



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

ANDRÉ LUIZ RUSSIGNOLI MARTINES

**POR UMA ESCRITA DO CORPO:
REPRESENTAÇÕES *QUEER* NA FICÇÃO DE
AL BERTO**

São Carlos
2018

ANDRÉ LUIZ RUSSIGNOLI MARTINES

**POR UMA ESCRITA DO CORPO:
REPRESENTAÇÕES *QUEER* NA FICÇÃO DE AL BERTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

São Carlos

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato André Luiz Russignoli Martines, realizada em 28/02/2018:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
UFSCar

Prof. Dr. Ricardo Marques Martins
UNESP

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks
UFSCar

Dedico este trabalho a tod@s as pessoas que se interessam pelas discussões sobre corpo, gênero e sexualidade... e também pela literatura como uma arte necessária para a vida!

À Ilda e Jorge, meus pais, especialmente.

A Al Berto *In Memoriam* –

Grande poeta e escritor *queer*, cuja obra preciosa temos por intento reconhecer e valorizar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, especialmente, e em primeiro lugar, à minha mãe, Sra. Ilda Russignoli Martines, e a meu pai, Sr. Jorge Luís Martines, ambos pelas constantes demonstrações de amor, compreensão, respeito e apoio irrestrito e incondicional, do início da minha vida escolar até este momento tão importante, de finalização do curso de mestrado. Por certo, assim sempre será. Sem eles, nada, nem mesmo este trabalho, poderia ter sido realizado com o devido esmero.

Agradeço, por conseguinte, aos demais familiares que também colaboraram, direta ou indiretamente, para que esse estudo pudesse ser realizado – sobretudo pelo carinho e pelo respeito que sempre me demonstraram.

Agradeço, especialmente, ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, pela valiosa orientação ao longo do curso de mestrado, cuja parceria ocorre desde o período da graduação. Não somente em razão disso, mas sou grato também por todo o incentivo ao longo dessa intensa trajetória, pelo carinho que só cabe a um pai, pela confiança e respeito que, por mim, sempre demonstrou. Especificamente, agradeço por toda a admiração que, ao longo desses anos, me despertou e que ainda me desperta como pesquisador e como grande professor, por tod@s admirado.

Agradeço aos membros da Banca do Exame de Qualificação, a Profa. Dra. Natália Borges Polesso e a Profa. Dra. Daniela de Brito, pela primeira leitura do meu texto e pelas ricas contribuições para que ele chegasse ao seu termo. Também estendo a minha gratidão aos membros da Banca de Defesa, Prof. Dr. Ricardo Marques Martins e o Prof. Dr. Daniel Marinho Laks pelas sugestões e pelas análises detidas da versão final deste trabalho.

Agradeço também aos demais professores do Departamento de Letras (DL) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – grandes mestres no sentido clássico do termo. Sou grato por

despertarem e consolidarem em mim o gosto pelo belíssimo e riquíssimo campo das Letras, além do amor tanto pela pesquisa, quanto pelo ensino.

Agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de mestrado e, principalmente, por apoiar e valorizar o trabalho dos pesquisadores brasileiros em diversas áreas do conhecimento.

Agradeço aos demais amigos, colegas e professores que passaram pela minha vida e cruzaram a minha trajetória até aqui. Tantos são os nomes e os rostos que, na tentativa de mencionar um a um, certamente eu preencheria várias páginas na esperança de não me esquecer de ninguém – a eles e a elas registro aqui um eterno tributo com as palavras, bem como o empenho dos meus afetos.

Agradeço, por fim, a todas e todos que compartilharam algo especial comigo, contribuindo com a minha formação em sentido *lato*, aos quais eu espero ter deixado – de mesmo modo e para sempre! – algo de especial advindo de mim...

Sem mais, direciono a tod@s os meus mais sinceros e profundos agradecimentos!

Ab imo corde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -- 12

1. EM BUSCA DE UM CORPO *QUEER* -- 26

1.1. AL BERTO E A AUTOFICÇÃO -- 27

1.2. A TEORIA *QUEER* COMO CRÍTICA LITERÁRIA E COMO CRÍTICA DA CULTURA -- 43

1.3. A (DES)CONSTRUÇÃO DA CORPOREIDADE -- 59

2. REPRESENTAÇÕES *QUEER* NA FICÇÃO DE AL BERTO -- 74

2.1. EXPERIÊNCIAS CONTRACULTURAIS E PRÁTICAS TRANSGRESSORAS -- 75

2.2. HOMOEROTISMO E A AFIRMAÇÃO DO DESEJO -- 85

2.3. TRANSGENERIDADE OU O CORPO ANDRÓGINO -- 106

CONSIDERAÇÕES FINAIS -- 127

POR UMA ESCRITA DO CORPO -- 128

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA -- 131

RESUMO

A produção literária do escritor português Al Berto (1948-1997) pode ser compreendida não como, única e exclusivamente, a expressão de uma voz “homossexual” na literatura portuguesa mais recente; ela é, antes disso, um modo de representação – com alto valor estético e histórico – de discursos transgressores das normatividades que incidem, historicamente, sobre o corpo, o gênero e a sexualidade. Esta pesquisa tem por objetivo central apontar, a partir de reflexões pós-estruturalistas, em que medida parte da ficção de Al Berto pode ser considerada uma *escrita do corpo*. Utiliza-se, para tanto, a novela *Lunário*, publicada em 1988, como principal *corpus* para esta análise. A corporeidade pode ser observada como um elemento estruturante da produção ficcional albertiana – é constantemente relacionada ao ato da escrita que, por sua vez, se mostra como uma prática indissociável do corpo transgressor que não somente escreve sobre si, mas também elabora um discurso de resistência ao escrever. Portanto, categorias conceituais como *corpo*, *homoerotismo* e *transgeneridade* podem ser compreendidas sob a perspectiva teórica dos estudos *queer*, a fim de problematizar e assinalar parte da ficção de Al Berto como uma *escrita do corpo*, em que, a despeito de qualquer enquadramento normativo ou identitário, o desejo e a subjetividade se afirmam legitimamente.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria *queer*; escrita do corpo; ficção portuguesa; Al Berto.

ABSTRACT

The literary production of the Portuguese writer Al Berto (1948-1997) can be understood not as, exclusively, the expression of a "homosexual" voice in the most recent Portuguese literature; it is, before that, a mode of representation - with a high aesthetic and historical value - of discourses that are transgressors of normativities that, historically, affect the body, gender and sexuality. This research aims to point out, from post-structuralist reflections, to what extent part of Al Berto's fiction can be considered a *writing of the body*. The *Lunario* novel, published in 1988, is used as the main *corpus* for this analysis. Corporeity can be observed as a structuring element of Al Bertian fictional production – it is constantly related to the act of writing which, in turn, is shown as an inseparable practice of the transgressive body that not only writes about itself, but also elaborates a discourse of resistance to writing. Conceptual categories such as *body*, *homoeroticism* and *transgenderty* can therefore be understood under the theoretical perspective of queer studies, in order to problematize and point out part of Al Berto's fiction as a *writing of the body*, in which, despite any normative or identity framing, desire and subjectivity legitimately assert themselves.

KEYWORDS: Queer theory; writing of the body; Portuguese fiction; Al Berto.

Tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo.

FRIEDRICH NIETZSCHE. *Assim Falava Zaratustra*

sei que darei ao meu corpo os prazeres que ele me exigir. vou usá-lo, desgastá-lo até ao limite suportável, para que a morte nada encontre de mim quando vier.

AL BERTO. *À Procura do vento num jardim d'Agosto*

INTRODUÇÃO

Após o Golpe Militar de 1926, Portugal vivenciou uma sucessão de regimes autoritários ao longo do século XX, inspirados nos modelos fascistas que, naquele período, estavam em voga na Europa. Entretanto, com o fim da ditadura do Estado Novo (1933-1974), por meio da *Revolução dos Cravos* de 1974, o país passou a respirar ares mais democráticos, bem como buscou inserir-se no contexto de uma nova ordem social, econômica, política e cultural. São esses novos ventos utópicos que permitiram retornar do exílio o poeta, editor e escritor português Alberto Raposo Pidwell Tavares (1948-1997) ou, simplesmente, Al Berto.

Pertencente a uma família da alta burguesia, Al Berto nasceu em janeiro de 1948 na cidade de Coimbra e, um ano depois, foi viver com a família em Sines, na região do Alentejo. Naquela cidade passou a sua infância e o início da juventude. Foi onde não apenas conheceu as belas-letas, mas também o lugar em que teve seu primeiro contato com o mar, o grande mar português, cujas ondas de melancolia se faziam sentir em sua produção literária. Em razão da violência cada vez mais iminente, perpetrada pelo regime ditatorial de Salazar (ALMEIDA, 2011; POLICARPO, 2011), o então jovem rapaz optou por exilar-se do país em 1967.

Al Berto viajou para a Bélgica a fim de fugir do enfrentamento das guerras coloniais na África (1961-1974) e, com isso, evitou seu alistamento forçado para compor as trincheiras militares contra os povos africanos, os quais, naquele contexto de independência, se insurgiam contra a dominação colonialista portuguesa. O escritor de Sines, após alguns anos estudando artes e vivendo de um modo cada vez mais liberto, regressou a Portugal em 1975 na esperança de contribuir e usufruir daqueles novos tempos democráticos que tanto foram anunciados e pelos quais tanto se lutou¹.

Em 1977, publica a sua primeira obra poética em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977). Dessa publicação em diante, Al Berto rapidamente assumiria um estilo de escrita profundamente transgressor, em conformidade com sua subjetividade excêntrica: um lirismo exacerbado aliado a uma experimentação formal e temática distinta do que até então se escrevia em termos de produção literária portuguesa, à época. A escrita de Al Berto abre um espaço de multiplicidades de experiências e, de tal modo, caracteriza um estilo híbrido no qual prosa e poesia mesclam-se constantemente

¹ Em relação a isso, o crítico Sandro Ornellas (2015) assinala que: “A imagem dos cravos exemplifica perfeitamente o pacifismo e a alegria primeira na mudança de regime, o que pode vincular os acontecimentos de abril em Portugal nos anos 1970 com o desfecho dos chamados *sixties*. Não é ocioso lembrar que um dos emblemas contraculturais desses anos é o *flower power* – o poder das flores –, e que a utopia pacifista e o libertarismo político-sexual comandavam boa parte dos gestos políticos mais importantes” (ORNELLAS, 2015, p. 153; grifos originais).

(INACIO, 2013; LUGARINHO, 2002; MARTELO, 2012).

Rapidamente, é reconhecido como um poeta e artista proeminente – de “excesso verbal e temático” (VITTORIO CATTANEO *apud* ANGHEL, 2006, p. 77) – em um novo contexto nacional queurgia pela redemocratização do país, não somente em caráter oficial perante a pressão externa de outros países, mas também no que diz respeito às transformações culturais que devessem, efetivamente, ocorrer no interior da sociedade e da cultura portuguesas.

O trabalho de Al Berto como editor também merece destaque, conforme assinala o crítico Jorge Valentim (2016), não somente porque suas publicações fugiam completamente das normas editoriais portuguesas daquele período, “mas também por ter sido sob a chancela de sua editora que as primeiras obras de temática homoerótica vieram à cena neste contexto pós-1974” (VALENTIM, 2016, p. 86). Essa “temática homoerótica” diz respeito aos diversos estilos e autores que, naquele momento, escreveram sobre a questão do desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo e afirmando tal desejo com legitimidade, de certo modo libertos de estratégias subalternizantes.

A *ficção* de Al Berto – que não é tomada nesta pesquisa em sentido estritamente genológico, mas como um processo imaginativo que compõe a organicidade de sua produção literária, ligado a seu estilo e a suas preocupações como escritor – conferiu, portanto, desde os primeiros trabalhos, uma grande visibilidade para personagens e discursos nos quais se observa a representação de subjetividades que rasuram milenares códigos culturais normativos. Trata-se daquilo que Michel Foucault (1985) denominou de *sexualidades periféricas* (FOUCAULT, 1985, p. 43), ao pensar a construção de tais subjetividades pela modernidade, ou mesmo o que Judith Butler (2007) compreendeu como sendo o *objeto* (BUTLER, 2007, p. 155). É como se a escrita de Al Berto lançasse luz a um mundo *underground* que as convenções culturais dominantes – em razão mesmo do conservadorismo e autoritarismo da ditadura salazarista – não permitiam ser contemplado anteriormente; não apenas contemplado, como também compartilhado enquanto experiência vivida, mobilizado como um impulso crítico e também tomado enquanto força produtiva do sujeito e da literatura, considerando a vital necessidade de se narrar histórias.

A saber, a produção ficcional de Al Berto (dentre poemas, narrativas, diários) caracteriza-se pela representação transgressora de um histórico e arraigado conjunto de normas postuladas pela sociedade na forma de discursos, tendo em vista o contexto cultural de sua época, tanto no que se refere ao exercício da sexualidade e da manifestação dos prazeres, quanto ao que concerne às diversas expressões de gênero representadas textualmente – de

modo que tais personagens e discursos podem ser encontrados na periferia sexual, ou às margens, do *dispositivo* (FOUCAULT, 1985) que estabelece um centro hegemônico de poder².

Conforme comenta o crítico Emerson da Cruz Inácio (2013), a escrita de Al Berto estaria situada no mesmo paradigma de transgressão que a sua geração necessitou e ousou enfrentar. Essa geração, segundo Inácio (2013), corresponde àqueles que foram “expatriados pelo regime salazarista e silenciados no seu ser por uma política e por uma realidade social que não admitia o diferente” (INÁCIO, 2013, p. 138).

Al Berto pôde vivenciar as experiências da contracultura de sua época, sobretudo em razão de ter fugido do regime salazarista rumo a novas territorialidades, em cujo regime imperava um forte conservadorismo sobre o corpo, e, com isso, o escritor pôde usufruir de outras experiências que no Portugal daquele contexto seriam muito difíceis de serem usufruídas – tendo em vista a potência e o furor que o corpo assume em seus trabalhos. Talvez isso explique por que a experiência do exílio faz-se tão presente em sua obra, caracterizando, assim, a produção ficcional albertiana.

Portanto, esse paradigma de transgressão consiste, no nível da própria corporeidade e de seus efeitos, no questionamento de normas culturalmente instituídas pela sociedade, bem como na busca pela valorização das diferenças elaboradas no interior dos processos discursivos e culturais que a elas se relacionam. É válido postular, desde já, que o código da *heterossexualidade como norma* é um dos primeiros códigos culturais dominantes a ser questionado pelo estatuto ficcional albertiano.

A *diferença*, acima mencionada, é uma noção particularmente relevante, pois é certo que, mais do que buscar um rótulo ou algum enquadramento identitário para conotar essas subjetividades transgressoras, a escrita de Al Berto deixa ver as diferenças que as personagens ensejam a partir da constituição daquilo que elas próprias se tornaram, ou seja, de suas histórias de vida, nomes, linguajar, comportamentos, bem como o modo como o desejo toma forma a partir da experiência do corpo⁴.

² O termo *dispositivo*, nos estudos de Foucault, conforme comenta Giorgio Agamben (2009), é um termo técnico e operativo de caráter geral, do qual Foucault se utiliza para compreender as relações entre os discursos e os processos modernos de subjetivação; de tal modo, o *dispositivo* “está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

³ Em relação ao conjunto de normas que constitui a própria realidade social e cultural – isto é, às *normatividades* – o historiador e sociólogo Jeffrey Weeks (2007) assinala que: “Uma norma talvez não necessite de uma definição explícita; ela se torna o quadro de referência que é tomado como dado para o modo como pensamos; ela é parte do ar que respiramos” (WEEKS, 2007, p. 62).

⁴ A *diferença* pode ser aqui compreendida não no “sentido estruturalista de diferença entre coisas identificáveis, mas no sentido de variações abertas (que são chamadas, às vezes, de processos de diferenciação, e, muitas vezes,

Por força disso, em termos estéticos, a obra de Al Berto oscila entre um “romantismo tardio” e um “modernismo radical”, entretanto, “sua poética deixa claro que não emerge em busca de um rótulo estético, mas sim se constitui a fim de experimentar as possibilidades do ato de *dizer eu*” (LUGARINHO, 2013, p. 153).

A melancolia que perfaz o texto albertiano (parte desse *romantismo tardio*) não é algum determinado efeito psicológico negativo, produto do reconhecimento coletivo da, assim chamada, “diversidade” - esta, por sua vez, tão aclamada e celebrada por certos discursos (neo)liberais das últimas décadas do século XX e do início do século XXI⁵. Tampouco, a melancolia albertiana diz respeito a algum tipo de degenerescência de sujeitos transgressores da ordem social, ao estilo de uma decadência física e ético-moral, como ocorre com algumas personagens da literatura produzida nas últimas décadas do século XIX, ao gosto da estética naturalista.

A melancolia albertiana, portanto, pode ser concebida, neste estudo, como um *efeito* da diferença produzida no interior da subjetividade das personagens dissidentes, constituídas a partir de uma força externa que lhe impõe regras e duras sanções, de modo que esse efeito não é natural, mas produzido (sentido e ressentido) no interior dos processos culturais. De tal modo, a desconstrução de preceitos naturalizantes e normativos contribui no “reconhecimento de quem é diferente para transformar a cultura hegemônica” (MISKOLCI, 2012, p. 47).

A hipótese desta pesquisa é de que parte da ficção de Al Berto contempla representações transgressoras por meio da centralidade que o corpo assume em seu estilo de escrita. *Deixar o corpo falar na escrita*, seria um dos faróis do texto albertiano. Afinal, “o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra” (AL BERTO, 2009, p. 24). Ou seja, o corpo como elemento mesmo da possibilidade de experimentação do mundo e de elaboração da própria subjetividade.

O que justifica e legitima esse estudo, em primeiro lugar, é a quase inexistência de trabalhos acadêmicos dedicados integralmente à análise da obra ficcional *Lunário*. Preenchendo esse espaço quase ausente de valorização e crítica de sua prosa, o presente trabalho mobiliza determinados saberes sobre algumas das questões mais latentes da ficção albertiana, tais como o *corpo*, o *gênero* e a *sexualidade*, de modo a compreender essas

diferenças puras). Esses efeitos são transformações, mudanças, reavaliações” (WILLIAMS, 2012, p. 15-16).

⁵ O sociólogo Richard Miskolci (2012), pontua que o termo *diversidade*, muitas vezes, pode incorrer no equívoco de não problematizar os processos sociais que constituem os sujeitos a partir das diferenças e, com isso, culminar na naturalização de tais processos. Trata-se, então, de “uma concepção muito problemática, estática, de cultura”, ou seja, “a retórica da diversidade parece buscar manter intocada a cultura dominante, criando apenas condições de tolerância para os diferentes, estranhos, os outros” (MISKOLCI, 2012, p. 46-47).

categorias a partir de uma outra epistemologia e de uma outra sensibilidade que a ficção de Al Berto se revela possuidora.

Nesse sentido, Mário César Lugarinho (2013), um dos pioneiros da crítica brasileira a se dedicar sobre a obra albertiana, pontua que a geração de escritores portugueses dos anos 1970 – em que se incluem Joaquim Manuel Magalhães, Luis Miguel Nava, Helder Moura Pereira, Al Berto, dentre outros –, apresenta uma “inflexão flagrante na realidade cotidiana, centrada num *corpo* que comparece frequentemente como objeto e meio do poema [...]” (LUGARINHO, 2013, p. 151; grifo original). O corpo reivindica, assim, a atenção necessária na reflexão acerca do sujeito, bem como denota a centralidade que possui na relação que estabelece com a escrita.

Trata-se de um corpo que traz à tona as emoções do sujeito transgressor tal como ele é em sua singularidade, em seu acabamento histórico e estético, de modo que ele assume um certo protagonismo discursivo por meio do *eu* que se enuncia. Um *eu* que não mais se esvazia ou se descorporifica como à época dos modernismos do início do século XX (INÁCIO, 2013; LUGARINHO, 2002). Ao contrário, trata-se de um *eu* que encontrou no âmbito da corporeidade a possibilidade central – e inescapável – de dar vazão às diversas expressões subjetivas que o contexto histórico-cultural, à época, assim possibilitou. Um *eu*, enfim, que aponta para subjetividades que não mais aceitariam serem representadas sob quaisquer signos negativos e impositivos, ou mesmo de modo alienante em relação à sua corporeidade, denotando que, sim, *pode o subalterno falar*⁶.

O corpo, pensado a partir de sua subjetividade e diferença, apresenta-se como uma alternativa ao modelo tradicional luso-nacionalista, baseado em concepções hegemônicas acerca do homem português e presente, historicamente, na tradição cultural portuguesa ao menos desde o período das, assim chamadas, “Grandes Navegações”, isto é, a partir dos séculos XV e XVI.

De um ponto de vista comparativo, a virilidade do corpo do herói camoniano dá lugar à desconstrução do corpo operada pelo *anti-herói albertiano*. É o que acontece com a personagem Beno, protagonista da novela *Lunário* (1988), uma ficção em prosa publicada no final dos anos 1980, que, no interior desta pesquisa, se constitui como o principal *corpus* de análise.

⁶ Alusão ao ensaio homônimo de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (1988), em que a teórica e crítica cultural compreende a necessidade de os sujeitos subalternizados, ao longo dos processos históricos de dominação, colocarem-se como sujeitos do discurso, investidos de poder e de direito à fala. Que o subalternizado tenha direito à fala ao invés de ser simplesmente representado pelo olhar do Outro, o dominador. Desse modo, revisita-se uma história que se pretende homogênea e monolítica, e que almeja, ainda, apagar toda a heterogeneidade que constitui tanto o sujeito quanto a cultura.

Lunário é uma novela composta por sete capítulos, seis dos quais designam o movimento da lua ou mesmo a relação claro-escuro que a mesma estabelece, sendo eles: *Crepúsculo*, *Lua Nova*, *Quarto Crescente*, *Lua Cheia*, *Quarto Minguante* e *Umbria*. Além disso, há um derradeiro capítulo intitulado *Cântico* em que a personagem protagonista faz, por assim dizer, uma verdadeira exortação lírica ao final de tudo, desvelando a sua solidão, seus afetos, e também recolhendo os estilhaços de sua própria vida, agora recontados (e reelaborados) por meio da escrita. *Lunário* é uma obra que imiscui prosa e lirismo, metáforas poéticas e narratividade (MARTELO, 2012). Conforme comenta o próprio Al Berto: “Sempre escrevi uma poesia muito narrativa [...] não sinto que *Lunário* seja um romance. Um romance-romance” (VIEGAS, 1989)⁷.

A narrativa foi lançada na data de 25 de novembro de 1988, sob a chancela da Editora Contexto, e apresentado pelo professor, crítico e poeta Fernando Pinto do Amaral, na Galeria Monumental, em Lisboa, sendo posteriormente reapresentado no Porto, em janeiro do ano seguinte, pelo jornalista e escritor Manuel António Pina (ANGHEL, 2006). Vale mencionar que, em 1984, anteriormente à publicação dessa obra, Al Berto havia tido seu talento já reconhecido pela intelectualidade portuguesa e, rapidamente, fora considerado pela escritora Inês Pedrosa como um dos “maiores poetas da geração” (PEDROSA *apud* ANGHEL, 2006, p. 78).

Beno, a personagem protagonista de *Lunário*, é uma figura que, aos dezoito anos, decidira partir em um comboio, sem rumo e para sempre, a fim de deambular constantemente de cidade em cidade sem perseguir qualquer sentido pré-definido para a sua vida. A ficção trata de suas memórias, dos afetos e do sentimento exílico e niilista que constantemente o acometera. O tempo da narrativa é descontínuo e fortemente afetivo, assim como são os espaços, portanto, trata-se das vivências que a personagem experimentara durante seus anos de juventude e que, agora, mais velha, ela deixara escoar nos meandros de sua memória. Quando as lembranças vêm à tona, já desolado e destituído de quaisquer certezas ontológicas, Beno, diz o narrador de *Lunário*, “estava vazio, sentia-se oco, abandonado” (AL BERTO, 2012, p. 150).

A personagem protagonista – um “peregrino de líquidas estradas” (AL BERTO, 2009, p. 61) – buscou viver cada vez mais distante do modelo hegemônico de masculinidade que lhe fora imposto. A vida de Beno sempre fora completamente distinta daquela vida destinada ao, assim chamado, “homem” ou, melhor, ao homem português. Ao longo de sua trajetória, Beno

⁷ Disponível em http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acessado em 01 de fevereiro de 2017.

sente a necessidade de falar sobre si e de confessar, livre de culpas, a sua própria transgressão como um sintoma da relação instaurada entre ele e o mundo que o cercava e o tentava delimitar: “Beno. O meu nome é Beno, e não tenho nada que fazer, arrasto-me por aí. Posso ir onde vocês quiserem” (AL BERTO, 2012, p. 24).

Trata-se de uma personagem nómada, como Al Berto, às vezes um exilado, frequentemente caracterizada por um niilismo profundamente melancólico, o que, no entanto, não sublima o carácter subversivo e instável de sua personalidade. Conforme escreve a personagem em um dos seus cadernos: “*Sou ladrão de almas e hábil sedutor de corpos. Escutei a noite e avanço, hoje, pelo mundo – roubando quem se me atravessa no caminho. Roubo unicamente para sossegar a paixão*” (*id. ibid.*, p. 155, grifos originais).

A trajetória de Beno é contada por um narrador com alto grau de onisciência, que parece muitas vezes compreender os sentimentos das demais personagens com bastante profundidade, tal como se partilhasse deles de algum modo. Notadamente, trata-se do narrador albertiano, que esfacela a própria experiência na experiência das personagens, culminando com um processo de fragmentação da identidade e questionamento desta. Além disso, vários são os momentos em que o narrador concede voz para que as próprias personagens possam falar sobre si, expressando-se com legitimidade e permitindo, assim, uma pluralidade de vozes – que o historiador Peter Burke compreenderia como a *heteroglossia* (BURKE, 1992, p. 15) – perfazendo o estatuto ficcional da obra.

Em meio a isso, não somente Beno é marcado pela transgressão das normatividades, mas o mesmo ocorre com as demais personagens noturnas que permeiam a novela, tais como Kid, o amigo andrógino de Beno, as grandes amigas Alba e Zohía, o também amigo nómade Alaíno, ou mesmo o jovem Nému, com o qual Beno viverá uma intensa paixão. Todas essas personagens relacionam-se de modo a construir um discurso de subversão do estatuto cultural, e ético-moral, dominante.

Do ponto de vista teórico e metodológico, a corporeidade, cujo estudo nos interessa neste trabalho, corresponde aos domínios do que pode ser chamado e compreendido como um corpo *queer*. Isto é, trata-se dos corpos transgressores e desestabilizadores marcados pelo estranhamento e pela diferença como sinais característicos de sua própria constituição. A terminologia, para este estudo, por meio da força do conceito de *queer*, desempenha uma função central⁸. Trata-se, então, de corpos que não se sujeitam a determinadas normas que a sociedade lhes inflige e que não se fazem inteligíveis dentro de uma matriz que delimita a

⁸ É conforme comenta Agamben (2009), quando bem pontua que “a terminologia é o momento poético do pensamento” (AGAMBEN, 2009, p. 27).

sexualidade e o gênero por meio de pressupostos muito bem definidos e socialmente hierarquizados. Um desses pressupostos centrais, como se verá adiante, diz respeito à sobrevalorização da heterossexualidade nos meandros da cultura, estruturada como um discurso normativo de intensa influência no modo como a sociedade se organiza.

Queer, conforme pontua a pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro (2008), “é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2008, p. 8). Nesta perspectiva, não se trata de, simplesmente, reduzir a escrita de Al Berto a uma expressão “homossexual” melancólica na literatura portuguesa mais recente, conforme comumente é lida a sua obra e as expressões de sexualidade e gênero que nela estão representadas. Os Estudos *Queer*, que nesta pesquisa utilizamos como o principal lastro teórico, possibilitam, assim, não uma mera “defesa da homossexualidade” ou de padrões já cristalizados pelos processos culturais; pois trata-se, justamente, da “recusa de valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha de abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (MISKOLCI, 2012, p. 25).

A lógica que interliga esses estudos acoplados sob o nome de “teoria *queer*” – tão heterogêneos quanto as subjetividades que versaram e versam sobre eles – é que ao *queer* cabe “um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência” (LOURO, 2008, p. 7). O *queer* se constrói por meio de uma outra lógica, uma outra *episteme*, uma outra perspectiva de mundo.

Posto isso, a hipótese central desta pesquisa é que parte do projeto literário de Al Berto pode ser compreendido como uma *escrita do corpo* na medida em que, por um lado, ressalta a imanência e a centralidade da corporeidade marginalizada – que sofre, deseja, experimenta, constantemente deambula para além de fronteiras identitárias – e, por outro lado, essa *escrita do corpo* reflete, metalinguisticamente, sobre a própria prática da escrita enquanto elemento vital para o sujeito que escreve. Tal aspecto metalinguístico mostra-se como uma tônica que perfaz a produção ficcional albertiana, sobretudo a partir das obras produzidas ao longo dos anos 1990, nas quais o escritor dá ainda mais ênfase à consciência estética que constitui a sua obra.

Em Al Berto, a escrita mostra-se como uma tarefa que constitui o próprio corpo, sendo dele inexorável, assim como mostra o corpo transgressor a sua própria necessidade de escrever para ser, enfim, o corpo *queer* que é, que experimenta, resiste, subverte e se afirma.

Entretanto, pode o *corpo* ser escrito e converter-se em palavras? No processo de escrita do corpo, em que se deixa transparecer os saberes, os desejos, as memórias, os afetos,

as possibilidades de vida, enfim, nesse processo que, sem dúvida comporta uma temporalidade diferente entre aquele sujeito que ora *vive* e ora *escreve*, como compreender esse estilo de escrita que contempla um conjunto de representações transgressoras?

Sendo assim, o objetivo geral deste estudo é de apontar como essa *escrita do corpo* pode ser analisada por meio das representações transgressoras que Al Berto enseja em *Lunário*, considerando, e questionando epistemologicamente, a materialidade discursiva que o próprio texto expõe. Trata-se, contudo, de promover uma análise literária sobre questões corporais, sexuais e de gênero que perfazem essa novela naquilo que precisamente é estabelecido sobre esses paradigmas nos domínios de uma corporeidade dominante – que a ficção albertiana rasura. Busca-se, com isso, desvelar o corpo que está por detrás das linhas escritas, a rede complexa de discursos que engendra esse corpo dissidente e, justamente em razão disso, propicia a sua materialização no discurso ficcional.

Como objetivo específico, simultaneamente à análise empreendida nesta pesquisa, interessa-nos mobilizar um conjunto de reflexões teóricas e conceituais, um modelo explicativo determinado (uma *teoria*), a fim de compreender as categorias de *corpo*, *gênero* e *sexualidade* que, de maneira relacional, se reverberam no texto albertiano. Intenta-se, com isso, não apenas promover uma análise de *Lunário* por meio de determinados saberes já cristalizados pela cultura e instrumentalizados por parte da crítica, mas refletir sobre a própria linguagem (e terminologia) empreendida para esta tarefa crítica, tendo em vista que “a demanda *queer* é a do reconhecimento sem assimilação, é o desejo que resiste às imposições culturais dominantes” (MISKOLCI, 2012, p. 63). Busca-se, assim, uma mobilização teórico-metodológica que permita não reduzir analiticamente a força estética da obra de Al Berto.

Procurar-se-á promover um diálogo pertinente entre a fortuna crítica da obra do poeta de Sines e o pensamento *queer* diluído em diversas áreas no interior das ciências humanas, a fim de lançar um olhar de estranhamento positivo em relação ao texto albertiano, compreendendo-o a partir de sua simples e pura diferença, na relação que estabelece com os padrões hegemônicos instituídos; afinal, *queer* é definitivamente o sujeito excêntrico, desviante, desestabilizador das normas (SPARGO, 2006).

A pesquisa, de modo geral, se divide em dois momentos. O primeiro capítulo, intitulado “Em busca de um corpo *queer*”, tem por objetivo promover uma revisitação da fortuna crítica de Al Berto, na tentativa de inserir, em tal gesto, um posicionamento crítico para aquelas obras e autores que já se debruçaram sobre o universo albertiano e, por isso, criaram diversos caminhos interpretativos para a compreensão do conjunto de sua produção. Afinal, trata-se de compreender em qual perspectiva crítico-teórica esta pesquisa se alinhará,

pois, conforme sublinha Roland Barthes (1992), “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito” (BARTHES, 1992, p. 39).

O primeiro capítulo se divide, então, em três seções. A primeira intitula-se “Al Berto e a autoficção” e diz respeito à dimensão autobiográfica que o texto albertiano assume. Promove-se, assim, uma revisão de parte da fortuna crítica de Al Berto sem, no entanto, desconsiderar sua dimensão autobiográfica latente, de modo que optamos em abordar esse aspecto por meio do conceito de *autoficção* enquanto uma alternativa teórico-metodológica em relação ao paradigma que sustém o estatuto clássico da autobiografia (KLINGER, 2012). Trata-se, de início, do questionamento de algumas “verdades” metafísicas que à instituição literária é cabível também a tarefa da desconstrução.

A segunda seção, intitulada “A teoria *queer* como crítica literária e como crítica da cultura”, diz respeito a uma apresentação sobre alguns dos principais tópicos dos estudos *queer* e como tais conceitos podem ser instrumentalizados para uma análise tanto do texto literário – em uma perspectiva, por assim dizer, pós-estruturalista – quanto da cultura e do contexto histórico no qual esse texto emerge na forma de um discurso ficcional. Nesse momento do trabalho, iremos calcar o solo teórico desta pesquisa e apontar algumas estratégias *queer* de leitura (chamados de ASPECTO 1, ASPECTO 2 e ASPECTO 3) do texto albertiano, a fim de desconstruir alguns pressupostos normativos e normalizadores.

Na terceira seção, “A (des)construção da corporeidade”, busca-se delinear e desconstruir algumas assertivas sobre o que é o corpo e como ele pode ser compreendido nesta argumentação, isto é, por meio de sua plasticidade e de seu caráter desestabilizador dos modelos de dominação e de imposição de normas. Visa-se, assim, alinhar esta pesquisa a uma abordagem pós-estruturalista que, a despeito da maestria de Al Berto no uso da linguagem, permita expor questões diretamente ligadas à subjetividade, aos prazeres corporais, bem como à própria expressão de gênero⁹.

Feito esse levantamento da fortuna crítica e de alguns postulados teóricos, o segundo capítulo, intitulado “Representações *queer* na ficção de Al Berto”, constitui-se, efetivamente, como o núcleo analítico da obra em foco. Embora seja um capítulo de análise, não exclui por

⁹ Embora se trate de um termo bastante complexo e ainda em construção, o *pós-estruturalismo*, conforme comenta o crítico James Williams, diz respeito a um amplo movimento de questionamento dos pressupostos científicos, filosóficos e culturais que formaram e transformaram a história do, assim chamado, ocidente. Opondo-se à grande corrente estruturalista que imperou em grande parte da crítica novecentista, ele é um conjunto heterogêneo de saberes questionadores do “bem” e da “verdade”, que compreendem o limite como algo positivo por si mesmo, invalidando quaisquer pressuposições essencialistas e naturalizadas. Sendo assim, o pós-estruturalismo pode ser compreendido em razão da “afirmação de um poder produtivo inexaurível dos limites. Ele é subversão – que resulta positiva – das oposições estabelecidas” (WILLIAMS, 2012, p. 17).

isso a sua necessária parcela de reflexão teórica. Divide-se novamente em três seções. Na primeira, “Experiências contraculturais e práticas transgressoras”, busca-se compreender a contracultura como uma categoria história (também trans-histórica) e discursiva reverberante no texto albertiano, em relação ao contexto dos anos 1960 e 1970, marcado por profundas transformações no cenário mundial, vivenciado pelo próprio Al Berto e, enfim, observado em seu trabalho autoficcional. Trata-se de valorizar algumas práticas transgressoras da corporeidade de modo a destacar a consciência história e estética verificadas na obra.

A segunda seção deste capítulo, intitulada “Homoerotismo e a afirmação do desejo”, tem por objetivo discutir o conceito de *homoerotismo* – tal como o postula Emerson da Cruz Inácio (2002) – como uma alternativa teórico-conceitual à *identidade homossexual*, comumente afirmada e reivindicada nas análises existentes sobre a ficção de Al Berto. O homoerotismo, aqui, é compreendido como uma categoria mais ampla e profícua, permitindo que “o prazer dos que não amam o outro sexo” (FOUCAULT, 1985, p. 39) possa materializar-se no discurso por meio de suas diversas nuances.

A terceira seção, por sua vez, intitula-se “Transgeneridade ou o corpo andrógino” e tem por intento discutir as representações transgressoras de gênero na ficção *Lunário*, a partir do conceito de *transgeneridade*, tal como ele é compreendido pela psicanalista Leticia Lanz (2015). Essa seção, juntamente com a anterior, evidencia claramente a abordagem *queer* que perfaz todas essas análises, isto é, a compreensão das categorias de sexualidade e gênero, respectivamente, a partir de uma preocupação terminológica que é característica desses estudos desestabilizadores, os quais, por sua vez, apresentam uma forte preocupação com as questões de linguagem e com o modo como esta instaura e mantém relações sociais, políticas e culturais.

Por fim, feitas essas reflexões, em “Por uma escrita do corpo”, apresentam-se as considerações finais visando a relacionar e sintetizar esses aspectos estéticos e históricos, mencionados, constitutivos da obra de Al Berto.

Posto isso, cabe mencionar, desde já, que, logo no início de *Lunário*, o leitor pode vislumbrar a personagem Beno, ele está sentado solitariamente junto da janela, pronto para refletir sobre o caráter melancólico que sempre a sua vida tomou. A personagem parecia estar consciente do lugar em que se encontrava, assim como de sua própria constituição subjetiva marginalizada, melancólica, dissidente.

A centralidade discursiva do corpo, que tomamos como hipótese inicial, pode ser observada quando Beno, logo no início da narrativa, por não se reconhecer nos limites impostos por uma ordem cultural maior, enxerga a seu próprio corpo como uma morada tanto

mais legítima quanto mais viável fossem as experimentações que ele gostaria de empreender. O desejo homoerótico e a experiência da *androginia* que, como mostrarão as análises, perfazem todo o enredo, serão efeitos dessa vontade da personagem de transformar a si e aos espaços circundantes com o ímpeto de um constante devir.

O trecho abaixo é sintomático nesse sentido:

O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente. Território semelhante à noite das cidades em que se perdessem, ele e o seu corpo, propositadamente, para se abastecerem de sexo, de renovados desejos, inesperadas seduções, pequenos perigos e emoções. Nocturno território onde alastrava a paixão na exacta medida da desolação que os sitiava (AL BERTO, 2012, p. 18).

Assim, o corpo evidencia seu protagonismo como um lugar onde a vida, circunscrita, pode, enfim, acontecer.

Por ser também um efeito direto e indireto do mundo sobre si, ele aponta para processos metafóricos de busca e de transformação da realidade, na tentativa de promover uma sintonia entre o corpo mesmo e o espaço onde ele se encontra: ambos transgressores, desestabilizadores da ordem e dos sentidos, por isso um corpo em exílio, migrante. Essa corporeidade transgressora está presente, de algum modo, desde *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977) até o último trabalho publicado por Al Berto em vida, *Horto de Incêndio* (1997), embora tais representações caracterizem com mais propriedade a primeira fase de sua obra a despeito daquela produzida ao longo dos anos 1990¹⁰.

Apesar da novela *Lunário* ser tomada como o principal *corpus* de análise para esta pesquisa, o trabalho poético intitulado *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977) estabelecerá, em determinados momentos, uma certa interdiscursividade com a novela publicada onze anos depois. Ele representa um momento inicial decisivo na produção ficcional de Al Berto, posto que dá a tônica do estilo que o escritor assumiria, assim como as escolhas temáticas e formais que caracterizam a sua escrita¹¹.

Não que seja preciso, necessariamente, abranger o *corpus* a fim de analisar uma única obra literária. Porém, na perspectiva teórico-metodológica aqui adotada, compreende-se que

¹⁰ O crítico e ensaísta português Eduardo Pitta (2003) considera que a primeira fase da obra de Al Berto vai de *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977) até o livro de poemas *Salsugem* (1984). Entretanto, ele menciona que essa é a fase “a que acrescento *Lunário*, só publicado em 1988, mas com toda a probabilidade escrito em data mais recuada” (PITTA, 2003, p. 17).

¹¹ A obra poética *À procura do vento num jardim d'Agosto* consta da grande publicação *O Medo* (1991), a qual reúne a obra poética completa de Al Berto, publicada de maneira dispersa ao longo de décadas.

os discursos estão dispostos na cultura (o que se inclui, especificamente, a cultura literária) e na história (a própria tradição literária ou mesmo a história da literatura) de um modo disperso e descontínuo, conforme comentou Michel Foucault (1995) a respeito de toda a *arqueologia* que envolve os processos discursivos, na complexa teia que envolvem os discursos na sociedade. Desse modo, é pertinente a tarefa de analisar tais discursos transgressores em sua macroesfera cultural e em sua dispersão histórica e estética, considerando as condições discursivas que os fizeram irromper na materialidade do texto albertiano.

O universo literário de Al Berto é, por assim dizer, um sistema imaginário próprio, configurado dentro das idiossincrasias de seu estilo de escrita, no qual as enunciações são fluidas, móveis de uma ficção para a outra, a despeito da singularidade de cada uma das suas produções. Há em *Lunário*, por força de comparação, algumas personagens que podem ser vislumbradas em outras obras albertianas, como é o caso de Kid, que, em *À procura do vento num jardim d'Agosto* chama-se “Nervokid” (AL BERTO, 2009, p. 17), ou mesmo “Beno”, “Zohía” e “Nému”, cujos nomes se mantiveram iguais na novela de 1988 (*id. ibid.*, p. 21).

Contudo, feitas estas considerações iniciais, para “fazer o corpo falar na escrita, por tornar inteligível o ruído do corpo para além dos aparelhos disciplinares presentes na escrita – para além da assepsia da própria letra” (ORNELLAS, 2015, p. 139) – é que a novela *Lunário* passa a ser, doravante, analisada em relação a seus principais temas transgressores.

CAPÍTULO 1

EM BUSCA DE UM CORPO *QUEER*

1.1. AL BERTO E A AUTOFICÇÃO

Em entrevista a Francisco José Viegas (1989), por ocasião do lançamento de *Lunário*, Al Berto explica tratar-se de um livro que “só foi possível escrevê-lo muitos anos depois de tudo ter acontecido, porque há coisas que nunca interiorizamos senão muitos anos depois”, afirmando, ainda, que essa narrativa diz respeito à “minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976”¹².

Também ao longo do livro, Beno, a personagem protagonista, em certa passagem exclama: “Perdoa-me, perdoa-me a falta de forças, o cansaço, *os meus quarenta anos*, a pouca esperança e a nenhuma alegria [...]” (AL BERTO, 2012, p. 161; grifos nossos).

Foram declarações ou enunciações como estas que impulsionaram muitos críticos a lançarem sobre Al Berto, desde seus primeiros trabalhos, um olhar cujo eixo de análise estaria centrado na problemática da representação autobiográfica, de modo que Al Berto torna-se “a linha de fuga de Alberto, tanto quanto este será a desmaterialização fatal do corpo daquele” (ORNELLAS, 2015, p. 136).

É praticamente indiscutível o fato de Al Berto ter escolhido a própria vida como a matéria estruturante de seu trabalho ficcional. Quer seja em abordagens mais estruturais (focadas, por exemplo, no estilo do autor, nas imagens poéticas representadas), quer seja em abordagens mais pós-estruturais (focadas em discutir, por exemplo, questões de sexualidade, gênero ou nacionalidade), a obra de Al Berto é comumente compreendida como uma *escrita de si*, uma autobiografia em que o escritor e poeta de Sines confessa a sua melancolia, desvela uma sexualidade transgressora, usufrui de prazeres lisérgicos e constrói, com a potência das palavras e de sua idiosincrasia, uma atmosfera própria de sentimentos e sentidos. Conforme na passagem acima transcrita, em que a idade do solitário Beno coincide com a do próprio Al Berto quando da publicação da obra, há muitos outros elementos em sua escrita que apontam para uma dimensão autobiográfica fundamental no projeto literário albertiano.

Passemos, a seguir, ao comentário de algumas das principais obras críticas que merecem destaque em relação à dimensão autobiográfica que o texto assume.

Fernando Pinto do Amaral, no ensaio intitulado *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente* (1991), comenta a respeito da produção poética de Portugal nos anos 1970 e 1980, e chama à atenção a escrita de Al Berto como um

¹² Disponível em http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acessado em 01 de fevereiro de 2017.

dos expoentes mais importantes dessa nova poesia nacional. Amaral (1991) atentou-se para a existência de um sujeito que está tensionado entre a vida e a escrita. Para ele, essa tensão “se inclina a favor da vida, reenviando a inutilidade da escrita para um território que [...] não deixa por isso de ser falso, fingido ou meramente *imitativo*” (AMARAL, 1991, p. 122; grifo original).

Sendo assim, Amaral (1991) reconhece o aspecto forjado e “imitativo” da escrita albertiana, o que implica em considerar, a despeito de uma autobiografia “clássica” – em que se pressupõe fidelidade, objetividade e certa coerência do conteúdo narrado – que a escrita confessional de Al Berto faz com que a vida seja o substrato cuja a matéria a ser forjada e imitada possa ser haurida – extraída de um conteúdo vivido, experienciado pela transgressão – porém, reelaborada no lirismo da linguagem.

O crítico Manuel de Freitas, seguindo essa abordagem autobiográfica, em *A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto* (1999), apresenta um estudo integralmente dedicado à obra do escritor. Vale destacar o comentário de Freitas (1999), segundo o qual a originalidade de Al Berto se deve, em parte “ao modo como evoca, parodia ou integra no próprio discurso os modelos vários” (FREITAS, 1999, p. 91).

É possível inferir a alta consciência que o escritor possui de seu fazer literário, por meio das homologias entre a própria vida/obra e a de outros artistas que influenciaram a sua trajetória. Tal fato se dá pela influência profunda da obra de Malcom Lowry e William Burroughs (a questão das drogas e da psicodelia, por exemplo), de Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire (a errância, o nomadismo, o silêncio, a passagem do tempo...), bem como da obra de Jean Genet (a questão das relações entre o mesmo sexo e as transgressões de gênero) – são algumas das influências formais e temáticas que marcaram o projeto literário de Al Berto de início ao fim.

A mutualidade entre vida e escrita – compreendida também sob a chave do narcisismo, do jogo de espelhos discutido em certas abordagens críticas pós-modernistas (HUTCHEON, 1991) – é também tema que Manuel de Freitas deu prosseguimento em seu livro *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* (2005).

Ele destaca a presença do autorretrato e das fotografias de si inseridas por Al Berto em muitos de seus trabalhos. Tal postura editorial do escritor, por sua vez, confirma o pacto de leitura no qual se assenta a concepção mais tradicional de “autobiografia”, ou seja, remetendo as imagens autorretratadas na narrativa ao conteúdo ficcional da mesma, mais especificamente à figura do narrador e da personagem protagonista, nos quais procura-se enxergar, com nítida insistência, coerência e exatidão, a imagem do próprio Al Berto.

Entretanto, a despeito da certeza autobiográfica, Al Berto parece, antes, promover uma fratura identitária (um descentramento do sujeito), reverberante em sua obra, como ocorre na ficção *Lunário*.

Na biografia intitulada *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* – uma biografia de Al Berto (2006), a crítica e poetisa Golgona Anghel apresenta a vida do escritor na interface com sua produção ficcional, de modo a inserir a voz de Al Berto no texto por ela biografado. Como é típico de grandes trabalhos biográficos, Anghel permite que a biografia, em certo sentido, seja transformada em uma autobiografia posto que ela insere muitos escritos de Al Berto no texto, inúmeras referências de rodapé, que aparecem em sintonia com o estilo que a autora se utiliza para escrever sobre a vida e a obra do escritor, deixando a voz albertiana ressoar fortemente ao longo do texto. Ambas as escritas, vale assinalar, são carregadas de lirismo e poeticidade. Em certa passagem, Anghel (2006) pontua que “O escritor tem sempre dentro dele um milhar de outras pessoas – murmurando enquanto olhas para o espelho” (ANGHEL, 2006, p. 91).

Desse modo, a ideia de que há uma multiplicidade de vozes e identidades dispersas na obra albertiana é aventada por Anghel (2006) a partir dos escritos e das entrevistas de Al Berto em relação a diversos temas, convocados pela autora para embasar com legitimidade a biografia do escritor ou mesmo para fornecer uma interpretação possível do que fora a sua vida. Nessa direção, outros trabalhos críticos importantes também foram realizados, inclusive brasileiros, alguns dos quais mencionaremos posteriormente.

Entretanto, ainda no âmbito da crítica portuguesa, a pesquisadora Rosa Maria Martelo, em *O cinema da poesia* (2012), comenta a força estética que as imagens possuem na escrita albertiana: uma verdadeira *sintaxe imagética* (MARTELO, 2012, p. 94) em que “ficção e autobiografia convergem num registo de contaminação recíproca” (*id. ibid.*, p. 97).

Martelo (2012), seguindo a tradição crítica portuguesa – em que se incluem os trabalhos de Amaral (1991) e Freitas (1999, 2005) –, reitera a indissociabilidade que há entre vida e ficção na obra de Al Berto, chamando à atenção os elementos estético-formais que engendram e organizam o texto.

Essa relação inexorável e interdependente entre a experiência vivida e a tarefa da escrita também é sublinhada por Mário César Lugarinho, em “Al Berto: poesia e experiência” (2013). Lugarinho (2013) aponta que o aspecto melancólico que se observa na escrita de Al Berto é “exatamente a rememoração e a tentativa de recuperação da conjunção entre ambas experiências, a poética e a vivida”, ressaltando ainda que “a poética de Al Berto é de ‘excesso de lirismo’ e, por conseguinte, traz à tona o sujeito claudicante entre o poético e o

experimentado” (LUGARINHO, 2013, p. 154).

Esse *excesso de lirismo* que o crítico comenta diz respeito ao fato de, a partir, sobretudo, dos anos 1970, muitas obras literárias terem-se voltado, de modo geral, para processos de subjetivação e personalidade, em contraposição às décadas modernistas anteriores, em que muito se falou de universalidade, impessoalidade e autonomia da arte. O sujeito, nesse contexto, dotado de uma grande necessidade testemunhal, retorna “no centro da produção poética” (LUGARINHO, 2013, p. 152) e traz à tona as questões que envolvem tanto a sua subjetividade quanto a própria experiência humana, histórica, social etc.

Anteriormente, porém, em ensaio intitulado *Al Berto, In Memoriam – The Luso Queer Principle* (2002), Mário César Lugarinho já havia afirmado que Al Berto é “uma figura fundacional na emergência de uma literatura *queer* em Portugal” (LUGARINHO, 2002, p. 276; tradução nossa)¹³. O crítico não deixa de mencionar figuras importantes que precederam Al Berto na tradição literária portuguesa, tais como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José Régio e António Botto, considerados por Lugarinho como “os primeiros poetas portugueses no século XX a discutirem a homossexualidade” (*id. ibid.*, p. 277; tradução nossa)¹⁴.

Entretanto, Lugarinho *recorda* Al Berto no referido ensaio justamente por destacar o seu papel transgressor na afirmação do desejo e do corpo, frente a toda uma tradição de escritores que não ousaram (ou, por razões históricas, ético-morais e epistemológicas, não puderam) trazer à tona, com tamanha resistência e visibilidade, com tamanho lirismo e corporeidade, personagens e discursos que desafiam a ordem cultural dominante. O olhar de Al Berto alvejou um *locus* de marginalização que a sociedade e a cultura portuguesas sempre observaram com muito receio e com demasiado pudor.

Emerson da Cruz Inácio, no seu incontornável estudo, intitulado *A herança invisível – ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto* (2013), por sua vez, promove uma genealogia literária de inspiração foucaultiana que tem por objetivo estabelecer uma continuidade entre as publicações da revista *Presença* (1926), na figura do escritor José Régio (exponente da assim chamada segunda geração modernista em Portugal) e a obra de Al Berto. “Literatura viva” é um conceito presencista evocado por Inácio (2013) para se referir a uma “arte fundada na individualidade, na genialidade do artista e na troca contínua entre vida e arte (...)” (INÁCIO, 2013, p. 50).

As influências de José Régio e da *Presença* reverberam na obra de Al Berto – por

¹³ No original, em inglês: “a foundational figure in the emergence of a queer literature in Portugal”.

¹⁴ No original, em inglês: “the first Portuguese poets in the twentieth century to discuss homosexuality”.

meio da dispersão temporal dos discursos (FOUCAULT, 1995) –, principalmente, porque esta aponta para um processo de estetização da vida, tal como aquela do modernismo da década de 1920 também o fizera. Ou seja, trata-se da elaboração de um estilo (de vida e de escrita), de uma linguagem e de uma *estética da existência* (INÁCIO, 2013, p. 112) que constroem a imagem tanto do escritor quanto da própria vida que ele opta por inflar, gerando, assim, um questionamento sobre como o sujeito se coloca diante do poético e como ele é afetado por esse mesmo estatuto poético.

Em meio a isso, Inácio (2013) tece uma observação importante em relação a *Lunário*, pois pontua que essa ficção contempla “diversas ‘figuras’ que comporão um quadro múltiplo de multiplicações do ‘eu’ que se enuncia ao mesmo tempo em que se enuncia outros que são imagens de si” (INÁCIO, 2013, p. 127).

Trata-se, então, de considerar os processos de alteridade, de pulverização e descentramento da identidade, representados em *Lunário*, de modo a compreender que as enunciações e discursos presentes no texto são diversos “eus” fragmentados que cumprem, no todo orgânico da narrativa, papéis específicos e determinados em relação ao caráter autobiográfico que a obra assume. Há, desse modo, um processo de descentramento identitário operado pelo texto albertiano que Inácio (2013) muito bem observou em seu estudo e que pode, no interior desta pesquisa, ser compreendido pela perspectiva pós-estruturalista que visa ao questionamento do sujeito, tal como a tradição e a modernidade o constituíram.

Outro trabalho que integra a fortuna crítica de Al Berto encontra-se em *Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa* (2015), de Sandro Ornellas. A dimensão autobiográfica é também enfatizada nesse trabalho com destaque para as questões que envolvem a corporeidade e sua relação com os processos sociais, culturais e históricos que constituem o corpo transgressor.

Ornellas (2015), seguindo a mesma abordagem crítica de Lugarinho (2002, 2013) e Inácio (2013) – e outros como Mark Sabine, Jorge Fernandes da Silveira e Simone Caputo Gomes (INÁCIO, 2013, p. 124) –, pressupõe uma relação necessária entre o corpo e outros elementos que o circunscrevem, para além da estrutura formal do texto, tais como aquilo que o crítico compreende como o *travestimento na escrita*, o elemento da fuga, as concepções de espaço e também o senso de coletividade.

Trata-se, com isso, de uma análise que considera, em conjunto, para quais subjetividades Al Berto “[...] (se) escreve, quais sujeitos se delineiam nos tracejados das linhas impressas, quais subjetividades se constroem na materialidade das escolhas fonéticas, sintáticas e morfológicas das frases” (ORNELLAS, 2015, p. 139).

Sendo assim, Ornellas (2015) pontua que ao grafar a assinatura como Al Berto, o sujeito Alberto Tavares buscou na literatura formas de desvio de leis morais, sociais e até mesmo literárias, em relação ao contexto histórico e artístico no qual escreveu. O crítico acrescenta, ainda, retomando o trabalho de Manuel de Freitas (1999) – a propósito das influências culturais que marcaram a obra de Al Berto – alguns modelos encontrados também nas estéticas dos escritores St. John-Perse e Rainer Maria Rilke, além de confirmar outras influências importantes já citadas anteriormente, como na obra de Rimbaud ou em Genet (ORNELAS, 2015, p. 140).

Portanto, a multiplicidade do *eu*, aventada por muitos críticos, engendrada no texto albertiano por meio da voz do narrador e de diversas personagens, não remete exclusivamente a um único sujeito poético (Al Berto), supostamente coerente e soberano ao gosto cartesiano; tampouco a um sujeito exterior ao texto (Alberto Tavares), encontrado na “vida real”. Ela não remete a uma única substância plena atestada pelo “real”, que se fragmenta em várias e que, ao fim e ao cabo, retorna para si com a mesma coerência e estabilidade ontológicas pressupostas inicialmente.

O discurso, na sua dispersão temporal, espacial e estilística, permite que um corpo coletivo, composto de muitas vozes, seja concebido por meio de uma escrita que pode parecer, para muitos, exclusivamente narcisista, confessional ou exclusivamente autorreferencial.

Desse modo, apoiando-se nas reflexões de Ornellas (2015), como muito bem pontua o crítico, o texto de Al Berto “não é somente seu (assim como as fotos), pois desenha a sensibilidade dos que rasgam leis, expõem o próprio corpo como matéria da vida, como caminho a percorrer, e por isso morrem – vitimados pelos gestos de transgressão” (*id. ibid.*, p. 137).

De um modo geral, pode-se afirmar que todos esses trabalhos mencionados, portugueses e brasileiros, consideram como central a dimensão autobiográfica da obra de Al Berto na estruturação de seu projeto ficcional. Alguns deles optam por uma discussão mais focada na forma literária, ou seja, no âmbito estético da obra, embora não desconsiderem o valor ético que a mesma possui como questionamento filosófico do sujeito. Outras abordagens, no entanto, estão mais focadas na discussão de questões históricas, éticas e culturais do texto albertiano, embora não deixem de considerar os aspectos formais ali presentes.

Entretanto, operar com os binômios conteúdo/forma ou ética/estética não se adequa metodologicamente ao bojo desta pesquisa, uma vez que se compreende que *toda* política ou

valor ético exige para si uma dimensão estética na qual possa se materializar. Toda dimensão estética é, *necessariamente*, carregada de valores históricos e culturais que perfazem valores éticos. Mesmo a abordagem crítica mais formalista ou estruturalista, que se pretenda neutra do ponto de vista do posicionamento ético e da historicidade, já é constituída por muitos valores, conceitos e formas políticas, mesmo que eles sejam tomados como pressupostos na enunciação, automatizados, ou mesmo naturalizados nos processos analíticos.

Contudo, como se nota, embora a dimensão autobiográfica seja central em Al Berto, como afirmar com certeza que o que está representado em sua obra foi de fato experimentado integralmente por ele? Como conjugar essas temporalidades distintas – a da experiência vivida e a do ato da escrita – em uma única temporalidade ou materialidade? Por fim, como trazer esses fatos para o âmbito da representação literária e delimitar as fronteiras entre o que de fato ele vivenciou e o que está ali por pura e simples imaginação criativa?

Para lançar luz a esses questionamentos, bem como aos demais impasses teóricos implicados por eles nesta pesquisa, faremos uso, doravante, do conceito de *autoficção*, tal como o define Diana Klinger em seu trabalho intitulado *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012). Desse modo, apresenta-se uma alternativa teórica e conceitual ao paradigma de fixidez em que a ampla noção, ao mesmo tempo que genérica, de autobiografia até hoje se constituiu.

De início, é importante comentar que a autoficção é um conceito criado por Serge Doubrovsky, a partir de seu romance *Fils* (1977), a propósito de contestar alguns pontos fundamentais da teoria de Philippe Lejeune acerca da autobiografia.

Lejeune, por sua vez, em *O pacto autobiográfico* (1975), dá início a uma importante teorização no campo das *escritas de si* sobre o que vem a ser a autobiografia. Para o teórico francês, ela não seria em si um gênero textual, pois haveria, antes, um pacto de leitura a ser respeitado entre autor e leitor, gerando entre eles um acordo baseado na compreensão e na cumplicidade. Um pacto supostamente verificável, baseado no princípio de identidade segundo o qual o autor que assina a obra, a voz narrativa e a personagem protagonista corresponder-se-iam em uma tríade perfeita, remetendo todos eles a um mesmo sujeito empírico, exterior ao texto. O discurso autobiográfico “clássico” estaria fundado nas noções de sinceridade e de autenticidade, deixando ver, de tal modo, a suposta coerência do sujeito. Parece haver, então, um paradigma ontológico de estabilidade no qual a concepção de autobiografia estaria assentada (KLINGER, 2012, p. 56).

Em contrapartida, conforme afirma Doubrovsky (2014), “a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (DOUBROVSKY, 2014, p. 124).

Portanto, o “eu” textual não pode ser verificável perante o “eu” da experiência empírica, o da temporalidade do acontecimento, pois há, nesse ínterim, um processo de ficcionalização da própria vida no ato mesmo de contar sobre si, sob a função seletiva da memória, de modo que a concepção de sujeito se altera fundamentalmente nesse processo narrativo e discursivo.

As certezas trazidas na memória de um narrador e das personagens, a metafísica de uma verdade da representação e os pressupostos de uma identidade coerente e estável são profundamente questionados pela *autoficção* como conceito desestabilizador, pois a linha que separa vida e ficção, romance e biografia é ela, de fato, muito tênue. Se é que, realmente, haveria alguma demarcação prévia a ser estabelecida.

Nesse sentido, afirma Doubrovsky, a autoficção não é nem autobiografia e nem romance, ela, “no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2012, p. 43).

Nesse percurso teórico de entendimento do que vem a ser a autoficção, Diana Klinger (2012) apresenta seu conceito partindo do pressuposto de que ela se trata de “um tipo de *escrita de si* que desacredita a noção de ‘verdade’ como alguma coisa exterior e anterior ao texto” (KLINGER, 2012, p. 155; grifos originais).

Portanto, o sujeito que retorna na escrita (*o retorno do autor*) não diz respeito a uma autoridade incontestável da palavra poética, tal como fora concebida a figura do autor nos moldes de uma tradição romântica oitocentista. O autor, tendo renascido após sua morte haver sido decretada (FOUCAULT, 2009), distancia-se da noção de “originalidade”, de fonte criadora, e rejeita para si qualquer fundamento metafísico ou transcendente. Sendo assim, não diz respeito ao sujeito constituído pela certeza autobiográfica, tipicamente cartesiano. Trata-se, agora, de conceber o sujeito como uma entidade cindida na sua própria formação, fragmentada em sua identidade, pulverizada pela potência das palavras e dos discursos¹⁵.

Klinger (2012) considera, em sua teorização, todo o complexo processo de teatralização que envolve a imagem do autor, perante a si e a toda a sociedade, bem como os processos textuais que apontam para o texto enquanto uma elaboração de linguagem, a despeito de qualquer verdade metafísica, “revelada”, que sancione a sua legitimidade. Por

¹⁵ Evoca-se a noção que Michel Foucault (2009) compreendeu sob o conceito de *função autor*, segundo o qual, o autor é pensado como um “instaurador de discursividades” (FOUCAULT, 2009, p. 281), que exerce um certo papel em relação aos discursos, mediante complexas redes que engendram tais discursos no interior da sociedade, classificando-os, disseminando-os e rearticulando-os. Com isso, Foucault (2009) questiona a figura do autor como origem do discurso ou mesmo como uma instância soberana e criadora. Klinger (2012), entretanto, embora não desconsidere o autor como função nos termos foucaultianos, não deixa de concebê-lo, contudo, como também uma figura empírica, uma subjetividade de fato existente, enquanto corpo, enquanto sujeito que retorna cindido nos processos de representação literária.

fim, ela considera a autoficção como um tipo de *performance* que se realiza na própria escrita: o autor utiliza-se de muitas máscaras e encena seu próprio *ethos*, teatraliza o que é reivindicado como uma identidade “verdadeira” perante os leitores, muitos dos quais já acostumados com a (in)certeza autobiográfica (KLINGER, 2012, p. 49).

Ao dar continuidade às últimas reflexões de Doubrovsky, Klinger (2012, p. 45) considera como fundamental a influência dos trabalhos de Nietzsche, Michel Foucault e Jacques Derrida enquanto momentos decisivos da história do pensamento filosófico dos séculos XIX e XX, devido a uma sofisticada elaboração acerca da investigação sobre o autor, bem como pela desconstrução das noções de *verdade*, *representação* e, principalmente, de *sujeito*.

Do ponto de vista de uma crítica pós-estruturalista, é retirado de tais categorias quaisquer fundamentos essencialistas (que, aliás, as sustentaram por muito tempo na história do, assim chamado, pensamento ocidental), uma vez que intencionam em lhes dar a aparência de estabilidade, origem, coerência e universalidade.

Diante disso, o conceito de *autoficção*, proposto por Klinger, é cabível no bojo teórico desta pesquisa justamente por evidenciar o caráter performático que a obra de qualquer escritor enseja, a despeito de haver nela alguma certeza autobiográfica a ser descoberta ou a ser revelada. O autor constrói para si uma máscara poética – estratégia de reelaboração do vivido no discurso literário – antes mesmo de ser sua escrita uma cópia fidedigna de sua própria vida; ele passa, então, a ser profundamente questionado pelo estatuto teórico da autoficção. Todavia, considerando as máscaras das quais Al Berto se utiliza, escreve o poeta em *À procura do vento num jardim d’agosto*: ele é “aquele que se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém” (AL BERTO, 2009, p. 15).

Essa *persona*, que transforma e fragmenta o indivíduo Alberto Raposo Pidwell Tavares em, simplesmente, Al Berto, opera como uma máscara, forjada na multiplicidade e no questionamento de si, que problematiza uma suposta coerência ontológica do ser, assim como a verdade da representação e as questões de identidade e alteridade suscitadas ao longo do texto.

Al Berto, como é notório, mostra-se cômico desse procedimento ficcional ao transmutar-se em diversas outras *personas* em muitas de suas obras, vocalizando esse constante devir e esfacelamento identitário. Tal processo pautado na multiplicidade narrativa excede uma única ficção e constrói-se, desse modo, como uma *galáxia de significantes*, para usar a terminologia de Barthes (1992, p. 39).

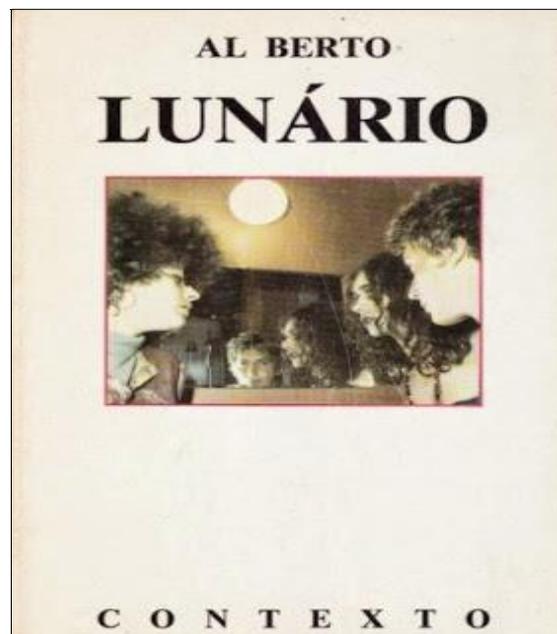
Logo em *À procura do vento num jardim d’agosto*, observa-se personagens que

retornarão em outras ficções albertianas, como quando o narrador comenta que “embalsamaram o Príncipe dos Grandes Subúrbios, *Alaíno*. estávamos na estação das hortenses, veio *Beno* e *Alba*. eu peguei no gato que ronronava encolhido nos seios de *Zohía* e afastei-me” (AL BERTO, 2009, p. 21; grifos nossos).

Algumas dessas entidades migrantes, como *Beno*, *Alaíno*, *Alba* e *Zohía* também aparecem em um outro trabalho poético publicado um ano depois, intitulado *Meu fruto de morder, todas as horas* (1978): “sonha com o deserto palmilhado pelas horas perdidas doutros nomes/ zildo, nému, kid, *alba*, *zohía*, *beno*, *alaíno*, *beno*, minú/ espaço da memória invadido pelas areias doutros livros” (*id. ibid.*, p. 105; grifos nossos)¹⁶.

Partindo dessas reflexões, a capa da primeira edição de *Lunário*, publicada pela Editora Contexto (1988), pode ser compreendida como uma importante categoria autoficcional (Ver Imagem 1). Ela integra a organicidade da novela e também estabelece protocolos de leitura diversos. Nesta capa, sugere-se, a partir de um jogo narcísico e espelhar, um certo descentramento identitário por meio das figuras ali representadas.

Imagem1: capa de *Lunário* (1988), Editora Contexto.



Fonte: Blog “O funcionário cansado”.¹⁷

¹⁶ *Meu fruto de morder, todas as horas* (1978) é um trabalho poético que também consta na publicação *O Medo* (1991). Assim como *À Procura do vento num jardim d'agosto*, trata-se de uma narrativa de alto teor lírico ou, então, de um lirismo com profunda narratividade. Ambos os trabalhos pertencem à primeira fase da obra de Al Berto, em que a “transgressão em ambiente marginal é o que não falta” (PITTA, 2003, p. 17); destacando-se as representações transgressoras no ecoar das experiências contraculturais dos anos de exílio.

¹⁷ Disponível em <https://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1988.html>. Acessado em 29 de maio de 2017.

Conforme se observa, há um rapaz mais próximo do espelho, cujo reflexo deixa ver seu aspecto *andrógino*, marcado por cabelos longos e maquiagem acentuada (seria a personagem protagonista Beno ou seu amigo Kid?)¹⁸. Ao seu lado, há um outro rapaz com traços também delicados e serenos (seria a paixão Nému, o amigo Alaíno, ou quem mais?). À sua frente, do mesmo modo, nota-se uma mulher com uma aparência que também faz confundir concepções hegemônicas de masculino e feminino (tratar-se-ia da grande amiga Alba ou então é Zohía?).

Na verdade, as três personagens possuem um *traço comum* que perpassa suas expressões. As três tem o mérito de fazer confundir padrões de gênero que estão cristalizados, historicamente, na, assim chamada, cultura ocidental. Em meio a uma imagem ambígua, pressupõe-se, desde logo, uma indeterminação identitária e uma certa atmosfera de estranhamento.

Embora não seja a primeira análise crítica, do ponto de vista de uma abordagem autoficcional (RODRIGUES, 2012), é notório, nesta capa, a presença de elementos semiológicos que apontam para processos de transgressão das normas de gênero, sugeridos já por um primeiro olhar. O masculino e o feminino, culturalmente concebidos de maneira binária, fortemente opostas, imiscuem-se na figuração dessas personagens e possibilita, desse modo, uma descentralização da identidade baseada em tais *problemas de gênero*, na relação com a subjetividade das personagens – aquilo que elas são ou não são. Afinal, nenhuma certeza se revela nesta capa, revelam-se antes os questionamentos do ser. E, certamente, esse traço transgressor pode ser melhor observado no corpo do rapaz de cabelos longos e estilo tipicamente andrógino do que na figuração dos demais.

Ainda, para compor a atmosfera ambígua, vê-se uma lâmpada ao fundo da imagem, no formato de uma lua cheia, o que remeteria imediatamente ao título da ficção, *Lunário*, e, assim, faz-se presente tanto a luz quanto a lua nesse processo hermenêutico de figuração da claridade.

Há, também, uma indeterminação do espaço onde as personagens estão (seria, então, a boate Stars, o bar Lura ou algum outro lugar qualquer? Poderia ser aquela lâmpada a própria lua?). Todavia, acerca disso a personagem Zohía é categórica na reflexão poética que estabelece: “Quando a lua cumpre o seu ciclo, tornando-se de novo invisível, aparecem-me

¹⁸ Em relação à questão da *androginia*, Letícia Lanz (2015) pontua que: “o andrógino pode adotar corte de cabelo, penteado e modos inteiramente dúbios, usando vestuário e adereços femininos, no caso de homens, ou masculinos, no caso de mulheres. Isso torna muito difícil definir a que gênero pertence uma pessoa andrógina apenas pela sua aparência. Paralelamente a isso, muitos andróginos podem apresentar também traços e características físicas do sexo oposto ao seu, o que acentua ainda mais a sua androginia” (LANZ, 2015, p. 400).

sombras de animais sobre a pele, pequenos cadáveres indecifráveis” (AL BERTO, 2012, p. 108).

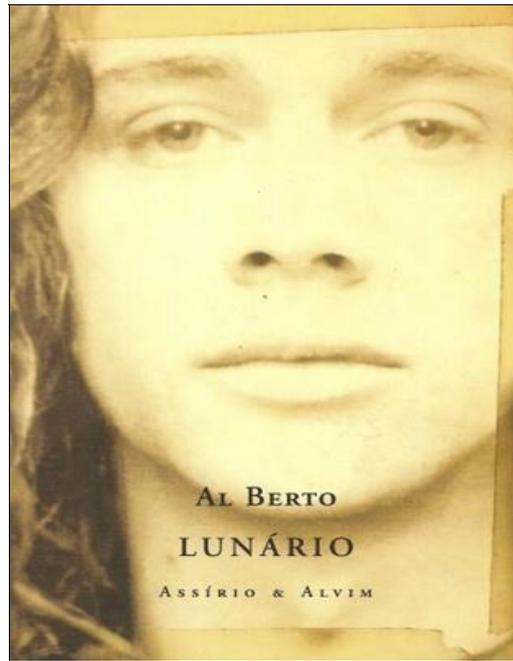
Parece ser conferida uma importância à lua enquanto um elemento que demarca a passagem do tempo e que assinala as experiências e sensações vivenciadas no âmbito do corpo. O próprio título da ficção sugere essa contagem do tempo em função da lua, um calendário *lunar*, tendo em vista que essa mesma lua seria capaz de lançar luz aos seres noturnos que deambulam de cidade em cidade, escondendo-se na penumbra, como Beno o faz.

As *performances* presentes na capa original parecem oferecer mais sugestões de leitura, com uma múltipla abertura de sentidos – conforme comenta Barthes (1992), ao questionar a insistência de haver um único significado para o texto – do que sancionar qualquer certeza ontológica ou metafísica. A certeza autobiográfica, assim, já estaria enfraquecida perante as ambiguidades ali representadas. Materializa-se, então, um jogo de identidades confusas, *estranhas*, que se mostram descentradas e insinua o autor tratar-se muito mais de ser um instaurador de discursividades, como já aludido, do que a propósito de alguma verdade a ser revelada em relação às personagens ou mesmo em relação ao próprio autor: seria aquela figura andrógina próxima ao espelho o próprio Al Berto? Ou seria Alberto Tavares, quando do exílio nos anos 1970?

Embora o autor, aqui, seja uma instância discursiva pensada como efeito de linguagem, como função autor (KLINGER, 2012, p. 29), não há por que desconsiderar a sua existência empírica como um sujeito para além do corpo-texto, uma imagem comumente veiculada por diversas mídias e que adquire, desse modo, certa visibilidade frente ao mundo, tal como foi o caso de Al Berto que, constantemente, aparecia em diversas entrevistas televisivas e impressas, além das fotografias que sempre lhe agradaram muito – corpo-texto, corpo-anatômico.

Também na capa da edição publicada em 1999, pela Assírio & Alvim, reeditada em 2012 e utilizada para esta pesquisa (Ver Imagem 2), o caráter performático do sujeito da escrita se deixa desvelar. Nela, observa-se a foto do próprio Al Berto ainda jovem, com traços serenos, em tom sépia. É como se a sugestão autobiográfica fosse lançada ao leitor: o livro trataria de alguma história relacionada às vivências de Al Berto? Ou, então, seria Beno e Al Berto reflexo direto um do outro?

Imagem 2: capa de *Lunário* (1999/2012), Assírio & Alvim.



Fonte: Fnac – Cultura, Tecnologia, Lazer¹⁹.

A imagem insinua uma possibilidade de leitura pelo viés da autoficção pois, na contramão da certeza autobiográfica que parece querer se impor perante os olhares mais automatizados, é possível compreender que a identidade do autor, ora autorretratada, poderia estar diluída no próprio conteúdo discursivo da narrativa, na subjetividade das personagens representadas, conforme é defendido no escopo desta pesquisa.

Nesse sentido, nota-se uma corporeidade que pode ser concebida de um modo coletivo, a despeito de uma suposta individuação ontológica e de uma suposta essência presente em cada corpo, que a fotografia da capa poderia sugerir em um primeiro olhar.

A posição em que está retratado, observando serenamente o leitor, de frente, sugere também uma relação especular entre aquele que lê e o conteúdo daquilo que está a ser lido. A posição de Al Berto na foto, tal como na capa de 1988, já possibilita, de início, uma leitura autoficcional a partir desses pressupostos teóricos, pois suscita reflexões sobre as verdades e certezas contidas no conteúdo que está sendo materializado pela narrativa.

De acordo com a escritora e crítica de arte estadunidense Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre a fotografia*, publicado em 1977, nota-se que “na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (SONTAG, 2004, p. 50).

¹⁹ Disponível em <http://www.fnac.pt/Lunário-Al-Berto/a97796>. Acessado em 29 de maio de 2017.

De tal maneira, é como se, na foto, Al Berto permitisse ser invadido pelo leitor, deixar-se descobrir e ser descoberto por ele, o que, entretanto, não diminui a instabilidade e a ambiguidade da “verdade da representação”. A, assim chamada, “verdade da representação”, por sua vez, encontra-se no mesmo paradigma da “verdade do sujeito” – ambas sustentadas pela frágil presença tautológica e estável da metafísica como um processo de compreensão inquestionável dos elementos do mundo.

Ainda em relação à questão da fotografia, a personagem Beno parece também não acreditar em uma “verdade da representação”, pois, conforme comenta: “o sorriso que nelas se imobilizou já não existe. E as fotografias são, quase de certeza, acidentes na biografia do fotógrafo – revelam muito mais sobre o fotógrafo do que sobre aquilo que fotografou (ALBERTO, 2012, p. 144). Observa-se, novamente como um sintoma de descentramento identitário, a relação especular entre o olhar da personagem e os objetos por ela fotografados.

Portanto, por ser um instante captado, que já não mais está ali fisicamente, as fotos têm o poder de usurpar a realidade, de trazer um pequeno feixe do passado ao presente, imiscuindo temporalidades, como ocorre com a capa da edição de 1999/2012, afinal trata-se de “um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 170).

Embora a imagem sugira sinceridade e franqueza, isso não implica, necessariamente, que a narrativa aponte para qualquer verdade anterior ou exterior ao texto. A verdade do texto encontra-se somente no (e para o) texto, conforme assinala Linda Hutcheon, a propósito da presença de traços pós-modernistas na arte literária contemporânea: “a realidade externa é irrelevante, assim, a arte cria a sua própria realidade” (HUTCHEON *apud* KLINGER, 2012, p. 30).

Ao transgredir a noção de *pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, a autoficção problematiza a ideia de que há um referencial externo ao texto ao qual ele precisaria ser, necessariamente, fiel. Ela abandona, assim, a dicotomia que há entre fato e ficção, posto que no discurso literário já haveria, por si mesmo, um processo de *ficcionalização do fato* ou uma *facticização da ficção*. É em razão disso que Klinger (2012) argumenta que a *autoficção* é um conceito “capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica da noção de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 23). Isto é, a *função autor* não é posta de lado, tampouco o é a sua subjetividade.

Se, por um lado, o autor empírico inegavelmente existe, faz-se presente em sua corporeidade, por outro lado sua suposta coerência, autoridade do dizer e estabilidade – herdadas por toda uma tradição ocidental iluminista – são doravante estilçadas pelo

conjunto de saberes e perspectivas que formam a (pós-) modernidade. Ele retorna, sim, mas é “na forma de um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*” (*id. ibid.*, p. 40; grifo original) e não como uma origem ou transcendência.

Ainda em relação à capa da edição de 1999/2012, há que se considerar o tratamento editorial do livro, no qual nota-se uma pequena higienização, por assim dizer, em relação à capa de 1988. As subjetividades transgressoras outrora representadas estão agora sublimadas em função de uma foto menos desestabilizadora, menos contempladora das diferenças de gênero, na qual a figura andrógina torna-se menos visível, bem como as demais ambiguidades anteriormente aventadas – uma opinião também compartilhada por Eduardo Pitta (2004, p. 13). Entretanto, há que se considerar que do lado esquerdo da fotografia, é possível observar os cabelos de Al Berto soltos, compridos, com um certo ar, por assim dizer, feminino; diferentemente do que ocorre do lado direito da fotografia, no qual isto está ausente, como se fosse sugerido um momento de passagem, de transição subjetiva, de inacabamento no que se refere à identidade de gênero.

Para além das capas de *Lunário*, há muitos outros elementos autoficcionais que podem ser discutidos na obra de Al Berto, como será feito em capítulo posterior. Por ora, a análise dessas capas apenas visa a preparar o solo analítico em que as reflexões pós-estruturalistas se assentarão, com os devidos ajustes e desajustes de quaisquer teorias.

O conceito de *autoficção*, tal como defendido por Klinger (2012), alinha-se à esta pesquisa pois serve para desnaturalizar o sujeito, evidenciando, assim, os processos performáticos que lhe dão a aparência de organicidade, seja no que concerne à escrita, seja no que diz respeito à própria constituição dos processos identitários.

A representação de comportamentos sexuais desviantes do modelo da *heterossexualidade como norma*, constitui-se, certamente, como um importante traço autoficcional da escrita de Al Berto. Ele foi uma figura que, desde logo, confessou e tornou visível, publicamente, um prazer sexual desviante (da norma). De um modo geral, as experiências contraculturais vividas quando do exílio de Portugal (1967-1975) reverberam-se em sua escrita sob um estatuto autoficcional, que, por sua vez, contempla questões sobre: o prazer sexual entre iguais, a confluência entre o masculino e o feminino no que tange à construção da corporeidade (como no caso da androginia, citada anteriormente), bem como o nomadismo niilista e as experiências psicodélicas ali também observadas.

Posto isso, é possível compreender (conquanto sem negá-la) a dimensão autobiográfica que o texto albertiano assume por meio da *autoficção* como paradigma interpretativo, que possibilita a desconstrução das noções fundacionais de verdade,

representação e sujeito, tão caras à teoria literária, bem como às ciências humanas de um modo geral. De tal modo, embora haja na escrita confessional de Al Berto “um desejo narcisista de falar de si”, há também, em contrapartida, o “reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22).

Portanto, é permitido ao sujeito elaborar na narrativa as próprias experiências advindas do real, enquanto efeito de discurso, apontando para um núcleo irredutível que não desconsidera o âmbito da corporeidade nos processos históricos, discursivos e culturais subjacentes. Por mais que Klinger (2012) questione o estatuto ontológico da “verdade da representação”, ela não despreza o corpo como o lugar mesmo da materialização desses discursos e como o motivo central de circulação deles.

A autoficção deve ser considerada “tanto em seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento” (KLINGER, 2012, p. 155), pois, além de partilhar as experiências vividas, por meio de uma narrativa autoficcional, o sujeito que escreve também produz novas formas de saber que acabam por desconstruir visões normativas ou superficiais por meio de seu trabalho literário.

Tendo em vista os questionamentos acerca do estatuto autoficcional da obra albertiana, é possível considerar que não há como afirmar categoricamente que o que está representado no texto foi de fato integralmente vivenciado por Al Berto, pois há, entre a experiência vivida e o texto editorialmente materializado, um processo de reelaboração dos sentimentos e dos valores por meio da escrita, uma *dramatização de si* (*id. ibid.*, p. 121) que perfaz o âmbito da memória e singulariza uma posição histórica e estética ocupada pelo escritor.

Al Berto, em sua autoficção, apresenta um discurso que, ao interpelar o conhecimento por meio da *escrita de si*, alcança os domínios do *outro*, ressignificando, assim, tanto a própria subjetividade quanto a de sua alteridade; de tal modo, o autor repensa uma suposta identidade coerente, naturalizada e centrada que, de modo geral, se pretende preexistente nos corpos. O crítico brasileiro Silvano Santiago, ao tecer um comentário sobre o aspecto autobiográfico da literatura dos anos 1970 e 1980, assinala que tal aspecto tão somente “não responde a uma autocontemplação narcisista”, mas, sim, que “a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política” (SANTIAGO *apud* KLINGER, 2012, p. 20).

Posto isso, uma vez discutida e teorizada a dimensão autobiográfica que o texto albertiano assume, sob o estatuto desestabilizador da autoficção, passemos doravante a comentar a escolha teórica desta pesquisa na sustentação de uma determinada concepção acerca do corpo, do gênero e da sexualidade.

Ora, se como vimos, não há uma “verdade da representação” que possa ser verificável na realidade, conferida com exatidão, tampouco alguma “verdade do sujeito”, enquanto sujeito soberano, haveria, contudo, alguma verdade que possa inter-relacionar as categorias de corpo, gênero e sexualidade?

1.2. A TEORIA *QUEER* COMO CRÍTICA LITERÁRIA E COMO CRÍTICA DA CULTURA²⁰

Os anos 1980, de conturbações e mudanças, foram profundamente marcados pela emergência da epidemia de AIDS, que rapidamente se espalhou por muitas partes do mundo, afetando pessoas de todo o tipo e não apenas aquelas que foram consideradas pelos discursos *biopolíticos* institucionais da época como perigosas ou, então, como “grupos de risco”.²¹

Os movimentos de luta por afirmação *sexual* e por igualdade de *gênero* – que vinham em uma crescente atuação política desde as décadas anteriores, em meio a diferentes nuances – deram início a um amplo processo crítico de questionamento dessas duas categorias tão caras para a, assim chamada, sociedade ocidental. Repensou-se, em meio a uma crise epidemiológica (e por que não geopolítica ou epistemológica?) a sexualidade e o gênero, bem como os processos culturais e políticos que circunscrevem esses paradigmas na sociedade.

Tal movimento de desconstrução de um conjunto normativo de saberes foi empreendido tanto em âmbito teórico-acadêmico, por meio da proliferação de muitos estudos nessa direção, quanto no espaço empírico do ativismo social, principalmente através do trabalho de ONGs e grupos organizados, a fim de combater os efeitos da doença e também da marginalização social advinda com ela.

Isso inclui, naquele primeiro momento emergencial, nos idos de 1980, a criação de redes de solidariedade, em razão da luta pelo acesso pleno e irrestrito ao sistema de saúde, pelo desenvolvimento de pesquisas para compreender e solucionar a nova epidemia, assim como para garantir a proteção legal das pessoas em tais condições de vida, fossem elas

²⁰ Título inspirado na obra *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura* (1994), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. Entendemos ser possível equiparar em um mesmo paradigma teórico e prático o feminismo e a teoria *queer* enquanto formas profícuas de resistência, subversão da ordem patriarcal e instauração de novas relações institucionais de poder.

²¹ A *biopolítica*, na obra de Foucault (1985), é um conceito central que diz respeito ao cálculo que se faz sobre a vida humana na modernidade, sobretudo a partir do fim dos governos absolutistas e o início da era de formação de grandes aglomerados populacionais, tipicamente modernos; “um novo modo de relação entre a história e a vida” (FOUCAULT, 1985, p. 135), que visa a organizar as sociedades em prol de determinados interesses, bem como disciplinar os corpos, gerenciá-los e produzi-los subjetivamente.

consideradas homossexuais ou não.

Alguns setores mais conservadores da sociedade enunciavam a AIDS como uma *peste gay* ou um *câncer gay* (LOURO, 2008, p. 35). Tal comportamento evidencia uma estratégia discursiva e biopolítica de culpabilização dos sujeitos não-heterossexuais mediante os discursos moralizantes que pululavam em toda a parte. Esses discursos de ordem patriarcal, historicamente conservadores e cerceadores, destinavam-se a manter tais sujeitos em seus devidos lugares na sociedade. Aproveitou-se de um desvio da *norma heterossexual* para então condenar o sujeito pela síndrome adquirida. Atribuiu-se a doença a um tipo exclusivo de sujeito, supostamente perigoso à ordem, designado genericamente como *homossexual*. Certamente que as travestis e as mulheres prostitutas, de um modo geral, também seriam igualmente colocadas sob a mesma suspeita no interior desse dispositivo, afinal, são duas categorias historicamente desafiadoras do patriarcado. Embora se pretendessem neutros, esses discursos científicos moralizantes revelavam-se como mantenedores do regime sexual e moral vigentes²².

Al Berto, que outrora sentira o gosto de uma revolução sexual iminente, ao que parece foi uma vítima dessa estratégia biopolítica das instituições e da dominação masculina de controle dos corpos, uma vez que elas lidaram com a epidemia de um modo bastante conservador e sectário, em um momento dramático no qual o vírus se alastrava para muitas partes do mundo, para muitos tipos de sujeito, na medida em que também se alastravam os diversos preconceitos sobre o tema²³.

Nesse sentido, o lançamento de *Lunário*, em um período de auge da epidemia, por si só, já se configura como uma postura de enfrentamento e resistência aos discursos e instituições mais conservadores da sociedade – portuguesa, no caso do escritor.

Mesmo sendo conhecida a condição soropositiva de Al Berto, embora não conste explicitamente em nenhuma biografia oficial do mesmo, ela costuma ser observada, por parte da crítica, como um traço estigmatizante de sua obra (ainda que na tentativa de “positivá-la” ou, de fato, reduzi-la esteticamente)²⁴; todavia, essa questão biopolítica da AIDS, nesta pesquisa, é considerada como parte de um discurso *queer* mais amplo, histórica e culturalmente localizado, baseado na resistência e na subversão.

Todavia, seguindo os ensinamentos de Michel Foucault (1995) sobre as

²² A esse respeito, conferir o conhecido ensaio de Susan Sontag (1988, p. 38), em que a autora endossa seu estudo da *doença como metáfora*.

²³ Conferir o importante trabalho do antropólogo Richard Parker (2007), que possui um vasto estudo sobre essa questão.

²⁴ Conferir o estudo do pesquisador Gustavo Cerqueira Guimarães (2012, p. 93) acerca do impasse em relação ao caráter público da condição soropositiva de Al Berto.

descontinuidades em relação à formação e ao entendimento da historicidade, compreende-se o caráter instável por meio do qual os processos históricos e discursivos são construídos, sem qualquer linha de “evolução” subjacente. Trata-se de uma abordagem que destaca a dispersão temporal e espacial dos discursos e das práticas, da simultaneidade dos acontecimentos e também em razão da ausência de uma origem unívoca e transcendente para os fatos. O discurso da doença como metáfora, por exemplo, é sintomático desse ponto de vista, pois ele estabelece uma continuidade histórica entre um saber antigo, pautado nas noções de *punição divina* ou *castigo*, e um saber moderno, de natureza médica que, no entanto, manteve a mesma retórica antiga sobre o tema. Ou seja, Foucault (2005) apostou em uma crítica dos poderes presentes na sociedade mediante os saberes que os investem e os sancionam, o que inicialmente abordou como uma análise arqueológica sendo posteriormente concebida como uma forma de análise pautada pela *genealogia*²⁵.

Dito isso, certamente, é notório não foram os efeitos da epidemia de AIDS, unicamente, os responsáveis pelo profundo questionamento do estatuto social da sexualidade e do gênero a partir dos anos 1980, mas há que se considerar, em sua dispersão discursiva, a presença de todo um conjunto discursivo e prático de mudanças epistemológicas propostas ao longo dessa conjuntura histórica.

O legado dos movimentos de contestação das décadas anteriores – tais como os movimentos feministas, negros, ecológicos, *hippies* e *beatniks* – serviu como base para que as multiplicidades sexuais e de gênero pudessem adquirir visibilidade e força política no que concerne a esse contexto de ruptura político-epistemológica dos anos 1980, trazido à tona pelo pensamento *queer*, em meio a um cenário de epidemia e de formas de violência crescentes.

O *feminismo* – desde a sua gênese burguesa no final do século XIX, perfazendo as lutas da primeira metade do século XX – ao compreender o sujeito *mulher* como um construto social marcado por relações de poder, já estava preparando o solo teórico no qual os estudos *queer* floresceriam um pouco mais adiante. Tributários da luta feminista, o gênero e a sexualidade passaram a ser observados sob um olhar desconfiado e suspeito que buscou desnaturalizar os processos sociais que os encobriam e davam a essas categorias a aparência de naturalidade. É, portanto, em oposição a um feminismo mais essencialista, burguês, segregacionista e identitário, que a teoria *queer* estará alinhada e do qual também será

²⁵ Em sua *Microfísica do Poder*, publicada originalmente em 1979, Foucault (2005) esclarece esses dois paradigmas: “Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 2005, p. 172).

herdeira (BUTLER, 2003; MISKOLCI, 2009; PARKER, 2007).

O termo *queer*, de língua inglesa, que dá nome a esse conjunto de estudos foi, por muito tempo, utilizado pelo senso comum de modo pejorativo para designar (insultar, na verdade) sujeitos homossexuais (ou quem assim fosse considerado). Ao longo dos anos 1990, o termo passou a ser politicamente apropriado de um modo mais institucional como uma importante estratégia conceitual subversiva e como um discurso denunciador das estruturas sociais que insistem na manutenção das normas sexuais e de gênero em torno do eixo da heterossexualidade²⁶.

Trata-se de um regime discursivo em cuja base está a denúncia do que a teórica feminista Monique Wittig (2006) designou como sendo a *mentalidade heterossexual*, materializada na forma mesmo de um contrato social em praticamente todos os discursos e instituições que, historicamente, versaram sobre o corpo, o gênero e a sexualidade. Desse modo, a heterossexualidade foi concebida e estruturada “não como uma instituição, mas sim como um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres” (WITTIG, 2006, p. 16; tradução nossa²⁷).

Haurida, portanto, do campo do feminismo lésbico para os estudos *queer*, a denúncia da heterossexualidade como norma, ou seja, a *heteronormatividade* (MISKOLCI, 2012, p. 15), tornou-se, até hoje, um ponto fundamental que une diferentes teóricos *queer* (LOURO, 2008, p. 59). E essa mesma denúncia da heterossexualidade como norma reverbera-se na ficção de Al Berto por meio das representações transgressoras que o escritor constrói em sua autoficção.

À *sensibilidade queer* (PITTA, 2003, p. 29) que Al Berto demonstrou em meio ao contexto dramático dos anos 1980, evidencia-se a postura subversiva do escritor que, sem qualquer culpa ou receio, publicava a sua novela em um momento penoso, no qual os ecos da revolução sexual, pretendida em décadas anteriores, tornaram-se inaudíveis por força dos discursos conservadores e homofóbicos disseminados em toda parte. *Lunário*, ainda que sem abordar a questão da AIDS propriamente, como Al Berto o fizera posteriormente, revelou-se como um grito de resistência em prol da afirmação do corpo e de seus prazeres²⁸.

A teoria *queer*, conforme esclarece Richard Miskolci (2009, p. 152) é fruto de um

²⁶ O termo *queer* se insere no meio acadêmico a partir de uma conferência proferida pela escritora e historiadora Teresa de Lauretis em 1990, em que ela denunciava a insistência e a permanência de um discurso identitário, de matriz binária, no bojo dos Estudos de Gênero da época. Sobre estes aspectos, conferir o incontornável ensaio de Mário César Lugarinho (2013, p. 140).

²⁷ No original, em espanhol: “la heterosexualidad no como una institución sino como un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres”.

²⁸ Em relação a isso, conferir o poema “sida” (AL BERTO, 2010, p. 36) no qual Al Berto aborda a questão da doença com lirismo e sensibilidade, a despeito dos discursos obscurantistas da época.

encontro entre uma corrente da Filosofia e dos Estudos Culturais estadunidenses com parte do pensamento pós-estruturalista francês, de modo a se opor aos chamados Estudos de Minorias – o que englobava parte dos Estudos *Gays* e Lésbicos mais identitários da época –, rejeitando, contudo, fundamentalmente, quaisquer conceitos ou formas políticas essencialistas, deterministas, naturalizantes ou patologizantes das identidades sexuais e de gênero²⁹.

Entretanto, Miskolci (2012) vislumbra uma semente *queer* ainda nas décadas anteriores e, em relação a isso, o pesquisador comenta:

O que hoje chamamos de queer, em termos tanto políticos quanto teóricos, surgiu como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais (MISKOLCI, 2012, p. 21).

Sendo assim, o *queer* alastrar-se-ia para diversas áreas do conhecimento, apostando em seu caráter inter e multidisciplinar, justamente por possibilitar o estranhamento em relação aos saberes já consolidados e institucionalizados na cultura, bem como ele aposta na *criação* como um valor fundamental³⁰.

Desse modo, constituiu-se e constitui-se como um conjunto de saberes que desconfia de discursos redutores e totalizantes, ou seja, discursos que subalternizam em nome de qualquer verdade metafísica, científica ou filosófica, pressuposta pré-discursivamente. Não à toa, o campo da arte foi bastante receptivo ao pensamento *queer*, pois a suposta objetividade metodológica encontrada nas ciências, sobretudo as que se voltavam para o estudo da sexualidade e do gênero, cedeu lugar às desestabilizações e criações que o *queer* pôs a operar, nos domínios da representação e da linguagem. A ficção de Al Berto exemplifica com lucidez essa abertura e constante questionamento que a arte enseja, isto é, a sua importância como uma mudança de paradigma, um “devenir femme para corrigir a realidade” (AL BERTO, 2009, p. 60).

Sendo assim, o pensamento *queer* coloca-se contra quaisquer formas de afirmação identitária, embora não despreze por completo a força política (e local) que vê em alguns movimentos LGBTs mais organizados em torno da elaboração de determinadas estratégias sociais. A esse respeito, Miskolci (2012) comenta que a perspectiva *queer* visa a superar “o

²⁹ Sobre isso, Miskolci (2012) ainda acrescenta que: “[...] a Teoria *Queer* tem um duplo efeito: ela vem enriquecer os estudos *gays* e lésbicos com sua perspectiva feminista que lida com o conceito de gênero, e também sofisticar o feminismo, ampliando seu alcance para além das mulheres” (MISKOLCI, 2012, p. 31).

³⁰ Acerca da teoria pós-estruturalista, em cujo âmbito se insere a teoria *queer*, Terry Eagleton (1997) pontua que em tal arcabouço crítico-teórico “não há uma divisão clara entre ‘crítica’ e ‘criação’; ambos os modos são compreendidos na escrita como tal” (EAGLETON, 1997, p. 192).

binômio hétero-homo, a ideia poderosa e altamente contestável de que a sociedade se divide apenas em heterossexuais e homossexuais”; pontuando, acerca do termo LGBT, que se trata de um “termo que não dá conta do grande espectro de gente que não se enquadra no modelo heterossexual e que não cabe em nenhuma dessas letras” (MISKOLCI, 2012, p. 17)³¹.

O próprio Al Berto, no *corpus* desta pesquisa, não se utiliza dessas nomenclaturas mais identitárias ao constituir suas personagens. Ao invés de fazer uso de termos como “gay” ou “homossexual”, por exemplo, Al Berto prefere trazer em seu discurso “bichas velhas e putos da rua” (AL BERTO, 2012, p. 31), “bichas carcomidas pelo tédio” (*id. ibid.*, p. 102), enfim, toda “*esta cambada de paneleiragem*” (AL BERTO, 2009, p. 25; grifos originais).

Portanto, antes de afirmar qualquer assertiva universalista sobre a sexualidade e o gênero, a sensibilidade *queer* tem por intento desestabilizar os saberes e os valores que já enunciaram essas categorias, nos moldes de uma anticiência questionadora, herdeira da metodologia de Nietzsche, reelaborada por Foucault – isto é, subverter os valores, criar novas possibilidades de vida, compreender a genealogia dos discursos e das práticas.

Assim, conforme explica o sociólogo Steven Seidman (1995), o interesse desse saber que desconstrói a identidade constitui-se “menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual”, justamente porque o pensamento *queer* visa a uma análise mais profunda da sexualidade e do gênero na sociedade, ou seja, trata-se de “um regime de poder/saber que molda a ordenação do desejo, dos comportamentos e das instituições sociais [...]” (SEIDMAN, 1995, p. 128; tradução nossa³²).

Nesse sentido, ecoa nesta pesquisa a perspectiva de Seidman (1995), uma vez que a ficção de Al Berto não será compreendida como a “expressão de uma minoria homossexual”, ou então, uma voz solitária homossexual cuja essência/destino seria, inevitavelmente, a melancolia. Propomos compreender as categorias históricas de sexualidade e gênero, presentes no texto albertiano, como formas de materialização da corporeidade no âmbito da representação literária e esta mesma corporeidade (em Al Berto, transgressora) como um elemento de transformação da cultura na qual se insere. Sendo assim, os estudos *queer* são aqui mobilizados na tentativa de construir outros sentidos para a compreensão da obra de Al Berto, bem como a fim de destacar a consciência e o valor histórico que o texto enseja.

É válido considerar que os estudos *queer* surgem, institucionalmente, na Europa e nos

³¹ Em relação a essa questão, o filósofo Paul Preciado (2011) assinala que ao invés de concebermos todo o vasto leque das subjetividades sexuais em apenas algumas siglas pré-elaboradas, há que se observar a existência de “multidões *queer*”, que não permitem enquadrar-se em tais paradigmas identitários.

³² No original, em inglês “less a matter of explaining the repression or the expression of a homosexual minority [...] a regime of power/knowledge that shapes the ordering of social desires, behaviors, and institutions [...]”

Estados Unidos em investigações voltadas às áreas de filosofia e de crítica de arte. No Brasil, porém, é introduzido pela área da educação e posteriormente alocado em departamentos de ciências humanas e sociais³³.

Em Portugal, por outro lado, nota-se uma quase ausência de tal arcabouço crítico-teórico nas pesquisas em ciências humanas, embora o impulso *queer* tenha direcionado alguns trabalhos profusos como é o caso, por exemplo, do pesquisador português António Fernando Cascais³⁴.

Certamente, apostar em uma origem acadêmico-institucional para o *queer* é reduzi-lo demasiadamente e ir de encontro à própria potência crítica que, epistemologicamente, esse conceito possibilitou. O “surgimento” do *queer*, portanto, é disperso no tempo, no espaço, nas enunciações e nas práticas diversas.

Entretanto, tendo em vista estas colocações, como articular para a língua portuguesa uma teoria que, embora verse sobre essas categorias discursivas e regimes de poder com amplo alcance, foi produzida em um contexto anglo-saxão bastante diferenciado? Como pensar os estudos *queer*, enquanto um tipo de teoria subalterna, em países cuja constituição histórica, linguística e cultural é muito distinta da de seu lugar de origem institucional?

Para refletir sobre esse impasse teórico, em ensaio intitulado *Antropofagia crítica: para uma teoria queer em português* (2013), Mário César Lugarinho assinala que “Traduzir de maneira imediata o termo *queer* da sociedade central para a sociedade da periferia é trair a própria antropofagia que nos confere identidade” (LUGARINHO, 2013, p. 143).

O pesquisador analisa o dualismo centro/margem como ponto fundamental para compreender essa problemática da tradução, pois Portugal ocupa, geopoliticamente, uma posição periférica na Europa, cujo centro de poder anglo-saxão foi formado sob outros modelos culturais que se diferem do contexto lusitano, impedindo, de tal modo, uma transliteração ou tradução imediata do *queer* para a língua portuguesa ou, neste caso, para a cultura nacional portuguesa, mais especificamente.

Essa tradução do termo, se feita de maneira positivista, poderia incorrer no equívoco de trair a própria força político-epistemológica que o conceito assume, uma vez que ele foi proposto em uma língua diferente, em um contexto cultural bastante distinto historicamente e, em suma, formulado a partir de outros modos de organizar, individual e coletivamente, a

³³ Guacira Lopes Louro, em razão de seu livro *Um corpo estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer* (2003), é considerada a introdutora dessa questão no âmbito da academia brasileira (MISKOLCI, 2009, 2012).

³⁴ O antropólogo Leandro Colling (2014, p. 260-264), em um estudo voltado ao ativismo *queer* em Portugal e Chile e suas tensões com o movimento LGBT mais institucionalizado, ressalta as bases do *queer* tanto como uma reflexão crítica quanto como uma ação política.

própria perspectiva de mundo por meio das palavras.

Do ponto de vista dos intercâmbios culturais, a proposta antropofágica de Oswald de Andrade – no auge do modernismo brasileiro das primeiras décadas do século XX – é cabível nesse processo de transposição do *queer* de um contexto nacional para outro. Afinal, o ímpeto *queer* não se restringe a uma única nacionalidade, a despeito das reivindicações institucionais e locais que existem sobre ele.

A antropofagia oswaldiana, para além de nacionalismos e imperialismos, sugeria ao artista que fosse “deglutido” o que havia de bom e aproveitável nas diferentes culturas, relendo e absorvendo a *outridade* criticamente, a fim de constituir uma arte nova. Portanto, a tradução do *queer* é cabível somente tendo em vista a experiência da partilha intercultural, uma troca equânime, livre de colonizações. Sendo assim, trata-se de um processo de apropriação seletivo e transformador para todos os envolvidos em tal permuta³⁵.

É possível compreender o termo *queer*, por meio dessa proposta antropofágica de inspiração modernista, a partir de um amplo campo semântico no qual se incluem termos e valores, tais como *bicha*, *viado*, *mulherzinha*, *gay*, *lésbica*, *estranho*, *diferente*, *ousado*, *anormal*, *perverso*, *sapatão*, *loucas*, *fufa*, *maricas*, *morde-fronhas*, *paneleiro*, dentre outros (SPARGO, 2006); sendo estes cinco últimos típicas expressões utilizadas em Portugal para designar pejorativamente os sujeitos que fogem da heteronormatividade³⁶.

A injúria, então, passou a ser apropriada e positivada pelos sujeitos desestabilizadores das normatividades, denunciando-as em seu caráter forjado. Os mesmos sujeitos outrora tidos como pecadores, degenerados ou criminosos pelas instituições e que não se adéquam ao modelo normativo imposto pela *matriz heterossexual* (BUTLER, 2003, p. 215), na forma mesmo de um contrato de forte influência cultural, que se faz sentir o tempo todo.

Um das incumbências da teoria *queer* seria desvelar os processos discursivos e sociais que constituem os sujeitos no interior de uma economia cultural voltada para o modelo da heteronormatividade. Essa supremacia normalizadora do prazer e do corpo, persegue o desejo heterossexual e o instaura como superior, assim, obliteram-se as outras possibilidades no campo múltiplo da sexualidade e das expressões humanas que a circunscrevem.

Como bem pontua Mário César Lugarinho (2013):

A teoria *queer* pretende assinalar o lugar do *queer* (o excêntrico) no concerto

³⁵ O sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1992), pensando a tradição cultural portuguesa, é categórico ao afirmar que se trata da mesma “antropofagia que Oswald de Andrade atribuía à cultura brasileira e que eu penso caracterizar igualmente e por inteiro a cultura portuguesa” (SANTOS, 1992, p. 134).

³⁶ Em relação à questão da nomeação, Barthes (1992) assinala que “o sentido é uma força: nomear é subjugar, e quanto mais genérica é a nomeação, mais forte é o domínio” (BARTHES, 1992, p. 154).

cultural em que se inscreve, ao observá-lo sob as suas inúmeras facetas sociais, étnicas, nacionais e culturais. Sem tentar projetar uma identidade fixa e totalizante, pelo contrário, a teoria *queer* investe na *diferença* como forma de perceber o lugar do sujeito e do indivíduo *queer* e os sentidos que gera. *Queer*, também passava a ser o amplo campo semântico por onde o sujeito poderia se constituir num discurso mais ancorado no seu exercício de sexualidade do que em padrões pré-estabelecidos e repressores, para além da mera e superficial oposição biológica (LUGARINHO, 2013, p. 140).

O estranhamento em relação aos saberes que buscam pré-dizer o sujeito em sua verdade ontológica faz parte dessa epistemologia da diferença, que o *queer* traz como proposta teórica e metodológica, pois visa a desestabilizar os discursos pretensamente neutros que tomam a sexualidade e o gênero como tema. Todavia, não se trata de “um novo ideal de sujeito. Não se pretende instaurar novo projeto a ser perseguido, não há intenção de produzir nova referência” (LOURO, 2008, p. 22). O *queer* almeja, justamente, descentrar as referências e expor as margens, questionar os limites cognoscíveis e rever valores ético-morais.

Michel Foucault (1985), na sua incontornável *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, publicada em 1976, compreendeu a sexualidade como um construto moderno incitado e produzido por discursos reguladores e normalizadores do corpo, sancionados pela Medicina e pelo Direito, sobretudo, ao longo dos séculos XVIII e XIX, os quais consolidaram as bases do pensamento moderno. O pensador francês demonstra que a figura do homossexual foi uma construção bastante estratégica e assentada, por sua vez, em um dispositivo sexual de matriz binária, considerado correto e natural: o da heterossexualidade destinada à reprodução.

A figura patologizada do homossexual oitocentista – produto de uma instituição científica positivista, carregada de valores moralizantes e eugenistas – é então fundada e reproduzida como sendo uma identidade, uma nova categoria da espécie humana, uma descoberta do ser, cuja natureza deveria ser estudada, catalogada, tratada e, em última instância, que tal natureza pérfida deveria se cumprir como um destino inevitável e decadente, de um modo determinista.

O romance naturalista português *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, é certamente o melhor exemplo na literatura portuguesa oitocentista da visão naturalista, decadentista e positivista em relação ao sujeito designado como homossexual. Trata-se daquele indivíduo masculino ou feminino marcado pelos signos da degenerescência, patologização, anormalidade, do crime e do vício – ou seja, do *homossexualismo* – que supostamente acomete a protagonista do romance, um nobre em visível processo de decadência física e moral (LUGARINHO, 2001).

Todavia, absolutamente contrária a essa perspectiva é a geração de escritores portugueses dos anos 1970, em que se inclui Al Berto, que versa sobre o tema da sexualidade e das expressões subjetivas por meio de representações que buscam positivar o estatuto do sujeito *queer*.

Diferentemente do narrador do romance de Botelho, cuja visão naturalista sobre as personagens e a história contada constroem uma enunciação que distancia narrador e personagem, o narrador albertiano concede voz às suas personagens, refere-se a elas desprovido de qualquer exotismo de teor homofóbico ou transfóbico, reelaborando, assim, os discursos poéticos e prosaicos que representaram, historicamente, essas subjetividades transgressoras.

Nesse sentido, o trabalho de Foucault (1985) tornou-se fundamental para as ambições que a teoria *queer* desenvolveria com o passar do tempo, pois o mesmo identificou a relação inseparável entre os saberes e os poderes constituintes dos processos sociais, interpelados pelo discurso – inclusive, e principalmente, no que concerne aos discursos sobre o corpo, o gênero e a sexualidade, compreendidos pelo filósofo como uma preocupação central do pensamento da modernidade, tal como se fosse um segredo do qual dependesse toda a existência humana, de maneira unívoca e universal.

Trata-se de considerar, no referido estudo de Foucault, a existência de um complexo *dispositivo histórico de sexualidade*, que constitui os sujeitos por meio da linguagem e de toda a rede de poder que ela envolve, uma vez que, tal como no caso do sujeito tido como homossexual, o dispositivo visou a objetivar esses sujeitos em categorias patologizantes ou criminais, oriundas, por sua vez, de formas institucionais respaldadas pelas ciências modernas. Sendo assim, o dispositivo incita a produção de novos discursos, os quais, para além do bem e do mal, reiteram os conceitos problemáticos que são tomados como pressupostos da sexualidade; assim constrói tanto a norma, quanto a ruptura da norma, ou seja, o corpo transgressor. A transgressão não é uma substância do âmbito da natureza ou um pressuposto metafísico qualquer, ela é, sim, construída em oposição ao modelo heteronormativo. Conforme problematiza, a esse respeito, Leticia Lanz (2015), “é a norma que cria a infração da norma. Se a norma for extinta, deixa de haver infração” (LANZ, 2015, p. 114).

Considerando tal centralidade das questões discursivas e de linguagem na produção da sexualidade e do gênero, outro pensamento que lançou as bases filosóficas daquilo que seria chamado posteriormente de *Queer Studies*, está na obra *Gramatologia*, publicada em 1967, de Jacques Derrida.

O filósofo da desconstrução, em tal estudo, reflete sobre os significados culturais contidos na linguagem a partir do carácter suplementar que ela possui. A saber, os significados seriam organizados por meio de um jogo de presença e ausência, altamente dicotômico, de modo que o que estaria fora de um sistema, colocado à margem ou à subalternidade, já estaria, em contrapartida, de alguma forma contido no interior desse mesmo sistema, por força mesmo de sua exclusão. Assim foi com a criação do conceito pejorativo de *homossexual*, só podendo ser gestado em oposição ao modelo hegemônico do *heterossexual*, concebido como tipo natural.

Em relação a isso, Terry Eagleton (1997) assinala que:

A desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade (EAGLETON, 1997, p. 183).

Sendo assim, a tarefa da desconstrução, enquanto procedimento teórico-metodológico, seria explicitar essa relação (discursiva) de poder que se dá ao nível da linguagem e da cultura, marcada pela presença e pela ausência de valores dualistas e arbitrários, de modo a abrir-se para novas possibilidades de significação daquilo que *é* e que também, paradoxalmente, *não é*. Nessa perspectiva teórica, Derrida propõe uma análise da linguagem que promove a reinterpretação e a reelaboração dos sentidos já cristalizados no interior dela mesma (LUGARINHO, 2002).

Foi nesse solo fértil de estranhamentos e questionamentos pós-estruturalistas – tributário das investigações de Foucault e Derrida – que as bases filosóficas para uma compreensão discursiva sobre a linguagem (a sexualidade, o gênero, a plasticidade do corpo) puderam ser então lançadas. No entanto, não cabe no escopo desta pesquisa traçar uma história do desenvolvimento da teoria *queer* (marcada, inclusive, por uma grande multiplicidade teórica), mas, sim, localizar no interior desse dispositivo crítico da cultura os conceitos pertinentes para uma análise literária propriamente.

A saber, interessa-nos, no presente estudo, refletir sobre os conceitos de *corpo*, *homoerotismo* e *transgeneridade*, gestados no interior dessa perspectiva teórica, de modo a considerar a sexualidade e o gênero como possibilidades de subversão da ordem heteronormativa e patriarcal vigente, tal como a escrita de Al Berto assim possibilitou.

Uma das obras a ser considerada pela crítica literária como efetivamente mais próxima das reflexões *queer*, trata-se do já clássico estudo de Eve Sedgwick intitulado *Between Men*:

English Literature and Male Homosocial Desire (1985), localizado no interior da crítica literária inglesa, o que é particularmente importante ressaltar.

Tendo em vista as perspectivas essencialistas, ainda em voga nos anos 1980, encontradas em grande parte das análises propostas pelas ciências humanas, sociais e biológicas da época, a crítica de arte (e também a arte, propriamente) incumbiu-se da sensível tarefa de lançar um outro olhar para as questões sobre a corporeidade, a sexualidade e o gênero; olhar este menos patologizante ou preocupado com uma suposta verdade, do que destinado a expor as fragilidades do sistema social e de uma cultura hegemônica que se pretendia homogênea.

Sendo assim, por meio de seu conceito de *homossociabilidade* – a rede de relações decorrentes do patriarcado, que controla o comportamento masculino e o hierarquiza sobre o feminino, dominando tudo aquilo que foge a tal posição de poder, como as mulheres, as crianças, os sujeitos não heterossexuais etc. (SEDGWICK, 1985) –, Sedgwick lança uma metodologia de análise literária a partir da observação de triângulos amorosos encontrados em alguns romances ingleses do século XIX, demonstrando, assim, que a misoginia e a homofobia seriam dois aspectos estruturantes e condicionantes desse modelo de sociedade que foi instituído pelo patriarcalismo burguês.

Sendo a literatura um produto interdependente da história, da sociedade e da cultura, as relações misóginas e homofóbicas estariam pressupostas, inevitavelmente, na constituição desses textos canônicos analisados por Sedgwick. Conforme a teórica explicita logo no início: “[...] em uma sociedade onde homens e mulheres diferenciam-se no acesso ao poder, haverá importantes diferenças de gênero, assim como na estrutura e na constituição da sexualidade” (SEDGWICK, 1985, p. 2; tradução nossa³⁷). Sua análise, no limite, tece um comentário sobre as concepções de sexualidade e gênero que consolidaram a sociedade burguesa no século XIX e assim definiram claramente os papéis a serem desempenhados por homens e mulheres.

Dando continuidade a essa crítica da cultura, em trabalho intitulado *Epistemologia do Armário*, publicado em 1990, Sedgwick (2003) segue a sua análise *queer* em relação a algumas reflexões filosóficas, de modo a propor o conceito de *armário* como um regime de conhecimento baseado em determinadas relações sociais, segundo as quais o indivíduo é enquadrado na posição “fora” ou “dentro” perante tal dispositivo. Isto é, trata-se do impasse entre o sujeito assumir publicamente uma certa identidade não heterossexual ou, ao contrário, “enrustir-se” e resguardar-se camuflado nos meandros da heteronormatividade.

³⁷ No original, em inglês: “[...] in a society where men and women differ [in their access to power], there will be important gender differences, as well, in the structure and constitution of sexuality.”

Esse dispositivo, no entanto, mostra-se contraditório, conforme pontua Sedgwick (2003), pois sair do armário é uma postura que, muitas vezes, pode “cristalizar intuições ou convicções que pairam no ar há algum tempo, as quais estabeleceram já seus próprios mecanismos surdos de desprezo, de chantagem, de adulação e de cumplicidade” (SEDGWICK, 2003, p. 22).

Do ponto de vista da crítica que a abordagem *queer* estabelece, sair do armário corresponderia a assumir uma outra identidade já elaborada discursivamente, inscrita em mecanismos biopolíticos determinados e, por sua vez, constituída em torno de determinadas pautas políticas específicas (como sugerem os termos “gay” ou LGBT, por exemplo). Em contrapartida, o *queer* questiona os pressupostos da oposição hétero/homossexual que rege o estatuto da sexualidade moderna e almeja, assim, desautomatizar um pretense armário ontológico do qual todas e todos deveriam sair.

Contudo, essa perspectiva não rejeita por completo a “saída do armário” como um fator positivo, já que ela pode ser uma estratégia prática de atuação do sujeito ao resistir à imposição de um tipo exclusivo de prazer sexual e de identidade de gênero que são hegemônicos e impositivos (relacionados à heteronormatividade). Desse modo, discursivizar e afirmar uma subjetividade que não seja hegemônica (o heterossexual), para além do discurso de uma minoria sexual, seria mais adequado do ponto de vista da rearticulação *queer* em torno do conceito de *armário*, positivando-o, então, por meio da valorização da diferença encontrada em cada expressão subjetiva, na individualidade de cada sujeito, em cada história de vida.

Porém, não a fim de instaurar novos rótulos identitários essencialistas que venham a se tornar hegemônicos no futuro qualquer, mas, sim, tomando a diferença, pura e simplesmente, como base de tal discursivização subversiva, para a construção de novos paradigmas culturais e políticos.

Eve Sedgwick, em relação ao *queer*, assinala ainda que ele é um termo que “tem se estendido ao longo de dimensões que não podem ser subsumidas, inteiramente, ao gênero e à sexualidade”, isto é, a pensadora chama à atenção o *caráter interseccional* do sujeito *queer*, ou seja, “os modos pelos quais raça, etnicidade, nacionalidade pós-colonial entrecruzam-se com esses e com outros discursos de constituição-de-identidade, de fratura-de-identidade, por exemplo” (SEDGWICK *apud* JAGOSE, 1996, p. 99; tradução nossa³⁸).

³⁸ No original, em inglês: “is being spun outward along dimensions that can’t be subsumed under gender and sexuality at all: the ways that race, ethnicity, post colonial nationality criss-cross with these *and other* identity-constituting, identity-fracturing discourses, for example”.

Fundamental no terreno dos estudos *queer*, e também basilar no escopo desta pesquisa, foi a contribuição da filósofa Judith Butler, especialmente em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), publicado em 1990. A pesquisadora apresenta uma crítica feminista de base genealógica em que aponta a *heterossexualidade compulsória* e o *falocentrismo* como regimes de poder altamente normativos, produtores e reguladores da identidade sexual e de gênero.

A metodologia de Butler (2003), em razão de rejeitar pressupostos essencialistas, merece destaque para esta pesquisa:

Explicitar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem e causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujo ponto de origem são múltiplos e difusos (BUTLER, 2003, p. 9; grifos originais).

Segundo Butler (2003), não haveria uma identidade de gênero centrada e coerente, fornecida antes mesmo da existência do sujeito e da sociedade de sua época. O que é designado por *identidade* constitui-se a partir da internalização constante de normas de gênero, encenadas intensamente ao longo de toda uma vida, as quais se materializam, ao fim e ao cabo, no âmbito da corporeidade.

Pautando-se, pois, pela perspectiva genealógica de compreensão dos discursos, a filósofa afirma que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (*id. ibid.*, p. 48; grifo original).

Tendo em vista a profunda desconstrução de noções centrais, operada pelos estudos *queer* (tais como gênero, sexualidade e identidade), é possível considerar, por força de sua ressignificação, a teoria *queer* como uma ferramenta analítica profícua para uma análise literária, bem como para uma crítica mais profunda da cultura na qual se insere o texto literário, tal como desenvolveu, metodologicamente, Eve Sedgwick (1985) em seu trabalho.

Como um instrumento analítico para a crítica literária, a teoria *queer* ajuda a rasurar o modelo estruturalista de análise, centrado em elementos já dados a partir de certa estabilidade. Interessa ao pensamento *queer*, a despeito de universalismos metafísicos, analisar as especificidades contextuais e interseccionais que constituem os sujeitos, bem como compreender como se dá a representação de tais sujeitos – convertidos, então, em personagens

– no âmbito da literatura.

De tal modo, constitui-se o *queer* como uma crítica de revisitação e de transformação dos pressupostos que constroem os discursos naturalizados, optando pela diferença como sua efetiva positividade. Em relação a isso, Lugarinho (2002) reforça que o *queer* não implica simplesmente em uma determinada identidade *gay* ou lésbica marginalizada, mas, sim, trata-se de uma consciência mais profunda, “um jeito de estar no mundo, o qual, por virtude de sua diferença, é capaz de adotar uma *instância crítica* no relacionamento com a cultura dominante” (LUGARINHO, 2002, p. 276; tradução e grifos nossos³⁹).

Do ponto de vista metodológico, à teoria *queer* como crítica literária caberia a tarefa de observar algumas *estratégias de leitura* que, por sua vez, contemplariam determinadas visões teóricas acerca da corporeidade e de seus corolários. Essas visões estariam dispersas nas vozes que formam o enredo, tanto a do narrador, quanto a das personagens, afinal, conforme atentou Barthes (1992), em relação a estrutura do texto ficcional: “o que determina a ação não é a personagem e, sim, o discurso” (BARTHES, 1992, p. 51).

Contudo, ao analista *queer* do texto literário, caberia observar alguns aspectos:

ASPECTO 1 - As marcas deixadas pelo narrador em relação às personagens cuja sexualidade e gênero transgridem o código heteronormativo. Atentar-se para o fato desse narrador utilizar-se ou não de conceitos/valores hegemônicos ao se referir às subjetividades dissidentes ora representadas. O foco, então, nesse aspecto, é a posição do narrador. Observar, portanto, as homologias que podem ser estabelecidas entre a visão de mundo do narrador e a das personagens sobre as quais ele fala. Em suma, trata-se de refletir acerca da posição histórica que esse narrador ocupa, a partir da coleta de todos os vestígios que puderem ser rastreados ao longo do texto, deixados por ele em sua enunciação.

ASPECTO 2 - A postura de autoridade do narrador em conceder ou não voz às personagens *queer*, deixando que elas falem por si mesmas, que possam trazer à tona na materialidade do texto as nuances de suas próprias experiências. O foco, aqui, recai, portanto, na questão da delegação de vozes. Uma vez enunciadas essas subjetividades – quer seja por meio do discurso direto, quer seja por meio de um discurso indireto livre – valoriza-se, então, certa heteroglossia, por meio da qual ocorre a descentralização de vozes e obtém-se, assim, uma multiplicidade de sentidos em relação à diegese.

ASPECTO 3 - O modo como os saberes que versam sobre o gênero, a sexualidade e o

³⁹ No original, em inglês: “[...] a way of being in the world, which, by virtue of its difference, is capable of adopting a critical stance in relationship to mainstream culture [...]”.

corpo (que lhes dá forma), estão dispostos no discurso ficcional *como um todo*, em sua organicidade, a fim de revisitar e desconstruir pressupostos heteronormativos e opressores que, porventura, estejam presentes na enunciação. Além disso, cabe a tentativa de promover uma ressignificação – baseada em uma profunda consciência histórica e discursiva – tanto da instituição literária, em sua história institucional, quanto da cultura em que ela floresce, de um modo geral. Observar, enfim, a desconstrução das normatividades que ocorre dos níveis fonético e lexical aos níveis semântico e discursivo, bem como atentar-se para os campos de significação aos quais os enunciados estão atrelados e fundamentados. Destarte, essa desconstrução que se evidencia no ASPECTO 3, já abarcaria o ASPECTO 1 e o ASPECTO 2, os quais, por sua vez, são do ASPECTO 3 partes constituintes.

Tais aspectos, acima descritos, não constituem um conjunto fechado de códigos de leitura úteis para todo e qualquer texto ficcional, como outrora pretendiam as análises estruturalistas, mas apresentam-se como estratégias de leitura possíveis, dentre uma infinidade de outras estratégias que podem ser ensejadas, a fim de instrumentalizar a teoria *queer* para uma análise literária apta a promover uma crítica epistemológica de determinados conceitos e valores que perfazem o texto.

Em *S/Z*, publicado já em 1970 – considerado um trabalho divisor de águas entre a abordagem estruturalista e as abordagens pós-estruturalistas no terreno da crítica literária –, Barthes (1992) comentou acerca do jogo arbitrário de códigos que pretende submeter todo e qualquer texto a uma única estrutura universal, segundo métodos rigorosos. Tendo em vista a multiplicidade de sentidos possíveis de um texto ficcional, ele observou que estabelecer diferentes estratégias de leitura, sem pretensões universais, pode constituir-se como uma abordagem profícua para a análise literária. De tal modo, segundo Barthes (1992), no texto literário:

[...] as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início, é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal [...] (BARTHES, 1992, p. 39).

Contudo, enquanto uma crítica da cultura, de modo mais amplo, a teoria *queer* vai além dos muros institucionais da academia e dos espaços de circulação do saber acadêmico, pois se instala (e mais deveria instalar-se) nos discursos e práticas de ação efetivamente política na sociedade, revisitando e ressignificando a esfera cultural nas suas minúcias. Como crítica da cultura, deve ainda envolver uma compreensão das estruturas de poder e da

organização histórica das sociedades, desde as formas mais simples de interação cotidiana, a *microfísica do poder*, até o modo como o Estado se organiza jurídica, social e economicamente, incluindo a relação complexa do Estado com as outras nações. Como crítica da cultura, o *queer* é dotado de uma profunda consciência histórica acerca do *locus* que os sujeitos abjetos ocupam na sociedade, bem como se importa com as relações de linguagem que perfazem esse estatuto histórico do corpo.

Por ser uma teoria desconstrucionista da cultura, por isso fincada em solo pós-estruturalista, o *queer* deixa ver as representações e sentidos relegados às margens, que fraturam a ordem social maior, buscando, assim, compreender como se dá a constituição das diferenças e como o lugar da cultura (que se pretende) hegemônica pode ser interrogado sob a ótica do estranhamento, da multiplicidade e da reorganização que promove o sujeito transgressor.

Trata-se, contudo, de inserir o *queer* para ressignificar o lugar da cultura sem, contudo, fazê-lo perder seu próprio caráter de desestabilização e de constante recusa dos modelos impositivos, que é a sua característica central. O *cuier* (COLLING, 2014, p. 261), como assinalado anteriormente, não almeja um novo centro como referência, ele extrapola limites (WILLIAMS, 2012).

Posto isso, em relação a Al Berto, sua escrita pode ser compreendida sob uma perspectiva *queer* não somente por ousar “desconstruir formações culturais hegemônicas” (LUGARINHO, 2002, p. 292; tradução nossa⁴⁰), mas, também, por subverter alguns modelos literários fortemente presentes na tradição cultural portuguesa, a fim de possibilitar a desconstrução de uma certa corporeidade heteronormativa, conforme discutiremos a seguir.

1.3. A (DES)CONSTRUÇÃO DA CORPOREIDADE

Por estarem incumbidos da tarefa de questionar noções ontológicas fundacionais do sujeito e também do pensamento moderno – em que se inclui a categoria *corpo* –, os estudos *queer* partem do pressuposto que a construção do sujeito perpassa, necessariamente, pelo âmbito da corporeidade e também pelos processos culturais que produzem as diferentes subjetividades. Portanto, é a plasticidade do corpo, sofrendo os influxos do mundo ao moldar-lhe, que confere a ilusão de haver um *eu* coerente e já pré-destinado (BUTLER, 2003;

⁴⁰ No original, em inglês: “[...] to deconstruct hegemonic cultural formations”.

LOURO, 2008; LANZ, 2015).

Nesse sentido, não existe o corpo como um dado natural, metafísico e encerrado na biologia, no qual se instalaria e se acomodaria, por sua vez, a cultura. Ele é, pois, uma *construção do discurso*, é a *interpretação de uma plasticidade*, cuja materialidade está intimamente ligada à noção de *diferença sexual*, ficcionalmente elaborada e naturalizada por meio de instituições e discursos opressores (FOUCAULT, 1985; SCOTT, 1995). É como se o corpo só ganhasse inteligibilidade a partir de sua classificação na matriz sexual (que constrói o masculino e o feminino), da qual ele é menos causa ou origem, do que resultado, efeito ou *produto*.

Judith Butler (2003, p. 32) comenta que, na tradição platônica – que também perfaz grande parte do pensamento filosófico moderno – o dualismo corpo/alma resultou em uma estratégia de hierarquização política e social que culminou em subjugar o corpo como uma dimensão potencialmente menor frente à grandeza que supostamente assumiriam as noções de alma, espírito ou mesmo *mente*.

No entanto, seja em uma formação discursiva do campo metafísico (alma), seja em uma formação discursiva relacionada ao campo psicanalítico (mente), de todo modo, o paradigma masculino esteve, historicamente, atrelado à esfera da dominação e do desprezo ao corpo – sobretudo a alguns tipos de corpos, os indesejáveis, os que fraturam a ordem imposta.

Isso se justifica em razão de um alinhamento, nos domínios patriarcais, entre as noções de alma, mente, inteligência, razão e, no limite, verdade, isto é, signos relacionados às esferas macro-políticas de controle e poder. Além disso, são signos fortemente presentes no pensamento iluminista, que, por sua vez, sustentou várias noções modernas acerca da masculinidade e do caráter inferior atribuído à mulher e a tudo o que se relacionava à feminilidade. Nesse ínterim, por outro lado, o corpo, a sensibilidade e os prazeres foram relegados a um paradigma histórico feminino, isto é, imanente, inferior, de desprezo ao corpo e passível de controle pela lógica masculina de dominação.

A tarefa da desconstrução, do ponto de vista metodológico, considera a presença desse *outro* já subalternizado no interior do objeto de análise, ou seja, visa a estranhar essa perspectiva dualista e polarizada que camufla e também sustenta as engrenagens de poder. A crítica derridiana da desconstrução questiona, fundamentalmente, as bases metafísicas intocadas dos sistemas de representação que predominaram no, assim chamado, ocidente.

É como se os efeitos da experimentação e das sensações fossem relegados a uma dimensão feminina e problemática da existência: as emoções, os sentimentos ou mesmo a doença, equivalendo-se semanticamente como sensações manifestas no âmbito do corpo e

somente a partir dele, denotando a sua fragilidade. Todavia, diante desse corpo feminino subjugado pelo patriarcado e que experimenta as sensações do mundo com fragilidade, há um outro corpo que se quer incorpóreo, racional, transcendente, o corpo dito *humano*, e, no limite, universal, tal como acontece com o corpo chamado masculino. Eis a crítica que pode ser estabelecida ao humanismo ocidental, pautado, fundamentalmente, no paradigma masculino. É, no limite, o próprio corpo da norma materializado.

A “desconstrução” é o nome dado à operação crítica através da qual tais oposições podem ser parcialmente enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraqueceram parcial e mutuamente no processo de significação textual (EAGLETON, 1997, p. 182).

A partir dos anos 1960, com a desestabilização proposta pelos movimentos de contracultura, esse estatuto histórico de dominação do corpo chamado feminino, passou por grandes e profundas transformações. Corpos subalternizados – tais como as mulheres, negros, pessoas não heterossexuais, *pessoas transgêneras* enfim... – adquiriram, paulatinamente, mais visibilidade e representatividade no meio político e social, ainda que por meio do uso de algumas nomenclaturas identitárias, de modo a cumprir determinadas agendas políticas da época^{41 42}.

Os anos 1970 serão caracterizados por uma profunda consciência histórica dos sujeitos que outrora tiveram a sua expressão subjetiva e corporal obliterada ou silenciada. Não à toa, no âmbito da literatura encontram-se muitas formas de *escritas de si* que apontam para uma guinada subjetiva no campo da representação, a despeito do impulso universalista de décadas anteriores, quando a cultura hegemônica não pôde ser assim tão profundamente questionada como o foi à época da contracultura, em meados do século XX, especificamente.

A produção literária de Al Berto é um sintoma dessa conjuntura histórica na qual o questionamento da cultura dominante deu-se em razão de um corpo transgressor, isto é, de um corpo que enuncia a sua diferença e que almeja a sua visibilidade sob outros patamares, tal como a personagem Beno em *Lunário*, que “desesperado, saía para a noite e deixava que as coisas acontecessem, incapaz de recuar perante o que se lhe apresentava. Estava disponível para *todos*, e para *tudo*” (AL BERTO, 2012, p. 33; grifos nossos).

⁴¹ Em relação ao termo *pessoas transgêneras*, Letícia Lanz (2015) esclarece que quem transgride as normas de gênero impostas socialmente (ser homem ou ser mulher) “torna-se obviamente sociodesviante, *gênero-divergente* ou transgênero” (LANZ, 2015, p. 43; grifos originais).

⁴² No que diz respeito a essa emergência do corpo à época, a historiadora Denise Bernuzzi Sant’Anna (2000), assinala que: “Após os movimentos sociais da década de 60, por exemplo, o corpo foi redescoberto na arte e na política, na ciência e na mídia, provocando um verdadeiro ‘corporeismo’ nas sociedades ocidentais” (SANT’ANNA, 2000, p. 238).

A geração de escritores portugueses dos anos 1970, principalmente aqueles considerados “escritores marginais”, como Al Berto também o foi, tem o mérito de inserir na literatura daquele momento pós-ditadura o elemento *corpo* a partir dos signos mesmos de sua transgressão. Um corpo que, até então, fora silenciado pelo regime salazarista e poeticamente sugerido na época dos modernismos, como em Fernando Pessoa, José Régio ou Mário de Sá-Carneiro (INÁCIO, 2013; LUGARINHO, 2002).

Entretanto, conforme comenta Mário César Lugarinho (2002), apesar da emergência de muitos jovens “escritores marginais” nesse período – tais como Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira e Luís Miguel Nava – foi apenas a obra de Al Berto que trouxe à tona um sujeito realmente cômico de sua transgressão, realmente crítico na sua relação com o mundo, uma “verdadeira consciência *queer*”; afinal, no trabalho desses outros poetas, o desejo sexual entre iguais torna-se uma mera metáfora poética “ao invés de uma poética” em si (LUGARINHO, 2002, p. 288; tradução nossa⁴³).

Sendo assim, o protagonismo discursivo que o corpo dissidente assume, em relação às normatividades, caracteriza a relação inextricável entre vida e escrita que a produção ficcional de Al Berto ensaja. O escritor, por meio de sua vida e obra, desafiou a ordem heteronormativa e pôde expor um corpo sujeito aos diversos influxos do mundo.

Entretanto, pode um corpo transgressor ser representado no âmbito da literatura por meio de uma linguagem e de uma visão de mundo pouco ou nada transgressoras? Se assim for, esse mesmo corpo escrito não perderia, então, parte de seu caráter transgressor? Em contrapartida, não caberia ao corpo que transgrediu as normas buscar uma linguagem apta para comportar parte de toda sua transgressão, um olhar diferente que pudesse representá-lo?

A esse respeito, Emerson da Cruz Inácio (2013), ao destacar a mutualidade entre corpo e escrita na produção ficcional de Al Berto, chama à atenção que:

[...] a experiência cotidiana torna-se, assim motivo para a produção da poesia e razão de sua escrita; e o corpo, lugar em que primeiro se vive, ora é o próprio organismo biológico, ora é o local dentro do qual a própria poesia reside, ou ainda aquilo que sustenta a sua existência, num processo metalingüístico em que corpo e escrita se confundem e se correspondem (INÁCIO, 2013, p.22).

Assim, as experiências do corpo não bastam por si mesmas se estiverem fora da dimensão da escrita, de modo que, para essa geração de escritores portugueses (que assume a corporeidade subversiva), o corpo precisaria converter-se em escrita de algum modo e, com

⁴³ No original, em inglês: “In the work of these poets, homosexuality becomes a poetic metaphor, rather than a poetics. In contrast, it is only through the poetic work of Al Berto that one can detect a truly queer consciousness. Al Berto’s poetry is, in fact, where gay identity and homoerotic desire are most evident in the context of Portuguese literature”.

isso, ser elaborado não somente *na*, mas também *pela* linguagem. Um devir-texto, em que “o devir é encarado como um processo de desejo no qual a experiência substitui a interpretação” (ANGHEL, 2006, p. 124). É, portanto, a própria experiência vivida que confere legitimidade a essa *escrita do corpo*.

Aliás, são muitas as vezes em que Al Berto assinala a presença da escrita em sua vida e nas de suas personagens, sendo o ato de escrever tão fundamental para ele quanto para elas, de um ponto de vista autoficcional. Ou, conforme exclama a personagem Beno a respeito do livro que estivera a escrever mas nunca terminara: “Deixei de pintar e, agora, se deixasse de escrever, era mesmo o fim. O fim de tudo” (AL BERTO, 2012, p. 85).

Em relação à dimensão do corpo, por ele não estar centrado em uma substância metafísica (um ser idêntico a si) ou em uma natureza que determine seu destino, sua matriz ou sua verdade, por sua vez, ele configura-se tanto como uma matéria para a regulação social, quanto como uma matéria para a emancipação política. A abertura de possibilidades que envolve a corporeidade – nesta abordagem pós-estruturalista de positivação das ambiguidades – acontece em razão de não haver qualquer indício ou verdade ontológica inscrita nos corpos que possa determinar as formas de prazer, os usos e limites da corporeidade ou mesmo a moral mais correta que nela se deva imprimir.

É certo que os estudos *queer* nunca buscaram identificar uma verdade metafísica do corpo, sua “moral verdadeira”, esteja ela em um passado longínquo ou mesmo em algum futuro mais próspero. Afinal, o procedimento genealógico, presente tanto na obra de Foucault, quanto na de Butler, visa a “expor um corpo totalmente impresso pela história” (FOUCAULT *apud* BUTLER, 2003, p. 186).

Ao expor esse corpo à luz da historicidade, desvelam-se as contingências históricas que o constituíram como tal, a despeito de qualquer substância transcendente. Em outras palavras, trata-se de compreender que quaisquer noções que intentam por essencializar, naturalizar ou patologizar a corporeidade podem, enfim, ser localizadas a partir do rastro histórico deixado por elas no interior mesmo dos dispositivos discursivos de regulação e controle dos corpos.

Foi assim com a criação do conceito de *homossexual* durante o século XIX cientificista, cujo alcance político não só serviu para deixar recluso nas prisões aqueles que incitassem a mudança do comportamento social, mas, também, possibilitou que o sujeito tido como homossexual pudesse ser catalogado e especificado como um novo tipo humano, alguém de uma verdadeira humanidade, conforme comenta Foucault (1985, p. 44).

Por força de comparação, vale mencionar que Al Berto não sentiu em sua época os

mesmos efeitos que sentira o escritor Oscar Wilde na Inglaterra vitoriana, quando condenado ao cárcere em razão dessa estratégia biopolítica construída em torno da emergência do *homossexual* e de sua corporeidade.

Do mesmo modo, a criação do conceito de *transexual* durante a década de 1950, conforme comenta Letícia Lanz (2015, p. 332), evidenciou o processo patologizante pelo qual os corpos transgressores de gênero (ou seja, *transgêneros*) foram compreendidos durante muito tempo e assim sancionados pelas ciências médicas e jurídicas até hoje. Embora a formação inicial de Al Berto tenha se dado sobretudo ao longo dos anos 1950, ele não absorveu em seu trabalho ficcional tais termos altamente sectários, oriundos de determinadas formações discursivas científicas.

Portanto, *expor* a historicidade desses conceitos é chamar à atenção essas corporeidades subalternizadas, compreendendo o porquê de sua marginalização no interior dos diversos dispositivos de poder-saber que organizam a sociedade. Nesse ínterim, a sensibilidade poética de Al Berto procurou trazer para mais próximo do corpo a realidade de suas próprias sensações e vivências, a despeito das visões científicas da medicina e do direito que visaram, historicamente, ao cerceamento das possibilidades que envolvem a corporeidade.

lá fora, longe das sílabas inventadas para substituírem a vida, as bichas reproduzem-se a velocidades incríveis. cruzam-se entre elas na esperança de conseguirem uma raça mutante, andrógina. passeiam-se no Jardim Botânico, imitam a enxertia das plantas, em cada canteiro soa um piar de palavrões, de risos agudos, de gargalhadas ferozes (AL BERTO, 2009, p. 24).

Se, ao longo tanto da antiguidade, quanto da medievalidade, os valores judaico-cristãos compreenderam o corpo como uma matéria inerte, um vazio profano, o signo do pecado, a condição para o sofrimento infernal ou mesmo como um eterno feminino, conforme assinala Judith Butler (2003, p. 186), as ciências biológicas modernas, a partir do século XIX, passaram a compreender o corpo como uma estrutura estável na sua lógica de formação anatômica, passível de ser estudado em toda a complexidade que envolve os processos vitais. Ressaltou-se, assim, a biologia como a grande ciência capaz de observar e melhor descrever o corpo e, com isso, propor um modelo universal de corporeidade.

Todavia, o que deveria ser, teoricamente, uma investigação objetiva por parte das ciências (biológicas, médicas ou jurídicas) passou a dotar-se de uma valoração moral implícita, construída sempre em relação ao modelo da heteronormatividade, e fazendo funcionar, assim, a crítica genealógica que hoje permite a investigação desse percurso.

Em Portugal, tal pensamento cientificista de cariz moral se expressa fortemente na

obra do médico higienista Egas Moniz, *A Vida Sexual* (1901-1933) – uma herança indubitável do pensamento naturalista e eugenista do século precedente – que serviu como um manual para a compreensão da sexualidade e das questões de gênero durante muito tempo no país, até, ao menos, a Revolução de Abril de 1974 quando as contingências históricas começaram a se transformar (ALMEIDA, 2011; POLICARPO, 2011).

O corpo transgressor de normatividades sexuais e de gênero, a despeito dessas visões hegemônicas e patologizantes, fortemente presentes na cultura, faz com que os sujeitos possam operar uma profunda *confusão subversiva* (BUTLER, 2003, p. 60) em relação aos padrões de inteligibilidade impostos.

Na interpretação de Butler (2003), os corpos dissidentes explicitam a descontinuidade (o questionamento da fixidez) que há entre o sexo biológico atribuído ao bebê (macho *ou* fêmea, segundo a hegemonia da norma), a identidade na qual a pessoa se reconhece individual e socialmente (homem *ou* mulher, segundo a *heteronorma*), além da esfera dos prazeres e das práticas sexuais ensejadas (devendo todos ser heterossexuais, segundo a norma). Trata-se, então, de um corpo que se inscreve fora de um conjunto de normatividades, que transgride os limites impostos pela matriz sexual hegemônica, assentada, por sua vez, no modelo da heteronormatividade e do falocentrismo – um corpo que, em razão de sua transgressão, pode ser compreendido como um corpo *queer*.

Sendo assim, ao desnaturalizar genealógicamente as relações biopolíticas que envolvem a corporeidade, o termo *queer* – enquanto um potente adjetivo de desconstrução – vem ressignificar a matriz heterossexual de inteligibilidade do corpo e, com isso, desmontar a sua pretensa universalidade e a-historicidade (BUTLER, 2003; SPARGO, 2006).

A respeito disso, Butler (2003) comenta:

Desde sempre um signo cultural, o corpo estabelece limites para os significados imaginários que ocasiona, mas nunca está livre de uma construção imaginária. O corpo fantasiado jamais poderá ser compreendido em relação ao corpo real; ele só pode ser compreendido em relação a uma outra fantasia culturalmente instituída, a qual postula o lugar do “literal” e do “real”. Os limites do “real” são produzidos no campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, em que os fatos físicos servem como causas e os desejos refletem os efeitos inexoráveis dessa fisicalidade (BUTLER, 2003, p. 108).

Seguindo os corolários dessa perspectiva desconstrucionista da ficção de um *corpo real*, compreende-se que o corpo pode ser lido, em um primeiro momento, como sendo um mero organismo biológico, pura e simplesmente. Um ser que vive. Os signos que lhe conferem humanidade viriam posteriormente, quando o mesmo abandona o estado de natureza e passa a habitar o espaço da construção simbólica (a linguagem), em um segundo

momento de sua existência que se pretende normativamente como o primeiro, como sendo fundante ou dado pré-discursivamente. Os discursos essencialistas apegam-se a essa concepção de que o corpo é um elemento dado pela ordem da natureza e, portanto, seria anterior à linguagem, impossível, assim, de transformar-se.

Todavia, a materialidade do corpo é também efeito dos poderes dissolvidos em diversas instituições e práticas da sociedade. A literatura, nesse ínterim, funciona como uma instituição tanto reguladora – vide, por exemplo, os romances de formação inglês, típicos da Era Vitoriana –, quanto como uma instituição com potencial transformador do aparato social e cultural vigentes – sendo a obra de Al Berto disso um grande exemplo.

A linguagem literária opera como uma espécie de libertação dos discursos opressores que constantemente – desde o período antigo – versaram sobre a constituição do sujeito e de seu corpo (INÁCIO, 2013). É conforme comenta Judith Butler (2003), com a ênfase que dá às questões de linguagem: “o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão como caminho para ir além dela” (BUTLER, 2003, p. 169).

Em uma lógica subversiva, o corpo necessita construir outros signos que valorizem a ambiguidade, que questionem os universalismos totalizantes, bem como as estruturas binárias presentes em grande parte da cultura. O campo da ficção poética – entendendo-se a *poesia* não como um gênero textual *stricto sensu*, mas como um sentimento mais elevado das construções sensíveis que a linguagem enseja em relação às experiências humanas – é, de fato, altamente profícuo para a efabulação discursiva. Desse modo, a literatura propõe o apagamento de fronteiras identitárias ou demais formas de separatismo, o uso de uma linguagem metafórica que melhor descreva a subjetividade fluida das personagens, além de construir um foco narrativo que não se apresenta como exógeno ou moralmente condenatório em relação ao conteúdo narrado.

A perspectiva *queer* se instala justamente nesse ponto de contato com a *criação literária*, em sentido *strictu*, posto que há a possibilidade de trazer à tona uma outra forma de conhecimento, gerando uma subversão de valores que não se reduza, simplesmente, à inclusão de pessoas não heterossexuais ou transgêneras ao cânone; trata-se, na verdade, de “discutir e (desmantelar) a lógica que construiu esse regime [heteronormativo], a lógica que justifica a dissimulação, que mantém e fixa posições de legitimidade e de ilegitimidade” (LOURO, 2008, p. 52).

Um corpo *queer*, que compreende seu aspecto transgressor das normatividades de gênero e sexualidade, reivindica seu lugar na crítica albertiana por meio de análises promovidas, por exemplo, pelos trabalhos de Lugarinho (2002, 2013), Inácio (2013) ou

Ornellas (2015). Embora a fortuna crítica do escritor valorize a dimensão que a corporeidade assume na obra (ANGHEL, 2006; AMARAL, 1991; FREITAS, 1999, 2005), não foi toda a crítica que se ocupou em discutir questões sobre corpo, gênero e sexualidade como categorias históricas, discursivas e estéticas, presentes na escrita albertiana.

Conforme comenta Mário César Lugarinho (2002), boa parte da crítica portuguesa “recusa-se a identificar ou discutir questões de diferença sexual ou desejo homoerótico, ao invés disso, concentra-se na forma e efeitos estilísticos obtidos pela maestria da linguagem” (LUGARINHO, 2002, p. 287; tradução nossa)⁴⁴.

Que a obra de Al Berto soube absorver elementos de várias estéticas – como as técnicas vanguardistas do modernismo do início do século XX ou mesmo as inflexões românticas, surrealistas oitocentistas – é inegável (MARTELO, 2012; ORNELLAS, 2015). Também é inegável a influência de toda uma tradição literária que, na especificidade de cada estilo e época, soube pautar questões referentes ao desejo sexual, especificamente, ao desejo entre iguais.

Em muitos poemas do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, assim como na obra de Mário de Sá-Carneiro, a exemplo de *A confissão de Lúcio* (1913), ou mesmo no romance de José Régio, *Jogo da Cabra Cega* (1934) – já se podia observar aquilo que Lugarinho (2002) denominou como sendo um “nascente discurso poético gay” (LUGARINHO, 2002, p. 277; tradução nossa)⁴⁵. O termo *gay*, aqui, deve ser compreendido com generosidade histórica e conceitual, pois Lugarinho se refere, especificamente, ao desejo sexual entre um mesmo gênero, que nessas obras da geração de *Orpheu* e de *Presença*, de algum modo, já estava sendo discursivizado no âmbito das representações modernistas da época.

Apesar desse silenciamento próprio da crítica mais formalista, ao obliterar os elementos transgressores da escrita albertiana, Lugarinho (2002, p. 287) pontua que, embora não deva ser desprezada a maestria da linguagem e os efeitos estilísticos obtidos por meio dela, há que se considerar que, ao lado das experimentações de linguagem, típicas das vanguardas dos anos 1960 e 1970, são também encontrados, na obra de Al Berto, temas que insistem na dessacralização, marginalidade e experiências transgressoras. Sendo assim, a análise que se pretenda menos formalista deve se pautar pelo questionamento de tais elementos, de modo a investigá-los com profundidade na relação que eles possuem com os

⁴⁴ No original, em inglês: “refuses to identify or discuss questions of sexual difference or homoerotic desire, and instead focuses on form and stylistic effects achieved by the mastery of language.”

⁴⁵ No original, em inglês: “nascent gay poetic discourse.”

efeitos estilísticos que a escrita albertiana enseja.

Ainda em relação a isso, Emerson da Cruz Inácio (2013) comenta que as vivências de escritores como Al Berto – que ousaram questionar a tradição (literária, cultural, social) portuguesa, por meio da desestabilização de conceitos como *família*, *virilidade* e *amor* – constituem-se, muitas vezes, como “um corpo estranho dentro da própria literatura portuguesa e por uma Crítica Literária que sutilmente desconsiderou por muito tempo esse novo aspecto, cada vez mais crescente e reclamante de um lugar dentro desse panorama [...]” (INÁCIO, 2013, p. 116-117).

Do ponto de vista de uma crítica que valoriza esse corpo *estranho* no discurso literário, analisar as metáforas presentes no texto de Al Berto sem considerar, todavia, a rede de discursos e enunciações que envolve a circulação de tais sentidos, equivaleria, na prática, a produzir um interdito discursivo no interior da crítica.

Um tema que, por sua própria complexidade histórica e cultural, parece não ser muito abordado ou, quando o é, a análise incorre, muitas vezes, no equívoco de estar pautada por pressupostos assentados em uma visão de mundo heterossexista.

Para melhor elucidar, em *Lunário*, quando a personagem Beno escreve em seu caderno de capa preta acerca da possível partida de sua paixão, o jovem Nému, como considerar a maestria da linguagem albertiana, a força de suas metáforas e de seu lirismo, sem considerar, contudo, o amor entre iguais que se desvela nestas linhas?

Regressa, Nému. Regressa ao escorrer dos dedos enrolados no sexo, ao riso matinal dos corpos saciados, às nocturnas conversas das esplanadas, aos jogos de sedução, aos engates, ao murmúrio das vozes nos becos da cidade, à ofegante trepidação da manhã, regressa... regressa Nému. Porque as palavras não te substituem e estão cheias de pústulas no coração das sílabas (AL BERTO, 2012, p. 68; grifos originais).

Comentar as metáforas poéticas da escrita de Al Berto, porém, sublimando o fato de tratar-se, como no trecho acima, de um evidente desejo sexual expresso entre dois iguais, é ignorar as potencialidades do discurso albertiano, do ponto de vista histórico, estético e, principalmente, político. Reitera-se, assim, em tal gesto crítico de interdição, pressupostos (hetero)normativos que não permitem o questionamento sobre os processos sociais e culturais que constituem tanto os sujeitos quanto os valores materializados nos processos de representação artística. Portanto, certas abordagens, apesar da qualidade da discussão promovida, muitas vezes, não alcançam no âmbito da crítica o mesmo grau de transgressão que Al Berto alcançou no plano da arte.

Se sua obra é considerada um momento fundacional de uma literatura *queer* em

Portugal (LUGARINHO, 2002), é justamente pela força estética que a mesma adquire em razão da consciência de Al Berto acerca do caráter profundamente transgressor e performático de sua escrita autoficcional. Desse modo, materializa-se textualmente a existência de personagens e discursos que subvertem valores hegemônicos e, com isso, desestabilizam certezas. Personagens como Beno, Kid, Nému ou Zohía apontam para esse questionamento do sujeito frente às normatividades do mundo e exprimem, por isso, seus prazeres e experiências com legitimidade: o desejo entre iguais, as transgressões de gênero, o exílio, a escrita como modo de legitimação do vivido etc.

Em certa passagem da novela, o narrador comenta sobre a vida de Beno, chamando à atenção para seu comportamento transgressor:

Dali em diante soube que era inútil voltar para trás, estava definitivamente só onde quer que se encontrasse. Só e abandonado às traições e deambulações da cidade, e aos putos louros das ruas da noite, e à embriaguez aterradora do álcool, das drogas, e das paixões. E ao perigo eminente do sangue derramado na fúria dos corpos e dos sexos.

[...]

Saiu para a rua, embrenhou-se na espessura da noite. Amou e traiu. Seduziu e deixou-se seduzir. Morreu um pouco todas as manhãs, e nunca mais regressou ao que tinha sido (AL BERTO, 2012, p. 34).

O abandono daquele que, em razão de seu comportamento, ousa infringir valores sociais, faz-se sentir pela voz onisciente do narrador que parece compreender bem esse sentimento de abandono incidente sobre os que estão às margens das determinações dos discursos dominantes, como pode ser observado no ASPECTO 1 (ver p. 57). Ao mencionar que Beno *amou e traiu*, que ele *seduziu e deixou-se seduzir*, o narrador coloca-se em uma posição enunciativa de intimidade em relação à personagem, como se a conhecesse em profundidade, como se de seu comportamento ele fosse também cúmplice, o que talvez explique o tom por meio do qual a voz narrativa toma forma no texto.

Em outras palavras, trata-se, por parte do narrador, de uma enunciação que não condena moralmente o comportamento de Beno, mas que parece legitimá-lo em seu caráter transgressor. A voz narrativa e a *estética da existência* de Beno, ambas dotadas de uma certa melancolia, encontram-se em um mesmo paradigma enunciativo, do ponto de vista das formações discursivas que constituem essas instâncias: uma homologia enunciativa, de cariz autoficcional, entre o narrador e a personagem protagonista da novela.

O uso de termos ou expressões, tais como *traições*, *putos louros das ruas*, *álcool*, *drogas* e *fúria dos corpos e dos sexos*, constroem a atmosfera dionisíaca em que a personagem notívaga deambula e vivencia suas experiências corporais. Se Beno *nunca mais*

regressou ao que tinha sido é porque a experiência da transgressão lhe foi, de certo, bastante profícua e para ele necessária em sua formação subjetiva; tanto é assim que Beno sabia que dali em diante *era inútil voltar para trás*. Ao mencionar o desejo da personagem pelos *putos louros das ruas*, a heterossexualidade compulsória é rasurada no discurso albertiano, pois um outro desejo erótico torna-se visível, assim como ela também é rasurada ao longo de toda a narrativa.

Em meio a isso, para Emerson da Cruz Inácio (2013), a obra de Al Berto, assim como em Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou José Régio, vem subverter, com profundidade, um certo modelo identitário atribuído ao homem português, modelo este constituído, pelo menos, desde as chamadas Grandes Navegações, isto é, o período que pode ser considerado como um início de modernidade na tradição ocidental. Trata-se, na verdade, do contexto histórico em que Portugal iniciou o seu amplo e violento processo de colonização nas Américas e na África, levando junto com as caravelas lusitanas uma masculinidade igualmente impositiva e dominadora.

Há uma profunda consciência histórica, em razão mesmo de uma consciência *queer*, que se reverbera na produção ficcional de Al Berto, como já mencionado anteriormente e reafirmado por Lugarinho (2002).

Sua escrita, como comenta Lugarinho (2002) “emana de uma profunda experiência de multiplicidade, embora uma multiplicidade diferente da de Fernando Pessoa”; tendo em vista que a multiplicidade que Al Berto traz em sua escrita não é na forma de uma heteronímia, mas apresenta-se como a “necessidade de afirmar a diferença sexual e a necessidade de estabelecer uma poética afirmativa de uma identidade sexual marginalizada que questiona as convenções culturais dominantes” (LUGARINHO, 2002, p. 291; tradução nossa⁴⁶).

Nessa tradição literária de desestabilização da identidade, por um influxo modernista, a heteronímia pessoana dá lugar ao descentramento identitário albertiano, que não se preocupa em escamotear ou silenciar as expressões de sua subjetividade sexual ou de narrar as próprias vivências.

Essa tradição literária modernista que supera o modelo do, assim chamado, homem camoniano – iniciada pelas gerações de *Orpheu e Presença*, e continuada por Al Berto – é constituída pela convergência de figuras viris e supostamente heterossexuais presentes na cultura portuguesa, tais como o marinheiro, o descobridor e o poeta, que passaram a ser

⁴⁶ No original, em inglês: “Historical consciousness in Al Berto emanates from a profound experience of multiplicity, though a multiplicity that is different from Fernando Pessoa’s. The experience of multiplicity in Al Berto’s poetry is the result of the need to affirm sexual difference and the need to establish an affirmative poetics of a marginalized sexual identity that questions mainstream cultural conventions”.

questionadas e desestabilizadas na representação literária. Então, conforme assinala Inácio (2013), superar o modelo camoniano, nesse sentido, “é também superar aquilo que por ele era valorizado enquanto modo de ser português [...]”; trata-se de uma “crise da identidade, da subjetividade e incapacidade de ser o homem do passado” (INÁCIO, 2013, p. 77).

Em Al Berto, salienta-se, é-lhe muito feliz essa *incapacidade* de não ser o *homem do passado*, pois em sua obra não parece haver qualquer crise diretamente relacionada ao desejo de ser aquela masculinidade hegemônica que aparece em Camões ou nos homens de sua época. Ao contrário, a escrita de Al Berto mostra-se sem culpas, expoente de um desejo irrefreável, afinal, Beno “não está arrependido de nada, apenas um pouco triste” (AL BERTO, 2012, p. 35).

Um corpo estranho que rasura normatividades e que “andou por aí, sem rumo – como um animal ferido de vida – cercando a noite na procura de caça fácil para saciar o desejo. E de um esconderijo secreto, aprazível, para dormir e esquecer tudo rapidamente” (*id. ibid.*, p. 35).

Uma rasura do modelo heterossexual camoniano também comentada por Sandro Ornellas (2015), segundo o qual a escrita de Al Berto, uma *escrita do corpo*, mostra-se, em relação à tradição cultural portuguesa, sempre “deslocada de sua ‘nação’, deslocada de sua masculinidade agressiva e conquistadora dos ‘barões assinalados’, deslocada das tradições de seu ‘povo’”; contudo, a ficção de Al Berto se constitui como uma “escrita de si, escrita da vida, dos corpos, das vontades, dos desejos” (ORNELLAS, 2015, p. 135).

Logo em *À procura do vento num jardim d’Agosto*, ainda sob o influxo das vivências contraculturais dos anos 1970, a transgressão albertiana destaca-se como possibilidade de ruptura de modelos de virilidade. Para elucidar, quando uma voz narrativa – que parece tratar-se de Kid, entidade também presente em *Lunário* – comenta sobre os flertes e as práticas de prostituição ensejadas pelos *paneleiros* da época, o faz com naturalidade e livre de julgamento morais. Mais uma vez o modelo camoniano do “homem português” é desconstruído para que, então, um corpo *queer* possa se delinear.

thank you sugar, lambe-me o dedo. por exemplo: o carro estaciona na lama e dele sai o velho senhor que dá sempre muito dinheiro, cai neve.

- Quanto é?

sentes-te aflito por teres de regatear o preço da vaselina.

- I know you siñor la vita está très difícil, vero, vero monsieur, you és muy dulce, kind mister Pi!

- Terrible ragazzo!

- Podes chamar-me Kid...

e a náusea de vaselina mentolada sobe ao nariz. a garganta impregna-se de vômitos, sufocas lentamente sobre a cama suja” (AL BERTO, 2009, p. 33).

Termos e expressões, tais como *lambe-me o dedo*, *náusea da vaselina mentolada*, *vómitos* e *cama suja*, constroem, por meio de uma sintaxe imagética, a atmosfera na qual a corporeidade é sugerida sinestésicamente: uma *escrita das sensações*. Por meio disso, convida-se o leitor a conhecer os espaços *undergrounds* em que as personagens abjetas circulam. É como se esses elementos indicassem que há um corpo a ser lembrado em sua materialidade mais ampla, a despeito de quaisquer idealizações que o apartem nos processos de representação.

Esses elementos escatológicos, enunciados em um paradigma sinestésico, permitem que o leitor obtenha alguma sensação diante do conteúdo narrado, trazendo, de tal modo, a corporeidade *queer*, representada pelas palavras, para mais perto de seu próprio corpo.

O modo como a personagem Kid narra – livre de culpas e até com certo humor – o momento em que passa o *velho senhor* de automóvel em busca de prazer sexual, expressa a consciência *queer* da escrita de Al Berto. Afinal, Kid é uma personagem que compreende bem o lugar em que fora colocado pela sociedade, isto é, o lugar da marginalização do desejo; compreende, assim, como *la vida estás très difícil* e que é preciso demonstrar simpatia com o homem mais velho no carro, dizendo se tratar de alguém *muy dulce*. A personagem utiliza-se, assim, de estratégias de sedução e um linguajar próprio para manter-se resistente, transgredindo modelos de virilidade e comportamento, para enfrentar e usufruir do lugar trágico em que a sociedade o alojou.

Em outra passagem, no referido trabalho poético de 1977, observa-se a desconstrução da masculinidade por meio de discursos que apontam para uma quebra da heteronormatividade em espaços nos quais as personagens transgressoras circulam. Nota-se como os *chuis*, isto é, os policiais, e os *serventes de pedreiro* constituem-se como elementos textuais que propiciam a desestabilização de valores por meio de práticas dissidentes representadas. Com isso, no imaginário português, no qual ainda impera a virilidade heteronormativa, Al Berto promoveu a sua específica desconstrução de tais valores:

Cravo Rabicho, mais rápida que um bólido, pirava-se à bófia. os chuis andavam nas redondezas do parque e alguns deles também alinhavam quando não estavam de serviço.

[...]

no fim da noite o texto era lido em voz alta por dois actores nus. diziam-no em surdina, para não incomodar quem dormia.

- No jardim e nos mijatórios abria-se uma braguilha, deparávamo-nos fatalmente com estes modelos de cuecas em pano, usadas pelos serventes de pedreiro. Mas era excitantíssimo!, dizia Kiki Proléta da Pívia (AL BERTO, 2009, p. 25; grifos originais).

Diante das reflexões promovidas até aqui, é possível traçar duas assertivas fundamentais acerca de uma teorização *queer* sobre a corporeidade albertiana: a) o corpo – e por corolário, o gênero e a sexualidade – pode ser compreendido como uma plasticidade moldável, historicamente localizável e produto de complexas redes discursivas trans-históricas que entrelaçam as formas de conhecimento, os poderes institucionais e os sentidos que a linguagem coloca em circulação sobre ele; b) a obra de Al Berto desconstrói o modelo camoniano e heteronormativo do homem português, constituindo-se em um momento de destaque da literatura portuguesa pós-1974; evidenciando, assim, o protagonismo discursivo que a corporeidade assume na produção ficcional albertiana.

No capítulo seguinte, discutiremos a desconstrução operada por Al Berto em relação aos modelos hegemônicos de corporeidade.

As especificidades do contexto contracultural de meados do século XX, do qual Al Berto usufruiu intensamente, reverberam-se tanto em *Lunário*, quanto em *À procura do vento num jardim d'Agosto*, revelando práticas transgressoras no uso do corpo, além de promover uma profunda consciência estética e histórica de questões que assolam diretamente o sujeito.

CAPÍTULO 2

REPRESENTAÇÕES *QUEER* NA FICÇÃO DE AL BERTO

2.1. EXPERIÊNCIAS CONTRACULTURAIS E PRÁTICAS TRANSGRESSORAS

Os efeitos da Segunda Guerra Mundial, certamente, não tiveram fim no ano de 1945. As décadas de 1950 e 1960 assistiram, de um lado, à ascensão da potência dos Estados Unidos com seu *American Way of Life* e, de outro, a União Soviética com uma tentativa “socialista” que, na prática, nunca se realizou como foi sonhado por Marx e Engels.

Contra os estilhaços da Guerra, mantidos por esses regimes elitistas pós-1945, levantaram-se muitas vozes subversivas e até então invisibilizadas, com o intento de construir uma sociedade *diferente* em relação aos modelos culturais hegemônicos ainda em voga no período do pós-guerra.

O que é, genericamente, denominado de *contracultura* diz respeito a um amplo conjunto de transformações políticas, sociais e culturais que ocorreram simultaneamente em várias partes do mundo, sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970. Indubitavelmente, a Guerra do Vietnã (1959-1975) foi um grande símbolo dessas disputas de poder e constituiu-se como um acontecimento paradigmático daquela conflitante conjuntura histórica. Além disso, trata-se de considerar os movimentos de contracultura como uma profunda mudança de sensibilidade e como um profícuo processo de transformação epistemológica, legados até os dias atuais.

Sendo assim, a contracultura também pode ser compreendida como um potente discurso trans-histórico, que busca subverter o *status quo* e questionar os valores de uma determinada sociedade em uma determinada época. É, portanto, não apenas uma categoria pontual e delimitada no tempo, sendo, antes, uma sensibilidade questionadora que pode percorrer várias épocas e várias sociedades a fim de interrogar o estatuto cultural dominante.

A respeito desse conceito profícuo e ambíguo, o antropólogo Carlos Alberto Messender Pereira (1992) explica que:

Podemos entender por contracultura duas coisas até certo ponto diferentes, ainda que muito ligadas entre si. E, quando alguém usa o termo, é possível que esteja se referindo a uma ou a ambas as coisas.

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante.

E tudo isso levado a frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. [...]

De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e

bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante (PEREIRA, 1992, p. 20).

As vozes de resistência à cultura hegemônica colocaram-se em oposição a um estilo de vida capitalista e consumista, à destruição da natureza e do planeta, em favor da paz mundial e, especialmente, pela libertação do corpo e seus prazeres dos variados mecanismos sociais que até então os oprimiam.

Os embates contraculturais deram-se a partir das especificidades locais e nacionais. Desse ponto de vista, não incorremos, nesta pesquisa, no equívoco de homogeneizar protestos variados e distintos sob uma percepção singular ou homogeneizante (*a* contracultura), pois, é preciso resguardar as próprias contradições e multiplicidades que fizeram a contracultura emergir na história, em diversos locais e por diversas nuances, como um amplo discurso de resistência.

Desse modo, considerando a contracultura nos termos propostos, como uma categoria heterogênea e múltipla, compreende-se, então, que ela adquire a sua forma histórica própria no interior da cultura portuguesa daquele período em razão das especificidades locais e contextuais em torno de sua emergência. Do mesmo modo, trata-se de refletir acerca do lugar que a literatura ocupou ao reelaborar, no âmbito da linguagem literária, importantes acontecimentos históricos compreendidos pelo signo da contracultura.

Em meados do século XX, Portugal passou a transitar entre a tradição e a modernidade, mesmo sob o domínio de uma longa ditadura, gestada ainda na década de 1920. A partir dos anos 1960, o país assistiu a um grande êxodo rural, a um intenso processo de urbanização e modernização das cidades, à volta dos retornados das guerras por independência em África, a entrada da pílula anticoncepcional no país, além de mudanças no campo da arte (literatura, música, cinema novo) e também no sistema educacional (FERREIRA, 2009). Entretanto, mesmo em meio a grandes transformações ditas modernizadoras, a ditadura vigorou no país até 1974, sob a presença de um forte conservadorismo⁴⁷.

Em *Lunário*, considerando as representações contraculturais que Al Berto enseja, observa-se a sensibilidade do narrador – inclusive, em um tom altamente niilista – quando ele se refere a uma certa juventude que pôde vivenciar esse período de mudanças e, com isso, romper com determinadas normatividades:

⁴⁷ Em relação a esse contexto, reforçando tal posicionamento, Jeffrey Weeks (2007) pontua que: “Sabemos que um código moral essencialmente autoritário dominou a regulação da sexualidade até os anos 1960” (WEEKS, 2007, p. 75). Acrescenta-se que: tal código, de modo geral, também pode ser estendido para as questões sobre o gênero e a corporeidade, como um todo. No contexto do regime salazarista, isso foi sintomático.

Naqueles anos, todos eles se tinham movido sem saberem muito bem se acordariam na manhã seguinte. Viviam numa febre constante, numa vertigem, num excesso permanente. Era preciso viver depressa e morrer, de preferência, ainda jovem. Nenhum deles alimentava projectos ou ambicionava fosse o que fosse. Era-lhes indiferente estar vivo ou morto. Mantinham-se nesse lugar mal iluminado e sem saída: a vida.

Uns tinham fugido de casa dos pais, outros tinham-se exilado voluntariamente do mundo. Viviam espalhados por apartamentos de subúrbio, ou tinham viajado para países distantes donde raramente regressavam. E, dos que ficaram, nenhum possuía uma ideia precisa daquilo que seria necessário fazer para não sucumbir em tamanha desolação. Nenhum deles tentara sequer explicar aos outros que estranho vazio se apoderara de si (AL BERTO, 2012, p. 95).

O narrador albertiano não promove uma análise estritamente política da contracultura, mas se preocupa em comentar a sensibilidade dos indivíduos que, embora tenham se colocado contra a cultura dominante, não sabiam exatamente quais novos rumos dariam às suas vidas. Sabiam, sim, quais modelos rechaçar, mas não quais eles deveriam seguir (se é que, de fato, haveria algum modelo a ser seguido). Essas subjetividades, que também possuem uma correspondência histórica, dizem respeito às personagens representadas ao longo do enredo, tais como Beno, Alba, Kid, Alaíno, Zohía e Nému – entidades *exiladas* e espalhadas pelo mundo, dotadas de uma profunda *desolação* e de um *estranho vazio*.

Conforme aventado desde o início deste trabalho, a escrita de Al Berto não se traduz unicamente como uma “voz homossexual melancólica”, pura e simplesmente. Há, nesse caso, um profundo discernimento histórico, por parte das personagens, que ecoa nas entrelinhas do texto por detrás dessa melancolia. De tal modo, a ficção possibilita um certo entendimento acerca da melancolia que, historicamente, perfaz esses sujeitos abjetos, a despeito de haver neles alguma suposta essência melancólica, diretamente ligada à questão da sexualidade.

O narrador, ao olhar para o passado, *naqueles anos*, o faz com a melancolia sentida por aqueles jovens que, certo dia, decidiram subverter os papéis que a sociedade pré-determinou para eles, como é característico do ASPECTO 1 (ver p. 57). A melancolia albertiana pode, então, ser compreendida como um efeito histórico da produção de uma subjetividade através dos sentidos que perfazem o corpo, ao invés de ser, simplesmente, observada como produto de uma suposta condição homossexual universal.

Diante de uma existência nômade e *errante* (em relação ao modelo burguês), só restara às personagens a certeza de que estariam ligadas por um mesmo *ethos* subversivo. Trata-se de uma forma de afetividade que ecoa no discurso albertiano, igualando-os em relação ao padrão de vida por eles compartilhado: “Restava-lhes a amizade e a cumplicidade de alguma paixão para resistirem ao caos devorador da cidade, e à moleza quase beata da ‘geração’ a que se

recusavam a pertencer” (AL BERTO, 2012, p. 95).

A *febre constante*, a *vertigem* e o *excesso permanente*, que essas personagens experimentaram, são o resultado das vivências lisérgicas que Al Berto traz à tona, sem qualquer culpa, em vários momentos de sua autoficção.

Foi assim quando Benó, no bar Lura, “comprou alguma *erva colombiana*” (*id. ibid.*, p. 54; grifos originais) para desfrutar ao lado de Nému; quando Kid entorna “dois frascos de comprimidos em cima da colcha” e, em seguida, vai ao bar Stars a fim de beber “muita cerveja” e comprar “uma pedra de ópio” (*id. ibid.*, p. 99); ou mesmo quando Zohía escreve: “*Saí para comprar coca e ácidos. Alaíno acompanhou-me*” (*id. ibid.*, p. 125; grifos originais).

Também em *À procura do vento num jardim d’Agosto*, há outras passagens que apontam para a atmosfera dissidente e psicodélica criada pelo escritor, como quando, por exemplo, Zohía disse:

“*Nós já não andamos de Rolls Royce, agora jogamos ao flipper e metemos ácidos e matamo-nos num tilt! bêbados cantarolamos obscenidades de top ten americano. Deixámos, pura e simplesmente, de usar cuecas*” (AL BERTO, 2009, p. 21; grifos originais).

O sentimento de recusa em pertencer àquela *geração*, comentada pelo narrador de *Lunário* (isto é, à norma), já estava presente no próprio discurso de Zohía.

Quando ela evoca a imagem de um *Rolls Royce* para semanticamente se opor a tudo o que ele representa, há um questionamento implícito do modelo normativo que a vida burguesa impõe. Modelo este que Zohía rompe inclusive no âmbito da intimidade, quando afirma que aquele grupo de jovens ao qual ela pertencia deixou *de usar cuecas*. Essa fala faz lembrar as movimentações feministas de 1968, nos Estados Unidos, em torno do questionamento sobre ser ou não o sutiã feminino (assim como outros acessórios) um elemento opressor do corpo da mulher, tentando fixar um modelo uníssono de beleza e, no limite, de manter pressupostos normativos em torno da feminilidade.

As experiências psicodélicas representadas em *Lunário* são uma tentativa de ir além da mera condição física ou social em que o corpo se encontra.⁴⁸ Trata-se de alcançar novos patamares de consciência, de conhecimento, esboçar alguma metamorfose ao nível da corporeidade e, assim, borrar fronteiras identitárias.

É o que acontece com Benó em uma de suas viagens psicodélicas, na qual ele sente

⁴⁸ Em relação a isso, Sandro Ornellas (2015) comenta que: “A percepção da existência de um corpo político, um corpo urbano, corpo docente, corpo familiar, corpo policial, etc. não são simplesmente percepções metafóricas. Há uma espacialização do corpo, cuja dimensão pode chegar a impressionantes distâncias” (ORNELLAS, 2015, p. 153).

metamorfosar-se em fruta, conforme descreve o narrador:

Esbanjara e desgastara o corpo, consumira-o noites adiante, encharcando-se com venenos mais ou menos perigosos, com ácidos que o tolhiam em prodigiosas visões. E certa noite vira um eléctrico esvoaçar, e as pessoas de pernas para o ar e nos pés cresciam plantas, musgos, viscosidades. Depois sentira-se metamorfosar em laranja e, no dia seguinte, estava cheio de feridas devido às dentadas que se dera, certamente na esperança de se autodevorar (ALBERTO, 2012, p. 50).

Os efeitos causados pelas substâncias psicodélicas conferem à personagem uma potencialização das próprias sensações corporais. Logo no primeiro capítulo, *Crepúsculo*, quando Beno está sozinho, fumando, relembando o passado e bebendo whisky, há uma confluência entre a música que ele estivera ouvindo anteriormente e aquela que, subitamente, a personagem passara a ouvir de dentro de si:

De qualquer parte do fundo do seu corpo – como se repentinamente os seus órgãos estivessem a emitir harmoniosos ecos – emergia a música que, momentos atrás, silenciara. “Estou a ouvir-me... estou a ouvir-me...” – murmurou para consigo mesmo (*id. ibid.*, p. 14).

Essa confluência entre os elementos do mundo e o próprio corpo da personagem pode ser compreendida como uma conectividade que inter-relaciona todos os corpos entre si, conforme discute o filósofo Jean-Luc Nancy em seu instigante ensaio *Corpus* (2001).

O pensador, de influência deleuziana, não compreende os, assim chamados, corpos humanos como a única possibilidade de inter-relacionamento no plano da imanência, ou mesmo não considera que haveria uma simples e mera individuação entre eles – também os espaços, o cosmos, a escrita, a sonoridade, as temporalidades, os sentidos, enfim, todo um conjunto de elementos que compõem a existência e que possibilitam que o corpo ocupe um determinado lugar, é considerado por Nancy (2001) em sua argumentação. É nesse sentido que o filósofo compreende *corpus* como um conjunto inextricável de corpos para além das meras conjecturas biológicas, físicas ou institucionais⁴⁹.

De tal modo, a existência de um corpo se daria por meio de um movimento aberto e infinito de articulação das possibilidades múltiplas do sentido, tornando inviável a concepção de identidade como um bloco estável, individuado ou coerente.

Fechou os olhos, tentou acalmar-se. Caminhou de novo, e enquanto caminhava

⁴⁹ Em relação a essa conectividade entre todos os elementos existentes – que Nancy (2001) compreendeu como o *corpus* – diz o filósofo que trata-se de “um catálogo em vez de um logos, a enumeração de um logos empírico, sem razão transcendental, uma colectânea, aleatória na sua ordem e na sua completude, um balbuciar sucessivo de peças e de excertos [...] uma justaposição sem articulação, uma variedade, uma mistura nem explodida nem implodida, com uma vaga ordenação, sempre extensível...” (NANCY, 2001, p. 52).

erguiam-se na sua memória noites e corpos que acabavam por ser uma só noite, imensa, infindável – e um só corpo que ia perdendo a consistência, tornando-se luminescente, e tremeluzia assim que Beno pronunciava um nome: “Alba... Silko... Zohía... Kid... Alaíno... Nému... Nému...” – por fim, o corpo afastou-se, acabando por se perder num luzeiro onde ainda nenhuma luz fora nomeada (ALBERTO, 2012, p. 149-150).

O corpo, para Nancy (2001, p. 98), não é apenas carne ou uma mera significação transcendente; é, antes, uma transgressão epistemológica, uma possibilidade de tocar a infinidade dos sentidos, *ex-crevendo-se*, por meio do limite e espaçamento que há entre os corpos e cuja possibilidade é a permuta pelas bordas, a efracção de um sentido absoluto, ou mesmo a queda de alguma verdade ou de alguma origem.

A escrita, portanto, possibilita a materialização dessa abertura possível dos sentidos, e enseja uma possibilidade de questionamento do estatuto da corporeidade como um bloco monolítico. Conforme comenta Nancy (2001):

Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. [...] Já que é a partir do meu corpo que eu estou endereço ao meu corpo – ou antes: é a partir dos corpos que o “eu” da escrita é enviado aos corpos. [...] (NANCY, 2001, p. 19).

Em meio a isso, feitas estas considerações, em *À procura do vento num jardim d’agosto*, Al Berto já apresentava ao público quais seriam o tom e o conteúdo de seu projeto autoficcional. Abundam nesse trabalho poético elementos tipicamente contraculturais, por meio da representação de personagens e práticas que são desvalorizadas pelos discursos hegemônicos, conforme citado anteriormente, desvelado no trecho a seguir:

Tangerina caça, ela caça. deita-se com dois putos. o som do hi-fi em surdina, *take a walk on the wild side*. corpos emaranhados na escuridão do quarto, uma aranha tece a manhã que os separará, cheira a tabaco. enleados, estendidos, de pé, torcidos, separados, latejantes, ensonados, húmidos, distantes. ela dorme, eles dormem na cumplicidade do sonho. até amanhã (ALBERTO, 2009, p. 25).

A cena que aqui o narrador descreve, como também o tom em que ela é descrita, apontam, ambos, para aquela afetividade, ou *cumplicidade*, sobre a qual também comentou o narrador de *Lunário*. É como se a cena de sexo casual entre Tangerina e os *dois putos* fosse lembrada em *flashes* pela voz narrativa, tal como faz as tomadas de um filme.

O ASPECTO 1 (ver p. 57) pode ser observado em razão do fato de que o narrador parece estar eufórico, tal como as personagens estão, durante a descrição desse ato sexual a três. A sequência *enleados, estendidos, de pé, torcidos, separados, latejantes, ensonados, húmidos, distantes* dá a sensação de haver um prazer sexual intenso e irrefreável entre as

personagens. A sintaxe albertiana, altamente imagética, inscreve no discurso ficcional as sensações obtidas no âmbito da corporeidade. Além disso, como se trata de uma relação sexual a três, o modelo da monogamia – valorizado desde a antiguidade e consolidado pela modernidade burguesa (FOUCAULT, 1984) – é aqui também fortemente rasurado.

A intertextualidade com a canção de Lou Reed (*take a walk on the wild side*) reforça a atmosfera de transgressão que o texto constrói, afinal, o verso “dê um passeio no lado selvagem” (tradução nossa) ecoa no exato momento em que Tangerina e os outros dois jovens estão se amando, reforçando, assim, os elementos que compõem aquele cenário transgressor.

Observa-se que as influências culturais da época servem tanto para ampliar os sentidos que o texto proporciona – histórica e semanticamente – quanto para caracterizar a dimensão *pop* e experimentalista que constitui o estilo de escrita de Al Berto.

Em *Lunário*, essas influências *pop*, *rock* e *undergrounds* surgem em diversos momentos da narrativa e com efeitos interdiscursivos específicos.

Por exemplo, quando Beno ouve o verso “*Sun’s going down. Like a big bald head*” (AL BERTO, 2012, p. 12; grifos originais), de Laurie Anderson; ou “*Run, Run, Run*, essa descarga de alta tensão do Velvet Underground” (*id. ibid.*, p. 53; grifos originais); quando toca a canção “*All the madmen*”, de David Bowie: “*Day after day, / They send my friends away [...]*” (*id. ibid.*, p. 64; grifos originais); e, principalmente, quando “Alba cantarolava uma velharia. *She was a princess, queen of the highway*” (*id. ibid.*, p. 91).

Em uma das passagens mais emblemáticas de *Lunário*, Beno chega a uma nova cidade e conhece o jovem casal Lúcio e Gazel, com quem logo constrói uma certa afetividade. Dias depois, em uma noite quente e escura, como descreve o narrador, os três vão até a periferia da cidade, em um bairro portuário com residências luxuosas, e decidem entrar em uma das mansões com a ajuda de um pé-de-cabra. A ideia parte do casal que toma a frente das decisões no local, enquanto Beno apenas espreita ansioso os acontecimentos, com o mesmo desejo que sempre o acompanhara em suas aventuras.

Os três entraram em um dos quartos da casa e começaram a iluminar cada canto, observando o requinte e o luxo dos objetos, “mas nem Lúcio nem Gazel mostraram qualquer interesse por eles” (*id. ibid.*, p. 27). Depois, Gazel saiu à procura de algo para beber e retornou com meia garrafa de whisky para eles. Beno ainda estava trêmulo, sem saber direito o que acontecia, bem como sem compreender a razão pela qual estavam os três ali. Seriam Lúcio e Gazel dois ladrões? Rapidamente, Beno descobrira que, na verdade, era de outro tema que se tratava:

A pouco e pouco deixou de tremer, deu uma golada de whisky e começou a sentir-se estranhamente calmo. Outra golada e olhou para Lúcio e Gazel que, entretanto, tinham pousado as lanternas numa das mesas de cabeceira, de modo a iluminarem a cama. Estavam de pé e tinham começado a despir-se, acariciando-se o sexo um do outro. Abraçados, beijaram-se demoradamente. Beno sentiu-se paralisar. Não ousava dizer fosse o que fosse nem fazer qualquer gesto ou movimento.

Lúcio atirara Gazel para cima da cama e fazia-lhe um broche. Depois, Gazel agarrou-lhe na cabeça e, muito lentamente, puxou-se para cima de si.

Lúcio foi escorregando sobre Gazel, lambendo-o, cobrindo-o de beijos e de carícias. E quando ficaram um por cima do outro, Beno ouviu Gazel sussurrar a Lúcio. ‘Fode-me.’

Lúcio arqueou o corpo e Gazel, num movimento preciso e harmonioso, deu meia volta sobre si mesmo, ficando de costas voltadas para cima. Lúcio baixou o corpo e entrou nele com suavidade.

Depois, sob os focos de luz, Lúcio tomou o lugar de Gazel (AL BERTO, 2012, p, 28-29).

Essa cena compõe o primeiro capítulo da novela, no qual a personagem protagonista começa a ser apresentada aos leitores pela perspectiva onisciente do narrador. Quando ele concede voz a essas personagens *queer*, como se observa no ASPECTO 2 (ver p. 57), suas experiências são contadas com maior detalhamento e sensibilidade. Elas são, por fim, sancionadas pela voz de autoridade daqueles que vivenciaram tais práticas transgressoras.

– Não somos ladrões. A única coisa que nos dá gozo é foder nas camas dos outros. Deixar sinais, percebes? Porque deve ser inquietante, quando regressam, descobrirem que alguém esteve ali, a foder... percebes? Só isso, sobretudo deve ser intrigante quando vêem que não lhes falta nada.

– Excepto o whisky que bebemos, claro! – acrescentou Lúcio.

– Mas vocês falaram em ajudar... – insistiu Beno. – Quando me acordaram no outro dia pensei que... – resolveu calar-se. Olhando para o chão, continuou a andar.

Gazel sorria, e Lúcio, passando a mão pelos cabelos de Beno, segredou:

– Eu e o Gazel precisávamos de ti unicamente para nos olhares. É tudo.

– Se quiseres, da próxima vez, experimentamos a três... – acrescentou Gazel, pondo-se a rir e a saltitar à roda de Beno.

Continuaram a andar, os braços sobre os ombros uns dos outros. Acertaram o passo, e procuraram uma cervejaria. O eco das gargalhadas perdia-se, ao longe, no vazio da avenida (*id. ibid.*, p. 29-30).

A experiência de Beno como *voyeur*, a fala sem culpa de Gazel sobre seu desejo, assim como as descrições oferecidas pelo narrador a respeito do envolvimento dos três, constituem, efetivamente, práticas transgressoras típicas do contexto contracultural dos anos 1960 e 1970. Uma juventude que, à sua maneira, buscou fazer a tão desejada e aguardada *revolução sexual*, dando-lhe viabilidade em meio ao caos urbano e por meio da recusa de um estilo de vida burguês (PEREIRA, 1992).

Solitário em seu apartamento, bebendo whisky e fumando cigarros, Beno lembrou-se

dos dias longínquos que passara ao lado de Lúcio e Gazel. Uma recordação que o entorpeceu por “uma sensação de ternura e de tristeza” (AL BERTO, 2012, p. 31). Beno se perguntava por onde andariam aqueles dois rapazes, de certo por haver dentro de si, ainda, as sobras de um desejo irrefreável, uma vontade de estar junto aos dois, de compartilhar novas aventuras como nos tempos de mocidade. Entretanto, os anos se passaram, no momento dessa recordação Beno já estava mais velho, melancólico e sozinho.

Surpreendente mesmo são as últimas lembranças que Beno guardou da dupla e o tom niilista que restou de toda essa história a três:

“Onde estariam eles? Ainda se amariam em cama alheia?” interrogava-se Beno quando, de súbito, se lembrou do que Gazel lhe dissera pouco antes de ele os deixar e partir em direção a outra cidade: “Quando eu e o Lúcio já não conseguirmos estar um com o outro, mesmo através da presença do olhar duma terceira pessoa, irei ter contigo. Procurar-te-ei até te encontrar, mesmo que só te encontre em corpos onde não estás...”

Mas Gazel nunca aparecera e os anos tinham-se esgotado sem que Beno soubesse se desejava, ou não, que um dia Gazel lhe batesse à porta inesperadamente” (*id. ibid.*, p. 31).

Outra personagem que merece destaque na novela é Zohía, uma entidade também presente em *À procura do vento num jardim d’agosto* e que reaparece em *Lunário* como esposa de Alaíno. Todavia, em ambas as obras, Zohía é tida como louca e é levada para uma clínica psiquiátrica.

Assim é comentado em *Lunário*: “E, quando a primavera se aproximou de novo – no dia em que completava vinte e dois anos –, Zohía era definitivamente internada numa clínica para doentes mentais” (*id. ibid.*, p. 117); e em *À procura do vento num jardim d’agosto*, diz o narrador: “não receio a morte, penso em Zohía internada em uma clínica para doentes mentais, colhendo violetas nas bocas adormecidas dos travestis” (AL BERTO, 2009, p. 33).

Ao visitar Zohía na clínica psiquiátrica, Alaíno levou-lhe alguns papéis que foram escritos pela companheira antes mesmo de sua internação, a fim de verificar se com isso Zohía voltaria a ser o que era – inútil tentativa.

A subjetividade de Zohía passou por uma intensa transformação resultante da própria experiência vivida, muitas vezes não compreendida pela maioria; uma *diferença* historicamente designada como loucura.

Estava escrito em um dos papéis de Zohía:

“A cidade e a noite são o meu coração do medo. E não há recanto, não há beco nem vagabundo que eu não conheça. Arrasto-me em redor daquele coração, de café em café, de droga em droga, de sexo em sexo, de alucinação em

*alucinação... e nada me sacia. E nada me salvará.
Sozinha, estou sozinha, irremediavelmente sozinha. Esqueci-me de Deus.
[...]*

Um dia, Mino levou-me para a discoteca onde era dj, e enquanto punha discos, eu encolhi-me entre as suas pernas, desabotoei-lhe as calças e chupei-o. Ele veio-se, e fiquei com a cara coberta por uma fina película de esperma adocicado. Esqueci-me de Deus nesse instante de agonia. E não consigo lembrar-me da música” (AL BERTO, 2012, p. 120; grifos originais).

A cena de envolvimento entre Zohía e Mino é descrita sem quaisquer interditos ou culpas, apesar da *agonia* que acomete Zohía. Talvez, essa afirmação do prazer tenha se dado em razão de Zohía ter escrito sobre o fato ao invés de simplesmente ter falado sobre ele, assinalando, desse modo, o ASPECTO 2 (ver p. 57). Sua confissão deu-se no papel, não perante os ouvidos autoritários de sua época. No ato da escrita, tal como faz Al Berto, a personagem encontrou um espaço somente seu para fazer a própria confissão, espaço em que as experiências vividas são reelaboradas e performadas com positividade.

Todavia, nenhuma outra cena em que Zohía aparece é tão transgressora quanto a descrição de sua rápida passagem pela igreja:

“Entre numa igreja. Sentei-me e fingi rezar, ajoelhei-me e chorei enquanto me masturbava, e vi lágrimas no rosto de Cristo que pareciam de esperma. Chorei com tanto alarido que me expulsaram dali. Nunca mais quis descansar, nunca mais procurei o real. Odeio igreja e cristos com lágrimas que não são de esperma, odeio-os!” (id. ibid., p. 121; grifos originais).

Os signos *igreja*, *rezar* e *Cristo* são desconstruídos nas práticas transgressoras de Zohía, por meio de signos como *masturbava* e *esperma*, que expressam, novamente, a *escrita das sensações* que perfaz a obra de Al Berto. A ironia da moça no interior da igreja, ao preferir o exercício da sexualidade – o prazer – ao exercício da religiosidade – a fé – também é parte do grande discurso contracultural, de resistência às normatividades, que Al Berto representa na ficção.

Em *Lunário* não há uma crítica política direta a alguma instituição religiosa (no caso de Portugal, a força histórica que possui a Igreja Católica na tradição cultural), pois a crítica albertiana a tal instituição dá-se por meio das práticas transgressoras de Zohía, que as promove *com tanto alarido* que ela chega a ser expulsa do recinto sagrado. Desse modo, Al Berto tece a sua crítica a uma instituição que, historicamente, promoveu interditos e gerenciou as expressões sexuais e de gênero dos sujeitos.

Além do mais, o escritor promove também uma transgressão ao nível das experimentações de linguagem, típico das vanguardas literárias de sua época. De um ponto de vista autoficcional, pelo fato do escritor ter vivido muitos anos em outros países, seu estilo de

escrita é marcado pela insubordinação a um padrão único, pelo enfrentamento à gramática normativa, pela ousadia de deslizar-se em palavras consideradas indecentes. Nos termos de Sandro Ornellas (2015), essa prática transgressora de escrita ocorre não somente pela ausência de maiúsculas, mas também “na paixão aleatória da coordenação das orações, na sintaxe fragmentada, na incompletude dos movimentos frasais, na ruptura dos limites entre o sujeito e objeto nos discursos” (ORNELLAS, 2015, p. 139).

Por fim, essas experiências contraculturais representadas pelo texto albertiano culminam em práticas transgressoras que assinalam o *locus* da corporeidade como uma potência subversiva – questionadora do *status quo*, incitadora de novos sentidos e de uma outra realidade.

A seguir, discutiremos algumas práticas transgressoras que concernem ao exercício da sexualidade e da afirmação do corpo. Promover-se-á, desse modo, uma discussão acerca do conceito de *homoerotismo*, por meio do qual o prazer entre iguais mostra-se genuinamente na expressão ficcional albertiana.

2.2. HOMOEROTISMO E A AFIRMAÇÃO DO DESEJO

Os séculos XVIII e XIX assistiram a uma intensa proliferação de discursos científicos, que versaram – muitas vezes de modo essencialista e até mesmo eugenista – sobre determinadas categorias relacionadas à subjetividade humana, assim como acerca dos processos corporais envolvidos na constituição dos sujeitos. Em sua *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault buscou compreender quais efeitos teóricos e práticos as categorias *sexo* e *sexualidade* exerceram nas sociedades modernas a partir da colocação do tema no âmbito do discurso oficial.

Segundo Foucault (1985), a “multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder” culminou com uma “incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais” (FOUCAULT, 1985, p. 22). O sexo/sexualidade, enquanto importante eixo da sociedade burguesa, configurou-se como uma grande estratégia moderna de regulação dos corpos, de incitação aos prazeres e também para a construção de novas subjetividades (FOUCAULT, 1985; BUTLER, 2003; WITTIG, 2006). O sujeito e seu sexo tornaram-se, então, objeto de algumas das principais ciências da época, tais como a Psiquiatria, a Sexologia e a Criminologia, por exemplo.

O termo *homossexualismo*, essencialmente compreendido como uma patologia, é

oriundo dessas ciências médico-jurídicas e positivistas do século XIX, que geraram o aparecimento de um novo tipo histórico de indivíduo, designado como *homossexual*. Trata-se de uma categoria que buscava descrever os indivíduos em sua totalidade e em sua essência, por meio das práticas e desejos ensejados por eles/elas.

Esse conceito, proposto pelo escritor húngaro Karl-Maria Kertbeny, em 1869, rapidamente alastrou-se para muitos países europeus, a fim de promover a criminalização, reclusão e o registro legal dos sujeitos discriminados. Entretanto, conforme pontua Jeffrey Weeks (2007) a esse respeito: “A homossexualidade, ao invés de descrever uma variante benigna da normalidade, como, originalmente, pretendia Kertbeny, tornou-se nas mãos de sexólogos pioneiros como Krafft-Ebing, uma descrição médico-moral” (WEEKS, 2007, p. 62).

A instrumentalização do conceito com a proposta judicial de criminalizar o sujeito tido como homossexual foi uma postura inicialmente adotada pelos governos da Alemanha (ainda em processo de unificação) e da Inglaterra, e, rapidamente, propalou-se como uma prática reguladora para outros países e continentes.

Em Portugal, entretanto, durante a vigência do Estado Novo salazarista, as relações entre um mesmo gênero foi oficialmente criminalizada, por meio da reforma do Código Penal de 1954. Embora o desejo entre iguais já fosse considerado, no interior da cultura portuguesa, como uma mistura de desvio e pecado, de erro e condenação, foi somente ao longo do século XX que tal sentimento de abjeção se tornou inscrito na Lei. Porém, em 1982, já no período de reabertura democrática, esse estatuto criminal deixou de existir no país, com quase cem anos após a emergência do conceito na Europa, o que, na prática, não alterou profundamente a vida cotidiana em seus detalhes, não modificou o discurso patológico em torno do sujeito tido como homossexual, e ainda se proliferou para os diversos âmbitos da sociedade e da cultura (ALMEIDA, 2011; POLICARPO, 2011).

A contribuição das ciências positivistas do século XIX foi a de irmanar, ao lado da noção de *pecado*, as noções de *crime* e *doença* em torno daqueles cujos prazeres fossem dirigidos aos seus iguais.

Desse modo, as ciências da época estabeleceram um *continuum* entre determinadas práticas do corpo e uma suposta identidade homossexual (INÁCIO, 2002; LANZ, 2015). O sujeito assim designado pelas instituições “tornou-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida”; uma vez que essa categoria patológica foi caracterizada não como um tipo específico de relação sexual ou prática aleatória, mas “como uma certa qualidade de sensibilidade sexual, uma certa maneira de inverter, em si

mesmo, o masculino e o feminino” (FOUCAULT, 1985, p. 43).

Independentemente de muitos estarem convictos de que certas sexualidades só fossem constituídas em razão de alguma patologia, esse discurso em torno da criação do homossexual – assim como muitas outras práticas designadas como antinaturais – resultou em determinadas estratégias políticas de grande impacto nas sociedades.

Todo o olhar se direcionou para essa natureza suspeita. Construiu-se, então, tanto a norma (o heterossexual, supostamente fiel à natureza, destinado à reprodução), quanto o desvio da norma (o homossexual, uma especificação negativa do indivíduo).

O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir (*id. ibid.*, p. 45; grifo original).

O homossexual, nessa perspectiva, seria o sujeito que não apenas trai e inferioriza sua condição masculina, mas também que vive contra uma ordem sexual considerada como natural, o que inevitavelmente o levaria a ser um potencial criminoso, vicioso e, como ao estilo estético da época, também um decadente, um degenerado – sexual, física, social e moralmente.

Obras como a de Abel Botelho, em *O Barão de Lavos*, ou de Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray*, ambas datadas de 1891, são exemplos, na literatura europeia, das estéticas decadentistas em voga no final do século XIX, ainda que o trabalho de Botelho possua um forte lastro naturalista que mostra-se ausente no texto de Wilde. Em ambos, porém, pressupostos heteronormativos, tipicamente burgueses, em relação ao sujeito, sua sexualidade e sua existência social e psíquica, podem ser observados de acordo como assim possibilitou a epistemologia da época.

Logo no início do século XX, os esforços de Sigmund Freud – ao se referir a uma possível bissexualidade latente nos indivíduos – contribuíram significativamente para o rearranjo da questão da homossexualidade no interior do arcabouço teórico da Psicanálise. Todavia, suas assertivas ainda mantiveram a lógica binária do masculino e do feminino como elementos naturais e pressupostos na formação do indivíduo. A postura de Freud, resguardados os avanços à época, estava assentada no modelo da heterossexualidade implícita, a partir do qual são erigidas tanto as condutas do indivíduo no interior da

civilização, quanto o desejo sexual desse mesmo indivíduo na própria constituição psíquica. A problemática do desejo edipiano, por exemplo, toma por base alguns preceitos heterossexistas para tentar compreender a formação da subjetividade sexual do indivíduo; além disso, costuma ser utilizado como um modelo explicativo de alcance universal (BUTLER, 2003).

Mais tarde, ao longo dos anos 1970, no contexto do pós-*Stonewall Inn*, muitas pessoas designadas como homossexuais organizaram-se em movimentos políticos a fim de lutar por mais visibilidade e reconhecimento sociais. No caso de Al Berto, por se tratar “decididamente de um homem de esquerda sem partido” (ANGHEL, 2006, p. 102), a luta deu-se de um modo diferente; concentrou-se no âmbito da arte e da cultura, do questionamento e do rompimento com fronteiras identitárias⁵⁰.

Talvez por essa razão, de não querer assumir um enquadramento identitário, um *partido*, o termo homossexual (e seus derivados: homossexualismo e homossexualidade) sequer aparece na ficção *Lunário*. Entretanto, boa parte da crítica albertiana ainda insiste na utilização de tais categorias para a compreensão da estética de Al Berto em relação à dimensão autoficcional que a mesma assume.

Ainda nesse período dos anos 1970, em alguns países, como nos Estados Unidos, o termo *gay* passou a ser utilizado e popularizado para ressignificar a, assim chamada, *identidade homossexual* nos termos de uma pós-modernidade celebradora e ratificadora de um determinado estilo de vida burguês. Esse contingenciamento histórico da sexualidade a um termo de língua inglesa, por sua vez, centrou-se no paradigma branco, masculino, anglo-ocidental, burguês e ainda muito arraigado em pressupostos heteronormativos e moralizantes, tais como a monogamia e a oposição naturalizada entre masculino e feminino, por exemplo (LOURO, 2008).

O surgimento de movimentos homossexuais organizados, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, coincide com o período final da ditadura salazarista em Portugal, o que fez com que a força dos movimentos *gays* e lésbicos chegasse ao país de um modo mais tímido, ainda que bastante desafiador. Conforme comenta Eduardo Pitta (2003) a esse respeito: “como na generalidade dos países de cultura latina, *gay* é pouco mais que um eufemismo, um vocábulo estrangeiro para dizer o indizível” (PITTA, 2003, p. 30).

Sendo assim, compreende-se por que o termo *queer* opõe-se – em certo sentido, pois também abarca – ao termo *gay*, a saber, porque o sujeito dissidente e as práticas

⁵⁰ Em relação a seus posicionamentos políticos, Al Berto comenta: “Não conseguiria ser militante partidário 24 horas. Prezo e defendo uma absoluta liberdade de ideias mesmo que elas possam ser polémicas e contraditórias” (AL BERTO *apud* ANGHEL, 2006, p. 102).

transgressoras por eles ensejadas não almejam se normatizarem ou mesmo serem aceitos pela lógica da inclusão. O *queer* não intenta ser incluído na sociedade sem que esta faça previamente um questionamento mais profundo de suas bases históricas e estruturais; ainda assim, se incluso, deixa de ser a potência que é. O pensamento *queer* – em razão de rejeitar categorias hegemônicas que guardam uma história oculta de violência e opressão (MISKOLCI, 2012) – alerta que “uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir” (LOURO, 2008, p. 46). Por isso, uma epistemologia *queer* retira do termo *homossexual* sua carga substantiva e patológica e o compreende, no máximo, como um adjetivo, com certas utilizações contextuais, porém, de alcance limitado e cuja genealogia precisa ser constantemente inquirida⁵¹.

Chama-se à atenção a invisibilidade em torno da questão transgênera, sequer pautada em termos de sua separação política, na luta empreendida pelos movimentos homossexuais organizados dos anos 1970⁵². Um fato até “compreensível”, tendo em vista que a *episteme* da época não possibilitava um profundo questionamento acerca da descontinuidade que há entre sexo biológico, identidade de gênero, desejo e práticas sexuais (BUTLER, 2003; LANZ, 2015).

Na verdade, as pessoas transgêneras, muitas vezes, eram simplesmente acopladas sob o rótulo genérico de *homossexuais*. Esse *continuum*, de cariz essencialista, parece se manter intocado nos trabalhos científicos até, pelo menos, meados da década de 1980, quando a sexualidade e o gênero passaram a ser compreendidos como categorias distintas entre si, porém, interdependentes para uma análise profusa.

Nesse sentido, no contexto do *Coming Out*, típico dos anos 1970, a questão do desejo sexual, bem como a do gênero, foram confundidas sob uma mesma agenda política, baseada em pressupostos normalizadores. Por força de comparação, observa-se que a influência do essencialismo era grande até mesmo dentro dos próprios movimentos feministas da época, por isso, eis a dificuldade em pensar as categorias de sexualidade e gênero como paradigmas distintos (BUTLER, 2003, 2008).

Em relação ao uso do termo *gay*, pensado no âmbito da crítica literária portuguesa,

⁵¹ Em relação a isso, Guacira Lopes Louro (2008) comenta que, ao assumir uma política de identidade, pode haver um reforço coletivo de certas normatividades: “Enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um ‘tipo’ humano distinto” (LOURO, 2008, p. 30).

⁵² Sobre essa questão, Letícia Lanz (2015) assinala que “Somente a partir do final do século XX, na esteira das conquistas feministas, pessoas transgêneras começaram a sair do armário em maior número, desafiando abertamente a dicotomia homem-mulher que caracteriza o sistema binário de gênero em vigor na sociedade” (LANZ, 2015, p. 11). Pontua-se, contudo, que essa visibilidade é crescente, sobretudo, a partir dos anos 1990 e 2000.

chama à atenção a distinção que Eduardo Pitta (2003, p. 28) estabelece entre *literatura homossexual* e *literatura gay*.

Na visão do ensaísta, esses dois modos de produzir literatura se distinguiriam porque a literatura *gay* possuiria um lastro ideológico (político) que seria inexistente na literatura dita homossexual. Diante desse ponto de vista, de embates terminológicos, como considerar, portanto, a produção ficcional albertiana: como uma literatura de dimensão *gay* ou simplesmente uma literatura homossexual?

De certo, a influência dos movimentos homossexuais organizados, que se reconheciam e eram reconhecidos publicamente pelo termo *gay*, foi o estopim para se considerar o *gay* como um termo ideológico, de visibilidade social e interferência política, em razão mesmo de sua militância e agenciamento histórico; e o *homossexual*, por sua vez, passou a ser utilizado como um termo não ideológico, discurso já-dado ou uma substância da natureza.

Essa bipartição incorre no equívoco oitocentista de novamente trazer para o âmbito da crítica o conceito de *homossexual* em uma perspectiva essencialista. No entanto, cabe interrogar se haveria de fato literatura ou discurso que não possua algum lastro ideológico, algum posicionamento político frente à sociedade. Sendo assim, geram-se suspeitas em torno de signos que são postulados como neutros ou mesmo como predisposições naturais e absolutas. Ora, se o termo *homossexual* não é um termo ideológico, como tratar toda a contingência histórica e toda a carga semântica patológica (biopolítica) em torno dele?

Em relação a essa distinção promovida por Pitta (2003), Jorge Valentim (2016), ao avaliar a produção literária de temática homoerótica em Portugal, discorda do ensaísta português por considerar que tal divisão entre *literatura gay* e *literatura homossexual* poderia gerar certas hierarquias que, ao fim e ao cabo, não contribuiriam significativamente para a visibilidade da questão no interior da produção literária portuguesa.

Sendo assim, Valentim (2016) comenta:

Ainda que, em entrevista, o poeta, ficcionista e ensaísta português tenha demonstrado uma revalidação do termo [...], é preciso destacar que a ideia de estampar o termo num momento de consolidação e defesa de uma cultura gay em Portugal não pode, no entanto, justificar a criação de hierarquias ou a solidificação de graus de importância, quando, na verdade, o que está em questão é a produção literária e artística daqueles que se propõem a escrever e publicar sobre o tema, dando-lhe visibilidade necessária dentro do contexto português do século XXI [ou mesmo em relação às últimas décadas do século XX] (VALENTIM, 2016, p. 44).

Por força de uma luta conjunta, de expressão internacional, a Associação Americana de Psiquiatria, em 1973, retirou o termo *homossexualismo* do Manual Diagnóstico e

Estatístico de Transtornos Mentais (DSM). Assim, em um gesto histórico, o *homossexualismo* deu lugar à *homossexualidade* que, por sua vez, passou a ser compreendida como um “modo de ser” ao invés de uma patologia em si (o sufixo *-idade* vem substituir o sufixo *-ismo*, designativo de doenças, nesse caso).

O mesmo posicionamento tomaria a Organização Mundial de Saúde (OMS) em 1990, quando decide, ainda que tardiamente, retirar da Classificação Internacional de Doenças (CID) o *homossexualismo*, até então, amplamente aceito pela comunidade médica internacional.

Nesse ínterim, o desejo sexual entre iguais passou a ser percebido e sancionado não mais como uma categoria patológica, mas, sim, como um modo legítimo de viver a própria sexualidade, a despeito de haver uma suposta natureza heterossexual. Todavia, o termo *homossexualidade* parece haver tomado o lugar de seu antecessor genealógico e, com isso, ter ajudado a ampliar o *dispositivo histórico de sexualidade* vigente (FOUCAULT, 1985, p. 101).

Esses dados oficiais, de organizações com reconhecimento internacional, dão apenas o acabamento, no plano da institucionalidade, de uma profunda mudança de sensibilidade e de *episteme* que perfizeram grande parte do século XX, sobretudo a partir da atuação local de diversos movimentos de luta, organizados por sujeitos historicamente oprimidos e outrora silenciados – que aos poucos passaram a articular um discurso e uma prática de resistência. Ou seja, trata-se de uma compreensão histórica por meio da perspectiva que o historiador Peter Burke (1992, p. 13) denominou de *historie vue d’un bas*⁵³.

Entretanto, apesar dos avanços éticos nesse âmbito, não há que se iludir a respeito da genealogia e dos efeitos do termo *homossexualidade*, que também necessita passar por um crivo desconstrucionista. Embora amenizado no contexto finissecular de transformações culturais e abertura para as multiplicidades sexuais e de gênero, tal termo ainda resguardou toda uma semântica pejorativa gestada ainda no século XIX.

Conforme pontua Foucault (1985), o sexo constitui-se como uma “unidade fictícia” muito poderosa na sociedade; como um “princípio causal, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda a parte: o sexo pôde, portanto, funcionar como significante único e como significante universal” (FOUCAULT, 1985, p. 144).

É plausível a reflexão de Foucault, partilhada por Judith Butler, ao considerar a invenção moderna do sexo (e da sexualidade) como um grande “ideal regulatório” (FOUCAULT *apud* BUTLER, 2002, p. 18), que norteia e gerencia o comportamento dos

⁵³ “História vista de baixo” (tradução nossa).

sujeitos a partir de um modelo unívoco e impositivo, desconsiderando, desse modo, as possibilidades que os prazeres proporcionam no âmbito da corporeidade. Trata-se, ao gosto de leituras pós-modernas (LYOTARD, 2006), do sexo concebido como uma *grande narrativa*, que procura subjugar a fonte dos prazeres – o corpo – à toda ela.

Diante dessas reflexões, conforme comenta Emerson da Cruz Inácio (2002), ainda que o termo *homossexualidade* tenha sido importante na tentativa de obliterar parte da carga semântica negativa que o termo *homossexualismo* trouxe desde a sua gênese, a referida noção ainda implica em “uma série de preconceitos sobre os quais não se deve mais incorrer, além do que se liga profundamente à noção sexual” (INÁCIO, 2002, p. 64).

Resulta disso que, ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1970, o sexo emerge novamente como protagonista e como eixo central da corporeidade, ainda que sob um outro termo mais amenizado pela biopolítica, ou seja, a *homossexualidade*, em cuja etimologia resguardou-se o *sexo*.

Contudo, considerando todo esse impasse terminológico, advoga-se, neste estudo, o uso do termo *homoerotismo* – tal como é proposto pelo psicanalista Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* (1992) e, por sua vez, reformulado nas palavras de Emerson da Cruz Inácio (2002, p. 65) – com o objetivo de se opor aos conceitos precedentes, *homossexualismo* e *homossexualidade*, ainda marcados por visões normativas, totalizantes ou mesmo essencialistas em relação ao exercício do corpo e de seus prazeres.

Ora, se a subjetividade não pode ser pré-determinada e tornada um substantivo em si mesmo, em razão da ausência de qualquer origem ou destino, como pode um termo médico-jurídico, o *homossexual*, pretender dizer alguma suposta verdade acerca do sujeito? Por que a insistência no âmbito do sexo, ou das partes corporais designadas como sexuais, para denotar aquilo que o sujeito é ou não é? Tratar-se-ia, no limite, de um falocentrismo arraigado à lógica da heteronormatividade?!

Conforme pontua Emerson da Cruz Inácio (2002), o conceito de *homoerotismo* apresenta-se mais abrangente e menos atrelado, historicamente, às visões de patologia, pecado ou criminalidade:

O homoerotismo, por sua vez, se constrói na possibilidade que certos sujeitos têm de sentir os mais diversos desejos ou relações físicas de cunho erótico por pessoas do mesmo sexo biológico, não estando relacionado com práticas pré-determinadas, mas sim com o leque de nuances subjetivas que o próprio homossexualismo pode ter. [...] Logo, homoerotismo seria mais adequado [do que “homossexualidade”], pois atende a mecanismos baseados na noção de desejo e não necessariamente de sexo e visa a afastar o interlocutor/senso comum das noções imputadas à palavra homossexual (INÁCIO, 2002, p. 64-

65).

O *homoerotismo*, portanto, não é uma identidade a mais perante tantas outras, ou mesmo alguma mera especificação do sujeito, mas, sim, constitui-se como uma forma de manifestação do prazer que se afirma múltiplo e livre das amarras normativas incidentes sobre o corpo.

É paradoxal *afirmar*, com plenitude, um desejo entre iguais sob os signos do *homossexualismo* ou da *homossexualidade*, pura e simplesmente, tendo em vista que tais termos ainda resguardam determinadas estratégias discursivas e biopolíticas que visam a estabelecer, direta ou indiretamente, regimes de subalternidade e de regulação do corpo. Nesse sentido, a libertação por via da multiplicidade sexual e pela potência da corporeidade seria contradita se afirmada naqueles termos, em razão de toda a carga semântica que os mesmos carregam consigo, genealogicamente.

Transposto para o âmbito literário, é possível considerar o homoerotismo como um conceito capaz de dar vazão às diferentes subjetividades que não se emolduram em preceitos essencialistas ou separatistas. Afinal, ainda que utilizado como uma estratégia jurídica e política, no limite, o que seria o enquadramento identitário senão uma forma de separatismo como tantas outras, que constituem uma história de opressões e violências?

Desse modo, a literatura de temática homoerótica, conforme comenta Jorge Valentim (2016) “pode apontar um caminho específico de abordagem com protocolos de leitura capazes de contribuir para o estabelecimento e consolidação de um *corpus* dentro do sistema literário que se pretende analisar” (VALENTIM, 2016, p. 47).

Considera-se, nesta pesquisa, a produção ficcional de Al Berto como uma literatura de temática homoerótica, conforme assinalou Valentim (2016), isto é, sem acabamentos identitários ou totalizantes, ao invés de denominá-la, simplesmente, como uma literatura *gay* ou homossexual, nos termos da já mencionada distinção estabelecida por Eduardo Pitta (2003, p. 29).

Entretanto, como pontua o crítico português, “com Al Berto é preciso matizar, porque à sensibilidade *queer*, muito forte na sua obra, nem sempre corresponde um enfoque *gay*” (PITTA, 2003, p. 29). Embora o ensaísta considere a obra de Al Berto “pouco ideológica” (e por isso, pouco política) – com o que se discorda veementemente, nesta pesquisa – ele não deixa de salientar a presença de uma sensibilidade *queer*, de profunda transgressão, no texto albertiano.

Caberia, então, alguns questionamentos: uma política transgressora e afirmativa do

desejo poderia ser reduzida a uma simples e programática política de identidade? O trabalho de Al Berto, na ausência de uma fixação identitária, deixa, por isso, de possuir um profundo conteúdo político (um *enfoque gay*, nos termos de Pitta)? Ora, se todo posicionamento já é, por si, um posicionamento político, a que tipo de *modus operandi* da política Eduardo Pitta estaria se referindo?

Compreende-se, portanto, que a produção ficcional de Al Berto resguarda seu próprio conteúdo político, porém, em uma chave de afirmação da subjetividade – rompendo, assim, com modelos impositivos – ao invés de apostar em uma política da identidade circunscrita às movimentações coletivas de sua época.

Em *Lunário*, é certo que a afirmação do desejo homoerótico, tanto na voz do narrador, quanto na voz das personagens, perfaz todo o enredo. Logo no primeiro capítulo, ele apresenta-se envolto por uma atmosfera transgressora e tipicamente contracultural.

Passemos, doravante a analisar algumas representações homoeróticas que a ficção *Lunário* enseja.

A primeira indicação do homoerotismo acontece quando Beno conhece os jovens Lúcio e Gazel, com quem ele passa vários dias desfrutando da companhia. Conforme já analisado anteriormente (ver p. 81-82), Beno é convidado pelos dois para observar a relação sexual que eles decidem ter em uma casa desconhecida, cujos donos não estão presentes. Mesmo no papel de *voyeur*, Beno acaba participando desse envolvimento homoerótico e, assim, ajuda a compor o desejo do casal em transar em camas alheias.

Nesse caso, o homoerotismo permite não só que a tradição da monogamia seja rasurada, como também possibilita que o desejo de observar ou de ser observado, em meio a uma relação sexual, possa ser afirmado entre os três jovens. Trata-se, então, de considerar as potencialidades que envolvem a dimensão da corporeidade e de seu correspondente desejo homoerótico, posto que as situações que propiciam o prazer entre as personagens desafiam valores hegemônicos.

Ao final dessa experiência, o narrador concede voz a Gazel (como se observa no ASPECTO 2, p. 57) e sugere a possibilidade de haver alguma experiência homoerótica entre o trio, alhures, obliterando, assim, a norma da monogamia mais uma vez, pois Gazel faz para Beno a seguinte proposta: “- Se quiseres, da próxima vez, experimentamos a três...” (ALBERTO, 2012, p. 30).

Após essa lembrança de Beno, o narrador comenta que as imagens fugidias do passado começaram a se apagar da memória da personagem, dando lugar a novas lembranças que vieram à tona. Então, o narrador, vasculhando a memória de Beno, enquanto a personagem

está divagando solitariamente em seu apartamento, depara-se com outra cena de envolvimento homoerótico, que assim emerge, subitamente como é próprio do desejo, no discurso ficcional:

Quando de novo surgiram imagens, eram imagens desfocadas duma outra noite em que se vira metido – sem saber muito bem como – numa cena de engate entre bichas velhas e putos da rua.

Do que acontecera Beno guardara presente a náusea que o cheiro acre dos corpos suados lhe provocara. Tivera dificuldade em livrar-se daquele cheiro. Correrá até ao porto e andará pela marginal até encontrar, entre os rochedos, um sítio onde pudesse despir-se e mergulhar no mar (AL BERTO, 2012, p. 31).

O *engate*, ou seja, o flerte entre as *bichas velhas e putos da rua*, no qual Beno se viu metido, aponta para um desejo homoerótico incontido que perfaz aqueles corpos noturnos. A atmosfera construída em torno dessa representação homoerótica, do sexo em conjunto, relaciona-se ao contexto contracultural para o qual a própria narrativa faz referências. O *mar*, não obstante sua dimensão melancólica, enquanto elemento característico da tradição cultural portuguesa, é também evocado como uma possibilidade de calma (e serenidade) para a personagem.

Não queria lembrar-se mais da manhã seguinte. Acordara ressacado, num enleio de corpos nus, de esperma e de merda, de garrafas vazias e roupa rasgada. O caos por toda a casa.

Fugira enquanto os outros ainda dormiam, abandonara a cidade rapidamente, porque sempre o assustara muito mais a velhice e a sujidade dos corpos do que a morte (*id. ibid.*, p. 32).

Essa atmosfera transgressora também toma forma por meio de termos como *corpos nus, esperma, merda, garrafas vazias e roupa rasgada*, os quais compõem o cenário caótico em que as personagens desfrutam os corpos umas das outras.

Em relação ao ASPECTO 1 (ver p. 57), observa-se que o narrador comenta que tanto a velhice, quanto a *sujidade dos corpos* amedrontavam Beno mais do que a própria morte; isto é, parece haver uma certa discrepância de valores entre a postura do narrador e a de Beno, no exercício mesmo de sua corporeidade. Afinal, o narrador não chega a afirmar, categoricamente, que a relação sexual que Beno tivera com as *bichas velhas* e os *putos da rua* fora, de fato, algum ato sujo por si mesmo, tampouco ele afirma que a velhice das *bichas* seja algum atributo negativo.

Em contrapartida, esses sentimentos parece muito mais virem da própria estrutura afetiva de Beno, ao analisar sua experiência vivida, do que da perspectiva moral que o narrador possui sobre esses temas. O papel do narrador, então, se limita, aqui, em trazer à tona a sensação que Beno experimentara nesse envolvimento *queer* que tivera, em vez de

simplesmente julgar o mérito da questão em si, conforme comenta: “[Beno] Sentia-se sujo” (AL BERTO, 2012, p. 31). O narrador, contudo, não afirma, do alto de uma moral normativa ou em razão de sua onisciência: Beno *estava* sujo, ou mesmo Beno *era* sujo, de modo que o termo *sujo* pudesse atingir outros sentidos mais normativos.

Uma outra cena paradigmática que dá continuidade a essa atmosfera de transgressão que circunscreve algumas representações homoeróticas na novela, diz respeito a passagem em que Beno conhece um jovem rapaz na estação de trem, com o qual tem um rápido envolvimento sexual ali mesmo:

Viu-se a si mesmo a entrar na *station* e o putto a beijá-lo, apalpando-lhe a picha. Ouviu-o segredar-lhe: “Estou-me cagando para estas cabras velhas, só lhes vou ao cu porque pagam. Quero foder contigo...”

O putto era louro e talvez não tivesse dezasseis anos, mas Beno continuou a não conseguir ver-lhe a cara. Mesmo quando lhe surgia um grande plano da cara do putto – como no cinema – surgia desfocado e sombrio, uma coisa sem cor e sem feições.

O putto arranjara maneira de baixar as calças e sentara-se ao colo de Beno, tirando-lhe o caralho para fora, remexendo-se, entesara-o, metendo-o no cu. Gemia, arfava devagar, sacudindo o corpo num movimento de vaivém.

Inclinou-se, depois, para a frente, e mordeu a nuca da bicha que conduzia, berrando-lhe: “Acelera puta! Estou a... a... a vir-me!”

Beno enlaçara-o pela cintura, apertara-o contra si. Fechara os olhos e viera-se ao mesmo tempo que o putto (*id. ibid.*, p. 32-33; grifo original).

A cena que invade a memória de Beno é composta por uma descrição em que o ato sexual é observado detalhadamente pelo narrador e expresso sem qualquer sentimento de culpa ou interdito de linguagem, constituindo-se com uma das cenas mais paradigmáticas de toda a novela nesse sentido.

O ASPECTO 2 (ver p. 57) pode ser observado quando há uma concessão de voz por parte do narrador para a personagem Beno e também para o jovem rapaz. Desse modo, a narração do ato sexual não passaria incólume à presença da voz daqueles que o compuseram, gerando, assim, um certo efeito sinestésico e também conferindo certa legitimidade ao conteúdo da narração.

O putto confessa para Beno que ele somente se relacionara sexualmente com as *bichas velhas* porque elas pagavam, afinal, ele queria *foder*, de fato, era com Beno. Era para Beno que seu desejo homoerótico estava direcionado naquele momento, reciprocamente, inclusive fazendo uso de um verbo muitas vezes obliterado pelas normatividades burguesas, em cujo lugar costuma-se optar por termos mais assépticos, tais como *transar* ou mesmo *copular*.

O mesmo acontece com Beno quando, do momento de êxtase, ele berra ao rapaz: *Acelera puta! Estou a... a... a vir-me!*. Novamente o narrador tem a postura generosa de

conceder voz à personagem *queer* no instante exato em que ela necessitava expressar o prazer que sentira em meio aquele envolvimento erótico transgressor do qual Beno, ao que parece, nunca mais se esqueceria.

Não se nota, nesse trecho, o uso de eufemismos ou termos técnicos (das ciências médicas) para se referir aos órgãos genitais e ao ato sexual representado. Isso evidencia as posições sociais (e também linguísticas) que as personagens ocupam nos espaços *undergrounds* em que circulam, a despeito de um conjunto de normatividades que incidem sobre a corporeidade, sobretudo em espaços mais tradicionais ou de circulação coletiva.

Al Berto (2012, p. 33) chega a mencionar que Beno procurou tanto por Lúcio e Gazel, quanto pelo *puto louro da station*, porém, como caças noturnas que se escondem em meio à selva, sob o luar, Beno nunca mais os encontrou.

Portanto, nas passagens acima, o homoerotismo toma forma por meio de um furor incontido, tipicamente contracultural, em que os espaços, as personagens e a linguagem utilizada são construídos sob o paradigma da transgressão e inscritos, por sua vez, no âmbito da corporeidade. Embora o *homoerotismo* seja um conceito que também abarque o âmbito específico do prazer sexual, ele não pode, contudo, ser reduzido, única e exclusivamente, a isso.

Sendo assim, uma das mais evidentes representações homoeróticas, de afirmação do desejo e também do *afeto*, ao longo de toda a obra, ocorre quando Beno conhece um jovem rapaz a quem chama de Nému, o qual se tornaria para aquela melancólica personagem a sua grande paixão.

Aleatoriamente, os dois se conheceram quando Beno entrara no bar Lura a fim de buscar alguma diversão para a sua noite. A partir desse instante, o *homoerotismo* toma forma como um conceito que abarca o âmbito da afetividade e das construções subjetivas das personagens ora representadas.

Deparou-se com um rapaz magro que, à sua frente, lhe sorria.

Nunca o vira, tinha a certeza. Ia perguntar-lhe o que desejava quando o rapaz, debruçando-se por cima da mesa, sussurrou:

- Não te importas que me sente ao pé de ti, pois não?

Respondeu que não, que não se importava, e voltou-se para a porta. O rapaz não lhe tirava os olhos de cima e Beno começava a sentir-se perturbado com o olhar azul do desconhecido que se sentara à sua mesa. Baixou o seu e entreteve-se a fixar um defeito esverdeado no vidro do copo. Mas o rapaz continuava na mesa, enquanto Beno, só de relance, o ia observando: os olhos dum azul-acinzentado irradiavam uma estranha luminosidade líquida, imperceptível – como determinadas drogas provocam.

“Não deve ter mais de dezasseis, dezassete anos”, pensou.

Era louro, daquele louro quase branco que cintila mal a luz incide no cabelo. E

sorria, o rapaz continuava a sorrir (AL BERTO, 2012, p. 45).

A descrição do narrador acerca de Nému o coloca no mesmo estatuto semântico de determinados efeitos psicodélicos em relação ao que Beno sentiu vendo o rapaz; isto é, como uma espécie de droga aos olhos de Beno, pois o olhar do outro irradiava *uma estranha luminosidade líquida* que, paulatinamente, de um modo *imperceptível* – como é típico do amor – passou a cativar a Beno mais e mais.

Todavia, é ao menos curiosa a descrição física que se faz de Nému: um jovem que não teria mais de dezessete anos e cujos cabelos seriam muito claros. Lembrariam os leitores de alguma outra personagem com essas mesmas características?

Talvez o *puto louro da station*, mencionado anteriormente, imiscuiu-se na memória de Beno com a própria feição física de Nému e constituíram-se, ambos, um domínio de memória inalienável das lembranças de Beno, que são evocadas pelo narrador. Não se trata de afirmar, categoricamente, que Nému seria o rapaz loiro da *station*, pois o que importa aqui é considerar os processos autoficcionalis que engendram o texto albertiano, como, por exemplo, os processos de descentralização identitária e também a desconstrução de um paradigma único de leitura que possa ser atestado pelo real, garantindo, por fim, a verossimilhança interna do texto autoficcional a despeito de quaisquer dispersões discursivas dispostas ao longo do mesmo (KLINGER, 2012).

Após alguns instantes juntos no Lura, depois de muitos goles de vinho, Nému decide colocar a “mão que levara à boca sobre a mão de Beno, desenhando no ar um movimento de ave que procura lugar para pousar” (AL BERTO, 2012, p. 46). Beno sentiu-se meio receoso e confuso com aquele gesto, com uma possível tentativa de Nému de encontrar pouso em seu coração. Diante disso, a personagem expressa a sua surpresa:

- E por quê as mãos? Não te conheço – insistiu Beno.
- São as tuas mãos que me seduzem, desde que aqui entrei e olhei para elas. Não me perguntes porquê. Mas não as escondas. Dás-me mais vinho? Importas-te que me embebede contigo? Sabes, já me embebedei muito, não sei aonde... e sempre gostei de qualquer coisa nas pessoas: numa era a paixão pelos olhos, noutra, a sedução pelos cabelos ou pelos lábios, e noutra ainda, os dedos, só os dedos ou os ombros, compreendes... mas agora, estou aqui. Amo as tuas mãos. Queres conhecer-me? – e olhava Beno ansiosamente.
- Claro que te quero conhecer, mas não sei como. Se me ajudares... – respondeu Beno quase com brusquidão, assustando-se com o tom firme da sua própria voz (*id. ibid.*, p. 47).

As mãos, aqui, representam um signo corporal estratégico para as personagens (assim como os demais elementos corporais mencionados), pois ela configura-se como uma função

metonímica no discurso ficcional, assinalando a importância do corpo como um elemento que permite a penetração dos afetos e das paixões a partir de suas partes constituintes. Trata-se, então, da *escrita do corpo* por meio de uma *escrita das mãos*.

A centralidade do órgão dito sexual (efeito direto do falocentrismo na cultura), tal como se ele fosse a origem do prazer ou do afeto, é profundamente rasurada pelo recurso metonímico em torno de um outro órgão qualquer. Não o *falo*, para Nému, as mãos eram o que mais importava. Isso evidencia como, na verdade, é a própria plasticidade e imanência do corpo que permitem a materialização dos discursos sobre o amor, em suas múltiplas facetas e possibilidades, a despeito de uma suposta transcendência amorosa.

- Vou ficar ao pé de ti. Viver contigo, estás a ouvir-me?

Beno levou algum tempo a tentar compreender o sentido daquele viver contigo que rodopiava na cabeça, como um objeto cortante. Mas, a cada segundo escoado, tudo se tornava mais nítido, claro e sem equívocos. Tão claro e nítido quanto o cintilante olhar do rapaz.

Ali estava ele, imperturbável, belo, olhando Beno, à espera que este fosse capaz de dizer alguma coisa. Mas Beno estava como que vazio e nada lhe ocorria que tivesse sentido dizer. Levantou os olhos e procurou os do rapaz, e quando os encontrou foi como se o tempo tivesse parado nesse instante.

- Mesmo não sabendo o teu nome, vou ficar contigo – balbuciou Beno a muito custo.

E ambos, numa vertigem de silêncio, continuaram a perder-se no olhar um do outro (AL BERTO, 2012, p. 48-49).

O niilismo de Beno é amenizado quando seus sentimentos por Nému começam a tomar forma. É como se essa paixão – diferentemente de todas as outras – representasse para ele alguma certeza frente ao caos de sua vida. A primeira forma, no caso, se dá no plano das palavras. Em razão disso, o narrador concede voz à personagem no momento exato em que ela deveria dar sua resposta a Nému em relação ao pedido que ele lhe fizera. E Beno, mesmo sem saber o nome do rapaz, àquela altura, decidira permanecer junto a ele, terminando por *perder-se no olhar um do outro*.

Essa concessão de voz, característica do ASPECTO 2 (ver p. 57), deixa transparecer o sentimento homoerótico pelas próprias palavras daqueles que o experimentaram, conferindo, novamente, certa legitimidade às personagens envolvidas.

Entretanto, como se observa no ASPECTO 1 (ver p. 57), o homoerotismo também é expresso e sancionado pela voz do narrador quando ele comenta que “naquele instante em que deixara o seu olhar afundar-se no do rapaz, sentiu-se estremecer, e desse estremecimento crescia, do fundo de si, um fogo misterioso. Um fogo que Beno jamais suspeitara existir” (*id. ibid.*, p. 51).

Esse *fogo misterioso*, desvelado pela onisciência do narrador, faz ecoar o fogo camoniano *que arde sem se ver*, o qual, porém, é desconstruído no discurso albertiano pela força do homoerotismo.

Ao pedir as mãos de Beno, simbolicamente, Nému obtivera a resposta almejada. Entretanto, trata-se de mãos transgressoras as de Beno, como bem pontuou a personagem naquele instante; mãos que apontam para o lugar marginalizado em que fora colocado pela sociedade.

Sendo assim, mostra-se altamente consciente de seu aspecto *queer* a corporeidade ensejada na obra de Al Berto, conforme se nota a seguir:

Sorriu, ao descobrir que a paixão, seja ela qual for, é efêmera também, como ele, como o rapaz sem nome ali sentado, como a vida, e tem de ser partilhada como um dom – sem demora!

- Aqui tens as minhas mãos – disse Beno, lentamente – elas estão sujas de outros corpos e de noites sem felicidades, estão turvas porque ninguém as quer há muito tempo. Têm o sarro e o esperma e o cheiro azedo do sangue incrustados nas unhas. E gastaram-se, mas se as quiseres, mesmo assim, por pouco tempo que seja, pertencem-te... [...] (AL BERTO, 2012, p. 52).

Após saírem do Lura, como se fossem enamorados, caminharam juntos para o bar Stars, a fim de comprarem *erva* e depois seguirem, ambos, para a casa de Beno. Enquanto lá fora nevava, no quarto de Beno os dois sentaram-se próximos um ao outro e puseram-se a fumar e a beber chá.

Observe a descrição do narrador sobre o corpo de Nému, nu, próximo ao de Beno:

O quarto balouçava como um navio, e Beno pôs-se a olhar com minúcia e desejo para o rapaz nu. A pele branca, o cabelo caído para os olhos, escondendo-lhe as pálpebras sonolentas, quase fechadas. Os lábios húmidos de saliva, entreabertos, num início de sorriso. O sexo em repouso, as mãos sobre o peito, as pernas. Outras vez o sexo, os pelos, os braços, os ombros, a curva do pescoço, os cabelos, o rosto, os olhos fechados, a pele, a pele... Beno não se cansava de olhar.

O rapaz não se mexeu até o momento em que passou a língua pelos lábios, molhando-os abundantemente, e sacudiu o cabelo dos olhos. Estendeu o cachimbo a Beno com um gesto cansado, pegou a chávena e sorveu o chá muito devagarinho.

Beno estava sentado na cama. Por fim, o rapaz apoiou os joelhos nas suas costas e passou-lhe os braços à roda dos ombros. Sentiu todo o seu corpo encostado ao do rapaz, e a sua respiração, e um beijo, no pescoço.

Lentamente, Beno desprende-se e, dobrando-se para trás, deitou a cabeça no peito do rapaz. Ouvia-lhe o bater do coração, fechou os olhos e deixou-se ficar, sem se mexer, naquela posição, paralisado e vazio. E durante um tempo que ele não soube, afastou-se de si o mundo e todo o pensamento (*id. ibid.*, p. 56).

Quando o narrador comenta que Beno *pôs-se a olhar com minúcia e desejo para o*

rapaz nu é como se os olhos da personagem protagonista se confundissem com a própria voz do narrador; ou então, como se o narrador tomasse para si os olhos de Beno na descrição que faz sobre o corpo de Nému, de um modo autoficcional. Constitui-se, portanto, uma *escrita do olhar*⁵⁴.

A confluência de olhares caracteriza também o ASPECTO 1 (ver p. 57), pois a voz narrativa que perfaz o texto parece já conhecer um pouco desse prazer compartilhado entre dois iguais; não fala como se fosse um envolvimento abjeto; parece já ter visto ou vivido alguma experiência análoga pelo tom de sua narração, ao menos até o momento em que ele diz que *Beno não se cansava de olhar*, transferindo os olhos novamente para a personagem.

A corporeidade é observada no texto não apenas quando o narrador ressalta a beleza dos detalhes fixos, por assim dizer, do jovem rapaz (como as pernas, os braços, o pescoço etc), mas, também, quando ele descreve os gestos precisos que propiciaram a emergência do desejo homoerótico naquele instante a dois. É o que ocorre quando comenta, quase que de modo cinematográfico, que Nému *passou a língua pelos lábios, molhando-os abundantemente, e sacudiu o cabelo dos olhos*; ou quando Nému apoiou os joelhos nas costas de Beno *e passou-lhe os braços à roda dos ombros*; ou, ainda, quando *Beno desprendeu-se e, dobrando-se para trás, deitou a cabeça no peito do rapaz* (*op. cit.*).

Essa *escrita de movimentos*, com sobreposição de imagens e ações – uma característica do estilo de Al Berto (MARTELO, 2012, ORNELLAS, 2015) – ajuda a desconstruir noções totalizantes acerca do amor, pois aponta para o caráter contextual e instantâneo em que as relações interpessoais são gestadas, a despeito de quaisquer modelos prévios de relacionamento ou quaisquer idealizações de cunho heteronormativo.

Afinal, mesmo se tratando de uma relação erótica entre duas pessoas do mesmo gênero, certos pressupostos normativos costumam, muitas vezes, materializar-se nos discursos: por exemplo, a crença que muitos amantes possuem em relação ao suposto pertencimento de um ao outro, por força mesmo do regime de monogamia instaurado pelo dispositivo histórico da sexualidade. Em *Lunário*, ao contrário disso, a finitude da relação amorosa é uma questão que se coloca, sugestivamente, em muitos momentos.

O pertencimento entre os dois *corpos falantes* (PRECIADO, 2014, p. 21) é negociável e temporário. Não existe na obra uma promessa de amor transcendente, mas pode ser observada, em contrapartida, a rasura do discurso hegemônico que instaura e faz circular a

⁵⁴ Em relação a essa *escrita do olhar*, presente no texto albertiano, Sandro Ornellas (2015) complementa que: “O espaço é tocado na sua intimidade. O olhar se estende até os objetos e as coisas que habitam e compõem com o sujeito um singular espaço de imanência” (ORNELLAS, 2015, p. 152).

idealização monogâmica como norma. Vale ressaltar que, embora a monogamia seja rasurada, o sentimento de afeto não é por isso menos legítimo.

A finitude do amor é enunciada por Nému no capítulo *Lua Cheia*, em que as personagens, sob efeito de diversas substâncias, estão todas a divagar e a rir em meio ao clima agitado do bar Stars. Nému, apesar de muito jovem, mostra-se consciente da fragilidade que cerca um amor idealizado:

- Quanto tempo durará a noite do coração? E o lume alimentar-se-á de que lábios? Sinto que se aproxima de mim um destino que não escolhi. O amor corrói-me a pele, mistura-se ao desejo e não me deixa sossegar, nem mesmo quando durmo – mas o amor não é eterno. Deve ser avassaladora e medonha a última noite de amor... (AL BERTO, 2012, p. 111).

O sentimento de finitude amorosa, marcado pelo tom melancólico da personagem pode ser observado em diversas passagens paradigmáticas ao longo da novela, como quando da noite em que Beno e Nému se conheceram no Lura; naquela noite fria, enquanto as duas personagens caminhavam para a casa de Beno, o narrador já acenava sobre esse sentimento que ecoa no texto quase como um luto permanente que envolve as personagens:

Beno e o rapaz caminharam, deixando pegadas que segundos depois se apagavam, como se ninguém tivesse alguma vez trilhado aquele caminho. Nevava, e Beno pressentiu que também o rapaz, um dia, se apagaria da sua vida. Mais tarde, muito mais tarde, talvez se lembrasse das mãos dele sobre as suas, como um ferimento no peito; então desejou que a neve também apagasse esse ferimento ainda distante (*id. ibid.*, p. 54).

Os amores de Beno são caracterizados pelo mesmo aspecto nômade que a personagem assumira para a sua vida: são passageiros e instáveis, dos quais não se conhece nem a origem (como Nému, que não diz de onde vem) e tampouco se sabe sobre o destino que irão tomar (como Nému, também, cuja separação é sugestivamente dada como certa, ao longo de todo o enredo).

O discurso de Alba, a grande amiga de Beno, também sugere a possibilidade futura de um rompimento entre ele e o jovem rapaz. É como se essa temática da separação fosse colocada cuidadosamente, de uma maneira dispersa e descontínua, ao longo do enredo, por meio de vários discursos que sugerem o fim inevitável da relação entre os dois.

Embora o narrador possua um alto grau de onisciência, Alba também revela ser profunda conhecedora da personalidade do amigo, conforme demonstra no comentário a seguir:

- Quando Nému partir, e eu sei que partirá como chegou, não pelo mesmo caminho, mas por um outro que nem tu, nem eu, podemos vislumbrar... quando ele partir, nenhuma noite te será leve, Beno, tenho a certeza disso. Peço-te, promete-me, nada de asneiras nem de soluções finais. Conheço-te o suficiente para não acreditar numa tentação tua para... bom! sobretudo não deixes que o Nému ande por esse mundo com o peso de um morto no coração. O Nému amate, amar-te-á sempre, como eu, como o Kid... [...] (AL BERTO, 2012, p. 90).

Independente da advertência da amiga, Beno, em razão de seu profundo niilismo, não tomaria nenhuma atitude radical e irrevogável caso Nému partisse, como se verifica ao longo do enredo. Ao contrário disso, Beno constrói para si uma forma (pós)moderna de *arte da existência* (FOUCAULT, 1984, p. 15) baseada justamente nessa efemeridade de paixões que fora a sua vida, em meio a uma constante incerteza tanto do presente, quanto do futuro, conforme divaga a personagem:

“[...] o medo, sossego-o eu ao devorar aquele que seduzi. Depois, abandono-o à iminência da minha fuga. Sempre fiz isto, não sei porquê. Largo-o ao seu próprio sofrimento e vou, silente pelas ruas, procurar os sinais da paixão. E naquele que seduzir em seguida amarei o outro que, irremediavelmente presente, acabei de perder. Assim, sucessivamente, até aos confins dos meus dias...” (*id. ibid.*, p. 37-38).

Portanto, Beno acostumou-se a abandonar e a ser abandonado, concentrou-se na imanência ao invés da transcendência. Nesse sentido, é semelhante a Al Berto em seu modo de estar no mundo, cujo medo, “essa promiscuidade permanente entre a nossa vida e o mundo que nos toca, invade, ou que simplesmente nos abandona” (ANGHEL, 2006, p. 117), permeia a relação do sujeito (ou no caso, da personagem) com os demais elementos que circunscrevem sua existência no mundo. O medo, desse modo, torna a existência mais instável e sofrível.

Vale comentar, em razão da profunda consciência estética do texto, algumas representações metaficcionalis que podem ser verificadas. Ou seja, trata-se dos discursos que, no interior do texto, fazem referência a outros elementos textuais que também compõem a ficção *Lunário*. É o que ocorre, por exemplo, no uso da técnica artística da colagem, compartilhada tanto pela personagem Nému, quanto pelo próprio Al Berto:

Fora por essa altura que Nému começara a cobrir as paredes do quarto com imagens laboriosamente recortadas das revistas. E colocara também, e de tal modo, os poucos objetos existentes na casa em lugares inesperados, que estes logo adquiriam novas formas de existência. [...]
Nému mudava-as de sítio, ordenava-as, numa incessante procura de sentidos. Organizava-as a partir duma memória de mundo antigos e caóticos e assim, diariamente, surgiam nas paredes restos duma vida anterior ao seu encontro com Beno. Disponha-as com precisão, arrumadas de tal maneira que as paredes se transformavam em extensos calendários, ou num rigoroso diário. Pacientemente, com a minúcia do relojoeiro, Nému descobrira como tornar

visível a sua paixão por Beno (AL BERTO, 2012, p. 62).

De acordo com Rosa Maria Martelo (2012), ao considerar o carácter imagético da escrita albertiana, pode-se afirmar que há uma homologia entre a “escrita” de Nému e a escrita de Al Berto, tendo em vista que a personagem “recorta e combina as imagens que o mundo lhe oferece – e procura nelas a possibilidade de se re-conhecer no acto de se contar” (MARTELO, 2012, p. 94); tal como Al Berto faz em seu projeto autoficcional, por meio das imagens poéticas que pululam a todo o momento.

Em certa passagem da novela, enquanto Nému dormia sob o lençol que lhe moldava o corpo, Beno decidira que, naquela manhã, iria escrever. Em meio aos muitos papéis bagunçados, ele encontrara um desenho de Nému no qual havia uma macieira. Abaixo do desenho, Beno decidira esboçar algumas palavras, não livres de seu pendor poético. É como se as palavras de Beno se traduzissem como uma resposta àquilo que foi desenhado por Nému:

Virou-se para a mesa repleta de papeis, livros, e do meio daquela desordem retirou um desenho de Nému. Pegou de novo na caneta e rabiscou por baixo do desenho: *Subo à macieira sonhada pela criança, colho maçãs pintadas a marcador amarelo. E numa delas descubro a lagarta às riscas, como a tua camisola de marujo.*

Era quase noite, recordo-me, quando descí da árvore e a criança que foras antes de mim não tinha nome. Hoje, salto desta folha de papel para a noite, perco a infância na poeira dos dias.

Regresso lentamente à minha idade, e um astro refulge sobre o teu rosto adormecido.

Perdeste o nome como eu há muito perdera a infância. Mas quando o teu olhar me sulca e fere o corpo e me devolve, por segundos, o que perdi, há um amanhecer feliz. E tens um nome, e não voltaremos a estar sozinhos (AL BERTO, 2012, p. 57-58; grifos originais).

Esse procedimento metaficcional e espiralar – de construção de um texto dentro de outro – é aqui evocado, por meio do uso do itálico, como uma espécie de confirmação de Beno em relação ao sentimento que Nému lhe dedicava. É como se os versos de Beno, escritos justamente abaixo da imagem da macieira, representassem alguma resposta, uma maneira de confirmar o sentimento homoerótico que era recíproco entre os dois, uma confirmação que devesse estar grafada no papel, sancionada pela arte.

O simples olhar de Nému para Beno significava para este a possibilidade de retorno a uma época em que só havia felicidade: *um amanhecer feliz* – que coincide com o período da infância, no qual tudo parecia melhor na vida da personagem, característica típica de personalidades melancólicas e ressentidas. Sendo assim, Nému representou um sopro de alegria em meio a vida solitária e melancólica que Beno sempre tivera; ele fez morada em sua

história:

Um dia, mais tarde, olharia para as poucas fotografias de Nému que guardara numa gaveta, e lembrar-se-ia certamente da noite de agonia em que resolvera queimá-las e não fora capaz de o fazer. Tinha chegado à conclusão de que nenhuma delas lhe transmitia a leveza, a lentidão, a quase etérea beleza, os gestos precisos de Nému. A macieira sim, movia-se para fora da folha de papel, parecia crescer, avançava no tempo, recuava, dava flor ou frutos, e de cada vez que a olhava era uma árvore diferente, viva.

[...]

Fitou de novo o desenho da macieira, passou-lhe os dedos por cima, acariciando-o com saudade. [...] (AL BERTO, 2012, p. 59).

Contudo, compreender o desejo de Beno sob a chave da *homossexualidade* seria demasiado redutor do ponto de vista de uma perspectiva *queer*, que questiona os determinismos absolutos e o enquadramento identitário.

Em primeiro lugar porque Beno, ao longo de sua vida, também tivera relações afetivas e sexuais com pessoas de gênero oposto ao seu, como é o caso de Alba, sua grande amiga e mãe de seu filho, Silko.

O envolvimento sexual entre Beno e Alba também é descrito pelo narrador, conforme se observa no ASPECTO 1 (ver p. 57), fazendo-o livre de pressupostos normativos e conferindo à relação de Beno e Alba – em um vagão de trem, em meio a uma noite fria – a mesma legitimidade conferida ao envolvimento afetivo-sexual que Beno tivera por Nému.

Tinham encontrado um compartimento vazio sem grande dificuldade. Arrefecera muito durante a noite e o aquecimento não funcionava. O frio era tanto que não os deixava sequer dormir. Aconchegados um no outro, estendidos no mesmo banco – entre paragens sucessivas e demoradas, para carga e descarga – desapertando as calças tinham-se possuído com frenesim (*id. ibid.*, p. 77).

O contato com Alba, fez com que Beno descobrisse algo de *feminino* dentro de si, conforme comenta Al Berto (2012, p. 77), o que assinala também um certo questionamento acerca da expressão de gênero da personagem. Mesmo tendo sentido por ela um profundo desejo – que não seria maior do que a reciprocidade da amizade – Beno continuou a enveredar-se por caminhos homoeróticos, desvelando, de tal modo, que o termo *homossexual*, definitivamente, não estaria apto para descrever a sua subjetividade inquieta, múltipla, desejosa e transgressora das normatividades:

Ambos tinham desejado e esperado Silko. Tinham feito uma espécie de pacto: acontecesse o que acontecesse, nada poderia interferir na sua relação. Por isso, Beno continuou a sair e a andar com Kid, e Alba com quem lhe apetecia (*id. ibid.*, p. 82).

Em segundo lugar, o termo *homossexualidade*, conforme comenta Emerson da Cruz Inácio (2002, p. 64-65), ainda está muito atrelado à noção de sexo; implica, como que diretamente, na questão da relação sexual entre iguais. Parece, de tal modo, não conseguir livrar-se do fantasma do falocentrismo.

O que se desvela nas linhas desestabilizadoras da ficção *Lunário*, entretanto, é um desejo que está para além da questão do sexo, pois contempla a dimensão da afetividade, do amor e do cuidado entre os corpos, partilhados pelas personagens de maneira sensível e incontornável.

Nému:

- Amo Beno, e penso em mim como se pensasse nele, e nas suas mãos guardo a saudade que das minhas hei-de sentir...

(AL BERTO, 2012, p. 112).

Desse modo, o *homoerotismo* parece adequar-se melhor a essas subjetividades múltiplas, do ponto de vista conceitual, posto que representa uma possibilidade legítima de dar vazão aos prazeres e às afetividades, sem, com isso, recair em pressupostos normalizadores.

Sendo assim, a seguir discutiremos as questões de gênero, que se reverberam na ficção albertiana, transpondo esse mesmo método analítico, de valorização conceitual, a fim de compreender outras representações transgressoras que a obra de Al Berto, na sua sensibilidade *queer*, permite que sejam observadas.

2.3. TRANSGENERIDADE OU O CORPO ANDRÓGINO

A discussão sobre gênero – da qual nos ocuparemos doravante – embora não tenha se originado no contexto da emergência dos estudos *queer*, é deles um núcleo central de investigação, assim como as discussões em torno da sexualidade e da construção da corporeidade também o são.

Conforme comenta a socióloga Marie-Hélène Sam Bourcier, existe dentro da teoria feminista uma corrente cada vez mais reclamante do seu lugar, que buscou “sacudir os fundamentos (e com isso a própria noção de fundamento) da teoria e da política da identidade e em promover opções de resistência à norma”; isto é, trata-se de uma abordagem que está atenta “aos efeitos totalizadores da norma”, centrando-se mais nas “noções de diferença ou de

margem do que de identidade” (SAM BOURCIER *apud* PRECIADO, 2014, p. 10).

Essa corrente pós-identitária do feminismo é aqui articulada, ao bojo teórico desta pesquisa, a fim de sustentar um determinado conceito de gênero que esteja, por sua vez, em consonância com o caráter discursivo, plástico e moldável da corporeidade e de seus efeitos. Afinal, “é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam” (LOURO, 2008, p. 83).

Em razão de sua amplitude e instabilidade históricas, o gênero foi, por muito tempo, objeto de estudo de diversas abordagens essencialistas, geralmente assentadas em valores falocêntricos e patriarcais. De acordo com Jeffrey Weeks (2007), que se posiciona criticamente em relação a essa perspectiva, o essencialismo “reduz a complexidade do mundo à suposta simplicidade imaginada de suas partes constituintes e procura explicar os indivíduos como produtos automáticos de impulsos internos” (WEEKS, 2007, p. 43).

Portanto, a abordagem essencialista nega a força dos processos culturais, bem como das interações sociais específicas, na modelagem que opera sobre o comportamento humano, uma vez que uma essência masculina e outra feminina são pressupostas como substâncias metafísicas, trans-históricas, completamente distintas uma da outra, no processo de constituição da identidade.

O essencialismo opera de modo a manter o *status quo* intocado, em cujo processo de naturalização a opressão se sustém, justamente em razão da manutenção de um discurso sobre a *diferença sexual* que parece não compreender a diferença como uma produção histórica⁵⁵.

Sendo assim, em relação a essa abordagem que visa a naturalizar os processos culturais em torno do gênero, Letícia Lanz (2015), comenta que:

De acordo com o pensamento essencialista, masculino e feminino, ou seja, homem e mulher, são categorias naturais de gênero, diretamente vinculadas ao fato da pessoa ter nascido macho ou fêmea. Uma vez que indivíduos machos e fêmeas possuem essências naturais de homem ou de mulher, absolutamente distintas e opostas uma da outra, homem e mulher devem ser vistos como categorias universais constantes e estáveis, que não sofrem nenhuma variação em função de fatores externos de natureza histórica, política, cultural, geográfica, ambiental ou de qualquer outro tipo. Para o essencialismo, gênero é assim, apenas um atributo natural, racional, objetivo, a-histórico e apolítico do sexo genital dos indivíduos (LANZ, 2015, p. 49).

Em oposição a essa abordagem essencialista, arraigada em pressupostos falocêntricos

⁵⁵ A historiadora Joan Scott (1995, p. 71-72), em seu famoso ensaio *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), assinala a permanência de um certo determinismo biológico em torno da noção de *diferença sexual*, tendo em vista que, muitas vezes, o termo *gênero*, ou a compreensão que dele se faz (o sexo), é utilizado de maneira essencialista, como uma referência ao modo como as diferenças corporais são percebidas e organizadas socialmente na forma de relações muito bem definidas e hierarquizadas.

e hegemônicos, as abordagens construtivistas ao longo século XX, como comenta Lanz (2015, p. 54), compreenderam o gênero não como uma herança genética ou um destino inevitável, tal como ocorre no essencialismo, mas, sim, como um constante aprendizado que perfaz todo o processo social, visando à internalização de normas de conduta e de determinados valores morais. Esse aprendizado de gênero, no entanto, não é linear ou homogêneo para todos os sujeitos, sendo, antes, marcado por intensos conflitos e tensões.

Nesse sentido, a grande contribuição da abordagem construtivista para o campo dos estudos *queer* é a de que os corpos ganham sentido quando inseridos em processos de socialização, de maneira que as diferenças de gênero não são biologicamente determinadas, mas construídas, mantidas e disseminadas por meio de normas e práticas culturais variáveis tanto no tempo quanto no espaço⁵⁶.

O trabalho de pensadoras feministas, como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Gayle Rubin, Julia Kristeva e Monique Wittig, merecem destaque no interior dos estudos de gênero ensejados ao longo do século XX, posto que o estudo de cada uma dessas pensadoras foi altamente relevante para a construção teórica do feminismo em suas diversas matizes e nuances. Embora ocupem posições bastante distintas no *spectrum* político e epistemológico da luta empreendida pelo feminismo, essas pensadoras feministas estiveram “todavia ligadas teoricamente na sua rejeição de doutrinas essencialistas da feminilidade” (BUTLER, 2008, p. 161). Em seu importante trabalho, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler (2003) descreveu o lugar que cada uma dessas pensadoras ocupou no edifício da teoria feminista, apontando seus limites, confluências e divergências em torno do conceito de *gênero* (BUTLER, 2003).

A abordagem pós-estruturalista do gênero, que nesta pesquisa se sustenta pela corrente desconstrucionista, é fortemente influenciada pelos estudos *queer* e promove um profundo questionamento das abordagens essencialistas e àquelas afetadas pelo construtivismo. O pós-estruturalismo, de modo geral, defende que nem o gênero, nem o sexo, tampouco o corpo, possuem quaisquer bases ontológicas que possam ser diretamente confundidas com seus próprios efeitos⁵⁷.

Monique Wittig, por exemplo, considera que o sexo, percebido como fundante, físico

⁵⁶ Posicionando-se criticamente a esse respeito, Judith Butler (2003) assevera que “[...] o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo [...]” (BUTLER, 2003, p. 163).

⁵⁷ James Williams (2012), acerca disso, reflete que: “Devido a esse compromisso com a abertura e com uma resistência à definição de limites em termos de identidade, *os pós-estruturalistas são contrários a todas as formas de essencialismo, determinismo e naturalismo*” (WILLIAMS, 2012, p. 27; grifos originais). Há, contudo, entre o sujeito e o objeto, a dimensão seminal da linguagem, que os pós-estruturalistas analisam e consideram como fundamental para a compreensão do mundo.

e direto, é apenas uma construção elaborada e mítica, “que reinterpreta os elementos físicos (em si mesmos tão neutros como os demais mas marcados por um sistema social) mediante a rede de relações na qual são percebidos” (WITTIG *apud* BUTLER, 2008, p. 162).

Ou seja, se o sexo é um instrumento de interpretação e regulação do corpo, conforme enfaticamente argumentou Foucault (1985), então “não existe a distinção sexo/gênero em linhas convencionais; o gênero é embutido no sexo, e o sexo mostra ter sido gênero desde o princípio” (BUTLER, 2003, p. 165).

Uma das oposições mais drásticas entre a compreensão de gênero pela abordagem construtivista e pela abordagem pós-estruturalista desconstrucionista, diz respeito ao fato que, muitas vezes, o assim chamado Construtivismo Social não se interrogou sobre o sexo biológico e o corpo como elementos também construídos.

Era comum que a abordagem construtivista mantivesse intocada, em suas análises, os binômios natureza/cultura e sexo/gênero sob o espectro da heteronormatividade. O gênero, nessa concepção, enquanto força normativa, serviu para estabelecer e perpetuar uma suposta natureza sexual binária, uma vez que a suposta diferença sexual seria anterior à sociedade e à cultura. A distinção que se faz entre natureza e cultura incorreu no equívoco de sustentar determinadas estratégias biopolíticas de subalternização e manutenção de fundamentos essencialistas⁵⁸.

Esses teóricos terminavam por concordar que o sexo seria a base material sob a qual o gênero estaria assentado e o corpo, por sua vez, já comportaria uma diferença sexual que seria inata. Resulta disso que, paradoxalmente, o construtivismo deu seguimento, de certo modo, ao *continuum* existente entre corpo-sexo-gênero, tão caro nas abordagens essencialistas.

De acordo com Letícia Lanz (2015):

[...] apesar de terem rejeitado o determinismo biológico do sexo como destino, acabaram contribuindo com o patriarcado ao assumir que os gêneros masculino e feminino precisam do corpo do macho e do corpo da fêmea para serem culturalmente construídos. Ou seja, partem do pressuposto de que a construção social da mulher é feita necessariamente “em cima” do corpo da fêmea biológica, assim como a do “homem” é feita necessariamente “em cima” do corpo do macho biológico, não deixando espaço para qualquer outro tipo de escolha, diferenciação ou resistência por parte dos indivíduos, o que resulta na confirmação do sexo como sendo realmente um destino inexorável. Embora rejeitem qualquer base biológica para as diferenças de gênero, os teóricos da construção social do gênero acabaram aceitando, implicitamente, a ideia de que deve existir uma base biológica para que as diferenças de gênero se

⁵⁸ Tomando posicionamento crítico em relação ao construtivismo, Judith Butler (2007) esclarece que seus limites “ficam expostos naquelas fronteiras da vida corporal onde os corpos abjetos ou deslegitimados deixam de contar como *corpos*” (BUTLER, 2007, p. 170; grifo original).

estabeleçam. [...]

No momento em que a diferenciação sexual é tomada como anterior às diferenças sociais, que só passam a ser consideradas *a posteriori* ao sujeito biológico, continuamos reféns do mesmo determinismo biológico que despreza o contexto histórico, social e político-cultural que cerca a construção das categorias de gênero em qualquer sociedade e em qualquer época (LANZ, 2015, p. 60-61).

No interior dessa perspectiva pós-estruturalista, Judith Butler (2003) – na sua “demanda contemporânea de formular uma abordagem do gênero como uma construção cultural complexa” (BUTLER, 2003, p. 65) – apresenta uma alternativa teórico-conceitual para a compreensão de tal conceito que, por sua vez, não se circunscreve no modelo essencialista ou na abordagem construtivista que distingue categorias como sexo e gênero, como se aquela fosse dada por uma ordem imutável da natureza e esta última fosse geradora de algum significado cultural para um corpo também pré-existente.

Ora, se o olhar sobre o sexo já está condicionado por uma perspectiva de gênero, o que se pretende escamotear sob o paradigma da natureza? Conforme assinala Butler (2003), longe de serem categorias “*fundantes*, essas predisposições são o resultado de um processo cujo objetivo é dissimular sua própria genealogia” (*id. ibid.*, p. 100; grifo original).

O trabalho da filósofa, de modo geral, e nessa obra especificamente, busca desconstruir o ideal binário de gênero – assentado nos paradigmas *homem* e *mulher* – por se tratar de uma grande ficção reguladora da cultura. Para ela, a *identidade* é um conceito demasiado fixo que pressupõe alguma essência ou estabilidade. Por isso, Butler substitui uma análise baseada na noção de *identidade* por uma análise centrada em seu conceito de *performatividade*, conforme já mencionado anteriormente ao longo desta pesquisa (ver p. 56). Ela promove o seguinte questionamento: “em que medida é a ‘identidade’ um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência?” (BUTLER, 2003, p. 38).

Acerca desse questionamento em torno da compreensão do *eu*, a personagem Beno, ao longo da ficção *Lunário*, parece se importar menos com as origens e verdades totalizantes do que com a própria subjetividade, então produto da experiência vivida, desvelando, assim, sua efetiva consciência genealógica sobre a vida:

[...] “A minha vida foi um percurso obscuro, sem finalidade, errante... mas para que estarei eu a pensar nisso? errante... onde cada pergunta feita não obteve necessariamente uma resposta. E talvez não houvesse resposta nenhuma, apenas perguntas... perguntas que se corroeram umas nas outras” (AL BERTO, 2012, p. 150).

A identidade (concebida, de modo geral, como coerência e estabilidade internas),

portanto, é produto do corpo e não a causa dele, vem no ato da experiência e não anteriormente a ele.

Essa suspeita em torno da identidade como um ideal a se alcançar (ou a performar) é encontrada logo no início do trabalho de Judith Butler (2003), quando a autora questiona se seriam as *mulheres*, assim chamadas pelo patriarcado, o verdadeiro sujeito do feminismo, seja do ponto de vista de uma política social, seja de um ponto de vista epistemológico ou representacional. É nesse momento que a teórica de gênero promove as suas reflexões em diálogo com as outras pensadoras anteriormente mencionadas, como Beauvoir, Rubin, Irigaray, Wittig, Kristeva, mas também com os modelos teóricos encontrados nas obras de Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Sigmund Freud e Jacques Lacan.

Todavia, inspirando-se na teoria dos atos de fala, dos filósofos John Austin e John Searle – que instaura uma relação entre os sujeitos falantes, os rituais culturais e o poder social da linguagem⁵⁹ – para Butler (2003), o gênero é exercido por meio de seu caráter performativo, isto é, uma teatralização que ocorre em razão da repetição constante de um conjunto de normatividades constituídas, por sua vez, nas esferas do discurso, da história e da cultura.

A performatividade, entretanto, não corresponde a uma ação livre e deliberada, tal como uma atriz que sobe a um palco ou mesmo uma *drag queen*, por exemplo; mas ocorre em razão de um intenso processo de internalização de modelos diversos e de construção da própria subjetividade. Esse conjunto de normas, por sua vez, é instaurado por diversas instituições históricas, estruturantes da sociedade, e pré-definem o comportamento dos sujeitos “por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003, p. 57).

A performatividade desempenhada pelo sujeito confere à “identidade de gênero” a aparência de uma substância metafísica coerente, ontológica e inquestionável. Entretanto, ao propor tal conceito, Butler visa justamente à negativa dessa concepção iluminista de identidade.

Nos termos propostos pela filósofa:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos

⁵⁹ Conforme esclarece Butler (2007): “Na teoria do ato de fala, um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia” (BUTLER 2007, p. 167).

constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (BUTLER, 2003, p. 59).

De tal modo, a sociedade normativa instaura e determina uma relação positivista e direta entre o sexo biológico com o qual o indivíduo nasce, a, assim chamada, identidade de gênero que ele crê possuir por meio de suas *expressões*, e os desejos e práticas sexuais por ele ensejados ao longo de sua vida. A relação automática entre esses elementos, na prática completamente distintos, visa a manter a dominação masculina sob a égide da heteronormatividade. Portanto, assim diz o discurso da norma: nasceu macho, tornar-se-á homem em sua conduta e se relacionará sexualmente com mulheres; nasceu fêmea, tornar-se-á mulher em seu comportamento e se relacionará sexualmente com homens. Fim.

Sendo assim, por força da presença do falocentrismo na cultura, aliado à norma heterossexual, estabelece-se uma relação de continuidade entre um órgão dito sexual e o que se compreende como a identidade de gênero, fruto de expectativas e de papéis sociais muito bem definidos e delimitados, em meio a uma organização social carregada de opressões.

O sujeito, cujo comportamento se adequa a essa continuidade imposta pelo *dispositivo binário de gênero* (LANZ, 2015, p. 43) pode ser denominado de *cisgênero* (do latim, o prefixo *cis* significa: em conformidade com), isto é, trata-se daqueles indivíduos cujas expressões de gênero estão de acordo com a categoria imposta desde o nascimento: homem ou mulher. Em contrapartida, o sujeito cuja conduta não se adequa às normatividades socialmente aceitas, de acordo com a categoria que foi enquadrado ao nascer em razão do sexo biológico, pode ser chamado de *transgênero*, como já mencionado anteriormente ao longo desta pesquisa (do latim, o prefixo *trans* significa: do lado oposto).

Vale pontuar que tais nomenclaturas não são produto de uma abordagem essencialista ou neo-patologizante, não advém de formações discursivas médicas, tampouco jurídicas, devendo tais termos ser utilizados – assim como ocorre com o termo *homossexual* – em contextos adequados, na função de adjetivo que qualifica o estatuto momentâneo do sujeito, ao invés de substantivá-lo e totalizá-lo como uma categoria específica da natureza. Contudo, conforme assinala Leticia Lanz (2015), “o que identifica e distingue a pessoa transgênera dentro da sociedade é a *transgressão de gênero*, a sua ousadia, insistência e determinação em confrontar o dispositivo binário de gênero [...]” (LANZ, 2015, p. 69; grifos originais).

Todas as identidades que divergem do modelo binário estabelecido podem ser consideradas como expressões transgêneras. Sendo assim, a norma da *cisgeneridade*, que visa a conformar os sujeitos, é tomada como natural e impõe forte sanções cotidianas e

institucionais às subjetividades que não se deixam enquadrar.

O conceito de *transgeneridade* (portanto, em oposição às normas cisgêneras da sociedade), tal como o postula Letícia Lanz (2015), diz respeito a essa condição do sujeito transgressor de gênero na sociedade, uma vez que esse conceito não aponta para qualquer forma de patologização, moralização ou mesmo não visa à construção de uma nova identidade de gênero.

Conforme comenta a autora, o conceito de *transgeneridade* pode ser compreendido como um:

Fenômeno sociológico de desvio do dispositivo binário de gênero, fato que caracteriza as chamadas identidades gênero-divergentes, como transexuais, travestis, crossdressers, drag queens, andróginos, etc., e que faz com que elas sejam marginalizadas, excluídas e estigmatizadas pela sociedade. Em princípio, o conceito de transgeneridade se aplica a qualquer indivíduo que, em tempo integral, parcial ou em momentos e/ou situações específicas da sua vida, apresente algum tipo de desajuste, de desconforto ou se comporte de maneira discordante das normas de conduta da categoria de gênero em que foi classificado ao nascer. A transgeneridade não constitui nenhuma espécie de patologia, mas apenas uma transgressão de gênero. Se o comportamento transgênero é visto eventualmente como patologia, isso se deve ao fato de que a sociedade não consegue abdicar do seu ultrapassado princípio básico de organização, baseado no binômio de gêneros, masculino e feminino. Evidentemente deixariam de existir quaisquer vestígios de transgeneridade se a sociedade mudasse suas regras de conduta de gênero (LANZ, 2015, p. 428).

Posto isso, dialogando essas reflexões no contexto da produção literária portuguesa das gerações de 1970 e 1980, observa-se que toda essa *episteme* em torno da transgeneridade não encontrou seu espaço para emergir como um novo saber à época: seja enquanto um novo conceito mais profícuo para o entendimento das questões de gênero, seja como um discurso específico desvinculado das determinações sobre o prazer sexual e as formas de erotismo. Afinal, a agenda política dos movimentos homossexuais organizados dos anos 1970, até ao menos o fim do século XX, não se atentou em promover uma diferenciação entre as categorias de sexualidade e gênero, sendo, muitas vezes, uma tomada como extensão da outra por meio de um paradigma essencialista e confuso.

Na produção ficcional de Al Berto, a transgeneridade reverbera-se por meio de um outro signo, isto é, sob a expressão da *androginia*: “eis de novo o deserto onde esperamos novos crepúsculos, a androginia, novas chuvas de luz e de treva” (AL BERTO, 2009, p. 25).

O estilo albertiano, imbuído na *episteme* da época, fez com que o escritor encontrasse na figura do andrógino a possibilidade de transgressão e de desconstrução do binarismo de gênero.

Portanto, a androginia diz respeito a demarcação do não-lugar do gênero, a recusa frente à opressão normativa e dualista e, por isso mesmo, o andrógino é aquele que borra intencionalmente as fronteiras entre o masculino e o feminino ao configurar-se como uma expressão ambígua e subversiva. O andrógino destrói a suposta coerência em torno da noção de *identidade de gênero*, como paradigma estável e centrado.

Contudo, é através da androginia que as normas de gênero podem ser problematizadas e rasuradas na ficção *Lunário*, cujo papel transgressor pode ser observado por meio da discursivização de tal categoria no âmbito da literatura portuguesa daquele contexto de reabertura democrática.

Em relação a essa questão que se destaca no texto albertiano, Golgona Anghel (2006) comenta, acerca do escritor:

Pensas em ti. Nas pessoas. Nalgumas. Homens. Mulheres. Na realidade, interessa-te pouco a dicotomia masculino/feminino. Preferes a *androginia*. O sexo não é relevante, assim, a tua posição masculina não escamoteia o feminino. A mulher surge com o ar matriarcal de mãe e amante que adquire uma sabedoria ligada à casa. Tentas não cair nos mesmos erros (AL BERTO *apud* ANGHEL, 2006, p. 97; grifo nosso⁶⁰).

Ao se referir à mulher como um signo relacionado à casa, Anghel critica o papel doméstico que, historicamente, foi destinado às mulheres, destacando que Al Berto, em sua vida e obra, tentou *não cair nos mesmos erros*, a saber, de pré-determinar o gênero como essência e como um papel social a se desempenhar inevitavelmente.

As representações transgêneras, em *Lunário*, materializam-se na constituição de personagens e discursos que, por sua vez, apontam para outras formas de exercício tanto do corpo quanto da própria expressão de gênero – dissidentes do modelo cisgênero e heteronormativo (*cis-heteronormativo*).

Passemos, enfim, a analisar algumas dessas representações transgressoras de gênero que caracterizam o, assim chamado, corpo *queer*.

Em *Lunário*, por sempre ter se movido no “eixo das paixões”, no “pulsar vertiginoso do mundo” (AL BERTO, 2012, p. 15), Beno nunca seguiu os caminhos que lhe foram destinados pelas forças externas.

Logo no primeiro capítulo, o narrador menciona a partida do rapaz em um trêm, aos dezoito anos, despedindo-se da mãe para sempre, a fim de atravessar cidades e mais cidades desconhecidas, sem um destino certo. No momento dessa lembrança que caracteriza o estilo

⁶⁰ Baseado em entrevista que Al Berto concedeu ao *Semanário*, datada de 05 de setembro de 1987, intitulada “Al Berto – a procura do silêncio” (ANGHEL, 2006).

nômade da personagem, ela se encontra sentada junto da janela, solitariamente, de modo que a voz narrativa comenta que “[Beno] Dormitou, e dormitou sabendo que o corpo magro que transportara de um lado para o outro, sem descanso, fora sempre a sua única morada” (ALBERTO, 2012, p. 18).

Embora não possuindo bens móveis ou imóveis, a personagem detinha a consciência de que seu corpo era a única matéria que, de fato, ela efetivamente possuía, podendo, então, formá-la e transformá-la se assim desejasse, converter o corpo em uma materialidade que melhor pudesse expressar a sua subjetividade e a sua relação com o mundo.

Quando o enredo se inicia, a personagem não parece estar muito preocupada com os preceitos instaurados por certas instituições – tais como a família, a religião e a nação – que modelam o comportamento dos sujeitos e prescrevem o modo como eles devem construir a sua própria trajetória de vida.

Ao contrário disso, Beno, marcado pelo signo da solidão, sabe que ele é, de fato, um traidor das normatividades, ou, como bem pontua Sandro Ornellas (2015): “Fugir é trair, e Alberto se sabe traidor. Sabe haver traído Pai, Pátria, Deus, Família, Estado, Sexo. Mas jamais traiu o seu desejo de fugir [...]. Só foge quem é menor diante dos grandes poderes fixos” (ORNELLAS, 2015, p. 147). Portanto, trata-se de considerar a fuga albertiana, sob o aspecto do nomadismo, como uma prática de resistência em relação aos grandes discursos normalizadores da sociedade.

O deslocamento implicado na noção de *viagem* – seguindo as metáforas do antropólogo James Clifford (1997) a esse respeito – permite considerar que as viagens de Beno – e seu caráter nômade – não devem, necessariamente, ser concebidas como um mero deslocamento geográfico, pois se trata, na verdade, de considerar a viagem como um processo subjetivo de profundo deslocamento cultural, marcado pelo contato com a diferença. A viagem como uma travessia, não como um destino. Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2008), busca-se considerar a viagem como uma “distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no ‘outro’ distanciado e longínquo” (LOURO, 2008, p. 14).

Em razão da dimensão nômade que sua vida assumiu, Beno optou por não se manter sob a tutela de poderes localistas, pois, ele “decidira despertar no fundo de si a sua maneira de ser diferente e de sentir, essa fera tantos anos amansada pelo medo de rasgar, de despedaçar” (ALBERTO, 2012, p. 34).

A primeira referência em relação às representações transgressoras de gênero, em *Lunário*, ocorre ainda no primeiro capítulo, quando a personagem protagonista começa a

refletir sobre a importância de seu próprio corpo como um território “onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente” (AL BERTO, 2012, p. 18).

Estabelecendo uma analogia entre a corporeidade e a noção de *país*, observa-se que Beno desejava construir para si um lugar onde pudesse agir de acordo com os prazeres, com suas próprias identificações, por isso seria preciso, o quanto antes, transformar seu corpo/país em um outro território, com valores menos normativos, de maneira que a sua expressão transgressora de gênero pudesse ser finalmente empreendida:

Transformar o corpo, metamorfosear-se, afastar-se cada vez mais do mundo e dos homens...

Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insônia fora-se tornando irreconhecível, estranho. A pouco e pouco conhecera o cansaço da metamorfose que provoca vertigens e revela um olhar mais azul, quase ausente, líquido e marinho. E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, *andrógino* e belo, no fundo de si (*id. ibid.*, p. 19; grifo nosso).

Em primeiro lugar, Al Berto estabelece uma crítica à noção de *país*, indo contra o discurso homogeneizante do nacionalismo que, no caso de Portugal, mostra-se particularmente arraigado em sua tradição cultural; de tal modo, o narrador promove uma relação semântica entre o país como região geográfica e o país como um corpo de subjetividade.

De um ponto de vista histórico, é sintomática essa analogia – uma *escrita do espaço* em relação ao próprio corpo –, considerando que a Revolução dos Cravos de 1974 – colocando fim a longa ditadura que vigorou em Portugal – tinha por objetivo construir uma sociedade menos conservadora e homogênea, permitindo que a pluralidade de ideias e formas de vida pudessem escrever uma nova história, a fim de ressignificar a cultura nacional portuguesa por meio de uma profunda transformação democrática.

Portanto, seria necessário que as questões sobre feminilidade e masculinidade fossem, enfim, consideradas e discursivizadas em sua dimensão nacional mais ampla, tendo em vista a “hiperidentidade da cultura portuguesa” (LOURENÇO *apud* ORNELLAS, 2015, p. 147) que, historicamente, foi erigida sob o código da heteronormatividade e sancionada pelo discurso viril dos *barões assinalados*.

Em relação ao ASPECTO 1 (ver p. 57), parece haver uma homologia entre a voz do narrador e a experiência andrógina de Beno, em razão da naturalidade como a voz narrativa aborda essa questão: com a mesma, por assim dizer, euforia melancólica que caracteriza a ficção *Lunário*.

Do ponto de vista autoficcional, essa afirmação se sustenta em razão do próprio Al

Berto ter vivenciado algumas experiências andróginas quando do exílio de Portugal, entre 1967 e 1975. Experiências que seriam muito difíceis de serem vividas em um Estado fortemente autoritário e conservador como foi o Estado português durante o regime salazarista.

O narrador, desvelando os sentimentos da personagem, comenta que ela *comovera-se* ao descobrir-se diferente das normatividades que lhe foram impostas. Além disso, ele coloca sob um mesmo paradigma de valores tanto a androginia quanto a beleza, ao mencionar que Beno *descobriria* (ou melhor, *construía*) uma outra expressão de gênero, tão diferente quanto bela, no *fundo de si*. Esse *fundo de si*, mencionado pelo narrador, que se confunde com a própria corporeidade, denota que é a subjetividade e não outra essência metafísica qualquer que delimita as expressões de gênero de um indivíduo.

Além disso, o uso do termo *estranho* é paradigmático, pois aponta para uma perspectiva *queer* de abordagem da questão de gênero, que insiste na subversão de valores hegemônicos em relação aos olhares cis-heteronormativos sempre atentos.

O uso de tal termo por parte do narrador não aponta para qualquer desvalorização da androginia ou da estética de gênero da personagem, ao contrário, revela o *status* questionador que o corpo *queer* assume frente às normatividades, espantosamente cômico de seu lugar abjeto no mundo; conforme comenta Guacira Lopes Louro (2008): “*Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2008, p. 8).

Desse modo, após promover paulatinamente sua transformação corporal e de gênero sob uma imagem andrógina, a personagem Beno precisou descobrir e redescobrir como sobreviver em meio a um mundo normativo; elaborou, assim, as próprias *artes da existência* (FOUCAULT, 1984, p. 15) e passou a deambular por aí com sua nova expressão andrógina:

Depois, ensinou-o a falar e emprestou-lhe também o seu silêncio. Explicou-lhe como se anda rente às paredes nocturnas da cidade, invisível. E como se rouba prazer aos corpos, obrigando-os a gemer e a gritar para poder afastar a branca melancolia da noite nos quartos de pensão. Fez com que ele descobrisse a ilusão de quem aluga um corpo para uma noite menos infeliz. Disse-lhe que nada receasse, nem o gorgolejar sujo das canalizações, nem o pingar obsessivo das torneiras avariadas, porque isso era o relógio que mata o tempo daquilo que desejámos e nunca tivemos (AL BERTO, 2012, p. 19-20).

O sentimento de desolação não sublima o ímpeto transgressor que se revela. Beno precisou ensinar para aquele novo ser saído do *fundo de si* – uma corporeidade reelaborada – como sobreviver em uma sociedade que lhe destinava o lugar da abjeção.

Novamente, o ASPECTO 1 (ver p. 57) pode ser assinalado pelo fato do narrador partilhar do sentimento de desolação que acomete a personagem, do desejo de se alugar *um*

corpo para uma noite menos infeliz e, também, pelo uso dos verbos *desejámos* e *tivemos*, indicando uma voz plural que se reconhece na experiência alheia.

A atmosfera construída na passagem anterior sugere o *locus* de marginalização no qual Beno andrógino deambula. Termos como *paredes nocturnas da cidade*, *branca melancolia da noite nos quartos de pensão*, *gorgolejar sujo das canalizações* e *pingar obsessivo das torneiras avariadas* sugerem, de um modo sinestésico, os lugares por onde esse corpo *queer* transitou, isto é, os espaços *undergrounds* que permitiram o acesso de um corpo estranho na busca por seus prazeres, bem como a sua legítima afirmação de gênero.

Beno inventou assim tantos rostos, tantas máscaras, como quantas cidades habitou ou atravessou. Instalava-se onde as cidades com seu cheiro a mar lho permitiam, e as pessoas falassem com ele o menos possível. Evitava que as cidades e seus habitantes se habituasse, demasiado à sua presença, de dia para dia mais andrógina. Fugia, e sempre continuou a acreditar que a única maneira de continuar vivo e vigilante, é fugir (AL BERTO, 2012, p. 20).

O estilo andrógino de Beno mais se acentuava quanto mais iminente fosse a sua fuga. Novamente, estabelece-se uma relação entre o deslocamento geográfico da personagem e seu deslocamento subjetivo e identitário, pois somente a fuga o manteria *vivo e vigilante*, isto é, somente transformando a si, no âmbito de sua corporeidade, é que Beno poderia suportar a própria trajetória, com os próprios sentimentos.

O *mar*, novamente, é aqui evocado como um símbolo da vastidão das possibilidades que a vida enseja, bem como possui certa similitude com o aspecto histórico e melancólico que perfaz sua representação no interior da tradição cultural portuguesa.

A *máscara*, que menciona o narrador, é um elemento que também pode ser observado como uma alusão à questão da identidade ou da expressão subjetiva, pois deixa transparecer a ausência de quaisquer formas ontológicas essenciais do sujeito; afinal, a escrita de Al Berto comporta a existência de muitas máscaras, de um sujeito que, conforme já mencionado, “se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém” (AL BERTO, 2009, p. 15).

Então, o primeiro capítulo da novela, dentre outras narrações, contempla a construção do corpo andrógino de Beno, que se coloca contra a hiperidentidade cultural portuguesa, ainda que o ASPECTO 2 (ver p. 57) não seja observado nessa construção da corporeidade presente no capítulo inicial. Embora Beno não fale com a própria voz sobre sua expressão andrógina, o narrador demonstra ocupar uma posição enunciativa que não condena moralmente a transgeneridade da personagem, antes, opta em visibilizá-la e valorizá-la como uma legítima expressão de sua subjetividade.

No segundo capítulo, intitulado *Lua Nova*, é narrado o momento em que Beno entra

no bar Lura e começa a observar atentamente a ambientação do lugar. Abruptamente, sua memória traz à tona algumas lembranças acerca de uma figura que inundava o espaço com sua alegre presença: Biondy, uma outra expressão transgênera que assim emerge no discurso:

Por fim, Beno olhou a escadaria de madeira, subindo-a, degrau a degrau, com o olhar. E imaginou Biondy, o velho travesti, que infalivelmente chegava por volta da meia-noite e ali despejava o número da Mistinguett, entre aplausos e bocas. Imaginou-o a subir as escadinhas, cambaleando propositadamente, agarrado ao corrimão, torcendo os saltos dos sapatos, perdendo o equilíbrio, gritando até alcançar o cimo. E todas as noites repetia em rigor matemático os mesmos gestos, as mesmas piadas. Lançava um olhar canalha por cima do ombro, ajeitando a dentadura que, aos setenta e três anos, estava lassa. Beno sorriu e viu-o deixar descair o cachecol aos quadrados pelas costas abaixo, esticar o pescoço descarnado para a frente e lançar uma voz esganiçada, por cima dos apupos, meio tremeliques: *mon homme est parti* (AL BERTO, 2012, p. 44; grifos originais).

Nota-se que a transgeneridade de Biondy, de acordo com o ASPECTO 1 (ver p. 57), é adjetivada em um paradigma masculino: *o velho travesti*. Essa escolha linguística, em primeiro lugar, sugere que a posição histórica e enunciativa do narrador é constitutiva de uma *episteme* que não permitiu à personagem receber um tratamento pronominal no paradigma feminino (*a Biondy*).

Exceto a menção sobre *os saltos dos sapatos* e *o número da Mistinguett* (em referência à artista francesa Jeanne Bourgeois), não há, segundo o narrador, a apropriação de outros elementos considerados femininos no vestuário de Biondy, pois um mero cachecol pode ser utilizado para adornar também uma pessoa do gênero masculino. Há, então, na verdade, uma indeterminação identitária que se revela sob o signo da *travestilidade*, no processo de discursivização da personagem, ou seja, a transgressão de um código cultural que versa sobre o vestir e o agir dos sujeitos em relação ao dispositivo binário de gênero⁶¹.

No início do século XXI, um grande número de pessoas com expressão feminina, auto intituladas *travestis*, passaram a reivindicar o reconhecimento social e jurídico de sua identidade, por meio da inscrição da mesma no gênero correspondente – isto é, denominar de *a travesti*, no caso específico daquele sujeito designado como macho ao nascer, cuja expressão e vestuário inclinam-se para a feminilidade, por exemplo.

Entretanto, a *episteme* e a reivindicação política deste início de século diferem-se das últimas décadas do século XX, inclusive do momento em que *Lunário* foi publicado, em 1988, pois parece haver, ainda no século XXI, um influxo identitário que persegue alguns

⁶¹ Leticia Lanz (2015) pontua que o termo *travesti* foi criado por volta de 1910 pelo médico alemão Magnus Hirschfeld, compreendido como: “qualquer pessoa que se apresenta socialmente usando adereços culturalmente definidos como de uso próprio do sexo oposto” (LANZ, 2015, p. 430).

comportamentos transgressores de gênero, de modo a sustentar a existência de categorias binárias e idealizadas até hoje (LANZ, 2015).

Em segundo lugar, é possível justificar o uso do termo *travesti*, no masculino, tendo em vista a sensibilidade *queer* que se observa em *Lunário*. Não se trata de um desrespeito do narrador para com a identidade de gênero de Biondy, mas, especificamente, de uma possível indeterminação identitária voluntária, que, ao fim e ao cabo, coaduna-se com a perspectiva *queer* de descentramento e apagamento de fronteiras e modelos fixos, que o texto albertiano traz à tona.

Afinal, é típica da transgressão contracultural dos anos 1960 e 1970 “contradizer, embaralhar e desconstruir padrões” (LANZ, 2015, p. 193), como o faz o corpo travestido em relação ao dispositivo binário de gênero, pois a travestilidade “não é algo que uma pessoa é, mas algo que ela faz” (*id. ibid.*, p. 188). Em meio a esse fazer, a percepção do sujeito sobre si constrói um modelo ambíguo que desafia a matriz de inteligibilidade de gênero.

O *olhar canalha*, lançado para Beno (ou para qualquer outro), atrelado à descrição de seus movimentos corporais mais minuciosos, ajuda a construir a corporeidade transgressora de Biondy: alguém com mais de setenta anos, de voz esganiçada e dentadura lassa, cuja presença parece invadir positivamente as lembranças de Beno.

Uma expressão transgressora que questiona não somente as normatividades de gênero, mas também a problemática geracional implicada na própria dinâmica social do gênero, afinal, dentro do modelo dualista ocidental de compreensão do mundo, a velhice, historicamente, foi relegada ao paradigma da *feiura*, em contraposição à juventude que, por sua vez, esteve, desde há muito, atrelada ao paradigma da *beleza*.

Essa descrição do narrador integra a atmosfera que, em linhas gerais, se delineia na novela: espaços, muitos dos quais indeterminados, onde as personagens abjetas revelam seus próprios sentimentos. É o que ocorre quando, como se verifica no ASPECTO 2 (ver p. 57), o narrador concede voz a Biondy para que, assim, fosse expressa com mais legitimidade a profunda desolação que acomete a personagem naquela noite. É nesse momento, entre vaias e agitações no Lura, que Biondy traz à tona a sua paixão perdida: “*mon homme est parti*”⁶².

Vale mencionar que esse discurso antecipa o momento no qual, instantes após, ali no mesmo bar, Beno conheceria Nému, a sua grande paixão. É como se Biondy representasse, em relação a Beno, o paradigma da velhice, de um futuro por vir, a solidão e as saudades; enquanto que Nému representaria o paradigma da juventude, um passado de excitação e de

⁶² “Meu homem se foi” (tradução nossa).

possibilidades que se desabrocharam. Desse modo, o sentimento de melancolia, de perda de uma paixão, que assola a personagem protagonista, também encontra ecos de alteridade em outras personagens, assim como ocorre também com os discursos que compõem a narrativa de um modo geral.

A descrição sobre a velhice de Biondy assemelha-se a uma outra passagem encontrada em *À procura do vento num jardim d'agosto*, quando a voz narrativa comenta que:

as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos cipestres dos cemitérios, batem punhetas debruçadas para as sepulturas dos amantes e choram. outras, mais recatadas, espreitam pelas janelas sujas dos quartos alugados e suspiram, pondo em cada suspiro todo o alívio do sexo e a estranheza do mundo (AL BERTO, 2009, p. 35).

O termo *bichas*, conforme mencionado, costuma ser proferido pelos discursos cis-heteronormativos como uma injúria que visa a ofender os sujeitos transgressores das normatividades, bem como demarcar seus lugares e posições na sociedade. Constituiu-se historicamente como uma ofensa, porém, foi apropriado e positivado pelos sujeitos subalternizados a fim de estabelecer um discurso afirmativo e crítico das diferenças, denunciador das normatividades opressoras (MISKOLCI, 2009, 2012).

O uso de tal termo e de todos os demais encontrados nesse mesmo campo semântico, aponta para um *empoderamento* por parte do sujeito subalternizado (neste caso, do narrador) ao mostrar-se lúcido de sua dissidência. As expressões *desdentadas pela idade* e *debruçadas para as sepulturas dos amantes* estabelecem uma interdiscursividade com as características de Biondy, embora nada tenha sido dito sobre o caráter transgênero das *bichas mais tenebrosas*.

A despeito disso, no referido trabalho poético de 1977, de forte cariz contracultural, outras expressões transgêneras podem ser observadas, tais como, por exemplo, quando o narrador comenta que “Rosa da China tinha os olhos amendoados”, “Pata de Cavallo, feminina como a égua, calçava o quarenta e cinco” ou que “Cravo Rabicho, mais rápida que um bólido, pirava-se à bófia” (AL BERTO, 2009, p. 25); em meio a isso, o narrador destaca que “Rosa da China, Lisete a Maneta, Pata de Cavallo, Mary do Broche, Carmela das Tílias, Cravo Rabicho, Maria Malcuquer, [eram] raras flores de cama” (*id. ibid.*, p. 25).

Sobre essas personagens, não se observa alguma descrição aprofundada de suas histórias, tampouco é estabelecido um conjunto de ações (ou discursos) por parte delas ao longo do enredo; ao contrário, elas estão ali justamente para compor a atmosfera *queer* que constrói o texto albertiano, bem como sugerem o processo de descentramento da identidade que também perfaz o projeto autoficcional do escritor (INÁCIO, 2013).

longe dali elas pisam os asfaltos de crepúsculo. a passo de procissão indiferentes ao calor elas carregam enfeites dementes e ridículos. flores sintéticas aves empalhadas complicados nomes de stars. são uma quantidade de falsos sinais de beleza latejando no labiríntico entardecer dos portos. as bichas. meu deus! as bichas.

Aldina Cardinale passeia-se com um cãozinho de peluche pela trela e ri. Hayworth corre espavorida sem rumo apalpando quem passa. Melina Mercúrio o ex-marinheiro esbugalha os olhos na braguilha dos putos. elas são os trapos da cidade (AL BERTO, 2009, p. 41).

Em *Lunário*, as representações transgressoras de gênero não se reduzem, unicamente, à personagem protagonista ou mesmo à Biondy. O jovem Kid, um dos grandes amigos de Beno, também experimentara a androginia como uma estratégia de resistência e subversão.

O modo como a personagem vive e morre denota como se configura a existência de sujeitos socialmente considerados como *abjetos* (BUTLER, 2007, p. 155) – *os trapos da cidade* – justamente por estarem excluídos de determinados ideais normativos e, como pontua Letícia Lanz (2015, p. 169), por serem considerados corpos errados diante da matriz de inteligibilidade de gênero, mantida e constantemente policiada por vários olhares – “olhares que nos espiam, prontos a devorar-nos” (AL BERTO, 2012, p. 110).

Observa-se, no trecho a seguir, a narração dos momentos finais da vida de “Kid, o mutante” (*id. ibid.*, p. 85), após ingerir diversas substâncias e, enfim, repousar para sempre o seu corpo em um banco qualquer.

Sentado na cama, Kid entornara dois frascos de comprimidos em cima da colcha. Alinhara-os por tamanhos e por cores. Pegara no copo de água que, momentos antes trouxera da cozinha e engolira os comprimidos.

Levantara-se, arrumara meticulosamente o quarto. Metera a roupa nas gavetas. Vestira e maquilhara-se com cuidado e, enfiando algum dinheiro na algibeira do casaco, saíra para a rua. Eram dez horas da noite.

Apanhara um táxi. No Stars, bebera muita cerveja e pedira a Zaki uma pedra de ópio. Depois, Zaki vira-o sair cambaleante, lívido, o olhar vidrado, tropeçando em tudo quanto lhe aparecia pela frente.

[...]

Na rua, enquanto esperavam um táxi, Zohía contou como Kid fora encontrado num jardim público, hirto, parecendo dormir. O dia nascera ensolarado, quente, e muito cedo houvera ali crianças a brincar. Algumas tinham-se sentado no banco onde Kid estava sentado, e num momento desajeitado da brincadeira, deram-lhe um ligeiro encontrão. Kid caíra de borco sobre a relva. Alguém se aproximara devido à gritaria espantada das crianças, e chamara a polícia que por sua vez chamara uma ambulância e alertara a esquadra. Num bolso do casaco, os chuis tinham encontrado uma agenda com números de telefone. E, número a número, ligaram até alguém atender.

Zohía fora a primeira pessoa a ser contactada. Atendera, confusa, respondendo que não conhecia ninguém com aquela descrição. Mas da esquadra insistiram, e o polícia começou a dar detalhes. *Dissera que o morto não era bem um rapaz, mas que também não parecia ser uma rapariga. Estava assim vestido de forma*

esquisita, com umas peças de vestuário masculinas e outras femininas. Estava maquilhado com exagero, tinha os olhos e os lábios pintados de negro. Depois, pedira a Zohía que não desligasse, que voltava já. E quando voltou a falar dissera que, afinal, era um rapaz, e nada mal fornecido, acrescentara com um risinho. Tinham-lhe desabotoado a braguilha, e era, de facto, um rapaz, mas parecia-se bastante com uma rapariga, assim pintado, insistira.
- Sei quem é – respondera Zohía, tentando manter a voz calma e clara –, vou já para aí (AL BERTO, 2012, p. 100; grifos nossos).

A longa passagem acima transcrita aponta, em primeiro lugar, para o estilo de vida de Kid, segundo o qual o excesso era-lhe um traço fundamental: excesso de uso das substâncias psicodélicas; excesso de questionamento (por meio da própria androginia) aos padrões de gênero estabelecidos; excesso de desejo que se esvai pelo corpo e transforma-se em um frémito tanto para a personagem quanto para o mundo que a rodeia.

Em segundo lugar, em relação ao ASPECTO 2 (ver p. 57), nota-se que, até aquele momento, o narrador não concedera voz a Kid, para que ele pudesse narrar seus últimos momentos de vida e, assim, esclarecer seu propósito suicida.

Entretanto, a voz narrativa deixa transparecer os saberes das instituições à época (no caso, os policiais ou *chuis*), em relação à expressão andrógina de Kid. Além disso, no que diz respeito ao ASPECTO 1 (ver p. 57), por também não conceder voz ao policial com quem Zohía falara ao telefone, o narrador, para contrabalancear, parece retirar de si qualquer responsabilidade de sua enunciação, por possíveis discursos normalizadores que, porventura, pudessem ser grafados na materialidade do texto; ele não concede voz ao policial.

Entretanto, ao mencionar que Kid *estava assim vestido de forma esquisita* ou mesmo que ele estava *maquilhado com exagero*, o olhar pejorativo e confuso do policial (e seu discurso institucional normalizador) pode ser sentido pelas palavras do narrador e pelo tom levemente irônico no qual a cena é descrita. É como se o narrador se mostrasse indiferente no que concerne aos preconceitos demonstrados pelo policial, embora não tenha confrontado diretamente o discurso que estava sendo veiculado.

De tal modo, em um gesto de profunda violação corporal, o policial teria *desabotoado a braguilha* do morto, a fim de verificar se o órgão genital de Kid estaria de acordo ou não com seu gênero, em uma atitude que expressa a violência simbólica das instituições, cujos pressupostos são ainda falocêntricos e heterossexistas.

Ora, o que importaria saber o órgão dito sexual de Kid se a sua identidade (ou seja, os *processos de identificação que formavam a sua subjetividade*) o fazia imiscuir o masculino e o feminino em seu próprio ser? Que relevância teria isso se a morte é, ou ao menos deveria ser, o motivo central da ligação do policial, considerando todo o respeito que uma instituição

pública deveria resguardar para com uma pessoa falecida? Ora, se os corpos transgressores, muitas vezes, não encontram o devido respeito e aceitabilidade em vida, parece que, de acordo com a fala do policial, sequer depois de morto tais corpos abjetos seriam, enfim, socialmente respeitados. A memória desses corpos se esfacelaria para sempre se não fosse retomada nos processos de escrita, de representação artística, convertendo-se em discurso novamente, um discurso, doravante, afirmativo das diferenças.

A perspectiva do policial sobre questões de gênero parece corresponder àquela abordagem essencialista, segundo a qual é estabelecida uma continuidade, “natural”, entre órgão genital e identidade de gênero, o que torna incompreensível as identidades/expressões gênero-divergentes.

Após a notícia da morte de Kid, Beno sentira uma dor terrivelmente física, conforme comenta Al Berto (2012, p. 97) e fora, juntamente com Zohía e Nému, até a morgue identificar o corpo do amigo. Porém, durante o trajeto, enquanto Beno dormitara por alguns instantes, a voz *post mortem* de Kid ressonara em seus sonhos, promovendo um monólogo no qual transparecera um pouco da sua história de amizade com Beno, do comportamento transgressor acerca de sua androginia, e também do não lugar de libertação em que ela – finalmente – se encontrara.

... Beno, Beno – clamava repentinamente a voz –, sou o Kid. Ouves-me? Estou a falar-te donde já não podemos tocar-nos, e aqui não existem mares nem cidades, apenas treva por excesso de luz, cegueira eterna...

... Recordas-te? eu ainda malfizera dezasseis anos, naquele bar de bichas carcomidas pelo tédio, pedi-te lume. Conversámos a noite inteira, ficámos amigos. Amigos a sério... ainda bebes como nesses tempos? Tive de te levar a casa, não te aguentavas de pé, estavas tão bêbado... e as bichas saracoteavam-se, frenéticas, na pista de dança do Blue Cat, iludiam a solidão do corpo, fingiam não se importar com o fracassado engate da noite. Beno, ouves-me? estás a ouvir-me?

... Lembras-te de como nos divertíamos? Agora... agora estou preso, prenderam-me, a mim, que sempre pertenci à rua e à noite! Conseguirás imaginar-me fechado e imobilizado para sempre? Talvez seja melhor assim. Não incomodarei ninguém, aqui onde estou. Os meus gestos indecisos apagaram-se da proximidade dos vivos, e as minhas roupas ambíguas perderam o sentido. A minha rebeldia, se existiu, apodrece agora debaixo da maquilhagem que a morte esborratou... (AL BERTO, 2012, p. 102; grifos originais).

Em primeiro lugar, observa-se que existe uma delegação direta de voz, conforme consta no ASPECTO 2 (ver p. 57), de maneira que Kid pôde se expressar com mais legitimidade sobre a intimidade da relação que mantivera com o amigo Beno – uma *escrita do corpo* que perfaz a *escrita da voz*.

De certo, por estar em um não-lugar, para além da vida, Kid pôde, finalmente, externalizar seus sentimentos, medos e frustrações. Al Berto marca essa alternância de voz por meio do uso do itálico como um recurso estilístico que permite a interferência de um discurso vindo de longe (no tempo e no espaço) para o momento da narração, no qual as personagens estão no táxi a caminho do necrotério, mesmo que isso ocorra enquanto Beno dormitava.

Kid recordara o amigo quando da ocasião em que se conheceram numa boate, em meio às *bichas carcomidas pelo tédio* que, assim como eles, estavam *frenéticas* e em busca de algum prazer para seus corpos. Kid era muito jovem, tanto quanto Nému quando Beno o conheceu, e logo surgiu entre os dois uma profunda identificação, uma *homoafetividade*, tendo em vista a semelhança que havia entre a personalidade de um e do outro: Beno experimentara a androginia, Kid também o fizera, com mais ênfase até; Beno assumira a dimensão homoerótica de seu prazer corporal, Kid ao que parece também. Beno possuía um sentimento profundo de desolação e melancolia frente ao mundo, Kid evidenciara possuir tais sentimentos da mesma maneira. Tem-se, de tal modo, uma relação de caráter autoficcional entre as duas personagens *queer*.

Entretanto, Kid comentara acerca de seus gestos *indecisos*, das *roupas ambíguas* que gostara de usar, da *rebeldia* que possuía dentro de si, de uma vida toda *debaixo da maquiagem* que usara, de maneira que a expressão andrógina de Kid se constituiu como a única possibilidade por meio da qual a personagem conseguira resistir às normatividades que o oprimiram.

... Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. E a máscara, sem que eu desse por isso, colou-se-me à cara, ensanguentou-se, já não conseguia arrancá-la. Passou a ser o meu verdadeiro rosto, e o meu rosto, tanto tempo escondido debaixo dela, passou a ser a máscara... não aguentava mais, Beno...

... Nenhum espelho me reconheceria, e o meu corpo – tantas vezes possuído, maltratado, e também sofregamente amado – está agora em repouso, não precisa mais da sua imagem andrógina para sobreviver, nem precisa de espelhos, tudo é escuro aqui, e ninguém lhe tocará mais... (AL BERTO, 2012, p. 103; grifos originais).

Ao mencionar que *a máscara passou a ser o meu verdadeiro rosto*, Kid enunciara uma percepção sobre a corporeidade que permite desnaturalizar os processos de constituição da identidade. Ou seja, tanto a máscara (a percepção de uma identidade forjada), quanto o *verdadeiro rosto* (a idealização de uma suposta essência) estariam, ambos, em um mesmo paradigma de imanência, caracterizado por um constante devir em relação à construção do

corpo; uma elaboração da plasticidade corporal por meio da própria experiência vivida, liberta, enfim, de qualquer certeza ontológica.

Contudo, Kid mostrara-se consciente de sua expressão de gênero, de sua *imagem andrógina para sobreviver*, tendo em vista que, do lugar de onde a personagem passou a falar, nunca mais recairiam sobre ele os discursos normalizadores, as práticas opressoras e a violência que a sociedade destina aos que são considerados diferentes, *queer*.

[Beno, Nému e Zohía] Aproximaram-se de uma das macas, e o funcionário levantou o pano. Zohía chegou-se mais para ver, e tocou o rosto de Kid. Depois, como se cumprisse um ritual antigo e secreto, tirou um lenço de papel do saco a tiracolo e ajeitou-lhe o bâton esborratado. Limpou-lhe cuidadosamente as pálpebras, retocou-lhas, e beijou-lhas (*id. ibid.*, p. 105).

Por fim, essas representações transgressoras das normatividades de gênero – cujas expressões andróginas e travestis caracterizam o universo (auto)ficcional albertiano – apresentam-se como uma alternativa àquela compreensão do gênero como estrutura estável, coerente ou mesmo natural. A saber, na escrita de Al Berto as expressões transgressoras de gênero afirmam-se por meio da ambiguidade, da hibridização de modelos vários, da subversão de valores opressores... enfim, por meio de uma irresignação constante perante às convenções culturais dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

POR UMA ESCRITA DO CORPO

Em entrevista a Rádio e Televisão de Portugal (RTP), Al Berto fez a seguinte declaração: “[...] pertenço a uma linhagem de poetas que a escrita passa pelo corpo, se assim se pode dizer, isto é, não há escrita sem motivações, sem viver, em geral, e sem que haja coisas que nos perturbem. A escrita vem da perturbação [...] (AL BERTO)”⁶³.

Nota-se, por meio das próprias palavras de Al Berto, a relação inexorável entre corpo e escrita que perfaz seu projeto autoficcional, tendo em vista as *preocupações* que se esboçam nas linhas de *Lunário* e em *À procura do vento num jardim d’Agosto* – ambas as obras apontam para a representação de subjetividades marginalizadas, que subvertem uma tradição cultural fortemente conservadora – personagens que, por força da potência estilística albertiana, sentem a necessidade de expor o próprio corpo, deixar ver a sua transgressão a partir dos signos mesmos de sua diferença⁶⁴.

Em Al Berto, a *escrita do corpo*, discutida ao longo deste estudo, contempla uma escrita das sensações, do olhar, das mãos, da voz, do desejo homoerótico irrefreável, das expressões transgêneras incontidas que desafiam as normas regulatórias da sociedade.

Desvela-se, assim, um corpo que não circula em ambientes rurais ou mais tradicionais, tipicamente relacionados à produção literária portuguesa de décadas anteriores; tampouco o corpo albertiano pode ser reduzido a uma dimensão meramente psicologizante ou metafísica. Trata-se de estabelecer, ao máximo, uma concepção de corpo segundo a qual ele seria anterior e posterior à escrita, *presente nela mesma*, forjado nos meandros da cultura e da resistência que, ao fim e ao cabo, está para além de abstrações filosóficas e de essencialismos anatômicos.

A potência presente nos textos de Al Berto se dissemina como um modo de politização do privado, fazendo da escrita de afetos, desejos e dramas pessoais meio próprio para a interpretação de uma comunidade que se estabelece estrangeira às temporalidades das modernas sociedades e instituições nacionais (ORNELLAS, 2015, p. 141).

O historiador Roy Porter (1992), ao refletir sobre o corpo como um objeto de estudo, assinalou que, muitas vezes, mesmo quando ele é tomado como tema de pesquisa, acaba sendo “uma presença suprimida – muito frequentemente ignorada ou esquecida [...]”

⁶³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>. Acessado em 01 de fevereiro de 2017. Embora sem data, tudo indica tratar-se de uma declaração proferida ao longo da década de 90, quando o poeta já estava em torno de seus quarenta anos.

⁶⁴ O poeta português Joaquim Manuel Magalhães, ressaltando o estilo de escrita de Al Berto comenta que “estilo é também comportamento e a capacidade de assumir um vulcão pode ser um alto motivo de fulgor literário [...]. Há poucos senhores do fogo. Eu suponho que Al Berto pode vir a ser um deles [...]” (MAGALHÃES *apud* ORNELLAS, 2015, p. 135).

(PORTER, 1992. p. 326).

De tal modo, considerou-se, neste estudo, não apenas “as estatísticas vitais sobre o físico”, tampouco a “decodificação das ‘representações’” que o corpo possibilita, mas cuidou-se em estabelecer uma “compreensão da ação recíproca entre os dois” (*id. ibid.*, p. 301). Ou seja, tratou-se de considerar tanto uma história das percepções sobre o corpo, discutindo suas diversas abordagens em relação ao âmbito da teoria, quanto trazer esse mesmo corpo como uma materialidade histórica e sensível, uma plasticidade moldável e partilhada, em cujo *locus* transgressor as influências da sociedade e da cultura podem ser observadas e desestabilizadas.

Foi nesse sentido que o presente estudo buscou contemplar a dimensão da corporeidade na obra de Al Berto: para além de processos meramente biológicos ou mesmo para além de quaisquer representações abstratas sobre os corpos.

Em meio a isso, Linda Hutcheon (1991), assinala que, ao longo dos anos 1970 e 1980 – que coincidem com o período em que Al Berto escreve – houve um registro cada vez maior daqueles considerados “*ex-cêntricos* no discurso teórico e na prática artística, pois os andro-(falo-), hetero-, euro- e etnocentrismos foram intensamente desafiados” (HUTCHEON, 1991, p. 89; grifo nosso).

Portanto, compreende-se que a ficção de Al Berto contempla a existência desses sujeitos *ex-cêntricos*, que estão fora ou, por vezes, demasiadamente distantes de um centro hegemônico de poder. Mais do que isso: trata-se de sujeitos que não desejam ser assimilados por esse centro, por esse conjunto de normatividades e, por isso, mostram-se conscientes do *locus* abjeto em que se encontram; é conforme comenta a voz narrativa albertiana: “caminhávamos pelas ruas sob a chuva, sem direção, como hão de caminhar os habitantes dos meus futuros livros. eu desejava conhecer as sórdidas caves onde jogam às cartas putas bichas e marinheiros” (AL BERTO, 2009, p. 28).

O *ex-cêntrico*, de que fala Hutcheon (1991), coincide, em termos teóricos e práticos, com o sujeito transgressor que é também objeto dos estudos *queer*. Entretanto, conforme pontua Tamsim Spargo (2006), “a teoria *queer* não pode ser lida simplesmente como um suporte acadêmico desse momento atual”; afinal, o “*queer* é definitivamente *excêntrico*, *anormal*” (SPARGO, 2006, p. 37). Assim, a instrumentalização da teoria *queer*, de modo a compreender o conjunto de discursos desestabilizadores que estruturam a ficção *Lunário* – conforme se observa no O ASPECTO 3 (ver p. 57) –, aponta para uma *diegese* que se opõe veementemente aos modelos hegemônicos de exercício do corpo, do gênero e da sexualidade.

Posto isso, a tensão entre o “dentro de mim” e o “fora de mim”, segundo comenta Rosa Maria Martelo (2012, p. 92), pode ser compreendida como o constante embate entre o

que a personagem albertiana deseja efetivamente ser e aquilo que as normas regulatórias dominantes exigem que ela seja, no sentido de, efetivamente, não coincidirem as imagens do mundo externo com as próprias imagens que perfazem a subjetividade dessas personagens *queer*.

Contudo, a ficção de Al Berto pode ser compreendida nos termos daquilo que Emerson da Cruz Inácio (2009) chamou de *estética pederasta*, de maneira que “os recursos que envolvem a autoria, o conteúdo expresso pela obra, leitor-modelo, sentidos construídos e até marcas como dialeto” podem ser compreendidas não apenas como uma rasura do cânone cis-heteronormativo, mas, também, “como uma unidade de sentido para o texto homoerótico e/ou que tematize a diversidade sexual” (INÁCIO, 2009, p. 22).

A compreensão da personagem Beno, em *Lunário*, acerca das possibilidades que envolvem o uso de seu corpo e de seus prazeres é expressa com o mesmo ímpeto do viajante nômade que não se deixa fixar em lugares determinados, em normas profundamente opressoras e, por fim, em quaisquer valores separatistas. O discurso do narrador, nesse sentido, é categórico.

Beno lhe dissera que lhe era completamente indiferente que a pessoa com quem partilhasse sentimentos, ou emoções, fosse deste ou daquele sexo. Nunca tivera necessidade de justificar, ou afirmar, a sua sexualidade [...]

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.

A única condição que exigira dos outros e de si mesmo fora a disponibilidade. E nessa disponibilidade encontrava *a preciosa diferença* que cada ser lhe inspirava (AL BERTO, 2012, p. 82; grifos nossos).

Destarte, feitas estas considerações finais, cabe aqui acrescentar o intento deste estudo em valorizar e compreender analiticamente a ficção de Al Berto como um discurso que promove “um sentido calcado na dignidade humana” (LUGARINHO, 2013, p. 162), de modo a ressaltar a profunda consciência histórica e estética que o texto albertiano expõe como uma necessidade de fazer o corpo falar na escrita e, com isso, deixar a escrita invadir o próprio corpo.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 25-51.
- AL BERTO. “À procura do vento num jardim d’Agosto”. In: _____. **O medo** – trabalho poético 1974-1997. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009 [1977], p. 10-67.
- _____. **Horto de Incêndio**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010 [1997].
- _____. **Lunário**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012 [1988]
- ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Porto: Sextante, 2011.
- AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ANGHEL, Golgona. **Eis-me acordado muito tempo depois de mim** – Uma biografia de Al Berto. Quasi Edições, 2006.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Lía Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BURKE, Peter. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro”. In: _____ (Org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 7-37.
- BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos de Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 153-171.
- _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. “Variações sobre sexo e gênero. Beauvoir, Wittig e Foucault”. In: CRESPO, Ana Isabel *et alii* (Org.). **Variações sobre sexo e gênero**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 154-172.
- CLIFFORD, James. **Routes: Travel and translation in the late twentieth century**. Londres: Harvard University Press, 1997.
- COLLING, Leandro. “Panteras e locas dissidentes: o ativismo *queer* em Portugal e Chile e suas tensões com o movimento LGBT”. In: **Lua Nova: revista de cultura e política**. São Paulo: Cedec, nº 93, 2014, p. 233-266.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra;

Revisão da tradução de José Azenha Jr. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 175-208.

FERREIRA, Paulo Rodrigues. **Culturas de protesto em Portugal na Imprensa periódica (1968-1970)**. Dissertação de mestrado em História Contemporânea. Universidade de Lisboa, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

_____. “O que é um autor?”. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREITAS, Manuel de. **A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto**. Lisboa: Frenesi, 1999.

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

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. **A espacialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto**. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto**. Manaus: UEA Edições, 2013.

_____. “Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo”. In: SANTOS, Rick & GARCIA, Wilton (Org.). **A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil**. São Paulo: Xamã, 2002, p. 59-70.

_____. “Para uma estética pederasta”. In: SILVA, Antonio de Pádua da (Org.). **Sexualidade, Identidade e Gênero em Debate**. Olinda: Livro Rápido, 2009, p. 9-26.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory**. An introduction. Nova York: New York University Press, 1996.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Uma introdução aos estudos transgêneros. Curitiba: Transgente, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUGARINHO, Mário César. “Al Berto, In Memoriam. The Luso Queer Principle”. In: QUINLAN, Susan C; ARENAS, Fernando. (Ed.). **Lusosex**: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World. London: University of Minnesota Press, 2002, p. 276- 299.

_____. “Direito à história ou o silêncio de uma geração: uma leitura d’*O Barão de Lavos*, de Abel Botelho”. In: JORGE, Silvio Renato e ALVES, Ida M. Santos Ferreira (org.). **A palavra silenciada**. Estudos de literatura portuguesa e africana. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001, p. 161-168.

_____. **Uma nau que me carrega**: rotas da literariedade em língua portuguesa. Manaus: UEA Edições, 2013.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MARTELO, Rosa Maria. **O Cinema da Poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

MISKOLCI, Richard. “Teoria *Queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”. In: **Sociologias**. Rio Grande do Sul: PPGS-UFRGS, 2009.

_____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Veiga Ed., 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zarathustra**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ORNELLAS, Sandro. **Linhas escritas, corpos sujeitos**: processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa – São Paulo: LiberArs, 2015.

PARKER, Richard. “Cultura, economia, política e construção social da sexualidade”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos de Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 125-150.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é contracultura**. Editora Brasiliense, 1992.

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

_____. **Metal Fundente**. Vila Nova de Famalicão: Quasi, Biblioteca Espaço do Invisível, 2004.

POLICARPO, Verónica. “Sexualidades em construção, entre o privado e o público”. In: MATTOSO, José (Org.). **História da Vida Privada em Portugal**. Os Nossos Dias. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas em Debates, 2011, p. 48-79.

PORTER, Roy. “História do Corpo”. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 291-326.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

_____. “Multidões ‘Queer’: notas para uma política dos ‘anormais’”. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis v. 19, n. 1, 2011.

RODRIGUES, Bruno Cesar Martins. Lendo *Lunário*, de Al Berto, pela autoficção. **Revista Desassossego**, n.7, jun. 2012, p. 25-35.

RTP. **Entrevista a Radio e Televisão de Portugal**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>. Acessado em 01 de fevereiro de 2017

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. “As infinitas descobertas do corpo”. In: **Cadernos Pagu**. Campinas: Editora da Unicamp, n° 15, 2000, p. 225-249.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. Porto: Afrontamento, 1992.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, 1995, p. 71-99.

SEDGWICK, Eve K. **Between Men**. English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia University Press, 1985.

_____. **Epistemologia do armário**. Tradução de Ana R. Luis e Fernando Matos Oliveira. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SEIDMAN, Steven. “Deconstructing Queer Theory or the Under-Theorization of the Social and the Ethical”. In: NICHOLSON, Linda, SEIDMAN, Steven. (Org.). **Social Postmodernism**. Beyond identity politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 116-141.

SONTAG, Susan. **Aids & Suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Sobre a fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1977].

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a teoria queer**. Tradução de Vladimir Freire. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida *et alii*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010 [1988].

VALENTIM, Jorge. **“Corpo no outro corpo”**: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

VIEGAS, Francisco José. **Ler**. n° 5. Lisboa, 1989. Entrevistado por Francisco José Viegas. Disponível em http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acessado em 01 de fevereiro de 2017.

WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos de Tomás Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 35-82.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Tradução de Caio Liudvig. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterossexual y otros ensayos**. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Editorial EGALES, S.L., 2006.