

# Imagens e “Alguma música de asas incendiadas” em Al Berto

Tatiana Pequeno  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

## RESUMO

Este trabalho deseja introduzir uma investigação sobre a presença da música e das artes visuais na obra do escritor português Al Berto, verificando de que maneira som e plástica contribuem (para) e influenciam certa escrita da desolação e da melancolia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Al Berto, relações semióticas, melancolia

## ABSTRACT

This article intends to present an introductory inquiry on presence of music and visual arts within the work of Portuguese writer Al Berto, regarding the way both sound and paintings pitch in and influence with some writing of desolation and of melancholy.

**KEYWORDS:** Al Berto, semiotics relations, melancholy

os objectos expelem cintilações de aço  
assim caminho pela adolescência  
registrando todos os meus futuros gestos  
vigilando a maldição da velhice que perpetua os dias

reparo nas mãos  
é tarde  
a pequena pintura conosco dentro abandonei-a  
em qualquer travessia da noite

vou contigo pelas ruas  
perturbando o sono poeirento das pedras  
alinhando árvores e cores na memória  
sentindo na pele este mar... a desolação

(...)

alguma música de asas incendiadas a violência do sol  
manchas de facas golpes  
os punhos... depois

Al Berto

Parece relativamente comum, ao menos nas literaturas de língua portuguesa, o atravessamento de outros sistemas semióticos na poesia, provavelmente porque sejam ancestrais, por exemplo, as relações entre ela, as artes visuais e a música. Moderna e contemporaneamente falando, seria possível aludir a pelo menos dois dos exemplos magnos que foram Jorge de Sena, tanto em *Metamorfoses* (1963) quanto em *Arte de Música* (1968), e Manuel de Freitas mais explicitamente em *Büchlein für Johann Sebastian Bach* (2003) e *Jukebox* (2005) dentre outros diversos.

Poderíamos dizer que a formação de Al Berto na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels* em Bruxelas tenha influenciado sua relação com a escrita, embora pareça óbvio que, na experiência do exílio, o poeta tenha igualmente amplificado seu universo de linguagens, sobretudo no que diz respeito à música e à plástica. Imbuído também de um espírito de liberdade, concernente aos jovens que vivenciaram o desejo e a expansão do corpo seguindo a linha do próprio *zeitgeist* da geração 68, Al Berto fará uso (e abuso) tanto das artes plásticas como da música para organizar um sistema de enunciações diverso. Nesse sentido, vale lembrar que o Al Berto pintor e escultor esteve à frente nos anos iniciais do exílio, tendo havido inclusive contribuído para a fundação do *Montfaucon Research Center*, grupo de escritores, escultores, pintores e artistas plásticos que, unidos por uma estética de liberdade, criavam obras de características mormente surrealistas. Os desenhos al bertianos foram publicados, entretanto, pela Assírio & Alvim no livro *Projectos 69* no ano de 2002, confirmando o estatuto plural de sua obra. A pertinência da imagem no contexto poético de Al Berto deve evidentemente ser levada em consideração, uma vez mencionada a veia plástica do autor. A capa de seu primeiro livro, por exemplo, foi desenho de própria autoria. Além disso, há uma preocupação pictórica al bertiana que reside exatamente no enfoque e no espaço dado a uma imagética de

sua poesia, como é o caso de *A Secreta Vida das Imagens*, livro de 1991. Para tanto, seria conveniente, de início, mapear algumas destas principais intervenções discursivas (plásticas e sonoras) que parecem estar a serviço de um propósito nuclear na obra de Al Berto: “uma encenação do desespero” (AL BERTO, 2001, p. 108)<sup>1</sup> ou ainda uma poética da melancolia, cuja raiz é a base da memória.

Se perspectivarmos a obra deste poeta, seremos capazes de observar que a própria nomenclatura (ou sub-nomenclatura) de seus livros (*Trabalhos do Olhar*, “Filmagens”, “Rádio Pirata”, etc) obedece ao princípio de uma projeção, por meio da qual é possível vislumbrar algumas de suas ideias. Vamos nos explicando: o primeiro livro, *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), poderia ser apresentado através de uma fala da voz lírica e “personagem” Curandeiro:

À medida que avanço intocável por trás da máscara do vento/ borboleta em crisálidas de creme branco/ opiáceo cenário dum rock’n roll suicídio sulcando a noite/ geométricos desertos/ procurei-te nos escombros duma guerra antiga/ no buraco de uma bala/ nos escombros do metropolitano com alguém que não conhecia dentro de mim/ subtil paisagem colada ao corpo/ procurei-te nos cafés nas tabernas à beira-mar/ pó que aspira/ mancha alastrando pelas entranhas contaminadas/ rios mares cataclismos neves espetaculares do corpo virado do avesso/ coração onde o corpo segrega a agonia da escrita/ ele ou ela ou ainda os dois sem sexo/ cada gesto do travesti transmite-nos o play-back do silencioso ofício/ mutantes executando a representação da morte atravessam o incerto teatro da vida/ (AL BERTO, 1997, p. 63)

O excerto acima contém, ao nosso ver, potências de significado na medida em que introduzem o leitor de Al Berto na tópica da encenação que, no caso deste primeiro livro, é confirmada pela figura do travesti, também ele híbrido e “mutante”, que executa tal representação incerta do “teatro da vida”. Assim, podemos também observar a construção de uma poética fixada por imagens e quadros, cuja velocidade sugere uma sequência de planos cinematográficos, tendo em vista que estão em jogo não apenas tempo e espaço, mas a enunciação nascida dessa perspectiva, a saber o “opiáceo cenário dum rock’n roll suicida” que desloca essa voz para uma experiência narcótica (do opiáceo) tão veloz como o cinema. Assim, não seria forçoso observar que a preocupação imagética de Al Berto já é encontrada na base de sua poesia e que, posteriormente, seus livros occurpar-se-ão declaradamente com esta questão como em *Trabalhos do Olhar* (1976), *Cinco Fotografias para Alexandre da Macedónia* (1981), *Paulo Nozolino/ 4 visões. Two friends e uma paixão* (1983) até finalmente chegar em *A Secreta Vida das Imagens* (1991) com a penetração completa de imagens no corpo/ folha dos poemas. As primeiras obras, frutos de uma juventude *outsider*, nos estimulam a buscar as causas desta fragmentação tão precoce. Este primeiro Al Berto sugere relações diretas com vários elementos do mundo pop. Bandas como o *Joy Division*, *The Velvet Underground*, *The Doors* e ainda os cantores

Nick Cave, David Bowie e o próprio Lou Reed, em particular, aparecem em sua literatura como evidências de um mundo rápido e automático que potencializa estados de êxtase e vertigens, para além de uma clara proposição anarquista ou não pertencente ao *status quo*. É aí também que surgem as influências de Burroughs, Ginsberg e Lowry, por exemplo. Tais questões podem ser ratificadas pelo que diz Manuel de Freitas: "Como facilmente se compreenderá, as alusões à música são mais agressivas e irreverentes nos livros iniciais de Al Berto, escritos em pleno apogeu do *punk*." (FREITAS, 1998, p. 29)

Destacada inicialmente, a urdidura da *cena* na poética albertiana é potente no uso de recursos que a desenvolverão vertical e horizontalmente. Um exemplo deste alargamento e complexificação pode ser encontrado, como já dissemos, nos livros iniciais e também no único romance do autor, *Lunário* (1999). Trata-se da inserção geminada de vozes musicais que necessariamente farão referência a canções medulares das décadas de sessenta e setenta. Essas canções, por conseguinte, criam um elo com bandas ou cantores de rock'n roll como Janis Joplin ("Oh Lord in a color tv", p. 20), Lou Reed ("take a walk in the wild side", p. 25) que a despeito da carreira solo soube também infiltrá-la com a importância, o *glamour* e a intensidade niilista do *The Velvet Underground*<sup>8</sup>, banda determinante para o desenvolvimento de uma estética do cotidiano urbano, exatamente no sentido de uma contracultura, oficialmente apoiada por Andy Warhol. A canção assinada por Lou Reed, do álbum *Transformer*, sugere um passeio, uma volta pelo *underground* da cidade, povoado de junkies, prostitutas, travestis, gays e figuras "selvagens" não pertencentes à ordem moral do mundo. A relevância da relação de Al Berto com as músicas deste grupo nova-iorquino pode ser também apontada pelo viés da zona de identificação que permite equacionar a vivência do exílio andarilho, marcado por uma exploração dos limites do corpo através do exercício de uma múltipla sexualidade, com as letras das canções do Velvet Underground:

Nervokid nasceu da insónia, Tangerina do silêncio da alba, e eu sou a fusão viva dos dois. 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. (...) as bichas mais tenebrosas, desdentadas pela idade, trepam aos ciprestes 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 estranha tristeza do mundo. (AL BERTO, 1997, p. 24)

Candy says I've come to hate my body  
and all that it requires in this world  
Candy says I'd like to know completely  
what others so discretely talk about

Candy says I hate the quiet places  
that cause the smallest taste of what will be

Candy says I hate the big decisions  
that cause endless revisions in my mind

I'm gonna watch the blue birds fly over my shoulder  
I'm gonna watch them pass me by  
Maybe when I'm older  
What do you think I'd see  
If I could walk away from me  
("The Velvet Underground", 1969)

A letra da canção em destaque, "Candy Says", dialoga com a colagem do verso *take a walk in the wild side* anteriormente mencionada, tendo em vista que em ambas as músicas notamos a referência a Candy Darling, ícone da postura *underground* da cena alternativa nova-iorquina de então, além de atriz (Candy era, na verdade, travesti e não transexual) de filmes de Andy Warhol e de um cujo título é no mínimo interessante: *Women in Revolt*. A relação não-pacífica com o corpo, apontada no primeiro verso da canção, nos remete a um deflagrado ambiente encontrado nos primeiros textos de Al Berto, conforme os dois trechos anteriormente mencionados revelam, sobretudo no que diz respeito a uma postura melancólica do sujeito diante de si, a "estranha tristeza do mundo", metonimizada pelos corpos em questão e definida no tom hipotético do último verso: "if I could walk away from me". A aparente singeleza da música, marcada pelo tipo de levada mais lenta dos instrumentos de corda (guitarra e baixo), costuma esconder a espessura de inúmeras questões que são recuperadas por Al Berto, como a relação com o corpo errante que conseqüentemente *erra* (n) o seu discurso: "continuo a caminhar de cidade em cidade sem saber para onde vou, donde venho. em que deserto me abandonei. por que razão vou e venho sem descanso. finjo perder-me." (AL BERTO, 1997, p. 42) ou "mudei de casa. mudei de casa trinta e duas vezes desde que aqui cheguei. moro num apartamento vazio (...). improvisei uma mesa. stooges no máximo. chove. não sei onde estou. cheguei aqui durante a noite." (AL BERTO, 1997, p. 43). Esta deambulação, que quase sempre leva a uma desorientação, costuma marcar a poética albertiana e demonstra sua larga estrutura por exemplo em *Lunário*:

Nevava, nevava há horas. Beno e o rapaz saíram do Lura e caminharam estonteados pelo vinho, lado a lado, calados. Foram por becos e ruelas da baixa da cidade, àquela hora já deserta. A neve fustigava-os, fresca, e logo lhes escorria pelos rostos, deixando sobre a pele a impressão de suaves queimaduras. Atravessaram uma praceta (...) Quando abriu a porta, foram ambos atingidos por Run, Run, Run, essa descarga de alta tensão dos Velvet Underground que continuavam a ser ouvidos ali, noite após noite, inabalavelmente, como um culto. (AL BERTO, 1999, p. 54)



Foto de Peter Hujar, 1974: *Candy Darling on her Deathbed* e capa do álbum *I am a bird now* da banda Antony & The Johnsons (2005)<sup>4</sup>

Para Gustavo Cerqueira-Guimarães, um modo eficiente de compreender certo método de escrita nessa primeira fase da obra de Al Berto seria considerar o *cut-up* como técnica. Primeiramente pensado pelos dadaístas e surrealistas, o *cut-up* foi largamente utilizado como forma de composição pela geração de William Burroughs e posteriormente usado quase como fórmula em inúmeros ramos da arte. No artigo “À procura do primeiro Al Berto: uma análise da reescrita em *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977-1987)”, o importante pesquisador da literatura albertiana observa como a justaposição e a colagem são operacionalizadas em diversos níveis por Al Berto, desde a capa da primeira edição deste primeiro livro (de 1977) até mesmo à reestruturação, supressão e adição de termos para as edições de *À procura...* que abrem as edições de *O Medo*, *recolha poética* do autor. Com efeito, o *cut-up* atualiza os efeitos de montagem e agrega efeitos visuais quando aplicado à escrita poética, suprimindo muitas vezes a passagem de um plano de sentido ou contexto para outro. Nesse sentido, convém sublinhar que o *cut-up* não consiste numa proposta de suspender a significação, mas transitá-la por diversas experiências, contribuindo para a ratificar a idéia de que há neste processo uma preocupação em organizar a composição, formar o “corpo-escrito para sempre fracturado” (ALBERTO, 1997, p. 50). Corpo, diga-se, jamais novamente reavido ou recuperado, se considerarmos determinados poemas do último livro publicado em vida pelo autor, *Horto de Incêndio*. Assim, “Senhor da Asma”, “Resposta a Emile”, “Mapa”, “Febre”, e a obsessão pela cidade permanentemente buscada “Lisboa (1)”, “Lisboa (2)”, “Lisboa (3)” e “Lisboa (4)” dentre outros, dos quais destacamos “Sida”:

aqueles que têm nome e nos telefonam  
um dia emagrecem – partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior de uma inútil dor muuda  
voraz

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

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

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

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

assim guardamos as nuvens breves os gestos  
 os invernos o repouso a sonolência  
 o vento  
 arrastando para longe as imagens difusas  
 daqueles que amámos e não voltaram  
 a telefonar  
 (AL BERTO, 1997, p. 592)

A “fractura” (que a Aids, de um modo geral, sela e “metaforiza” de acordo com Susan Sontag) à qual se refere o primeiro Al Berto, pressentida como um símbolo possível para a sua geração, provavelmente determinou as suas escolhas e as identificações, daí que não sejam em hipótese alguma desprezíveis as figuras que perpassarão o discurso albertiano. Poeticamente canônicas, as vozes de Rimbaud, Florbela, Proust e outros estarão em acordo com a influência do submundo Pop ou do “wild side”, daí o fundamento que possibilita a presença de artistas reconhecidamente suicidas ou insubmissos. É o caso de um livro radical do autor: *A Secreta Vida das Imagens* de 1991.

Tratamos por radical pelo fato de ser uma obra concentrada em figuras de força das artes visuais do Ocidente. A divisão é organizada em três partes, com cada poema precedido por uma imagem que quase sempre é a reprodução em preto e branco de uma obra plástica. A primeira parte, que vamos tomar por matricial, é composta por três poemas “A Lição de Giotto”, “A Andorinha de Fra Angelico” e “Visão de S. Pedro Nolasco por Zurbarán”. Do primeiro poema podemos destacar a menção a ser Giotto o pai da perspectiva e precursor da pintura renascentista “foi ele ainda/ o primeiro a enclausurar a alma/ no interior de corpos limitados e sólidos/ que nos convidam à reflexão sobre a natureza humana/ e sobre as coisas diáfanas do coração” (AL BERTO, 1997, p. 413). Se Giotto foi o reformador, Fra Angelico estabelece definitivamente o padrão clássico na história da arte: “angelico estremeceu com a inesperada revelação e/ na cela retirado deu vida às celestiais criaturas/ mas só ele e a andorinha ouviram o segredo/ que deus mandara gabriel anunciar” (AL BERTO, 1997,



Fra Angelico, Séc XV, Florença  
(Museu Nacional de São Marcos)

Já Zurbarán, um dos mestres do Barroco ibérico, é revelado através de um poema que se constrói em primeira pessoa, indicando – talvez paradoxalmente – a elevação de uma subjetividade na obra do pintor espanhol: “alumio depois os olhos com o sonho/ para que não se afunde na morte o corpo e cante/ a alma daquele que leva uma vida sem mancha/ a visão adverte-me que jamais vacilarei/ o meu peito alegra-se ao visitares-me e” (AL BERTO, 1997, p. 415) humanizando a voz de São Pedro Nolasco na visão reveladora que teve da Virgem Maria.

A segunda parte do livro totaliza nove poemas que consideramos importantíssimos pelo fato de compreenderem uma ideia formativa de modernidade, tendo em vista os artistas aí selecionados. Verdadeiramente, esta é a parte do livro que mais aqui nos interessa, já que ela parece, por motivos óbvios, ser o ponto nuclear (*precedida* de um intróito e *seguida* duma outra parte), formal e semanticamente. O primeiro poema é “Sainte-Victoire depois da morte de Cézanne” seguido de “Última Carta de Van Gogh a Théo”. As relações travadas entre literatura e pintura aqui estão bastante explícitas, tendo em vista que o poema é escrito na primeira pessoa, assumindo o pintor o eu-lírico do texto:

nunca me preocupei em reproduzir exactamente  
aquilo que vejo e observo  
a cor serve para me exprimir théo: amarelo  
terra azul corvo lilás sol branco pomar vermelho  
arles  
sulfurosas cores cintilando sob o mistério  
das estrelas na profunda noite afundadas onde  
me alimento de café absinto tabaco visões e

um pedaço de pão théo  
que o padeiro teve a bondade de fiar

o mistral sopra mesmo quando não sopra  
os pomares estão em flor  
o mistral torna-se róseo nas copas das ameixeiras  
arde continuou a arder quando tentei matar aquele  
que viu minha paleta tornar-se límpida  
mas acabei por desferir um golpe contra mim mesmo  
théo  
cortei-me uma orelha e o mistral sopra agora  
só de um lado do meu corpo os pomares estão em flor  
e arles théo continua a arder sob a orelha cortada

por fim théo  
em auvers voltei a cara para o sol  
apontando o revólver ao peito senti o corpo  
como um torrão de lama em fogo regressar ao início  
num movimento de incendiado girassol.  
(AL BERTO, 1997, p. 420)

Deste modo, pareceria relevante verificar que emerge neste texto um discurso que, apesar de calcado na aparente verdade contida nas *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh, permite também que algo de mais *secreto* – e aqui nos reencontramos com o título do livro de Al Berto – nos seja revelado. É possível que tal revelação tenha a ver com uma teatralização da intimidade por parte do sujeito lírico, engajado claramente no compromisso de explicar a própria morte que a verdadeira última carta de 29 de Julho de 1890 indica, mas não explica, no seu último parágrafo: “Pois bem, em meu próprio trabalho arrisco a vida e nele minha razão arruinou-se em parte.” (VAN GOGH, 2007, p. 386). Assim, o poema epistolográfico transforma-se numa versão lírica da via-crucis do artista holandês até o suicídio, entrada espiralizante cujas consoantes nasais eclodem “num movimento de incendiado girassol”. O tom da desolação, renunciado já pela insistência do vocativo (Théo), confere ao poema um aspecto de certa confusão e urgência, sobretudo na segunda estrofe. Aqui, autor e pintor também dialogam, tendo em vista que ambos experimentaram longa relação com a doença e a proximidade com a morte, o que certamente colaborou para a escolha da pintura para preceder o poema de Al Berto sobre Van Gogh: o fato de ser uma das reproduções dos Ciprestes, as árvores mais comuns dos cemitérios.

O terceiro e o quarto poemas são, respectivamente, “Kandinsky escondido atrás da tela” e “Paul Klee e o peixe de lume”, seguidos de “Amadeo Modigliani & Jeanne Hébuterne” que associa teatralização e lirismo. Um dado importante a respeito deste poema ou da roupagem/colagem que Al Berto investiu nele é a dupla representação de Amadeo e Jeanne, já que o poema é introduzido por dois retratos pintados de Modigliani: um de seu amigo Chaim Soutine e outro, mais imortalizado, de sua mulher Jeanne.



### AMADEO MODIGLIANI & JEANNE HÉBUTERNE

amadeo:

certo dia, quando pintava o retrato de soutine e a mão deixara de me seguir, soutine disse-me:

– bebes para te matares.

e eu perguntei-lhe:

– e tu, soutine, o que te levou à tentativa de te enforcares?

saímos, depois, em silêncio para a rua. vimos o sena latejar sob as pontes e engolir as estrelas da imensa noite de paris.

jeanne:

soutine tinha razão. os anos passaram, não muitos, e amadeo tentara arranjar coragem para deixar de beber. foi inútil, e às vezes era violento – apesar de saber que eu nunca o abandonaria.

amadeo:

jeanne pressentiu que eu não precisaria de muito tempo para realizar a minha obra. sempre vivi como um meteoro.

soutine:

a 25 de janeiro de 1920, jeanne soube da morte de amadeo. refugiou-se num quarto em casa dos pais, num quinto andar. abriu a janela e saltou para junto dele.

Seria interessante perceber que, novamente, o diálogo é utilizado pelo poeta para se infiltrar na relação compreendida entre os três artistas da Paris do começo do século XX, ainda centrada nas experiências das vanguardas e nos efeitos da primeira grande guerra mundial. Desse

modo, é construída a hipótese de Soutine (“– bebes para te matares”) sobre o gosto de Modigliani pelo álcool ser, como em quase todos os artistas que Al Berto parece amar e admirar, uma vivência da Paixão, cuja correspondência mantém relações diretas com a morte e o suicídio. Aliás, *O Medo*, de um modo geral, é a execução ou a coisificação da memória tornada sofrimento, daí que um dos problemas centrais da poética albertiana seja exatamente o conflito temporal notabilizado pela impossibilidade de recuperação (no presente) do objeto perdido (no passado) que esboçamos em *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia* (2006). Com efeito, o estabelecimento da Modernidade na História da Arte, consolidada pelos movimentos do início do século, torna Modigliani um artista extremamente preocupado com a condição do humano, o que o levou, provavelmente, a compor sua obsessão pelo retrato e, por conseguinte, pela natureza humana:

O novelista e historiador de arte inglês, John Berger, observou em determinada altura que os quadros de Modigliani se contavam entre os mais populares do século XX. Segundo Berger, essa popularidade excepcional, associada a um certo cepticismo por parte dos críticos de arte, radica no facto de os quadros de Modigliani estarem imbuídos de amor e de ternura pelas pessoas retratadas. Poder-se-á acrescentar uma outra razão: no início deste século, Modigliani continuava arreigado a uma imagem intacta do ser humano. Trata-se de uma imagem definida pela inquietude e a liberdade, pela elegância e pela graça e, por vezes, também pela melancolia. “A felicidade é um anjo com um rosto sério”, escreveu Modigliani num postal enviado de Livorno ao seu amigo Paul Alexandre em Junho de 1913; esta frase exprime a atitude poética e contemplativa do artista. (KRYSTOF, 2005, p. 88)

Por outro lado, Al Berto recupera as mesmas urgência e insurgência sublinhadas em Van Gogh, ressaltando a rebeldia da dupla que intitula o poema (“Amadeo Modigliani & Jeanne Hébuterne”), ao sentenciar na fala de Amadeo a célebre frase/verso “sempre vivi como um meteoro”, levando Jeanne a saltar nesse vácuo estelar “para junto dele.” O poema seguinte é “Esboço de natureza-morta por Juan Gris”. Depois, “Os noivos voadores de Chagall”, apresenta-se como belíssimo e contundente hino de uma relação biográfica do pintor com sua experiência “para que meu país se tornasse mais real/ mais próximo de mim quando no exílio pouso/ os lábios nas cores de avelã ou das nozes e/ fico com o sabor delas na boca” (AL BERTO, 1997, p. 425), tendo por imagem “estes noivos que toda a minha vida esvoaçaram felizes/ de pintura em pintura pelos nocturnos céus de paris” (AL BERTO, 1997, p. 425). Finalmente, os poemas “Segredo entre Joseph Beuys e Eu” e “Falso Retrato de Andy Warhol” encerram a segunda parte do livro. Ambos centrados na preocupação com a morte, embora no poema com Beuys haja uma tensão entre o verso repetido três vezes “contemplamos” (que apesar de estar no plural acontece solitariamente, isto é, produzindo um efeito de solidão) e a própria biografia do artista Beuys, investida de uma

intervenção da própria arte em suas manifestações mais contemporâneas de ação como a performance e a instalação. Outro destaque seria a reincidência de algo a ser revelado nesta vida secreta das imagens, o que já é sugerido pelo título do poema, como se, para além da já mencionada teatralização, houvesse também cumplicidade entre o poeta, o eu-lírico e o artista. Já em relação ao ícone (a palavra aqui não é gratuita) medular da Pop Art, Al Berto parece querer criar uma polarização entre verossimilhança e inverossimilhança, tendo em vista não apenas o título do poema, como também a menção e a amplificação de fatos ocorridos com Warhol inequacionando (o uso da conjunção alternativa *ou* possivelmente nos proporciona tal sugestão) a figura Andy Warhol e a sua subjetividade:

não penso  
transcrevo conversas telefônicas ou falo  
com a noite de new york  
ou não falo e gravo a voz dos outros filme  
obsessivamente a morte  
ou não filme e multiplico cadeiras elétricas  
excito-me  
sou o centro do mundo dos outros e  
não existo  
ou é a vida que me atravessa o sexo  
e finjo a morte ou cintilo  
como o diamante  
(AL BERTO, 1997, p. 427)

A terceira parte do livro surpreende não pela sua temática, mas pela seleção de artistas: são todos portugueses. Estas imagens de pinturas e esculturas precedem catorze poemas, dos quais trataremos apenas de dois. "O regresso de António Dacosta" abre a seção e parece ter a função de transportar o leitor a um universo legitimamente português, através do qual se instala um clima de retorno e recuperação:

decidira partir para sempre e onde morei  
não vivia junto aos homens que fugidos aos sismos  
à lava ao isolamento das fajãs andavam  
pelo mundo espalhando oceânicas linguagens  
sem se preocuparem onde começava ou terminava a  
realidade

levei anos sarando o tempo do arquipélago  
a desolação grandiosa dos continentes e  
chegado aqui abro as mãos para esquecer o fogo  
que me devorou a obra em lisboa – recomeço a pintar  
a flor, a máscara e eu adolescente

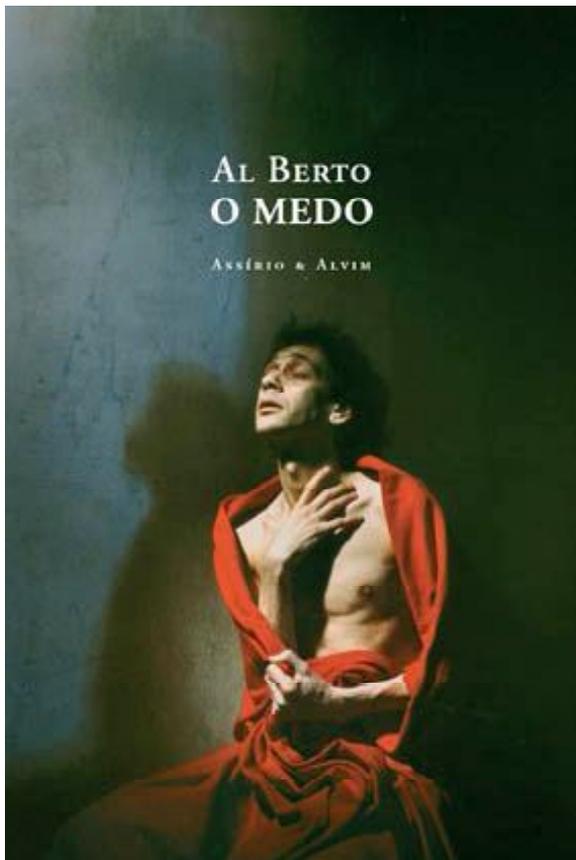
reacendo em mim a ressaca da noite atlântica  
convoco um rosto com todas as coisas escuras  
que dele nascem e arrepiam a pele o sexo e a alma

regresso ao sonho onde  
na magoada e distante ardência das ilhas  
duas sereias andam à caça de um anjo mudo.  
(AL BERTO, 1997, p. 431)

Consequentemente, o tema do regresso nas suas largas interpretações pode aqui ser assinalado, na medida em que simboliza também a resistência, o exílio, ainda que para isso seja preciso levar “anos sarando o tempo do arquipélago” da desolação dos continentes e das ilhas (António Dacosta é artista açoriano). As viagens e os trânsitos, desse modo, são acionados em “Cesariny e o retrato rotativo de Genet em Lisboa”, bem como a relação homoerótica aparentemente pactual<sup>15</sup> e crua como “restos de esperma viperino debaixo das línguas” (AL BERTO, 1997, p. 432). Lisboa é, afinal, para todos e sobretudo para a ecfraze possível deste texto “tão triste mário sobre o tejo um apito” (AL BERTO, 1997, 432) porque o retorno confronta e:

sabemos que estamos vivos ou condenados a este corpo  
cela provisória do riso onde leonores e chulos  
trocam cíclicos olhares de tesão e  
ficamos assim parados  
sem tempo  
o desejo diluindo-se no escuro à espera  
que um qualquer varredor da alba anuncie  
o funcionamento da força para a última erecção  
(AL BERTO, 1997, p. 432)

Em resenha sobre *A Secreta Vida das Imagens* na Colóquio Letras (n.º 129/130.), Paula Morão destaca negativamente a presença geminatória de Al Berto com seu eu-lírico em atividade narcisista, apontando que a radicalidade desta feita seria o retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio. É famoso por ser a capa de algumas edições de *O Medo* e trazer na sua interpretação, entre o vermelho e o “interior do claro-escuro onde subo as escadas/ que levam a melancolia da vida ao sossegado coração” (AL BERTO, 1997, p. 436).



Capa das edições de 1987, 1991, 2005 e 2009 de *O Medo*.

Para finalizar, gostaríamos de apresentar breves observações sobre um poema que consideramos exemplar para a compreensão da obra de Al Berto. “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis”:

Filamentos de gelatinoso néon invadem a catedral  
em celulóide do filme nocturno: arquitectura de asas  
abóbadas de vento pássaros lixo  
som  
pálpebras de lodo sobre a boca do homem que rasteja  
de engate em engate pelas avenidas da memória  
e quando encontra a porta de um bar mergulha no in-  
ferno  
bebe furiosamente  
o peito encostado ao zinco sujo duma geração de su-  
búrbio

presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros

e o mundo poderia desabar dentro de 5 minutos  
o copo estilhaça  
os vidros esfregados nos ombros no peito  
onde uma veia rebenta para mostrar o radioso canto

depois dança contorce-se embriagado  
cobre o rosto suado com a ponta dos dedos espalha  
sangue e cuspo construindo a derradeira máscara  
cai para dentro do seu próprio labirinto

como se a verticalidade do corpo fosse um veneno

domina-o um estertor  
 um corda invisível ata-lhe a voz  
 não se moverá mais  
 apesar de nunca ter avistado os órgãos profundos do  
 corpo  
 sabe que também eles se calaram para sempre

a noite é imensa e já não tem ruídos  
 a morte vem dos pés à cabeça alatra ferozmento  
 mas a sua inquietante brancura  
 só é perceptível na súbita erecção do enforcado.  
 (AL BERTO, 1997, p. 458)

No poema em questão podemos identificar um dado conclusivo a respeito das relações intersemióticas na obra de Al Berto: mesmo a música de asas incendiadas serve para a consolidação das imagens que se constroem, sombreadas quase sempre (*Shadowplay* é, aliás, uma das canções mais belas do Joy Division, grupo do qual Ian Curtis fazia parte). O que Al Berto recupera da *imagem* de Curtis é o seu suicídio, famoso e metafórico por ter abafado a melancolia de toda “uma geração de subúrbio” como nos garante Uehara (2006). Desse modo, podemos encontrar no texto acima a ambientação da morte de uma figura de performance, conhecida pela doença que o marcava, a epilepsia, em equiparação com o autor, já que o poema, como o próprio título sugere, é ambíguo: o autorretrato, deste modo, pode ser tanto do *autor*, como de Ian Curtis e o sombreado contribuiria para esta indistinção de mascaramentos. De qualquer forma, a primeira estrofe é reveladora e parece estar relacionada com o contexto factual desta morte: o enforcamento do cantor após ter assistido *Stroszek* (filme de Werner Herzog) e ouvido continuamente Iggy Pop, outro músico conhecido pelo tipo performático e por ser líder dos Stooges. O poema de Al Berto nos revela inúmeros indícios dessas informações, tendo em vista o seu caráter narrativo e rico de detalhes líricos que nos orientam a compreender “a derradeira máscara” do poeta que, a esta altura de sua obra, encontra-se pelo menos sobrecarregado também pela sua doença, impossibilitando consequentemente essa contínua tentativa duma cifração de si. Al Berto está portanto identificado ou decalcado (justaposto na linguagem do *cut-up*) nestas figuras e nestas imagens da angústia, da desolação e da impossibilidade que o verso “uma corda invisível ata-lhe a voz” antecipa em pouquíssimo tempo o mote “o que vejo já não se pode cantar” na “Morte de Rimbaud” do seu último *Horto de Incêndio*. Era como se a espera da morte precisasse ser dita porque “no entanto eu sei que se conseguir escrever/ um verso todas as noites um verso que seja/ será suficiente para adiar o branco infinito da morte” (AL BERTO, 1997, p. 469). Morte *dita* e *encenada* no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996 em poesia. E um epitáfio:

A verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios.  
E atravessei cidades e ruas sem nome, estradas, pontes que ligam uma treva a outra treva.  
Caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens.  
(AL BERTO, 2000, p. 64)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AL BERTO. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Lunário*. Lisboa, Assírio & Alvim: 2000.  
\_\_\_\_\_. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.  
CERQUEIRA-GUIMARÃES, Gustavo. "À procura do primeiro Al Berto: uma análise da reescrita em À procura do vento num jardim d'agosto (1977-1987)". *Anais do XX Congresso da Abraplip*. Niterói: Instituto de Letras/UFF, Ago/2005.  
FREITAS, Manuel de. *A Noite dos Espelhos*. Lisboa, Frenesi: 1999.  
KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani – A Poesia do Olhar*. Köln: Taschen, 2005.  
MORÃO, Paula. Resenha de *A Secreta Vida das Imagens*. *Revista Colóquio Letras* (Números 129/130), 1993.  
PEQUENO, Tatiana. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas: UFRJ, 2006.  
SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.  
UEHARA, Helena. *Joy Division, New Order*. nada é mera coincidência. São Paulo: Landy, 2006.  
VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

## NOTAS

1. A fonte da referência parece extremamente conveniente porque retirada de *O Anjo Mudo*, em cujo pórtico podemos ler: *O Anjo Mudo reúne quase todos os textos do autor publicados em revistas, catálogos de exposição de pintura e fotografia (...)*.
2. A partir disso, poderíamos pensar numa estética *camp* em Al Berto, já apresentada por vários estudos. O termo *camp* é cunhado por Susan Sontag: "o *camp* se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como fenômeno estético." (SONTAG, 1987, p. 318-320)
3. O próprio nome da banda faz referência a um livro bombástico publicado no começo dos anos 60 por Michael Leigh através do qual o jornalista investigava de forma ambígua (pretensamente objetivo mas obviamente imbuído de julgamentos morais) as parafilias ou perversões sexuais de alguns americanos. Para maiores informações, indico *The Velvet Underground – New York Art* de Johan Kugelberg ou *The Velvet Underground: An illustrated history of walk on the wild side* de Jim DeRogatis.
4. Recomendamos enormemente a audição da regravação/versão de *Candy Says* por Antony & The Johnson's. De acordo com o [allmusic.com](http://www.allmusic.com) a participação de Antony na gravação do cd de Lou Reed intitulado *Animal Serenade* e sua interpretação da canção é "a thing of rare beauty". ([www.allmusic.com](http://www.allmusic.com), acessado às 02:45 de 25 de maio de 2010)

5. É extensa esta relação não só por conta da semelhança com uma postura civil declaradamente gay tanto de Mário Cesariny quanto de Al Berto, mas também por inúmeros atravessamentos temáticos e estilísticos encontrados na poesia de ambos.

(Recebido para publicação em 22/05/2010,  
Aprovado em 24/06/2010)