

**AL BERTO, POETA-EDITOR: AS MARGENS DA POESIA.**

***AL BERTO, POÈTE-ÉDITEUR: LES MARGES DE LA POÉSIE.***

**Gustavo Cerqueira Guimarães**

**Universidade Federal de Minas Gerais**

**RESUMO:** Este artigo pretende explorar de maneira analítica a primeira década de publicações da poesia do lusitano Al Berto, período compreendido entre 1972 a 1982. Para tanto, destacam-se quatro fatores de sua obra que se relacionam: a recepção (fortuna crítica); a face imagética; o processo marginal das edições – *Projets 69*, *À procura do vento num jardim d'agosto*, *Meu fruto de morder todas as horas*, *Mar-de-leva*, *Dix adresses avant de disparaître* e *Trabalhos do olhar* –; e, por último, o período de exílio em Bruxelas, pouco explorado pela crítica, no qual o poeta se tornou integrante do coletivo de artista intitulado “Montfaucon Research Center”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Al Berto; crítica literária; edição; literatura portuguesa contemporânea.

**RÉSUMÉ:** *Cet article vise à explorer analytiquement la première décennie des publications de la poésie d'Al Berto, la période comprise entre 1972-1982. Par conséquent, met en évidence quatre facteurs qui se rapportent son travail: la réception (la fortune critique); visage de l'imagerie; le processus marginal d'éditions – Projets 69, À procura do vento num jardim d'agosto, Meu fruto de morder todas as horas, Mar-de-leva, Dix adresses avant de disparaître e Trabalhos do olhar –; et, enfin, la période de l'exil à Bruxelles, inexploré par la critique, où le poète est devenu un membre du collectif d'artistes appelé "Montfaucon Research Center".*

**LES MOTS-CLÉS:** *Al Berto; critique littéraire; édition; littérature portugaise contemporaine.*

Surgido na década de 1970, o poeta Al Berto publicou *À procura do vento num jardim d'agosto* em 1977, livro considerado o de estreia por quase toda sua crítica, inclusive por estudo anterior de minha autoria, *Espaço, corpo e escrita em Al Berto* (2005), em que tal obra foi focada.<sup>1</sup> Entretanto, é importante rever esse posicionamento e destacar a edição de *Projets 69* (1972),<sup>2</sup> publicado na Bélgica quando de seu exílio (1967-1975), apontando-o como primeiro livro do autor, independente da distância de Portugal e da marginalidade ao ritual de publicação. Assim, mais do que entrar em discussão para apontar qual é o primeiro livro de Al Berto, posição que ainda pode ser revista e discutida, pretende-se aqui lançar mais força ao seu período de exílio e à sua face imagética, destacando seus dez primeiros anos de publicação. Ao resgatar esse contexto, delinea-se a memória individual e coletiva de um tempo, apontando para o caráter vanguardista e performativo do sujeito que se enuncia em suas obras por meio das fotografias e, claro, dos textos.

Al Berto sempre acompanhou de perto todas as fases de edição de seus livros, mesmo quando passou a publicar pelo mercado editorial em 1982. Com essa atitude, o poeta tinha a intenção de se estetizar por completo, pois todas as suas obras tiveram um caráter de urgência, como ele mesmo dizia.

O arranjo das seis publicações iniciais estipulado aqui, entre livros e plaquetes, editadas pelo próprio Al Berto no período de 1972 a 1982, privilegia o ano de lançamento das obras a seguir: *Projets 69* (Bruxelas: 1972); *À procura do vento num jardim d'agosto* (Lisboa: 1977); *Meu fruto de morder todas as horas* (Lisboa: 1980); *Mar-de-leva* (Sines: 1980); *Dix adresses avant de disparaître* (Montreal: 1981); e, *Trabalhos do olhar* (Sines: 1982). Esta disposição se diferencia da maneira encontrada na obra completa *O medo*, que apresenta os livros pela datação de sua escrita, e não de sua publicação, além de não trazer as duas obras publicadas fora de Portugal.

A primeira edição de *Projets 69*, publicado na Bélgica, o autor a assinou como Alberto Tavares, apresentando-nos um livro de desenhos com muitos escritos em francês que dão suporte a eles, orientando em pormenor as possíveis elaborações de telas, instalações visuais e/ou intervenções em espaços públicos (ruas, praças e jardins) e privados (o próprio corpo,

---

<sup>1</sup> Cf. GUIMARÃES. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*, FALE/UFMG, 2005.

<sup>2</sup> *Projets*, Bruxelles, Archives n° II, Montfaucon Research Center, [1972]. Edição fac-similada: *Projectos 69*, Lisboa: Assírio & Alvim, junho de 2002. Desenho da Capa: s/ referência.

sua imagem, e a casa). Nesse livro-projeto, o artista descreve, entre outros detalhes, os tamanhos, as cores e as densidades dos materiais que porventura seriam empregados em seus objetos de arte.

O então estudante de pintura na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) já não tinha a sua língua pátria como a usual; sequer convivia com portugueses, como dito por ele mesmo em uma entrevista: durante “quase três anos eu não falei uma palavra em português. Por outro lado, também havia uma dificuldade na altura em arranjar livros em português. O único livro que eu tinha levado (...) era curiosamente o *Pela estrada fora* [1957] do Kerouac [(1922-1969)]” (AL BERTO, Entrevista à RTP). A curiosidade se dá aqui pela clara apropriação estética que o autor viria a empregar em suas obras a partir do contato com essa obra e com a *beat generation*, à qual ainda pertenciam Allen Ginsberg (1926-1997) e William Burroughs (1914-1997). Aliás, a *pop art*, também movimento norte-americano, igualmente entusiasmaria Al Berto, pois algumas de suas propostas de desenhos já deixavam o laivo de Andy Warhol (1928-1987). Segundo João Maria do Ó Pacheco, uma das exposições de Al Berto em sua faculdade de pintura

teria sido um escândalo. A sala foi forrada a papel de prata na sua totalidade e as únicas representações foram uma série de fotos em *polaroid* que não eram de todo suscetíveis de serem observadas por espíritos moralistas. No entanto, os quadros mais característicos de Al Berto eram enormes telas que podiam ocupar toda uma parede com representação tipo Andy Warhol em cores berrantes, tipo banda desenhada, com técnicas tão diversificadas como a pintura sobre jornal ou transparências inusitadas (PACHECO *apud* Guimarães, 2005, p. 26).

Warhol é marcante nos trabalhos iniciais do poeta. Algumas páginas de *Projectos 69*, por exemplo, tratam de ideias de instalações capazes de bloquear o trânsito de carros pelas ruas. Para tanto, indica-se a utilização de imensos materiais plásticos e infláveis, bem como materiais pastosos – dentifrício e iogurte – acondicionados em enormes embalagens (cf. AL BERTO, 2002 [1972], p. 30, 32 e 43).

Al Berto, em 1993, em uma entrevista a Raul Oliveira para o jornal *Litoral Alentejano*, relembra o contexto desta época:

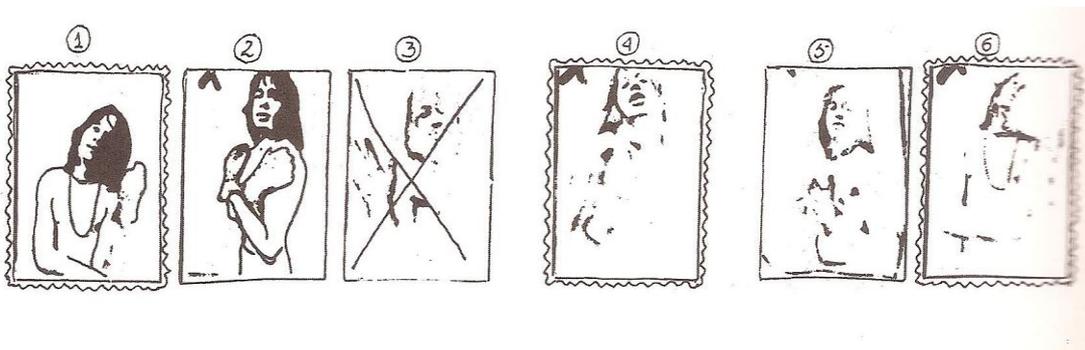
– A opção de ir para a Bélgica relacionou-se com o fato de existir lá a sede da ONU, era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, documentação para frequentar as universidades. Foi, como se sabe, uma grande época de agitação social, política e cultural.

- [Raul Oliveira] Quer dizer que apanhou o Maio de 68?
- [Al Berto] Apanhei tudo. O Pré/68, o próprio movimento de 68 e a ressaca dessa agitação toda. Vivia-se na altura em permanente vertigem (Al Berto *apud* ANGHEL, 2008, p. 83).

Há em *Projectos 69*, além do traço notadamente *pop*, um clima de pendor surrealista e lisérgico bem típico destes anos, nos quais os limites entre o público e o privado ou a arte e o corpo (vida e obra) são de difícil distinção ou sequer podem ser ponderados pela categoria de ‘limite’. As imagens iniciais desse livro figuram os compartimentos de uma casa, destacando-se a sala de jantar, o jardim, o banheiro e o quarto. Para Alexandre Melo, na apresentação da reedição desse livro em 2002,

Al Berto abre-nos de par em par as portas de uma casa transbordante do entusiasmo juvenil que inventa a desmesura da sua medida: doce velocíssima violência, sorridente. Uma casa suficientemente larga para que também nela depois possam caber as dúvidas e as mágoas do tempo. Uma casa é uma cidade a preto e branco onde se sonham e arriscam todas as cores, onde correm todos os riscos: ondulantes riscas nas bandeiras festivas do arco-íris, sulcos de pastas dentífricas à conquista de bocas e sabores. Uma casa cheia de urgência inventada como quem faz um filme no meio da rua e da Europa de passagem pela estrada do mundo, rápido no salto do instinto, suave na canção do coração (MELO, 2002, p. 64).

Além disso, *Projectos 69* contém muitas imagens e temas recorrentes nos futuros livros de Al Berto: a morte, o sexo, o mar, os objetos cortantes e o autorretrato, como se pode constatar, a respeito desse último, no “Projeto para coleção de selos falsos”:



*PROJET POUR UNE COLLECTION DE FAUX TIMBRES POSTE*  
..... MOBILE SE PRESENTANT SOUS FORME D'UNE PETIT VIGNETTE AU VERSO ENDUIT DE GOMME VENDUE PAR L'ADMINISTRATION DES POSTES ET QUI COLLEE SUR UN OBJET CONFIE A LA POSTE A UNE VALEUR D'AFFRANCHISSEMENT EGAL AU PRIX MARQUE SUR SON RECTO. .... (AL BERTO, 2002 [1972], p. 52).

A primeira edição de *Projets 69* foi publicada pela *Montfaucon Research Center*, uma associação internacional de artistas visuais, atuantes até hoje em sua maioria, fundada naquele mesmo ano em Bruxelas pelos artistas Michel Bonnemaïson (França, 1923-2006); Joëlle de la Casinière (Marrocos, 1944); Carlos Ferrand (Peru, 1946); Al Berto (Portugal, 1946-1997); Olimpia Hruska (Itália, 1948); Jacques Lederlin (França, 1950), músico, componente do grupo a partir de 1973; e, Sophie Podolski (Bélgica, 1953-1974), poeta e artista gráfica que se suicidou aos 21 anos, depois de vários transtornos mentais advindos de seu quadro de esquizofrenia.

É nítida e intensa a contaminação dos trabalhos artísticos entre os membros do grupo Montfaucon, marcado pelo contexto de irreverência dos anos 1960 e por fortes ressonâncias *beatniks* e, indiretamente, do pensamento deleuzeano, bastante vigoroso à época. Vejam-se, a exemplo, os desenhos de Al Berto e Sophie Podolski disponíveis no *site* do grupo (Cf.: <http://www.montfaucon.eu/>). Pode-se especular que o desenho de Podolski seja resultante do contato da artista com o livro *The Soft Machine* (1961), de William S. Burroughs.

Al Berto também realizou a arte gráfica de alguns poemas do artista mais velho do grupo, o escritor parisiense Michel Bonnemaïson – “Du milieu de son âge”, “Tu en veux en voilà”, “Mordu au visage” e “Ce cavalier”. Esses trabalhos, dentre outros, encontram-se, hoje, disponíveis no *site* do *Montfaucon Research Center*, ministrado por Joëlle de la Casinière e Jacques Lederlin. Vale destacar o significado que se dá à associação na abertura de sua página na internet:

**Montfaucon** nada mais é que uma força para pendurar  
**Research** [pesquisar] porque nunca encontrará  
**Center** [centro] não existe centro... (livre tradução).<sup>3</sup>

Sendo assim, esse espaço já se constitui assinalando a diferença, pelas marcas significantes que envolvem a fantasmagoria da morte – expresso pelo vocábulo “un gibet” (força) –, a busca incessante de novas maneiras de se expressar artisticamente – por isso se pesquisa – e o não reconhecimento de um centro.

---

<sup>3</sup> Cf.: <http://archive-eu.com/page/3474645/2014-01-05/http://www.montfaucon.eu/>. **Montfaucon** c'est rien qu'un gibet pour les pendre. / **Research** parce qu'ils ne trouveront jamais. / **Center**, tiens justement il n'y a pas de centre....

O trabalho do grupo aponta para várias direções de uma investigação no campo das vozes do sujeito por meio da hibridação das linguagens videográfica, literária, musical, fotográfica, pictórica, etc. Os artistas se constituem em um grupo experimental cujo engendramento estético está próximo do conceito de *rizoma* desenvolvido pelos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tal concepção “põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo” (DELEUZE; GUATTARI, 1985, p. 32). Ou seja, estes artistas exploram velhos e novos objetos e os reordenam de variadas formas na busca de uma obra polifônica em diálogo com outras artes e mídias. A linguagem do vídeo, por exemplo, é bastante referenciada e posteriormente também manipulada. Eles se expressam em tecnicolor. Em termos de conteúdo, as obras são permeadas por deboche, irreverência política e uma dose grande de humor, registrando aquele momento histórico. Por fim, eles escrevem numa linguagem disposta em *platôs*, à maneira como Deleuze e Guattari escreveram *Mil platôs*, sugerindo a especulação sobre a própria escrita:

Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir. Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platô ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias (...). Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente; nenhuma astúcia tipográfica, nenhuma habilidade lexical, mistura ou criação de palavras, nenhuma audácia sintática podem substituí-lo. Estas, de fato, mais frequentemente, são apenas procedimentos miméticos destinados a disseminar ou deslocar uma unidade mantida numa outra dimensão para um livro-imagem. Tecnonarcisismo. As criações tipográficas, lexicais ou sintáticas são necessárias somente quando deixam de pertencer à forma de expressão de uma unidade escondida para se tornarem uma das dimensões da multiplicidade considerada; conhecemos poucas experiências bem-sucedidas neste gênero (DELEUZE; GUATTARI, 1985, p. 33-4).

Deleuze e Guattari continuam esse raciocínio apontando em nota de rodapé especificamente o grupo Montfaucon Research Center como exemplo de experiência bem-sucedida da estética rizomática, de livros em platôs: “É o caso de Joëlle de la Casinière, *Absolument nécessaire*, Ed. de Minuit, que é um livro verdadeiramente nômade. Na mesma direção, cf. as pesquisas do ‘Montfaucon Research Center’” (DELEUZE; GUATTARI, 1985, p. 34). Al Berto como integrante do grupo segue essa linha do nomadismo, deixa a pintura e

os projetos de desenho e experimenta a arte literária, migrando em definitivo. Contudo, o poeta continua o intenso diálogo com a arte pictórica, pois a explora em palavras, direta ou indiretamente ao longo de toda a obra: “pouso a mão sobre o papel (...) o sangue jorra / tingem as sílabas daquele espaço branco” (AL BERTO, 2005, p. 116). Por este prisma, o próprio ato de escritura de Al Berto pode ser tomado em certa medida como um gesto pictural. O autor, então, estetiza seus dois últimos anos de exílio por essa nova via estética, escrevendo seu primeiro livro em português, *À procura do vento num jardim d’agosto – fragmentos dum exílio 1974-75* (1977):<sup>4</sup>

Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registrar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura é muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura (Al Berto *apud* ANGHEL, 2008, p. 83).

A publicação desse livro ocorre em terras portuguesas após a queda da ditadura em Portugal no dia 25 de Abril de 1974. Al Berto havia regressado a 17 de novembro de 1975 para Sines com o intuito de abrir no ano seguinte a livraria “Tanto Mar”, também editora, que duraria cerca de um ano.

O autor ainda manteve sua familiaridade com a arte gráfica e criou o desenho da capa do livro, na qual figura um homem sentado – os braços cruzados, um borão preto lhe cobre os olhos. Ao pensar nesta imagem paralelamente ao título da obra, pode-se perguntar: como este homem estaria “à procura do vento num jardim d’agosto”, se não caminha e não enxerga o mundo que o rodeia? Ao ler o livro, a resposta parece indicar que a procura encerra-se no âmbito da subjetividade do enunciador, sobretudo quando este traz à tona seus estados internos e as vivências de um universo suburbano. Para representá-los, esse sujeito vale-se do rico campo lexical do jardim ou, mais amplamente, do reino vegetal, como se atesta em todas as séries do livro. Note-se esta passagem, na qual também é significativa a superposição temporal:

... neste jardim quente, há caminhos de junquinhos em papel que nos conduzem para além da paisagem circular ao jardim, há descaminhos também... estátuas d’areia molhada povoam a relva sequiosa de sono/ flores felpudas em murmúrios de sol tímido, tecidos líquidos, manjares

---

<sup>4</sup> *À procura do vento num jardim d’agosto* (fragmentos dum exílio) 1974-75, Lisboa, col. Subúrbios n.º 2, Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1977. Desenho do autor na capa e fotografia (encenação de Al Berto) de Sérgio M. N. da Costa e Silva na pág. 42. O livro foi reescrito em 1987, abrindo a obra completa *O medo*.

adolescentes/ o momento vindo, caímos da vagina ferida, tudo acorda com lentidão/ *foi ontem, foi hoje* que acariciei o ventre peludo duma árvore... *foi amanhã, há dez anos, vinte*, que a luz entrou no corpo em minúsculas partículas (...) nos lagos reflecte-se a expressão cansada d'homens-vegetais, e, subitamente expande-se no sexo o licor espesso (AL BERTO, 1977, p. 83, grifo meu).

Observa-se ainda na capa que o homem emerge de um entrecruzamento de linhas diversas, em meio a uma variedade de formas, o que resulta em uma profusão de imagens abstratas. Essa abstração sugere múltiplas analogias. Uma delas refere-se aos tecidos do corpo humano: “tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contrações dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e dos nervos” (AL BERTO, 2005, p. 24). Pode-se supor que essas formas abstratas sejam a extensão ou o espelhamento do corpo do sujeito, tal qual nas narrativas do livro, pois, tanto na obra como na capa, o sujeito está em primeiro plano, relatando as experiências a partir da riqueza imagética de suas sensações corpóreas:

... à deriva nas cidades do suicídio – meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose – ardem as cidades – ardem as palavras subcutâneas – o medo de dizer acabou – fluidos mágicos da língua que germina no corpo – os órgãos gemem (...) desejo de escrever – escrever até que o desmaio último se liquefaça no corpo – compreender o que escrevi? esquecer as palavras e o som que têm agonizado fora de mim – esquecer o corpo na morte que o habita – chegamos aos limites – à superfície da pele por onde transpira a escrita – (...) cada poro segrega a escrita dum “mar desejado” (...) torna-se premente reabrir as feridas para que num líquido espesso e vermelho o corpo se transvaze (AL BERTO, 1977, p. 17-9).

Em *À procura do vento num jardim d'agosto* o autor utiliza como procedimento de escrita o *cut-up*, em clara ressonância *beatnik*. Esse método advém da bricolagem, técnica utilizada na pintura que consiste em produzir uma obra por meio da colagem aleatória de fragmentos de textos, fotografias, películas. A transposição das artes plásticas para a literatura deu-se a partir da sugestão de Brion Gysin, com quem William Burroughs tinha interlocução.

O método é simples. Eis um caminho para praticá-lo. Pegue uma folha de papel. Como esta página. Agora corte-a ao meio. Corte no meio as duas partes. Você tem quatro pedaços: 1 - 2 - 3 - 4... um, dois, três, quatro. Agora rearranje as partes, colocando a parte quatro, a parte um e a parte dois com a três. E você tem uma nova página. Algumas vezes isso acaba dizendo a mesma coisa. Outras vezes, algo muito diferente – o corte de falas políticas é um exercício interessante – em qualquer caso você acabará por considerar

que isso diz alguma coisa, e alguma coisa bem definida. Pegue algum poeta ou escritor de sua admiração. Poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras acabaram perdendo significação e vida após anos de repetição. Agora pegue o poema e digite alguns trechos selecionados. Encha uma página com esses excertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema (BURROUGHS; GYNSIN, 1998, p. 33).<sup>5</sup>

De um modo geral, a proposta de Burroughs constituía-se da exploração de procedimentos que, ao promoverem a articulação de fragmentos textuais, atuassem também sobre os pressupostos usualmente reguladores da relação sintaxe/cognição. Dessa forma, mais do que um exercício textual, esse método interfere também no plano da leitura, pois apresenta um embate com o sistema linguístico, transgredindo as formas gramaticais – “da gramática já pouco respeitamos” (AL BERTO, 1977, p. 18). Esse método corrobora com a própria dificuldade de Al Berto com a língua, como ratifica em entrevista: “quando regresso a Portugal há uma relação de distância, de estranheza com o português (...). O que me leva a toda uma série de experiência na própria escrita. Por que não construir de outra maneira? Rebentar com a gramática e com a sintaxe?” (AL BERTO, Entrevista à RTP). Assim, simultaneamente é destruído o modelo convencional da linguagem romanesca. A técnica do corte e da justaposição dificulta, ou mesmo impede, a leitura linear do texto, evitando-se uma ordem postulada. Esse, aliás, é um princípio muito marcante na literatura e nas artes de vanguarda, em que se evita a linearidade da linguagem para produzir “efeitos de choque”, metáforas, investindo-se, assim, em estratégias eminentemente poéticas e em temáticas eróticas e marginais: “escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, ereções, corpos e nostálgicas drogas” (AL BERTO, Entrevista à RTP).

Eduardo Pitta (1949), escritor e atuante crítico em Lisboa, sempre acompanhou a obra de Al Berto e por meio de seu ofício muito coopera para mantê-la em atividade. Ele afirma categoricamente que “se alguém na poesia portuguesa do século XX transgrediu a linha de fronteira entre cena literária e espaço público, esse alguém foi o Al Berto, poeta atrás de quem se escondia o cidadão Alberto Raposo Pidwell Tavares” (PITTA, 2006, s/p). É importante também lembrar que é pelo viés da transgressão que o escritor cinde o seu ortônimo, criando outra alcunha, e empreende um audacioso projeto editorial para a época que, segundo Joaquim Manuel Magalhães, no ensaio “Alberto Pidwell Tavares: uma experiência editorial”,

---

<sup>5</sup> Tradução para o português de Maurício Salles VASCONCELOS (2000, p. 136-7). *Rimbaud da América e*

constitui a imensa sedução de não se apresentar como alternativa seja do que for, mas surgir como que numa espécie de exclusão dos esquemas que nos rodeiam. Não entra em diálogo ou em conflito: executa um projeto e articula-se numa selva própria onde não cai a sombra de qualquer ressentimento (MAGALHÃES, 1981, p. 271).

Assim, o crítico tece elogios à singularidade de Al Berto e ainda nos ajuda a compreender que “nunca, em Portugal, um conjunto de poetas se viu tão ignorado como os aparecidos durante esta década [1970]” (MAGALHÃES, 1981, p. 260). Da mesma maneira, de certa forma, Magalhães também foi ignorado, editando seus próprios versos de maneira alternativa, como em *Cartucho* (1976), publicação coletiva “com mais três autores, [uma] espécie de jogo divertido lançado num fim de semana” (MAGALHÃES, 1981, p. 268) que agrupou, dentro de um pacote alinhavado por um barbante, poemas em papéis “amassados” de alguns dos principais poetas dessa década: António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge e Helder Moura Pereira; este último o único estreante em literatura.<sup>6</sup>

Entretanto, Al Berto nunca foi tão longe em relação aos experimentos de editoração, pois seus livros sempre foram editados no simples e tradicional formato do códice, com a presença de “alguns elementos incômodos”, apontado por Magalhães, como “o primarismo dos bonecos (...) e os trejeitos tipográficos meio gastos (...). Mas, para lá disso, há um vigor que se acentua do primeiro livro até este último (...) e que destaca a obra de Al Berto entre os nomes mais recentes da nossa poesia” (MAGALHÃES, 1981, p. 271). Este ensaio de Magalhães veio logo depois do segundo livro de Al Berto em Portugal, *Meu fruto de morder, todas as horas* – escritas íntimas (1980),<sup>7</sup> editado pelo autor da mesma forma independente. Nesse livro, nota-se mais uma vez a “presença das convenções pós-surrealistas e pós-beatnik. Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal”

---

outras iluminações.

<sup>6</sup> Cf.: *Portugal: poetas do fim do milênio*, de Edgard Pereira, 1999. O “Cartucho”, projeto de publicação lisboeta, assemelha-se à geração “mimeógrafo” ou “marginal” da mesma época no Brasil, que também teve ressonâncias da contracultura – Ana Cristina César, Cacaso, Chacal, Luiz Olavo Fontes, Francisco Alvim, Paulo Leminski, Waly Salomão etc..

<sup>7</sup> *Meu fruto de morder, todas as horas* (escritas íntimas). Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, fev. 1980. Fotografia de Al Berto sem atribuição. Desenho da capa de Do (D. Sidónio). Vale destacar que uma das epígrafes do livro é de Joëlle de la Casinière: “les hommes des landes sauvages sont les privilégiés dans le monde, ils peuvent se rendre visibles aux humains puis ils s’occulent”. As outras epígrafes são de Antonin Artaud e Joaquim Manuel Magalhães.

(MAGALHÃES, 1981, p. 271). Pode-se dizer que essa sua vertigem é também expressa na página de rosto do livro por meio de sua encenação fotográfica com olhar inquiridor e provocante. O crítico Manuel de Freitas afirma que, “sob esse olhar, há uma lágrima de tinta, desenhada no rosto, e os lábios escondem-se (ou limpam-se) numa *t-shirt* com reprodução de *comics*, em jeito de sudário *pop*” (FREITAS, 2005, p. 55).

O título *Meu fruto de morder todas as horas* conota alguma erotização e sugere consonância com o desenho da capa: um fruto humanizado com boca carnuda e grandes olhos, trabalhados pelo amigo D. Sidónio. Nesse sentido, o líquido proveniente de seus olhos tanto representa o suco adocicado de uma fruta quanto a lágrima de uma pessoa. Esses elementos se mesclam com a loucura e com o erotismo do próprio texto – “escrita em metamorfose / fruto que se morde, todas as horas” (Al Berto, 2005, p. 116) –, pois em linhas gerais são narrados o envolvimento com drogas ilícitas e as aventuras sexuais de dois jovens rapazes que “pernoitam em apartamentos luxuosos ao preço de uma mamada. loirinho e pirolito exalam o selvagem perfume a sexo mal lavado (...) envenenamo-nos a cada esquina. não há futuro nem sentimentos. tudo morreu em nós” (Al Berto, 2005, p. 118). Esse texto se articula muito com o anterior, no qual se encontram a subversão sintática e a utilização do *cut-up* como forma preponderante, afora o conteúdo à sombra maldita:

#### FILME NA RUA ZERO L.

ruas cobertas de búzios lancinantes sons metálicos aumentam e diminuem constantemente. jardins vegetações despedaçadas pelas explosões. sombras gravadas nos escombros. os habitantes abandonam a cidade. ossos peles que se distendem. a cidade arde misteriosamente. caminho. poças de água ferrugenta ao amanhecer. ruínas garrafas viaturas destruídas sussurro de motores vozes afastando-se. caminho a despojar-me de tudo o que herdei se me prometeres que voltas. e o meu quarto permanecerá branco. intacto como dantes. a roupa rota pelas carícias descansando em cima da cadeira. perto da janela onde a luz é mais cruel e te recorda (AL BERTO, 2005, p. 105).

Em seguida, são lançadas em Sines a primeira e a segunda edição da plaquete *Mar-de-leva* – sete textos dedicados à vila de Sines (1980),<sup>8</sup> conjunto de sete pequenos poemas

---

<sup>8</sup> *Mar-de-leva* – sete textos dedicados à vila de Sines. Sines: Edição do Autor, dez. 1980. Fotografia de Al Berto na contracapa e Desenho da capa s/ atribuições. Integrado posteriormente ao livro *Trabalhos do olhar*, 2ª edição: abr. 1981. Fotografia de Al Berto na contracapa e Desenho da capa s/ atribuições.

datados de 1976 que não ultrapassam uma página cada. Estes, aliás, também não passaram despercebidos aos atentos olhos de Joaquim Manuel Magalhães, analisados em uma resenha:

O que destrói a terra destrói o corpo. Desta destruição simultânea nos fala o livro *Mar-de-Leva*, onde “sete textos dedicados à Vila de Sines” nos colocam perante a aniquilação de um espaço geo-humano que serve de cenário anímico à separação de um corpo. Corpo e terra tornam-se lugares visitados pela mágoa memoriosa de alguns versos (MAGALHÃES, 1989, p. 243).

Quando Al Berto regressa à antiga vila de pescadores à beira-mar onde nasceu o ilustre navegador Vasco da Gama (1460-?), depara-se com uma cidade em processo de industrialização já decorrente desde 1973, quando principiou a construção do porto comercial, ativado em 1978. Essa situação traz sentimentos controversos à população sineense. Aos olhos de alguns era o progresso chegando a Sines, aos olhos de outros e de Al Berto era o trágico fim de uma Era. A vila estava em destruição. São os tempos do Complexo Industrial alterando abruptamente a paisagem do pequeno município, narrado assim por Al Berto no primeiro poema de *Mar-de-leva*:

chegaram as máquinas para talhar a cidade que vem  
das águas cresce a obra do homem, ouve-se um lento grito d’espuma  
e suor  
na memória ficaram os sinais dos bosques ceifados, as duas desfeitas  
e algumas casas abandonadas  
estenderam-se tubos prateados, onde escorre o negro líquido  
levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam autoestradas na  
paisagem irreconhecível do teu rosto (AL BERTO, 2005, p. 155).

A memória é a temática central de toda essa série. Ela se apresenta sempre como a lembrança de algo que falta ao sujeito, um menos que exatamente por ser distinguido é presentificado por sua ausência: “a memória é hoje uma ferida onde lateja a Pedra do Homem, hirta como uma sombra num sonho” (AL BERTO, 2005, p. 155). Nos textos vê-se a perda da paisagem lembrada como sombra, como sonho. Narram-se também a perda da infância e a perda que pode ser tanto a própria terra como um ente amado:

é tarde meu amor  
estou longe de ti com o tempo, diluíste-te nas veias das marés, na  
saliva de meu corpo sofrido

agora, tuas máquinas trituram-me, cospem-me, interrompem o sono  
(AL BERTO, 2005, p. 160).

A ruína da terra é ruína ao mesmo tempo do corpo. Essa “destruição simultânea” assinalada por Magalhães se mostra também na capa do livro, cuja remissão à destruição de um bem natural é patente: a representação da rocha nomeada Pedra do Homem. E igualmente sinaliza a ruína do sujeito ao se autorretratar na contracapa por meio de uma fotografia de identidade.

Falamos, portanto, de um aspecto geograficamente preciso que me continua a parecer essencial para a compreensão de alguns poemas de Al Berto (saber, por exemplo, que a casa do poeta em Sines se erguia sobre a baía que a indústria petrolífera veio descaracterizar poderá não ser um pormenor biográfico irrelevante)” (FREITAS, 1999, p. 50).

Essa postura de Manuel de Freitas ao tratar dos textos de Al Berto é igualmente corroborada aqui, pois o paralelismo biográfico (vida/obra) de fato muito amplia e enriquece a sua leitura, como a capa da segunda edição na qual se encontram dezesseis pequenas fotografias da cidade de Sines, em sua maioria, compondo ainda mais elementos de cunho biograficamente associado a Al Berto e à memória da antiga vila para povoarem a ficção e o imaginário do leitor.

Paralelamente a essas publicações, Al Berto sempre esteve ligado de alguma forma ao movimento artístico de Sines, exercendo entre 1981 e 1985 a atividade de animador cultural da Câmara Municipal, como atestado em carta para Paulo da Costa Domingos em 1982: “estou a trabalhar neste momento para a câmara e museu arqueológico de Sines, e o meu tempo passou a estar menos disponível” (Al Berto *apud* OLIVEIRA, 2005, p. 4).

Na continuidade da linha artesanal de editoração, que também pode ser caracterizada como *Livro de Artista*,<sup>9</sup> Al Berto utiliza diferentes suportes de divulgação de sua obra, publicando a plaquete *Dix adresses avant de disparaître* (1981)<sup>10</sup> foi editada pela Montfaucon

---

<sup>9</sup> Na visão de Maria do Carmo Veneroso, importante pesquisadora do tema atualmente no Brasil, “o livro de artista será compreendido como obra intermediária, já que pela sua própria natureza híbrida e mutante, ele está situado, frequentemente, na interseção entre diferentes mídias. Impressão, escrita, fotografia, *design* gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação”. Cf.: VENEROSO. Palavras e imagens em livros de artistas. Escola de Belas Artes: *Pós*, 2012, p. 82-103.

<sup>10</sup> *Dix adresses avant de disparaître*. MANU Script, Montréal, Montfaucon Research Center, aux édition Dérives, 1981. Conf.: <http://www.montfaucon.eu/>.

Research Center em Montreal, provavelmente por meio de Joëlle de la Casinière que, à maneira de seus coetâneos, estava sempre em deslocamento, e naquela altura andava pelo Canadá, além de ter passado por Peru, Colômbia, Costa Rica, França e Estados Unidos.

Neste trabalho, como o próprio nome indica, veem-se dez endereços residenciais antes de desaparecerem, os quais se referem a moradas designadas logo ao final das páginas – “Rue de la Tulipe”, “Rue de l’Aurore”, “Pidwell House - Sines”, “Rue Longue Vie”, etc. Os objetos dispostos nas páginas são familiares, mas reunidos de maneira a causar um estranhamento. Este trabalho de Al Berto emprega, em dez páginas, diversas técnicas artísticas como o desenho, a escrita e a colagem de figuras e fotografias. Tais instrumentalizações estavam em voga na época também a partir das pesquisas de intermedialidade do grupo artístico “Fluxus” iniciadas na década de 1960. Estabelecendo-se também um elo com a estética rizomática deleuzeana:

Uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de “platôs” que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33).

Para além da verificação da referencialidade dos endereços citados por Al Berto, estes desenhos, transpassados por palavras, remontam novamente a temas recorrentes em sua obra, como o apagamento dos objetos e o desaparecimento das pessoas. Ou seja, narram-se adventos memoriais sempre fragmentários, despedaçados, por meio da criação de uma poética perspectivada pela sua disposição tão particular de enxergar o mundo, revisitando-o e dando novos sentidos a ele. A página “Rue Longue Vie”, por exemplo, é intitulada “Ce qui rest” (o que permanece ou o que resta); seguidos ao título destacam-se as quinquilharias, uma figura memorialística clássica, abaixo, à esquerda da imagem, as sobras de cigarros, acima, à direita, e, por fim, as fotografias do autor estampadas em meio à veloz textualidade, elas mesmas conotando traços vertiginosos.

No início da década de 1980, Al Berto lança a plaquete *Trabalhos do olhar* (1982),<sup>11</sup> sua última obra antes de se filiar a uma editora de destaque no mercado português. Esse novo

---

<sup>11</sup> *Trabalhos do olhar*. Sines: Edição do Autor, 1982. Fotografia de Al Berto na capa por António C. Pidwell Tavares. Folheto incluído no livro *Trabalhos do olhar*, Lisboa: Contexto, nov. 1982.

trabalho em pequena tiragem, contendo doze poemas, rapidamente se esgota e logo no mesmo ano se integra como a última série do livro homônimo publicado pela Contexto, editora da capital do país de maior destaque durante a trajetória artística do poeta, cujos livros são publicados entre os anos de 1982 e 1993.

No entanto, Al Berto não deixa de publicar suas plaquetes por meio de projetos editoriais paralelos variados.<sup>12</sup> Ou seja, nunca abandonou o seu projeto inicial de editoração, embora a partir de *Trabalhos do olhar* haja uma mudança radical em sua poética, a princípio na forma, pois a partir dessa obra a escrita do autor é caracterizada por poemas que raramente ultrapassam uma página, em oposição às longas escritas vertiginosas das primeiras publicações, que traziam muitos personagens misturados ao lirismo do sujeito que se enuncia, em uma forma limítrofe entre prosa e poesia. Não só a forma mudou nas composições de Al Berto. Nele, a categoria “tempo” neste momento toma proporções ainda mais estimulantes a partir da torção entre o registro e o apagamento, acrescidos, embora com menor frequência, da dimensão futura, evidenciada quer em meio às especulações do sujeito – “que horas serão para lá desta fotografia?” (AL BERTO, 2005, p. 219) – quer em meio a algumas remissões a oráculos, deuses, sábios e nômades:

os ciganos possuem a sabedoria dos fogos acesos ao entardecer  
quem poderá afirmar que um deles  
o mais jovem  
não aprende o mistério das cartas?  
ou a mágica vida das linhas da mão?  
a essa hora transmite-se de pai para filho  
a arte dos insuspeitos ofícios do coração (AL BERTO, 2005, p. 216).

Na bela capa da primeira edição de *Trabalhos do olhar*, fotografada pelo seu irmão, o púbere Al Berto se encena segurando nas mãos à altura da boca uma esfera transparente de vidro, material reto para se dissipar de qualquer inscrição memorialística, devido às suas propriedades amorfas, inorgânica e rígida. Nesse sentido, pode-se tomar o objeto esférico como uma bola de cristal, que supostamente tem a capacidade de adivinhar acontecimentos futuros através das imagens advindas de sua superfície. No entanto, os olhos do “vidente” não estão em direção ao instrumento usado pela tradição esotérica para também ver fatos do

---

<sup>12</sup> *O último habitante*, Lisboa: Frenesi, 1983; *A seguir o deserto*, Lisboa: Frenesi, 1984; *O livro dos regressos*, Lisboa: Frenesi, 1989; *Canto do amigo morto*, Lisboa: Europália, 1991; *Luminoso afogado*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa; Edições Salamandra, 1995.

presente. O olhar de Al Berto está lançado para fora da cena. Está desviado para outro lugar que não se dá a ver.

Esses “trabalhos do olhar” e a transformação do texto de Al Berto ocorrem em consequência de seu regresso para Sines e, igualmente, devem-se muito ao seu (re)encontro com a literatura portuguesa. O título *Trabalhos do olhar* é emblemático e lança compreensão à toda obra, pautada pela relação entre reminiscências e figurações.

Finalmente, as dificuldades que se impõem para se concluir um estudo são bem diferentes daquelas encontradas no início, quando ainda se coloca em dúvida até o próprio objeto. Os problemas se intensificam pelo fato do texto requerer uma disposição da ordem do próprio sujeito que a realiza, exigindo um posicionamento ético, estético, político e pedagógico. Isso se dá tanto pela relação entre o crítico e a obra, como por meio do autor e do personagem, mais ainda por intermédio dos desdobramentos destes dentro da própria obra de Al Berto, quando se percebem os seus condicionantes biográficos permearem o cotidiano dos personagens, que por vezes também são escritores.

Qual seria o caminho para se realizar um estudo biográfico sobre um autor, como Al Berto, cuja escrita já se pauta por uma incessante busca identitária e biográfica? Como abordar esse sujeito que reserva em sua obra um valor prioritário à investigação crítica de si mesmo? Esse homem que parece atravessado por um desejo insistente, mas sempre diverso, de se autorretratar? Por essa perspectiva inquiridora, procurou-se, mais do que responder as indagações, fornecer chaves de leitura para as aproximações delicadas entre vida e obra do autor, destacando os dez primeiros anos de sua atividade literária. Assim, procurou-se delimitar bem os espaços de onde o sujeito al-bertiano fala. Ele está sempre se deslocando em viagens ou em espaços urbanos às margens da cidade, fazendo eco à *escrita de caminhada* apontada por parte da crítica, que tem em Rimbaud um forte fator de convergência.

Em Al Berto há maior valorização da fonte factual ou documental, o que se expressa, como se viu, também pelas imagens, com o intuito de tensionar os limites entre vida e obra. No entanto, vale a pena lembrar que há nele a mesma inclinação de estetização de sua própria vida, a exemplo do que propõe Gilles Deleuze, no ensaio “A literatura e a vida”:

escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa. (...) A literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal (DELEUZE, 2006, p. 12-3).

Nesse sentido, reclama-se a importância das artes fotográficas como paratexto na obra al-bertiana, o que nos fornece estudos promissores articulados à melancolia, ao diálogo com outras artes, à escrita de si, etc. Porém, é curioso observar que as imagens fotográficas foram alijadas da obra completa do autor nas sucessivas edições de *O medo*.

## REFERÊNCIAS

AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1972].

AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto* (fragmentos dum exílio) 1974-75. Capa de Alberto R. Pidwell Tavares. Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, col. Subúrbios n. 2, 1977.

AL BERTO. *Meu fruto de morder, todas as horas* (escritas íntimas). Desenho da capa de Do Do (D. Sidónio); desenho da contracapa de João Morbey. Lisboa: Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1980.

AL BERTO. *Mar-de-Leva* – sete textos dedicados à Vila de Sines. Sines: Edição do Autor, 1980; 2ª ed.: Sines, 1981.

AL BERTO. *Dix adresses avant de disparaître*. (Manuscrito). Montréal: Montfaucon Research Center, aux éditions Dérives, 1981.

AL BERTO. *Trabalhos do olhar*. Fotografia de Al Berto na capa por António C. Pidwell Tavares. Sines: Edição do Autor, 1982.

AL BERTO. *O medo* – trabalho poético 1974-1997. 3ª ed., revista e aumentada. Fotografia do autor em homenagem a Caravaggio por Paulo Nozolino. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

AL BERTO. Entrevista à RTP (rede televisiva). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>. Acesso em 02 mar. 2014.

ANGHEL, Golgona Luminita. *A Metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa Contemporânea). Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2008.

BURROUGHS, William S.; GYSIN, Brion. *Œuvre croisée*. Trad. Gerard-Georges Lemaire e Christine Taylor. Paris: Flammarion, 1998 [1976].

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006 [1993], p. 11-6.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995 [1980], vol. 1.

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

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

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Al Berto. In: \_\_\_\_\_. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989, p. 243-5.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Alguns aspectos dos últimos anos. In: \_\_\_\_\_. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, p. 251-76.

MELO, Alexandre. Apresentação. In: AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 3-5.

MONTFAUCON RESEARCH CENTER. Site oficial. Disponível em <http://www.montfaucon.eu/>. Acesso em 15 mar. 2014.

OLIVEIRA, Jorge Manuel de. *Os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines: Atlântida, 2005.

PACHECO, João Maria do Ó. O anjo do crepúsculo. In: GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: “À procura do vento num jardim d'agosto”*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Pós-Lit, FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2005.

PEREIRA, Edgard. *Portugal: poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

PITTA, Eduardo. Al Berto, a biografia. Da Literatura (blogue do autor). Disponível em: <http://daliteratura.blogspot.com.br/2006/12/al-berto.html>. Acesso em 5 mar. 2014 [2006].

VASCONCELOS, Maurício S. Narradores: William S. Burroughs. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 136-71.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Perspectiva do Livro de Artista: um relato; Palavras e imagens em livros de artistas. *Pós*. Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai./2012, p. 10-23; 82-103.