

“TODOS OS MEDOS O MEDO”: AL BERTO E AS INQUIETAÇÕES DA PÓS-MODERNIDADE

Leonardo de Barros Sasaki¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo verificar em que medida os efeitos de intimidade na obra de Al Berto contribuem para construção de uma *persona* hipersensibilizada pela vivência do medo e de que maneira este sujeito, frente ao seu tempo, funciona como auto-afirmação da subjetividade e resistência à banalização da experiência. Ao elegermos o tema da intimidade e do medo nesta poesia, supomos encontrar uma reavaliação do conceito de narcisismo poético que se abre para além do mero confessionalismo e, desta forma, ganha articulações maiores com as inquietações da pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: narcisismo; medo; fragmentarismo; amor romântico

ABSTRACT: This article aims to verify how the intimacy effects help to create a hypersensitive *persona* experiencing the feeling of fear in the work of Al Berto. It also tries to examine how this *persona* expresses an attempt of self-affirmation of subjectivity and resistance to the trivializing process of experience. By analyzing the themes of intimacy and fear, we assume that his poetry reevaluates the narcissism concept, which overcomes merely a confessional voice and gains greater implications to the post-modern issues.

KEYWORDS: narcissism; fear; fragmentarism; romantic love

I

Julio Cortázar deu provas de maestria narrativa em “Todos los fuegos el fuego” ao emparelhar histórias confluentes em momentos históricos absolutamente diversos. Aproveitamos o título para sugerir como os diferentes desdobramentos do medo, em Al Berto, justapõem-se e estruturam uma poética concentrada nas questões do sujeito e afirmativa da subjetividade e da experiência. É preciso, assim, verificar como se dá a construção - narcísica, poderíamos dizer – deste sujeito poético.

Em momento de autodefinição, um poema assim se encerra: “levanto-me do fundo de ti humilde lama / e num soluço da respiração sei que estou vivo / sou o centro sísmico do mundo” (p. 484)². Corrompamos, por reducionismo, a imagem central (“eu

¹ Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP)

² Passo a citar *O Medo (trabalho poético 1974-1997)* em sua edição de 2009. As citações à obra informam apenas a numeração da página. A referência completa consta da bibliografia.

sou o centro do mundo”) e entenderíamos o gesto narcísico em sua acepção mais corriqueira: preocupação exclusiva sobre si. Contudo, “ser o centro sísmico” acena para uma dramatização pela hipérbole: o indivíduo vive no coração da fratura, torna-se o ponto para onde convergem e de onde partem os abalos. Podemos falar de um sujeito “atento ao estalar noturno das madeiras” (p. 291), capaz de “distinguir os rumores dos objetos” (p.275). Esta atenção fina, seguindo a metáfora, é *sismográfica*, como a de um ser hipersensível capaz de captar os t(r)emores de seu tempo e os comunica: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (p. 541).

Gaston Bachelard argumenta que o narcisismo desempenha um papel positivo na obra estética, na medida em que “pode ser uma sublimação *por* um ideal. Então Narciso já não diz: ‘Amo-me tal como sou’, mas sim: “Sou tal como me amo’ (...) Quero parecer, logo devo aumentar o meu adorno” (1989, p. 25)³. Paula Mourão, em resenha para *A secreta vida das imagens*, diz o quanto “uma estética com tais pressupostos [a consciência da pose e a exibição encenada do corpo] está muito próxima de um narcisismo que chega a irritar ou incomodar em outras obras de Al Berto” (1993, p. 252). Postulamos que é precisamente pela consciência da pose, que ele é capaz de “aumentar o adorno” – aí a insistência, em seus poemas, nos verbos de controle: arrumar, organizar, arranjar, nomear, alinhar etc.: “mas não julguem ser trabalho simples nomear / arrumar e desordenar o mundo” (p. 244). Isto significa problematizar o entendimento de narcisismo poético, não somente na perspectiva individualizante do sujeito, como também, em termos generalizantes, no tempo em que ele se inscreve.

António Guerreiro, em artigo para o *Jornal Expresso* de 07 de fevereiro de 1998, percebe a autoficção pela via do superlativo daquele que encarna a imagem do poeta trágico moderno e constrói

uma idéia de poeta a que os poemas dão corpo, mas que supõe sempre muito mais do que a poesia: uma idéia de poeta em que a vida está sempre em excesso em relação à obra. O que, por sua vez, implica também o inverso: uma vida que precisa de uma obra para se representar como excesso.

Queremos crer, repetimos como recapitulação, que o gesto guarda certo heroísmo – indubitavelmente trágico, como aponta Guerreiro – do sujeito que opta pelo exagero do lado soturno da vida frente a uma sociedade que parece alheia à armadilha do vazio apolíneo. O “segredo partilhado” está também no registro negativista: é o

³ Anoto a arguta apropriação que Fernando Paixão faz do conceito de “narcisismo idealizante” bachelardiano em sua leitura da obra de Mário de Sá-Carneiro. A referência consta da bibliografia.

antievangelho pelo qual o poeta (se) liberta e, por isto, se ensombra: “verso a verso / me ilumino e me desgasto” (p. 534). Desta maneira, se a pós-modernidade, como João Barrento avalia, é o ápice da “pobreza de experiência” vaticinada por Walter Benjamin (2006, 14), há em Al Berto uma resistência, uma afirmação da subjetividade.

Ainda no ensaio “Receituário da dor para uso pós-moderno”, Barrento percebe como a sociedade “no seu prometeísmo e no seu afã de ser feliz gerou em si, perversamente, o seu contrário” (2006, p.16). A ânsia prometeica espelha, nas palavras de Elisabeth Badinter, uma “ética analgésica onde não há lugar para os riscos de sofrimentos” (apud COSTA, 1998, p. 134). Christopher Lasch observa o quanto o homem contemporâneo desenvolveu “técnicas de autogestão emocional” manifestas na “apatia seletiva, [n]o descompromisso emocional frente aos outros, [n]a renúncia ao passado e ao futuro, [n]a determinação de viver um dia de cada vez” (1986, p. 47). Resta questionarmo-nos, como faz Jurandir Freire Costa, se tal comportamento não revela “uma simples defesa da economia narcísica do eu”, em que o que está em jogo é “a contabilidade do prazer e do desprazer” (1998, p. 167). A “autogestão poética” de Al Berto, por sua vez, está na contramão desta busca pela auto-satisfação e entrega-se a reiteração de seus dramas cujo eixo estruturante é o medo.

II

Já não fossem as consideráveis citações ao sentimento e de outros vocábulos do mesmo campo semântico (receio, susto, terror, horror, aflição etc.), o fato de intitular sua reunião poética como “O Medo” dá centralidade ao tema na obra⁴.

Maria Rita Kehl, em seu “elogio ao medo”, cita o escritor Elias Canetti e lembra o quanto, para a arte, o medo pode funcionar como um “estímulo à criatividade”. Para ela, é o medo, em seu tensionado relacionamento com o desconhecido, que “ocupa grande parte de nossa capacidade de simbolização na esperança de dominar aquilo que, mais cedo ou mais tarde, nos aniquilará” (2007, 90). Neste mesmo sentido, Julia Kristeva enxerga, no embate que se dá na linguagem, o que parece ser um privilegiado

⁴ Tomamos aqui a acepção de “medo” mais elementar, dicionarizada de “sentimento suscitado pela consciência do perigo, de alguma ameaça”. Não é de interesse deste estudo, portanto, qualquer tentativa de particularizar ou analisar o medo, em termos psicanalíticos. Mesmo a distinção entre “medo” e “angústia”, da qual Jean Delumeau parte em sua *História do medo no Ocidente* (2009, 33-35), auxiliaria em nossa leitura, tendo em vista que, sob o nome de “medo”, o sentimento descrito nos poemas poderia ser tomado pelo da angústia.

ponto de partida para pensarmos ofício poético daquele que “escreve para não lhe deixar invadir o medo” (p. 370). De forma lapidar, ela registra: “L’écivain: un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans le signes” (1980, p. 49). Para Kristeva, o medo caracteriza-se pela “linguagem da falta” [langage du manque], isto é, aquela que abarca a incapacidade de lidar diretamente com os objetos do medo e, por isso, metaforiza-os, simboliza-os. Neste discurso perdemos “l’assurance dans laquelle nous tient d’ordinaire l’usage automatique de la parole, assurance d’être nous-mêmes” (1980, p. 49).

Aquilo que Kristeva percebe como inerente a qualquer escritor – a “operação fóbica” de metaforizar –, em Al Berto ganha contornos maiores. Se a escrita é reação ao medo, é também ela motivação para ele: “sempre tive medo quando começo a escrever” (p. 19). Em 1989, o poeta volta a repeti-lo em entrevista para o quinto número da revista *Ler*: “Não se pode viver sem medo. Há duas formas de conceber isso: o medo que nos faz estar de pé atrás, e o medo interior, que tem a ver com a escrita. Tenho medo de escrever.” O sentimento, assim, não pode ser confundido com a cautela e precaução dos que mantêm “o pé atrás”. Este “medo interior” é uma espécie de condição circular para este escritor “atento”: a atenção põe o sujeito em contínuo estado de medo – pois é sensível às questões que geram incerteza –, ao mesmo tempo em que ter medo é estar em atenção permanente – em uma expectativa pela concretização da ameaça.

A noite é o momento propício para o medo. Associada a ela, também está a insônia, espécie de doença da consciência ou sina do “poeta atento”. A ele não é permitido o descanso do sono: “conhece a solidão de quem permanece acordado / quase sempre estendido ao lado do sono” (p. 516), “vivemos na humildade de riquezas só imaginadas / e no terror da insônia” (p. 477).

“O medo da noite”, que “cobr[e] a pele com seus minúsculos guizos” (p. 314), tem um longo caminho pela tradição ocidental. Jean Delumeau encontra numerosos exemplos sobre o tema que vão da Bíblia (e a associação com o mal) até a Idade Moderna (e seu imperativo pela iluminação noturna das cidades) (2009, p.138-153). O historiador argumenta que ameaças ancestrais (afastar feras predadoras, por exemplo) tornaram natural a aversão à treva e que os “perigos objetivos” foram paulatinamente sendo internalizadas e tornaram-se “subjetivos”, ligados ao imaginário coletivo do medo. Para ilustrar o ponto, recorre a Victor Hugo “eis aqui o momento em que flutuam

no ar / todos esses rumores confusos que a sombra exagera” (2009, p.141-142). Se temos reiterado a noção de construção do Eu pela via do excesso, os versos corroboram a noite como o momento de escrever e ter medo (e vice-versa).

Exatamente estas horas trazem consigo um componente básico do medo, que é a “nocturna incerteza” (p. 506) ou “a incerteza mineral da noite” (p. 279). Zygmunt Bauman salienta o quanto o “medo é mais assustador (...) quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la” e conclui “‘medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do alcance” (2008, p. 8; grifos do autor).

Perigos subjetivos, exagero, medo difuso, ubiquidade e invisibilidade da ameaça, estes pontos já nos dão um arcabouço razoável de leitura. Aquele que “atravess[a] a vida com o nome do medo” (p. 326) interiorizou, nas palavras de Bauman, uma mundividência orientada pela vulnerabilidade – “o mundo está cheio de perigos” – e pela insegurança – “haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou se defender” (2008, 9). O medo, desta maneira, revela um sentimento trágico da vida, tomado por um pessimismo fatalista, uma visão desastrosa da existência e, conseqüentemente, certo desânimo e apatia.⁵ Sob esta perspectiva, estão versos como “não estou triste não tenho projectos nem ambições” (p.332), “à beira-mar envelheceu vagarosamente / sem que nenhuma ternura, nenhuma alegria / nenhum ofício cantante / o tenha convencido a permanecer entre os vivos” (p. 516) e “os amigos partiram à procura de melhor sustento / só ele permaneceu aqui sentado” (p. 540).

Os poetas das últimas décadas do século XIX foram fortemente marcados por estas características e figuram como sugestivos antecedentes a algumas essencialidades da poética de Al Berto. Era constitutiva desta poesia a noção de que o fim do século marcava também um ciclo de declínio da raça humana. Em Al Berto, há passagens que remetem a esta marcação temporal: “combinara o encontro no limite deste século / onde nenhum homem dorme no limiar do dia” (p. 506) “já não me prendo a nada / mantenho-me suspenso neste fim de século” (p. 543) e “estou doente no milênio que finda” (p. 486). José Carlos Seabra registra a dinâmica das “personalidades adoecidas” dos poetas

⁵ Repito três tópicos dos quais José Carlos Seabra Pereira se utiliza para descrever “o espírito e os temas da poesia decadentista e simbolista” (1975, pp. 262, 269, 276 respectivamente).

finesseculares, “quer com intuitos de pessoal explicação (...), quer só para dar voz a uma realidade por todos pressentida”, aquilo que o crítico chamou de “estatuto colectivo da degeneração” (1975, p.305). É possível entender a poesia de Al Berto nesta dupla chave: do particular – identificada no cruzamento de biografemas, em especial, a contração do vírus HIV – e do coletivo. Sobre o último, não se quer dizer que o poeta assumidamente outorga-se a função de porta-voz do seu tempo; é ele a dizer: “descubro que nos esquecemos mutuamente / o mundo e eu” (p. 539). No entanto, justamente no recolhimento narcísico que é possível a superlativação do Eu e, assim, seus dramas são também os dramas de um tempo, como desenvolvemos anteriormente.

III

Reconhecer-se no contínuo devir identitário, que relega o homem ao eterno fragmentarismo, talvez seja uma das grandes inquietações contemporâneas; é ela motivo de incerteza e, assim, de medo: “ergue-se para o espelho / que lhe devolve um sorriso tamanho do medo” (p. 516). Bauman anota que a “individualização” na sociedade contemporânea “consiste em transformar a ‘identidade’ humana de uma coisa ‘dada’ em uma ‘tarefa’” (2008a, p. 183). O sociólogo compara, por exemplo, o quanto, no passado, a escolha profissional estabelecia carreiras e papéis sociais bastante definidos e, hoje, o sentimento é de “desencaixe”, “já que poucas (ou nenhuma) ‘caixas’ de ‘reencaixe’ parecem ser sólidas o bastante para vaticinar a estabilidade de uma ocupação longa” (2008a, p.186). Al Berto está ciente que “já não somos marinheiros nem pastores / nem ferradores nem vendedores de animais / perdemos a sabedoria dos remotos ofícios” (p. 334).

Nesta busca identitária, espelhos são marcados pelo descompasso entre aquele que reflete e o que está refletido: “este espelho reflecte o rosto que me engana” (p. 272), “o espelho fendeu-lhe o sorriso” (p. 505), e “o rosto é aquele que sonhei e não o que a noite dos espelhos tenta dar-me” (p. 521)⁶. Aos espelhos poderíamos somar as fotografias, que são também índices do envelhecimento e da passagem do tempo para o sujeito que não consegue compor uma unidade de si - daí nasce o “receio / de mais tarde olhar as fotografias e já não sentir / pulsar no papel vida nenhuma” (p. 322). O tempo

⁶ A imagem da “noite dos espelhos” condensa tópicos que acabamos de discutir.

que tudo consome também está associado à solidão: “tento acender outras imagens devoradas pelo tempo / mas estou confuso e definitivamente só” (p. 291).

O sujeito “definitivamente só” é assaltado pelo “medo que [se] segrede quanta solidão está ainda intacta” (p. 321). Aquilo que é incerteza do medo muitas vezes transforma-se numa constatação resignada: “suspeito que continuarei sozinho até o fim” (p. 312) e “continuo só / e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto” (p. 255). Nesta lírica amorosa, o estado solitário de quem “ou[ve] o eco do amor há muito soterrado” (p. 509) é imbuído de nostalgia por um tempo em que a possibilidade de encontro existia: “dizem que a paixão o conheceu / mas hoje vive escondido nuns óculos escuros” (p. 516).

Um poema bastante ilustrativo do tema amoroso é o de fechamento do ciclo “Salsugem” no livro homônimo (p. 307). A antepenúltima estrofe diz: “e nunca me disseram o nome daquele oceano / esperei sentada à porta... dantes escrevia cartas / punha-me a olhar a risca de mar ao funda da rua / assim envelheci... acreditando que algum homem ao passar / se espantasse com minha solidão”. O sujeito poético assume a voz lírica feminina, dialogando com as barcarolas medievais, nas quais a mulher lamentava ao mar a ausência do “amigo”. A esta estrofe interpõe-se a ruptura do dístico parentético: “(anos mais tarde, recordo agora, cresceu-me uma pérola no coração, mas / estou só, muito só, não tenho a quem deixar.)”. Feito ostras, que lentamente gestam a pérola através do sofrimento, foi o sujeito laborando preciosos planos, esperanças, os quais não tem com quem partilhar. Disto, decorre o ceticismo que marca a estrofe final: “um dia houve / que nunca mais avistei cidades crepusculares / (...) / recomeço a bordar ou a dormir / tanto faz / sempre tive dúvidas de que alguma vez me visite a felicidade”. A tarefa de Penélope, seu bordado de espera, se esvazia em apatia e desengano.

O amor, em Al Berto, é essencialmente romântico, isto é, aquele tido como valor, como bem desejável e como condição de felicidade. Jurandir Freire Costa quando se pergunta como o amor “deixou de ser um meio de acesso à felicidade para tornar-se seu atributo essencial”, aventa a seguinte proposição, retomando a discussão sobre identidade:

sem a força dos meios tradicionais de doação de identidade – família, religião, pertencimento político, pertencimento nacional, segurança de trabalho, apreço pela intimidade, regras mais estritas de pudor moral, preconceitos sexuais, códigos mais rígidos de satisfação sexual etc. –, restou aos indivíduos a identidade amorosa, derradeiro abrigo no mundo pobre em Ideais de Eu. (1998, 20)

Costa volta a discutir esta hipótese, citando o trabalho de Robert Solomon: “Na ‘visão identitária do amor’, como ele [Solomon] a denomina, a incerteza é o preço da liberdade. Amar romanticamente é colocar o “eu em risco”, mas tendo como recompensa a possibilidade de “ganhar um novo sentido de si” (1998, p. 202). Incerteza como sabemos desdobra-se em medo: “são horas de ter medo meu amor” (p. 274). Ao fim e ao cabo, é uma aposta, cuja derrota parece ser a sina do sujeito “que sabe envelhecer sozinho / e do corpo nunca ter avistado felicidade” (p. 531). Para este indivíduo pouco esperançoso das possibilidades do amor, os versos “só conseguia amar-te se falasse de mim / sem cessar // hoje vivo quase sempre sozinho” (p. 521), mais do que afirmar o solipsismo de Narciso, são o gesto elegíaco daquele que procurou no Outro “o abrigo derradeiro” da construção de si e teve suas tentativas malogradas. A busca que compreende a pergunta “em que arrecadação escura sossegará o amor?” (p. 291) revela a crença num amor ideal e a rejeição em banalizá-lo no mero narcisismo contemporâneo que prefere superficializar as relações, diminuir o vínculo com Outro e, desta forma, evitar qualquer cerceamento de liberdade ou risco de sofrimento.

Bauman acredita que tal fragilidade dos laços tenha desdobramentos. Para ele, “o fim do compartilhamento de um mundo ‘eu-você’ produzido pelo falecimento de um companheiro-na-vida pode ser descrito, com um mínimo de simplificação, como uma experiência de morte de ‘segundo grau’” (2008, p. 62). A morte, na sociedade contemporânea, torna-se presença corriqueira na medida em que os vínculos humanos estão em constante processo de “morte-renascimento-morte”: “‘a alteridade absoluta’ que separa a experiência da morte de todas as experiências da vida agora se torna uma característica comum do cotidiano” (2008, 63). Trata-se de um “estratagema de marginalização das preocupações com o fim”, que atua de duas formas: pela desconstrução e pela banalização (2008, p. 56-72).

Isto nos introduz ao tema último que relacionamos ao medo em Al Berto, que é o da morte. A questão é recorrente na obra. Um primeiro exemplo está no pendor inventariante desta poesia: “aqui deixo o espólio daquele cuja vida / é cintilação de lugares nítidos // (*um pouco de café, uma carta, um pedaço de vidro*)” (p. 317; grifo do autor). O inventário é em si uma preparação para morte e também dela uma aproximação, ou seja, não há nenhum “estratagema”, nenhum subterfúgio; a morte é o medo último que o sujeito resolve ver de frente e aceitar: “tens trinta e sete anos como

Rimbaud / talvez seja tempo de começares a morrer” (p. 542). A ciência da finitude jamais é esquecida e leva o sujeito poético, por vezes, a mencionar a escrita do “último poema” (p.468) ou a organização dos “papéis escritos para o último livro” (p. 533).

O quinto poema do ciclo “Vigílias” (p. 533) é o mais rico para o desenvolvimento deste tópico. Há, nele, um indivíduo que se anuncia acometido pela febre: “de meu corpo corroído pela febre ergo-me / atravesso a sala / desligo a televisão que nunca vejo // junto à janela aberta a mãe tece / a camisola de lã mal cardada”. A memória se concretiza e produz o entrecruzamento de tempos, assim o sujeito poético vê a figura materna. Com o risco da hiperinterpretação, poderíamos ler neste “ergo-me” reminiscências da miraculosa ordem aos mortos, “levanta-te”, estabelecendo um jogo morte-em-vida.

A doença não é apenas a febre, mas “pode ser um indício de peste / qualquer mal que alastra pela mansa noite”. A peste foi a responsável por um dos medos matriciais do Ocidente, como lembra Delumeau (2009, p. 54-160), e, na contemporaneidade, vê-se atualizada, enquanto metáfora, na epidemia da AIDS (SONTAG, 2007, p.112). A doença – esta “zona noturna da vida”, como diria Sontag (2007, p.11) – adquire a proporção de uma quase antecipação, uma “vivência” da morte. Nisto, residem dois aspectos interessantes: primeiro, conceber a própria morte estará sempre na chave do impensável, como na patética confissão de nosso poema: “não consigo imaginar que se morre sozinho / (...) / aterroriza-me pensar que não poderei levar / a camisola tecida pela mãe”; segundo, o quanto o medo, afinal, é “medo de não viver”, tal como aponta o filósofo Francis Wolff, “tememos, então, não a própria morte (o fato ou o estado), depois da vida, mas a morte na vida. Tememos já estar mortos, enquanto ainda estamos vivos” (2007, p. 38): no dizer de Al Berto, “mas eis-me acordado / muito tempo depois de mim / esperando por alguma fulguração do corpo / esquecido / à porta do meu próprio inferno” (p. 541).

Não cabe, para os limites deste ensaio, senão sinalizar estas linhas gerais do caminho ou, melhor, da “paixão de quem atravessa a noite / do mundo” (p. 323) a decifrar o medo e, a isto, chama de “laboriosa travessia da vida” (p. 505) vertida em poesia.

F) Bibliografia

I. Bibliografia ativa e passiva

- AL BERTO. *O Medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- _____. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GUERREIRO, António. “Palavras que embriagam” in *Jornal Expresso*, 7 de fev 1998.
- INACIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto*. RJ: UFRJ, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas)
- _____. “Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.173, 2010.
- LUGARINHO, Mário. “Al Berto: *in memoriam*, the lusitanian queer principle” ”. In: ARENAS, Fernando; QUILAN, Susan (orgs.). *Lusosex: gender and sexuality at the Portuguese-speaking world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- _____. “Al Berto: poesia e experiência”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.173, 2010.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MORÃO, Paula. “Recensões críticas”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.129/130, 1993.

II. Bibliografia teórica

- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “O regresso ao sentido”. In: *A Phala – um século de poesia (1888-1988)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARRENTO, João. *O Arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- _____. *A palavra transversal*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *A Sociedade individualizada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Mexico DF: FCE, 2005.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.
- KEHL, Maria Rita. “O elogio do medo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Edições SESC/Editora SENAC, 2007
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- LASCH, Christopher. *O mínimo Eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- _____. *Em parte incerta*. Porto, Campo das Letras: 2004
- PAES, José Paulo. “Nota liminar”. In: RILKE, R.M. *Poemas*. SP: Cia. das Letras, 1993.
- PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. São Paulo: Ateliê Editora, 2003
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. CER., Coimbra, 1975.
- REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. SP: Cia das Letras, 2007.
- WOLFF, Francis. “Devemos temer a morte?”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Edições SESC/Editora SENAC, 2007