

A reatualização do mito no romance contemporâneo: o mito do andrógino em *Lunário* de Al Berto

*The reactualization of myth in contemporary
romance: the myth of the androgyne in Al
Berto's Lunário*

Rui Alberto Alves Trindade Costa
Universidade de Bari (Itália)

Resumo: Neste ensaio, iremos abordar a relação existente entre mito e literatura, dando ênfase sobretudo ao tema do corpo e da identidade, partindo do mito do Andrógino em Platão para averiguar como a sua modernidade é patenteada através da sua reatualização no romance contemporâneo português *Lunário* (1988), da autoria de Al Berto. Para estabelecermos esta análise, seguiremos a metodologia de Northrop Frye delineada na sua *Análise da Crítica* (1973), a crítica arquétipo ou mitocrítica, que procura analisar o texto de acordo com os elementos de inconsciente coletivo da humanidade e que assim constituem modelos do modo de ser do Homem. A escolha de *Lunário* para fundamentar esta nossa intuição de um mito reatualizado poderá ser justificada pela profunda corporeidade semântica que toda a obra de Al Berto apresenta, mas que aqui se condensa numa metamorfose identitária, a qual pode pertinentemente entrar em diálogo com algumas teses fundamentais da temática, nomeadamente as de Jung (1992), Eliade (2011), Libis (1992) e Butler (2017) ou, sobretudo no que concerne ao autor escolhido, McGovern (2002). Nesse sentido, corpo e identidade não serão dissociáveis dado que a função do mito será aquela de criar uma universalidade do texto, e através dessas mesmas grandes questões universais, ajudar o Homem a encontrar o seu espaço, físico, no mundo.

Palavras-chave: Mito do Andrógino; Género; Corpo; Identidade; Crítica Arquétipo.

Abstract: In this essay we are going to look at the connection between myth and literature, with particular emphasis on the theme of the body and identity, starting with Plato's myth of the Androgyne to see how its modernity is shown through its reworking in the contemporary Portuguese novel *Lunário* (1988), by Al Berto. To establish this analysis, it was essential to follow Northrop Frye's methodology outlined in his *Analysis of Criticism* (1973), archetypal criticism or myth criticism, which seeks to analyze the text according to the elements of humanity's collective unconscious and which thus constitute models of Man's way of being. The choice of *Lunário* to support our intuition of a re-actualized myth can be justified by the profound semantic corporeality that Al Berto's entire work presents, but which here condenses into a metamorphosis of identity that may well enter into dialogue with some fundamental theses on the subject, namely Jung (1992), Eliade (2011), Libis (1992) and Butler (2017) or, especially with regard to the chosen author, McGovern (2002). In this sense, body and identity cannot be separated, since the function of myth will be to create a universality in the text, and through these same great universal questions, to help mankind to find his physical space in the world.

Key-words: Androgynous myth; Body; Gender; Body; Identity; Archetypal Criticism.

COSTA, Rui Alberto Alves Trindade. A reatualização do mito no romance contemporâneo: o mito do andrógino em *Lunário* de Al Berto. *Légua & Meia*, Brasil, v.15, n. 1, p. 51-66, 2024.

“E eu só trabalho para o meu mito, mais nada.”
(Al Berto, enquanto era vaiado durante uma
leitura de poesia em Coimbra, janeiro de 1992)

1 Lua Nova

Mito, literatura e Homem são termos que se ligam diretamente entre si, já que o mito surge como realidade cultural do Homem, normalmente materializado através da literatura. Na procura de uma definição, poderemos apontar o mito, enquanto parte de uma sociedade, parte do Homem, como uma narração¹. Narração essa que relaciona o próprio Homem com um mundo que integra, com as relações que estabelece nesse mesmo mundo, nessa sociedade à qual pertence, isto é, o mito é uma narrativa que dá sentido ao universo (MACHADO e PAGEAUX, 1988, p. 25). Assim, o mito como história não poderá ser visto apenas como essa própria história, mas como algo que narra também o tempo, um tempo circular, das origens, explicativo do homem, da sua função, espaço e lugar, da sua história como grupo, da qual é a sua linguagem (IBID, p. 126). É linguagem na medida em que tenta saber e explicar através da análise textual o discurso sobre o mundo e a sua condição nele. Também Wellek e Warren (1982, p. 237) falam da comunhão entre o escritor e o mito, da sua necessidade enquanto artista que quer reconhecer a sua função dentro da sociedade. Devemos lembrar ainda que a versão literária de um mito não corresponde, em igual medida, à matéria narrada pelo próprio mito, uma vez que este é a estrutura universal que suporta a narrativa. A análise literária desse mito deverá então dar a conhecer os hipotéticos “universais psicológicos” (IBID., p. 21), assim como contextualizar no tempo e no espaço as razões que levam a que um mito apareça nesse determinado romance.

Perante o exposto, este ensaio pretende analisar, na obra *Lunário* de Al Berto, um caso óbvio de um mito – o mito do andrógino – que, reatualizado pelo texto do autor, possibilitará uma visão do Homem em relação ao mundo onde vive. Para tal, dividimos em fases lunares, mantendo a ordenação do romance, as fases deste ensaio. Partimos daqui, Lua Nova, para depois em Crescente referirmos o vasto quadro teórico cujas leituras possibilitaram a construção de um corpo que pudesse unir não só os estudos de género mas também a relação entre mito e literatura que, de forma alguma não ocupa aqui um papel secundário. Após este Crescente, chegamos à Lua Cheia na qual iremos em modo concreto tentar comprovar esta relação que aqui nos propomos, sobretudo verificar como, no texto, é desenvolvida a figura do andrógino, e como a sua relação com outros géneros, ou melhor, como a convivência de corpos fluídos pode diversificar mas completar as várias personagens que convivem no romance. Quando chegarmos à Minguante, esperamos já ter concretizado o nosso objetivo: iluminar, não só a presença do mito do andrógino, mas o modo como este mito, que se vem reatualizando ao longo dos séculos, continua a ser reinventado pela literatura e, por razões que a nossa sociedade obriga, cada vez mais contemporâneo.

2 Crescente (quadro teórico ou uma aproximação para formar um corpo)

¹ René Wellek e Austin Warren definem o mito como uma “qualquer narração de histórias, anonimamente compostas, relativas às origens e aos destinos: essas explicações, que uma sociedade oferece aos seus jovens, das razões por que existe o mundo e nós agimos como agimos, das imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem.” (1982, p. 236)

Ian Watt, em *Mito e Individualismo* (1997, p. 228-230), distingue sete modos principais de interpretação do mito; interessa-nos o segundo, isto é, o mito como projeção da realidade humana, como modo de estruturar simbolicamente o mundo que, prolongado até à relação entre mito e literatura, nos esclarece a forma como através da característica imemorial do mito – essa sua validação inesgotável – este permanece na literatura ao longo da história. Se, na primeira literatura, as antigas epopeias de *Gilgamesh*, os poemas Homéricos ou a *Eneida* de Virgílio, surgem os mitos fundadores (as primeiras histórias do Homem), essas histórias renovam-se através da literatura e são por ela reatualizadas. Para o que aqui nos interessa, vamos usar o mito do andrógino, partindo de Platão, no seu *Banquete*, que pela voz de Aristófanes elucida a sua teoria dos três géneros:

A princípio havia três géneros entre os homens, e não dois, como hoje, o masculino e o feminino: um terceiro era composto dos outros dois: o seu nome subsistiu, mas a coisa desapareceu: então, o real andrógino, espécie e nome, reunia num único ser o princípio macho e o princípio fêmea: agora já não é assim e só o nome ficou, como uma injúria. [...] Se havia três géneros, e tais como eu disse, era porque o primeiro, o macho, era originalmente filho do Sol, o segundo, fêmea, extraído da Terra, e o terceiro, participante dos dois, da Lua, porque a Lua tem esta dupla participação. [...] Zeus cortou os homens em dois, [...] uma vez realizada esta divisão da natureza primitiva, eis que cada metade, desejando a outra, a procurava. [...] De facto, é desde então que o amor mútuo é inato aos homens, que recompõe a sua natureza primitiva, procura restitui a um a partir dos dois e curar essa natureza humana ferida. (1977, p. 47-50).

A figura do Andrógino, contudo, não se exaure em Platão e, sem dúvida, não se fixa numa mera imagem de metamorfose, ou melhor, não raras vezes se concentra mais na questão psicológica e espiritual que verdadeiramente na questão física². A este propósito, convocamos alguns estudos canónicos sobre a figura do andrógino, não podendo esquecer que Eliade, no seu *Mefistófeles e o Andrógino*, explora o conceito de dualidade e complementaridade entre o masculino e o feminino, analisando como os dois conceitos estão presentes em muitas tradições ritualísticas e religiosas, indicando a sua importância no contexto da experiência humana e espiritual. O andrógino representa, então, a integração dos opostos, a totalidade e a perfeição, pois:

Apenas o andrógino ritual constituía um modelo, porque implicava, não o acúmulo dos órgãos anatómicos de um e o do outro sexo, mas, simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos dos dois sexos. (2011, p. 91, tradução nossa).

Efetivamente, a perspectiva de Eliade, que traz o mito de Platão para os tempos modernos, tornou-se o conceito que muitos outros autores desenvolveram, partindo desta ordenação do mundo, da perfeição simbólica de um ser que une dois seres imperfeitos, ou como afirma Yvette Centeno

O homem primordial, feito à imagem da perfeição de Deus, é pois andrógino. A perda da androgínia é o resultado da Queda; a separação que retira o elemento feminino do corpo uno e o autonomiza é uma degradação na ordem cósmica, como na ordem física. (1987, p. 66).

Por outro lado, Carl Jung (1992 e 2006) abordou o tema recorrendo aos arquétipos do inconsciente coletivo e dos processos individuais que caracterizaram a sua obra. Jung acreditava que cada indivíduo possui qualidades masculinas e femininas na sua psique,

² É curioso que essa imagem física foi muito mais explorada através da figura do Hermafrodita, partindo de Ovídio como antes referimos, e que teve uma vasta literatura sobretudo no século XIX, tendencialmente de conotação negativa.

independentemente do seu sexo biológico. A androginia representa a integração e o equilíbrio desses aspetos masculinos e femininos dentro do indivíduo, sendo um aspeto importante do processo de individuação, que é a viagem em direção à autorrealização e à totalidade. À medida que os indivíduos progridem no seu processo de individuação, tornam-se mais conscientes e confortáveis com a sua própria dualidade interior, permitindo-lhes integrar traços masculinos e femininos na sua personalidade. Em suma, Jung via a androginia como um símbolo de integração psicológica e plenitude, em que os indivíduos abraçam e harmonizam as suas qualidades masculinas e femininas, conduzindo a uma expressão mais completa e autêntica do eu. Na senda da escola de pensamento de Jung³, é de particular acuidade a obra de Jean Libis, que a engloba com a atualização feita por Eliade, e que une essa viagem externa em busca de uma outra metade à busca interna de um ser total, defendendo assim que o andrógino se torna uma das maiores aspirações e obsessões da humanidade:

D'autre part, tout archétype nous semble relié de quelque manière à une logique désirante, soit positive (désir d'être, de faire ou d'avoir) soit négative (désir d'abolition, de mutation, d'exorcisation). L'archétype serait ainsi un schème physique par lequel l'homme en général règle et négocie ses rapports avec le monde, en désamorce les dangers, en résout les contradictions [...]. (1980, p. 28).

De extrema relevância serão igualmente as contribuições de Barthes em *S/Z* (2002), onde o autor analisa o romance *Sarrasine* de Balzac que, embora não fale diretamente da figura do andrógino, explora um seu afim, o castrado, no romance representado por Zambinella. Arriscamos dizer que esta figura estará, num nível inconsciente, muito mais próxima do andrógino do que, por exemplo, a do hermafrodita. Embora a androginia em si não seja um tema central de *S/Z*, o trabalho teórico mais vasto de Barthes e os comentários culturais abordam conceitos relacionados, como a fluidez do género e a desconstrução de oposições binárias, criticando as normas e construções sociais, defendendo a libertação de categorias rígidas baseadas no sexo biológico:

Perfection is one end of the Code (origin or terminus, whichever); it exalts (or euphonizes) insofar as it puts a stop to the leak of replications, wipes out the distance between code and performance, between origin and result, between model and copy; and since this distance is part of the human condition, perfection, which annuls it, lies outsider of anthropological limits, in supernature, where it joins the other, inferior, transgression [...] the essence of the code (perfection) has in the end the same status as what is outsider the code (the monster, the castrato), for life, the norm, mankind, are but intermediary migrations in the field of replications [...]. (2002, p. 71-72).

Contudo, não poderíamos continuar esta discussão relativamente ao género e identidade, sem referir o muito contemporâneo trabalho de Judith Butler, particularmente *Problemas de género* (2017). A ideia principal da teoria do género de Butler é que o género não é uma qualidade intrínseca, mas, sim, um desempenho socialmente construído, defendendo que os indivíduos não possuem inerentemente uma identidade de género fixa, mas que, em vez disso, constroem o género através das suas ações, maneirismos e interações na sociedade. O género, segundo Butler, é um conjunto de atos

³ De modo mais preciso, o pensamento de Libis é claramente influenciado pela escola de Gilbert Durand e das suas estruturas antropológicas do imaginário. Contudo, na sequência dos autores aqui referidos podemos considerar Libis aquele mais próximo de Jung por herança de mestre, dado que Durand foi discípulo de Jung.

repetidos e estilizados que não são predeterminados, mas construídos e mantidos através de normas culturais, linguagem e instituições, desafiando a ideia de um entendimento estável e binário do gênero. Em vez disso, Butler propõe que o gênero é fluido e existe num espectro, criticando também a noção de uma base biológica fixa para o gênero, argumentando que o próprio sexo biológico é construído através de discursos culturais.

Partindo então do texto literário para a já referida análise, será utilizada a obra de referência de Northrop Frye (1973), *Anatomia da Crítica*, nomeadamente o terceiro ensaio, *Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos*, também chamada Mitocrítica⁴. Este modelo surgiu como resposta à Nova Crítica, demasiado “modesta e particularista para atingir a condição de uma disciplina académica rígida” (EAGLETON, 2001, p. 125), procurando uma teoria literária não apenas centrada no texto literário isolado, mas mais aberto às suas estruturas. Da teoria e crítica, feitas de juízos subjetivos de valor, Frye quis conceder essa objetividade formada pela própria literatura. Assim sendo, ela funcionava de acordo com “certas leis objetivas sendo que a própria crítica poderia tornar-se sistemática, se as formulasse.” (IBID, p. 126) As leis a que se referia eram então os arquétipos, mitos que estruturavam as obras literárias.

O propósito de Frye é portanto o de analisar a literatura pela literatura, expulsando da sua análise qualquer história que não seja a sua, isto é, a obra literária é feita de outras obras literárias, não de outros sistemas, tais como a História. Evoca a arte da verosimilhança, uma atualização de um mundo mítico, abstrato ou puramente literário de delineamento ficcional ou temático. Para explicar essa arte, Frye diz:

Quando o que está escrito é como o que se conhece, temos uma arte do símile extensivo ou subentendido. E, assim como o realismo é uma arte do símile implícito, o mito é uma arte da identidade metafórica implícita. (1973, p. 138).

O que nos explica é o anteriormente já referido, o mito como diferente da sua versão literária: no primeiro, vemos isolados os princípios estruturais da literatura, no segundo vemos os mesmos princípios estruturais ajustados a um contexto de plausibilidade. Há, no entanto, alguns problemas técnicos na presença de estruturas míticas na ficção realística, que se resolvem através de um artifício a que Frye chama “deslocação”⁵. É neste sentido que concluímos que tanto o mito como a metáfora estão no centro da função e significação da literatura.

Frye destaca três modos pelos quais se organizam os mitos e os símbolos arquetípicos da literatura, sendo que aqui nos interessa o terceiro modo, onde se insere *Lunário*, o chamado realismo, com tendência de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma da estória. (IBID, p. 141). Podemos falar aqui de recriação do mito, além de reatualização. Este regresso ao mito implica que já não criamos mitos novos, mas tão somente os recriamos e reatualizamos. Vejamos então agora a sua aplicação no romance *Lunário*.

⁴ “O modelo de Frye vê todas as obras literárias como parte de um sistema organizado de formas e de certos padrões, pelo que a análise de um texto em particular far-se-á sempre em função do lugar que ele desempenha nessa estrutura preconcebida”, Carlos Ceia, “crítica arquetípica”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-arquetipica/>, acesso em 29/12/23.

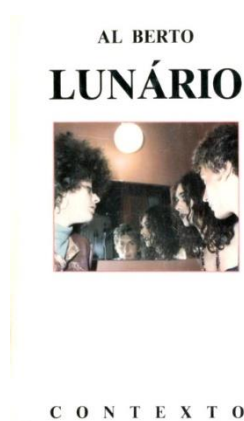
⁵ “O princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes. No mito podemos ter um deus-Sol ou um deus-árvore; numa estória romanesca, uma pessoa significativamente associada com o sol ou as árvores.” (1973, p. 139).

3 Lua Cheia

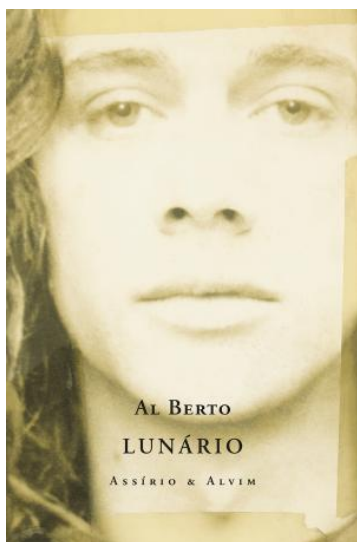
Escrito em 1988, *Lunário* é o único romance, ou melhor, texto longo em prosa, que consta da obra de um autor reconhecido sobretudo pela sua poesia. Os restantes registos em prosa são significativamente mais breves e surgem no formato de contos, cartas ou até diários de viagem, como acontece em *O Anjo Mudo*, todos manifestando uma conotação muito poética. Já na sua estrutura, o problema do corpo literário não é menos relevante daquele dos corpos físico e identitário das personagens. Por exemplo, Valeria di Meglio (2005) define-o como um diário, proposta que consideramos interessante mas que não acolhemos nestas páginas. Relevante será sem dúvida também o período de Al Berto na Bélgica, o seu exílio, vivendo numa comunidade artística, a Montfaucon Research Center, onde conhece vários jovens artistas que muito provavelmente serviram de inspiração às personagens de *Lunário*. Aliás, o próprio autor revela que esse é a sua “memória dos anos que vão entre 1967 e 1976” e não o define como romance (VIEGAS, 1989). Diversos estudos sobre *Lunário* falam precisamente sobre esta autoficção, que o próprio autor nunca esconde em toda a sua obra. É, contudo, essa componente que pode iniciar o jogo de relações e imagens corporais que aqui buscamos explorar. Como refere Rosa Maria Martelo:

Em Al Berto, a escrita trabalha sobre a errância e o anonimato na tentativa de construção de um lugar onde seja possível inscrever um nome. O registo lírico e a reconfiguração autobiográfica ou pseudobiográfica parecem constituir-se como uma estratégia de resposta a essa falta e, nessa medida, como formas de recuperação da memória, quer dizer, formas de alongamento do tempo. (2001, p. 49)

Essa relação não é uma novidade que estas páginas propõem, mas é denunciada na capa da primeira edição e já apontada num artigo do jornal Público:



Na capa da primeira edição de *Lunário* (1988), uma fotografia revelava três personagens num jogo de reflexos com um espelho, que é sobretudo um intercâmbio de identidades. Lá está o culto da androginia: Al Berto surge irreconhecível, de cabelos compridos, travestido e maquilhado de negro, enquanto a italiana Olimpia Hruska, de óculos escuros, lembra Jimmy Hendrix, e ambos estão acompanhados de um jovem loiro, provável “pastor adolescente que me ensinará/a rápida vertigem da noite” (*O Medo*). A foto de capa foi uma declaração de guerra num meio literário pouco dado a estas extravagâncias, aproximando-o de uma prática de auto-representação mais recorrente no rock. A transferência das identidades no espelho prolonga-se no interior do livro, um dos raros em prosa de Al Berto, inspirado no período que viveu em Bruxelas. Al Berto exilou-se nesta cidade em Abril de 1967, com 19 anos, para evitar o serviço militar e a guerra colonial, e a foto foi realizada na comunidade de artistas em que vivia, Montfaucon Research Center. (MORAIS, 2018)



Já a capa da segunda edição, póstuma, põe em evidência o rosto do autor, como se de um zoom da primeira foto se tratasse. A figura andrógina mantém-se relevante nesta capa e recorda-nos uma passagem do romance, de metamorfose, que mais tarde aqui evocaremos. Manuel de Freitas, em *Me, Myself and I – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, refere uma outra fotografia, anterior à da capa da segunda edição mas provavelmente contemporânea à da primeira, e que nos evoca essa importância do corpo, de uma sua caligrafia na obra de Al Berto, recorrendo mais uma vez a uma imagem andrógina:

Na fotografia, colocada em posição de epígrafe, distingue-se um corpo «andrógino» de adolescente, que nos fita com umas enormes olheiras. Em volta do pescoço, e enquanto sugestão de força, distingue-se um fio – negro como o tecido que se interrompe um pouco abaixo dos seios. A exposição desse corpo, que «era novo ainda», comprova, no fundo, a fatalidade inerente à fotografia – que Barthes procurou sintetizar, ao considerá-la uma «imagem que produz morte, pretendendo conservar a vida» [...]. (2005, p. 60).

Ainda que o ensaio de Manuel de Freitas se refira exclusivamente à poesia, acreditamos ser de extrema relevância associar este conceito ao das capas de *Lunário*, onde essa própria fatalidade se completa através das palavras do romance, interpretando assim a imagem pela qual o autor (ou ele e o editor) decidiram representar o corpo literário com um corpo físico.

Lunário fala da viagem que é a vida de Beno, dos seus encontros e desencontros com as mais variadas personagens, da sua busca pela totalidade do ser numa cidade de melancolias e incertezas, onde o Homem procura o seu espaço entre os seus semelhantes, sua razão de existir num mundo de eternas solidões. Toda a obra de Al Berto pode ser considerada como uma literatura que “marca a diferença” (GUIMARÃES, 2002, p. 155), ou ainda mais específico, “da violência do mundo e da realidade insuportável” (RAMOS ROSA, 1991, p. 119). Um ensaio de Tymotheny McGovern (2002) apresenta uma perspectiva bastante interessante sobre *Lunário*, nomeadamente a sua importância para a criação de um cânone gay na literatura portuguesa:

Lunário es una novela en la que los nombres o son creados por Beno, el narador, para que él pueda poner en orden un mundo caótico, o son escogidos por los mismos personajes para mantenerse en un estado de anonimato y así poder separar su vida bohemia gay de su pasado tradicional heterosexual. Estos nombres, de ninguna manera comunes, enfatizan la “diferencia” de la nueva vida que han creado, y por eso escogen o reciben nombres como Kid (el travesti), Silko (el hijo de Beno), Nému (el amante de Beno) y Zohía y Alaíno (la pareja heterosexual que está constantemente al borde de la locura). (2002, p. 91).

McGovern propõe-nos então a questão de uma homossexualidade escondida atrás de uma máscara da realidade. Essa máscara pode muito bem estar relacionada com um certo pudor que alguma literatura pode demonstrar quando o corpo desejado é sobretudo aquele masculino, e mais ainda se esse desejo se revelar através de um outro homem, criando uma relação homossexual puramente física. Essa questão, atualmente, pode transportar-nos para uma grande contemporaneidade nos estudos de gênero, mas sobretudo na reivindicação feminina da escolha sobre o próprio corpo⁶. O corpo é o

⁶ Esta discussão pode sem dúvida transportar-nos para uma linha que aqui não nos interessa, como por exemplo o aborto ou a desigualdade de tratamento na sexualização entre corpos masculinos e femininos na sociedade ainda hoje.

elemento base que nos transporta para todo o movimento no qual opera o romance. Não existem moradas, não existem nacionalidades, existem identidades autónomas que partem do próprio corpo como elemento de habitação, como podemos verificar nas palavras de Beno:

O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente. (1999, p. 18).

O corpo é portanto o elemento de ligação mas é também a morada que procuramos para entender o profundo sentido existencial da nossa vida. O que nos leva ao mito presente neste romance, o do Andrógino⁷.

É de sobremaneira conhecido que o Mito do Andrógino, ou teoria dos Três Géneros, aponta, na obra platónica, para a busca incessante pela outra metade em falta, e quando a busca termina com o encontro das duas metades dá-se a paixão entre os dois seres, a saber, o sentimento de plenitude e o desejo de fusão entre os dois corpos. A fusão poderá ocorrer entre um homem e uma mulher, as duas partes separadas do andrógino, entre dois homens, separados do mesmo homem e entre duas mulheres, separadas da mesma mulher. O que significa que, na conceção platónica do amor, este poderá ser heterossexual ou homossexual, sendo ambos naturais. Esta questão é fundamental em *Lunário*, quer na medida da busca pela sua metade, quer no problema de fixação da identidade. Logo no início, podemos verificar uma metamorfose do herói:

Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insónia fora-se tornando irreconhecível, estranho. A pouco e pouco conheceria o cansaço da metamorfose que provoca vertigens e revela um olhar mais azul, quase ausente, líquido e marinho. E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, andrógino e belo, no fundo de si. (1999, p. 19).

Esta metamorfose de Beno recorda-nos outra figura andrógina na literatura, outra reatualização do próprio mito, *Orlando* de Virgínia Woolf⁸. Devemos ter em conta a diferença de contextos entre a sociedade de Woolf e a de Al Berto, aspeto muito importante para se poder compreender as diferenças de atualização do mito, já que este se afirma como reflexo de cada época e, portanto, apresenta-se em contínua atualização. A permanência do mito supõe a sua análise de acordo com a evolução do seu tema, com a intertextualidade através das épocas (como, por exemplo, entre os textos de Platão, Woolf e Al Berto) e na sua estrutura teórica (como será feito através do estudo de Frye).

Falando então de diferentes contextos, na era contemporânea de Al Berto, anos 70 e 80, verificamos uma noção de androginia mais centrada na questão visual, da existência de elementos masculinos e femininos numa determinada pessoa. Exemplo claro disso é a

⁷ No *Dictionnaire des mythes littéraires*, coordenado por Pierre Brunel (1988), fala-se em três mitos fundadores: o mito de um Adão andrógino, o dos andróginos de Platão e o de Hermafrodita em Ovídio. Apesar da relevância do mito de Adão, o que será mais pertinente neste trabalho será o presente em Platão.

⁸ Também nesta obra deparamos com um problema de fixação da identidade, ao nível da sua classificação sexual. O ser andrógino personifica uma busca pela totalidade, um corpo sem fronteiras. Letícia de Souza Gonçalves, relativamente à ideia de androginia na obra de Woolf, sublinha que “Woolf, com isso, não pregava a igualdade de gênero, mas sim a própria diferença dele, a fim de que a criação estética abranja a universalidade humana e retrate integralmente a vida real. Um gênio literário, portanto, seria andrógino, pois tem a arte assexuada como seu objetivo e traz consigo a «insuficiência» de cada sexo, compondo um ser completo no âmbito literário e artístico.” (2017, s/p).

presença de algumas das principais referências de Al Berto, a geração rock de David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed, os quais se ouvem no bar frequentado por Beno, e em sua própria casa, e que desenvolvem esse mesmo ambiente andrógino⁹. Podemos então falar de um andrógino *rock*, uma figura que marca claramente toda uma geração artística da qual Al Berto fez parte. Nesta altura a noção de androginia teria, portanto, uma conotação menos negativa que na época de Virgínia Woolf, onde estava associada a uma degenerescência sexual e genética (AZEVEDO, 2003, p. 54). O que podemos concluir – e parece um ponto em comum da noção de androginia desde Platão – é a complementação do masculino e do feminino como caminho para a felicidade individual e social.

O grande tema do romance é a relação Beno/Nému, o combate da solidão através dessa constante busca pela totalidade da personagem, pela busca do amor através de uma linguagem fragmentária e poética que confere os dados da identidade de Beno. Com o encontro de Nému, a linguagem revela o que até então não se encontrava no romance, a esperança:

Perdeste o nome como eu há muito perdera a infância. Mas quando o teu olhar me sulca e fere o corpo e me devolve, por segundos, o que perdi, há um amanhecer feliz. E tens um nome, e não voltaremos a estar sozinhos. (1999, p. 58).

De realçar a necessidade do olhar do Outro para a criação da qualidade humana do homem, neste caso Beno, que encontra no olhar de Nemú a identidade há muito perdida. Este olhar dá sentido, cria, segundo também escreve Paulo César Souza Garcia:

Nému se fragmenta, perdido com o choque das vivências da cidade moderna, com os eles comuns da tradição e esbarra com Beno, com quem a troca do olhar possibilita dispor do corpo, signo que, por excelência, é o lugar do amparo, do agenciamento do fluxo traçado na linha de fuga. [...] Assim, a disposição do corpo que espreita e cativa o olhar de Beno lhe serve de segurança existencial, buscando conviver com a natureza móvel da autoidentidade. (2013, p. 208).

Contudo a perspectiva que nesta relação atribuímos ao corpo é muito mais metafísica do que física, isto é, a relação sexual acaba por ter um papel secundário, prevalecendo neste âmbito o espelho que um outro corpo pode provocar, acabando por dar uma imagem à construção de uma identidade que torna o ser completo. Não acreditamos que com isto Al Berto quisesse falar de sexo ou sexualidade, mas preferimos interpretá-la como o seu conceito de amor, num sentido muito mais vasto e menos simplificador do que esta afirmação (um pouco clichê, ou algo *kitsch*), poderia apontar. Pensemos, por exemplo, nesta reflexão de Beno:

Fornicar – pensava Beno –, fornicar-se com quem quer que seja, ou com quem seduzimos e desejamos. Mas dormir, dormir é muito mais complicado, leva tempo até se perder o medo de entregar o corpo, assim...ao outro. E a lassidão dos corpos abandonados aos segredos do sono um do outro...é bela! (1999, p. 61).

Mas o mito do andrógino não se esgota exclusivamente no herói. Também as outras personagens revelam um claro questionamento do próprio corpo e da sua identidade enquanto homens ou mulheres, como é o caso da personagem Kid. Tymothy

⁹ Curiosa a escolha da faixa *All the Mad Man* do ícone pop David Bowie na p. 64. Faixa pertencente ao álbum *The Man who sold the world* cuja capa mostra um Bowie vestido de mulher, com claras alusões à figura do andrógino.

McGovern (2002, p. 89) refere que a morte da personagem andrógina Kid é um exemplo da desproblematização da interpretação alternativa do gênero sexual, aqui representado por uma figura travesti, que problematiza a própria identificação do seu corpo aquando da sua morte:

Dissera que o morto não era bem um rapaz, mas que também não parecia bem uma rapariga. Estava assim vestido de forma esquisita, com umas peças de vestuário masculinas e outras femininas. Estava maquilhado com exagero, tinha os olhos e os lábios pintados de negro [...]. (1999, p. 100).

A identidade andrógina de Kid, o “mutante”, revelava um desespero de aceitação e confusão sobre si próprio. A sua morte simboliza a derrota de alguém que não se encontra, que desiste de procurar a outra metade do seu ser. O não se aceitar, mas sobretudo o não se reconhecer, acaba por ser consequência de uma totalidade não alcançada, de uma construção inatural do próprio ser:

Os meus gestos indecisos apagaram-se da proximidade dos vivos, e as minhas roupas ambíguas perderam o sentido. A minha rebeldia, se existiu, apodrece agora debaixo da maquilhagem que a morte esborratou...Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. [...] Nenhum espelho me reconheceria, e o meu corpo – tantas vezes possuído, maltratado, e também sofregamente amado – está agora em repouso, não precisa mais da sua imagem andrógina para sobreviver, nem precisa de espelhos, tudo é escuro aqui, e ninguém lhe tocará mais... (1999, p. 102-103)

O andrógino em Kid é uma necessidade de sobrevivência, uma máscara. É um falso andrógino, artificial, que representa aqui o fracasso da vida humana, uma sensação que percorre todo o livro e que se revela como a maior luta de Beno. Recordemos também Biondy, um velho travesti que oferecia uma performance decadente:

[...] infalivelmente chegava por volta da meia-noite e ali despejava o número de Mistinguett, entre aplausos e bocas. Imaginou-o a subir as escadinhas, cambaleando propositadamente, agarrado ao corrimão, torcendo os saltos dos sapatos, perdendo o equilíbrio, gritando, até alcançar o cimo. E todas as noites repetia com rigor matemático os mesmos gestos, as mesmas piadas. Lançava um olhar canalha por cima do ombro, ajeitando a dentadura que, aos setenta e três anos, estava lassa. (1999, p. 44)

Ainda que seja uma personagem absolutamente secundária e aparentemente sem importância, Biondy invoca o mesmo sentimento que atravessa Kid, no qual a identidade parece mais artificial do que natural, isto é, a metamorfose não se faz através do corpo em si, mas de objetos ou adornos que provocam essa androginia, ou melhor, essa transversão. Ao contrário de Kid, Biondy não se suicida mas vive o suficiente para ser considerado uma figura ridícula, uma máscara de decadência. Neste caso específico temos também uma performance, que põe em evidência as relações de gênero e que não poucas vezes se confundem com a própria paródia do gênero. Não se pensa no homem que se sente mulher, mas no homem que imita uma mulher. Isto é, a figura do travesti não representa uma verdadeira androginia, mas antes uma imitação. Ou, como diz Butler, “ao imitar o gênero, o drag revela de forma implícita a estrutura imitante do próprio gênero – bem como a sua contingência.” (2017, p. 273).

De modo semelhante, a figura de Alba também nos merece atenção. Como muito bem apontou Valeria di Meglio:

Antes de tudo, achamos interessante atentar no nome da personagem feminina: “Alba” é o surgir da claridade a seguir à noite, o nascer do dia. O encontro dela com Beno, descrito em quatro fases [...] representa, a nosso ver, o aparecimento do duplo feminino no sujeito de onde resultará o andrógino; Alba simboliza a iluminação que antes destaca o ser feminino, ainda fantasma, na sala vazia do museu e que, depois, será englobado no Eu na segunda fase. Alba, isto é, o duplo feminino do sujeito, possui Beno sem que este lhe oponha resistência. (2005, p. 79)

Esta figura feminina, que será geradora de vida pois com ela Beno terá um filho, reforça a metamorfose do ser andrógino, que retira mais uma vez a questão do gênero do seu aspecto mais físico e lhe confere uma convivência complementar na qual se constroem não só identidades, mas também reflexos do próprio Eu. Nesse sentido, apelando ao gênero

como uma significação que um corpo (já) sexualmente diferenciado assume, mas nesse caso a significação existe apenas em relação com outra significação que se lhe opõe. Algumas teorizadoras feministas aduzem que o gênero é «uma relação», ou mesmo um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras [...] afirmam que só o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino são fundidos, assim definindo as mulheres em termos do seu sexo e exaltando os homens como portadores de uma pessoa universal que transcendendo o corpo [...]. (2017, p. 67).

Não devemos efetivamente minimizar a importância que o corpo feminino pode alcançar não só no romance de Al Berto, mas no nosso inconsciente coletivo. Regressando a Jung, esse aponta-nos imediatamente para o órgão reprodutivo que possui o indivíduo com quem nos deparamos. Lacan, que nega a possibilidade da existência do andrógino devido à necessidade de definição sempre em dois e nunca em um, afirma:

Existirá, talvez, para um homem algo de mais embaraçante do que o corpo de uma mulher? Até Platão se apercebeu. Apercebeu-se no *Banquete* onde conta o mito – mas infelizmente este nunca mais se viu, depois. Freud, caindo na rasteira, diz-nos que o Eros é a tendência para a Unidade. Então, toda a questão está precisamente aqui – o real é, claramente, dois. (1998, p. 17-18, tradução nossa).

No entanto, que seja claro que, na ideia de Lacan, esta dualidade em vez de uma unidade, ou melhor, esta corporeidade física diferenciada, não impede minimamente o conceito de amor, atração, relação sexual, entre seres do mesmo sexo. Igualmente Lévinas asseverou que existe uma maior perfeição na divisão do que na união, trazendo o exemplo do livro da *Gênese* bíblica, na qual Eva deverá completar Adão, mas que, segundo o filósofo francês, “não o completa como um todo mas como duas totalidades que se completam” (2004, p. 17, tradução nossa).

Além do mais, é significativo o paralelismo que Beno faz entre Alba e Nému, como se neles dois vivesse um único ser:

Tanto Alba como Nému possuíam essa capacidade de compreender o que se passa entre as pessoas sem precisarem de falar nisso, ou de inquirir fosse o que fosse. Tanto um como o outro conseguiam criar uma espessura estranha nesse silêncio tão povoado de cumplicidade, e de respeito. Transmitiam força e apaziguamento a tudo o que os cercava e envolvia. E o que os cercava ou envolvia, vivo ou morto, parecia tornar-se fatalmente cúmplice do que sentiam um pelo outro, uns pelos outros. (1999, p. 83-84).

Será então nesta exaltação que o próprio andrógino nos chega como um adjetivo ou nome masculino? Conscientes de que esta nossa afirmação não passa de uma mera

provocação, ficamos sobretudo com a ideia, na análise de Butler, de que a nossa visão do outro, seja ele quem for, é puramente cultural e, não poucas vezes, religiosa.

Portanto, a única identidade verdadeira a que o artista pode aspirar criar será aquela totalmente neutra e assexual que se encontra através da morte (MCGOVERN, 2002, p. 90). Além dos ícones *rock* como David Bowie e Lou Reed, também aqui se nota a influência de outros ícones, mais obscuros, como Ian Curtis, famoso vocalista da banda Joy Division, cujo suicídio muito influenciou a criação de Al Berto. O amor e o sexo funcionam então como combate a uma solidão e morte que estão cada vez mais presentes na sociedade. O andrógino de Al Berto é uma figura representativa de uma sociedade sem identidade, de uma cultura onde se expressa o “shock” e o ícone rock andrógino. É então o reflexo da sua sociedade que confere essa atualização do mito.

No caso de *Lunário*, o mito do andrógino aparece de forma recriada e reatualizada, de forma a criar no próprio texto uma identidade intrínseca ao Homem, a sua condição perante a sociedade. De acordo com o modo de Frye (1973, p. 156), o que temos em *Lunário* é um herói que se iguala aos outros, vive numa sociedade já sem deuses, onde o Homem está só e depende de si para sobreviver na cidade. As cidades tomam naturalmente a forma moderna de metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solidão e falta de comunicação. A cidade funciona então como espaço moderno da ação, substituindo os jardins e lugares idílicos. O homem vive no lugar adequado à sua condição. Podemos verificar em *Lunário* essa nova condição do homem:

As cidades seduziram-me com imagens de abismos subterrâneos, vertigens de esperma que se vende, compra e troca. E sonhar com essas cidades de medo e fascínio é ainda uma maneira de saciar parte do desejo que me assola. Mas já só existo no que de mim se cristalizou nas palavras, e é tão pouco... (1999, p. 89)

O uso de símbolos é também uma forma de metaforizar um assunto que poderá não ser bem visto pela sociedade. Como é referido anteriormente neste ensaio, o tema da homossexualidade aparece sempre de forma simbólica no romance. Quer no anonimato do nome, quer na indefinição do corpo. Nesse sentido, o corpo andrógino de uma personagem como Kid servirá de símbolo para uma libertação do estigma social que a homossexualidade ainda encontra nesta época. É não só uma forma de chocar, como de criar o cânone, que todo o ensaio de Tymothy McGovern procura explicar. Contudo, a procura de um símbolo nem sempre será a procura de ofuscar ou deixar para segundo plano esse mesmo tema. Encontramos fragmentos no texto onde o tema da homossexualidade é claro:

O putro arranjara maneira de baixar as calças e sentara-se ao colo de Beno, tirando-lhe o caralho para fora, remexendo-se, entesara-o, metendo-o no cu. Gemia, arfava devagar, sacudindo o corpo num movimento de vaivém. (1999, p. 33)

Vemos assim como pode, através da experiência cultural que a literatura ensina ao homem, das suas “imagens análogas”, como lhes chama Frye, o romance contemporâneo ser construído.

Nesse sentido, o mito serve a literatura como tema e como motivo de enriquecimento estético, como meio de materialização referencial, como elemento criativo e divulgador. O mito fixa-se na obra literária através de um processo de fixação e de importação, teórico e material, de transferência discursiva, de reintegração e de revitalização, do aproveitamento temático ou de simples alusão. (JABOUILLE, 1993, p. 41)

4 Minguante

Chegados a este ponto minguante, podendo aliar o prazer da leitura que a poética narrativa de Al Berto nos oferece com as fundamentais questões teóricas – além do mais com um fio temporal de mais de 2000 anos – refletimos sobre aquilo que pode estar completo. Estamos conscientes de que a nossa análise se centrou em pontos muito específicos, que poderiam certamente ser enriquecidos com reflexões amplas sobre a autoficção, mas que nos poderia transportar para outro mito, o de Narciso, que sem dúvida será pertinente para o estudo de Al Berto, também em *Lunário*. O espelho e a máscara, que revelam e ocultam os corpos que se erguem das palavras, nunca chegam verdadeiramente a ocultar uma identidade muito característica, fluída, e sobretudo representativa de uma atualidade que em 1988, há 35 anos, talvez Al Berto não sonhasse sequer. Ser-se moderno é também ser-se intemporal, e assim como o andrógino o é, também acreditamos que o seja *Lunário*. Quer na viagem e no eterno regresso de Beno, quer nas personagens, tão distintas, que ondulam a sua metamorfose: Nému, a outra metade que não voltou; Alba, o duplo que se torna inconscientemente dominante; Kid, o fantasma anónimo cujo corpo permanece um mistério. São uma unidade dividida em várias facetas, como se um fosse igual a quatro. Assim como a lua, andrógina.

A utilização do mito é, portanto, o resultado de uma universalidade e intemporalidade que não se esgota na literatura. Caracteriza aquilo que é o homem. Neste ensaio, *Lunário* serviu de exemplo pela sua propriedade de reatualização de um mito presente desde o início dos tempos. A procura incessante do homem pela sua metade perdida (ou nunca encontrada) será tema em constante devir na sociedade, tal como o foi na época em que Al Berto o escreveu. E se lhe foi possível usar esse mito, isso deve-se ao carácter intrínseco, essencial e definidor do Homem. Os Homens de *Lunário*, filhos da lua tal como o andrógino, concluem o romance na única forma que a procura da identidade poderá terminar:

E no centro da cidade, um grito. Nele morrerei, escrevendo o que a vida me deixar. E sei que cada palavra escrita é um dardo envenenado, tem a dimensão de um túmulo, e todos os teus gestos são uma sinalização em direção à morte – embora seja sempre absurdo morrer. (1999, p. 161).

Referências

- AZEVEDO, Orlanda de. *As metamorfoses do corpo e a problematização da identidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- BERTO, Al. *Lunário*. Lisboa: Contexto, 1ª ed., 1988.
- BERTO, Al. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2ª ed., 1999.
- BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Du Rocher, 1988.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Género. Feminismo e a subversão da identidade*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos que contam. Os limites discursivos do «sexo»*. Lisboa: Orfeu Negro, 2023.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio Sobre o Homem*. Lisboa: Guimarães Editores, 1995.

CEIA, Carlos. Crítica Arquetípica. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-arquetipica/>, acesso em 29/12/23.

CENTENO, Y.K. *Literatura e Alquimia*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

DI MEGLIO, Valeria. *Os cantos da fotografia em «Lunário» de Al Berto*. 135 f., Tese de Mestrado em Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 4ª ed., 2001.

ELIADE, Mircea. *Mefistotele e l'Androgine*. Roma: Edizioni Mediterranee, 2011.

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

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GARCIA, Paulo César Souza. Reflexividades nas relações homoeróticas em Al Berto e João Gilberto Noll. *Via Atlântica: Gênero, sexualidades e novas subjetividades nas literaturas de língua portuguesa*. São Paulo, v. 14 n°2, 2013, disponível em <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/4342>, acesso em 22/12/2023.

GONÇALVES, Leticia de Souza. A emergência do andrógino na literatura: uma leitura de Orlando, DE Virginia Woolf. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress (Anais Eletrônicos)*. Florianópolis, 2017, disponível em https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499458687_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero2017.pdf, acesso em 14/01/2024.

GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.

JABOUILLE, Victor. *Mito e Literatura*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1993.

JUNG, Carl. *Psicologia e Alchimia*. Turim: Bollati Boringhieri, 2006.

JUNG, Emma. *Animus e Anima*. Turim: Bollati Boringhieri, 1992.

LACAN, Jacques. Il fenómeno lacaniano. *La Psicoanalisi – Amore*. Roma, n°24, p. 17-18, 1998.

LEVINAS, Emmanuel. *Difficile Libertà*. Milão, Jaca Book, 2004.

LIBIS, Jean. *Le mythe de l'androgynie*. Paris : Berg International, 1980.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto). *Cadernos de Literatura Comparada: Corpo e Identidades*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, nº3/4, 200, p. 42-59.

MCGOVERN, Timothy. La fundación del canon de la literatura gay portuguesa: Al Berto y la estética del “shock”. *Revista de Filologia Portuguesa*. Salamanca, nº2, 2002, p. 79-93.

MORAIS, Pedro F. Há um al berto anterior à mitologia da solidão. *Jornal Público*, 4 de junho de 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2018/06/04/culturaipsilon/noticia/ha-um-al-berto-anterior-a-mitologia-da-solidao-1832126>, acesso em 17/01/2024.

PLATÃO. *O Banquete*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1977.

RAMOS ROSA, António. *A parede azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Caminho, 1991.

VIEGAS, Francisco José. Entrevista na *Revista Ler*, nº5. Disponível em https://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009_08_01_archive.html, acesso em 17/01/2024.

WARREN, Austin e WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 4ª ed., 1982.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.