

«Pedaços de corpos envoltos no coral»

CÂNONE LITERÁRIO, IDENTIDADE E EXPRESSÃO «QUEER» EM «SALSUGEM» DE AL BERTO

MARK SABINE

POEMA ONIRICAMENTE narrativo e difusamente confessional, «Salsugem» é caso exemplar da relação obliquamente alusiva e liricamente iconoclasta da obra de Al Berto com o cânone moderno da literatura portuguesa. Neste ensaio, consideramos a representação tanto da literatura canónica como do próprio conceito de cânone no texto al bertiano, através da identificação da referência intertextual às imagens e aos elementos narrativos d’*Os Lusíadas*, assim como à literatura dos Descobrimentos de que a epopeia camoniana serve como um ponto de origem. A recontextualização e transformação discursiva destes *topoi* da epopeia nacional efectuam um questionamento da constituição do cânone português e das implicações culturais e políticas do conceito de cânone nacional no contexto histórico da Revolução dos Cravos. Vários são os aspectos do poema que contribuem para uma reinscrição do *grand récit* dos Descobrimentos e do património marítimo português, que lançam um repto à manutenção de fronteiras e categorias de cultura, nação e género, e que ainda constroem uma identidade expressamente *queer* através de referências culturais e literárias portuguesas. Em primeiro lugar, «Salsugem» efectua uma homoerotização da cena marítima que provém da activação de conotações *homossociais* (conforme a terminologia de Eve Kossofsky-Sedgwick) na imagologia e na linguagem do mar, assim elaborando um calão al bertiano de cariz especificamente homoerótico e invocando uma presença *queer* no palco da identidade nacional. Em segundo lugar, o poema alude à temática da navegação noutras tradições literárias, inclusive na que explora o lugar marítimo para a expressão da alienação, da autodescoberta e do (homo)erotismo. Isto permite o deslocamento da cena da empresa marítima portuguesa da ideologia messiânica e imperialista que Camões — de maneira mais ou menos ambivalente, conforme a vertente ideológica da leitura — articula. Ao mesmo tempo, introduz uma mundividência tanto existencial como especificamente *queer*, que põe em causa a

integridade da imaginada comunidade nacional caracterizada e galvanizada pela visão pós-camioniana. «Salsugem» constitui um desafio ao silenciamento, na regulamentação do cânone, da expressão de dissidência erótica ou de género, ao evidenciar a interpenetração textual destes supostos conjuntos literários, e também a significação sobredeterminada dos símbolos do navio e da viagem marítima. Exemplo desta imbricação em «Salsugem» é a presença da «Ode Marítima», de Álvaro de Campos, bem como do «Bateau ivre», de Rimbaud, e d'*Os Lusíadas*. Tanto grito de angústia existencial como berro de rebeldia contra a actuação da mesma política de silenciamento na inscrição de uma identidade nacional, «Salsugem» intervém na configuração política da identidade por meio deste *queering* do cânone português. Para combater tal silenciamento no campo das letras, o poema aponta para uma concepção mais ampla, mais fluida e mais aberta do cânone nacional, assim como para uma rejeição de um enquadramento puramente etnolinguístico da identidade cultural. Nesta visão, a literatura canónica é concebida não como um meio pelo qual se impõe uma identidade rígida e uniforme, mas como uma via de libertação e exploração pessoal que, em primeiro lugar, permite alcançar outros paradigmas de identificação com comunidades imaginadas, quer de cariz nacional quer outras, enquanto em segundo lugar facilita uma consciencialização da multiplicidade subjectiva que relembra o projecto deleuzo-guatariana de *esquizo-análise*.

O poema, editado em 1984, apresenta a repetida metáfora albertiana da viagem de autodescoberta pelos mares da vida e do amor. A voz enunciativa alude a uma experiência vertiginosa e penosa, mas também esclarecedora, da vida, que se relaciona com a busca da *autenticidade* existencial. O sujeito do poema enfrenta a necessidade de escolher entre o medo provocado pelas tentativas de amar um Outro inconsistente e sempre alheio, e a tremenda solidão da fuga absoluta às relações íntimas. Esta crise existencial expressa-se metaforicamente na vacilação da escolha do sujeito entre o mar e a terra, e no conflito entre o desejo de explorar, agir, e amar, e o medo de deixar a terra nativa ou de desembarcar em portos alheios e ilhas afastadas. A condição de desespero apenas é mitigada pela simultânea descoberta, ou melhor, invenção e até multiplicação, do eu e da experiência subjectiva, o que permite um certo grau de superação das vicissitudes do amor e da existência. A apresentação em «Salsugem» desta temática central na obra de Al Berto do início dos anos 80 distingue-se pela clara e repetida referência narratológica e imagológica a *Os Lusíadas*. O poema evoca temas-chave da inscrição pós-camioniana do património especificamente marítimo da nação, como o exílio, a descoberta, a aventura erótica, e, obviamente, o medo. Contudo, enquanto aponta para a origem destes temas na epopeia, o poema também os reinscreve num contexto antiépico e pouco patriótico.

Este processo de transformação e a sua lógica ficam denotados mesmo ao início na imagem epónima de «salsugem». O *Dicionário Aurélio* dá as definições seguintes: «lodo que contém substâncias salinas»; «detritos que flutuam próximos das praias, portos, etc.»; «qualidade do que é salso»; «impetigo» (1986: p. 1541). Assim, o título do poema evoca em primeiro lugar uma localização liminar, onde dois elementos supostamente distintos se interpenetram numa massa amorfa e fluida. Simultaneamente, evoca materiais e corpos transformados pela acção corrosiva das marés salgadas, ou manchados por resíduos salinos: lido metaforicamente, o título denota os efeitos corrosivos e transformativos do tempo e da ideologia sobre os traços das culturas, histórias e linguagens. Tais imagens salientam como a literatura canónica (e, em particular, a que trata da exploração marítima) permeia o texto sob a forma de despojos ou *vestígios* poéticos. Tal como os shakespearianos «pedaços de corpos / envoltos no coral» na parte 5 do poema (2005: p. 303), que evocam a canção de Ariel na *Tempestade* — «Full fadom five thy Father lies / Of his bones are Corral made» (A cinco braças mesmo jaz teu pai / Dos ossos já corais são feitos) —, nada resta aqui d'*Os Lusíadas* «but doth suffer a Sea-change / into something rich, and strange» (que não sofra uma mudança nas marés / Para qualquer coisa rica e estranha) (1986: p. 1346). No que diz respeito à epopeia camoniana, a natureza desta mudança emerge explicitamente nos quatro versos da primeira das nove secções de «Salsugem»:

aqui te faço os relatos simples
dessas embarcações perdidas no eco do tempo
cujos nomes e proveito de mercadorias
ainda hoje transitam de solidão em solidão

(2005: p. 299)

Esta estrofe constitui um eco distorcido das primeiras três estrofes do primeiro canto da epopeia, que introduzem os três temas-chave da fama imortal das viagens dos Descobrimentos, das consequências profundamente proveitosas para o nascente império português, e da maneira épica em que estes benefícios foram conseguidos e em que a voz do poeta os canta. Camões afirma que «cantando espalharei por toda a parte» as «memórias gloriosas» das viagens, «se a tanto me ajudar o engenho, e arte» (1978: p. 59, I:2). Al Berto, entretanto, diz que «te faço os relatos simples», e aponta para a temática não «da fama das vitórias», mas para a da «solidão» e da desilusão do sujeito que toma o lugar dos varões assinalados. Esta substituição do aspecto patriótico da epopeia por um tom pessoal e confessional é realizada em parte por mudanças discursivas, quer do tom lírico da voz enunciadora,

quer do léxico simples, e também pelo duplo sentido activado pela implícita presença do registo do calão no carácter informal do discurso. Um exemplo da presença deste registo é fornecido pela palavra «embarcar», cuja significação coloquial de «deixar-se enganar ou convencer» torna mais evidente o sentido de desilusão nesta primeira estrofe. Como veremos em breve, o uso do registo do calão é também fulcral para a evocação dos precários intercâmbios sexuais e emocionais que tomam o lugar na narrativa dos intercâmbios mercantis e políticos do Eu português e do Outro ultramarino.

Embora a lógica e a estrutura da narrativa que a paródia da abertura da epopeia na primeira parte encaixilha sejam obviamente diferentes, grande número dos motivos narrados, e certos aspectos da sua configuração hermenêutica, relembram episódios e temas d'*Os Lusíadas*. A segunda parte do poema descreve o desejo de «ser marinheiro[,] correr mundo» e explorar, enquanto introduz o conceito da dissolução ou multiplicação da subjectividade, já facilitada pela emergência de uma voz enunciadora lírica que vacila entre o narrar na primeira pessoa e na terceira, e que evita a designação como macho ou fêmea:

debruçou-se para o outro lado do espelho
onde o corpo se torna aéreo até aos ossos
[...]
cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas
moviam-se medusas luminosas ao alcance da fala

(2005: p. 296)

Nesta descrição de um Outro submarino, nascido da fragmentação subjectiva, não devemos ignorar os reflexos do único retrato nu masculino da epopeia camoniana, de corporeidade requintadamente selvagem e grotescamente vital, Tritão, no canto VI:

*Os cabelos da barba, e os que descem
Da cabeça nos ombros, todos eram
Uns limos prenhes d'água e bem parecem
Que nunca brando pentem conheceram:
Nas pontas pendurados não falecem
Os negros misilhões, que ali se geram;
Na cabeça por gorra tinha posta
Uma mui grande casca de lagosta.*

*O corpo nu e os membros genitais,
Por não ter ao nadar impedimento;*

*Mas porém de pequenos animais
Do mar, todos cubertos cento e cento:
Camarões e cangrejos, e outros mais
Que recebem de Phebo crescimento;
Ostras e breguições do musgo sujos,
Às costas com a casca os caramujos.*

(1978: p. 266-7, VI: 17-8)

Aqui pode notar-se como a referência camoniana é integrada no cenário alucinatório e erotizado pela presença de referências a *Alice do Outro Lado do Espelho*, de Lewis Carroll, e, como também acontece na sexta parte do poema, à canção «Break on through», de The Doors¹.

Alusões mais nítidas à evocação camoniana da errância e exploração (ultra)marítimas seguem nas partes 3-5 de «Salsugem», nas quais a descrição da viagem enumera os perigos desconhecidos do oceano, não só as tempestades e as calmas, mas inclusivamente o «fogo de Santelmo» do canto V: 15-22 (1978: p. 230-2), e as ameaças das terras incógnitas, das «tribos» e do «sol impiedoso» (2005: p. 303). Esta viagem conclui na parte 6 com um interlúdio de naufrágio numa ilha tropical. De entre o verdadeiro arquipélago de paródias e reinscrições da Ilha dos Amores surgidas na esteira do 25 de Abril, esta distingue-se pela maneira como o gozo erótico dos heróis heterossexuais de Camões se converte em passatempos de cariz homoerótico e implicitamente masturbatórios:

passávamos os dias espremendo polposos frutos
beijos nos músculos tatuados de pin-ups dolorosas virgens

Estas satisfações, porém, resultam efémeras na solidão da ilha deserta:

percorríamos o areal
onde esquecemos os desejos dados-à-costa

a pouco e pouco habituei-me à solidão deste quadrante
sem destino
o fogo devorou as esperanças duma possível felicidade

(2005: p. 304)

A partir da parte 7, porém, o rumo narrativo constitui um desvio mais radical do modelo camoniano, e os motivos simbólicos sofrem uma transformação hermenêutica pela qual se chega a evocar uma solidão esmagadora, o esgotamento dos fluxos que outrora uniam e nutriam, e a atrofia dos impulsos exploratórios e das ligações. A oscilação do eu narrador entre o infrutífero

refúgio terrestre e o terror que anima as marés atinge um ponto de crise aparentemente terminal:

[...] os passos alucinados pelas lajes do porto
ressoavam no medo... medo que o mar o acorde
e descubra que não existe mar nenhum

por fim atacaram-no as febres
as febres da alba com perfume a violeta
as febres que iluminam os sentidos
e alimentam o surdo canto dos loucos e dos búzios

(2005: p. 305)

Logo a seguir, na parte 8, o foco desvia-se para a chegada das lendas da viagem, e para o retorno das «tripulações exaustas», que tão pouco espaço ocupa na epopeia camonianiana. Ao mesmo tempo, Al Berto põe em relevo a narrativa homérica subjacente a *Os Lusíadas* e, apontando para a ausência na epopeia de qualquer fio narrativo análogo à história de Penélope, evoca a vigia das «mulheres insones ciciando nomes de portos ladainhas para consolar a dor», que «bordam intermináveis cantilenas» em vez de véus matrimoniais. Na última parte, um eu especificamente feminino narra o seu afastamento da localização marítima, da experiência nómada, do encontro e da expectativa da felicidade:

e nunca me disseram o nome daquele oceano
esperei sentada à porta ... dantes escrevia cartas
punha-me a olhar a risca de mar ao fundo da rua
assim envelheci ... acreditando que algum homem ao passar
se espantasse com a minha solidão

(anos mais tarde, recordo agora, cresceu-me uma pérola no coração. mas estou só, muito só, não tenho a quem a deixar.)

um dia houve
que [...]
os barcos deixaram de fazer escala à minha porta
inclino-me de novo para o pano deste século
recomeço a bordar ou a dormir
tanto faz
sempre tive dúvidas de que alguma vez me visite a felicidade

(2005: p. 307)

Assim, tal como a primeira parte resume uma epopeia «negada», esta última das nove secções (notavelmente, uma a menos do que o número dos cantos do texto camoniano) nega a resolução narrativa convencional da epopeia na consumação do desejo heterossexual normativo, e afasta o(s) sujeito(s) lírico(s) do paradigma reconhecido do marinheiro heterossexual como cidadão exemplar do país de origem. Além disso, a negação do significado heróico que em *Os Lusíadas* têm as chegadas ao ultramar, e na *Odisseia* os retornos, transforma de modo radical a relação entre a terra (outrora figurada como) pátria e o navio (figurado como veículo do sujeito nacional heróico). Como analisaremos mais adiante, em distintos trechos de «Salsugem» a imagem do navio assume significações plurais, como veículo de exploração e de fuga, como espaço de clausura e como arco de identidades individual e nacional. Ao mesmo tempo, tanto ao nível narratológico como temático, «Salsugem» relembra os conceitos-chave do pensamento deleuzo-guattariano: a concepção rizomática tanto dos corpos e cânones literários como da exploração da identidade que afirma os conceitos «anti-edipais» do nomadismo e da esquizo-subjectividade. O desejo aqui assume-se como força produtora (contrariado pelo *medo*) que se articula por meio de uma sexualidade aparentemente descodificada e liberta dos limites edipais das normas heterossexuais, familiares, e de género. As aventuras de marinheiros dados-à-costa em ilhas de amores não iniciam nenhuma união procriativa (e implicitamente colonizadora) entre o sujeito luso e o trópico²: bem pelo contrário, e como sugere Jamie Hodgson (2009), estes cenários evocam a economia de «ligações eróticas» espontâneas e imprevisíveis que Guy Hocquenghem identifica no costume de engate homossexual e que ele (obviamente nada afligido pelo medo e *angst* que «Salsugem» evoca) sugere ser «enormemente superior, precisamente porque tudo é possível em qualquer momento» (1978: p. 117)³.

Se concluirmos que a relação paródica que «Salsugem» desenvolve com *Os Lusíadas* e com a literatura dos Descobrimentos pretende contrariar os valores patriárquicos, heteronormativos e coloniais que se reforçam por meio de (certos aspectos ou certas leituras de) este corpo literário, a nossa leitura não deve ignorar o contexto histórico da produção do poema, e, especificamente, o projecto de reavaliação da cultura e identidade portuguesas que se encetou após o 25 de Abril e que prossegue até ao fim dos anos 80. Desde a época de Almeida Garrett — quer dizer, desde as primeiras elaborações de uma tradição literária nacional — e pelos tempos quer de Eça de Queirós, quer de Teixeira de Pascoaes ou de Jorge de Sena, o diálogo com a epopeia camoniana, ou até a sua re-escrita, foi um meio predilecto de comentar o estado sociológico e/ou psicológico da «comunidade nacional». Na época pós-revolucionária este diálogo é recommçado por um elenco grande de escritores com o objectivo

de expropriar a epopeia da leitura imperialista imposta pelo antigo regime, e também de iniciar uma interrogação pós-moderna do discurso da especificidade nacional. Em alguns casos, a consciência pós-moderna informa obras que usufruíam das referências camonianas para outorgarem o prestígio heróico aos agentes da revolução popular. Assim se podem classificar os romances de Saramago na década de 1980, observando, entretanto, que o leve toque de ironização que modaliza as alusões a *Os Lusíadas* em *Levantado do Chão* vai ceder o seu lugar a uma exploração satírica do discurso luso-épico em *A Jangada de Pedra*. Outras obras, como *As Naus*, de Lobo Antunes, ou o *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira, baseiam num desafio às fronteiras discursivas uma sátira das ilusões grandiosas da visão épica, e castigam a paralisia e amnésia nacionais provenientes da *hiperidentidade* lourenciana — quer dizer, a hiperconsciência narcísica de uma identidade étnica centrada nos logros supostamente heróicos do século xv. «Salsugem», ao contrário de *A Jangada de Pedra*, não pretende outorgar heroísmo. E, embora pretenda outorgar o *status*, a condição de sujeito nacional ao indivíduo homossexual masculino que coloca no centro da sua narrativa pseudo-camoniana, outorga-o só em sentido provisório, como tática que facilita o questionamento (tal como n'*As Naus*) dos silêncios do discurso patriótico e dos limites da identidade nacional e até da subjectividade.

No seu artigo seminal teorizando o «princípio luso-*queer*» na obra de Al Berto, Mário César Lugarinho já observou que a evocação pelo poeta dos mitos aquáticos nacionais aponta para uma «historical stagnation of such mythical waters» (estagnação histórica de tais águas míticas) (2002: p. 292). Voltando à imagem que intitula o poema, observamos que «salsugem» representa o fortalecimento dos detritos decadentes de um passado sempre a acumular-se, e as águas estagnantes em que jazem, pelo fluxo e refluxo das marés da experiência primária e da memória recuperada ou reinterpretada. Assim, tanto no âmbito da identidade nacional e colectiva como da individual, o poema torna visíveis elementos imprevistos anteriormente suprimidos ou não reconhecidos. Especificamente, torna visível a presença do sujeito homossexual e sexualmente «dissidente» dentro da história e da comunidade nacionais, e também a contiguidade das inscrições canónicas da história pátria com textos que inscrevem o homoerotismo no cenário marítimo. Não obstante as ressonâncias camonianas das navegações narradas, «Salsugem» apresenta uma tripulação naval nada unida pela empresa mercantil ou patriótica. Só têm a experiência comum da irrupção do desejo — o «cio da noite pegando-se aos membros húmidos» (2005: p. 301). No entanto, embora isto possa evocar Herman Melville e as leituras que identificam nos seus romances marítimos referências oblíquas ao erotismo mal-reprimido no espaço homosocial do navio, os marinheiros de Al Berto carecem da extasiada comunhão masculina da qual

os seus homólogos melvillianos gozam. Assim, deve notar-se, manifesta-se um aspecto da posição *queer* do sujeito poético: mesmo a bordo do navio, o sujeito é consciente de uma disforia que se relaciona com a experiência do desejo erótico e com a dissonância disso com os meios ideológicos evocados pela referência à epopeia «nacional».

Como encontramos com frequência nas primeiras colectâneas de Al Berto, na revelação do homoerótico e da atitude *queer* o uso do calão é fulcral. É notável a existência nos anos 70 nas comunidades francófonas, hispanófonas e anglófonas de bem constituídas gírias das subculturas homossexuais, de entre as quais se destaca o *Polari* londrino das décadas do pós-guerra. Dada a ausência de tal código lexical na comunidade homossexual portuguesa, a elaboração de um calão reconhecivelmente *queer* é talvez um dos contributos mais ousados de Al Berto para o vocabulário da lírica portuguesa. Al Berto denota os desejos, actos e identidades homossexuais quer traduzindo para português vocábulos-chave das gírias das comunidades francófonas e hispanófonas onde se exilara, quer, no caso dos anglófonos, através da influência *beat*, e do implicitamente *queer art-rock* dos Velvet Underground, Stooges, David Bowie, etc. Ao mesmo tempo, a articulação do homoerotismo aproveita e aplica coloquialismos portugueses referentes à corporalidade e ao heteroerotismo. É de notar que em «Salsugem» as expressões trazidas de ambas as fontes são aquelas que se integram sem alteração no cenário da navegação e da descoberta. Como exemplo disso vem o «proveito de mercadorias» da primeira estrofe, que no curso do poema se revela não apenas como referência ao sucesso mercantil da expansão portuguesa, mas também como apropriando-se do sentido do termo inglês «trade», utilizado em contextos especificamente *gays* para denotar o intercâmbio de bens sexuais em transacções anónimas e/ou casuais. Vemos na terceira parte do poema como Al Berto enfatiza a natureza viva e visceral destas «mercadorias» quando relata que

[...] o amor largou sobre o corpo-amante
uma esteira de conhecidas e sangrentas mercadorias

(2005: p. 301)

Na segunda parte, a vigia nocturna no convés torna-se metáfora da rotina do engate e da promiscuidade, pelo uso dos eufemismos fálicos «espada» e «mastro»:

[...] navegava
no rumor das águas oxidadas agarrava-se à raiz das espadas
ia de mastro em mastro perscrutando a insónia

(2005: p. 300)

A mesma tática será, talvez, utilizada na referência, na quarta parte, ao marinheiro «preso ao navio» com os «dedos explorando nervosos as ranhuras da madeira» (2005: p. 302).

A intromissão desta sintética gíria *queer* assume uma importância capital na relação de «Salsugem» com o cânone. Em primeiro lugar, constitui um desafio ao policiamento das supostas fronteiras sociolinguísticas das belas-letas. Assim, Al Berto nega-se a que o reconhecimento do sujeito homossexual no palco do drama nacional se limite à condição do saneamento da sua imagem ou identidade. Além disso, Al Berto consegue investir a sua gíria da *gravitas* da metáfora literária, ao integrar palavras com significação vulgar em conceitos rebuscados e repletos de referências literárias. Esta prática pode-se encontrar em não poucos dos modelos literários e artísticos vanguardistas de que Al Berto usufrui. Consideremos, entre outros, o caso de Rimbaud, cuja mais culta e requintada produção não exclui a exploração de duplos sentidos coloquiais para introduzir significações obscenas ou, com frequência, especificamente homoeróticas. É de notar que muitas das incidências de um calão homoerotizado em «Salsugem» interagem com alusões literárias de cariz contracultural e vanguardista. Um exemplo é o uso de «navegar» como referência ao coito homossexual:

navegávamos sem bússola um dentro do outro
com o peso das tristes asas do albatroz no coração

(2005: p. 304)

Aqui, enquanto o sujeito lírico e o Outro *navegam* sem orientação reconhecida, a imagem das asas do albatroz evoca o marinheiro ancião de Coleridge — aquele, talvez, que «ainda hoje [transita] de solidão em solidão». Mais explicitamente, evoca a comparação baudelaireana do albatroz com o *poète maudit*, «qui hante la tempête et se rit de l'archer» (que se ri do arqueiro e afronta a tempestade) (1993: p. 16). As asas do poeta-albatroz (o al bertroz?) alcançam tão magistral voo nos céus do pensamento, mas no convés da sociedade vulgar «l'empêchent de marcher» (impedem-no de andar) (*ibid.*) e assim o mantêm preso. Os espectros de Coleridge, Baudelaire e Rimbaud contribuem para a segunda estratégia de lançar um repto ao modelo excludente do cânone e da cultura nacional, isto é, a alusão intertextual a coincidências e linhas de influência literária a fim de elaborar uma genealogia alternativa, e de cariz transnacional e nitidamente *queer*. A frequente, e bem comentada presença de, entre outros, Rimbaud, Melville, Wilde, Genet, Chatwin e Burroughs nas páginas de *O Medo* lembra-nos a referência de Gregory Woods, na sua *History of Gay Literature*, à «retrospective creation of a culture of our own — which is to say, the appropriation of disparate cultural

products and producers» (criação retrospectiva de uma cultura nossa, quer dizer, a apropriação de diversos produtos e produtores culturais), criação que começa, pelo menos nas culturas anglófonas, com a emergência da moderna identidade homossexual na segunda metade do século XIX (Woods, 1998: p. 6). Devíamos, porém, reparar em dois aspectos distintos destas influências em Al Berto. Primeiro, que a adesão ao grupo não é oferecida com a gama de expressões homossexuais para a qual o estudo de Woods aponta. Bem ao contrário, o que Al Berto elabora é uma genealogia *queer*, de expressão não meramente ou exclusivamente homoerótica. É também vanguardista e niilista, e abrange outras inscrições-padrão da dissidência sexual e de alienação, como a obra dos românticos ingleses ou de Baudelaire. Esta genealogia serve em primeiro lugar para destacar o acto de construção retrospectiva de uma tradição, acto do qual provém qualquer cânone. Em «Salsugem» a presença desta genealogia al bertiana também contradiz a suposta especificidade e integridade de um *corpus* nacional centrado em Camões e nos Descobrimentos, já que ultrapassa as supostas fronteiras deste *corpus* e evidencia a existência de significações, *topoi* e linhas de influência de expressão contracultural e sexualmente dissidente dentro do cenário marítimo tão estabelecido no cânone português. Vemos o exemplo fulcral disto nas ressonâncias do famoso *bateau ivre* de Rimbaud no cenário náutico de «Salsugem», e no modo como o poema indica a presença do texto rimbaldiano já no epicentro do cânone português, na obra de Álvaro de Campos.

O «Bateau ivre» e a «Ode Marítima» são igualmente modelos para «Salsugem» na maneira de utilizarem a viagem marítima para exprimir a fantasia de fugir à soberania daquilo que se pode denominar como *super-ego*, para dissolver a consciência no intenso e compreensivo desarranjo dos sentidos. Em Rimbaud, esta fantasia é actualizada ao atribuir subjectividade ao barco uma vez liberto da sua tripulação, já morta pelos índios. Este barco-sujeito fica referenciado mais explicitamente na terceira parte de «Salsugem», na apresentação antropomórfica da embarcação (que, aqui, é designada «um barco» em vez de «um navio»):

uma sombra do mar com o sol tatuado à proa [...]
era um barco
com o velame cansado e as mãos calejadas
pelas tempestades das sete partidas do mundo

(2005: p. 301)

O famoso estudo nas *Mitologias* de Roland Barthes, «Nautilus e Bateau ivre», serve perfeitamente para evidenciar não apenas a semelhança entre o poema rimbaldiano e a ode de Campos, mas também o modo como

«Salsugem» torna explícito o desafio que o segundo texto lança ao simbolismo do navio na mitologia e literatura pátria portuguesas. Barthes argumenta que

«le bateau peut bien être symbole de départ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture [...] aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues: le navire est un fait d'habitat avant être un moyen de transport.» (1957: p. 81-2.)⁴

Barthes aponta para o *Nautilus*, de Jules Verne como o exemplo mais conseguido disto, onde «la jouissance de l'enfermement» (o gozo ou a fruição do encerramento) fica aperfeiçoada pela vista submarina através de uma janela grande, o que permite «définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire» (definir assim num mesmo gesto o interior por referência ao seu contrário) (1957: p. 82). Barthes identifica esta domesticidade itinerante com «la posture bourgeoise de l'appropriation» (a postura burguesa da apropriação) (1957: p. 80). O barco fornece um lugar de onde o homem pode catalogar, povoar, possuir o mundo, enquanto «dehors la tempête, c'est-à-dire l'infini, fait rage inutilement» (lá fora a tempestade, quer dizer o infinito, se enfurece inutilmente) (*ibid.*).

A proposta de Barthes de que o barco encarna a ideologia burguesa da apropriação imperial e positivista, e também as qualidades de peripécia e de clausura, resulta análoga à de um ensaio contemporâneo de Michel Foucault, expondo a sua teoria das *heterotopias*, isto é

«des sortes de contre-emplacements, sorts d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisibles.» (1994: p. 755-6.)⁵

Para Foucault o navio é «l'heterotopie par excellence» (a heterotopia *par excellence*), já que é «un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer» (um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar que vive por si próprio, que está fechado sobre si próprio mas que se abre ao mesmo tempo à infinidade do mar) (1994: p. 762). Voltando ao navio como *topos* central na imaginação pós-camioniana da nação portuguesa, como também na genealogia imagológica traçada por Al Berto de Coleridge e Rimbaud para Campos, vemos que no contexto camoniano as ressonâncias domésticas e de clausura que o barco introduz garantem uma cena adequada para a narração épica da

história pátria que Vasco da Gama empreende nos cantos II-IV, VI e VIII, assim como corroboram a natureza ímpar especificamente nacional do viajar «por mares nunca d'antes navegados» (1978: p. 59, I:1). É o potencial heterotópico, entretanto, que galvaniza a compreensão do navio como microcosmo idealizado da imaginada comunidade nacional. Será pura coincidência que o navio — heterotopia por excelência — seja veículo dum sentido de *hiperidentidade*, ou hipertrofia de identidade, já diagnosticado por Eduardo Lourenço?

É precisamente para elaborar uma alternativa a esta partida colectiva no *navio-nação* que Álvaro de Campos se apropria do conceito do barco ébrio, que ele imagina sujeito próprio e com o qual deseja unir-se sensualmente, pela sua incorporação física no barco ou numa dissolução sexual às mãos dos marinheiros ou piratas. O desejo de Campos é explicado pela designação barthesiana do barco ébrio como excepção à regra da natureza côncava e encerradora do navio. O barco ébrio, liberto do controlo e do protagonismo da tripulação, funciona como

«œil voyageur, frôleur d'infinis; [qui] produit sans cesses des départs [...] [qui] peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration.» (1957: p. 82.)⁶

Por isso, não funciona da mesma maneira como heterotopia, pois não é «un morceau d'espace» (um pedaço de espaço) mas uma *consciência* «qui vit par lui même [...] livré à l'infini de la mer» (que vive por si própria [...] libertada ao infinito do mar) (Foucault, 1994: p. 762). Não está «fermé sur soi» (fechada sobre si mesma) (*ibid.*), pelo contrário, é um «bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau» (barco perdido debaixo do cabelo das angras, / Lançado pelo furacão ao éter sem pássaro) (Rimbaud, 1997: p. 169). Aqui, a heterotopia desejada tem de ser a instabilidade das marés e da tempestade, ou seja «le Poème de la mer» (o Poema do mar) (1997: p. 166), pelo menos até «les rousseurs amères de l'amour» (as vermelhidões amargas do amor) ficarem excessivas nas «bleuités» (azulidades) do mar (1997: p. 167).

De igual modo, o desejo de Campos de que as «coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho [...] [componham] fora de mim a minha vida interior» (1969: p. 318) procede de uma concepção heterotópica dos «mares antigos» como «a Distância Absoluta / O Puro Longe, liberto do peso do Actual» (1969: p. 319). Assim, Campos apropria-se da cifra do património marítimo português para a conceptualização rimbaldiana do cenário marítimo. A presença da tripulação no barco é menos comunidade do que meio pelo qual Campos possa satisfazer o desejo de «despir de mim [...] [o] meu traje de civilizado» e de «poder sentir isto doutra maneira» (1969: p. 322), numa

fantasia variadamente homoerótica e sadomasoquista que o leva finalmente à abjecção nas mãos violentas dos piratas. Como se sabe, a fantasia de Campos de se dissolver no barco atinge um clímax e depois fracassa:

*Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.
Senti de mais para poder continuar a sentir.*

(1969: p. 329)

Campos, mordido pela saudade da «infância feliz» e a «felicidade que nunca mais tornarei a ter» (*ibid.*), volta ao cais e ao presente, «à hora real e nua como um cais já sem navios» (1969: p. 335). Em «Salsugem», entretanto, o foco e a consciência viram-se ultimamente para terra, para o dia em que «os barcos deixaram de fazer escala à minha porta», e para o desejo aparentemente frustrado. A desistência de percorrer os «rigorosos ventos e agitadas águas longe de casa» (2005: p. 306) confina o (esquizo-)sujeito enunciador a uma subjectividade fixa, e a uma domesticidade caracterizada pela esperança vaga, dor e solidão.

Os contornos precisos das distintas atitudes de Campos e de Al Berto perante a fragmentação subjectiva é tema que exige uma abordagem mais ampla do que se pode fazer aqui, e que se iniciou já em estudos de Freitas, Lugarinho e outros. O que aqui se deve salientar, porém, é a maior facilidade da flutuação da consciência em «Salsugem», que se exemplifica na deslocação do enfoque subjectivo do marinheiro para o barco e, logo depois, para a tripulação deste, homens que se revelam ao mesmo tempo Outros, como também outros Eus existentes dentro do que foi anteriormente o barco-eu. Assim, ao nível pessoal, o poema realiza dois objectivos. Primeiro, expressa o desejo de exploração psíquica, por outro lado conceptualiza a convivência com o Outro, no sentido do dilema do medo mas também do potencial resgate pelo amor, e a aceitação e até proveito de uma subjectividade fluida (ou seja, em termos deleuzo-guattarianos, da *esquizo-subjectividade*). De uma maneira mais explícita do que em Campos, o barco em «Salsugem» é, ao mesmo tempo, barco ébrio de identidade fragmentada e consciência fluida, e navio-nação pseudo-camoniano, sequestrado por um (esquizo-)sujeito que recusa não só a unidade identitária como também a imposição de uma ideologia hegemónica que manifesta uma concepção parcial e excludente da identidade da suposta comunidade nacional. Esta figura combate não só a clausura daquela ideologia, ao revelar a inscrição hegemónica do cânone nacional, mas também a da generalidade do passado dessa suposta comunidade como carga mitológica da heterotopia naval. Tal como em Rimbaud, a subjectividade que se inebria, que deixa o desejo libertar-se, bóia sobre «o poema do mar». Ou seja, que os elaborados *corpora* ou tradições literárias também podem — ou devem — ser

vistos como mares textuais, heterotopias potenciais onde a consciência e a identidade podem flutuar.

Para resumir, volto à ideia de «Salsugem» como desafio à política do silenciamento ou de saneamento de dissidência erótica e/ou de género. O poema, em primeiro lugar, aponta para o potencial homoerótico da grande narrativa da história pátria. Apropriando-se de discursos literários, históricos e populares, forja um vocabulário que dá expressão a uma parte mal-reconhecida da população. Obviamente, só por meio de uma leitura redutora é que se pode ver a representação das «embarcações perdidas no eco do tempo» como abrangente comentário sobre a actualidade sociopolítica do país. No entanto, o poema intervém na política da identidade nacional ao apontar para, e desafiar, a potência ideológica que regula as fronteiras e a organização do imaginário nacional. Embora o poema se ofereça como contributo para uma denúncia da marginalização cultural dos homossexuais e do homoerotismo, não deveríamos pensar que Al Berto simplesmente exija alojamento de primeira classe para os *gays* no navio-nação⁷. A ideia da necessidade da memória — tanto pessoal como colectiva — para prevenir a estagnação da consciência e da ideologia, e a ideia da dissolução das fronteiras entre o cânone nacional, a literatura estrangeira e a cultura popular fazem reconhecer que os homossexuais e dissidentes sexuais não são nem mais nem menos cidadãos portugueses do que os portugueses são cidadãos do mundo, que não ainda *orgulhosamente sós*. O poema torna mais clara a preferência de Al Berto não por uma simples revisão do cânone português, mas por uma nova concepção do cânone e um novo funcionamento do cânone na vida do indivíduo e de qualquer comunidade de que este se imagina parte: um cânone de fronteiras fluidas, conexões inúmeras, e centro questionável, que permite um certo grau de afastamento crítico de qualquer inscrição hegemónica de uma identidade colectiva, sem exigir uma renúncia total àquela identidade.

NOTAS

Os meus mais sinceros agradecimentos aos colegas e amigos Álvaro Vidal Bouzón, Jamie Hodgson, Anna M. Klobucka, Christopher Larkosh, Frederico Lourenço e Mário César Lugarinho pelos seus comentários perspicazes e sugestões pertinentes sobre as ideias aqui resumidas, e pelo seu bom conselho no que diz respeito à elaboração e à revisão do texto.

¹ Nomeadamente, o poema partilha com a canção dos Doors não apenas a imagem de «break[ing] on through to the other side» mas também a oposição entre dia e noite como metáfora de estados existenciais distintos, a evocação do amor e/ou do corpo amado como ilha encantada ou *locus amoenus* que leva o sujeito à desilusão, e o medo de que o render-se ao

- amor vá dar por fim à decepção e à escravidão («I found an island in your arms / Country in your eyes / Arms that chain us / Eyes that lie»).
- ² Sobre a Ilha dos Amores como modelo simbólico pelo concepção freyriana do colonialismo português como convivência ou união harmoniosa entre os portugueses e os povos do ultramar, que deu à luz uma cultura «lusotropical» e racialmente igualitária, ver Klobucka (2002).
- ³ A noção de encontros eróticos como «ligações» produtivas (mas não procriadoras) aponta para mais uma interpretação metafórica possível da epónimo salsugem, isso é, como referência (apoiada por um duplo jogo de palavras com «sujo» e o francês «sale») a manchas de sémen deixadas no corpo ou nas marés, referência esta que implicará um excesso de matéria orgânica e informação genética que permanece sobre o corpo literário e sobre a memória da nação, e que assim contraria a dissimulação de encontros e intercâmbios historicamente levados a cabo através da corporeidade errante.
- ⁴ «[...] o barco pode com certeza ser símbolo da partida; ao nível mais profundo, é sinal da clausura [...]. Gostar dos navios é antes de mais gostar de uma casa superlativa, pois é clausura absoluta, e de forma nenhuma das grandes partidas vagas. O navio é um facto de morada antes de ser um meio de transporte.»
- ⁵ «[...] um tipo de contralocalizações, um tipo de utopias efectivamente realizadas, nas quais as localizações reais, todas as outras localizações reais que se podem encontrar dentro da cultura são ao mesmo tempo representadas, contestadas e invertidas, um tipo de lugares fora de todos os lugares, por muito que sejam, no entanto, efectivamente localizáveis.»
- ⁶ «[...] olho viajante, aproximando-se do infinito, [que] produz partidas sem cessar [...] [que] pode transportar o homem de uma psicanálise da caverna para uma verdadeira poética da exploração.»
- ⁷ Considerando a implicação no poema de uma política de libertação, e voltando uma vez mais aos princípios deleuzo-guattarianos que o poema evoca, lembramos o conselho de Foucault, no seu «Prefácio» a *L'Anti-Cedipe*, de que não se deve exigir que a política «restore the 'rights' of the individual, as philosophy has defined them. The individual is the product of power. What is needed is to 'de-individualize' by means of multiplication and displacement, diverse combinations. The group must not be the organic bond uniting hierarchized individuals, but a constant generator of de-individualization.» (Foucault, 2009: p. xiv).

BIBLIOGRAFIA

- AL BERTO, *O Medo. Trabalho Poético 1974-1997*, 3.^a ed. revista e aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres-Nova Iorque, Verso, 1983.
- ANTUNES, António Lobo, *As Naus*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- BARTHES, Roland, «Nautilus et Bateau ivre», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 80-2.
- BAUDELAIRE, Charles, «L'Albatros», *The Flowers of Evil*, trad. James McGowan, introd. Jonathan Culler, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 14-7. (Trad. portuguesa de Fernando Pinto do Amaral: «O Albatroz», *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 55.)
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, coord. António José Saraiva, Porto, Figueirinhas, 1978.

- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland: and, Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Londres, Macmillan & Co., 1887.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, «The Rime of the Ancient Mariner», *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 16: *Poetical Works: Part 1. Poems (Reading Text)*, coord. J. C. C. Mays, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 365-420.
- DELEUZE, Gilles, e Félix Guattari, *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane, pref. Michel Foucault, introd. Mark Seem, Nova Iorque, Penguin, 2009.
- FOUCAULT, Michel, «Des espaces autres», *Dits et écrits 1954-1988*, coord. Daniel Defert e François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, vol. 4, «1980-1988», p. 752-62.
- , «Preface», in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane, Nova Iorque, Penguin, 2009, p. xi-xiv.
- FREITAS, Manuel de, *A Noite dos Espelhos. Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto*, Lisboa, frenesi, 1999.
- HODGSON, Jamie, «Desiring Queerness: Al Berto and the Emergence of the Lusoqueer Literary Voice», ensaio inédito, 2009.
- HOCQUENGHEM, Guy, *Homosexual Desire*, trad. Daniella Dangoor, pref. Jeffrey Weekes, Londres, Allison & Busby, 1978.
- KOSOFSKY-SEDGWICK, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nova Iorque-Guildford, Columbia University Press, 1985.
- KLOBUCKA, Anna, «Luso-Tropical Romance: Gilberto Freyre and the Isle of Love», *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 9, Outono de 2002, p. 121-38.
- LOURENÇO, Eduardo, «Identidade e Memória: O Caso Português», *Nós e a Europa ou As Duas Razões*, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 9-15.
- LUGARINHO, Mário César, «Al Berto, *In Memoriam*: The Luso Queer Principle», in Susan Cauty Quinlan e Fernando Arenas (coord.), *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-speaking World*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2002, p. 276-99.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick, or, The Whale*, introd. Andrew Delbanco, comentário de Tom Quirk, Nova Iorque-Londres, Penguin, 1992.
- Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 1541.
- PESSOA, Fernando/Álvaro de Campos, «Ode Marítima», *Obra Poética: Volume Único*, coord., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1969, p. 314-35.
- RIMBAUD, Arthur, «Le Bateau ivre», *Collected Poems*, trad. e introd. Oliver Bernard, Londres, Penguin, 1997, p. 165-71.
- SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 1980.
- , *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho, 1986.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, in *The Complete Works: Original-Spelling Edition*, coord. Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon, 1986, p. 1339-64.
- WOODS, Gregory, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1998.