

Experiência e performance na escrita de Al Berto: uma leitura de Lunário (1988) pela autoficção

André Luiz Russignoli Martines⁶²

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Este artigo tem por objetivo geral fazer uma leitura crítica da obra do escritor português Al Berto (1948-1997) no bojo teórico das “Escritas de si”, de modo a propor uma análise que ultrapasse a perspectiva autobiográfica, a fim de problematizar a relação entre biografia e ficção. Trata-se, contudo, de uma análise da ficção *Lunário* (1988) a partir das discussões teóricas em torno do conceito de *autoficção*, tal como o define Diana Klinger (2012). Promove-se, portanto, uma reflexão crítico-teórica sobre o sujeito da escrita, a qual resulta em questionamentos acerca das experiências dos sujeitos e personagens representados, bem como do caráter performático que a obra de Al Berto enseja. Sendo assim, compreende-se que tanto a biografia quanto a ficção entrelaçam-se na obra do escritor português, uma vez que as categorias de sujeito e *performance*, após a crítica filosófica moderna, só podem ser compreendidas doravante pelos signos do descentramento, da hibridização e da heterogeneidade.

Palavras-chave

Autoficção. Al Berto. *Lunário*.

⁶² Graduado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da referida instituição. Atualmente, desenvolve pesquisa voltada à ficção portuguesa contemporânea, sob o viés do Pós-Modernismo e dos Estudos Queer. E-mail: andreirm1991@bol.com.br.

1 Autoficção

Em entrevista a Francisco José Viegas (1989)⁶³, por ocasião do lançamento da ficção *Lunário* (1988), 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”, pontuando ainda que o mesmo diz respeito a “minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976”. São declarações como essas que impulsionaram a crítica do escritor português a lançar sobre ele, desde seus primeiros trabalhos, como em *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), um olhar cujo eixo de análise se centraria na problemática da representação autobiográfica. Entretanto, sem desprezar a importância epistemológica desse desenvolvimento da história da crítica das leituras de Al Berto, proporemos um outro viés analítico, utilizando-nos do conceito de *autoficção*, nos termos definidos por Diana Klinger (2012), em que o faz aproximando os Estudos de Literatura e a Antropologia/Etnografia, por meio de uma orientação teórica que se pode denominar, genericamente, de pós-estruturalista⁶⁴.

De início, vale considerar que tanto a autobiografia, quanto a autoficção, embora postuladas por meio de diferentes conceituações, são figuras pertencentes a um amplo conjunto que se pode denominar de “Escritas de si”, no qual o “eu” torna-se um elemento central do fazer literário, engendrando, assim, todos os demais elementos do texto, quer seja para falar apenas de si, especificamente, tal como em um diário ou testemunho, quer seja para fazer referência a toda uma coletividade ou período histórico específico, tal como nos romances memorialistas ou mesmo nos *hypomnêmata* da Antiguidade.

No contexto da modernidade, entretanto, a perspectiva cultural de, até então, dualizar o “eu” e o “outro” sofre uma ruptura ainda mais drástica a partir dos anos 1960, com a mudança de valores e paradigmas que regem a chamada “cultura ocidental” em um período de profundas transformações sociais, políticas e epistemológicas. Isso se reflete na literatura produzida a partir desse momento, de tal modo que a *memória*, enquanto elemento que propiciava tanto o falar sobre o “eu”, quanto o falar sobre o “outro”, passou a não ser mais um dispositivo a serviço da conservação dos valores, antes disso, passou a “funciona[r] como

⁶³ Disponível em: http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acesso em 01/02/2017.

⁶⁴ Conforme afirma James Williams (2012), o que se denomina genericamente como “pós-estruturalismo” compõe-se por muitos pensadores, teorias, metodologias, sendo algo “muito controvertido” (p. 17), o que culmina em pontos de aproximação e de afastamento das diferentes teorias pós-estruturalistas. Entretanto, um ponto de aproximação teórica seria o questionamento dos pressupostos que regem todo o conhecimento, bem como os limites sobre esses pressupostos.

testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.” (KLINGER, 2012, p. 21).

Neste sentido, é comum nessas produções literárias, sobretudo nos anos 1970 e 1980, encontrar uma escrita com fortes traços autobiográficos, muitas vezes narcisista, por demais intimista e confessional, por assim dizer, a servir como formas de inserção de individualidades (comumente marginalizadas, abjetas, subalternizadas) que darão voz para todo um conjunto de pessoas ao qual também fazem referência em determinado contexto social e político. A escrita de Al Berto é sintoma de um “eu” que desdobrando sobre si, em um mundo cada vez mais descentralizado, torna-se também voz do “outro”, representação do marginalizado e do abjeto. Deste modo, a memória configura-se como um elemento fundamental no jogo de discursividades que há no texto, pois as identidades passam a perceberem a si como alteridades que são, a partir da ficcionalização da própria vida, a qual só pode ser relatada ou “autobiografada” por meio da manutenção da memória (*id. ibid.*, p. 37).

Philippe Lejeune, em sua clássica obra *O pacto autobiográfico* (1975), considera que a autobiografia não se trata de um gênero textual especificamente, pois ela é, antes, um pacto de leitura estabelecido entre escritor e leitor, de modo que, por meio deste contrato, remetendo-se o texto a elementos referenciais do mundo externo, ele não configura esteticamente um gênero em si, pois, conforme defendemos no escopo deste artigo, as fronteiras entre ficção e (auto)biografia possuiriam um estatuto de ambiguidade e de difícil delimitação.

Tal reflexão, em sentido oposto à perspectiva de Lejeune, é utilizada por Klinger, cujas proposições teóricas seguiremos, uma vez que ela compreende a *autoficção* como sendo um conceito *bivalente, ambíguo, andrógino* (KLINGER, 2012, p. 43; grifos da autora). Entretanto, voltando a Lejeune, o pacto autobiográfico seria composto pela correspondência entre autor, narrador e personagem, em um princípio de identidade no qual essa tríade remeteria a um mesmo sujeito exterior ao texto, o sujeito da escrita. Vale mencionar, desde já, que em *Lunário* tal correspondência identitária é obliterada por vozes dispersas presentes nos discursos ao longo do enredo.

Em meio a isso, contrapondo-se a essa indistinção de sujeitos, ficcionais ou reais, Philippe Gasparini (2004) postula o conceito de *autobiografia fictícia*, no qual o autor já não precisaria mais simular a correspondência identitária com o herói (personagens) e o narrador⁶⁵. O crítico, deste modo, passa a libertar o conceito de autobiografia, em uma de suas

⁶⁵ Apesar disso, Gasparini compreende a autoficção como, simplesmente, um discurso ficcional, cuja única particularidade reside no fato de que o nome da personagem e o do narrador podem coincidir com o do autor.

acepções, da relação positivista que deveria assumir a despeito de qualquer ficcionalidade, reconhecendo no texto esta possibilidade de criação. Porém, apesar dos esforços, Gasparini argumenta que haveria graus de ficcionalidade a partir dos quais sempre um elemento textual desempenharia uma corrosão interna da verossimilhança do texto, ou seja, haveria ainda um nível de verossimilhança que reforçaria a ideia de “verdade” da autobiografia. Nesta acepção, trata-se de remeter a verossimilhança ao exterior do texto para ali encontrar a sua verdade. Logo, o elemento que desempenharia este papel corrosivo da verossimilhança, atestado pelo “real”, contribuiria para a leitura da obra como uma autoficção, pois nela haveria, agora inegavelmente, uma parcela de criação ficcional que preencheria o espaço deixado por essa “verdade externa”. Tem-se, de tal modo, o conceito de autoficção como receptivo à criação ficcional, estando à revelia da busca por uma “verdade” metafísica qualquer, encontrada, supostamente, fora do texto.

É exatamente em relação a essa posição que Diana Klinger aponta para um outro caminho de reflexões, pois a “verdade” do texto só poderia estar no próprio texto, a partir dos procedimentos de ficcionalidade, uma vez que, para ela, a categoria de autoficção implicaria, antes de mais nada, em um questionamento das noções de “verdade”, “sujeito” e “representação”; questionamentos esses que são herdeiros da crítica filosófica da modernidade⁶⁶, diretamente relacionados a concepções epistemológicas que envolvem todo o universo literário, não implicando, necessariamente e contudo, que haja alguma corrosão interna da verossimilhança. A autora compreende que a verossimilhança se opera no interior do texto, independentemente que haja alguma relação com o “real” que fora dele se encontre. A matéria da autoficção seria, portanto, dentre outros elementos, o mito do escritor (que, em termos práticos, geraria o pacto de leitura, na visada de Lejeune) e como o mito é um valor, ele não teria a verdade como uma sanção obrigatória. Uma vez garantida a verossimilhança, a despeito de qualquer inserção ficcional junto a um dado autobiográfico, compreende-se que, deste modo, “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2012, p. 45).

Nesse mesmo percurso, para Serge Doubrovsky, crítico e romancista, criador do conceito de “autoficção” em 1977 a fim de contestar alguns postulados da teoria de Lejeune, a autoficção não é “nem autobiográfica nem romance”, ela “funciona entre os dois, em um reenvio incessante em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”

⁶⁶ A autora (KLINGER, 2012, p. 27) aponta o pensamento de F. Nietzsche, M. Foucault, J. Lacan e R. Barthes como momentos decisivos da crítica filosófica da modernidade às noções de verdade, sujeito e representação, agora compreendidas, em suma, sob os signos do descentramento, da relativização, da hibridização e da pluralidade.

(DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2012, p. 43). Por corolário, o crítico reforça a autoficção mais como um gesto de leitura, por assim dizer, do que como um gênero textual específico a deixar marcas estéticas, ressaltando que todo o contar de si já seria um procedimento ficcionalizante. A contribuição de Doubrovsky foi fundamental para se pensar a relação entre vida e texto, abrindo-se às múltiplas perspectivas de elaboração do real por meio da ficção.

Klinger, seguindo os rastros dessa concepção ambígua, compreende que a ficção do final do século XX situa-se “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012, p. 22). Portanto, em meio a tal conceito paradoxal, é nesse percurso teórico de reflexões que a autora propõe dois outros conceitos centrais de sua tese: o *retorno do autor* e a *virada etnográfica*. Embora estejam entrelaçados a fim de sustentarem a argumentação da autora nas análises que empreende, ao que se propõe este artigo, nos deteremos no primeiro conceito, uma vez que a *virada etnográfica* diz respeito às aproximações que o artista (ou o etnógrafo) faz com aquilo que está sendo representado, repensando a sua própria subjetividade de modo a se perceber como um “outro” que problematiza os limites do processo de representação e de estudo da diferença, a partir de um lastro analítico pós-estruturalista que se amplia para o campo da Antropologia/Etnografia. Nas palavras de Klinger, trata-se da “‘transfronteirização’ do conhecimento a partir da problemática da cultura” (KLINGER, 2012, p. 12).

Quanto ao *retorno do autor*, é um conceito que diz respeito não em trazer à tona a figura autoral tal como consolidada a partir dos moldes românticos do século XIX, ou seja, o autor como fonte criadora, origem do discurso ou, etimologicamente, como “autoridade” do dizer. Trata-se de compreender que na referida literatura finissecular de caráter narcisista, as marcas de um autor empírico, sujeito do mundo externo, estão inegavelmente presentes, não somente por sua exposição constante na mídia, mas também pelo fato de haver um interesse do leitor por aquela individualidade que se mascara e se propõe a contar algo de seu, muitas vezes como se puramente autobiográfico fosse. Para além do retorno dessas micronarrativas e a vontade de saber que elas trazem, há que se considerar o questionamento do sujeito empreendido pela crítica filosófica da modernidade, isto é, “não como um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentário, incompleto, suscetível de autocriação” (*id. ibid.*, p. 57).

Sendo assim, compreende-se porque a *autoficção* é para a autora um conceito “capaz de dar conta do retorno do autor depois da crítica filosófica do sujeito” (*id. ibid.*, p. 23), pois trata-se de um autor pensado a partir de sua discursividade descontínua, da dispersão e contradição de discursos que o constituem, dos jogos de linguagem presentes, das

ambiguidades e das redes de significação que ora se contradizem ora se reforçam, de tal modo que esse conjunto implicaria em uma outra concepção de sujeito, mais rarefeito, por assim dizer, trazendo tanto marcas autobiográficas quanto referências à situação de enunciação do texto, metalinguisticamente. Um autor, contudo, que se compõe na heterogeneidade dos discursos e que reconstrói sua identidade constantemente a partir de sua alteridade e de todo o processo ficcionalizante que constitui a própria “escrita de si”.

Outro conceito importante utilizado por Klinger é o de *performance*. Trata-se de compreender o caráter teatralizado que o autor, enquanto sujeito histórico e social, empírico, constrói no texto (KLINGER, 2012, p. 49). Uma vez sendo a *autoficção* propiciadora de um espaço favorável à criação ficcional por meio da subjetividade daquele que escreve, trata-se da articulação entre, de um lado, a *performance* que cria um determinado “mito do escritor” e, de outro, a figura que nos permite compreender esse mito como uma máscara, uma construção em seu caráter performático, a gerar um questionamento sobre as identidades sociais e culturais representadas na obra. Sendo assim, a *autoficção* caracteriza-se como:

um tipo de escrita de si que desacredita a noção de “verdade” como alguma coisa exterior e anterior ao texto. Produzindo uma reflexão sobre o sujeito da escrita, a *autoficção* ao mesmo tempo aponta para os processos de construção da narrativa e evidencia uma reconfiguração das noções de autor e narrador (*id. ibid.*, p. 155).

De tal modo, a *autoficção* mostra-se como conceito pertinente a se operar analiticamente, lidando com os paradoxos da subjetividade, os quais, por sua vez, são calcados nos discursos contemporâneos sobre a identidade, o sujeito e a representação. Não sendo, contudo, a primeira leitura de Al Berto pelo viés da *autoficção*, este artigo posiciona-se no sentido de pautar-se nos pressupostos de que Diana Klinger se utiliza – aproximando conceitos relevantes aos Estudos de Literatura nas entrelinhas da reflexão, revisitando-os a partir de um olhar antropológico/etnográfico – a fim de sustentar um conceito específico de *autoficção*, desconstruído pelas críticas da modernidade, uma vez que, conforme a própria autora menciona, trata-se de uma “categoria controvertida e [ainda] em curso de elaboração” (*id. ibid.*, p. 34).

2 Experiência e *performance* na escrita de Al Berto

Em sua biografia sobre o poeta e escritor português, *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* – Uma biografia de Al Berto (2006), Golgona Anghel movimenta-se no sentido de ler a vida do escritor a partir de sua própria obra, a inserir significantes poéticos de

modo que o ponto de partida para a análise biográfica trata-se do próprio texto ficcional, a despeito da imagem de um poeta que teria ido buscar na literatura (em poemas, diários, prosas...) um refúgio ou um consolo, bem como seu próprio confessionário, a partir da pura experiência da sua vida. Para elucidar, o próprio poeta menciona que “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” (ANGHEL, 2006, p. 97). Tal postura frente às questões de gênero retorna em outros momentos de sua produção literária, como ocorre em *Lunário*, uma vez que a androginia de algumas personagens, tais como Beno e Kid, denota a presença dessas marcas autobiográficas que, uma vez transpostas ao âmbito da ficção, podem ser consideradas, aqui, como elementos autoficcionais⁶⁷.

O crítico Fernando Pinto do Amaral, em *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente* (1991), por sua vez, chama a atenção para o caráter ficcional da obra de Al Berto, ressaltando a indeterminação de gêneros textuais que compõe sua escrita poética, na qual prosa e poesia se mesclam propiciando, de tal modo, por meio da linguagem, a inserção de todo um conjunto de representação ficcional. Refletindo sobre a tensão existente entre a vida e a escrita, o crítico compreende que 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; grifos do autor).

Essa mutualidade entre vida e escrita, podendo ser compreendida sob a chave do narcisismo, do jogo de espelhos tão abordado pela perspectiva analítica pós-moderna (HUTCHEON, 1991), fora tema também contemplado por Manuel de Freitas (1999), um precursor da crítica literária dedicada integralmente à obra de Al Berto, a partir da problemática da inserção de elementos do universo da música e da cultura em geral no texto ficcional al bertiano. Portanto, diante dessa tensão entre o vivido e o escrito, Freitas, em sua obra *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* (2005), destaca a presença do autorretrato e das fotografias de si, as quais Al Berto inseriu em seus livros, de modo a ressaltar a problemática narcisista e a questão da autorreferencialidade tão presente na literatura al bertiana e também traço de um pós-modernismo literário, no qual a ficção volta os olhos para seu próprio interior e para os processos de criação por meio do uso da linguagem e das potencialidades do discurso.

⁶⁷ Vale lembrar que o próprio Al Berto experimentara a experiência da androginia, sobretudo a partir dos anos de exílio de Portugal (1967-1975).

Entretanto, Emerson da Cruz Inácio, em *A herança invisível: ecos da “Literatura Viva”* na poesia de Al Berto (2006), considera que há na obra do escritor um processo de ficcionalização da própria vida, pois o enlace entre realidade e ficção “geralmente aponta para a *esteticização* da vida. No caso de Al Berto, os limites entre verossimilhança e verdade, realidade e ficção sempre são duvidosos [...] (INÁCIO, 2006, p. 161; grifo no original). O crítico ressalta ainda que a questão autobiográfica é fundamental, pois “ao mesmo tempo em que parte à procura da unidade perdida, [Al Berto] cria vários outros sujeitos que só vêm denotar a impossibilidade de, ao dizer sobre a própria vida, dizê-lo por completo ou dizer toda a verdade” (*id. ibid.*, p. 162).

Embora narrada por um foco heterodiegético, a ficção *Lunário* inicia-se com uma concessão de voz do narrador à personagem protagonista, o solitário e melancólico Beno: “Sempre levei na bagagem muito pouca coisa” pensou Beno, esticando o pescoço para a frente de modo a seguir o voo sinuoso duma gaivota no enquadramento da janela” (AL BERTO, 2012, p. 11). Este gesto narrativo que abre o enredo, já sugere tratar-se de uma narrativa na qual as vozes das personagens estarão enleadas com as percepções de mundo do narrador. Há, assim, um inicial descentramento de identidade na obra, uma vez que a história de *Lunário* é contada por mais de uma voz que a outras se identifica, não possuindo o narrador um olhar exótico ou normativo em relação ao conteúdo de sua narração.

Lunário é uma ficção composta por seis capítulos que designam as fases da lua, além de um último no qual Beno, um “peregrino de líquidas estradas” (AL BERTO, 2009, p. 61), faz sua derradeira exortação lírica. A perspectiva autobiográfica, a partir do estabelecimento de um pacto de leitura, seguiria essas marcas de Beno tal como se ele o próprio Al Berto fosse, embora “Al Berto” já seja, por sua vez, o nome artístico adotado pelo sujeito empírico Alberto Raposo Pidwell Tavares. Denota-se, assim, outra marca de descentramento do sujeito, pois as mãos que escrevem o livro já estão tomadas por uma figura que se ficcionaliza ao assinar o romance como “Al Berto”, ao invés de “Alberto...”; de tal maneira que essa *performance* deixa transparecer o caráter provisório e inacabado da identidade em questão, a qual se refaz a todo o momento em um constante jogo de significação conjuntamente com a construção de sua alteridade, a partir de relações de discursividade.

No que diz respeito ao discurso autobiográfico, Diana Klinger (2012, p. 56) pontua que ele é fundado nas ideias de sinceridade e de autenticidade, de modo que a perda da memória, para o sujeito da escrita (ou o narrador, ou a personagem que escreve um livro...) desencadearia um profundo questionamento da identidade, uma vez que o discurso cairia em

suspeição, posto que a “indecidibilidade entre realidade e ficção” se acentuaria. Em meio a isso, a vida, matéria contingente do conteúdo “biográfico”, pode ser analisada e, a partir de então, os fatos vividos podem ser reelaborados ficcionalmente, pois primeiro se vive, depois se escreve, elaborando, assim, qualitativamente a substância a ser narrada. Conforme diz o narrador:

Fechou os olhos, tentou acalmar-se. Caminhou de novo, e enquanto caminhava 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... Alafino... Nému... Nému...” [...] (AL BERTO, 2012, p. 150).

Nota-se que, diante de tantas experiências, lugares e pessoas com quem conviveu, Beno acabou por tudo correlacionar em sua memória, de tal maneira que torna-se impossível agora separar o conteúdo de experiências por ele vividas, enquanto supostas identidades coerentes ou fatos bem definidos, no interior de sua própria subjetividade fragmentada. É possível depreender, portanto, que a identidade de Beno só se completa mediante a daqueles que fizeram parte de sua vida, como em um espelho colocado diante de outro, no qual haverá sempre um reflexo infinito de sujeitos a compor aquela mesma imagem. Tal inscrição em uma mesma matéria, por meio da memória, se articula com a metáfora dos órgãos encontrada no último capítulo, segundo a qual:

[...] Beno estava vazio, sentia-se oco, abandonado. Mas, apesar dessa sensação de frio, crescia dentro dele a certeza de que Nému, e todos os outros, eram agora órgãos do seu corpo, faziam parte dele – e, dispersos, vivos ou mortos, pertenciam-lhe para sempre, enquanto vivesse (*id. ibid.*, p. 150).

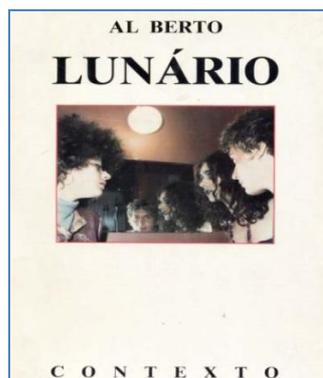
Tal como acontecera com o próprio Al Berto⁶⁸, Beno também experimentara as artes plásticas (*id. ibid.*, p. 78) ao envolver-se com a pintura à época em que conhecera Alba, sua amiga e também mãe de seu filho, Silko. Este dado autobiográfico sugere um ponto de aproximação entre sujeito da escrita, empiricamente, e personagem, ficcionalmente construído. Além disso, outro dado autobiográfico se faz presente, quando Beno, ao reler os papéis que escrevera, comenta sua idade, com seu trajeito melancólico, a qual se assemelha à idade do escritor quando da publicação da obra (1988): “Perdoa-me, perdoa-me a falta de forças, o cansaço, os meus quarenta anos, a pouca esperança e a nenhuma alegria [...]” (*id. ibid.*, 2012, p. 161).

⁶⁸ Cf. AL BERTO. *Projects 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Diz respeito ao livro de desenhos que Al Berto concluiu após estudar pintura na *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre) / Peinture Monumentale*, na Bélgica.

Essas marcas autobiográficas, antes de sugerirem uma transposição direta do “real” para o “ficcional”, concluindo que tratar-se-á, de fato, de uma autobiografia, abrem, contudo, um espaço para a reflexão autoficcional, pois questionam também a escrita e a representação. Para além dessas referências, há uma construção identitária, ficcionalmente presente nas personagens, de tal modo que, algumas delas, mostram-se como figuras migrantes de outras obras de Al Berto. É o caso das personagens Kid (e sua variação “Nervokid”), Nému e Zohía, as quais também estão presentes em *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977). Isto evidencia que, antes de haver qualquer “verdade” a ser transposta para o texto, trata-se de uma construção de linguagem e de identidades ficcionalmente instituídas pelo discurso, aproximando-se ou afastando-se de Al Berto, as quais movimentam-se, ampliam-se e são ressignificadas no conjunto da obra do escritor. É o caso de Zohía, amiga de Beno, por mais de uma vez internada em uma clínica psiquiátrica, um evento inicialmente narrado em *À procura do vento num jardim d’agosto*, o qual retorna, *mutatis mutandis*, em *Lunário*. Na obra de 1977, é dito que “[...] pensou em Zohía internada numa clínica para doentes mentais, colhendo violetas nas bocas adormecidas dos travestis, pátios de azulejos, celas de algodão em rama numeradas de 1 a 100” (AL BERTO, 2009, p. 33). Em *Lunário*, porém, diz o narrador que “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” (AL BERTO, 2012, p. 117).

Klinger (2012, p. 155) comenta que a autoficção ajuda a apontar os processos de construção da narrativa, de tal modo que essas personagens, com suas identidades em aberto, adquirem novas significações na leitura conjunta com outras obras nas quais também se fazem, de certo modo, presentes. Entretanto, há uma correspondência de nomes, em *Lunário*, que sugere um desdobramento da identidade do sujeito da escrita, o qual “entra na personagem e mais real tenta fazê-lo”, deste modo, “mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório” do texto literário (*id. ibid.*, p. 50). É o caso dos nomes “Beno”, uma possível redução de Alberto (ou Al Berto), assim como “Alba” (mais notório, talvez), um correspondente feminino do nome do autor; assim o é também o nome de “Alaíno”, marido de Zohía, amigo de Beno, bem como também o nome de “Nému” (derivação latina de *nemo*, isto é, “ninguém”), o jovem com quem Beno mantém um relacionamento amoroso, cuja sonoridade do nome assemelha-se com a do próprio Beno. Tal jogo de alteridades também pode ser evidenciado na capa da primeira edição de *Lunário*, publicada pela editora Contexto, em 1988, conforme na imagem (1) abaixo:

Imagem 1: Capa de *Lunário*, Editora Contexto (1988).



Fonte: Blog “O Funcionário Cansado”.⁶⁹

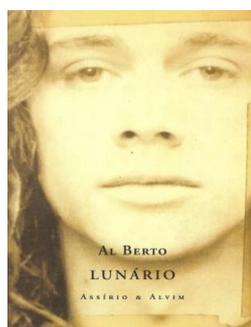
Na referida capa, nota-se um rapaz cujo reflexo no espelho deixa ver seu aspecto andrógino (talvez Beno?) sentado ao lado de um outro rapaz de traços loiros, de jovem aparência, e, à frente, uma mulher com também aparência que faz confundir concepções de masculino e feminino. Na verdade, as três personagens possuem um traço de androginia que perpassa as suas imagens. A ambiguidade reside no fato de que não se pode saber ao certo tratar-se de Beno, Nému e Alba, ou Kid, Alaíno e Zohía, dentre as outras combinações possíveis. Ou seja, há um jogo de identidades que se *alteram*, o qual já está expresso desde a primeira capa do livro, insinuando muito mais tratar-se, a partir dessa visada crítica, do autor como um “instaurador de discursividade” do que de alguma “verdade” a ser revelada em relação a essas personagens. Neste sentido, conforme pontua Linda Hutcheon (1991), “a realidade externa é irrelevante, assim, a arte cria sua própria realidade” (HUTCHEON *apud* KLINGER, 2012, p. 30). De certo modo, trata-se, nesse procedimento analítico, de identificar o sujeito da escrita com seu objeto, sem desprezar o caráter criativo da linguagem na composição das subjetividades, tanto de um quanto de outro, posto que, desta forma, o “autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2012, p. 40; grifos da autora).

O caráter performático do sujeito da escrita também se deixa desvelar na capa da edição utilizada para esta análise, uma vez que reforça a presença do “biográfico” no livro, ao trazer Al Berto em uma foto de juventude, com traços serenos, em tom de sépia. É como se a

⁶⁹ Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 29/05/2017.

deixa fosse lançada para o leitor: o livro trataria de alguma história relacionada às vivências de Al Berto; ou, também, seria Beno e Al Berto a mesma pessoa? Entretanto, a capa (ver Imagem 2) também sugere uma possibilidade de leitura pela *autoficção*, no sentido de, na contramão da certeza autobiográfica, compreender que aquela identidade que aparece autorretratada estaria diluída no conteúdo do texto, nas personagens que funcionam como suas alteridades: Beno, Kid, Nému, Alba...; de modo que a representação do outro pressupõe o questionamento do sujeito da escrita através do discurso.

Imagem 2: Capa de *Lunário* (2012), Editora Assírio & Alvim.



Fonte: Fnac – Cultura, Tecnologia, Lazer.⁷⁰

Outra inscrição autoficcional presente na obra é a inserção de comportamentos sexuais desviantes da heteronormatividade, bem como desviante da moral que incide sobre os corpos, presentes ao longo de todo o enredo, característica do movimento de Contracultura a partir dos anos 1960. Assim é, por exemplo, quando Beno tem uma relação sexual casual com um jovem na estação de trem:

O putto era louro e talvez não tivesse dezasseis anos, mas Beno continuou a não conseguir ver-lhe a cara. [...] 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 vir-me!”. Beno enlaçara-o pela cintura, apertara-o contra si. Fechara os olhos e viera-se ao mesmo tempo que o putto (AL BERTO, 2012, p. 33).

De mesmo modo, outro desvio das normatividades de gênero dá-se quando a personagem Beno começa a experimentar a androginia, mudando seu modo de vestir e maquiar. Conforme já mencionado, Al Berto vivenciara essa experiência de transgeneridade, sobretudo quando do exílio de Portugal, considerando-se que, à época, o país estava sob o

⁷⁰ Disponível em: <http://www.fnac.pt/Lunario-Al-Berto/a97796>. Acesso em 29/05/2017.

domínio do Salazarismo (1933-1974), regime ditatorial marcado por um forte conservadorismo no que toca às questões de sexualidade e gênero:

Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insônia fora tornando irreconhecível, estranho. [...] E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, andrógino e belo, no fundo de si (AL BERTO, 2012, p. 19).

Vê-se que a *performance* pode ser pensada, não somente na postura do escritor que mascara-se e encarna uma *persona* ao constituir-se como autor, mas, também, diante do comportamento das próprias personagens, pois além de Beno, o jovem Kid também possuía uma figura andrógina (*id. ibid.*, p. 100), de tal modo que a ficção *Lunário* permite desvelar os processos de construção de gênero fora de uma perspectiva heteronormativa. Conforme assinala Judith Butler (2003), o gênero pode ser compreendido como um estilo corporal altamente dramatizado, subjetivo, sendo a *performatividade* a repetição de normas que reiteram as posições de gênero (de linguagem e poder) na sociedade; uma repetição sem origem na qual o gênero configura-se, portanto, a partir de sua instabilidade e heterogeneidade.

Beno também possui a vontade de escrever um livro, embora ele nunca terminasse devido às procrastinações e incertezas: “Ando a ver se termino este livro. Está a tornar-se uma doença, avança tão lentamente que, se calhar, ainda morro antes de escrever a palavra *fim*” (AL BERTO, 2012, p. 85; grifo no original). Desta maneira, há uma construção de narrativa dentro de outra narrativa, conforme na alusão ao jogo de espelhos, em que a linguagem reflete sobre si nos processos de enunciação e de elaboração das experiências vividas. Neste sentido, “a escrita do romance não é senão a indagação do sujeito da escrita” (KLINGER, 2012, p. 54), tanto ao que se refere a Beno, quanto ao que se refere a Al Berto.

Considerações finais

Sendo assim, diante dessas reflexões, compreende-se a viabilidade do conceito de *autoficção* proposto por Diana Klinger, no sentido de contribuir para um outro viés de análise da obra de Al Berto (*Lunário*, neste caso, ainda que seja cabível olhar para o conjunto de sua produção artística) da visada analítica que a considera como apenas mais uma autobiografia do escritor; trata-se de compreender, agora, o sujeito da escrita como “um efeito de linguagem” (BARTHES *apud* KLINGER, 2012, p. 28), bem como as homologias que podem ser estabelecidas entre as personagens. Nesse sentido, a *autoficção* permite elaborar

subjetivamente as experiências do “real”, não no sentido lacaniano de “trauma”, mas, sim, como efeito de discurso, o qual aponta para um núcleo irreduzível em que a ficção chega a seus limites, podendo ser considerada, de tal modo, “tanto em seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento” (KLINGER, 2012, p. 155). Acrescenta-se: um discurso que, ao interpelar o conhecimento por meio da escrita de *si*, alcança os domínios do *outro*, ressignificando, deste modo, tanto a própria subjetividade quanto a de sua alteridade, no jogo das relações discursivas que a literatura enseja. Contudo, conforme assinala Silviano Santiago (2002): “o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista”; sendo assim, “a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política” (SANTIAGO *apud* KLINGER, 2012, p. 20).

Referências:

AL BERTO. **Lunário**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012

_____. **O medo** – trabalho poético 1974-1997. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009

_____. **Projects 69**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1969]

AMARAL, F. P. do. **O mosaico fluido**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991

ANGHEL, G. **Eis-me acordado muito tempo depois de mim** – Uma biografia de Al Berto. Lisboa: Quasi Edições, 2006

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FREITAS, M. 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

GASPARINI, P. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

INÁCIO, E. da C. **A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras da UFRJ, 2006

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996 [1975]

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1988]

VIEGAS, F. J. **Ler**. nº 5: Lisboa, 1989. Entrevistado por Francisco José Viegas. Disponível em: http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acesso em 01 de fevereiro de 2017

Página |
160

WILLIAMS, J. **Pós-estruturalismo**. Trad. de Caio Liudvig. Rio de Janeiro: Vozes, 2012

EXPERIENCE AND PERFORMANCE IN AL BERTO'S WRITING: A READING OF LUNÁRIO (1988) THROUGH AUTOFICTION

Abstract

This article has as its general objective to promote a critical reading of the writing of the Portuguese writer Al Berto (1948-1997) in the theoretical bulge of the "Writings of the Self", in order to propose an analysis that surpasses the autobiographical perspective, to problematize the relationship between biography and fiction. It is, however, an analysis of the *Lunário* (1988) from the theoretical discussions around the concept of autofiction, as it is defined by Diana Klinger (2012). Therefore, it's promoted a critical-theoretical reflection on the subject, which results in questions about the subjects and characters represented, as well as about the performative aspect that Al Berto's writing entails. Thus, it is understood that biography and fiction intertwine in the work of the Portuguese writer, since the categories of subject, identity and performance, after modern philosophical criticism, can only now be understood by the signs of decentration, hybridization and heterogeneity.

Keywords

Autofiction. Al Berto. *Lunário*.