vagalumes”, pela sondagem na lírica dos poetas de componentes que viabilizaram a melancolia, na qualidade de instrumento textual, para, assim, constituir artifícios literários de negatividade crítica. O anjo de Paul Klee interpretado por Walter Benjamin como anjo da história, nós o lemos como um dispositivo de leitura do presente no contexto histórico dos regimes ditatoriais no Brasil e em Portugal. Se a imagem da seção primeira possibilitou ao narrador-personagem se perceber um anjo caído, isto se deu em virtude de os anjos, de certa forma, assegurarem a transformação da vida, seja pela conversão aos modelos preestabelecidos, seja – como assumiu Al Berto na fotografia para a capa de *Anjo mudo* – pelo desajuste como meio de resistência e transgressão dos modelos. Ao convocarmos, por sugestão do poema “Curtume” e o filme *Al Berto*, o olhar melancólico do *Angelus Novus*, conforme a interpretação que dele é feita por Benjamin na nona tese sobre a história, notamos como os poemas selecionados do português e do brasileiro atualizam o caráter melancólico e o cenário sombrio da leitura empreendida por Walter Benjamin, atribuindo aos poemas o mesmo *pathos* melancólico e fatídico do anjo da história.

Das considerações levantadas, interessa-nos guardar, dos sugestivos versos de “Curtume”, as imagens fragmentadas e crepusculares do poema, imagens dialéticas no sentido dado por Walter Benjamin, que evaporam e se esvanecem no instante que antecede a morte do Sol. Assim, essas imagens se encontram no hiato, em um tempo intervalar, e são capturadas do passado pelo presente, pelo obstinado olhar contemplativo e melancólico do sujeito lírico, olhar crítico por não pertencer à homogeneização, não atingido pela fuligem e pelos toques secos da fábrica. Entendida como uma maneira de ver o mundo, um fluxo de percepções, a melancolia contemporânea é uma referência para articular os fragmentos contemporâneos sem uniformizá-los em esquemas totalizantes. O ponto de contato entre a melancolia barroca e a do período de produção do escritor brasileiro não se limita ao paralelo com as catástrofes do século XVII, como a peste, e aquelas próprias das décadas de 1960, 1970, sob regimes militares, ou da década de 1980 e 1990, como a AIDS; do mesmo modo, o ponto de contato entre essas duas épocas vai além da mera analogia do personagem com o cortesão como paradigma do melancólico, mas perpassa por indagar como a catástrofe se configura como elemento constituinte da subjetividade contemporânea (LOPES, 1999, p. 22). A representação da AIDS, na poesia de ambos os ficcionistas, como dispositivo biológico de controle do corpo, pode muito bem ser colocada em termos de fim de toda uma geração nascida entre os anos de 1960 e 1970; uma geração de pessoas que, como os poetas, tiveram seus desejos sexuais podados e, com eles, a possibilidade de construir relações afetivo-amorosas mais felizes e duradouras sem o medo

da doença pairando por sobre suas escolhas afetivas. O mesmo questionamento atravessa toda a obra de Al Berto, notável, sobretudo, quando seus poemas são colocados lado a lado com o início de sua produção poética e engajamento político no corpo social português, como se apresenta na representação fílmica biográfica aqui analisada.

No que diz respeito a “Curtume”, pode-se dizer que, além de projetar o símbolo de negatividade crítica que a imagem do anjo da história porta projetando-o contra a própria época – a de um país em vias de sair de longa ditadura –, revela muito mais que um poema erguido a partir de um fato constatado, o passado, e não se fixa nele. O poema segue uma nova direção sem certezas estabelecidas. Ao se edificar enquanto poema e, simultaneamente, negar sua potência, apodera-se de si mesmo e conquista seu valor enquanto sobrevivente de um acontecimento histórico desfavorável à instância poética pela falta de liberdade de expressão. Daí a escolha de Caio F., nesse poema, pela alegoria moderna como forma de expressão. Tal imperativo do poema está submetido, metaforicamente, ao mesmo sofrimento humano do passado e do presente, sendo o próprio poema uma “política das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 96) por erguer-se a partir da própria destruição, visando sobreviver na memória e imaginação dos vivos. O esforço vale como sobrevivência, mas no edificar-se se autodestruindo há o gesto ético do poeta em partilhar o sofrimento dos vencidos, partilha exibida em uma espécie de violência perpetrada contra o corpo do próprio poema ao negar a sua força, como se essa violência expressasse a solidariedade do poeta e a consciência do poema como luz intermitente. Em suma, como se expressasse um posicionamento histórico e político. A princípio, isto pode parecer novo na literatura do escritor, mas sua obra sempre teve um compromisso com as convicções do autor. Os contos, as peças teatrais, o romance *Onde andaré Dulce Veiga*, as “Cartas para além do muro” e sua poesia aí estão para comprovar o comprometimento consigo mesmo e com a geração da qual fez parte.

*Al Berto*, o filme, nos coloca diante do Portugal entre a reconstrução pós-Revolução dos Cravos e a ressonância dos anos de 1960, mas ainda um país “sem traumatismo histórico e cultural notórios”, um povo constituído por uma “hiperidentidade”, sem o sobressalto de algum “perigo vindo do exterior” (LOURENÇO, 1998, p. 11), com uma imagem positiva de si mesmo enquanto nação. A poesia de Al Berto, voltada para a subjetividade e a experiência do corpo, se encontra no espaço/tempo intervalar de retomada política, porém se choca com os valores consolidados na sociedade portuguesa. O itinerário de Al Berto desde Bruxelas até a instalação no palacete da família Pidwell, em Sines, não obstante sua poesia tenha atingido um tom crepuscular, tem a ver com novas subjetividades relacionais em que o corpo desnormaliza práticas sociais e é atraído pelo abjeto em busca de formas de produtividade, diferente do corpo



reprodutivo. Indo muito mais além do travestido, o corpo inventa novas alternativas às relações de poder.

O homoerotismo, nos textos do português, é um posicionamento político frente aos dispositivos de controle do corpo e das relações afetivas. Se Al Berto, como Thomas Mann, representa o corpo gay como metáfora da doença, por outro lado, dele se afasta. O poeta também se inscreve em uma linhagem de percepção do corpo fora dos ditames da ordem do legível e das representações, da escrita hierarquizada dedicada à contemplação (ORNELLAS, 2015, p. 143) e autocentrada. Assim, os sentidos do corpo estão mais inclinados à expressão dos afetos, à experiência do corpo e ao erotismo da escrita, recusando-se à assepsia e ao pudor temático. Desta relação insubordinada com o corpo, resulta que o projeto que enforma sua poesia é atravessado pelo desejo de subverter os aparatos da cultura portuguesa quanto aos dispositivos de controle do corpo. O poeta reelabora as ruínas, não se conforma em apenas olhá-las como o anjo da história interpretado por Benjamin. Por conta desse pano fundo, o excesso e o homoerotismo se constituem como importantes impulsores de forte aparato discursivo, colocando sua poesia de frente para a ordem social e, por conseguinte, fora dela. O enfrentamento, assentado na correlação entre experiência, escrita e experiência homoerótica, é um ato de contrapoder e transgressão.

O tempo de repetição também pode ser tanto um tempo de progresso, como o seu inverso. O *pathos* melancólico, tensionado entre as matrizes de consolidação do ideário de amor romântico e outras possibilidades de afeto, é uma das maneiras de transformação social indispensável na contemporaneidade. Cada um à sua maneira, Al Berto e Caio F. recobram, em seus textos, a experiência do espanto e de compor de modo a poder traduzir-se em rebeldia e inconformismo. No rastro de Walter Benjamin, defendemos que as imagens desestabilizadoras geram inconformismo. As ruínas são o espaço/tempo em que o ânimo é recomposto para desestabilizar estruturas consolidadas no campo dos afetos. Ao abordar as relações afetivo-conflituosas na lírica dos poetas, lendo-as a partir do ponto de visto sócio-histórico-cultural, abrimos, no campo de pesquisa dos afetos, outra possibilidade de reelaborar o passado de forma crítica, quando apontamos um olhar diferente daquele do anjo da história de Walter Benjamin. De fato, os textos selecionados nos oferecem mais que reflexão sobre o passado. É possível vislumbrar que eles não deixam o passado para ser redimido pelo futuro. Se é verdade que as imagens desestabilizadoras sugeridas pelos textos apenas o são na medida em que vêm à superfície do passado, elas ganham sentido, no presente, por não serem um mero comentário, mas uma iniciativa de ambos os ficcionistas, isto é, uma iniciativa humana mesmo se se considerar que grande parte da poesia de Caio F, por exemplo, não foi por ele publicada. Prova

disso, é que seus poemas apresentam o mesmo movimento de sua prosa, conforme pudemos demonstrar ao trazer, em caráter comparativo, alguns contos e crônicas do escritor. Ao partilhá-las, os escritores escolhidos nos dizem que a repressão, o cerceamento e a morte dos anseios de toda uma geração, compreendidos em perspectiva global, poderiam ter sido evitados; e nos convidam a instituir outra ordem e a mantermos a esperança.

As aproximações e os deslocamentos tensionados pelos textos aqui analisados, o percurso e a compreensão das questões apresentadas confirmam as hipóteses iniciais de pesquisa. Em primeiro lugar, para Al Berto e Caio F., existe, ao mesmo tempo, encontro e desencontro. A falta impulsiona o sujeito lírico e personagens, motivando-os a buscar, em um cenário de relações fugazes cujo palco é a noite na cidade com tudo que ela oferta para a construção da subjetividade, o encontro consigo mesmo e com o outro; e os fazem passar desse encontro para uma melancolia inscrita, paradoxalmente, no desencontro. Na poesia de Caio F., em específico, a experiência histórica conscientiza o sujeito lírico da condição processual, incompleta e, por conseguinte, inacessível à totalidade na qual se encontra. Dessa forma, o sujeito lírico tem a experiência do afeto amoroso, mas não a experimenta em toda a sua concretude e gozo. Em segundo lugar, o estudo do contexto sócio-histórico-cultural do Brasil e de Portugal evidencia que a melancolia, tal como aparece na poesia dos ficcionistas, está estritamente relacionada a um contexto sociopolítico autoritário marcado por experiências de cerceamento do desejo, das liberdades sexuais e do corpo, além de certo desencanto com as utopias. O terceiro aspecto a destacar trata-se do alinhamento entre discurso crítico e discurso literário, confirmando a melancolia como um operador textual de negatividade crítica capaz de problematizar as relações estabelecidas entre a prática artístico-intelectual dos escritores e o mundo contemporâneo, instaurando uma arte de caráter crítico e político pela tensão entre sua produção artística e o processo histórico.

Os textos de Al Berto e Caio F. falam, portanto, de sujeitos que vivem no limiar. Sabendo-se constituídos de nome, embora, muitas vezes, não sejam nomeados, compõem uma geração que quer sentir em um mundo em que é insensato sentir. De acordo com mentalidade social vigente, o contido é o caminho para o céu. No entanto, seus personagens e sujeito lírico desprezam esse paraíso. Os de Caio F. não se satisfazem em apenas flunar por sobre as ruínas. Eles não dispensam as asas dos anjos. A melancolia não os impede de alçar voo. Carregam um traço irônico na boca. Riem da falta de chão de nossos pés e do estado de suspensão em que supomos nos encontrar. Aos personagens e sujeito lírico de Al Berto, por sua vez, não lhes compete nenhuma imolação, nem hecatombe, nem súplica, nem piedade. Sabem-se “O último habitante” do “lado mitológico da cidade”. Talvez, estas considerações finais sejam mais do

que um fechamento do esforço aqui empreendido: talvez, sejam uma possível resposta à pergunta: mas o que tudo isso quer dizer? Os personagens e sujeito lírico de Al Berto e Caio F. se atualizam como figuras *da* linguagem ainda abertas às fissuras de nosso tempo. Na presença de imagens desestabilizadoras em cenários sombrios, nelas se lançam para retirar a força necessária para seguir.

## REFERÊNCIAS

### *Corpus literários*

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. Eu quero biografar o humano de meu tempo. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago 1996. Caderno 2. Disponível em: <<http://caiofcaio.blogspot.com.br/2012/10/eu-quero-biografar-o-humano-do-meu-tempo.html>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Infinitamente pessoal. Muros. *Estadão*, São Paulo, 1 jul. 1986.

\_\_\_\_\_. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

\_\_\_\_\_. Mais uma carta para além do muro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 199-201, 24 dez. 1995b.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?* um romance B. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014c.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Org. Letícia da Costa Chaplin; Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. Primeira carta para além do muro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 106-108, 21 ago. 1994a.

\_\_\_\_\_. Segunda carta para além do muro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 109-111, 4 set. 1994b.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. Última carta para além do muro. *O Estado de São Paulo*, p. 112-114, 18 set. 1994c.

BERTO, Al. *O medo*. 4. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anjo mudo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

\_\_\_\_\_. *Lunário*. Lisboa: Contexto, 1988.

### ***Bibliografia sobre Al Berto***

AL BERTO - AMAR SEM MEDO. Direção: Vicente Alves do Ó. Portugal: Ukbar filmes, 2017. (109 min). Disponível em: <<https://filmes-online.online/10950-assistir-online-al-berto-hd-720p.html>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

ALVES DO Ó, Vicente. Entrevista à Coffepast, em 29 set. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=su-YUr9xpGQ>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

AMARAL, Fernando Pinto do. Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991. p. 119-130.

ANGHEL, Golgona. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim: uma biografia de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2006.

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

GUIMARAES, Gustavo Cerqueira. As capas dos livros de artista do poeta Al Berto: comentários. *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 22, p. 33-44, 2016. Disponível em: <[file:///C:/Users/M%C3%B4nica/Downloads/11147-37890-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/M%C3%B4nica/Downloads/11147-37890-1-PB%20(6).pdf)>. Acesso em: jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: à procura do vento no jardim d'agosto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

\_\_\_\_\_. *A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. Fotografia e melancolia: Al Berto (e Barthes). *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 90-112, mai./ago. 2015.

INÁCIO, Emerson da C. *A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto*. 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

ORNELLAS, Sandro S. A escrita, o corpo, a vida. In: \_\_\_\_\_. *Linhas escritas, corpos sujeitos*. São Paulo: LiberArs, 2015. p. 135-154.

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. *Al Berto: (entre) o horto e o incêndio*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SASAKI, Leonardo de Barros. *Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

### ***Bibliografia sobre Caio Fernando Abreu***

BATISTA, Adriane Figueira. *Ordo Amoris: inventário das quatro estações em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des) construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio Janeiro: Aeroplano, 2002.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo*. Tese (Doutorado). – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CHAPLIN, Letícia da C. *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 1, n. 8, p. 9-17, 2001. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/v5n>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

COSTA, Amanda. *360 graus: inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011.

FERREIRA, Carlos André. *Onde andaré Dulce Veiga? A representação da aids e do mal-estar do sujeito na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* v. 15, p. 43-54, 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

GOMES, Alessandra Leila B. *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. Você ainda quer dançar comigo? Considerações sobre a dança do amor em Caio F, Ana C, Al Berto e Renato Russo. *Revista Fólio*, v.6, n. 2, p. 25-44, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio>>. Acesso em: 02 de dez de 2018.

LEAL, Bruno S. *A metrópole a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

MAGRI, Milena Mulatti. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2010.

MORICONI, Italo. Introdução. In \_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PORTO, Luana Teixeira. *Fragments e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados: crítica social e melancolia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

KOGURE, Linda Emiko. *Caio Fernando Abreu por Caio F.*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

STACUL, Juan Filipe. *A cumplicidade dos espaços: subjetividade e gênero na escrita de Caio Fernando Abreu*. Colatina: Clock Book, 2016.

### ***Bibliografia geral***

ADORNO, Theodor W. *Estado de exceção*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. Nudez. In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 87-129.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)* Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. SC: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ALVES, Ida Maria F. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. *Gragoatá*, Niterói, EDUFF, n. 12, p. 179-196, 1º sem. 2002. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br>>. Acesso em: 7 fev. 2017.

AMARAL, Fernando P. do. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

ANDREAS-SALOME, Lou. *O erotismo seguido de reflexões sobre o problema do amor*. São Paulo: Princípio, 1991.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução Jackie Pigeaud. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ASAS DO DESEJO. Direção: Wim Wenders. Alemanha/França: Road Movies; Argos Films, 1987 (coprodução), (127m)

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARRENTO, João. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

\_\_\_\_\_. O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. *Revista Colóquio/ Letras*, Ensaio, Lisboa, n. 135/136, p. 157-168, jan. 1995. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Um quarto de século de poesia portuguesa. *Semear*, Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, PUC-RJ, n. 4, 2000. Disponível em: <<http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.



\_\_\_\_\_. A noção de despesa. In: *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. In: Teixeira Coelho (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 7-70.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 197-221.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2000.

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988. v. II.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CARL SCHMITT. *Teologia política – Quatro capítulos sobre a doutrina da soberania*. 8. ed. Berlim: Duncker & Humblot, 2004. Disponível em: <[http://www.lehrstuhl-moellers.de/fileadmin/medien/WS11/Rechtsphilosophie/Sitzung\\_8/Politische\\_Theologie.pdf](http://www.lehrstuhl-moellers.de/fileadmin/medien/WS11/Rechtsphilosophie/Sitzung_8/Politische_Theologie.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2018.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAZUZA; LEONI. *Exagerado*. Interprete: Cazuza. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. CD.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Sexualidade e preconceito. *Rev. Latinoam. Psicop. Fundam.* São Paulo, v. III, n. 3, p. 18-37, set. 2000. Disponível em: <[http://ceccarelli.psc.br/pt/?page\\_id=233](http://ceccarelli.psc.br/pt/?page_id=233)>. Acesso em: 21 nov. 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1, Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Jurandir F. *Sem fraudes nem favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1992.

DIAS, Márcio Roberto S. *Da cidade ao mundo*. Vitória da Conquista: Editora UESB, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Pensar é preciso*: reflexões sobre filosofia, religião, política, cidadania. São Paulo: Editorama, 2009. Disponível em: <<https://pt.wikisource.org/wiki>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em: <<http://gepai.yolasite.com/resources>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Escrita de si. O que é o autor?* Lisboa: Vega, 1992.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*: Edições Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

\_\_\_\_\_. Luto e melancolia (1920). In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*: Edições Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

\_\_\_\_\_. O mal estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*: Edições Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northopp. *Anatomia crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. O hino, a brisa e a tempestade: os anjos em Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre História, memória e linguagem*. São Paulo: Imago, 1997. p. 123-135.

\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CORNELSEN, Elcio; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991. p. 1-21.

GOMES, Renato C. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora*, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999.

\_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017b.

\_\_\_\_\_. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017a.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Estudios portugueses: Revista de Filologia Portuguesa, Salamanca, Caja Duero*, p. 11-66, n. 3, 2003.

\_\_\_\_\_. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p.71-76.

\_\_\_\_\_; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. São Paulo: Autêntica, 2014. (v. 5).

HEGEL, G. W. Friedrich. Poesia In: \_\_\_\_\_. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993. p. 529-668.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 81-126.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p.31-38.

\_\_\_\_\_. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, Susana Kampff. Nas asas da interpretação: notas sobre os anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n. 39, p. 130-137, set./nov. 1998.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2017.

\_\_\_\_\_. *Nós, os mortos: melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999

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

\_\_\_\_\_. *Nós e a Europa: ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, velocidade e dissolução: de Herberto Helder a Al Berto. *Cadernos de Literatura Comparada*, Lisboa, n. 3/4, p. 42-58, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v.22, n. 31, p. 13-25, 2002.

ORNELLAS, Sandro S. *Limiares da geração Coca-Cola: Renato Russo e os restos da transição democrática*. Inédito.

\_\_\_\_\_. *Linhas escritas, corpos sujeitos*. São Paulo: LiberArs, 2015.

\_\_\_\_\_. Pedra e grafia: breve genealogia da cultura crítica na leitura de poesia contemporânea. *Estação Literária*, Londrina, v. 9, p. 68-80, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art5.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Diálogos entre comparativismo e Ciências Humanas e Sociais: História, Geografia, Antropologia. In: \_\_\_\_\_. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Rio Grande do Sul: URI; São Paulo: HUCITEC; Santa Maria-RS: UFSM, 2011.

PARTSHCH, Susanna. *Klee*. Brasil: Taschen, 2011.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, C. Poéticas do olhar e outras leituras de poesia. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP-SP, n. 8, p. 82-103, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19620>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. *Fedro*. Lisboa: Guimarães, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SAFATLE, Vladimir. Medo, desamparo e poder sem corpo. In: *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 37-70.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELLIGMANN- SILVA, Márcio. *Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. Outra travessia*. Revista de Literatura, Santa Catarina, n. 5, p. 25-38, 2º sem. 2005.. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12579/11746>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Tradução Sergio Marques dos Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

SISCAR, Marcos A. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

STERZII, Eduardo. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. *Eutomia*, Revista de Literatura e Linguística, UNICAMP, Campinas, v. 1, n. 9, p. 130-143, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/879/662>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TAKEUTI, Norma. Amor, nem tão demasiadamente humano nem desumano. *Revista Princípios*, Rio Grande do Norte, n. 38, p. 63-86, mai./ago. 2015.

TOYNBEE, Arnold. *O Estudo da História*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TRISTÃO e Isolda. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da pintura: história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*. Tese (Doutorado em Belas Artes – Pintura) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2010.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosaf Naify, 2012.