UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto

LEONARDO DE BARROS SASAKI

(Versão corrigida)

SÃO PAULO

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA PORTUGUESA

Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto

(Versão corrigida)

Leonardo de Barros Sasaki

Dissertação, em versão corrigida, apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

SÃO PAULO

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Leonardo de Barros Sasaki

Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Banca Examinadora

Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes (orientadora)

Profa. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves

Profa. Dra. Monica Muniz de Souza Simas

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

São Paulo, _____ de _____ de 2012

*Aos meus avós, Inês e Orlando,
memória e sentido de pertença.*

*Aos meus pais, Marli e Roberto,
e ao meu irmão, Leopoldo,
porque sou de casa forte.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, pela amizade, pela orientação segura, pelo suporte atento e pela paciência e compreensão nas horas de ansiedade.

À Profa. Dra. Rosa Maria Martelo, pela gentileza, pela supervisão presente de meu estágio, pelas sugestões e conselhos substanciais.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa regular de Mestrado e da bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE).

Ao programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, na pessoa de sua coordenadora Profa. Dra. Lilian Jacoto, pelo apoio institucional e financeiro às atividades acadêmicas.

Aos Profs. Drs. Emerson Inácio e Monica Simas, pela leitura cuidada e pelos apontamentos norteadores quando do Exame de Qualificação.

Às Profas. Dras. Ida Alves e Lilian Jacoto, pelas palavras generosas de recomendação no processo de requerimento da bolsa de estágio em Portugal.

À Cristina Pidwell Tavares, pela confiança e autorização da pesquisa no espólio de Al Berto.

À Biblioteca Nacional de Portugal nas figuras da responsável pelo Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Profa. Dra. Fátima Lopes, e da técnica-responsável pela Área dos Reservados, Sra. Laurinda Costa, pela recepção e total assistência.

Ao poeta Manuel de Freitas e aos fotógrafos Paulo Nozolino e Luísa Ferreira, pela disponibilidade em compartilhar trabalhos e experiências de minha maior admiração.

Aos seguintes contatos: Paulo Correia (Centro Cultural Emmerico Nunes), Leonor Nazaré (Fundação Calouste Gulbenkian), Helena Abreu (Fundação Serralves) e Álvaro Matos (Hemeroteca Municipal de Lisboa), pela acolhida cordial e facilitação de acesso ao material de suas instituições.

Aos Profs. Drs. Alberto Pucheu (UFRJ), Claudio Willer (USP), Emerson Inácio (USP), Helena Carvalhão Buescu (UL), Goiandira Ortiz (UFG), Maria Helena Garcez (USP), Mario Lugarinho (USP), Monica Simas (USP), Nuno Crespo (UE), Paula Morão (UL), Rogério da Silva (CEFET-MG) e Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG), pelo interesse cúmplice, pelos empréstimos e indicações de material.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea (UFMG/CEFET-MG) na pessoa de sua líder Profa. Dra. Silvana Pessôa de Oliveira, e do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (USP), pela partilha.

Aos parceiros da revista *Desassossego*, em especial as Profas. Dras. Monica Simas e Paola Poma, e os companheiros coeditores Rogério Almeida, Joana Guimarães e, em particular, o amigo prestimoso Bruno Matangrano.

Aos amigos de lida acadêmica Andreia Pires, Branca Puntuel, Bruno Rós, Danilo de Oliveira, Diogo Alves, Erivoneide de Barros, Fernanda Drummond, Fernando Fico, Gustavo Guimarães, José Ferreira, Júlia Osório, Jun Shimada, Leonel Velloso, Nathália Nahas e Tatiana Picosque, pela troca constante, pela companhia no roteiro de congressos e colóquios, pela cerveja para os de cerveja, pelo vinho para os de vinho e, sobretudo, pelo carinho.

Aos amigos lisboetas Alzira Arouca, Débora Baldinelli, João Vilhena, João Xavier, Marcelo Valadares e, em especial, ao Gonçalo Refacho e Miguel Sousa; aos amigos belo-horizontinos Fernando Salum, Júlia Arantes, Laura Cohen, Mahira Caixeta, Michael Hill e, com particular e enorme carinho, à Márcia Schiavo. Todos novos e permanentes cidadãos dos meus afetos.

Aos amigos de então e sempre Aline Mendonça, Danilo Gonçalves, Júlio Sola, Mario Tommaso, Priscila Rodrigues, Scarlat Kobayashi, Tiago Dias e Thais Monteiro. Gravo o meu amor declarado, repetido e repetido.

Ao José Bertholo, perdido na “profusão das coisas acontecidas”, por um comentário em meu *blog* (também perdido), no qual me recomendava um “poeta chamado Al Berto”.

E, *last but not least*, ao Lucas Schiavo, porque sigo encantado “no tempo da delicadeza”.

“Ama como a estrada começa”

Mário Cesariny

“Em todas as ruas te encontro

Em todas as ruas te perco”

Mário Cesariny

“a sagesa e a sabedoria que foi abandonando

à laboriosa travessia da vida

à lentíssima decifração do medo e dos sinais”

Al Berto

RESUMO

A obra de Al Berto insere-se em quadro estético no qual se recupera uma dicção mais afetiva e sentimental, se cultiva uma tônica no contato com a realidade mais imediata e se estreita (e também se embaralha) os vínculos entre vida e arte. Para melhor delinear esse contexto, evocam-se alguns conceitos teóricos tais como os de autenticidade, de poesia sentimental e ingênua ou ainda o de coincidência ou não entre poema e poesia. Uma das questões de fundo fulcrais e aglutinadoras das características supracitadas é a intimidade ou, melhor, uma escrita da intimidade, que é atravessada pelas tensões e impasses do espaço biográfico contemporâneo. Como estratégia analítica, organiza-se a dissertação a partir dos dois movimentos constituintes da sondagem íntima: a objetivação do sujeito e a subjetivação dos objetos. Assim sendo, busca-se, primeiramente, discutir a noção de narcisismo poético e explicitar o processo de constituição daquilo que o poeta denominou de “texto-corpo” e suas figurações: “pequeno demiurgo”, “o centro sísmico do mundo”, “monge noctívago” e o “último habitante”. Especificamente neste momento do trabalho, conceitos como os de trauma e abjeto auxiliam na leitura dos poemas. Na sequência, investiga-se a relação do sujeito poético, atento e solitário, com seus objetos cotidianos, que são considerados como sinais da realidade e do próprio indivíduo. Articula-se a essa análise o repetido uso estilístico de enumerações e inventários, manifesto de forma bivalente: uma, como expressão da fragmentação do mundo e, outra, como discurso de desconstrução e resistência. A estrutura da dissertação, portanto, tem caráter complementar se considerada em suas partes: tanto em uma quanto em outra, o que está em questão é a possibilidade de uma escritura da intimidade apresentada paradoxal e simultaneamente enquanto presença e ausência do real, enquanto afirmação e negação de uma subjetividade, enquanto assimilação e deslocamento dos lugares canônicos das escritas de si.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto, intimidade, constituição do sujeito, objetos, enumerações

ABSTRACT

The work of Al Berto is inserted in an aesthetic framework which recovers a more emotional and sentimental poetic diction, places greater emphasis on the contact with immediate reality and narrows and blurs the limits between life and art. In order to clearly outline this context, we also evoke some questions such as the concept of authenticity, of sentimental and naïve poetry, or that of concurrence or not between poem and poetry, among others. One of the background issues related to these traits is intimacy or the writing of intimacy, which is full of tensions and dilemmas in the contemporary biographical space. The analytical structure of the dissertation is based on the two movements of the self-questioning intimacy: objectification of the subject and subjectification of objects. Thus, we primarily seek to discuss the notion of poetic narcissism and elucidate the process of constitution of the so-called "text-body" and its figurations: "small demiurge", "the seismic center of the world", "the nocturnal monk" and "the last inhabitant". Trauma and abjection are concepts that help us read the poems in this specific part of the study. Finally, we investigate the relations of the attentive and lonely poetic subject to his everyday objects – regarded as signs of reality and of the individual himself. We also articulate this analysis with the stylistic use of enumerations and inventories in a bivalent form: a) as an expression of the fragmentation of the world and another, and b) as a discourse of deconstruction and resistance. Hence, the structure of the dissertation should be considered in its complementary chapters: both deal with the writing of intimacy paradoxically and simultaneously regarded as presence and absence of the real, or as affirmation and denial of subjectivity, or even as assimilation and displacement of canonical writings of the self.

KEYWORDS: Al Berto, intimacy, self-constitution, objects, enumerations

SIGLÁRIO

Obras de Al Berto citadas

AM – *O Anjo Mudo*, edição de 2012

D – *Dispersos*, edição de 2007

M – *O Medo*, edição de 2009

Todas integram a “Colecção Obras de Al Berto” da editora Assírio & Alvim.

SUMÁRIO

DECRIFRAR OS SINAIS DA INTIMIDADE: LEITURAS DE AL BERTO	12
1. APRESENTAÇÃO OU “DA PARTILHA”	12
2. A POESIA EM SINAIS	15
3. O SUJEITO EM SINAIS	44
4. A REALIDADE EM SINAIS	73
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “DA TRAVESSIA INDECIFRÁVEL”	102
6. BIBLIOGRAFIA.....	105
 APÊNDICE: <i>DEVASSAR O CORPO DE TINTA: O ESPÓLIO DE AL BERTO</i>	111
ESPÓLIO: LEVANTAMENTO E ANÁLISE.....	112
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	151
 ANEXO A – Luísa Ferreira.....	152
ANEXO B - Caravaggio.....	153
ANEXO C – Paulo Nozolino.....	155
ANEXO D – Manuscrito de <i>O Medo</i>	158

DECRIFRAR OS SINAIS DA INTIMIDADE: LEITURA DE AL BERTO

1. APRESENTAÇÃO OU “DA PARTILHA”

As redes sociais talvez sejam hoje um observatório privilegiado das relações humanas, – dos seus rumos, escolhas e carências. Consideramos, em especial, o trato com a intimidade na forma de entendê-la e expressá-la. Em 2011, Jonathan Frazer fez publicar no *New York Times* um texto intitulado “Liking is for cowards. Go for what hurts” (“Curtir é para covardes. Procure o que dói”, em tradução livre). Ali, seu o ponto de partida era a opção de “curtir” [like] nesta que se tornou a grande ágora contemporânea, o *Facebook*.

O texto é bastante iluminado e iluminador. Nele, o romancista lembra o quanto o objetivo último da tecnologia, o “*telos da techné*”, é a tentativa de controle sobre aquilo que ainda nos é indiferente às vontades – sejam as contingências dos fenômenos naturais, sejam as contingências das relações afetivas.

Nessa medida, o *Facebook* contribui para esvaziar o sentido mesmo de “gostar”, transferindo às pessoas um predicativo mercadológico que até então era dos objetos de consumo: serem “*likeable*”, isto é, terem a sua importância determinada em razão do potencial de serem ou não *apreciadas* – e o adjetivo é útil em sua ambivalência etimológica.

Trata-se de uma ética compensatória que busca no imediatismo do “curtir” o reforço contínuo, a frágil afirmação da intimidade – fatos cotidianos, opiniões, gostos, preferências, etc. Está em jogo, portanto, a parcela mais rasa daquilo que propriamente constitui o sujeito; é a exposição de sua *face* para consumo. Afinal, como bem percebe Frazer, “to expose your whole self, not just the likable surface, and to have it rejected, can be catastrophically painful. The prospect of pain generally, the pain of loss, of breakup, of death, is what makes it so tempting to avoid love and stay safely in the world of liking”¹.

Temos convicção de que já teríamos esboçadas as linhas de forças para introduzir o trabalho pretendido acerca da obra de Al Berto, seja no que nela se insurge contra o *telos* da instrumentalização da vida em um mundo asséptico e analgésico, seja no que ela tem de figuração da intimidade de um sujeito tão consciente da dor, da perda, dos términos, etc. Aproveitando o título do texto de Frazer, *O Medo* de Al Berto, longe de qualquer covardia, procurou o que dói, procurou “as ideias sinistras”, que, à sua volta, tornam-se “pequenos objectos cortantes” (M, p. 363). Nestes objetos, o homem reconheceu a vida.

¹ Nessa dissertação, as citações em língua estrangeira serão feitas no original e traduzidas em nota de rodapé, com exceção de textos cujo teor, a julgar por seus autores, é artístico.

Entretanto, existe uma segunda ferramenta da rede social à qual Frazer não se atém, talvez por estar submetida à idêntica dinâmica. Ao lado do “curtir”, os usuários têm ainda a opção de “compartilhar” o material que circula em seus murais. Retendo o uso do vocábulo, podemos contrapô-lo aos versos de Al Berto, que nos confidenciam os “poucos objectos com que partilhámos a vida” (M, p. 334) ou o “olhar novo sobre as coisas que partilham a vida comigo” (M, p. 372). Logo, o sentido da partilha é maior e mais profundo: diz respeito a uma vida, toda ela, à exposição de seus sentimentos íntimos – tortuosos que o sejam. Não há artifícios ou subterfúgios para se dividir uma existência: “Tudo o que me resta é o que partilho contigo: uma existência de papel”, dizia Lawrence Durrell em epígrafe de Al Berto.

Este trabalho propõe-se, então, a refletir sobre a partilha dos “objectos cortantes” e da(s) “existência(s) de papel”, tentativamente organizada pela ideia da intimidade em duas de suas rubricas – conforme Orest Ranum recenseou em sua “arqueologia do íntimo”: “a dos objetos-reliquia, dotados do poder de lembrar os amores e as amizades; e a dos registros da existência íntima conservados pela imagem ou pela escrita” (1991, p. 213). Nesse sentido, os capítulos são estruturalmente complementares, pois cada qual explora vias de uma mesma rua de mão-dupla, a das escritas de si: *a objetivação do sujeito* e *a subjetivação dos objetos*.

No capítulo 1, “*A poesia em sinais*”, pretendemos passar em revista pela proposição de “regresso ao real” e pelas avaliações que fizeram críticos portugueses a respeito da produção poética dos anos 70 e 80. Procuramos não apenas estabelecer as características dominantes desse período a partir das tensões e deslocamentos da geração anterior, a de *Poesia 61*, como também expandir nossa leitura através de referências outras, como, por exemplo, os conceitos schillerianos de poesia ingênua e sentimental recuperados por Jean Claude Pinson. Como exercício aglutinador, demonstramos como estas questões teóricas figuram na poesia de Al Berto tendo por fundo o chamado “espaço biográfico” e, a ele subjacente, a noção de intimidade – precária que ela seja. Para isso, analisamos três poemas da seção “Quinta de Santa Catarina (fragmentos de um diário)”.

Já no capítulo 2, “*O sujeito em sinais*”, aprofundamos a análise dos impasses dos gêneros autobiográficos na literatura contemporânea e verificamos como Al Berto frequenta e subverte os lugares canônicos das escritas de si. Tal discussão permite-nos examinar os conceitos de narcisismo poético e autoconstrução, de abjeção, de realismo traumático e de narrativas performáticas através dos poemas – para citar alguns – “O pequeno demiurgo”, “Dia da criação da noite por Carlos Nogueira”, “Meditação com natureza-morta”, “[a doença lança nas veias um insecto negro]” de “Vigílias” e “[corpo]” de “Réstia de Sangue”. A leitura dos poemas, por fim, encaminha-nos para o recenseamento daquilo que chamamos “epítetos

poéticos” de Al Berto: “o pequeno demiurgo”, o “centro sísmico do mundo”, “o monge noctívago” e o “último habitante”.

No capítulo 3, “A realidade em sinais”, desenvolvemos a ideia de “sinais” contida no título deste trabalho entendendo-os, através de seu desdobramento semântico (marcas, restos, detritos e ruínas), como fragmentos de uma realidade sem meios de apreensão absoluta. Essa condição traduz-se, por um lado, na tematização da solidão e da atenção à microrrealidade dos objetos e, por outro lado, na escolha de procedimentos estilísticos como o uso de listas e inventários – encontrados, especialmente, em *Trabalhos do Olhar*, *Salsugem* e nos (pseudo)diários de *O Medo*. Através da análise dessas enumerações, buscamos demonstrar de que modo o seu uso constitui-se simultaneamente como resistência ao discurso utilitarista e mercadológico e como subversão do princípio arquivista da ordem de nossa sociedade.

Registramos, por fim, o apêndice “Devassar o corpo de tinta”, em que se faz a análise do espólio de Al Berto depositado na Biblioteca Nacional de Portugal. A pesquisa pautou-se pelas linhas gerais da dissertação: a) observar o processo de escrita – escolhas lexicais, supressões e emendas – pela perspectiva do espaço biográfico; e b) detectar passagens em que se tematizam os objetos – incorporados (ou não) a uma dinâmica enumerativa.

Em toda a dissertação que se segue, perpassa o espírito de instabilidade e de precariedade quanto aos mecanismos de expressão e representação da intimidade. Não existe chão sólido em que a obra possa ser categorizada, classificada, determinada. O sujeito, em existência marginal, abjeta e solitária torna-se um coletor de sinais do real, em um inventário que não acumula bens, em uma partilha que não os reparte.

Carlos Drummond de Andrade recomendava-nos não facilitar com a palavra “amor”. Al Berto assim procedeu com a palavra “partilha” – e, ao fazê-lo, talvez tenha cumprido também o conselho de seu par brasileiro: “Ao abrir as janelas ao riso dos outros, vagorosamente, revelar-se-á uma réstia de alegria. Aquela que não é possível partilhar a sós, aquela que necessita doutros corpos para que o mundo se ponha a existir à nossa volta, surpreendente, único, breve” (AM, p. 92).

Fica a defesa vigorosa de uma pequena fresta, uma “janela ao riso dos outros”, mínima que seja, pela qual se partilham os afetos, ainda que débeis réstias. Sem salvação transcendente, “no cimo lúcido do próprio corpo”, o lume da lucidez faz da irremediável escuridão do sujeito um fardo menos penoso e se pode, desta sorte, contemplar “o fulgurante sangue dos astros / muito longe / no segredo desse lugar único / em que a escuridão da noite parece eterna claridade” (M, p. 393).

Partilhar o segredo de um lugar único, surpreendente e breve: seu outro nome é poesia.

2. A POESIA EM SINAIS

Amor – eis o sentimento. Entre os papéis que compõem o espólio de Al Berto, encontram-se anotações de sua leitura de *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke. Dentre os trechos que lhe despertaram interesse, o poeta alemão adverte: “As obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas” (1986, p. 32). Neste primeiro capítulo, tendo tais observações preliminares em mente, nosso esforço será refletir sobre essa primazia do “amor” sobre uma crítica que “tão pouco alcança”. Dito de outra maneira, perguntamos: que implicações, leituras e protocolos estão subjacentes a essa “crítica da crítica” e a um objeto artístico que se pretende abordado eminentemente pelos afetos?

O verso que motivou o título deste trabalho propicia-nos alguns *sinais* dessa resposta. Está contido na seguinte quadra de *Uma existência de papel*: “da humidade antiga do eremitério ergue-se / a sagesa e a sabedoria que foi abandonando / à laboriosa travessia da vida / à lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, 505). São versos que, em nosso entendimento, exprimem uma espécie de arte poética. Essa poesia renunciou a um discurso da “sagesa”, o que aponta para diferentes adjetivações, salientemos, não exatamente concomitantes: sublime, abstratizante, cerebral, erudito, culturalista, textualista, etc. A obra mostra-se orientada por um vínculo mais estreito entre arte e vida – ainda que esta possa apenas ser apreendida enquanto perigo, alerta e fragmentação (“do medo e dos sinais”). Logo, o labor da poesia não é aquele do verbo, mas da mutabilidade e impermanência – visto que é travessia – da vivência, seus afetos e questionamentos.

Grosso modo, esse quadro esboça os dois marcos históricos assentados pela crítica² quando se propõe a traçar um panorama da poesia portuguesa na segunda metade do século XX. O primeiro deles seria a década de 60, com a emergência da recolha *Poesia 61*; o segundo, a década de 70, relacionando-o – direta ou indiretamente – à Revolução de Abril e à publicação do *Cartucho*. Propomos, primeiramente, um breve excuro por esquemas analíticos, os mais abrangentes, a fim de distinguir as linhas de força características da lírica contemporânea – pensadas não como exclusivas do cenário literário português, mas

² Para essa revisão bibliográfica, tomam-se autores, cujos textos de teor mais panorâmico são aqui considerados fundamentais para a compreensão da produção portuguesa contemporânea, a saber: “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61” de Rosa Maria Martelo, “Um quarto de século de poesia” de João Barrento, “A poesia portuguesa do fim do século: emergências post-modernistas” de Carlos Reis, “Uma *outra* poesia: de João Miguel Fernandes Jorge a Al Berto” de Fernando Guimarães, “Dos anos 70 à década de 90” de Nuno Júdice, “Modernismo, modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século” de Fernando Pinto do Amaral e “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): poesia” de Fernando J. B. Martinho. As referências constam de nossa bibliografia.

integradas em limites mais alargados do campo estético contemporâneo; em seguida, pretendemos observar, através da análise de poemas, como estas questões figuram na obra de Al Berto, tendo por pano de fundo ou, melhor, por linha mestra dos conceitos anteriormente expostos o dito “espaço biográfico” e as ideias e ele atreladas, tais como as noções de privacidade e intimidade.

O texto de Rosa Maria Martelo, em *Vidro do mesmo vidro*, é exemplar na busca de tensões entre as referidas vertentes poéticas – menos para detectar rupturas e mais para discutir linhas de continuidade e deslocamentos. A começar pelo grupo de 61, formado por Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Fiama Hasse Brandão, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, ressalta-se, sobretudo, o esmero textual e a contenção/concentração da linguagem desta produção – ou, como prefere a autora, sua “espessura discursiva” (2007, p. 25). É a partir desse pendor formal que João Barrento (2000, s/p.) lê essa poesia como “vigiada”, “rigorosa na linguagem”, “lapidada e algo fria”, tendo em mente a fórmula modernista da impessoalidade da voz lírica. Fernando Guimarães, em sintonia crítica, ressalta esta “linguagem que se assume em termos de uma maior depuração e que tende para uma expressão contida e rigorosamente segmentada” (2002, p. 36).

Martelo dedica-se a explorar mais detidamente as características deste período e assim as lista: a) a “somatização de sua relação com o mundo” (2007, p.26), no que concerne, como bem anota a crítica, à “sabotagem dos poderes instituídos” (ibid., p. 14) sem implicações de orientação ideológica, panfletária; b) o privilégio no emprego das imagens e no choque surpreendente entre elas – na pertinente lembrança do testemunho de Gastão Cruz: “E era de imagens que nós achávamos que a poesia vivia” (ibid., p. 24); e c) resistência à paráfrase e ao discurso cotidiano – no que tange à “exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária” (ibid., p. 13) ou ainda à “desconfiança perante o efeito de realismo” (ibid., p. 25).

São esses traços que levam alguns críticos a concluir que os “anos sessenta tinham ainda estado totalmente subordinados ao espírito dos Modernismos e das vanguardas históricas” (BARRENTO, ibid., s/p). Assim concorda Martelo, para quem a poética dominante na poesia dessa década procurou “reactivar a tradição modernista” (2007, p. 40).

É importante ressaltar, porém, que a autora, consoante Luís Miguel Nava, se posiciona contrariamente à ideia de que existam rupturas de poéticas e superação da modernidade – o que não significa, pelo óbvio, Modernismo – entre os períodos aqui tratados. Para ela, enquanto os de sessenta filiavam-se à linha modernista de vanguarda, os de setenta, a “uma tradição baudelairiana, uma modernidade em sentido lato” (2007, p. 40). Fernando Pinto do Amaral, por sua vez, partindo do mesmo Nava, admite antecedentes poéticos aos de

setenta – sobretudo Ruy Belo –, mas percebe “um princípio do *declínio da modernidade*” na ultrapassagem dos anos sessenta (1991, p. 49; grifos do autor)³.

Chamemos ruptura ou deslocamento, o inescapável é apercebermo-nos das expressivas *modulações*, de um momento ao outro, nas opções discursivas e nos protocolos de leitura estabelecidos. É possível, nesse sentido, recuar ainda mais para se observar a que reagiu o ímpeto vanguardista da *Poesia 61*. Carlos Reis lembra que poetas como Gastão Cruz, Fíama Hasse Brandão e Luiza Neto Jorge tendiam a “retrair o empolamento discursivo que caracterizara alguma da poesia portuguesa das décadas anteriores, sobretudo a presencista e a neo-realista”⁴ (2005, p. 87). O depoimento de Eduardo Prado Coelho ilustra precisamente como, a partir dessa “soma de condenações”, nascia

uma enorme vontade de, com o apoio da linguística emergente e da semiótica balbuciante, e a coberto de uma teoria que se proclamava rigorosamente materialista, escrever uma poesia que fosse revolucionária, *não pelo significado dos seus enunciados, mas pela estrutura de suas enunciações* (apud AMARAL, 1991, p.49; grifos nossos)

Para essa poesia, sua atitude revolucionária, sua estratégia de resistência não era temática, mas formal. Martelo chama este processo de “somatização estrutural”, isto é, “por em evidência as características discursivas [do poema] e faze[r] dessas propriedades objecto de referência” (2007, p. 37). Lembra a autora ainda que isso nada tem a ver com um fechamento do texto sobre si mesmo, mas antes “é uma condição de abertura, um modo de este se tornar permeável a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência do real” (ibid., p. 37). Em outras palavras, o foco da poesia em sua “estrutura da enunciação” – e, portanto, o esmaecimento de uma dimensão referencial – espelha uma realidade cada vez mais esvaziada de concretude.

É justamente essa relação com o real que nos interessa por ser um dos pontos de *deslocamento* entre a poesia feita até a década de sessenta e a produção subsequente. A publicação do *Cartucho*, em 1976, reuniu os que seriam nomes destacados desta geração⁵:

³ O conceito de *sobremodernidade* de Marc Augé, ao qual recorre Martelo, assim como, por exemplo, o de *hipermodernidade* de Gilles Lipovetsky apontam para a imprecisão do termo “pós-moderno” por não vivermos exatamente, segundo esses autores, o fim da modernidade, mas a exacerbação de seus valores. De nossa parte, cabe anotar a existência de uma incompatibilidade terminológica no entendimento das – ou na tônica posta nas – alterações ocorridas no mundo nestes últimos anos, mas que não estamos completamente convencidos, contudo, de que sejam posições excludentes, já que muitas percepções teóricas postuladas como “mudanças” auxiliam-nos a perceber os “deslocamentos” – entendimento que preferimos e acolhemos.

⁴ Essa aproximação de duas correntes que, à sua época, se polarizaram já havia sido sugerida por Fernando Guimarães, para quem “o distanciamento [temático] nem sempre se constitui numa real, efectiva, *diferença* de linguagem” (2002, p. 27; grifos do autor).

⁵ O termo “geração” quando empregado não sinaliza uma coesão absoluta entre os poetas surgidos nestas balizas temporais, mas as tendências preponderantes, suas características comuns. Poderia objetar-se que há diferenças fundamentais entres os autores. Aproveitamos aqui a lição de Todorov sobre os românticos e o Romantismo: ora,

João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e Joaquim Manuel Magalhães – este último sendo o responsável pela divisa “regresso ao real”, que se converteria, como é consenso na crítica, numa espécie de moto para as poéticas desse momento. O testemunho do próprio poeta vale a citação:

Contra a necessária, na altura, rarefação do sentimento, do enunciado e do imaginário, surge na poesia mais recente um ímpeto renovado de se contar, de se assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é *menos verbal do que explicitamente emocional*. (1981, p. 258; grifos nossos).

Se fica patente as diferentes pulsões – uma “verbal”, outra “emocional” –, é digno de consideração o reconhecimento do débito para com as conquistas da *Poesia 61*, o que Magalhães chama de “libertação da poesia” (ibid., p. 257) dos modelos neo-realistas – como já mencionamos anteriormente. A geração de sessenta tentou “demonstrar que era possível um *discurso materialista* sem o imediatismo do compromisso” (ibid., p. 256; grifos nossos). Nesse sentido, pode-se dizer que, mesmo indiretamente, há uma contribuição, uma preparação de terreno, para que a geração posterior pudesse reativar um contato “emocional” com a realidade, isto é, criar *efeitos de realismo* que não estivessem constitutivamente atrelados a algum engajamento político.

O que está em jogo para esses poetas é certa reabilitação do poder referencial da linguagem, sua dimensão mais discursiva – e até mesmo prosaica. A redescoberta do realismo, todavia, não significa encarar a produção pós-70 como um retorno da crença mimética da arte. Tal literatura é representativa de “um estado de espírito subsequente à crise da *mimesis* e à ruína da ideia de uma arte que imitasse a realidade” (AMARAL, 1991, p. 50). Os olhos do poeta que tornam a mirar o mundo e seu cotidiano já não têm por objetivo a imitação; estão, antes, imbuídos de um carácter pessoal, íntimo: “a realidade das coisas é perturbada ou, se se preferir, *configurada pela emoção, pela afectividade ou pelos sentimentos*, de modo que a realidade ganha uma configuração que acaba por vir perturbá-la, perturbando-nos” (2002, p. 165; grifos nossos), como disse Fernando Guimarães a respeito de António Franco Alexandre.

Barrento, de forma criativa, sintetiza esse deslocamento para o sujeito e seus afetos: “passa-se da experimentação para a experiência, do poema sem sujeito para formas de uma ‘nova subjetividade’ (como também se lhe chamou nos anos 70 alemães)” (2000, s/p). A

não há contradição entre os que advogam pelas distinções irreduzíveis e aqueles que procuram linhas de contiguidades e oposições globais com outras poéticas. Conclui Todorov: trata-se simplesmente do “grau de generalidade com que se decide operar” (1996, p. 166). O próprio Al Berto, quando fala do confessionalismo em sua obra, admite que este talvez fosse um “tique de geração” (1997, p. 32). Se não há uma aceção programática no uso do termo, há o indicativo de uma proximidade poética pressentida entre seus contemporâneos.

lembrança do movimento *Neue Subjektivität* é ilustrativa desta inflexão no campo literário ocidental – termos como *Alltagslyrik* (lírica do cotidiano) e *Neue Innerlichkeit* (nova interioridade) poderiam ser aplicados aos pares portugueses. Poetas como Nicolas Born mostraram-se empenhados em abandonar o que consideravam artificial, ornamental no discurso lírico em defesa de uma dicção francamente afetiva e arraigada na simplicidade das experiências cotidianas – daí o depoimento do poeta e teórico Jürgen Theobaldy:

I wish for my poems that they reveal something of *the enduring quality of simple objects*⁶, lending these and themselves something that lasts in a society that now only produces so as to discard too soon (apud BEUTIN, 1993, p. 628; grifos nossos)⁷.

A respeito da poesia francesa do mesmo período, sob as etiquetas “novo lirismo” ou “lirismo crítico”, Jean Michel-Maulpoix assinala que “ce retour du/au lyrisme se situe pour une part dans un déplacement de l’attention de la page blanche (ou de la table d’écriture) vers le monde” ou “l’affirmation renouvelée d’une *interdépendance étroite entre l’écriture et la vie*” (1998, p. 120 ; grifos nossos)⁸.

Se nos referimos a esse estreitamento do vínculo entre vida e arte, não se pode ler, entretanto, essa poesia sob uma ótica que pressuponha, por exemplo, a identidade entre autor e obra. Em outras palavras, “recuperada a noção de subjetividade, ela é agora uma subjetividade diferente – menos centrada sobre cada sujeito ou, se quisermos, *mais passiva e anônima*, irremediavelmente dispersa e sem lugar” (AMARAL, 1988, p. 162; grifos nossos). A avaliação de Pinto do Amaral não se refere especificamente a Al Berto, mas nos parece perfeitamente cabível. De imediato, poderíamos ser levados a recusar, por contraditório, “passiva” e “anônima” como adjetivos para descrever a subjetividade manifesta em sua lírica, sobretudo quando muito se repete o alto teor “confessional”, “autobiográfico” e “narcísico” do poeta. É essa aparente contradição que pretendemos explorar nessa dissertação, nomeadamente em seu segundo capítulo. São movimentos concorrentes de afirmação e negação do sujeito, de encher-se dos afetos e deles se esvaziar.

Rigorosamente considerado, recuperar a noção de subjetividade não denota um regresso do autor, pois, e a advertência é de Manuel de Freitas, este “sempre esteve lá (o peso

⁶ É interessante notar o desejo de que os poemas revelem – e constituam-se eles mesmos em – “simples objetos” do cotidiano, convocados como resistência à lógica mercadológica do consumo. No capítulo 3, voltaremos ao tema no contexto da obra de Al Berto.

⁷ “Espero de meus poemas que eles revelem algo da perdurável qualidade dos *objets simples*, emprestando a eles e aos próprios poemas algo que dure em uma sociedade que agora só produz para que tão logo possa descartar” [versão nossa]

⁸ “esse retorno do/ao lirismo se situa, por um lado, no deslocamento da atenção para a página branca (ou para a mesa de escritura) em direção ao mundo” e “a afirmação renovada de uma interdependência estreita entre a escritura e a vida” [versão nossa]

exacto do deíctico é que é variável, podendo corresponder – como em Mallarmé – a uma *forma* de ausência)” (1999, p. 92; grifos do autor). É preciso bem salientar: vocábulos tais como “regresso”, “retorno” e “recuperação”, quando utilizados nesse trabalho, referem-se um maior “peso”, a uma renovada “tônica” na subjetividade, o que também poderia ser dito sobre o real.

Segundo Martelo, “a tentativa de articular arte e vida nunca estivera, na verdade, ausente. A grande ausência fora, desde Baudelaire, a impossibilidade de articular a arte e a *vida-enquanto-presença*, e essa ausência de real marca toda a literatura do século XX” (ibid., p. 42; grifos da autora). São diferentes estratégias, diferentes protocolos de leitura. Com vocabulário parecido, Pinto do Amaral assim avalia a poesia produzida nas décadas de 1970, na qual

sentimos um mal-estar vital, um desconforto surdo e penetrante que talvez um dia venha a fazer desta curiosa geração [a dos anos setenta] não a da *presença*, mas a da *ausência* – ou seja, tomando abrigo sob esta imensa Ausência anunciada pela modernidade, deixou de limitar-se à sua estéril proclamação, procurando encontrar linhas de fuga pessoais que se vêm organizando pela via do recurso à precariedade de pequenas e fragmentárias *presenças* (1991, pp. 51-52; grifos do autor)

Aqui, tal avaliação e os propósitos deste estudo são convergentes, pois adiantam a dominante do próximo capítulo pela seguinte advertência: ainda que falemos de um novo vínculo entre o sujeito e a realidade, ele tem de ser entendido de forma problemática e tensionada. É nessa chave que queremos ler a “decifração dos sinais” em Al Berto: as noções de subjetividade e realidade são postas nos termos dos sinais⁹, isto é, de indícios, de fragmentos incapazes de se constituírem de forma estável em um todo. Como aponta Fernando Guimarães a respeito de poema de João Miguel Fernandes Jorge, a linguagem procura privilegiar “os caracteres apagadamente distintivos dos ‘sinais’ que tendem a desconstruir a realidade das coisas” (2002, p. 157).

É justamente frente a essa realidade cada vez mais esboroada que o novo relevo dado à subjetividade torna-se o recurso, ainda que precário, para escapar das aporias oriundas dos impasses da (autor)representação. Sobre isso, cabe a distinção que Rosa Maria Martelo faz entre desajuste do romântico e o desajuste do contemporâneo: o do primeiro era entre o ser humano e o mundo; o do último está no plano “da permanente *virtualização do real*, à qual a

⁹ Em “Nota biográfica em forma de carta”, Al Berto diz: “Por outro lado, parece-me irrelevante esboçar o trajecto duma vida que, sinceramente, eu tantas vezes confundo com a vida dos poemas. Assim, seduz-me mais a ideia de abandonar, ao acaso, algumas pistas ao correr desta carta”. A ideia que o seduz, a de “abandonar pistas”, não parece exclusiva do sujeito, mas de todo o mundo tal qual fundado por sua poesia. (cf. Apêndice A, cx. 39).

subjectivação das referências, que conduz à recusa do lirismo abstractizante, procura responder” (2007, p. 40; grifos nossos).

Avançar nessa evocação aos românticos é bastante produtivo, na medida em que se fala, até mesmo, em novo-romantismo (GUIMARÃES, 2002, p. 159). Em outra oportunidade, no artigo de nome “Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX”, Martelo apresenta uma aguda reflexão sobre o tema, partindo da diferenciação que fizeram os românticos entre poema e poesia. Menciona como exemplo a indagação de Friedrich Schelegel, mantida aqui na tradução francesa aduzida pela autora: “Et que sont-ils [os poemas] compares à la poésie sans forme ni conscience qui palpite dans les plantes, rayonne dans la lumière, sourit dans l’enfant, étincelle dans la fleur de la jeunesse, s’embrase dans le cœur aimant des femmes?” (2003, p. 93). O poema, completa a crítica, deve ser entendido “como uma mediação que lhe dá acesso à experiência idêntica” (ibid., s/p).

Contrariamente a essa posição, encontraríamos o entendimento de que poesia existe tão somente nos limites do poema – exemplo disso seria a citada *Poesia 61* e sua resistência à decifração de “um sentido *para lá* do texto, quando esses versos o recusavam e eram apenas fiéis à sua literalidade¹⁰” (AMARAL 1991, p. 48; grifos do autor).

Tendo em mente as inflexões da poesia, essas a que temos aludido na década de 70, Martelo percebe que

a poesia volta a descoincidir do poema se bem que agora quase sempre se apresente de modo secularizado implicando uma experiência sobretudo emocional e vivencial, tanto mais que esta situação tem agora atrás de si o baudelairiano mergulho do poeta ‘flâneur’ na multidão citadina (2003, p. 98).

Lembra ainda que não se trata de uma mudança no público de poesia, mas de um novo tipo de protocolo de leitura, no qual “a experiência do sujeito poético apresenta-se como algo partilhado, ou facilmente partilhável com o leitor” (ibid., p. 101). Ou, como diz Al Berto: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (M., p. 541). A dita “facilidade” de se partilhar a experiência refere-se, assim acreditamos, nos “atos de identificação” que comentaremos adiante. Martelo qualifica-a, portanto, a partir da perspectiva do leitor. O sujeito poético albertiano, por sua vez, conforme explorado em nossa Apresentação, em diversas oportunidades repetirá a dificuldade desse compartilhamento (cf. Apêndice A, cx. 39).

¹⁰ “Literalidade” é pensada como a coincidência entre poema e poesia, “no quadro de uma linguagem de ruptura e de recusa de referencialidade directa” (ibid., p. 48). Julgamos necessário o aparte para que não se confunda justamente com o seu contrário: a “literalidade” de uma poesia de pendor prosaico, colada a uma referencialidade mais imediata, como a do *Cartucho* e, atualmente, por exemplo, a dos “poetas sem qualidades”.

A alusão à *flânerie* e ao nexu benjaminiano entre poesia e desolação na cidade está intimamente ligado ao sentido marginal da poesia, como já o era na veia abjeccionista de um Mario Cesariny, por exemplo. Quando Martelo nos fala da experiência poética como “algo de partilhado”, refere-se à capacidade dialógica, de estabelecer pontes comunicativas mais libertas – quer pelo seu conteúdo na tematização de comportamentos recalcados pelo conservadorismo salazarista, quer pela sua forma mais próxima à linguagem cotidiana e mais distante do virtuosismo linguístico. Sobre essa linguagem, Fernando J. B. Martinho comenta:

assiste-se (...) a uma abertura da poesia, e com toda desinibição, a domínios que até aí lhe tinham estado mais ou menos vedados, ou a que só, com extremos cuidados, podia aludir: o erótico, o escatológico ou, mais latentemente, tudo o que tivesse a marca da *marginalidade*. (1984, p. 20; grifos do autor)

Essas questões parecem concentradas e bem exploradas em Pinto do Amaral através da polissemia do “sentido” (1988, p. 161). Com a expressão, o crítico queria apontar três usos diferentes do vocábulo, os quais desenvolvemos a partir do já exposto: a) *as linhas de sentido*: a primazia do significado sobre o significante e, com isso, a baixa disposição ao que pareça regramentos e hermetismos, o afã comunicativo e dialógico observável na constate evocação de um Tu; b) *o mais sentido*: o retorno de uma dicção sentimental, excessiva por vezes, avessa às generalizações da impessoalidade e pensada na relação entre experiência e poesia – em especial, na lírica amorosa; e c) *sentidos do corpo*: o deslocamento de uma poesia autocentrada para outra de expressão dos afetos, ligada à experiência do corpo, a um erotismo da escrita e à recusa de uma assepsia ou decoro temático. Acerca deste último aspecto, é interessante chamarmos novamente as palavras de Joaquim Manuel Magalhães, para quem, nessa poesia, “irrompe uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar, ligados a um discurso mais empenhado em declarar do que em sintetizar ou visualizar” (1981, p. 258).

Esse “retorno do sentido”, por outras vias, é examinado por Jean-Claude Pinson a partir de analogia feita com as artes plásticas ao meditar sobre a poesia francesa contemporânea. O crítico recorda o comentário feito por Clement Greenberg sobre pintura abstrata no modernismo, que colocou em xeque o ilusionismo pictural clássico – isto é, o quadro a funcionar como uma “janela”. Pinson, então, propõe o conceito de “poésie-rideau” [poesia-cortina], ou seja, aquela consciente de sua impossibilidade de contato com o mundo, com o além da “janela”. A poesia seria, segundo a leitura de Hugo Friedrich retomada por Pinson, fundamentalmente abstrata e, portanto, calcada nas três célebres proposições características da lírica moderna: desrepresentação, despersonalização e incomunicabilidade.

A passagem para o contemporâneo, para o crítico francês, é marcada pelo abandono da “cortina”, do princípio abstracionista, isto é, de “son essence purement ‘textuelle’” (2002, p. 142) – “essência textual” entendida como “la mesure où le poème instaure en absolu l’espace textual qui est le sien” (ibid., p. 138), que nada mais faz do que repetir a supracitada coincidência entre poesia e poema. Para ilustrar o retorno ao real perspectivado pela subjetividade, o crítico utiliza-se da imagem de uma “janela veneziana”¹¹: “le poème ne fonctionne donc pas comme un rideau bouchant toute vue sur le monde. Il est plutôt comme un store vénitien qui en filtre la lumière selon des angles variés” (ibid., p. 147)¹².

Ainda na tentativa de caracterizar, permitam a digressão. Falávamos, *en passant*, das críticas alemã e francesa, sensíveis às mesmas alterações em suas tradições poéticas. No caso da poesia americana, esse embate é anterior – data das décadas de 50 e 60 –, mas vale a lembrança, sobretudo por conta de um curioso, e em certa medida provocativo, comentário feito por Robert Lowell. Quando do recebimento do *National Book Award*, em 1960, o poeta assim descreveu os grupos divergentes da época – a saber, os *Beats*, *Confessionals* e os da *Black Mountain School*, de um lado; os formalistas da *New Critical*, de outro:

two poetries are now competing, a *cooked* and a *raw*. The cooked, marvelously expert, often seems laboriously concocted to be tasted and digested by a graduate seminar. The raw, huge blood-dripping gobbets of unseasoned experience are dished up for midnight listeners. *There is a poetry that can only be studied, and a poetry that can only be declaimed, a poetry of pedantry, and a poetry of scandal.* (apud RAMAZANI ET AL, 2003, p. xlix; grifos nossos)

O próprio Lowell reconhece, em seguida, os excessos maniqueístas do retrato. De qualquer maneira, se lhe faltam matizações imprescindíveis, a distinção pode ser ao menos operacional: de um lado, a poesia focada em seu próprio fazer, no *labor*; de outro, na vida, na *unseasoned experience*. É possível pensarmos ainda nos diferentes horizontes de expectativa implicados em cada poética: a primeira, *to be studied*, é cerebral, rigorosa; a outra, *to be declaimed*, é sensitiva, marginal¹³.

¹¹ Interessa-nos retermos o paralelo com as artes plásticas na diferenciação das poéticas “abstratas” e “figurativas”. Com espírito semelhante, Hal Foster encaminha sua análise da arte contemporânea, questionando de que forma se deu o retorno do “figurativismo” depois do princípio abstracionista do Modernismo. Em ambos está presente a ideia de um regresso problemático: Pinson utilizando a imagem da “veneziana”; Foster, o conceito de “realismo traumático” que trataremos no Capítulo 2, “O Sujeito em sinais”.

¹² “sua essência puramente ‘textual’”, “a medida em que o poema instaura em absoluto o espaço textual que é o seu” e “o poema não funciona, então, como uma cortina tapando toda a vista para o mundo. Ele é, muitas vezes, como uma janela veneziana que filtra a luz segundo seus vários ângulos” [versões nossas]

¹³ Al Berto tendia claramente para o segundo grupo, dos “*to be declaimed*”, como confidencia em entrevista de 1994: “Há um momento em que me sinto quase compelido a ler as coisas em voz alta e leio e mesmo acontece de gravá-los para depois me ouvir” (apud ANGHEL, 2006, p. 15). Sobre isso, como bem pontuou Golgona Anghel, havia na poesia de Al Berto a exigência de uma voz. Para ela, é por ser a oralidade um “sintoma de uma relação de forças que a produz” (2006, p. 18) que podemos pensar sua relação com o gesto do ator e do texto dramático, com a criação de uma língua estrangeira dentro da própria língua.

Esses diferentes horizontes de expectativa estabelecem – e é necessário que, de pronto, fique dito – os protocolos de leitura que determinada poesia reclama. Nosso instrumental analítico, dessa sorte, estará atento aos achados formais da poesia, mas não irá se deter, *stricto sensu*, ao exame em *close reading* da estrutura do poema, o que nos soa como afastamento de uma poética que entendemos “*raw*”. A nossa preocupação, assim, está nos gestos e efeitos que o poema é capaz de suscitar, articulando-os com a experimentação de um tempo.

A dicotomia proposta por Lowell já foi, de alguma maneira, expressa por outros pares binários¹⁴ ao longo da história da poesia: órfico e hermético, visionário e artífice¹⁵, inspirado e artesão, forma e força, etc. Todos remontam, como demonstrou levantamento de Manuel Gusmão, “a noção platônica do entusiasmo que rapta o poeta ou o rapsodo, e a noção aristotélica do poeta como fazedor”.

O próprio Gusmão propõe “dois paradigmas da imaginação científica: o *cristal* e a *chama*” (2010, p. 352; grifos do autor). O primeiro remete-nos ao trabalho de lenta sedimentação, passível de exame minucioso, microscópico; enquanto o segundo, à dimensão do verbo mais orgânico, intensificado e menos apto à decomposição analítica.

Acreditamos que sob esse viés também se pode entender a recuperação, por Jean-Claude Pinson, dos conceitos schillerianos de poesia ingênua e sentimental¹⁶. Nas palavras do filósofo alemão,

ao poeta ingênuo, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como uma unidade indivisa (...) e de expor a humanidade na realidade segundo seu conteúdo inteiro[;] (...) ao sentimental, emprestou o poder ou, antes, dotou-o de um vivo impulso para reestabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração (1991, p. 88).

O tradutor Márcio Suzuki, em prefácio da edição brasileira, comenta que a obra ingênua “parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la” (ibid., p. 17); uma obra sentimental, por sua vez, é marcada pela “atividade reflexionante”, mas “não apenas reflete, também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em

¹⁴ Já fora ressaltado anteriormente, mas fica o reforço: são dicotomias operativas, que, embora nos ajudem a perceber certas características poéticas, não se prestam a categorizar de modo estanque este ou aquele autor. Se tais pares funcionam como pontos de partida, temos por horizonte o exame de hibridismos e infiltrações, pelos quais se observam diferentes tônicas, modulações e deslocamentos.

¹⁵ Retornaremos pelo menos a estes dois primeiros pares: certa releitura de um *caráter órfico* na poesia de Al Berto, no Capítulo 2; e a revisitação da noção de *poeta visionário*, no Capítulo 3.

¹⁶ Um dado curioso: em tradição mais próxima, ao associar Florbela a Sá-Carneiro, José Régio enaltecia-os por serem “ambos muito mais espontâneos, muito mais ingênuos, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o termo referido a poetas” (1984, p. 26). Al Berto foi leitor desse texto de Régio e o utilizou quando da preparação de um prefácio para tradução francesa de Florbela (cf. Apêndice A, cx. 16). Essa triangulação de poetas dá-nos privilegiados antecedentes para pensar a vinculação da poesia com a experiência e a intimidade – alguns deles já aproximados a Al Berto: Sá-Carneiro (AMARAL, 1990) e Régio (INÁCIO, 2006).

relação ao objeto” (ibid., p. 27) – o que, no contexto da poesia moderna, levou à constante atividade metalinguística.

Assim sendo, o polo sentimental seria representado pelo rompimento com o real, enquanto a tendência aqui abordada, a do “regresso” a ele, exibiria o

désir de ‘naïveté’, désir de retrouver le regard de l’enfance, désir d’une limitation de l’ironie, de sa négativité sans fin (négativité que est celle du langage lui-même), désir non pas d’adhésion à l’ordre du monde mais d’*adhérence* à sa concrétude et à sa contingence afin d’en pouvoir capter la dimension épique ou lyrique nouvelle (PINSON, 2002, p. 145; grifos do autor)¹⁷.

O contemporâneo põe-se, dessa maneira, no centro da tensão dialética entre duas linhas de força: “si la poésie contemporaine ne cesse de s’autoréfléchir, (...) elle a cessé cependant de refouler son désir d’une ‘naïveté’ seconde.” (ibid., p. 145)¹⁸. O poeta, assim, não ignora a reflexão linguístico-filosófica acerca do texto e da linguagem (que orientou a poesia de pendor modernista até suas expressões mais recentes, a *Poesia 61* e a *PoEx*); ele vive, nas palavras de Pinto do Amaral, a “exaustão de um impasse” e “já que ele existe, evitemos enfatizá-los a cada instante, procurando, isso sim, fingir que dele nos esquecemos, para melhor supor que o soubemos ultrapassar” (1991, p. 50).

Embora o crítico não afirme, sequer sugira, talvez “fingir esquecimento” não constitua a melhor expressão pela aparente ideia de resolução. Preferimos, seguindo Diana Klinger, falar em *paradoxo*. Klinger, ao analisar a prosa contemporânea brasileira, constata que seu *corpus* não se apresenta como “expressão de uma singularidade dona de si e da escrita” e esboça a seguinte hipótese: “estes textos parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (2007, p. 26; grifos da autora).

Não nos adiantemos, contudo. Antes de avançarmos a discussão no sentido da intimidade e dos gêneros autobiográficos, gostaríamos de passar em análise, ainda nesse capítulo, pelo material poético de Al Berto considerado a partir do escopo teórico que procuramos delinear. São três poemas retirados do livro *Salsugem*; todos fazem parte da seção “Quinta de Santa Catarina (fragmentos de um diário)”.

A primeira pergunta que enfrentamos, antes mesmo de adentrarmos os poemas propriamente, é sobre a relação entre vida e poesia, já indiciada pelo parêntese “(fragmentos de um diário)” e pela utilização, como veremos, de anos como títulos. A obra de Al Berto é

¹⁷ “desejo de uma “ingenuidade”, desejo de encontrar o olhar da infância, desejo de limitar a ironia e sua negatividade sem fim (negatividade que é aquela da linguagem mesma), desejo não mais de adesão à ordem do mundo, mas de aderência a sua concretude e sua contingência afim de poder captar a nova dimensão épica ou lírica” [versão nossa]

¹⁸ “se a poesia contemporânea não cessa de se autorrefletir, (...) ela cessa contudo de suprimir seu desejo de uma “ingenuidade” outra.” [versão nossa]

permeada pelos ditos gêneros autobiográficos (autobiografia, diário íntimo, memórias, correspondência, etc.). Encontraríamos igualmente outro exemplo na série de “diários” *O Medo* inclusos em seu “trabalho poético” – o que não ocorre, por exemplo, com a narrativa *Lunário*. Manuel de Freitas, ao estudar os três volumes (pseudo)diarísticos, percebe a coexistência de apontamentos prosaicos, característicos do diário, e de momentos assumidamente líricos. Isso põe em discussão a pertinência da taxonomia dos gêneros e levamo-nos, antes, a pensar em estratégias de hibridização e simulação das modalidades autobiográficas “canônicas”. De qualquer forma, “o que parece não oferecer dúvida” – concluímos com Freitas – “é a preferência (quando não obsessão) por uma *escrita autobiográfica*” (2005, p. 23; grifo do autor).

Por ser uma “obsessão”, o tópico exige maior discussão, o que faremos no próximo capítulo; por ora, tornemos aos poemas.

O primeiro deles (M, p. 278) enceta uma descrição ilustrativa do “paradigma narrativo”, que nos sublinhava Barrento (2000, s/p), e contrária ao “vocabulário mínimo”, à “condensação da linguagem poética” (2002, p. 36), que Guimarães percebia, genericamente, na poesia de 60:

8./ 1980

sentado numa cadeira os pés enterrados na areia
o homem dedilha uma guitarra
estou longe dele não consigo ouvir a música
que suspeito ter a cumplicidade das águas

é um homem só aquele sedutor do tempo infinito das praias
e não possui espelho onde possa amar o seu reflexo
olho-o de muito longe
pressinto os apitos roucos dos navios carregados de petróleo
esses barcos de morte mais parecem flutuantes cidades
quando à noite se iluminam... o homem levanta-se
um bando de gaivotas pardas sobrevoa o areal... vejo-o
caminhar com a cadeira na mão até desaparecer
por trás duns barracões em zinco... além ao fundo
para lá dos rochedos dinamitados... ele a cadeira e a guitarra

o areal é apenas uma sensação de queda
só eu permaneço aqui... frente ao mar espero
que a sétima onda me traga a frescura da música
tantas noites inaudível

fico atento à textura óssea das conchas
enquanto a memória esboça os passos do homem desaparecido
a música dilata-se nas luminosas maresias de março
o crepúsculo ferrugento dos limos envolve o segredo
dalgun molusco agarrado ao esqueleto afiado dum peixe

o homem desidratou a paisagem enquanto eu bebia
os restos da minha solidão... sob o peso da lua
agitam-se as águas em convulsas vagas sucessivas

duma margem branca à outra da fotografia

À primeira vista, trata-se de uma paisagem que se quer sem pudores quanto ao seu desenvolvimento descritivo e de fácil localização por seus índices referenciais – já não bastasse a menção à “Quinta de Santa Catarina”, os “navios carregados de petróleo” e os “rochedos dinamitados” dão conta das atividades petroleiras e mineradoras na cidade portuária de Sines, onde Al Berto viveu parte da vida.

Os personagens do retrato são dois: um músico que toca sua guitarra e um poeta que o observa. Os paradigmas estéticos de ambos, de alguma forma, são postos em contraposição. Se partirmos do *imaginário* que cercam esses artistas, o primeiro está ligado à abstração típica da música: sua arte é, por isso, menos referencial, menos ancorada em uma historicidade (“tempo infinito”). O poeta, por sua vez, é o que “possui espelho onde possa amar o seu reflexo” e, destarte, circunscreve seu fazer artístico aos limites do sujeito, ao seu espaço e tempo específicos. Acreditamos que esta antítese ressurgue, ao fim do poema: “o homem desidratou a paisagem enquanto eu bebia / os restos da minha solidão”.

O músico, sujeito solar, ao se retirar no entardecer, abandona o poeta, noturno, que “permanece só” e nostálgico a esperar, na “sétima onda” – e sete é um número de criação, das notas, das cordas da lira, e, assim, pode se referir à arte –, o retorno da “frescura da música”.

A música guarda um vínculo estreito com a natureza, sobretudo com a água: ela é “cúmplice das águas”, “dilata-se nas luminosas maresias” e, sem ela, a “paisagem desidrata-se”. Martelo compreende a inexpugnável sensação de ausência do poeta como fruto de sua situação urbana, pois ele “se afastara da Natureza e perdera a condição de experimentar a relação entre a experiência subjectiva e experiência do mundo em condição de intrinsecidade”. Lembra a crítica ser “sintomático” que “os grandes poetas da epifania tenham permanecido, de algum modo, poetas da Natureza” (2007, p. 26). A música, portanto, sintetiza uma abertura, uma abolição de fronteiras – do tempo, do indivíduo, do figurativo –, enquanto o poeta fica “atento à textura óssea das conchas” – no que a imagem sugere de fechamento em si e de, em termos fotográficos, uma focagem cuja profundidade de campo é cada vez menor, ou seja, vê-se cada vez mais o detalhe mínimo (*vide* Capítulo 3; olhar míope e atenção) e menos a paisagem.

Já que evocamos a fotografia, retomemos aquele pequeno núcleo narrativo inicial: um sujeito a observar outro na praia que, em dado momento, se retira. O último verso, todavia, coloca em xeque a possibilidade de leitura como mera descrição de cena: “duma margem branca à outra da fotografia”. Alguns versos, se relidos sob esta perspectiva, ganham outra conotação – por isso, a repetição do aviso: “estou longe dele não consigo ouvir a música” e

“olho-o de muito longe”. Esse homem é visto a partir da memória, “que esboça os passos do homem desaparecido”.

Dessa maneira, o que poderia ser uma peça de descritivismo convencional distancia-se de qualquer princípio mimético dado o número de filtros – da fotografia, da memória, da própria poesia – entre o ato e seu registro. As reviravoltas que descentram as balizas referenciais¹⁹ serão características da poesia albertiana e estão presentes também no próximo poema a ser analisado:

7./ 1980

ao coração da terra desce o luar
pressinto as quilhas dos navios romperem a cinza da manhã
(escrevo um diário

fumo

bebo

aborreço-me)

atravesso o relâmpago esquecido na veia óssea da noite
reconheço o sítio onde os corpos já não se encontram

(estou sentado numa cadeira de lona

olho o mar

é tudo o que sei fazer

olhar o mar e não pensar)

tocámo-nos apesar do que violentamente ficou dito

agora só vens no veludo manchado dos sonhos
pérola mastigada na queimadura da boca
ou quando arrumo as fotografias surges inesperadamente
do fundo da gaveta com o perfume áspero da madeira

anoitece...o ar está impregnado de iodo
um fio de luz define o rosto contra a parede
a cal retém o sussurrar antigo dos corpos
e quando a manhã se aproxima da janela
a memória seca ou dorme para sempre

(a boca

talvez fosse a boca de A. surgindo

sobre a folha de papel

respirando)

ainda continuei a escrever durante alguns dias
sem grande rigor é certo...uma aranha movia-se nos vidros
a melancolia trepava ao cimo das árvores
assustando os insectos da folhagem e os pássaros
esperei o sono com suas pálpebras vegetais e a paixão
apareceu naquele rosto orvalhado abrindo-se enfim
à constelação doutro rosto sujo de tinta e de palavras

Novamente, um dado significativo está relacionado ao fôlego declamatório dum poema que já se alonga, se comparado ao comedimento retórico dos poetas da geração

¹⁹Para outro exemplo, ver os comentários sobre o “Discurso de agradecimento ao Pen Club” e a “Nota biográfica em forma de carta” (cf. Apêndice A, cx. 39).

anterior – excluídos Ruy Belo e Herberto Helder dos quais Al Berto é devedor nesse aspecto. Como dito no poema, aqui não interessa o “grande rigor” da escrita, já que a opção é, em certo sentido, por uma *raw poetry* – ou pela criação de um efeito dela –, na classificação de Lowell: “continuo sentado / escrevo a desordem urgente das horas...” (M, p. 270).

Através do que Prado Coelho chamou de “indiscriminação distraída” (1988, p. 131), a primeira estrofe oscila entre passagens de maior voltagem lírica, de maior exploração imagética – como em “atravesso o relâmpago esquecido na veia óssea da noite” – e outras mais referenciais, descritivas – aquelas entre os dois primeiros parênteses. Como se, contrapontisticamente, o discurso poético fosse infiltrado por outro, cotidiano e *performático*²⁰, que parece indicar o que o sujeito faz enquanto se põe a escrever.

Em seguida, aparecem elementos que recuperam um Tu perdido: os sonhos e as fotografias. Interessante notar como tais estopins da memória aparecem carregados de uma ancoragem referencial forte: o “veludo manchado” ou o “perfume áspero da madeira”. Essa atenção para detalhes mínimos do ambiente doméstico (presente também em “uma aranha movia-se nos vidros”) é estrutural para o que queremos chamar “realidade em sinais”. Ainda sobre o ato de rememoração, gostaríamos também de frisar como ele é marcado temporalmente pela noite, filiando-se à tradição que remonta ao Romantismo: “e quando a manhã se aproxima da janela / a memória seca ou dorme para sempre”.

O cenário doméstico é representado metonimicamente: “o fundo da gaveta”, “a janela”, “aranha movia-se nos vidros”. Qual comentado, o espaço não está submetido a uma descrição mimética, mas à contaminação pelo sujeito e por seus afetos – como em “perfume áspero da madeira”, em que uma percepção sensorial compreende a adjetivação emocional, ou como explica em duas passagens: “retenho ainda os mais íntimos desejos de me confundir com a paisagem” (M, p. 166) e “o meu rosto – pensou – está lá fora, substituiu a paisagem” (M, p. 375). Por isso, sua melancolia é entidade corpórea, um bicho à espreita; as paredes da casa “retêm o sussurrar antigo dos corpos” na alvura da cal, que é também sugestão ao branco da página e ao “reter” da escrita.

O jogo de vozes torna-se mais ambíguo e complexo ao passar das estrofes. Movimento semelhante notou Carlo Vittorio Cattaneo, ao comentar outro poema em resenha para *Salsugem*: a princípio não se distingue “entre poesia e *feuilleton*”, mas tão logo percebemos que a facilidade é enganosa e somos levados a questionar, afinal, de que realidade trata o

²⁰ É importante sublinhar quanto esse senso do imediato, do registro “ao vivo”, tem de enraizamento do sujeito no tempo da ação – o que ganha articulações históricas pela chave do testemunho. Deixemos, portanto, esta nota importante: os termos “*performances*” e “*performático*”, quando usados neste estudo, remetem estritamente ao sentido pontual de dramatização e registro – acepções que serão recuperadas ao final do capítulo 2.

poeta (1986, p. 90). O último parêntese abandona sua conotação mais corriqueira e fala de uma espécie de nascimento do Tu, “a boca de A.”, através da escrita, que é, então, mecanismo de recuperação/reconstrução do Outro, não em sua impossível completude, mas através “doutro rosto sujo de tinta e de palavras” – imagem que reforça a ideia de um “parto lírico”.

O esforço de inscrever/construir o real no estético e a consciência da transposição problemática serão recorrentes nos poemas: jamais será um domínio estável e, no entanto, jamais será abandonado. O primeiro poema da sessão “Eras novo ainda” tem uma passagem bem conseguida do efeito “performático” que busca criar a impressão de coincidência entre os atos da escrita e de leitura, isto é, como se o leitor testemunhasse a ação: “debruço-me para a velha mesa encerrada / uma aranha arrasta-se sobre a folha de papel / espeto-lhe o aparo... escrevo / a crueldade das palavras que te cantam” (M, p. 291). A crueldade, causada pela ausência do Outro, é plasmada no poema, no momento de sua escrita, pela incorporação “material” – por assim dizer – de outra crueldade, aquela de matar o animal na própria página.

É essa a questão que diretamente nos inquieta no terceiro poema escolhido, o nono da mesma seção, “9./ 1980” (M, p. 279). O primeiro verso já o sinaliza: “a leitura dos dias faz-se a partir de vitrais de água”. Todo o poema se estrutura a partir deste embaralhamento ou, como quer Cattaneo, “convívio” de realidades – a empírica, por assim dizer, e a poética: “o monólogo embate / despenha-se pelas brancas margens da desolação”. A tais versos segue a estrofe:

o enigma de escrever para me manter vivo
a memória desaguando a pouco e pouco no esquecimento perfeito
para que nada sobreviva fora deste corpo viandante

Trata-se da estância central do poema e, de certa forma, central também da poética albertiana, cujo nó é justamente o “enigma”. Não trataremos do tema da memória; interessamos, no momento, levantar algumas hipóteses a partir dos outros versos: se o corpo viandante é o que se mantém vivo pela escrita, logo a viagem que realiza pode ser essa entre realidade e texto; e, se nada sobrevive fora do corpo, é porque, enfim, o “fora” é todo ele perspectivado pelo “dentro”, pelo sujeito e, conseqüentemente, pela escrita, cuja natureza aparece descrita na estrofe seguinte:

vou assinalar os percursos da ausência e as visões
doutros lugares de sossegados amarantos... alimentar a escrita
com o sangue das cidades e das facas engorduradas
onde os corpos adquirem a violência noctívaga da fala
desfazendo-se depois na carícia viscosa de neóns

A poesia parece ter um objetivo dúplice: apontar a ausência presente e passada – qual ilustrado no comentário de Pinto do Amaral no tocante à “geração da ausência” –, e, ao

mesmo tempo, anotar as “visões” de lugares que não os do *hic et nunc*. Ainda que constem, as paragens de sossego, “onde os sinais de vida não mago[am]” (M, p. 337), serão “assinaladas”, nunca descritas. “Para Al Berto, toda afirmação de vida e de luz tendem frequentemente a ligar-se a uma realidade inversa, negativa, noturna” (1991, p. 120), como bem observou Ramos Rosa. Dito de outra maneira, seu *locus amœnus* não se tornará tema dos poemas, mas se constituirá *poematicamente* – no que a escrita pode ter de esquecimento, por mais paradoxal que isso soe (*vide* Capítulo 2; memória e esquecimento).

A matéria-prima lírica, evidenciada nos versos, passa necessariamente não apenas por uma vivência urbana e noturna como também por um ato de violência. Fernando Guimarães é de uma concisão certa quando entende ser tal ímpeto violento que “faz com que se concentre no poema a expressão de um *pathos* que deriva de múltiplas tensões exacerbadas, quase *espetaculares*” (2002, p. 166; grifos nossos). Novamente gostaríamos de sublinhar a atitude assumidamente performática que as “tensões quase espetaculares” ensejam – versos como “assim me habituei a morrer sem ti / com uma esferográfica cravada no coração” (M, p. 509) explicitam tanto a intensidade, a violência criativa, quanto a dramaticidade de um gesto quase operístico.

Ademais, importa notar a incapacidade do poeta de se assenhorear completamente do fruto de sua criação, com o qual estabelece uma relação agressiva – assim, o verso “fica com as máscaras de tinta a morderem-te a noite” (M, p. 334) repete a tônica das linhas finais do poema analisado – na imagem das “mãos tolhidas”²¹:

surge agora o deserto que toda a noite procurei
está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras
donde nascem indecifráveis sinais... irrompe
o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta
desprende-se da folha de papel agrid-me e foge
deixando as mãos tolhidas num fio de tinta

Podemos nos concentrar ainda no “surgimento do deserto”. Nessa imagem-chave estão contidas as sugestões de instabilidade e de perene mutação da paisagem, de aridez, de dificuldade de interação entre as quase ausentes formas de vida e de uma existência que arduamente tem de buscar formas de resistir ao ambiente adverso:

vivo no alerta permanente dum acidente que varra o que está precariamente vivo e o que está morto e abandonado.
desertos, anunciam-se desertos. talvez que outros homens se debrucem sobre as areias e nelas morram sem se aperceberem disso, porque nenhuma beleza é possível sob o peso da destruição. (M, p. 368)

²¹ Os datiloscritos de *Salsugem* revelam que o verso era, anteriormente, “deixando as mãos prisioneiras num fio de tinta”, o que corrobora a opção pela ênfase na agressividade, na violência (cf. Apêndice A, cx. 30)

O espírito desértico é primeiramente um estado de consciência diferenciado (muitos dele não “se apercebem”). Ele tem ainda, poderíamos dizer, estatuto onipresente na obra de quem “[é] terra num texto onde não encontr[a] água” (M, p. 165): é o “deserto da cidade” (M, p. 323), mas também é o deserto que surge, como no poema, “na mesa de trabalho”: “consolame a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo” (M, p. 27). Para aproveitar o título de um de seus livros, o indivíduo condena a escrita “a seguir o deserto”, no que parece ser inerente à própria condição do ser poeta: “o deserto estará onde estiveres” (M, p. 24) ou ainda à sua práxis, o ato de escrita: “o obsessivo vício das palavras conduz à desertificação do corpo e da alma” (M, p. 362)²².

Tornemos aos últimos versos do poema analisado e permitam-nos a paráfrase: na paisagem desértica que permeia tudo – o sujeito, os lugares a sua volta, os próprios escritos –, surgem os “indecifráveis sinais”, entendidos como fragmentos de uma realidade inapreensível em termos absolutos; se esta poética constrói-se a partir da “lentíssima decifração dos sinais”, ela, em última instância, nunca se resolve, nunca chega a termo por seu cunho intrinsecamente indecifrável: “sou um alfabeto e não sei se terei tempo para me decifrar” (M, p. 457). Logo, o que se assiste são a percepção e o apanhado de fragmentos do real – o próprio indivíduo incluso – reorganizados problemáticamente através da subjetividade do poeta.

O sujeito é a figura que está no cerne de todas as questões teóricas aduzidas e verificadas na leitura desses três poemas. É a noção de sujeito que nos permite costurar na obra de Al Berto: a) a descontinuidade entre poema e poesia, que sinaliza sentidos extratextuais; b) a nova vinculação entre vida e arte através da subjetivação da realidade; c) sua linguagem mais referencial e discursiva modulada por uma dicção pessoal e desinibida; e d) a expressão dos afetos, das emoções em um contexto mais cotidiano e privado.

O pano de fundo para tal discussão é o predomínio, na contemporaneidade, do espaço da privacidade e da intimidade²³. Talvez seja pertinente, destarte, fazermos considerações quanto aos vocábulos “intimidade” e “privacidade”, antecipando, contudo, que assim procedemos mais para levantar questões e menos em uma tentativa de sistematização rigorosa – o que, em última instância, é infrutífero do ponto de vista da análise a ser desenvolvida.

²² Remetemo-nos à entrevista inédita que consta do espólio (cf. Apêndice A, cx. 35), em que fica mais evidente o caráter desdobrável que a imagem do deserto possui para o poeta.

²³ Não é nosso interesse traçar uma diacronia do desenvolvimento da ideia de intimidade e privacidade. Registramos, todavia, algumas referências: “A emergência do indivíduo” de George Duby, “Os refúgios da intimidade” de Orest Ranum, “O segredo do indivíduo” de Alain Corbin – os três integrantes da coleção *História da vida privada* –, “Evolution sociale et naissance de l’intime” de Alain Girard em *Intime, intimité, intimisme* e *O Jardim Imperfeito* de Tzvetan Todorov. Todos constam da bibliografia.

Quem propõe uma distinção é a socióloga paulista Helena Béjar (1988, p. 200) em *El ámbito íntimo*. Ela aponta como, em espanhol tal qual em português, “privacidade” é um neologismo derivado do *privacy* inglês, que, por sua vez, significa, segundo *Oxford English Dictionary*, “a state or condition of being withdrawn from the society of others”. Para ela, a referência a esse distanciamento, a esse insulamento implica uma área ou zona em que o indivíduo deseja estar só. É, por isso, uma noção espacial ligada, principalmente – mas não só –, ao ambiente doméstico.

Já “intimidade” deriva do superlativo latino *intimus*, isto é, 'o mais afastado, o mais recôndito; o âmago, o mais secreto'. Diz respeito, portanto, a uma instância outra, mais adiante, mais profunda do que a da privacidade. Nela, encontram-se os atributos, questionamentos e sentimentos mais particulares de uma existência, o que faz de “intimidade”, por conseguinte, uma noção mais psicológica.

Claro está que, ao fim e ao cabo, a distinção é operativa, já que os vocábulos ocorrem de maneira imbricada e muito de nossa análise trabalha nessa dupla chave da privacidade e da intimidade. Em *História da vida privada* (1991, pp. 214-234), Orest Ranum, por exemplo, utilizará a etiqueta “refúgios da intimidade” para designar os *locais* de recolhimento – tais como a casa, o quarto, o jardim, o escritório, etc. No caso de Al Berto, acreditamos haver uma conjugação do domínio privado com a sondagem íntima, com a objetivação da intimidade. Abundam os exemplos em que os espaços encarnam predicativos humanos como extensões do sujeito poético: “passei a considerá-la [a casa] como um órgão do meu corpo” (M, 226).

Nesse sentido – e a partir das evidências a serem expostas no Capítulo 3 – não negligenciamos declaração do poeta feita à revista *Ler*: “E a casa é sempre o centro e o sentido do mundo. A partir daí, da casa, percebe-se tudo. Tudo. O mundo todo” (1989a, p. 15; grifos nossos). Tal afirmação é um contraponto incitador a leituras que exclusivamente atrelem – e delimitem – a obra de Al Berto à vivência do urbano.

Colhemos outro exemplo expressivo no texto “No silêncio dos jardins” (D, p. 66). Nele, recupera-se o antigo *topos* do “jardim” como ambiente do privado em intersecção com metáforas do corpo; é o “jardim interior” da intimidade, com seus “afectos e ódios”, com sua zona recôndita de “obscuridade e penumbras”:

Encontrar-nos-emos nas imagens deste jardim de afectos e de ódios. Porque os jardins são labirínticas arquitecturas mentais, onde podemos resguardar os corpos de qualquer voragem do tempo (...) Mas se um dia regressares, passeia-te por dentro do meu corpo. Descobrirás o segredo deste jardim interior – cuja obscuridade e penumbras guardam intacto o nocturno coração (D, p. 66)

O que nos parece incontornável é recorrência – ou quase onipresença, a partir de *Salsugem* – do que Leonor Arfuch resolve por chamar de “espaço da interioridade”, ou seja, “não só o espaço interior do pensamento e da afetividade, mas também o âmbito físico da moradia” (2010, p. 40).

Não se pode perder de vista, porém, que intimidade e privacidade são dados moventes, que se articulam a diferentes valores e interpretações ao longo da história. No campo literário contemporâneo, recuperando Diana Klinger, as obras que circulam pelo íntimo “inscreve[m]-se no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita.” (ibid., p. 26; grifos nossos).

Um ponto de partida fecundo para examinarmos o movediço da escrita de si é através do gênero da entrevista, pois, como ressalta Arfuch, ele condensa algumas das fixações de nosso tempo: “a compulsão de realidade, a autenticidade, o ‘ao vivo’, *a presença*”, com a finalidade de “*encontrar uma verdade*” (2010, p. 23; grifos da autora)²⁴. As perguntas que transcrevermos a seguir guardam uma similaridade interessante: a necessidade de constatação ou de autenticação da “verdade” – perceptível na tentativa de verificá-la, por parte dos entrevistadores, mesmo quando o poeta discorre sobre o caráter essencialmente mutável da autorrepresentação.

Em entrevista ao *Público*, quando perguntado sobre a “única paixão da vida”, o poeta responde: “A única paixão da minha vida foi alguém que tinha um olhar de violeta estarecida, mas acho que houve mais flores, não me lembro”. Dá-se, então, o diálogo: “Já contou alguma mentira?” – “Já, o que acabei de responder.” – “Por quê?” – “Porque se calhar é mesmo verdade.” (1991, p. 29). Em outra entrevista, para o *Expresso*, temos acesso a seguinte conversa: “Compreendi que, ao longo dos anos, foi a obra que exigiu de mim uma imagem sempre renovada. E através dessa imagem, ou de imagens sucessivas, foi-se erguendo o retrato daquele que escreve” – “É verdade?” – “Claro que pode ser uma mentira, mas há mentiras esplêndidas e verdades bem ranhosas” (1987, 52R).

Para já, fica demonstrado de que maneira, em Al Berto, o gênero da entrevista precisa ser entendido enquanto um paratexto considerável, já que muitas afirmações, pouco objetivas, são assimiladas à poesia ou dela partem: “o único território que sinto ainda ser meu é a imensa noite do Mundo” (1987, p. 52R) está, por exemplo, na “paixão de quem atravessa a noite / do

²⁴ Notemos como algumas dessas “compulsões do tempo” já haviam figurado em nosso vocabulário na análise dos três poemas. Al Berto, a todo o momento, irá jogar com essas noções.

mundo” (M, p. 323) ou “a escrita conduz-me ao silêncio” (1997, p. 20) em “a escrita é minha primeira morada de silêncio” (M, p. 256).

Queremos pleitear com isso que o texto da entrevista passa a integrar a obra dentro da esfera das escritas de si como estratégia de constituição do sujeito²⁵ – tal qual está, por exemplo, a produção epistolar para a obra de Sá-Carneiro. Outra prova estaria no discurso, *a priori* do “autor empírico”, de agradecimento do Prémio do Pen Club (cf. Apêndice A, cx. 39) por sua dicção preponderantemente poética e pela ancoragem nas imagens e temas de sua obra. Rosa Maria Martelo denominou de “efeito global de autenticidade” (2010, p. 83) o frequente intratexto entre a prosa e a poesia de Al Berto. Acrescentaríamos ainda: esse efeito, para além da expressão escrita, alberga outras instâncias – como as referidas declarações públicas e também os seus retratos²⁶.

Luísa Ferreira, em *Retratos e poemas* (1998), propôs-se a fotografar poetas, sugerindo-lhes, a princípio, que expusessem o seu local de trabalho (cf. Anexo A). Se comparado, o retrato de Al Berto é dos mais peculiares, por bastante simbólico²⁷: aparece fumando em seu apartamento em Lisboa, sentado sobre malas de viagem – elemento tão evocativo de traços de sua poesia: a “incitação à fuga” (M, p. 167), a “transumância da vida” (M, p. 233), a “vida como um barco à deriva” (M, 637).

Em entrevista ao *Público*, adverte: “Há um *rigor*, uma *coerência* inabalável naquilo que escrevo, e na minha vida.” (1991, p. 29; grifos nossos). Al Berto voltará a se pronunciar de modo semelhante “Não consigo separar a vida e a literatura e vice-versa. Está tudo profundamente ligado. Para mim é assim: tem de haver uma grande coerência na maneira como se escreve, como se vive, como se está no mundo, senão nem a vida, nem a poesia fazem qualquer sentido” (1997, p. 20). Ora, a “grande e inabalável coerência” é o outro nome para o “efeito global de autenticidade” que Martelo encontrou. O poeta não se aplica ao

²⁵ Ainda sobre as entrevistas, faz-se necessária uma nota profilática. Ainda que em nenhum momento tenha sido a metodologia adotada – sequer insinuada – explicitamos que as entrevistas não são utilizadas enquanto chave analítica *per se*, o que denotaria servilismo de nossa leitura a uma suposta “intencionalidade” do autor, aqui jamais perseguida. As entrevistas figuram enquanto dado complementar e assimilado à obra e, portanto, são subalternas à verificação textual – e não o inverso. Ademais, haveria um impedimento cronológico para isso, já que só tivemos acesso às entrevistas durante estágio em Portugal (abril/maio de 2012), quando a maioria das análises já havia sido submetida ao Exame de Qualificação (dezembro de 2011).

²⁶ As capas dos livros de Al Berto são exemplos disso – sendo a de *O Medo* sua demonstração maior. Indicamos, sobre o assunto, o ensaio “Sobre um retrato de Al Berto” de António Guerreiro acerca da fotografia de Paulo Nozolino na primeira edição de *Salsugem* (1984, pp. 14-15).

²⁷ Pelo impacto simbólico, fomos levados a questionar se o retrato havia sido sugestão de Ferreira. Relatou-nos, entretanto, que deu total liberdade para os escritores escolherem o local da fotografia. O retrato, que voltaremos a comentar ao final do Capítulo 2, segue reproduzido (cf. Anexo A) com a devida autorização da autora. A ela, mais uma vez, agradecemos a recepção e a disponibilidade.

obstinado rigor do verbo, mas a um rigor performático, diríamos, que faz da obra um trabalho de composição dos diversos âmbitos de expressão do sujeito.

Klinger, ao analisar a prosa contemporânea brasileira, percebe dinâmica análoga em que é possível

“entrever o *caráter teatralizado* da construção de imagem de autor (...), [em que] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (2007, p. 55; grifos da autora).

Parece ser exatamente isso que está contido no depoimento: “Acho que sou um escritor e vivo como um escritor. Para além daquilo que escrevo inventei-me um cenário de escritor” (1989, p. 22). Al Berto fazia desse “cenário” uma espécie de “ritual da escrita”: “Gosto de manter todos os instrumentos do ritual vivos: papéis, canetas, o cheiro da tinta, o fabuloso mata-borrão” (1994, p. 4). Em outra entrevista, o caráter teatral é mais evidente: “Fascina-me assumir a vida de ‘escritor’, com todos seus rituais. Não só os próprios, mas os dos outros” e cita, então, as “pantufas de Tennessee Williams” e a “bengala de Borges” (1993, p. 8). Ora, essa “ritualização” da *persona* do poeta passa a ser mais reveladora de uma atitude poética, performática, do que propriamente reveladora do homem ou de sua intimidade “verdadeira” ou “autêntica”.

Foi no Romantismo que a ideia de autenticidade passou a ter grande relevo. “La autenticidad”, assevera Béjar, “se relaciona con la unicidad y con una excelencia que confiere el sentimiento de ser único, singular, superior a la copia, a lo múltiple”. As marcas da Ilustração – o artifício, a convenção e o disfarce – ganham má-fama nessa sociedade em que “aparencia y personalidad se identifican hasta el punto de creer que la conducta se revela de forma involuntaria y se desvela antes incluso que el conocimiento de uno mismo” (1988, pp. 190-191)²⁸. Aí está o princípio da sociedade íntima que, em certa medida, ainda é a nossa.

O periódico *Critical Inquiry* trouxe, em seu 24º volume, dossiê dedicado ao “*privacy*” na contemporaneidade. Lauren Berlant, coeditora que assina o texto introdutório, divide conosco o desafio de entender “the pedagogies that encourage people to *identify having a life with having an intimate life*”, tamanha a proeminência da intimidade. O reflexo mais visível

²⁸ “A autenticidade se relaciona com a unicidade e com uma excelência que confere o sentimento de ser único, singular, superior à cópia, ao múltiplo” e “aparência e personalidade se identificam até o ponto de se crer que a conduta se revela de forma involuntária e se desvela mesmo antes do conhecimento do indivíduo” [versão nossa]

dessa equiparação é, continua Berlant, “a fantasy that private life is the real in contrast to collective life: the surreal, the elsewhere, the fallen, the irrelevant” (1998, pp. 282 – 283)²⁹.

Richard Sennett (1988), no que denominou de “declínio do homem público”, defende que um dos sustentáculos da “ideologia da intimidade” é a crença de que a proximidade entre as pessoas é um bem moral. Em outras palavras, as relações sociais estão baseadas na eleição de um pequeno grupo de indivíduos com os quais é possível aproximar-se através de uma contínua troca de revelações, de confissões. A lógica, grosso modo, seria: quanto maior acesso à intimidade, mais próximo se está do indivíduo ou, mais precisamente, do *eu* autêntico do indivíduo.

O princípio instituidor da fórmula está igualmente no Romantismo, sendo as *Confissões* de Rousseau um paradigma, conforme apontou Jean Marie Goulemot:

em vez de propor que a verdade se encontra na razão, ou mesmo que é inspirada por Deus, Rousseau tenta definir moralmente o lugar da enunciação (...) A relação com a verdade pertence à categoria da visão e da revelação (...) provém do íntimo (apud ARFUCH, 2010, p. 50)

A entrevista, a depender de seu encaminhamento, inclui-se nessa dinâmica, se considerada a abertura da intimidade de um autor. Seria, assim, um aproximar-se do leitor pela revelação da “verdade”, de uma verdade íntima; e é nesse ponto que a situação se complica. Voltemos às entrevistas de Al Berto. Pergunta-se: “é verdade?”, ele responde “pode ser mentira”; pergunta-se: “já mentiu?”, ele responde: “o que acabei de responder”. Quebra-se, portanto, o princípio de que a exposição do íntimo é concomitante à exposição de uma verdade. Melhor dito: o regime de verdade do poeta não é o dos modelos teóricos da correspondência; não tem esse compromisso. A palavra poética cria uma realidade, por isso que, no instante em que é pronunciada, “se calhar é mesmo verdade”.

Quando o poeta diz: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (M, p. 541), não está em causa a “verdade” íntima, mas uma revelação estabelecida pela e na escrita. Podemos pensar, então, em uma poesia que se utiliza de “vestígios” (aparentemente) factuais ou referenciais para criar um *efeito* – de autenticidade ou, se o quisermos, de intimidade –, no qual vida e obra confundem-se.

Se toda verdade é antes uma verdade poética, não olvidemos que sempre haverá ainda, como citamos, as penumbras do “jardim interior”, sua zona do “enigma”, do “segredo” dessa intimidade, esfera do jamais traduzível: “no fundo, sou um homem sentado, a escrever, num

²⁹ “as pedagogias que encorajam as pessoas a identificar ter uma vida com ter uma vida íntima” e “a fantasia de que a vida privada é a real em contraste com a coletiva: o surreal, o outro-lugar, o caído, o irrelevante” [versão nossa]

recanto inacessível do meu próprio corpo” (M, p. 459), conclui o poeta. Ao tratar dos caminhos contemporâneos dos escritos íntimos em seu basilar ensaio “O secreto e o real”, Paula Morão distingue o “enigma e o segredo como elementos fulcrais para a vida íntima, tão mais importantes quanto se estendem não só a quem lê, mas, e talvez sobretudo, a quem escreve” e acrescenta “a natureza do enigma reside no segredo da própria linguagem, e na luta travada entre um *eu* que se quer conhecer dizendo-se e a obscuridade da palavra” (2011, p. 49). Não está em questão apenas a dimensão insondável de uma vida, mas a insanável contingência dos próprios canais de sua expressão.

Al Berto, em texto sintomaticamente intitulado “Ressaca para uma autobiografia”, toca nesse ponto: “dois *mistérios insolúveis*: viver e escrever. E ambos estavam intimamente ligados que, provavelmente, se conseguisse desvendar um deles, o outro sê-lo-ia também.” (AM, p. 62; grifos nossos). Logo, a escrita íntima, por sua condição, tem de conviver com qualquer coisa de essencialmente indecifrável, de indizível – o exato oposto, portanto, da presunção de que o contínuo e aprofundado ato de revelar-se atingiria, em algum momento, o ser autêntico ou alguma verdade do sujeito³⁰.

Sob essa perspectiva, coloca-se uma pergunta central: de que maneira pode-se falar, então, em intimidade na obra de um contemporâneo como Al Berto? Se falamos em “intimidade”, poderíamos juntar outros termos a ele relacionados, tais como narcísico, confessional ou autobiográfico. Seria desnecessário apontar este ou aquele crítico que referende tais adjetivos, já que não há “rótulo”, entre esses, que não esteja assentado pela recepção crítica de Al Berto. E acrescentaríamos: não há rótulo que o próprio Al Berto não aceite e, em certa medida, não reclame para sua obra – seja por meio de entrevistas, seja por meio do próprio texto literário. Para determo-nos apenas nas entrevistas, que são mais pontuais, citamos as asseverações: no *Diário de Notícias*: “[O narcisismo] existe, mas não sei se da forma como analisaram” e, mais adiante, quando questionado se assumia o confessionalismo, “Sim, mesmo que seja um tique de geração” (1997a, p. 32); e, na *Ler*: “A primeira referência, para qualquer coisa que se escreve, é biográfica” (1989a, p. 13).

Não se trata de negá-los, mas de discuti-los, relativizá-los, matizá-los, já que tão facilmente eles ocorrem para descrever sua obra. Em outras palavras, é dentro de um contexto de instabilidade e transgressão que o poeta frequenta os gêneros, temas e procedimentos

³⁰ Reportamo-nos também, sobre esse aspecto de nossa argumentação, aos comentários sobre o material colhido no espólio do poeta – sobretudo com relação aos três volumes de *O Medo* (cf. Apêndice A; cx. 35) e ao “Discurso de Agradecimento ao Prêmio Pen Club” (cf. Apêndice A; cx. 39). Nessas duas oportunidades, procuramos demonstrar como a obra de Al Berto, em seu valor biográfico, insere-se em outro regime de verdade que estabelece outros protocolos de leitura, mas, neles, é a crença mesma de uma “verdade” que está posta em xeque a todo instante.

estilísticos ligados à intimidade. Por isso, convém meditarmos sobre a “obsessão” de Al Berto, recuperando expressão de Freitas, em habitar um “espaço biográfico”.

Utilizamos aqui expressão de Leonor Arfuch, que, por sua vez, deslocou-a a partir de Lejeune para justamente distinguir-se dele. O teórico francês recorria a tal noção para superar a exemplaridade e a modelização de sua (malograda) procura por uma especificidade do gênero autobiográfico. Com a expressão, ele pretendia, inclusive, abarcar formas biográficas que excediam a literatura. Arfuch justifica o empréstimo da seguinte maneira, à qual aderimos:

uma *espacialização* (...) onde confluíam num dado momento formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de *presença* e *ausência*. (2010, p. 22; grifos da autora)

Fica claro, portanto, que esse espaço não é “concebido como um reservatório onde cada espécime fornece um ‘exemplo’” (2010, p. 22); não é um ponto de chegada, mas de partida, considerado a partir de uma tradição de escritas de si, na qual se operam linhas de continuidade e de deslocamento.

Há de se ter em conta também a “interdiscursividade sintomática”, que são os traços dos gêneros autobiográficos que, apesar dos elementos desconstrutivos, ainda remetem a “outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa”, como sintetiza Arfuch – sua lógica será aqui bastante retomada e, por isso, vale a longa citação:

Efetivamente, nem o descentramento do sujeito operado pela psicanálise, nem as distinções introduzidas pela teoria literária – a não identificação entre autor e obra; os procedimentos de ficcionalização compartilhados, por exemplo, com o romance; o triunfo da verossimilhança sobre a veracidade etc. –, nem a perda de ingenuidade do leitor/receptor ‘modelo’, treinado já na complexidade midiática do simulacro, levaram, no entanto, a uma equivalência entre os gêneros autobiográficos e os considerados de ‘ficção’. A persistência aguda desta crença, esse *algo a mais*, esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa. (2010, p. 72-73; grifos do autor)

Arfuch entende o apelo da ‘vida real’, cada vez mais perceptível em nossos dias, esse “tempo de incertezas”, como signo da “busca da plenitude da *presença* – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu” (ibid., p. 74; grifos do autor) – o que cria uma atmosfera de maior e mais fácil adesão ao texto pelo leitor. Recuperando a noção de “autenticidade”, no mesmo sentido vai Clara Rocha, para quem

A escrita do eu pode assim ser encarada como uma forma de *salvação individual* num mundo que começa a descrever de sucessivos modelos ideológicos de salvação colectiva. E para muitos a vivência da intimidade é uma *garantia de autenticidade* num tempo em que a vida pública se tornou uma espécie de ‘teatro do mundo’. (1992, p. 19; grifos nossos)

A reflexão de ambas as autoras está centrada em uma produção eminentemente em prosa. Acreditamos ser possível estabelecer paralelos no campo poético resgatando os pontos que antes discutíamos. Se pensarmos no imperativo modernista da impessoalidade na poesia – como é o caso de Mallarmé, Eliot e Pessoa, por exemplo –, o que estava em causa era a subtração de qualquer vestígio de presença do autor. Do outro lado, a vertente poética pós-70 procura um investimento naquele “algo a mais” de que falava Arfuch.

No entanto, é preciso matizar, sob a ótica da poesia albertiana, a proliferação de produções no espaço biográfico como garantia de *autenticidade*, como mecanismo de ultrapassagem do vazio identitário sentido pelo público leitor. Sobre isso, Arfuch retoma a concepção lacaniana de “sujeito como ‘puro’ antagonismo, auto-obstáculo, autobloqueio, limite interno que impede realizar sua identidade plena” e conclui que “se o sujeito só pode encontrar uma instância ‘superadora’ desse vazio em atos de identificação, a identificação imaginária com o outro e *com a vida do outro* é o ato mais ‘natural’” (ibid., p. 77; grifos do autor). O objeto da identificação, como ressalva Arfuch, não necessariamente tem de ser algo modelar ou glamoroso, mas pode ser também “certa falha, debilidade, culpa do outro”.

Se, por um lado, existe uma dimensão referencial na obra que torna plausível esse movimento – em Al Berto, na chave da “falha” – por outro lado, em sua dimensão metalinguística, autorreflexiva, em que o poeta (se) nega qualquer posição estável dentro de sua própria obra e expõe o esforço e as limitações de se constituir poemáticamente, os “atos de identificação” do leitor só existem se o drama do autor de se realizar textualmente for transplantado para o plano empírico da constituição identitária plena de um leitor que vive no contexto da contemporaneidade e de sua fragmentação.

À esperança de que Clara Rocha falava – e a afirmação parece cabível tanto quanto à produção, como à recepção – em “salvação individual” por meio da escrita, o poeta responde: “escrita não é salvação” (M, p. 29).

Dito de outra maneira, sua escrita íntima mostra-se assim mais complexa do que os rótulos quando apressadamente imputados. O poeta não ignora a herança problematizadora que Arfuch enumera e, ao invés de esquecê-la, prefere instalar sua poesia no centro mesmo do paradoxo, do “enigma”, “do mistério insolúvel” e de suas inescapáveis oscilações.

Percebe-se daí a ambivalência da afirmação e da ocultação do sujeito, em que simultaneamente reclama uma posição enunciativa biográfica – em seus atos de identificação e protocolos de leitura – ao mesmo tempo em que, forçosamente, coloca sua poesia em

terreno instável, no qual a expressão íntima, paradoxalmente, não joga luz sobre o sujeito poético, mas o ensombra e o descentra. Consoante, Morão ensina:

o eu entra na dialéctica entre os princípios de concentração e dispersão, dividido entre uma força centrípeta e uma força centrífuga. Nem sempre é fácil reencontrar o caminho para casa depois de tamanho esforço de fragmentação, nem sempre é fácil voltar à interpretação global da vida. (2011, p. 51)

Dessa maneira, interessa-nos não apenas passar em revista a dimensão tensionada da construção textual do sujeito e de sua intimidade, mas também avaliar o trânsito mesmo nesse “espaço biográfico” da contemporaneidade, buscando inseri-lo em certa crítica à cultura da ordem, da banalização da subjetividade e da coisificação da experiência humana, conforme procuraremos demonstrar nos capítulos a seguir. Por isso que, quando questionado se a escrita é “só um acto intimista” – ao que parece entendido como concernente unicamente ao próprio sujeito –, Al Berto responde: “Porque suspeito que alguém que escreve, e reflecte sobre aquilo que escreve, está acima de sua efémera condição humana. Funciona talvez como *uma câmara de eco do Mundo*” (1987a, p. 3; grifos nossos).

O principal impasse, que de imediato se impõe, reside na própria abrangência do poder da linguagem, nas limitações dessa “câmara de eco” – isto é, a falta de reverberação da voz sujeito no mundo em que vive. A respeito da questão, Manuel de Freitas percebe uma “desilusão ontológica e referencial ou, mais prosaicamente, a consciência de quão pouco as palavras dizem ou reflectem o que chamamos ‘vida’” (2005, p. 24).

Al Berto deixa-se marcar por um desencanto quanto à capacidade das palavras de apreenderem o que quer que seja – daí a associação com o falso: “mascaro os dias com palavras cujo significado eu perdi” (M, p. 334), “surge a escrita: essa mentira” (M, p. 459) e “depois continuamos pela orla branca do papel / regressamos felizes à falsidade das palavras / mas já não conseguimos ser os mesmos / que ali tinham vivido e amado” (M, p. 508). Percebe-se uma ambiguidade no tratamento dessa impossibilidade: é essencialmente negativa a constatação, mas pode ser também o engano necessário, o “regresso feliz”, mesmo que ele esteja estigmatizado pelo desencanto da impossibilidade, “mas já não conseguimos”.

É como se, mesmo não sendo um homem ordinário, por vezes aceitasse a *livsløgn* ibseniana, ou seja, a mentira que é a condição para uma “existência de papel”. Nesse sentido, Pinto do Amaral não foi menos preciso, afinal, em falar no “fingir o esquecimento” - textualmente dito em *O anjo mudo*: “Atraiçoam-me [as palavras]. Mas, *apesar de tudo*, continuo a *fingir* que acredito nelas. Uso-as com a convicção firme de quem acaba de descobrir qualquer coisa e dela se apropria. É tudo mentira, claro” (AM, p. 22; grifos nossos).

Dito de outra maneira, o poeta aceita a condição irresolúvel do impasse e escreve *apesar* dele, com ele e a partir dele: “escrever podia ser um vício feliz / ou a única mentira suportável” (M, p. 354). Se as palavras não abarcam toda a realidade e estão fadadas à inutilidade: “pelo corpo condeno-me à vida / de susto em susto à inutilidade da escrita” (p. 541), esses últimos versos nos habilitam conjecturar que elas, então, aparecem *orientadas* ou *perspectivadas* por uma pulsação que “condena” o poeta “à inutilidade da escrita”: essa pulsão é o medo. Como ressalva Clara Rocha,

o estatuo representativo da escrita e o carácter selectivo do texto autobiográfico são duas razões maiores para que o impasse seja sem solução. Ao escrever (sobre) a sua vida, o sujeito constata que a narrativa é um ‘transfert’, e que, por mais que a dilate, nunca ela lhe restitui plenamente a totalidade do vivido. (1992, p. 26; grifos nossos)

Sumariza a autora com palavra cara a nossa leitura: “[o texto] é um *signal* de vida, mas não é vida” (ibid., p. 26; grifos nosso); Al Berto, concorde, diz em entrada de 22 de janeiro de 1984: “a escrita resume muito mal o que retemos da vida, quase nada, um quantos sinais vertiginosos, umas quantas dores.” (M, p. 362)

Pensar nos “sinais vertiginosos”, nas “quantas dores” já nos dá pistas de um viés ou de um recorte representativo – “de susto em susto” – do sujeito e da realidade por ele experimentada, como dirá em outro momento: “por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico” (M, p. 233). Em outros versos, Al Berto lembra aquilo que “dos corpos a escrita tenta guardar: / pequenos ossos caídos no fogo das emoções” (M, p. 580), ou seja, o corpo escrito constitui-se de vestígios do sujeito, daqueles “sinais vertiginosos” que – para nos mantermos no mesmo campo semântico dos versos – funcionam como o combustível dessa poesia, associado aos afetos, que os inflamam.

No capítulo seguinte, interessa-nos observar justamente o ato de autorrepresentação em seu caráter seletivo. Destacaremos os processos de constituição narcísica do “texto-corpo” e sua relação com o trauma e a abjeção.

Examinaremos também o que chamamos de “epítetos poéticos” de Al Berto. Embora cabível e, em certa medida, mais conveniente em matéria de intimidade, preferimos “epítetos poéticos” a “autorretratos” para distinguirmos nossa abordagem daquela utilizada por Manuel de Freitas, em *Me, myself and I*. No ensaio, Freitas analisa poemas em que, direta ou indiretamente, figura a ideia de um autorretrato literário, como em “Auto-retrato com revólver” e “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis”, por exemplo.

Privilegiamos, em vez disso, passagens em que a autorrepresentação estava posta literalmente na fórmula “Sou o...” (ou a ela muito aproximada)³¹.

Destacamos os seguintes epítetos como os mais producentes na apreciação de suas características poéticas: “o pequeno demiurgo” e a autoconstrução poética; “o centro sísmico do mundo” e a sondagem íntima em reciprocidade com as perturbações do seu tempo; “monge noctívago” e “o último habitante”, como imagens de marginalidade, testemunho e confronto.

³¹ Anotamos a atenção dedicada por Al Berto aos “epítetos” de Florbela Espanca (cf. Apêndice A, cx. 16).

3. O SUJEITO EM SINAIS

Para encaminharmos a reflexão acerca do processo de constituição do “texto-corpo”, da “existência de papel”, um ponto de partida é o filme *The Pillow Book* de Peter Greenaway, ao qual debitamos nossa dívida para reflexão do assunto em dois aspectos. O primeiro diz respeito ao título do filme, que alude aos diários da aristocrata japonesa Sei Shōnagon, escritos em fins do século X e começo do XI. Essa tradição do fazer poético coabitar com a crônica dos dias – prática comum e essencialmente feminina no medievo japonês – foi retomada pela geração *Beat* por meio daquilo que a crítica americana tem chamado de *poetic journals*. Esse reflorescimento do gênero entre autores como Jack Kerouac e Allen Ginsberg é digno de nota na medida em que Al Berto possui traços estilísticos fortemente tributários a esta geração de autores³².

O segundo aspecto diz respeito ao fio narrativo principal do filme, em que se atualiza a história de Sei Shōnagon, na contemporaneidade, na figura da modelo Nagiko, cuja fixação é escrever no corpo de homens. Na boca dessa personagem encontramos a seguinte fala:

The smell of white paper is like the scent of skin of a new lover who has just paid a surprise visit out of a rainy garden. And the black ink is like lacquered hair. And the quill? Well, the quill is like that instrument of pleasure whose purpose is never in doubt but whose surprising efficiency one always, always forgets. (GREENAWAY, 1996)

A comparação entre corpo e escrita é evidente. A relação erótica entre as duas áreas é explicitamente postulada: “I am certain that there are two things in life which are dependable: the delights of the flesh and the delights of literature. I have had the good fortune to enjoy them both equally”. Em certa altura, o amante de Nagiko pede a ela que “o trate como a página de um livro”. Esses pequenos excertos já esboçam como o filme explora a noção contemporânea de que o corpo pode ser suporte para a arte³³. Assim, se no longa-metragem isso está posto *literalmente*, poderíamos dizer que, em Al Berto, *literariamente*, a relação é de mão-dupla, já que, se “o corpo é o único suporte do texto” (M, p. 24), na medida em que se “regressa ao real” e aos sentidos corpóreos, o inverso é também verdadeiro: o “texto-corpo” (M, p. 27) é suporte para o corpo “de papel”, em sua acepção de constituir um sujeito através dos poemas.

³² Vide dissertação de Gustavo Guimarães, sobretudo no tocante às técnicas de composição como o *cut-up*, etc. A referência consta da bibliografia.

³³ Aludem a isso também a imagem da tatuagem: “lume e pó de cidade / tatuados no reflexo aquático do luminoso corpo” (M, p. 336), “no ouro da memória tecia o minotauro / tatuado a neón sobre o ombro” (M, p. 530) e “mas o lodo corroeu a sombra do rosto / diluiu a fresca lua tatuada no ombro apressado da noite” (M, p. 245).

A matéria poética, logo, é acumulada por meio do texto-corpo, que se torna o ente absorvedouro das coisas – aquele em que “nada sobreviv[e] fora dele” (M, 279). Fernando Guimarães lembra, a partir de Roland Barthes, que “le langage est un peu” e que, dessa forma, “[se] trata da descoberta de uma comunicação que se diria sexualizada, pela qual se procurar atingir a própria realidade do corpo” (2002, p. 162). Daí a recorrente intersecção dos campos semânticos corpóreo e escritural: “os textos possíveis são o despertar do corpo” (M, p. 26), “teu corpo dilui-se nos ossos das páginas, contamina as cartilagens das sílabas” (M, p. 165), “reclino o corpo de tinta” (M, p. 336), “o corpo segregado pelas palavras” (M, p. 373), “falo-te do último poema / essa dolorosa construção de falha de ossos” (M, p. 468) e “os ossos tristes das palavras” (M, p. 649).

A fixação, em sua obra, pela mão e pelos dedos está por isso também justificada: “paisagens cidades descobertas algures sob os dedos” (M, p. 279), “os dedos explorando nervosos as ranhuras da madeira” (M, p. 302), “as mãos eram pequenas / desvendavam os nocturnos segredos dos pinhais” (M, p. 333), “procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos” (M, p. 349), “espalha lume na ponta dos dedos e toca / ao de leve aquilo que deve ser preservado” (M, p. 484), “acende-te na humidade sonolenta das mãos” (M, p. 496) e “os dedos cintilam no húmus da terra”³⁴. É compreensível tal primazia do tato. Sobre o sentido, a medicina atual prefere o termo “sentidos somáticos” à nomenclatura aristotélica tradicional, por entender que se trata de um campo de percepções que, além da discriminação tátil, inclui, por exemplo, a percepção da dor. É também o sentido com maior extensão de receptores sensoriais – toda a pele os possui. Isso parece justificar o étimo de “somático” que tão marcadamente está associado ao corpo. Daí, a poesia de Al Berto se quer somática, tátil³⁵: “ouvimo-lo deambular insone pelos corredores / onde a beleza arde na treva cegando os sentidos / noite dentro agita as mãos no escuro / descobre glicínias molhadas malvas floridas” (M, p. 571).

É através da imagem da mão que se podem congregam as noções de toque e de escrita: “os dedos são o contacto / entre o vidro onde escrevo e o interior do corpo” (M, p. 324) e

³⁴ Registramos a proximidade imagística com as linhas finais de “poema”, de Cesariny: “os objectos vivem às escuras / numa perpétua aurora surrealista / com a qual não podemos contactar / senão como os amantes / de olhos fechados / e lâmpadas nos dedos e na boca” (1982, p. 48). Esses versos importam a este estudo, por um lado, pelo abandono ao primado visual em prol de uma relação que é também tátil – erótica até – com o mundo, e, por outro lado, por essa aproximação subjetiva, tipicamente surrealista em certa medida, com os objetos. Voltaremos a este último tópico mais adiante, no capítulo 3.

³⁵ Em depoimento recuperado pelo programa *Acontece* transmitido pela RTP 2, Al Berto afirma: “Acho que pertenço a uma linhagem de poetas que a escrita passa pelo corpo, se assim se pode dizer. Isto é, não há escrita sem motivações, sem viver em geral”. Pontualmente sobre o tato, em entrevista à Revista Ler nº 5, de 1989, o poeta fala da “experiência radical do mundo” e cita “aquela que eu faço de vez em quando, que é passar três dias como se fosse cego. (...) Reconhecer a casa através de outros sentidos, como o tacto, por exemplo.”.

“lentamente os dedos aperfeiçoaram a arte de pararem / sussurrantes sobre o corpo ... não a deslizarem / não a percorrem o espaço veloz da insônia / as mãos redescobriram o silêncio inesgotável da escrita / praticam este ofício muito antigo” (M, p. 274). Sobre isso ainda, o título do livro *Impressão Digital* é bastante sugestivo pelo potencial polissêmico do sintagma, que nos remete primeiramente ao sinal distintivo do sujeito civil nos “labirínticos arquivos de identificação” (M, p. 353), mas pode ser desdobrado a) na “impressão” do texto – sua materialização; ou b) na “impressão” do sujeito no texto – as marcas e vestígios dessa passagem; c) no “digital” dos dedos que tocam – a dimensão corpórea desta poética; e d) dos dedos que escrevem – seu veículo de realização.

Para perscrutar tais “impressões digitais”, buscar a materialização de um sujeito, sua construção textual, o “Prefácio para um livro de poemas” (M, p. 650) é um momento decisivo – segue transcrita a sua conclusão:

onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema –
a Vida, sem mais nada – estará aqui?
fora das muralhas da cidade?
no interior do meu corpo? ou muito longe de mim – onde sei que possuo uma
outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim,
circular livremente.

Mario Lugarinho vê o suicídio autoral “como um reconhecimento necessário para a sobrevivência da poesia – é preciso a morte do poeta para que a poesia viva e circule livremente; (...) [a morte] é fruto da incapacidade de se lidar com a presença próxima e incômoda do poeta” (2010, p. 16). O advérbio final, “livremente”, encerra uma ambiguidade provocante: a) estabelece a autonomia da arte, ou seja, a obra não é seu autor e, quanto à recepção, dele não depende para que sobreviva; e b) afirma o caráter seletivo da autorrepresentação, como mostrou Rocha: é no poema que o sujeito, em sua “outra razão”, se constrói conforme quer – nele, pode circular livremente.

Não à toa, no poema de sugestivo título “O pequeno demiurgo” (M, p. 244), temos as seguintes estrofes iniciais:

escrevo barco e uma quilha fende o vastíssimo mar
e as árvores crescem dos espaços enevoados
entre olhar e olhar movem-se
animais presos à terra com as suas plumagens de ferro
e de orvalho de ouro quando a lua se eclipsa
comunicando-lhes o cio e a nómada alegria de viver

penso outono ou inverno
e o lume resinoso dos pinhais escorre sobre o rosto
sobre o corpo em tímidos gestos
eis o tempo
do capricórnio reduzido ao esconderijo tatuado
na asa mineral da ave em pleno voo e digo nuvens

relâmpago erva águas
 homem
 movimento do susto oceanos sal exaustos corpos
 transumantes paixões digo
 e surge irrompe escorre ergue-se move-se vive
 morre
 mas não julguem ser trabalho simples nomear
 arrumar e desordenar o mundo

A tirar pelos versos de abertura, diferentemente das desconfianças que pontuávamos, não há dúvida quanto à capacidade do poeta de criar realidades e dar-lhes ordenação – assinalada nas referências temporais cíclicas: o cio, o eclipse lunar, as estações do ano, o zodíaco (capricórnio, aliás, recupera a menção ao inverno e à melancolia). O dado em si e o seu tratamento no poema não tem novidade: colocaria Al Berto em uma longa tradição de poetas crédulos do poder da linguagem³⁶ – o que seria, entretanto, uma conclusão precipitada.

Ao final do poema, o movimento duplo (arrumar-desordenar) refere-se à própria poesia desenganada de qualquer noção de unidade: o *cosmos* poemático tem por objetivo plasmar a desordem do universo. Dessa maneira, o poema interessa mais quando as “ideias fixas” de Al Berto começam a se infiltrar na lista de elementos dizíveis: “o movimento do susto”, “exaustos corpos” e “transumantes paixões”. Tais elementos, em sua disposição, aparecem formalmente limitados por duas palavras isoladas em seus versos: “homem” e “morre”. Isto já nos obriga a matizar a crença em uma poesia capaz de operar ordenações:

para que não se apague esta trémula escrita
 preciso do sonho e do pesadelo
 da proximidade vertiginosa dos espelhos e
 de pernoitar no fundo de mim com as mãos sujas
 pelo árduo trabalho de construir os gestos exactos
 da alegria que por descuido deus abandonou ao cansaço
 no fim do sétimo dia

A satisfação, os “gestos exactos de alegria”, com que Deus sistematicamente contemplava os dias da *gênesis* – “viu tudo o que tinha feito: e era muito bom” (Gn 1:31) – foi por “descuido” abandonada. Rilke³⁷, em sua nona elegia duinense, cantava em tom

³⁶Para atermo-nos à tradição moderna, lembramos o capítulo “Absolute Poetry and Absolute Politics” de Michael Hamburger em *The truth of poetry* (1996, pp. 81-109), em que trata de poetas como Rilke, Yeats e Wallace Stevens. De alguma forma a noção era também constitutiva da utopia surrealista, que, como observou José Guilherme Merquior, se revelou como “inversão do esteticismo torre de marfim: em vez de transformar a vida em arte, o surrealismo tentou desesperadamente injectar arte na vida, isto é, ‘mudar a vida’” (1979, p. 8)

³⁷O contraponto com Rilke é interessante por ser ele herdeiro de uma tradição simbolista, mas que, como bem notou Merquior, no ensaio citado na nota anterior, “modernistas como Rilke, Eliot e Yeats se esmeraram em desenvolver uma espécie de ‘novo realismo’, completamente diferente, na intenção e no tom daquele altivo alheamento que fora marca do esteticismo intransigente”. E mais adiante, Merquior anota: “‘a redescoberta do significado’ na poesia madura de Rilke e Eliot não logrou reconciliar o modernismo com os valores da sociedade industrial avançada” (1979, p. 8). É nesse contexto de ‘novo realismo irreconciliável’ que se pode pensar, em Rilke, nessa celebração da existência e no conceito de *Weltinnenraum* que adiante retomaremos.

celebratório como, mesmo nós, “os mais efêmeros”, somos convocados “a dizer o que as próprias coisas / nunca pensaram ser no íntimo” e, ao final, estava convicto de que “Inúmera, a existência / transborda-me do coração” (1993, pp. 139-143). O dizer albertiano, por seu turno, ganha a melancolia daquele que tem de tomar o trabalho de Deus do ponto em que este parou: a partir do cansaço, “no fim do sétimo dia” (*vide* as emendas aos versos finais nos manuscritos; cf. Anexo D, cx. 33).

Em entrevista ao *Expresso*, o poeta será duro ao comentar a ideia de um Deus demissionário:

Suponho que por preguiça ou por desleixo, Deus se demitiu ao sétimo dia. Mas falar de Deus e da sua perda tem para mim cada vez menos sentido, neste fim de milénio que se aproxima, com a promessa de previsíveis catástrofes, repleto de indiferença, de violência e injustiça.” (1987, p. 53R)

Se, como diria Herberto Helder, “Deus não é chamado para aqui”, revela-se mais importante voltarmos à afirmação da figura poeta, pois é ele quem ‘escreve’, ‘pensa’ e ‘diz’. Ao mesmo tempo, é ele quem tem de arcar com o pesado ônus de sua condição. É disso que se trata a sondagem íntima em *Al Berto*: encarar-se “vertiginosamente”, ver e manipular questionamentos preferencialmente afastados da vida cotidiana, isto é, “sujar as mãos” e, a partir mesmo do lado mais taciturno de si, ensaiar alguma alegria – já ela antítese do signo genético. Ser humano e ser poeta, um *pequeno* demiurgo, significa uma consciência extrema dos limites do estar-aqui (“homem/morre”), tanto em sua acepção de mortalidade, quanto de mônada, de impossibilidade de comunhão:

assim construo paisagens, assim te ofereço a morada do sossego e de prazer. mas tu não vens, *porque me és exterior*. posso criar o universo inteiro a partir de minha células, só não posso criar-te a ti, *corpo que morre* na falsa juventude dos espelhos... (p. 457; grifos nossos)³⁸

O poema “Dia da criação da noite por Carlos Nogueira” (M, p. 441), concebido a partir de escultura do artista mencionado no título, instala-se também nessa vertente etiológica, em que o poeta ou assume para si um poder criador ou dá voz a uma entidade detentora dele. Os primeiros versos mostram, novamente, o motivo da criação como produto do fastio:

estavam os homens as águas os animais e as terras
cansados de luz e de não haver noite
levantei as mãos
fiz rodar a terra para que se retirasse o sol
enrolei os dedos nas últimas fulgurações
teci com cintilantes fios
a misteriosa linguagem dos astros

³⁸ O tratamento do tema amoroso, por vezes, como é aqui o caso, encerra uma ambiguidade instigante quanto ao corpo – que pode ser o corpo do outro, mas que pode ser também o corpo empírico do poeta intransponível para o “universo” por ele criado da poesia.

Todo o poema permanece em um tom fabulatório que parece emular as narrativas míticas. Tomemos como exemplo a coincidência entre imagem do céu como um manto estrelado e a representação pictórica da deusa grega Nyx. Ela tinha como filhos: Moros, deus das desgraças e das catástrofes eminentes; Thanatos, deus da morte; e as Queres, espíritos do destino mortal e das mortes violentas. Observemos como a carga bastante negativa ligada à divindade constitui um campo semântico recorrentemente frequentado por Al Berto; afinal, o medo constitui-se como expectativa de um perigo eminente, sendo o maior e mais inevitável deles a morte. Vista assim, a noite concede ao homem o exame dos astros e, nele, o seu poder de “adivinhar o doloroso humano destino”.

É proveitoso ressaltarmos o que determina o abandono de sua criação:

a noite ficou assim tão habitada quanto a terra
os homens podem hoje sonhar com aquilo que mal entendem
e quando o medo atribuiu nomes àquele luzeiro
dei por terminada a obra
cortei os fios como se cortasse um pedaço de mim

Como adiantamos, a origem da noite é também a do medo. Se o surgimento daquela deu aos homens o sono e os sonhos, incutiu-lhes também a lembrança diária da morte, a eterna noite para qual todo homem caminha inexoravelmente. A obra, esta que se cria como se fosse “um pedaço” de seu criador, só se dá por terminada justamente quando elementos desequilibradores rompem uma aparente estabilidade – lembremos o poema anterior: “arrumar e desordenar o mundo”.

O mesmo movimento está em entrada sem data d’*O Medo* de 1982:

ao acordar terei de refazer a noite e o mundo. de olhos abertos, plantarei árvores de água, estenderei os dedos até tocarem a pele das tempestades e a desolação das ruas, darei nomes às pedras e às catástrofes, definirei zonas de habitação e esconderijos para o amor, inventarei sistemas de permuta e troca, soltarei o vento e os mares, ouvirei o que as estrelas murmuram entre elas. depois, cansado de ordem e de arrumação, distribuirei desordem, vida, doenças, pestes, e o meu próprio esquecimento. (M, p. 234)

Novamente, há o imperativo de (re)criação da noite, que está intimamente imbricada com a gênese do mundo – plasmada, à maneira bíblica, pelo recurso da enumeração³⁹. O mundo noturno não é mera marcação temporal, mas qualidade, estado permanente das coisas. E é da condição das coisas estarem submetidas ao princípio da “ordem e da arrumação”, mas também ao seu oposto: o caótico e destrutivo da existência – e aqui grifamos o mais instigante

³⁹ É essencial retermos a utilização estilística da enumeração, em seu propósito de “arrumar-desordenar”, para melhor entendermos a discussão no Capítulo 3 desse trabalho. Convém salientar como os capítulos 2 e 3, nesse sentido, são complementares, pois a autotificação do sujeito reflete-se em procedimentos poéticos, como o uso das enumerações e dos inventários.

do trecho, pois inclui a “vida” entre os elementos da desordem. Isso já subverte o uso do arquétipo cosmogônico nas escritas íntimas tradicionais, como esquematizadas por Rocha:

Do mito da Criação, retêm os autobiógrafos sobretudo dois motivos: 1) a organização do caos em cosmos (podendo ser o caos, por exemplo, a massa desordenada das recordações e o cosmos a escrita que as fixa); 2) a onipotência do Criador e a relação entre Criador e criatura. (1992, p. 53)

Figurar-se como um pequeno demiurgo, portanto, engendra uma inversão desse princípio, já que ele “fing[e] a ordem para pode[r] refazer o caos” (AM, p. 92). Admitir o caos ou, ainda, tê-lo como objetivo da criação é também negar o segundo postulado, o da onipotência, pois o caótico é o que preexiste e/ou escapa ao controle do Criador – como ilustramos em poema analisado anteriormente: “desprende-se da folha de papel agride-me e foge / deixando as mãos tolhidas num fio de tinta” (M, p. 279).

A criação que concebe o seu oposto, a destruição; a falsa ordem que reestabelece o caos; o controlado gesto que desencadeia o incontrolável: eis o jogo, eis o paradoxo.

Em Al Berto, autor de forte relação com as artes plásticas, outra forma de explorar o jogo da construção e da objetivação do sujeito é através da natureza-morta. Davi Arrigucci, seguindo Meyer Shapiro, destaca “a complexidade das *forças contraditórias* que ela [a natureza-morta] estrutura, ao nos aproximar, de forma estilizada, dos objetos da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, da intimidade pessoal do artista” (1990, p. 28; grifos nossos). A natureza-morta, na aparente neutralidade de um microcosmo, no fundo, carrega *marcas* daquele que a arranjou. Interessa-nos, para o momento, pensarmos em uma das pontas das “forças contraditórias”, a da intimidade do sujeito⁴⁰.

Um poema cujo título é “Meditação com natureza-morta” (M, p. 492) exemplifica esses pontos:

a toalha da mesa surge no primeiro plano
e a pálpebra semi-aberta de um fruto perde-se
no amargo traço de uma boca que assinala o tempo

organizo
os frutos em sequências de cor
primeiros os azuis-cobalto e os negros depois
os amarelos das ardentes fúchsias evocam
misteriosas presenças

pouso os pincéis perto da janela
avisto uma folha de revista à chuva e
no vento três pêssegos movem-se
ao fundo
as mãos líquidas revelando quem medita

⁴⁰ Voltaremos à questão quando da discussão sobre os objetos no próximo capítulo. Novamente remetemo-nos aos comentários acerca do Discurso de Agradecimento ao Prémio Pen Club (cf. Apêndice A, cx. 39). Ali, está expressa a ideia de uma intimidade que se revela através de pistas, de marcas.

sentado sob o melancólico peso da luz
que constrói e define a casa

Os elementos típicos do gênero pictórico – a “toalha de mesa” e os “frutos” – estão dispostos em fusão com imagens corpóreas – “pálpebra” e “traço de uma boca” –, que já insinuam a presença de um sujeito. O que está em jogo não é o realismo, mas sua lógica que é interna e que permite “evocar misteriosas presenças”. Essas presenças a que os frutos e o seu colorido remetem já são indicativas da intimidade do “pintor”, que se manifesta através dos objetos, como pontuou Arrigucci.

O foco do poema, então, abandona os objetos da natureza-morta que se construía e passa a mirar o que o sujeito avista de sua janela. A visão, por ela emoldurada, poderia ser perfeitamente um novo quadro. Esses deslocamentos albertianos criam uma espécie de efeito *matrioshka*, o da boneca-russa, em que uma tela contém outra em escala menor.

Os versos finais são bastante esclarecedores: “as mãos líquidas revelando quem medita / sentado sob o melancólico peso da luz / que constrói e define a casa”. O sujeito-autor que penetra no poema-tela metonimicamente pelas mãos, que são “líquidas” como tintas, na verdade, já ali estava e revelava-se pela própria constituição da obra, pelo próprio enfoque do “melancólico peso da luz”. Em outras palavras, é o artista quem tem o controle da luz que “constrói e define” o cenário. Daí, a importância do verbo que aparece isolado no centro do poema: “organizo”.

Há – e é inútil fugirmos da ilação – um senso (ou tentativa) de controle do objeto artístico⁴¹. Isso aparentemente contradiz o encaminhamento de nossa discussão. Repetimos: aparentemente, pois não falamos em controle no mesmo sentido que levou João Barrento a chamar de “vigiada” a *Poesia 61*, mas em “administrar o melhor possível a preguiça e a ilusão de uma obra a construir” (M, p. 366; grifos nossos). Isso tange a uma consciência de *autoconstrução*, de autogerência – pelo citado verbo “administrar” – a partir de uma orientação sentimental, “um controle da luz”, um *ethos* – o que não implica que o produto final esteja efetivamente subordinado à vontade do artista: uma vez que as mãos se “liquefazem” na tela, elas se autonomizam. A entrada do dia 27 de janeiro de 1985 de *O Medo* toca diretamente no ponto:

revejo fotografias. retratos que tiraram por volta de 1970. é espantoso como quinze anos depois, ao olhá-los, chego à conclusão de que sou a síntese viva daquilo que já não sou. fui todas aquelas máscaras, e a que trago hoje é um *imenso e paciente trabalho de composição*, nela estão fragmentos de todas as

⁴¹ Não se trata apenas do gesto demiúrgico de controle da criação, mas também – Emerson Inácio (2006, p. 141) destaca o fato – da intervenção do autor quanto à circulação material de sua obra. Daí a vontade expressa de não deixar material inédito: “e nada direi sobre o deserto / nem deixarei sequer um inédito” (M, p. 349)

outras [...] mas, em todas elas, sem exceção, se me revelam somente pequenos detalhes de como hoje me vejo.” (p. 460; grifos nosso)

Para o sujeito que “de fotografia em fotografia chega exausto / ao minucioso poema a preto e branco” (M, p. 467), o “imenso e paciente trabalho de composição” do qual se trata a constituição do indivíduo muito se assemelha com a descrição que faz da poesia, inclusive com o chamamento do próprio corpo: “a obra é construída na paciência do sangue / rubra cicatriz de tinta” (M, p. 354). Diz em outro lugar: “as palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz. as palavras mudas escondem o medo de um dia deixar de saber quem sou por trás de tanta máscara sobreposta” (M, p. 459). Ora, nessas “máscaras fúnebres” reencontramos congregados os motivos, um, da passagem do empírico para o literário (espécie de morte ou suicídio), e, dois, do ambivalente processo de figuração de um sujeito poético, no qual as marcas dessa passagem, suas fronteiras, são propositada e arriscadamente embaçadas. O poema é, pois, situação-limítrofe.

Queremos por em questão, com isso, qualquer crítica feita ao narcisismo de Al Berto quando este claramente demonstra a índole da autoconstrução – e inclusive o medo de nela se perder. Não se admite, qual adverte Martelo apoiada em Paul De Man, a superação da “*desfiguração* identitária anteriormente somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do abstracionismo lírico”, mas sim a “construção de personagens facilmente reconhecíveis para o leitor como desfigurações identitárias referenciáveis no seu mundo habitual” (2003, p. 101). A imagem do “rosto gêmeo da máscara que nos esconde” (M, p. 475) bem ilustra a constituição de uma *persona* – máscara, portanto – mais “facilmente reconhecível”. O investimento nos modelos autobiográficos busca, nos atos de identificação, maior adesão, uma decodificação mais imediata, pela via do excesso, da intensidade. Nesse sentido, o *eu narcísico* tem papel fundamental.

Gaston Bachelard argumenta que ele 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)⁴². Paula Morão, 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

⁴² Anotamos 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.

circula livremente no poema e é capaz de “aumentar o adorno” – aí a insistência na atuação: arrumar, organizar, arranjar, nomear, inventar, etc.

A foto escolhida para capa de sua obra reunida – presente já na primeira edição organizada pelo autor e mantida na mais recente delas – funciona como paratexto importante: a referência à comoção pictórica barroca de Caravaggio⁴³ é ilustrativa da dramaticidade dos gestos – os olhos fechados, o punho cerrado, a mão levada ao peito –, do apelo emotivo do *chiaroscuro*, do contraste bradante com o vermelho sanguíneo. Tal inclinação para a autoencenação significa problematizar o entendimento de narcisismo poético, não somente na perspectiva individualizante do sujeito, como também, de modo generalizante, no tempo em que ele se inscreve.

Quando o sujeito diz que “poderia ter sido um homem feliz, que tem por defeito interrogar-se acerca da melancolia das mãos” (M, p. 169), o modal de possibilidade usado no futuro do pretérito demonstra como o “defeito de interrogar-se” não é meramente um detalhe dessa personalidade poética, mas algo que a constitui de forma decisiva e que, extensivamente, lhe nega qualquer chance de “ser um homem feliz”. Tal conclusão mostra-nos o quão ajustados estão os comentários de Pinto do Amaral sobre “um olhar que soube tomar distância do real a que se reporta, aparecendo este envolto numa *fina película de melancolia*” (1986, p. 4; grifos nossos).

Assim, ao assumir tal “defeito” como estrutural, o indivíduo se representa pela via superlativa de uma irremediável melancolia, que se cola feito filtro ou “película” à sua visão de mundo – exemplos percorrem toda a obra: “a grande solidão é um lugar povoado de mitos, de tristezas e de alegria. mas estou quase sempre triste” (M, p. 133), “posso o corpo magoado destas poucas palavras tristes que te cantam” (M, p. 160), “nunca fui um homem alegre” (M, p. 369) e “não há riso naquilo que escrevo” (M, p. 459).

É preciso, portanto, cautela para certos pulos associativos. Não se pode pensar que uma escrita narcísica – do ponto de vista que a estamos considerando – esteja em conformidade com o alheamento, com a indiferença e com o individualismo nocivo típicos da sociedade contemporânea, como avalia, por exemplo, Gilles Lipovetsky em *A era do vazio* (2006).

⁴³ Ajuntamos a esta dissertação (cf. Anexo B) as representações caravaggianas de santos eremitas que aparentemente inspiraram a fotografia. Interessante pensarmos na escolha dessa iconografia – *vide* discussão sobre o “monge noctívago” adiante.

Foi esse o mesmo erro que incorreu a crítica marxista mais estreita quando viu na poesia decadentista do *fin-de-siècle* um produto acrítico da ideologia burguesa⁴⁴. Matei Calinescu, ao discutir a questão, lembra como a decadência significou muito mais uma “consciência de crise” do que propriamente uma alienação:

decadence no longer appears as a poisonous manifestation of ‘bourgeois ideology’ but, on the contrary, as a reaction against it and, moreover, as a deep and authentic *awareness of a crisis* to which no easy (or even difficult) solutions can be prescribed. (2006, pp. 210-211; grifos nossos)⁴⁵

É sob o signo de uma nova crise que podemos ler o convívio com um real mais imediato, a recuperação do sujeito e sua atitude narcísica que aqui temos discutido. A hipótese que mais nos concerne é a leitura de Hal Foster para arte contemporânea. O *corpus* de Foster é majoritariamente oriundo das artes plásticas, mas o tema que o crítico enfrenta é exatamente o mesmo se transposto para o campo literário a partir dos pontos levantados no primeiro capítulo deste estudo. Sua análise parte da postura anti-ilusionista dominante na década de 60; rememora que “even if realism and illusionism meant additional things in the 1970s and 1980 – the problematic pressures of Hollywood cinema, for example, or the ideological blandishments of mass culture – they remained *bad things*” (1996, p. 127; grifos do autor)⁴⁶.

Foster, então, alvitra que uma linhagem ligada à *pop art* complicaria, na contemporaneidade, certas leituras das noções de realismo e ilusionismo por não se adequar integralmente aos dois modelos básicos de representação – modelos, aliás, em que apressadamente poderíamos alocar Al Berto –: “that images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto referential codes.” (ibid., p. 128)⁴⁷. Para ele, a série de imagens de *Death in America* de Andy Warhol, por exemplo, deve ser lida por uma terceira via, que ele chama de *realismo traumático* e que congregaria o “referential *and* simulacral, connected *and* disconnected, affective *and* affectless, critical *and* complacent” (ibid., p. 130; grifos do autor)⁴⁸.

⁴⁴ A evocação à produção literária finissecular não é gratuita: o paralelo pode ser bastante profícuo, como tentamos demonstrar em outro lugar. (vide SASAKI, 2012)

⁴⁵ “decadência não mais aparece como uma manifestação envenenada da “ideologia burguesa”, mas, ao contrário, como reação contra ela e, ainda, como consciência profunda e autêntica da crise para a qual não soluções fáceis (ou difíceis) podem ser prescritas” [versão nossa]

⁴⁶ “mesmo que realismo e ilusionismo significassem coisas adicionais nos anos 1970 e 1980 – as pressões problemáticas do cinema de Hollywood, por exemplo, ou os afagos ideológicos da cultura de massa – eles permaneceram *coisas más*” [versão nossa]

⁴⁷ “que imagens estão vinculadas aos seus referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais no mundo, ou, alternativamente, que tudo que as imagens podem fazer é representar outras imagens, que todas as formas de representação (incluindo realismo) são códigos autorreferenciais” [versão nossa]

⁴⁸ “referente e o simulacro, vinculado e desvinculado, afetivo e indiferente, crítico e complacente” [versão nossa]

As ambivalências de Warhol, o ponto de partida de Foster, foram também captadas por Al Berto no poema de sugestivo título “Falso retrato de Andy Warhol” (M, p. 435):

não penso
transcrevo conversas telefônicas ou falo
com a noite de new york
ou não falo e gravo a voz dos outros filmo
obsessivamente a morte
ou não filmo e multiplico cadeiras eléctricas
excito-me
sou o centro do mundo dos outros e
não existo
ou é a vida que me atravessa o sexo
e finjo a morte ou cintilo
como o diamante

Como todo poema se estrutura em frases antitéticas que não encontram uma síntese, os versos coordenados pela alternativa “ou” tanto se excluem mutuamente, como coabitam a mesma poética. São questionamentos caros a Al Berto: este do artista que pode assumir a intimidade anônima de vozes em conversas telefônicas ao mesmo tempo em que, por fim, não diz nada; ou aquele de ser “o centro do mundo dos outros”⁴⁹, em sintética definição das transgressões e paradoxos subjacentes ao narcisismo e à figuração de um sujeito que “não existe” no “falso retrato”.

Em ambas as séries *Death and Disaster* e *Electric Chair*, diretamente citadas no poema, a *repetição* tem papel central no tratamento do tema da morte e nos instiga a averiguar essa proximidade entre os artistas. A referência à serialização reaparece em Al Berto, mas no âmbito da pesquisa warholiana sobre o *star system* – aqui, ao gosto de Genet: “Comprei um jornal. Abri-o nas páginas centrais. Dezenas de photomats dos procurados pela lei. As páginas do jornal parecem um Andy Warhol mal impresso” (AM, p. 21).

Foster entende que repetição compulsiva em Warhol seria fruto de uma subjetividade em choque: “clearly this is one function of repetition, at least as understood by Freud: to repeat a traumatic event (in actions, in dreams, in images) in order to integrate it into a psychic economy, a symbolic order” (ibid., p. 131)⁵⁰. Em outras palavras, aquilo que insistentemente é repetido perde progressivamente sua potência afetiva.

Tais noções não são estranhas à poética de Al Berto quer seja no caso da “morte e desastre”, quer seja no da repetição: a primeira está ligada ao imaginário do medo, à ronda do infortúnio: “preparo-me para segregar a pérola do sono eterno / enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres” (M, p. 272); a segunda, a uma avaliação que o próprio poeta

⁴⁹ O deslocamento na crença em ser o centro do mundo voltará a ser analisado em poema inframencionado.

⁵⁰ “essa é uma das funções da repetição, ao menos como entendida por Freud: repetir um evento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica” [versão nossa]

faz de sua obra: “e de tudo isto sobreviveu a paixão de arquivar ordenar / reler / continuar a escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes” (M, p. 349) ou “pernoita-se // onde se pode – num vocabulário reduzido e obsessivo” (M, p. 606)

Para melhor esclarecermos, quanto aos últimos versos citados, entendemos por “repetição”: a facilidade com que certas imagens e expressões se repetem ao longo de toda a obra (o “vocabulário reduzido e obsessivo”), a insistência de temas e certa regularidade no tratamento deles (o “escrever sempre o mesmo livro”) e sobretudo a ancoragem em um *ethos* poético invariavelmente melancólico, acossado pelo medo, enfastiado e algo apático (a constância que o valor biográfico enseja).

É através da repetição que se torna possível o retorno ao real – aqui, traumático. Foster retoma o seminário de Lacan chamado “O Inconsciente e a repetição” para usar sua definição do trauma: “a missed encounter with the real. As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it *must* be repeated” (ibid., p. 132; grifos do autor)⁵¹. Isso nos possibilita analisarmos duas questões importantes em Al Berto: a repetição como esvaziamento/esquecimento e a relação do trauma com o abjeto.

Antes, permitam-nos uma confissão e uma ressalva: o tema do esquecimento sempre nos ofereceu um obstáculo hermenêutico até então de difícil ultrapassagem. É verdade que Pinto do Amaral já havia oferecido uma chave analítica para este impasse através do sujeito narcísico que se retira em seu ermitério e passa a viver segundo a lógica comentada por André Green: “*já que não posso ser e ter tudo, não terei e não serei nada*” (apud AMARAL, 1991, p. 129; grifos do autor). Embora acompanhem a leitura a partir dos motivos monásticos em Al Berto – e a eles tornaremos a seguir –, gostaríamos apenas de afastar qualquer sugestão a um fio narrativo – algo como: primeiramente, a vivência do excesso na cidade e, depois, o seu afastamento em eremitania.

Explicamo-nos: há uma clara mudança de tom entre os primeiros livros de Al Berto e os últimos. Eduardo Pitta, por exemplo, já havia se apercebido: “Será talvez a partir de *Salsugem* (1984) que ele começa a inflectir noutra direcção. A sobrecarga da memória cede à triagem da maturidade, a euforia volve nostalgia”. E adiante conclui: “*Uma existência de papel* (1985) confirma em definitivo esta nova ‘respiração’” (1993, p. 251). Compartilha da mesma opinião Pinto do Amaral, para quem a poesia de Al Berto tem transitado entre “o

⁵¹ “um encontro perdido com o real. Por perdido, o real não pode ser representado, só pode ser repetido, aliás, ele *tem de ser repetido*” [versão nossa]

excesso e a vertigem do sentir” e o “deserto e a lucidez da distância e da solidão”⁵²: “de início mais entregue ao primeiro, atingiu depois um grau de maturidade e depuração que culmina, a meu ver, n’*Uma Existência de Papel* (1985)” (1991, p. 121).

O embaraço surge em duas situações: a) quando as citações ao esquecimento aparecem já em seu primeiro livro – “outras vezes, modifico essa realidade, emendo-a, sublimo-a, rasgo-a, expulso-a da memória” (M, p. 16) e “e eu, outra vez vivo, sem memória, escrevo” (M, p. 29); e b) quando *Horto de Incêndio* – livro publicado em 1996 e, portanto, posterior às avaliações supratranscritas – abre-se novamente para os temas citadinos, que incluem, por exemplo, quatro poemas de título “Lisboa” e um quinto, de nome “Engate”, em que se lê: “mesmo assim conheço / todas as esquinas da imunda cidade que amo” (M, p. 619).

Feito o parêntese, parece-nos menos questionável pensarmos, repetindo Foster, que esse real traumático enseja uma coabitação – paradoxal, é verdade – de dois princípios, um que o move à experiência dolorosa da cidade e outro que o afasta; dito de outra maneira, um ímpeto para o sentir excessivamente dos afetos e, ao mesmo tempo, outro para deles se despir.

O quarto poema do ciclo “Vigílias” (M, p. 532) possibilita o aprofundamento da discussão sobre o esvaziamento:

a doença lança nas veias um insecto negro
calcinado pela excessiva luz da memória

tenho repentinamente fome
não consigo mexer-me
sacudo os lençóis com os pés concentro-me
na dor que me percorre desmancho a cama
onde me ataram há quinze anos fixo o olhar
para lá das paredes e do tecto

a casa está envenenada
exala vibrações de ferrugem subterrânea
desenha-se uma porta de cânhamo à altura da boca
e um dos movimentos dos dedos fustiga
as raízes graníticas dos alicerces

a doença enumera inventaria
necessita de esvaziar completamente a memória
para que se cure o corpo
e o sonho de novo desça e construa
magníficos refúgios luminosos jardins

de mim amontoar-se-ão os ossos
escombros de veias usadas sob pesadas chuvas
comigo morrerão os rumores de deus e das madeiras
o arrumo cauteloso dos livros o segredo
das fechaduras e dos envelhecidos espelhos

⁵² Pinto do Amaral repete, ainda que sem o escopo teórico de Foster, a noção de um “*bipolar postmodernism*”, tal qual apontaremos a seguir.

que gemem à passagem dos mortos
e das sombras

A primeira estrofe introduz os elementos que serão explorados no poema – doença e memória –, relacionando-os, sem, contudo, desenvolver o vínculo entre eles. A segunda estrofe constitui-se de uma sequência descritiva de ações bastante pungentes da vivência da dor. O ritmo vertiginoso e aflitivo conseguido por meio dos *enjambements* e da ausência de pontuação faz aumentar a carga emotiva do poema. Os últimos versos (“fixo o olhar / para lá das paredes e do tecto”) opera a variação de foco (sujeito-casa) que se observará na estrofe seguinte. O indivíduo, em seu olhar fixo, consegue ver a casa para além de sua estrutura aparente. Nesse processo, o ambiente doméstico ganhar uma profunda imbricação, passa a se confundir com a interioridade do Eu (a ponto de o movimento dos dedos atingirem os alicerces da casa): ambos estão doentes, “envenenados”; o desgaste do corpo é também o da construção (“vibrações de ferrugens subterrâneas”).

O poema ganha maior complexidade a partir da quarta estrofe, a respeito da qual cabem duas considerações, com perdão da paráfrase: primeira, existe a transferência dos atributos da poesia⁵³ – enumerar e inventariar – para a doença; segunda, é na doença/poesia que se esvazia a memória para curar o corpo.

A memória aqui é detentora de uma carga negativa patente – citamos os versos de outro poema (M, p. 487):

na ponta estelar dos cabelos apercebo o rosto
enquanto a memória desce vertiginosamente
pela raiz lívida dos cardos vai à mais profunda mina
rouba o ouro e regressa para construir a noite

As imagens terrestres, que a seguir comentaremos, servem, nesses versos, para destacar a memória como matéria-prima para “construir a noite” – em toda a conotação ambivalente, mas predominantemente negativa que ela desempenha na obra de Al Berto com relação à escrita e à condição do poeta. Dessa forma, cabe ao sujeito tentar “administrar o melhor que puder o lixo da memória” (M, p. 361), o que passa inclusive pela tentativa deliberada de descartá-lo: “as manhãs mantêm-se iguais e eu tudo esqueço propositadamente” (M, p. 345). É pertinente atentarmo-nos, sobre as “manhãs iguais” do último excerto, para como elas corroboram o papel da repetição no esvaziamento da memória para alguém que “fal[a] sobre a repetição dos dias” (M, p. 294).

⁵³ Esse salto que nos leva a afirmar que a poesia é identificada com os processos de inventariar e enumerar será devidamente exposto no tópico seguinte. Por ora, sinalizamos o nexo sem o desenvolver.

A doença, como observou Susan Sontag, estabelece uma espécie de existência dupla, na qual ela é sua “zona noturna” (2007, p. 11). Sontag evidencia o danoso mecanismo de metaforização, que projetava em certas doenças sentimentos sobre o mal – o câncer como “invasor bárbaro”, por exemplo (2007, p. 56). Em Al Berto, a doença como metáfora para a poesia conduz à seguinte fórmula: doença : corpo :: poesia : sujeito lírico. A doença age no corpo, paradoxalmente curando-o, assim como a poesia, aqui também “zona noturna da vida”, age em uma “existência de papel”.

O tema da memória e da escrita, nesse sentido, mantém o paradoxo da doença como cura: “na mesma posição, reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. Estou de novo ocupado em esquecer-me” (M, p. 133). O mesmo contraditório está em tomar o dizer poético pelo silêncio: “a escrita é minha primeira morada do silêncio” (M, p. 256) e “as mãos redescobriram o silêncio inesgotável da escrita” (M, p. 264). Como pensarmos o esquecimento e o silêncio no campo do registro e do dizer?

Sensível à complexidade do tópico, Manuel de Freitas, lendo os três volumes de *O Medo*, oferece a seguinte interpretação: “a rigorosa anotação dos dias, até ou sobretudo no que eles possam ter de mais banal, é perfeitamente compatível com o reiterado propósito de esquecimento” (2005, p. 29). Escrita e memória não possuem aqui o caráter totalizante e torrencial de diaristas como Miguel Torga⁵⁴. O ato de escrever mais se relaciona com a lacuna, a ausência; é, portanto, desmemória: “perder a memória / única tarefa que tem a ver com a eternidade” (M, p. 316).

Se Rosa Maria Martelo tem razão ao concluir que “a escrita é um reduto salvífico, (...) um lugar onde ainda é possível continuar a viver sob um efeito de desaceleração” (2004, p. 186), não podemos pensá-la, a escrita, na sua acepção de registro – não custa recordarmos: escrever é, ao fim e ao cabo, “a única mentira possível”. Portanto, a poesia não é redentora, campo pacífico, mas abrigo precário e provisório ou o “refúgio magnífico” do poema que comentávamos, no qual a escrita/doença procurava dissipar o “cheiro amargo da memória” (M, p. 334) como forma de remediar-se. Daí, o valor dessa espécie de *espólio de si* (vide Capítulo 3) em que se constitui a última estrofe: o que deixa o sujeito são os “ossos”, os “escombros de veias usadas”, o cadáver, a situação do abjeto, ou seja, de um corpo já desprovido de seu conteúdo vivífico. Relendo, assim, a “desaceleração” proposta por Martelo, entendemo-la como ato de desmemória, de esvaziamento, que nasce de um contato insistente

⁵⁴ Significativamente, a obra diarística de Miguel Torga será incluída, por Al Berto, em uma lista de dez obras mais “detestáveis” (cf. Apêndice A, cx. 33).

com a abjeção: “truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body” (1996, p. 166)⁵⁵.

Julia Kristeva, em seu *Pouvoirs de l'horreur*, lembra como “l'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité: le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort” (1980, p. 86). São os restos do corpo a lembrança e ameaça de que a doença e a morte estão à espreita. O abjeto é o que não se estabelece como *sujeito*, tampouco como *objeto* de desejo ou necessidade. Nessa zona intervalar, limiar entre o ser e o não-ser, que o cadáver, conforme adiantamos, é a máxima expressão de um significante esvaziado (ou em processo de esvaziamento) de significado – imagem próxima das “máscaras fúnebres” já referidas: “le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre” (ibid., p. 11; grifos da autora)⁵⁶.

O que isso significa, então, para o sujeito que não a afasta, mas vive a abjeção? Al Berto responde a pergunta: “chegou a hora de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro” (M, p. 24), o que ecoa comentário à própria escrita: “assumo a produção e gestão do meu próprio lixo” (M, p. 44). Os trechos acima citados, oriundos de seu livro de estreia, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1974), dão a tônica do que traspassará toda sua obra tal como repetido literalmente n'*O Medo* de 1984: “administrar o melhor que puder o lixo da memória” (M, p. 361).

A fórmula “produzir e gerir o próprio lixo” define uma poética do “ab-jeto”⁵⁷; é o signo da devassa íntima, ou seja, tentear o coração e os espelhos e trazer à baila aquilo que é afastado, distanciado, rejeitado: “mas decidi ficar aqui a olhar sem paixão o lixo dos espelhos” (M, p. 239) e “o coração envolto de serenidade, até que a madrugada põe de novo a descoberto o imenso lixo” (M, p. 368).

A implicação mais imediata dessa consciência é a de que poesia, como explicitaremos no próximo capítulo, se faz a partir do descartado, dos restos, sobras, resíduos –, em consonância com a avaliação de Foster sobre a arte contemporânea. A segunda implicação – que desenvolveremos mais adiante – diz respeito ao abjeto como aquilo que é rejeitado pela sociedade, aquilo que escapa à ordem instituída ou, para repetir Kristeva, a sociedade ameaçada pelo que lhe é exterior, marginal.

⁵⁵ “a verdade reside no sujeito traumático ou abjeto, no corpo morto ou debilitado”

⁵⁶ “o excremento e seus equivalentes (putrefação, infecção, doença, cadáver, etc.) representam o perigo vindo do exterior da identidade: o eu ameaçado pelo não-eu, a sociedade pelo seu externo, a vida pela morte” e “o lixo como o cadáver me *indicam* aquilo que rejeito permanentemente para viver” [versão nossa]

⁵⁷ A palavra é composta por “ab-“, “distanciamento”, e “-jeto”, “lançar”. Etimologicamente, então, temos a ideia do que é lançado longe, afastado, como comentamos.

Retomemos a tese de Foster, em resumo. A escrita é lugar da repetição, canal possível de acesso ao real traumático; é, também por isso, simultânea e paradoxalmente, lugar do esvaziamento da memória, do sujeito. O corpo é lugar da vivência da dor, da experiência da doença, do contato com a abjeção; é também lugar da vivência do limite em múltiplos suicídios do sujeito poético, como dito em seu diário em 20 de maio de 1982: “o vento é um fenômeno meteorológico desencadeado pela minha súbita vontade de *morrer e de viver* simultaneamente. é interior o vento de que falo, comunica com os inúmeros suicídios de meu corpo” (M, p. 228; grifos nossos).

“Morrer e viver simultaneamente” está em consonância com a atitude “bipolar” que nos descreve Foster:

today this bipolar postmodernism is pushed toward a qualitative change: many artists seem driven by an ambition to inhabit a place of total affect and to be drained of affect altogether, to possess the obscene *vitality of the wound* and to occupy the *radical nihilism of the corpse* (1996, p. 166; grifos nossos)⁵⁸

O vocabulário de Foster está ciente do seu étimo grego: a vitalidade da “ferida” (*wound*) é a vitalidade do “traûma”. Ao explorar a imagem, o poeta que “não consegu[ue] dormir com esta ferida” (M, p. 161) mimetiza com acuidade a ambivalência do sentir e não-sentir de feridas já despojadas do sofrimento que as causaram um dia: “hoje, apenas sinto o vento reacender feridas, nada possuo, nem sequer o sofrimento” (M, p. 133).

Para Foster, a terceira via que o realismo traumático estabelece entre o figurativismo e o abstracionismo é fruto de um duplo esgotamento: “a dissatisfaction with the *textualist model of culture* as well as the *conventionalist view of reality* – as if the real, repressed in poststructuralist postmodernism, had returned as traumatic” (ibid., p. 166; grifos nossos). Se o pensamento pós-estruturalista, ainda segundo Foster, aprofundou a crítica ao sujeito, o trauma, na cultura popular, “is treated as an event that *guarantees the subject*, and in this psychologistic register the subject, however disturbed, rushes back as witness, testifier, survivor” (ibid., p. 168)⁵⁹. Ora, são estes os vetores em torno dos quais temos orbitado, não apenas a partir da cultura popular, mas também das contribuições no campo das escritas de si – exemplo disto é o citado trabalho de Leonor Arfuch no que tange aos (possíveis) atos de identificação.

⁵⁸ “esse pós-modernismo bipolar é levado a uma mudança qualitativa: muitos artistas são movidos pela ambição de habitar um lugar total de afetos e esvaziar-se deles ao mesmo tempo, possuir a obscena *vitalidade da ferida* e ocupar o radical *niilismo do cadáver*.” [versão nossa]

⁵⁹ “uma insatisfação tanto com o modelo textualista da cultura, quanto com a visão convencionalista da realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, houvesse retornado enquanto trauma” e “é tratado como um evento que garante o sujeito, e nesse registro psicologista do sujeito, ainda que perturbado, figura como testemunha, testificador, sobrevivente” [versão nossa]

O discurso do trauma, portanto, é um conceito chave para o entendimento da poética albertiana, pois nos possibilita localizar o ponto em que as questões do sujeito narcísico – em seu papel de testemunha, de sobrevivente – são também as questões de um tempo. Daí a convicção em ser “o último habitante da espessa noite do desejo, morada de imenso cansaço onde as alucinações *perturbam e maravilham*” (M, p. 230; grifos nossos) ou “o último habitante do lado mitológico das cidades” (M, p. 239)⁶⁰.

Se a vivência do trauma – no jogo duplo que “perturba e maravilha” –, é a afirmação do sujeito testemunhal, caberia, portanto, continuarmos a indagar *como* esse sujeito se dá a ver. O quarto poema de “Réstia de Sangue” (M, p.484) é um bom momento de autodenificação:

corpo
que te seja leve o peso das estrelas
e de tua boca irrompa a inocência nua
dum lírio cujo caule se estende e
ramifica para lá dos alicerces da casa

abre a janela debruça-te
deixa que o mar inunde os órgãos do corpo
espalha lume na ponta dos dedos e toca
ao de leve aquilo que deve ser preservado

mas olho para as mãos e leio
o que o vento norte escreveu sobre as dunas

levanto-me do fundo de ti humilde lama
e num soluço da respiração sei que estou vivo
sou o centro sísmico do mundo

O poema abre como um canto ao próprio corpo, apositivamente colocado no primeiro verso. Assim se sucede nas duas primeiras estrofes em que o sujeito deseja uma fusão com elementos da natureza – com o cuidado de citar os domínios da terra (“lírio”), água (“mar”) e ar (“estrelas”). Há um apelo por dispersão em raízes que ultrapassam os limites da casa e por dissolução em águas que invadem e tomam o interior do corpo.

Procuraremos demonstrar que se trata de um poema extático – em seu duplo sentido: a) daquele que se encontra fora de si – como nos estados místicos; ou b) absorto como com uma ideia fixa. Os primeiros versos descrevem, nesse sentido, a ideia primeira relacionada ao êxtase, já que o indivíduo se percebe absorvido pelo todo. Existe um impedimento, contudo; e essa quebra está bem marcada na terceira estrofe pela adversativa que a introduz: o impedimento é inerente à condição humana, por isso a lama é “humilde”, ou seja, a partir do seu étimo, o que é baixo, que permanece na terra, que dela não se eleva.

⁶⁰ Al Berto aqui é tipicamente surrealista nesta vivência “mitológica” da noite e da cidade, o tempo e o lugar do maravilhoso – textualmente citado –, por excelência. Passagens como essas o colocam na linhagem de um Jean Genet e, dentro da tradição portuguesa, de um Mario Cesariny. Voltaremos ao final deste capítulo ao epíteto de “o último habitante”. Al Berto diferencia-se, todavia, na “perturbação” jamais desvinculada da “maravilha”.

Se nos deparamos com a repetição das muitas tradições cujos mitos recontam a criação dos homens a partir do barro e do sopro divino, o “vento” que o anima é justamente aquele que lhe “escreve”, que “norteia” o destino. Ali, encontram-se dois elementos já comentados: a mão simboliza um *fado* e também um *fardo*, nela já está traçada a aridez desértica à qual o sujeito está condenado – como interrogará em outro poema: “que destino nos revela a mão sem linha da vida?” (M, p. 517). Logo, o êxtase possível não é aquele da dissolução, mas o da absorção por uma ideia fixa, um alerta permanente, que é o medo, que é a constante urgência de fuga que ele provoca:

os místicos precisam dalguma imobilidade, creio. mas, apesar de nunca ter saído daqui, a minha vida sempre foi a de um fugitivo. não me posso gabar de ter avistado deus, um deus qualquer com sua bondosa mão. (M, p. 20)

A ausência de Deus na obra é diametralmente oposta à presença de um sujeito. A figura divina acaba por ser internalizada na impossibilidade mesma de concebê-la. Deus é, assim, também metáfora para a intimidade, para o diálogo interior. Em duas entrevistas de 1997, o autor discorre sobre o assunto: “[Deus existe] talvez na necessidade que temos de dialogar conosco próprios, de sabermos o que cá vai dentro.” (1997a, p. 32); e novamente: “acreditar em Deus é uma forma de nos interrogarmos a nós próprios” (1997, p. 21).

A poesia não compreende nenhum tipo de revelação mística, nenhum encontro com o sagrado. Existe o contato com alguma parcela recôndita de si, o movimento órfico de descida aos próprios infernos, aos subterrâneos íntimos⁶¹. Separamos dois excertos, de *Impressão Digital* e d’*O Medo*, de março de 1984, e comentá-los-emos conjuntamente por serem aparentados:

e pouco e pouco
ele constrói um subterrâneo em vidro
gasta o tempo incomensurável da solidão
explora filões de preciosos minerais
avança até ao início remoto da água
onde os oráculos esconderam uma profecia
toca a ferida pedra do coração da terra (M, p. 354)

construo um subterrâneo em vidro. dentro dele queimo os dias (...) toco a primeira pedra abandonada pelos oráculos, e dela se desprendem a desolação e a incerteza. dela irrompe a queda do corpo, a primeira palavra que se dilui na água,

⁶¹ A viagem “do dentro” corrobora a tese bachelardiana das “imagens da intimidade” serem regidas pelo elemento terra – tema desenvolvido pelo filósofo em *A terra e os devaneios do repouso* (1990). Al Berto em várias oportunidades convida a certa “imersão” por meio das metáforas terrestres: “fotografo o interior do meu corpo / devasso os corredores dos ossos as distantes artérias / e quando encontro uma porta regresso à superfície da terra” (M, p. 314), “o poema organiza-se / a partir de imensas constelações subterrâneas / ilegíveis fragmentos de terra e bolor” (M, p. 468). Recolhe-se uma miríade de evocações minerais: “no interior luminoso da terra encontrarás / o segredo de quartzo para desvendares o tempo” (M, p. 525) e “voragem do mar ruínas de sal lodo basaltos / eis a devassada nudez da terra / argilas quartzos granitos calcários” (M, p. 508). Parece-nos mais uma prova do quão consciente é a poesia de Al Berto quanto à revisitação e atualização dos *topoi* da intimidade.

e da água ergue-se uma raiz, ramifica-se pela terra jorrando cintilações, pétalas, astros, poemas (M, p. 370)

Em “vidro”, por observável, tal qual no “homem que possui uma cabeça transparente” (M, p. 649), o poema é escavação subterrânea, conseguido na “queima dos dias”, no “tempo de incomensurável solidão”. Seu objetivo é tocar a “pedra do coração da terra” ou “a primeira pedra”. Al Berto reporta-se a uma tradição antiga, que remonta ao conhecimento alquímico: V.I.T.R.I.O.L. são as iniciais de uma célebre fórmula iniciática para “*Visita interiores terrae rectificando invenies operae lapidem*”. O *Dicionário de símbolos* oferece, por meio de Jean Servier, a seguinte tradução e comentário: “Desce às entranhas da terra, distilando [sic] encontrarás a pedra da obra”, o que representa “o retorno do ser ao mais íntimo núcleo da pessoa humana” (CHEVALIER, 2006, p. 962). O simbolismo contido na fórmula era o da reconstrução de si, do nascimento de um homem novo e pleno.

Desse processo de visitação interior, é verdade, nascem “cintilações, pétalas, astros, poemas”, mas a rocha fundamental, “abandonada pelos oráculos”, tem o selo do trauma: é “ferida pedra”, donde se desprendem “a desolação e a incerteza”. Quando “o subterrâneo de vidro é um estilhaço” (M, p. 355), o contato com o núcleo íntimo do sujeito já não é capaz de transmutá-lo alquimicamente, mas apenas reafirmar sua condição humana, seus dramas, seus eternos questionamentos:

encosto a cabeça à terra, ouço o estremecer de um astro sepultado na mina da respiração. *ergo-me* por cima do mar, inundo de cuspo os lábios do escutador de estrelas. *ergo-me, humano, e vou pelas ruas*. (M, p. 232; grifos nossos)

O corpo é o solo em que se ausculta o estremecimento da ferida recôndita, o coração, e a volta dessa viagem, no “cuspo” do poema, faz nascer o homem – talvez, sim, um homem novo, jamais pleno: um homem excessivamente humano em sua melancolia e fragilidade.

Pensemos um pouco mais, por outra perspectiva, no que significa o nascer desse novo sujeito, o seu “erguer-se”. Uma das representações míticas muito associadas às escritas de si, segundo Clara Rocha, é a do Centro do Mundo. Ela observa que o processo de autognose é semelhante à busca de um *axis mundi* e que “a escrita biográfica é, de facto, um exercício de concentração, uma forma de reunir o disperso” (1992, p. 52-53).

Retornemos ao verso final do poema anteriormente analisado. Basta corrompermos, por reducionismo, a imagem central (“eu sou o centro do mundo”) e entenderíamos o gesto narcísico na acepção mais corrente: o sujeito buscando um eixo que o reúna através da autocontemplação. Contudo, “ser o centro sísmico” – ou ainda “o centro do mundo dos outros” – acena para uma abertura e uma dramatização pela hipérbole: o indivíduo vive no coração da fratura, torna-se o ponto para onde convergem e de onde partem os abalos. A

leitura próxima da obra ratifica a opinião emitida pelo poeta em entrevista: “Não se fazem poemas sem viver. Quando escrevi ‘sou o centro sísmico do mundo’, talvez quisesse falar dos reflexos que me rodeiam. Não acredito em poetas de apartamento.” (1997a, p. 32).

Aproveitando a metáfora, aqui, a “decifração dos sinais” é sismográfica, como a de um ser hipersensível capaz de captar os t(r)emores de seu tempo e os comunicar: “continuar *ausente* [de todos] é com certeza a melhor maneira de estar vivo, *atento aos estremecimentos* do mundo” (M, p. 361; grifos nossos). “Isolamento” e “atenção”, como aprofundaremos em breve, convertem-se no binômio fulcral pela busca de uma maior acumulação sentimental para a apreensão do espírito do tempo. Tamanho esforço, por sua vez, leva o sujeito ao simultâneo e pronunciado desejo de esvaziamento:

Mas, um dia, tenho a certeza, *não terei forças para me reconciliar com o mundo*, nem vontade de regressar de onde estiver (...) Seduz-me a ideia de vir a morar *num corpo que já não sente, etílico talvez*, transparente, e com uma leveza de cinzas. (AM, p. 68; grifos nossos)

O fragmento supracitado está em texto de título “Ressaca para uma autobiografia”. Ora, se Rocha (1992, p. 53) lê a imagem do “centro do mundo” como típico movimento autobiográfico pela concentração, o assalto de uma “inconciliação com o mundo” em Al Berto guia-nos, no sentido oposto, para uma escritura oscilante, dispersa, flexíloqua. Tampouco observamos seu uso como local de conexão entre a terra e o céu, entre o sagrado e o humano. A imagem reeditada em outros poemas aparece sempre relacionada à morte: “quando atei a minha idade ao coração da terra era porque a morte se aproximara / suicidei-me há muito se era isso que desejavam saber” (M, p. 344). Em entrada do dia 28 de fevereiro de 1984, anota:

o centro do mundo vai da boca à erecção do enforcado. para que me servirá o centro do mundo? contento-me com pouco: sinto um ardor de certas iluminações crepusculares sobre a pele. adivinho nelas uma ligação com a morte, com aquele centro do mundo cheio de nódoas e sonolência (M, p. 367)

“Contentar-se com pouco” é o despojamento de qualquer grandiloquência quanto à ideia de um centro do mundo, que é, agora, o centro do corpo, o umbigo de um enforcado - ou seja, assenta-se num sujeito morto, violentamente morto como indica a ereção post-mortem⁶². A imagem fálica pode funcionar também como a transposição corpórea para as representações arquetípicas do “pilar do mundo” com o importante detalhe de que tal ereção está sob o signo do abjeto, do limítrofe: da aparente manifestação de vida em um corpo morto, em um cadáver.

⁶² Repetir-se-á em Al Berto: “que um qualquer varredor de alba anuncie / o funcionamento da força para a última erecção” (M, p. 440) e “a morte vem dos pés sobe à cabeça alastra ferozmente / mas a sua inquietante brancura / só é perceptível na súbita erecção do enforcado” (M, p. 466). A imagem é comum em outros escritores, cuja escrita está marcada pelo abjeto. São os casos de William Burroughs e de Jean Genet.

Assim, o centro do mundo, pela via da abjeção, está “cheio de nódoas”, não é transcendente, está encerrado nos domínios da “humilde lama”, do “pequeno demiurgo”.

Temos tentando demonstrar – e continuaremos ainda nesse percurso – como a poesia albertiana frequenta os lugares das escritas íntimas, atualiza-os e, muitas vezes, os desloca, os põe em situação de irresoluta tensão: “Mas acontece que tinha tentado fazer da sua vida uma obra tão *intensa* quanto a obra escrita. Por vezes diluíam-se uma na outra, confundiam-se, tão *próximas ou afastadas* estavam” (AM, p. 63; grifos nossos). Vida e obra confundem-se quer estejam achegadas, quer estejam apartadas no ambivalente movimento da citada “bipolaridade”. O efeito que se persegue, entretanto, será apenas um: o da *intensidade*⁶³.

Falamos, portanto, de uma lírica que encontra nos efeitos e imagens da intimidade os meios para sua autofiguração. António Guerreiro, em artigo para o *Jornal Expresso* de 07 de fevereiro de 1998, percebe os mecanismos poéticos de autorrepresentação pela via do superlativo daquele que encarna a imagem do artista 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 negativo: é o *antievangelho* pelo qual o poeta (se) liberta e, por isso, se ensombra: “verso a verso / me ilumino e me desgasto” (p. 534) ou “escreve, as cansadas palavras que escurecem e alumiam o mundo” (D, p. 86). A antítese da boa-nova é o anúncio de que o mundo é uma desforra divina: e deus / ao olhar o que nunca fora obra sua / mal soube por onde fissurar tanta escuridão // vingou-se / aprisionando os homens em territórios / de abandono e desolação (M, p. 449)

Dessa maneira, se a contemporaneidade, como João Barrento avalia, é o ápice da “pobreza de experiência” vaticinada por Walter Benjamin (2006, p. 14), há em Al Berto uma resistência, uma afirmação da subjetividade e da percepção de mundo íntima e pessoalíssima contra a planificação dos comportamentos. Urge não se esquecer, jamais fugir aos “territórios de abandono e desolação”.

⁶³ Tal veemência, sobretudo melancólica, plasma-se nas escolhas lexicais impactantes verificadas pelas emendas contidas no espólio: “uma tristeza cobrir-te o rosto” por “uma tristeza escura coalhar-se-te nos lábios” e “sombra de um dedo perfurando a luz” por “sombra de um nome rasgando o crepúsculo” ou “o ar limpo do próximo porto” por “o ar insalubre do próximo porto” (cf. Apêndice A, cx. 35, pasta 3 e cx. 36, respectivamente).

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 o horror à dor e a urgência anestésica de minimizar os riscos de sofrimento através de mecanismos diversos – a desconstrução e a banalização dos medos, por exemplo.

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, a “administração do lixo da memória”, por sua vez, está na contramão do ímpeto pela autossatisfação e entrega-se a reiteração de seus dramas, de suas frustrações. Não resta dúvida – e é sentencioso ao dizer – de que “a vida, tal como a vivemos, é insuficiente, não tem grande alegrias. vivo.” (M, p. 367).

Na esteira do que apontou Foster sobre insatisfação quanto aos modos tradicionais de vida, Arfuch observa como o aumento de interesse no íntimo/privado pode representar uma “*resposta* aos desencantos da política, ao desamparo da cena pública, aos fracassos do ideal de igualdade, à monotonia das vidas ‘reais’ em oferta” e pondera que

se a exaltação da individualidade tende a desarticular laços sociais, a consolidar o império do mercado – do desejo – e a utopia consumista, pode abrir caminho para uma nova intimidade, não apenas sob o primado pedagógico, mas também como terreno de manifestação de *políticas da diferença*, que rejeitam o modelo único das vidas felizes (o casamento heterossexual, a descendência, as linhagens...) (2010, p. 99; grifos da autora)

Isso que leva também Pinto do Amaral a perceber, em Al Berto, “toda uma *moral-outra* a ser perspectivada nesta obra – uma moral tributária dos anos 60 e das suas libertadoras utopias” (1991, p. 123; grifos do autor).

Al Berto, sobre isso, dirá: “Hoje sei que o viajante ideal é aquele que, no decorrer da vida, se despojou das coisas materiais e das tarefas quotidianas. Aprendeu a viver sem possuir nada, *sem um modo de vida*” (AM, p. 10; grifos do autor). Está contida na expressão “modo de vida” a pressuposição de uma maneira dada. Viver sem aceitá-la, viver à sua maneira, viver em excesso é recusar os regramentos e coerções dos modos vigentes. Al Berto, em entrevista ao *Expresso*, atrela essa postura ao enalço de um “caos primordial”:

Resta-nos a embriaguez do álcool e do sexo e de tudo o mais. Cometa-se o excesso. *Porque estar vivo já é, provavelmente, um excesso.* (...) De excesso em

excesso, se consiga atingir algum caos primordial, e dele sempre há-de irromper alguma outra coisa ou coisa nenhuma... (1987, p. 53R; grifos nossos)

Em tal aspecto que a noção de abjeção pode ganhar articulações maiores, pois, como desenvolve Kristeva, “ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce que ne respecte pas les limites, les places, les règles.” (1980, p. 12)⁶⁴. A vivência do abjeto não consiste apenas em evocar, na obra, elementos que a sociedade procura rejeitar, ou seja, não é uma questão meramente temática. Trata-se sobretudo de marcar uma posição política dentro do discurso da ordem.

É nesse âmbito de uma articulação histórica que a obra de Al Berto acolhe outros instrumentos de leitura, como os das chamadas *narrativas performáticas*, propostas por Graciela Ravetti. Quando assinalamos esse pendor performático não nos referimos exclusivamente ao que a poesia albertiana tem de sustentação pela dramatização do imediato, mas também ao que a *performance* tem de testemunhal, de marcação de um tempo. Em outras palavras, refere-se à

exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de *comportamentos renunciados ou recalcados*; a exibição de *rituais íntimos*; a *encenação* de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre *inacabado*, entre outros. (2002, p. 47; grifos nossos)

Quando da morte de Al Berto, em nota de pesar para o *Público* de 15 de junho de 1997, Cesariny o define como “um bicho da noite, da tal noite que já vai rareando”. Não poderá isso indicar a afirmação do sujeito frente a uma sociedade de comportamentos padronizados e uniformizantes?

Há uma característica fundamental do sujeito poético, o “bicho noturno”: a solidão. Isso nos remete, em metáfora abjeta, à conclusão de Genet sobre a origem da beleza da arte: “a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para a solidão temporária, porém profunda” (2003, p. 12). A solidão, assim considerada, desdobra-se em duas situações inter-relacionadas: é o “deixar o mundo”, ou seja, circunstância necessária e procurada pelo sujeito poético como ser de exceção: “é preciso cultivar a solidão” (M, p. 459)⁶⁵; ou ela é “ferida”, condição imanente do sujeito em sua marginalidade: “aqui estou, perdido para sempre, sozinho, quase sem mim, a evitar o pior” (M, p. 461).

⁶⁴ “não é então a ausência de limpeza e saúde que faz o abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita limites, lugares, regras” [versão nossa]

⁶⁵ Al Berto revela-se aqui leitor de Rilke, consoante apontamentos de leitura de *Cartas a um jovem poeta* (Apêndice A, cx. 33). No mais, a influência rilkeana, referente ao tema da solidão, já fora localizada e comentada por Manuel de Freitas em *A noite dos espelhos* (1999, pp. 45-49).

Em “O Faroleiro de Sardão” (AM, pp. 32-33), Al Berto encontra na figura do faroleiro uma boa metáfora evocativa destes traços de sua poética: a) aquele que, por ofício, é ser de *exceção* e recolhe-se no isolamento: “Repito: não confio nos homens. Confio na sabedoria das minhas mãos” ou “Isolo-me do mundo; e, neste isolamento, amaldiçoo por vezes a vida”; b) o *único indivíduo* que permanece desperto, sozinho, enquanto todos dormem: “Em toda a costa sou o único homem acordado, sem amigos e sem família”; c) o destino *noturno* e *vigilante* do sujeito: “Continuarei aqui, rodeado pela escuridão do mundo, atento ao que nasce, inesperadamente, debaixo da luz”; e d) o dever do registro quase como *prática diarística*: “Enquanto não amanhece escrevo o relatório diário”.

Esse retiro em Al Berto é revelador de um estado de marginalidade cuja tradição remonta a prática diarística dos ambientes monásticos – em especial os femininos. Nora Catelli, em seu *En la era de la intimidad*, a partir do exemplo de Santa Teresa d’Ávila, percebe, “en la marginalidad del diario íntimo, situación fantasmagórica de escritura que podemos caracterizar como femenina”. Para ela, “posição feminina” nada tem de ver com o gênero, mas “tomase en cuenta las posiciones del sujeto y supusiese que lo masculino y lo femenino son elementos móviles y no identidades o extensiones de diferencias anatómicas” (ibid., p. 53). Assim, “colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es um síntoma, no uma elección” (ibid., p. 56)⁶⁶. Perigosa que seja a nomenclatura proposta por Catelli, interessa-nos pensar que a conjuntura solitária, de fato, converte-se em escolhas formais como *síntoma* de marginalidade – é o caso das escritas de si, em especial a diarística, à qual retornaremos no próximo capítulo.

Na foto da capa d’*O Medo*, Al Berto se autocena como figura caravaggiana. É difícil precisar a referência exata dada à falta de outros elementos pictóricos – exceção feita ao manto vermelho-da-china que, na tradição iconográfica, remete ao sangue dos mártires. Dentro do universo de Caravaggio dois personagens foram retratados nesse seminu com o manto: São Jerônimo e São João Batista (cf. Anexo B). A biografia de ambos está marcada pelo retiro ascético no deserto, o que já nos sugere uma figura afinada com certos temas albertianos, como a do anacoreta, cuja presença foi vigorosa na tradição cristã, sobretudo no século III com os “Padres do deserto”.

É interessante rastrear essa raiz monacal em alguém que se autoneia um “monge noctívago”: “reconstruo o quarto de pensão. (...) nele guardo a minha tarimba de monge

⁶⁶ “na marginalidade do diário íntimo, situação fantasmagórica de escritura que podemos caracterizar como femenina”, “móveis e não identidades ou extensões de diferenças anatómicas” e “colocar-se em posição femenina, ao menos nos textos, é uma fatalidade, um destino não desejado ou mal suportado. É um síntoma, não uma elección” [versão nossa]

noctívago a minha selva os meus cadernos de apontamentos e minha solidão” (M, p. 42). Novamente está referenciada a prática da escrita íntima, os “cadernos de apontamentos”. Neles, todavia, não haverá poemas místicos de uma *noche oscura*; sua escuridão é outra, aquela da “minha selva”, da *selva oscura* dantesca, isto é, de uma vida que desconhece o sagrado e que se encontra a meio caminho, em eterno trânsito por quartos de pensão.

Os hábitos noturnos serão dominantes nessa autofiguração: “abandonar-me-ei numa fresta escavada entre a noite e a alba, esse espaço que se ergue como um eremitério, um abrigo” (M, p. 368). Marco temporal do sujeito insone que permanece sempre alerta, a madrugada é espacializada enquanto refúgio. Em outros versos diz: “insônia a insônia ergues a sabedoria do nome / rodopias no movimento sísmico das marés / teces no orvalho a serenidade da escrita e / ao corpo impões os rigores do eremitério” (M, p. 568). O eremitério consiste, portanto, em refúgio e condição para a “serenidade da escrita”. A forma como lemos essas afirmações retomam a discussão anterior quanto ao silêncio, a desmemória ou desapego de si na escrita – práticas, aliás, monásticas por excelência. Aplica-se agora o que dizíamos então: a escrita não é redentora, campo pacífico, mas abrigo precário e provisório. Ela, repetimos a imagem, acompanha o “movimento sísmico das marés” e suas oscilações.

Resta especular sobre qual “sabedoria” é essa conquistada de “insônia a insônia”. Em seção de título “Eremitério”, o já comentado poema de abertura encerra-se com a seguinte quadra: “da humidade antiga do eremitério ergue-se / a sageza e a sabedoria que foi abandonando / à laboriosa travessia da vida / à lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505). Essa “sageza” do eremitério, como bolor, é indicativo da deterioração pela “húmida antiga”. A sabedoria do sujeito não foi adquirida pela transmissão da tradição – como nos livros sapienciais bíblicos, por exemplo –, mas por um processo árduo ou, ainda em metáfora cristã, por uma paixão, que é esta da humaníssima aventura, da “travessia da vida”. Logo, o conhecimento que lhe proveu a experiência não se identifica com preceitos e códigos de conduta. Justamente por esse motivo, não é possível imaginar qualquer redenção, já que os propósitos últimos do homem, a “decifração do medo e dos sinais”, jamais se lhe revelam.

Pinto do Amaral, também sensível ao fato, percebe “sua renúncia monástica” (1991, p. 128) no trecho “aceito não possuir nada, não querer nada” (M, p. 371). De fato, soam como os votos canônicos de quem gostaria de crer que: “os deuses deveriam predestinar-me outras tarefas, outros percursos: a mendicidade, o nomadismo, a cegueira, a transumância ou o asceticismo” (M, p. 363). A tirar por tal fragmento, fica-nos a pergunta: no que o sujeito se difere e no que se identifica com os monges? Identifica-se no chamamento da solidão, na vocação incontornável, no “destino no deseado”, como disse Catelli; difere-se na ausência de

asceticismo das vidas consagradas. Conforme posto anteriormente, a única espécie de êxtase concebível é aquele da paralisia do medo; o único movimento crível não aponta os céus, mas a terra, a humilde lama; a paisagem desértica outrora propícia para a união com o sagrado é o signo onipresente e interiorizado da aridez e da solidão humanas; as moradas do castelo interior de Santa Teresa são, em Al Berto, ruínas de silêncio (M, pp. 253-266).

No mesmo campo temático, está a autorrepresentação do sujeito como remanescente, como sobrevivente: “sou o último habitante da espessa noite do desejo, morada de imenso cansaço” (M, p. 230) ou em *O Anjo Mudo*, “É no escuro das casas que se debruça para o papel e escreve, como se fosse o último homem a fazê-lo” (AM, p. 57). Não são as únicas ocorrências se consideradas outras da polissêmica fórmula “só eu/ele”: “dentro do quarto o tempo parou. só eu continuo acordado e escrevo”, “e no silêncio do quarto fulguravam aves que só eu via” (M, p. 175), “só eu permaneço aqui... frente ao mar espero” (M, p. 278) e “os amigos partiram à procura de melhor sustento / só ele permaneceu aqui sentado” (M, p. 540).

Na *plaquette O último habitante* (M, p. 239), logo na primeira estrofe afirma: “sou o último habitante do lado mitológico das cidades”. Existem constantes insinuações de um Outro que outrora lhe foi companhia e, no presente, lhe falta: “mas já me doem as veias quando te chamo / o coração oxidado enjaudou a vontade de amar”. Ele é, agora, o último, aquele que *restou*, isto é, o indivíduo que, dentro de uma nova ordem, carrega valores adventícios a ela, “mitológicos”. Em outras palavras, sua posição é de pertencimento e de marginalidade, pois “he does not belong in it [ao círculo social] and he brings qualities into it that are not, and cannot be, indigenous to it” (1971, p. 143).

É com alguma permissividade que emprestamos, acima, a descrição de Simmel para o estranho/estrangeiro. Dentre os tipos sociais considerados pelo sociólogo, podemos entender Al Berto como figura à margem, ambigualmente apartado e integrado – não é o forasteiro, integralmente alienígena, tampouco é o viajante, com quem, havendo relação, não se desenvolvem laços. O estranho é o “viajante em potencial” que permaneceu: “although he has gone no further, has not quite got over the freedom of coming and going” (ibid., p. 143)⁶⁷.

Lembremos o retrato de Luísa Ferreira (cf. Anexo A) comentado no capítulo 1. Nele, Al Berto fez-se fotografar em seu escritório (evocação da permanência e da escrita) sentado sobre as malas de viagem (signo do trânsito em potencial). Parece ser justamente essa a opção assumida por quem sabe poder “partir de novo”, mas “decid[e] ficar aqui e olhar sem paixão o lixo dos espelhos / onde a vida e os barcos se cobrem de lodo”. O sujeito poético resolve

⁶⁷ “não pertence a ele [ao círculo social] e traz qualidades que não lhe são, e não poderiam ser, indígenas” e “embora não tenha ido adiante, não perdeu exatamente a liberdade de ir e vir” [versão nossa]

confrontar aquilo que há de “lixo”, de renegado, de afastado, em si e em seu entorno e, assim, vasculhar o “lodo” que atravanca a mobilidade e a liberdade – traços que lhe são inerentes – “da vida e dos barcos”.

O indivíduo descobre, por fim: “caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens” (M, p.637). O conflito existencial do estranho, entre a movência e a imobilidade, resolve-se na interioridade do sujeito, no constante trânsito de sua devassada intimidade.

Ainda sobre *O último habitante*, o sujeito que solitariamente “espera a catástrofe” por dias que são “pequenas manchas de cor sem ninguém” possibilita, em negativo, o paralelo com um dos arquétipos das representações da escrita íntima: Robinson Crusoé. O personagem é tomado, segundo Clara Rocha, como “modelo desse diálogo/monólogo, em que se cruzam as vozes dum eu dividido por força do seu isolamento, da sua inquietação, ou então do seu excesso” (1992, p. 56), Crusoé, assim como o “último habitante”, põe-se a escrever em situação de extremo insulamento. Contudo, se um o faz no “solitário acto de recomeçar a civilização humana na ilha” (1992, p. 55); o outro, a ver “incêndios que destroem o último coração do sonho” (M, p. 649), no registro de uma raça de cariz *decadente* – o adjetivo é propositado – ou de um modo de experimentar o mundo que parece em vias de extinção.

Novamente, as palavras de Simmel vem ao auxílio: “the stranger is an element of the group itself, (...) an element whose membership within the group involves both being outside it and *confronting* it” (1971, p. 144; grifos nossos)⁶⁸. Portanto, quando Al Berto nos confidencia: “só eu continuo acordado, em vigília. se houvesse agora uma catástrofe eu daria por ela” (M, p. 457; grifos nossos), essa afirmação do sujeito, o único – e, por vezes, o último – que permanece desperto, aponta tanto para uma *atenção diferenciada*, quanto para uma *testemunha*, para um sobrevivente *estranho*, aquele no qual, em atitude de pertença e confronto, subsiste um modo particular de vida. Ambos os tópicos remetem à relação crítica com a realidade de que trataremos no próximo capítulo deste trabalho.

⁶⁸ “o estranho é um elemento do próprio grupo, (...) um elemento cuja filiação no grupo envolve igualmente ser externo a ele e *confrontá-lo*” [versão nossa]

4. A REALIDADE EM SINAIS

Falávamos nos processos de autofiguração do sujeito poético. Começamos, então, por retomar “Auto-retrato com revólver” (M, p.170). Al Berto fala-nos da tessitura de um corpo ausente, o ofício da palavra. Expõe-nos, então, a seguinte natureza-morta: “estas coisas cobertas de pó sobre a mesa: papéis amarrotados, fotografias, cartas interrompidas, objectos quebrados, sinais ténues de gordura e de fundos de chávena / lápis, cigarros esboroados, o revólver”. O último, elemento dissonante, em leitura de Manuel de Freitas, é o “objeto principal”, preparado pela enumeração. Acreditava o crítico que o “caos só se re-organiza nos últimos versos” (2005, p. 40), quando o revólver revela-se o gêmeo da caneta, recuperando o motivo de que a escrita é uma espécie de suicídio: “poderiam as mãos trocar de ofício / o revólver tingir-se-ia de tinta permanente, o papel apresentaria o terrível sulco de uma bala”.

Acrescentaríamos à análise de Freitas alguns detalhes que nos parecem resumir nossas preocupações neste terceiro capítulo. Como já havíamos discutido acerca da intimidade, esse estranho autorretrato não traz nenhuma descrição do sujeito propriamente. Os *objetos* que o cercam, estes nos saltam aos olhos, até mesmo com a *atenção* minuciosa aos “sinais ténues de gordura e de fundo de chávena”. Sua realidade imediata é-nos apresentada pelo recurso *enumerativo*, o que nos indica o contato *fragmentado* com ela e um acolhimento, inclusive, de seus *restos*, como os “cigarros esboroados”. Objetos, atenção, enumerações, fragmentos, restos: eis um vocabulário mínimo de nossos interesses.

Já adiantamos, a partir de Fernando Guimarães (2002, p. 157), como se percebe na poesia de Al Berto a desconstrução do real totalizante. Pinto do Amaral já havia se sensibilizado para a situação residual da obra, que “se debru[ça] sobre restos, despojos, sobejos de um ‘eros’ que, embora movediço, é sinal de um sujeito explicitamente referido” (1986, p. 4). Não se trata apenas de ocorrência meramente temática ou meramente formal – como veremos na utilização de listas e enumerações.

Há uma implicação mais profunda que diz respeito à própria natureza do ato de escrever e suas limitações, conforme depoimento do poeta ao *Público*: “A primeira versão é um mapa de navegação, tem qualquer coisa de *residual*: na passagem para o papel algo se perdeu. É preciso reaver isso e esse processo é extremamente doloroso” (1993, p.8; grifos nossos). A poesia nasce de um esforço, de um resgate (doloroso e, por vezes, vão) permeado de lacunas e de sinais; é ela mesma algum tipo de resto.

No texto de indiciário título “O que resta de uma viagem” (AM, p. 12), o sujeito testemunha que “desse tempo de aprendizagem da vida e da escrita (...) sobreviveram

escassos cadernos de notas”, que “sobej[aram] de um gigantesco diário de viagens”. Nesse “gigantesco diário”, espécie de *livro-vida*, havia poemas, mapas, paisagens, rostos, listas de lugares, retratos, bilhetes postais, etiquetas, bilhetes de comboio e de avião. Do ato coletor de sinais, já ele fragmentário, o que resta é ainda mais rareado.

A leitura indireta – por “sinais” – é demonstrada através das constantes alusões a esse campo semântico, ao qual gostaríamos de fazer o recenseamento. Preocupamo-nos em exemplificar mais detidamente para que se comprovem os desdobramentos lexicais e o arco de utilização por toda a obra. Antecipamos que esta ou aquela imagem poderia ocupar outra categoria, mas o que parece inconteste, independente de categorizações, é o gosto pelo universo imagético em “sinais”. Em duas oportunidades as emendas observadas nos papéis do espólio do poeta revelam a preferência por este vocábulo: “donde nascem indecifráveis solidões” por “donde nascem indecifráveis sinais” e “nem um só rumor restará” por “nem um só sinal restará” (cf. Apêndice A, cxs. 30 e 35, respectivamente).

“Sinal”, nas acepções dicionarizadas que nos interessam, quer dizer: a) movimento, gesto, manifestação que serve de advertência, ou que possibilita conhecer, reconhecer ou prever alguma coisa; b) a impressão deixada por alguém ou algo; marca, traço; e c) aquilo que restou (de alguma coisa que sumiu); vestígio, rastro.

O vocábulo “sinais” propriamente dito comumente ocorre no primeiro sentido que destacamos, ou seja, é a manifestação que permite reconhecer sobretudo a vida: “onde uma porta enquadra outra porta não se pressentem mais sinais de vida” (M, p. 131), “lâminas doces para abrir sinais de vida sobre a pele” (M, p. 178), “viajo / para viver onde os sinais de vida não magoem” (M, p. 337), “ninguém se apercebeu como perscrutei os rostos à espera de um sinal” (M, p. 460) e “de resto / já não há sinais visíveis de sua passagem”, que será repetido em “de resto, já não se conseguem ler sinais da tua passagem” (M, p. 353 e 370, respectivamente). Está igualmente dito nos versos que servem de título a este trabalho, nos quais “a lentíssima decifração do medo e dos sinais” está associada à “laboriosa travessia da vida” (p. 505). É justamente nesta busca pela vida que o sujeito encontra tão somente *aquilo que dela restou* ou *a impressão por ela deixada* – para utilizarmos as outras duas definições registradas, as quais passamos a explorar.

No campo de significação da “marca”, o que está em jogo é a ambivalência daquilo que é vicário, que está no lugar de algo ou, ainda, daquilo que é índice de algo, mas de alguma forma dele já esvaziado. Assim como a cicatriz ou a ferida de um corte não o são propriamente ou assim como, para repetir Clara Rocha, a escrita da vida não é vida propriamente. Como exemplos, recolhemos: “as marcas discretas das coisas cortantes” (M, p.

260), “quanto te escavaram o ventre encontraram *traços* adormecidos” (p. 157), “apenas *fragmentos rastos* ténues de cidades submersas” (p. 285), “movimento-me de *rastos* no seio de ácidas galáxias” (p. 345), “há *pistas* estreitas de animal ferido pelas paredes” (M, 517), “gravámos nas portas *sinais* de reconhecimento, *pistas* invisíveis” (M, p. 115), “um *vestígio* de dor envolve-me” (M, p. 533), “as palavras se formam a partir de *vestígios* de silêncio” (M, p. 458) e “avanço pela terra sulcada doutras pegadas” (M, p. 487).

Quanto às referências à cicatriz e à ferida – a primeira, em geral, relacionada com a escrita; a segunda, com a memória e o tempo: “rubra cicatriz de tinta” (M, p. 354), “onde terei esquecido a cicatriz azul da escrita?” (M, 517), “a cicatriz / daquilo que futuros arqueólogos da língua designarão / por misteriosa violeta serpente náutica” (M, p. 469), “outras feridas alastram subitamente no fulcro da memória” (M, p. 165), “as horas como feridas de aguçados dentes” (M, p. 486) e “latejando na imperceptível ferida nocturna” (M, p. 523).

Quer seja pela ideia limítrofe de um significante esvaindo-se de seu significado, quer seja pela ideia dos restos que são afastados do convívio, nosso inventário recupera não apenas um repertório lexical já explorado quando da discussão sobre o abjeto como também a concepção poética de construir-se a partir dele.

Juntamente com “ruínas”, os “detritos” são desdobramento da acepção de “restos”, cujo campo explorado por Al Berto é alargado e exemplos, os mais variados: “levando por bagagem os *detritos* dados-à-costa” (M, p. 86), “eu bebia / os *restos* de minha solidão” (M, p. 278), “onde posso afagar os *restos* carbonizados do corpo” (M, p. 515), “a viagem que de manhã inicio é um *sobejo* da vida” (M, p. 402), “com o pouco que me *sobejou* da juventude nas mãos” (M, p. 541), “outros corpos de *salsugem* atravessam o silêncio” (M, p. 256), “ninguém, *cinzas*, ou talvez nem isso” (M, 374), “a obra progride sob a *cinza* clara da noite” (M, p. 524), “posso este *resíduo* de vida estelar” (M, p. 270), “a *fuligem* da memória” (p. 312), “em todos os retratos haverá um rastro de *ferrugem*” (M, p. 322), “semelhantes a *dejectos* dalgum sonho *oxidado*” (M, p. 271) e “*oxidadas* albas” (M, p. 508).

Os relacionados à “ruína” são: “cantamos as *ruínas* cantamos o branco vazio da tua pele” (M, p. 124), “os pássaros esconderam-se nas casas *arruinadas*” (M, p. 373), “os *destroços* coloridos da adolescência” (M, p. 119), “a violenta visão do mundo / este lento *destroço*” (M, p. 467), “esta paisagem é inquietante, é um *destroço*” (M, p. 368), “pernoita nos *escombros* de uma fotografia” (D, p. 30), “*escombros* duma paixão” (AM, 148), “um jogo de *estilhaços* é tudo que possuo” (M, p. 133) e “o seu canto, ou *estilhaços* dele” (AM, p. 11)

Por vezes, as metáforas aparecem amalgamadas: “o corpo *arruinado* caminha de vislumbre em vislumbre” (p. 231) ou “sempre viveste entre *resíduos de cidades, ruínas da*

pele, finos cordéis de terra fértil, mistérios...” (M, p. 596). Assim como o “cadáver” de Kristeva, Georg Simmel já ponderava sobre o singular estatuto da ruína: “ela é o sítio da vida, do qual a vida se separou” (2005, p. 141). É uma situação fronteira entre o “ainda-não” e o “não-mais” (ibid., p. 138), ou seja, ainda não é pura matéria, mas já não é mais manifestação da vontade humana. Avancemos nessa direção.

Marc Augé, em *Le temps en ruines*⁶⁹, utiliza-se de conceituação muito próxima: a ruína é “un paysage, un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un *signe sans signifié*, sans autre signifié, au moins, que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois” (2003, p. 92; grifos nossos). A partir dessa definição, o antropólogo propõe uma analogia com a arte: “Les ruines sont le comble de l’art dans la mesure où les multiples passés auxquels elles se réfèrent incomplètement en redoublent l’enigme et en exacerbent la beauté” (ibid., p. 134)⁷⁰. O contexto histórico das ruínas, sua significação plena, é irrecuperável; as referências a esse passado são incompletas, porque já não mais se subordinam a ele integralmente: as ruínas, como a arte, possuem uma dimensão outra, a do “enigma”, que as torna objetos fascinantes e, nesse aspecto, também atemporais.

Parece-nos ser esse o sentido subjacente ao seguinte quadro enumerativo d’*O Medo*: “por todo o lado exploramos ruínas, mobiliário despedaçado, viaturas abandonadas, eletrodomésticos desfeitos, restos de utensílios, de ossos, de livros, de facas... *mas já não nos lembramos para que serviam*” (M, p. 374; grifos nossos).

As ruínas, assim, já não constituem mera motivação para lamentar o que declina; possui, antes, uma “vocação pedagógica”, pois, continua Augé, “elles sont, comme l’art, *une invitation à sentir le temps*” (2003, p. 95; grifos nossos), em um mundo, cuja organização urbana está baseada na continua substituição, em um “présent indéfiniment ‘substituable’” (ibid., p. 90)⁷¹. Neste mundo em constante aceleração, em sobreposição de um sempre presente, não há lugar para a ruína, não há tempo bastante para o lento processo de consumação. Contra isso se insurge o propósito de “guard[ar] as ruínas do mundo” (AM, p. 80)⁷².

⁶⁹ Por deferência, anotamos as fontes que nos apresentaram as reflexões de Simmel e Augé sobre as ruínas: respectivamente, os ensaios “Tríptico sobre Murilo Mendes” de Luiz Costa Lima e “Intensificar as imagens” de Nuno Crespo. Ambos constam da bibliografia.

⁷⁰ “uma paisagem, um misto de natureza e de cultura que se perde no passado e surge no presente como um *signo sem significado*, sem outro significado, ao menos, que o sentimento ambivalente do tempo que passa e perdura” e “As ruínas assemelham-se à arte na medida em que seus múltiplos passados, aos quais se referem incompletamente, redobram o enigma e exacerbam a beleza” [versão nossa]

⁷¹ “elas são, como a arte, um *convite a sentir o tempo*” e “presente indefinidamente substituível” [versão nossa]

⁷² Sobre o tema, remetemo-nos ao trabalho desenvolvido por Al Berto no âmbito do *Centro Cultural Emmerico Nunes*, em Sines. Os textos de apresentação às exposições arqueológicas e fotográficas são objetos de alguns comentários nossos (cf. Apêndice A, cx. 16).

Nas provas datiloscritas de *Horto de Incêndio* (cf. Apêndice A, cx. 33), há uma emenda ao poema “Lisboa” (M, p. 624), que bem dimensiona essa ideia: no lugar de “sem saber que o tejo te *devora*”, Al Berto opta por “sem saber que o tejo te *corrói*”. À lenta corrosão das águas, outros exemplos poderiam se juntar: “lamber o *bolor* inocente da insónia” (M, p. 513), “o lugar adormece por baixo do *bolor* imutável” (M, p. 205), “a casa protegida pelo bolor” (M, p. 293), “no quarto do *zinabre* e do álcool” (M, 606), “aprendeu a separar o nocturno *zinabre*” (M, p. 563), “desço os degraus *musgosos* do pátio” (M, p. 515), “o tempo cobre-se de *musgo*” (AM, 96), “uma porta em alvenaria dá acesso / à eira de misteriosos e profundos *limos*” (M, p. 517) e “enquanto a morte tudo *corrói vagarosamente*” (M, p. 508).

A preferência lexical por indicativos do consumo lento, pela deterioração e não pelo aniquilamento instantâneo apontam para uma vivência *atenta* do tempo – o que os “sinais”, sobretudo na figura da ruína, são representativos. Tal qual o contato com a “ferida secreta” de que falava Genet, perceber o corpo, a casa, o mundo enquanto ruínas é um processo dorido, mas o qual a sensibilidade do poeta assume como forma de resistência.

Se por um lado, os sinais convidam a experiência do tempo, também revelam o trabalho com o mínimo, o desimportante e, nisto, vê-se a atualidade desta poesia – não estaria aí contido, *mutatis mutandis*, o gérmen da noção de “arestas” dos *poetas sem qualidades*⁷³?

Estes “restos” do cotidiano são convocados em Al Berto em uma constante relação com os objetos. Sobre isso, como adiantamos, três pontos interessam: a solidão, a atenção e os próprios objetos.

Quão só é preciso estar para se ouvir “o estalar noturno das madeiras” (p. 291) ou “distinguir os rumores dos objetos” (p. 275)? A solidão pode não ser apenas temática, como examinamos sobre os epítetos do “faroleiro”, do “monge noctívago” ou do “último habitante”.

Alfonso Berardinelli lembra o quanto “a situação da *solidão*, o aprofundamento na *singularidade* da própria experiência, pode ter diversos efeitos sobre a linguagem”. A obscuridade poderia advir da “situação monológica, da singularidade”, que seria “a outra face de uma autenticidade expressiva próxima à sinceridade do diário, perseguida em solidão, na distância objetiva do público e na recusa intencional do público presente” (2007, pp. 134-135; grifos do autor). O crítico italiano tinha em mente o conceito de “obscuridade” de Hugo Friedrich, isto é, os aspectos que fizeram da lírica moderna, em certa medida, “incompreensível” (1978, p. 16). Ainda que acatemos a sugestão à prática diarística (ou

⁷³ Referimo-nos ao prefácio-manifesto de Manuel de Freitas e à leitura que dele faz Luis Maffei. Conforme consta do texto à antologia *Poetas sem qualidades*, estes “não são (...) limadores das arestas que a vida deveras tem” (FREITAS apud MAFFEI, 2007, pp. 12-13). Ida Alves também sublinha a vontade dos poetas de “escrever poesia a partir das experiências do cotidiano, ‘do(s) resto(s)’, que se encontram na vida diária” (2007, p. 118).

pseudodiarística, que o seja) “perseguida em solidão”, não configura-nos o caso de Al Berto, pelo exposto, como uma poesia dentro dos ditames da lírica moderna em termos discursivos, mas, antes, em um plano de maior comunicabilidade. É um convite ao leitor para que se aproprie da obra mais pela via dos afetos e menos pela frialdade da análise impessoal.

Diferentemente de Mallarmé e de seus descendentes, todos em “greve” diante do mundo hostil, o distanciamento de Al Berto não o faz um poeta inclinado ao investimento das formas, no maior relevo do significante.

O ensaio de Berardinelli ajuda-nos, destarte, a por em perspectiva esta passagem, na tópica da solidão, das retóricas do ensimesmamento no limiar da obscuridade (seu exemplo maior é Gottfried Benn) para as de busca pela expressividade, muitas vezes em linguagem cotidiana, de um lugar de enunciação autobiográfico e marginal – ou abjeto, para retomarmos Kristeva –, o que leva, no caso de Al Berto, a trazer para a poesia a hibridização e/ou simulação dos gêneros da escrita íntima.

Essa diferenciação de poéticas reflete entendimentos divergentes que expomos no primeiro capítulo desse estudo. Sobre isso, Maulpoix desenvolve o conceito de “*littérature arrêtee*”, aquela em que, “*décroché du monde, le texte s’oppose à lui*”. Já o “*lirismo do movimento*”, como chama o crítico, “*à la stase rhétorique, il oppose la fluence poétique. Au cadrage d’objets isolés, il substitue un nouveau sentiment de l’affluence du monde sensible*” (1998, p. 121 ; grifos nossos)⁷⁴. Se tomarmos, para efeito de comparação, Francis Ponge e seus objetos, o que está em jogo em Al Berto não é a demora, mas a relação dinâmica com eles – daí a afirmação: “a demora corrói o olhar” (M, p. 322). Inexiste qualquer esperança de apreensão da inteireza das coisas, pois o próprio olhar está submetido ao mesmo processo de corrosão que os objetos: “os manuscritos ilegíveis / a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras” (M, p. 349; grifos nossos). Não se trata ainda de particularizar os objetos em si – que por vezes sequer são nomeados distintivamente –, mas de seu poder relacional, que põe em debate a vinculação e os limites entre sujeito e objeto.

O indivíduo disposto à decifração de sinais há de ser alguém solitário e concentrado, capaz de “compreender o mais ínfimo grão de poesia” (M, p. 364). Trata-se, diríamos, de uma *atenção míope* daquele que “ignora quase tudo o que se passa em redor / e se movimenta e se transforma fora / do alcance do olhar” (p. 540) ou ainda daquele que “os objectos que me cercavam / conheço bem as suas consistências texturas e dimensões” (p. 344).

⁷⁴ “literatura parada, aquela em que, desligada do mundo, o texto se opõe a ele” e “à estase retórica, ele opõe a fluência poética. Ao *enquadramento de objetos isolados*, ele substitui um novo sentimento de *afluência do mundo sensível*” [versão nossa]

Trata-se de uma atenção extremada, de um ato de consciência prolongado até mesmo quando de seu próprio exaurimento. Em entrevista, Al Berto comprazia-se de frase atribuída à Marguerite Yourcenar: “[Ela] disse que queria morrer de olhos abertos e atenta. O mesmo digo eu”. Mais adiante, torna a repetir: “Gostaria, no entanto, de não morrer distraído.” (1997a, p. 33). A frase seria, por fim, assimilada à obra, sintomaticamente como um dos versos finais de “Morte de Rimbaud”: “hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto” (M, p. 644).

Selecionamos três maneiras, com perdão do esquematismo, através das quais nos parece mais evidente essa meticulosidade: a) na *fixação do pormenor* da casa e dos objetos: “o olhar demora-se sobre as geometrias musgosas dos tectos” (M, p. 131), “conto e reconto os nós das madeiras” (M, p. 226), “percorro com a ponta dos dedos a caligrafia enigmática dos telhados” (M, p. 215), “os dedos explorando nervosos as ranhuras da madeira” (M, p. 302) e “comi as estrias dos discos” (M, p. 344); b) na *evocação aos insetos*: “num dos cantos inacessíveis da casa, as aranhas vão construindo ninhos diáfanos” (p. 170), “dois insectos encontram-se na espiral do voo” (M, p. 202), “os escaravelhos repetem correrias às arrecuas” (M, p. 271), “uma aranha cinzenta, minúscula, tece argêntas teias de sombras ao canto do espelho redondo da cómoda” (M, p. 229) e “ouço o rumor assustador das formigas que não pararam” (M, p. 273); e c) no exame do *próprio corpo*: “tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contracções dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e dos nervos” (p. 24), “o olhar desce até alcançar espessuras gelatinosas, brilhos, líquens de órgãos inacessíveis ao tacto” (AM, p. 83) e “poro a poro o dia / larga sobre a pele os perfumes da terra” (M, p. 563).

São esses o que chamou em algum lugar de “preciosos trabalhos do olhar” (M, p. 220). O olhar desempenha papel importante na lida com a intimidade; é o ato primeiro da análise íntima: mirar-se a si, o que se estende ao – e, inclusive imageticamente, se confunde com o – ambiente doméstico: “mas não me posso queixar, foi minha a decisão de voltar a viver na casa. conheço-a *milímetro a milímetro*, passei a considerá-la como um órgão do meu corpo” (M, 226) e “a desolação insinua-se até à medula das madeiras. o olhar escolhe algumas imagens da casa, únicos *sinais guardados na meticulosa memória* de quem com ela viveu” (M, p. 131; grifos nossos). Logo, convém perguntar: nesse labor, o que e como vê o poeta?

Queremos nos deter, portanto, na figura de um *eu* poético, cujo olhar é milimétrico e meticuloso: ele vê além. Ora, não se pode negligenciar o imperativo *de ser vidente, de se fazer vidente*, para um sujeito que reivindica tamanha semelhança com Rimbaud a ponto de

emprestar-lhe a voz em “Morte de Rimbaud” e dele se aproximar no destino: “tens trinta e sete anos como Rimbaud / talvez seja tempo de começares a morrer” (M, p. 542).

Novamente, extraímos do texto “O Faroleiro de Sardão” uma metáfora para o poeta, que recobra uma das mais remotas simbologias do ofício – já presente na cegueira de Homero: “Consigo ver no escuro, até onde nenhum homem consegue ver”. Continua o texto:

Enquanto não amanhece escrevo o relatório diário, e nele anoto, também, o que a *imaginação* me revelou. *Um dia, ninguém saberá onde começa e acaba a verdade*. Entre a hora de acender e apagar o farol, anoite: passagem de golfinhos e de sereias, de navios fantasmas, de embarcações que mal tocam nas vagas, astros que pousaram sobre o dorso de uma baleia, alcatrazes que se incendeiam, de repente, em pleno voo. (AM, p. 33; grifos nossos)

O *voyant* não vê apenas o que se lhe manifesta pelos olhos da matéria, mas também – e, em especial – o que a imaginação lhe revela através dum *desregramento* da lógica cartesiana dos sentidos. Wallace Stevens, herdeiro da imaginação romântica de um Coleridge, em “Angel surround by Paysans”, afirmava: “Yet I am the necessary angel of earth, / Since, in my sight, you see the earth again,” (1997, p. 423). A visão transfiguradora do poeta, “o anjo necessário”, era capaz de engendrar o mesmo mundo consubstanciado na “supreme fiction” da poesia. Al Berto não se divorcia desse entusiasmo: “Porque é do silêncio poroso do anjo mudo, da fala incandescente do seu olhar que, de quando em quando, surge o poema” (AM, p. 55). Seu anjo, contudo, aparece tolhido em sua fala, já exhibe uma fragilidade ontológica. O olhar do poeta opera sobre o real, mas dele revela o seu lado soturno, se esquecido: “Repara, através dos meus olhos descobrirás como é a grande tristeza do mundo” (D, p. 72).

A poesia já não é mais o “real verdadeiramente absoluto” da famosa formulação de Novalis. Se no Romantismo, era potencialidade do símbolo e da metáfora a criação de uma realidade outra, absoluta, a contemporaneidade de Al Berto, em contrapartida, é detentora do que chamou Martelo do “olhar do alegorista”⁷⁵.

Segundo a crítica, o símbolo “é prospectivo e totalizante, enquanto a expressão alegórica é retrospectiva, minada – *em si mesma, enquanto modo de expressão* – pela fragmentação e pela descontinuidade” (2007, p. 96; grifos da autora). A alegoria, nessa medida, “surge articulada com a *experiência de uma temporalidade* que o texto não pode reconverter na experiência crónica pura do instante unitivo (...) e se mantém essencialmente cronológica” (ibid., p. 97; grifos nossos).

⁷⁵ A análise de Martelo centra-se em autores da mais recente poesia portuguesa - tais como Manuel de Freitas, Luis Quintais e José Miguel Silva. A poesia de Al Berto não chega ao extremo de uma linguagem que apenas registra o que o olhar alegorista capta “sem nada lhe acrescentar” (2007, p. 103). Parece-nos, no entanto, que, mesmo em um terreno movediço, Al Berto está em linha de contiguidade com essa produção.

A expressão utilizada por Martelo e por nós destacada⁷⁶ vai ao encontro da “vocação pedagógica” das ruínas conforme explicava Augé. São lições provindas da analogia de Benjamin, que serve de base teórica para o entendimento do alegórico: “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (apud MARTELO, id.)

Não resta ao alegorista senão falar a partir da própria descontinuidade e lançar seu olhar para um estilhaçado mundo sobre o qual não se erigem certezas, apenas ruínas: “um movimento invisível através de territórios que o olhar mal assinala. Concentro a minha *atenção* nesses lugares que a luz não pode alcançar. Lugares escuros onde se escondem *receios antigos e desilusões*” (AM, p. 28; grifos nossos).

Em Al Berto, o olhar atento é, por vezes, fardo extenuante, excessivo: “o olhar fugiu pelos interstícios dos objectos, sinto-me como se tivesse cegado pelo excesso de olhar o mundo” (M, p. 225). É sina do insone entregue à lucubração, espécie de doença da consciência: “antigo como a insónia dos meus trinta e cinco anos” (M, p. 333). A ele é relegado o existir “frágil”, contrário à felicidade e a outras “riquezas”: “felizes aqueles que a insónia não conhece” (M, p. 123), “frágil olhar acordado na escuridão dos quartos / onde a insónia não deixa a noite ser perfeita” (M, p. 269) e “vivemos na humildade de riquezas só imaginadas / e no terror da insónia” (M, p. 477). Neste sentido, é possível associá-la, a atenção, não só à insônia, mas também ao medo, no que esse sentimento igualmente se configura como estado de alerta.

Há, por fim, uma dimensão ética a ser aventada: a atenção é ainda firmar um posicionamento ético por meio do qual se preserva a experiência e o cuidado da singularidade humana. Em entrevista ao *Expresso*, ao comentar o registro dos acontecimentos pela escrita, o poeta afirma: “ou os vivi *atentamente*, ou fui deles espectador *atento*”. A antinomia aparece

⁷⁶ Existe um aspecto do “olhar” em Al Berto também relacionado à dita “experiência da temporalidade” de que não trataremos, mas interessa-nos ao menos sinalizar: o olhar do poeta enquanto câmera cinematográfica. O volume *Trabalhos do olhar* traz cinco poemas na seção “Filmagens” bastante representativos dessa veia albertiana. Em leitura nossa, um dos mais bem conseguidos poemas dentro desse feitiço está na seção “Alguns truques de ilusionismo” e se chama “Truque do gato” (M, p. 173). O poema começa com a visão de varais com roupas, que vão sendo enumeradas ao longo dos versos (“três camisas, dois lenços de assoar, cinco ou seis lençóis”, “dois panos de cozinha, quatro toalhas de rosto, um vestido” e “um avental, sete camisas, três pares de peúgas”). Como diferentes enquadramentos, enquanto o olhar passeia por estas roupas, vai se revelando – ou se quisermos, desnudando – o flerte entre o sujeito poético e o rapaz “de cabelos louros” do outro lado da janela. Há ali alguma sugestão de ciúme pelo gato que é por ele acariciado. O *eu* poético, que ao final tem seu olhar “tornado felino”, acaba por “matar” o animal. O poema faz um interessante cruzamento, como já demonstramos, do efeito “ao vivo” da criação material que se reflete na construção textual do poema: quando o gato arranha o rapaz, o poeta “amachuca o papel escrito”; quando a folha é “lançada ao vento”, o gato “rebenta no chão do quintal”. Assim, nos versos finais “sorrio à minha ficção quotidiana / pego num lápis e recomeço a escrever”, fica explícito o poder criativo do poeta. Atípico em Al Berto, ele figura quase como, para usarmos termos musicais, um *scherzo*, um *divertimento*, em que o poeta exercita, de forma criativa, sua maestria ocular, o uso das enumerações dos objetos e a convocação de uma cena afetiva e quotidiana.

quando é indagado sobre a situação de Portugal e critica o “país que anda *distráido* a produzir tais balhanas” (1987, p. 54R; grifos nossos)⁷⁷.

Quando reflete sobre a “atenção” em Simone Weil, Alfredo Bosi desdobra esta “pedagogia do olhar” em dois sentidos: “primeiro, como atividade superior da mente; depois, como princípio estratégico para lutar contra a máquina social” (2002, p. 83). O paralelo com a obra de Al Berto não há de ser completo – tendo em vista o cunho religioso em Weil –, entretanto, parece fértil a sugestão de tomar a categoria da atenção como resistência a certa “brutalização” dos homens – a expressão é de Bosi.

Recuperar a humanidade através dos objetos não seria, assim, um paradoxo, se dentro desta dinâmica da desautomatização dos sentidos, se dentro do desejo de “não nos reflectir[mos] mais nos gestos desgastos” (M, p. 475), do desejo de encontrar “suaves palavras gravadas no envelhecido estanho dos gestos” (M, p. 344). O verso é bastante sintético: o estanho, metal resistente à corrosão do tempo, está para os gestos cristalizados – para seguir a metáfora mineral –, repetidos por condicionamento e mecanização, sobre os quais as “suaves palavras” incidem e procuram desarticular sua existência viciada pelo uso.

Há aqui reminiscência dos princípios surrealistas em torno do “comportamento lírico” – como forma de atenção – e dos objetos. Ana Balakian, sobre “Gênese e perspectiva artísticas do Surrealismo”, ensina que “Breton states that the emancipation of the object is the result of the artist’s release from the obsession of usage” e continua

often the simplest ones are the most enigmatic, the most charged with possible contacts with our mental activity, so that actually the things surround us are not really objects but *become subjects of our spiritual environment*” (1986, p. 172)⁷⁸

ou, em termos poéticos, “o aparo da caneta imobiliza por trás de cada palavra / o som dos poucos objectos com que partilhámos a vida” (M, p. 334) ou “vou tentar um olhar novo sobre as coisas que partilham a vida comigo” (M, p. 372). Genet, em *Diário de um ladrão*, dá-nos mostra clara desta liberação do utilitarismo dos objetos:

Pensei estar percebendo as coisas com uma evidente lucidez. Tendo, até mesmo a mais comum, perdido a sua significação habitual, cheguei a imaginar se era verdade que a gente bebia num copo ou calçava um sapato. (...) Creio me lembrar que tive a revelação de um conhecimento absoluto ao considerar, segundo o desprendimento luxuoso de que falo, um pregador de roupa abandonado no arame. (2005, pp. 116)

⁷⁷ Idêntica adjetivação é utilizada nos textos de apresentação das exposições do CCEN (cf. Apêndice A, cx. 16).

⁷⁸ “Breton afirma que a emancipação do objeto é o resultado da liberação do artista de sua obsessão do uso” e “muitas vezes o mais simples são os mais enigmáticos, os mais carregados com possíveis contatos com nossa atividade mental, de tal forma que as coisas que nos rodeiam não são objetos, mas tornam-se sujeitos de nosso ambiente espiritual” [versão nossa]

Em Al Berto, a “evidente lucidez”, o “desprendimento luxuoso”, na maioria dos casos, é um gesto predominantemente afetivo. Consta do espólio do poeta (cf. Apêndice A, cx. 25) o número 76 da revista *Marie Claire*, em que pediram a celebridades que exibissem objetos ou pessoas nos quais gostariam de dar um beijo. Entre depoimentos que escolhiam familiares, Al Berto seleciona, com algum humor, um açucareiro e justifica: “Deixe-me pensar... Um açucareiro. É um objeto precioso na minha vida. O único que me salva das ressacas. É divertido e delicioso... Há uma expressão de que eu me lembro desde miúdo – *deixa-me ir ao açucareiro* – que adoro” (1995, p. 29). Trata-se de um exemplo da estima, para Al Berto, dos objetos cotidianos, que, inseridos na dinâmica de sua rotina e de suas memórias, ganham uma dimensão outra, afetiva.

Exemplo complementar desse movimento está no poema “Esboço de Natureza-Morta por Juan Gris” (cf. as emendas a esse poema em Apêndice A, cx. 35, pasta 3) – destaquemos as duas primeiras estrofes (M, p. 432):

o espaço entre os objectos pintados
deve ser recriado pelo olhar
lentamente
cubro a tela com manchas cinzentas
sépias tímidas claridades arestas de sombra
brancos-de-zurbarán irradiando místicas visões

organizada a obra atribuo nomes
papel garrafa tigela ovos prato toalha
ou talvez ainda outros nomes
outras coisas ainda inexistentes
porque a essência do fascinante trabalho
está no pulsar de certas íntimas relações
entre o meu corpo e o mundo que lhe é exterior

Lembremos, repetindo Arrigucci, que o gênero aproxima-nos, “de forma estilizada, dos objetos da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, da intimidade pessoal do artista” (1990, p. 28). Novamente aqui os objetos são “recriados pelo olhar” do sujeito, capaz de “organizar a obra”. O que mais interessa para “papel garrafa tigela ovos prato toalha” não é a descrição precisa de seus atributos físicos, tampouco o seu uso corrente, mas as ditas “íntimas relações” que possibilitam ao poeta dar tais nomes ou ainda “outros nomes”. Assim é possível, como fez Genet, despir os objetos de sua significação ordinária.

Orest Ranum, citado em nossa Apresentação, fala dos objetos-relíquia como uma das primeiras rubricas da intimidade. Chama-os “reliquias” porque, no princípio, à maneira dos santos, guardava-se literalmente uma “parte do corpo” de quem se foi íntimo (sobretudo uma mecha de cabelo). O historiador observa que o hábito chegou aos séculos modernos, nos quais “os limites entre o corpo literalmente conservado e seu signo ou lembrança são de uma

fragilidade impressionante” (1991, p. 237). O excerto abaixo mostra como, mais do que ignitores de uma memória meticulosa (que reteve o “estremecer dos ombros ao enrolares as mangas”), os objetos ultrapassam os limites e tornam-se extensões daquele que com eles “partilhou a vida”; são, no paroxismo, o seu próprio substituto:

restam-me os ténis esquecidos, e a cidade evade-se por todos os seus buracos a camisa deste-ma tu em troca doutra que estivesse limpa. a suja visto-a eu quando imito a tua voz, e esse estremecer de ombros ao enrolares as mangas. reencontro-me depois no cheiro a suor do colarinho. mas os ténis, esses durmo com eles, e na escuridão da imensa cama fodo com os seus buracos (M, p. 141).

Há também exemplos mais “triviais”, diríamos, de objetos-lembrança⁷⁹: “em que fotografia escondeste a paixão? em que gaveta esqueceste o lenço estampado? em que estante arrumaste o livro com as violetas secas?” (M, p. 372). As flores serão novamente referidas no poema “Livro Antigo”, que começa com os versos “violetas secas entre páginas de um livro” (M, p. 494). A “função” do objeto aloca-se justamente na recusa da utilidade, em sua magnetização pela memória sentimental, que, se perdida, parece solapar a existência mesma das coisas: “penso: nada me pertence aqui, tenho medo deste mobiliário, destes objectos que evocam uma infância pouco feliz. *que destino dar-lhes? se não consigo lembrar-me de ter vivido no tempo que evocam*” (M, p. 226; grifos nossos).

Jean Baudrillard, ao meditar sobre os sistemas dos objetos, pensa-os, primeiramente, através da divisão entre o funcional e o não-funcional. Este último encerra a categoria de objetos que não se traduzem por um discurso objetivo, mas pela paixão que despertam, “a paixão pelos objectos que guardaste” (M, p. 256), pelo seu poder evocativo, “atravessarei o tempo medonho dos objectos que tocaste” (M, p. 166). Desta maneira, “a posse jamais é a de um utensílio, pois este devolve-me ao mundo, é sempre a de um *objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo*” (1973, p. 94; grifo do autor).

O filósofo francês refere-se aqui especificamente aos objetos de coleção, que ensinam a reconstrução de uma totalidade privada. Estar atento aos sinais é ainda colecioná-los, reuni-los e organizá-los. Quando Baudrillard afirma que a atitude colecionista possibilita ao indivíduo um refúgio, no qual pode “se declinar a si mesmo fora do tempo por meio dos objetos” (1973, p. 104), ele poderia definir certa lírica que tem na objetivação da

⁷⁹ Não nos interessa propriamente discutir o mérito de um título como *os rumores dos objectos: alma e adereços do poeta Al Berto* (2005). Nele, Jorge Manuel de Oliveira fotografa objetos pessoais do poeta procurando sua correspondência com versos de *O Medo*. Interessa-nos, antes, duas ideias subjacentes à concepção do livro, pois corroboram o nosso interesse. Parecem-nos indícios tanto da vinculação entre arte e vida assim como da *atenção* para os objetos do cotidiano incitados pela poesia de Al Berto. Daí o apelo desperto no fotógrafo; daí o seu trabalho transformar estes objetos mínimos do poeta em verdadeiras relíquias.

subjetividade sua estratégia poética. Este “processo-refúgio” não é sobrevivência em um objeto:

o que o homem encontra nos objetos não é a garantia de sobreviver, é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o processo de sua existência e de ultrapassar assim simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa (ibid., pp. 104-105)

Este jogo possessivo serve como dispositivo de equilíbrio:

Por se sentir alienado e volatilizado em um discurso social no qual as regras lhe escapam é que o colecionador procura reconstituir um discurso que lhe seja transparente, já que detém os seus significantes e que o último significado de tal discurso vem a ser no fundo ele mesmo (ibid., p. 113)

Este é um processo, contudo, fadado ao fracasso, já que o sujeito “não vê que transpõe pura e simplesmente a descontinuidade objetiva aberta em uma descontinuidade subjetiva fechada” (ibid., p. 113). Os objetos são, em sua natureza, demasiadamente concretos e descontínuos, não constituem linguagem capaz de relacionar-se com o mundo e de ganhar maior articulação, diferentemente de outras “coleções” como a memória (ibid., p. 114). Susan Stewart, em *On Longing*, chega a conclusões semelhantes: “Although transcendent and comprehensive in regard to its [da coleção] own context, such knowledge makes it particularistic and consequently random” (1993, p. 161)⁸⁰.

Se é cabível relacionarmos esta desfuncionalização dos objetos a uma resistência ao discurso social alienante, este sujeito que “pass[a] os dias a observar os objetos” (M, p. 334) cairia ingenuamente na armadilha da transposição vazia apontada por Baudrillard? Não estaria ele consciente deste fracasso e, por conseguinte, caberia interrogar pela natureza desta poética que lista, coleciona e inventaria?

Não nos esqueçamos que os efeitos de intimidade nessa poesia não podem ser apreciados sem levarmos em conta a atitude consciente dos mecanismos e de suas tensões, como no poema de “Eras novo ainda” (M, p. 293): “passei estes anos a colocar as coisas / nos seus devidos lugares / (...) / agora está tudo arrumado / agito-me em volta das coisas / mas nada posso corrigir”.

Em outras palavras, arrumar não é corrigir, alterar em sua essência. O sujeito que passou os anos preparando-se, “arrumando as coisas”, sabe não poder alterar o fatalismo de uma ausência prevista, incorrigível. O *ubi sunt* revisitado em uma ligação de telefone mostra o quanto esse contato com o mundo, com o que lhe é externo, está condenado à falha, à falta: “tento saber se estás onde penso existir / uma cidade... ninguém responde // onde estarás?

⁸⁰ “Ainda que transcendente e compreensível no tocante ao seu [da coleção] próprio contexto, tal conhecimento o faz particularizado e consequentemente aleatório” [versão nossa]

deste ou do outro lado do telefone?” Essa *ligação* só existirá talvez – é a interrogação – na poesia, “deste lado do telefone”. Contudo, seja qual for a resposta, seja qual for o esforço despendido no arranjo: “de qualquer maneira não consegui a ligação”.

Assim, todo arrumo fatalmente recai na disparidade do “*cosmos* caótico”, que comentamos anteriormente, como quem aplica sensatez, equilíbrio em preparação para seu oposto, a insanidade: “enumero cuidadosamente os objectos classifico-os / por tamanhos por texturas por funções / quero deixar tudo arrumado quando a loucura vier” (M, p. 534).

Al Berto, para voltarmos ao mecanismo de desfuncionalização, repetirá em outras passagens: “limo as arestas fibrosas dos objectos / arrumo-os pelo quarto, de preferência nos cantos / dou-lhes novos nomes, novas funções, *suspiro extenuado*” (M, p. 174), “passei o dia a arrumar objectos, a limpá-los do pó, a destinar-lhes novas habitações, novos usos, mas *não realizei nenhum sonho*” (M, p. 228) e

ponho-me a olhar para os objectos que partilham comigo o quarto e o silêncio imemorial da noite. esqueci o que sabia sobre eles. ainda há pouco surgiam na memória com outros nomes, outras funções, *espalhavam-se desordenadamente no fundo sombrio do sonho*. (p. 230).

Atentemo-nos as observações finais por nós grifadas. Nesses excertos, ao contrário do carácter genetiano iluminador, quase epifânico, desligar os objetos do cotidiano, investir-lhes novos nomes, nada tem de revelação ou apaziguamento para o sujeito, antes o ensombram, extenuam-no, plasmam sua fragilidade e suas angústias, conforme expresse: “Olho para dentro da casa. Os objetos que toquei estão sozinhos. Mas não há redenção neste olhar sobre a solidão” (AM, p. 89). De mesmo teor, citamos: “a memória se quebra com os objectos” (M, p. 238), “dissolve-se um desastre no escuro interior dos objectos” (M, p. 274), “anoitece por dentro dos objectos que evocam tua presença” (M, p. 458) ou ainda “Agora, no escuro, os objectos iluminam-se por dentro, tornando clara a nossa solidão” (AM, p. 72).

Poderíamos evocar o conceito rilkiano do *Weltinnenraum* ou, como resume José Paulo Paes em prefácio de sua tradução, “espaço interior do mundo, lugar de encontro da interioridade do homem com a interioridade das coisas” (1993, p. 21). Para Pinto do Amaral, na tentativa do encontro, no “regresso ao real”, os poetas da década de 70 só se sensibilizaram para a intransponível distância, fruto de uma poética que “recusa qualquer certeza e vive sempre nos arredores de uma verdade eternamente fora do alcance” (1989, p. 161).

Nessa medida, podemos ler versos como: “recolher folhas secas delgadas hastes quebradas / pedaços de musgo para uma insuspeita colecção” (M, p. 261), nos quais a qualidade dos elementos quer reafirmar a descontinuidade mesma do sujeito, por isso ela não ganha o cunho constitutivamente serial: faz-se a partir de elementos desconexos que sequer

suspeitariam ser coleção. A “insuspeita colecção” é diametralmente oposta à “colecção de selos” (M, p. 402) do pai em *Três cartas da memória das Índias*, figura-tipo da moral média, cerrada na pequena autoridade alienante e subordinada à ordem.

Eduardo Prado Coelho vai além e percebe como esta questão está presente na própria natureza de uma linguagem que se pretende acercada temática e formalmente do real. Assim, o crítico vê “uma desencantada coloquialidade, em que o poeta recolhe, numa certa indiscriminação distraída, fragmentos de um real inacessível a qualquer projeto de totalização” (1988, p. 131).

A coloquialidade seria, assim, um dos traços de estilo em sintonia com os temas tratados. Há outro recurso estilístico que nos parece bastante eloquente dessa poesia: nomeadamente o uso de enumerações, listas e inventários ou espólios⁸¹.

Os termos de Prado Coelho estão bastante próximos da “polvareda de cosas heterogéneas” (1961, p. 258) com que Leo Spitzer descrevia a *enumeración caótica*.

Spitzer lembra que o recurso da enumeração não é propriamente moderno, mas que foi, na modernidade, que ele ganhou predicativos consoantes a uma nova configuração do mundo: “La enumeración había sido, hasta Whitman, uno de los procedimientos más eficaces para describir la perfección del mundo creado en alabanza del Creador. Hacer ver esa misma perfección y unidad en el caótico mundo moderno era digna tarea del panteísta de América” (ibid., p. 261)⁸². Segundo o filólogo, em Whitman, apesar da multiplicidade do mundo moderno, a poesia alçava uma síntese. A ruptura tem sua gênese em Rimbaud e seus efeitos são percebidos na poética, por exemplo, de um Pablo Neruda.

Quando compara Neruda com o espanhol Pedro Salinas, Spitzer atenta para uma sensível diferença: “todo do que el poeta [Neruda] ve en ese momento, y el desorden en que lo ve, aparecen, pues, *aceptados por él*, mientras que Salinas rechaza el desorden, en el cual

⁸¹ De antemão, convém expormos as tentativas malogradas no sentido de distinguir estes termos, até para afastarmos qualquer impressão de tibieza intelectual. As definições dicionarizadas contribuem pouco, nesse sentido: a lista é uma série; a enumeração, uma contagem ou... também uma listagem. O sema [numérico], portanto, não é distintivo. Poderíamos pensar, então, na disposição gráfica – tendendo a lista ao vertical e a enumeração ao horizontal. É traço pouco preciso se considerado um *corpus* eminentemente em versos. Não se pode esquecer ainda que “enumeração” e “inventário” são termos já assimilados pela teoria literária e têm, portanto, suas especificidades dentro do campo. Logo, optamos por utilizar os termos “listas” e “enumerações” indistintamente tendo como ponto de partida as reflexões do Spitzer. A própria ideia do “inventário” surrealista, em termos generalizantes, poderia ser entendida como um desdobramento da *enumeración caótica*. A única distinção que se afigura produtora é de natureza funcional: o inventário ou espólio, do qual nos valeremos adiante, embora também uma lista, tem função específica ligada ao patrimônio e à partilha de bens.

Não poderíamos nos furtar um registro: a pesquisa de Maria Esther Maciel em seu *As ironias da ordem* foi fundamental para o desenvolvimento deste capítulo. A referência completa consta da bibliografia.

⁸² “A enumeração havia sido, até Whitman, um dos procedimentos mais eficazes para descrever a perfeição do mundo criado à semelhança do Criador. Fazer ver uma perfeição e unidade no caótico mundo moderno era tarefa digna do panteísta da América” [versão nossa]

incluye la vida” (ibid., p. 285; grifos nossos)⁸³. Interessa-nos, portanto, como já demonstramos anteriormente, trilhar essa linha em que a enumeração *aceita* a desordem como constituinte da poesia em um mundo fragmentado e heterogêneo.

A técnica enumerativa é frequentemente aludida em *O Medo*: “enumero as casas abandonadas ao sangue dos répteis” (M, p. 296), “na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas” (M, p. 132), “se algum dia voltar a enumerar as ilhas / e todos os objectos que amaste” (M, p. 287), “enumero cuidadosamente os objetos classifico-os / por tamanhos por texturas por funções” (M, p. 534) e “senta-se no estremecer da noite enumera / o que lhe sobejou do adolescente rosto” (M, p. 516).

O seu emprego cruza toda a obra. Está nos primeiros parágrafos do “atrium” de *À procura do vento num jardim de agosto*: “eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas” (M, p. 11); está na última seção de *Horto de Incêndio*, “Morte de Rimbaud”:

os olhos fecham-se-me com o peso das paixões desfeitas. / imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras – imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz. (M, 640)

A enumeração, conceitualmente tomada, é o elo pelo qual nossos capítulos se tornam complementares. Como salienta Maria Lúcia Lepecki, o recurso, em Al Berto, diz tanto o “mundo de fora” quanto o “mundo de dentro”, sendo aquele apenas convocado porque responde a uma “necessidade interior” (1988, s/p). Por conseguinte, a enumeração passa a ser o mecanismo mais acertado para quem vê (e dá a ver) a si e ao mundo por meio de fragmentos (o sujeito e seu olhar em “sinais”). Onde se percebe o ajuste entre o vocabulário aqui aplicado aos objetos e aquele utilizado por Paula Morão para descrever o processo de autoanálise, de sondagem íntima:

o eu se veja como objeto que é possível estudar e interrogar, procedendo a um *inventário* de traços e componentes; assim, através da *enumeração*, da acumulação de *pormenores*, da *amplificação* ou da *explicitação* (operações mentais e figuras de pensamento), se vão levantando elementos que constituem uma descrição. (2011, p. 56; grifos nossos)

Prossegue Morão, “este processo de busca e de inventário necessariamente acarreta uma dimensão temporal e a interposição dos mecanismos da memória” (ibid., p. 56). Nesse âmbito, destacamos o pronunciado desejo de registro, de conservação⁸⁴ com o propósito de “anotar os nomes das areias e das argilas mais profundas / os nomes dos insectos e minerais”

⁸³ “tudo o que o poeta [Neruda] vê nesse momento, e na desordem em que o vê, é, assim, aceito por ele, enquanto Salinas rechaça a desordem, na qual inclui a vida” [versão nossa]

⁸⁴ Reportamo-nos à interessante lista de animais que consta do espólio de Al Berto (Apêndice A, cx. 16, pasta 7). A lista acompanhava o texto “O guardador da ilha”. Fizemos algumas observações sobre isto.

(p. 260), o que, de fato, ocorre neste mesmo poema e também em entrada de 24 de março de 1984, d’*O Medo* – são duas enumerações com flores:

anotar os nomes das flores e
 suas significações emblemáticas
absintio / amargura, tristeza
asfódelo / coração abandonado
cinerária / dor de coração
glicínia / ternura
junquillo / melancolia
silindra / recordações (M, p. 260)

“o lume das estrelas aquece a memória calejada pelos trabalhos do jardim. As sombras familiares dos gatos e dos hibiscos. perfume de verão entrando pela janela: estragão, girassóis, gladiolos, erva-das-sezões, cilícios-de-monja, açafraão, não-me-esqueças.” (M, p. 373)

O recurso das listas relaciona-se com a “memória calejada”, por isso se anota: “de quando em quando rabiscava um rosto / e listas de nomes que não queria esquecer” (M, p. 295). Esta preocupação, no entanto, já é reveladora de uma descontinuidade sabida pelo sujeito poético. Poderíamos avançar o raciocínio e afirmar que a própria natureza das listas trai, nesse sentido, a sua finalidade. É o que nos ensina Jack Goddy quando analisa o uso das listas desde as primeiras civilizações a utilizarem a escrita: “They do not represent speech directly. Or rather they stand opposed to the continuity, the flux, the connectedness of the usual speech forms, that is, conversation, oratory, etc.” (1977, p. 81)⁸⁵. Baudrillard dissertava sobre as coleções enquanto formas pouco articuladas de conhecimento, o mesmo poder-se-ia dizer a respeito das listas enquanto fixação da memória.

Aproveitemos o ensejo para incluir os inventários em nossa discussão. Foi um dos procedimentos surrealista por excelência na desarticulação da realidade e da sua posterior reorganização – ou *reabilitação* – através da integração entre mundo externo e interno, cujo eixo de coerência é o “ambiente espiritual” do poeta, em expressão de Balakian. Um dos mais recorrentes exemplos da técnica na tradição portuguesa é o poema “O prestidigitador organiza um espetáculo” (2008, p. 145) de Cesariny, que abre com os versos:

Há um piano carregado de músicas e um banco
 há uma voz baixa, agradável, ao telefone
 há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de todas as cores
 há pedaços de neve de cristas agudas semelhantes às cristas de água, no mar

Pensando nos paradigmas do surrealismo português sugeridos por Antonio Tabucchi – em especial, a angústia e a desilusão –, Perfecto Cuadrado defende a tese de que a perda

⁸⁵ “Elas não representam o discurso diretamente. Aliás, elas se opõem a continuidade, o fluxo, o concatenamento das formas usuais de discurso, isto é, a conversação, oratória, etc.” [versão nossa]

da confiança na possibilidade dessa mesma reabilitação [do quotidiano] traduzir-se-ia, de facto, num abandono igualmente progressivo e paralelo, na produção poética dos surrealistas portugueses, do *recurso ao inventário como fórmula de provocação, de subversão e de esperança*. (2001, p. 306; grifos nossos)

Se assim o é, cabe refletirmos sobre o reaparecimento dos inventários na poesia de Al Berto. Aparecem mais claramente como espólios, que aqui possuem dinâmica oposta a de Cesariny: já não se trata de desarticular a realidade – por si já deveras fragmentada e descontínua como os objetos –, mas do atestado de impossibilidade de emprestar-lhe algum nexos. Eles nascem a partir da própria perda da esperança de que nos fala Cuadrado, mas não são, por isso, menos provocadores e subversivos a sua maneira, como veremos adiante.

Os inventários já não encontram na poesia um sentido (re)unificador; melancólicos que o sejam, tampouco lamentam a carência dessa inteireza. Retomar a noção de alegoria, conforme desenvolvida por Martelo, permite-nos esclarecer essas mudanças:

não é apenas uma visão do mundo provinda da tradição da modernidade estética e marcada pela experiência da perda e pela fragilidade ontológica; a essa visão, já de si acentuadamente melancólica, vem agora juntar-se um entendimento da poesia que a faz refém desse mesmo mundo. (2007, p. 86)

A partir dessas lições, extraímos novos paradoxos: são enumerações de ausências, coleções caóticas, listas de esquecimentos, inventários do desprezível, arquivos de sujeito algum. Tais formas e práticas são apropriadas por Al Berto, mas corrompidas nos princípios em que estas se subordinam à propriedade, à posse, à hierarquização, à ordem, à burocratização e à massificação. Sua poesia utiliza-se das tensões dessas enumerações para construir um testemunho contundente contra o esvaziamento da experiência humana.

Para particularizarmos esse quadro geral, selecionamos três estudos de caso das enumerações: a) como “proveito de mercadorias”, em que se critica a lógica do lucro por meio de enumerações em *Salsugem* e *Trabalhos do olhar*; b) como “pequenos resíduos da memória”, no qual se emerge a questão do *arquivo de si* e da burocratização da vida; e, por fim, c) como “herança de cinzas”, em que os espólios evidenciam, simultaneamente, a prática não-acumulativa e a fragilidade do sujeito, que é, também, a de sua poesia.

Em *Salsugem*, o uso é particularmente frequente: “chegava ao porto / descarregava palavras dialectos estilhaços de concha / espinhas pedaços de corda que na incerteza dos dias / alinha pelo cais vislumbrado doutro corpo” (M, p. 301), “a violenta noite das marés arremessa contra a cama / velhas madeiras restos de vestuários pedaços de corpos / envoltos no coral... rostos / órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes” (M, p. 303), “carregados de madeiras preciosas pimenta peles almíscar / canela pérolas animais empalhados / frutos cujos nomes são difíceis de dizer (...) para o descarrego de panos finos jades tabaco marfins cereais / e o

amor incerto dalgum homem acabado de chegar” (M, p. 306). Estes versos fazem parte do ciclo cujo poema de abertura anuncia:

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

Salsugem, assim, apropria-se de um *topos* da cultura e da tradição literária portuguesas, que são as navegações, para, a partir dele, tecer “relatos simples”, exibir este trânsito de “solidão em solidão” ainda hoje presente. Isso significa revestir o tema de um tom mais afetivo. É dentro desse contexto que as enumerações, instrumento comum das práticas mercadológicas, criticamente incluem, nos poemas, os tradicionais bens de consumo (madeiras preciosas, pimenta, etc.), mas também o restolho das viagens (pedaços de corda e pedaços de corpos) e até mesmo bens imateriais, emotivos (palavras, dialectos e o “amor incerto dalgum homem”).

A descontinuidade inerente às listas, reforçada pela falta de pontuação, resgata a dimensão humana das excursões ultramarinas, nas quais os comércios se sobrepuseram ao amor: “acostando somente à memória dalgum distante lugar / onde o amor largou sobre o corpo-amante / uma esteira de conhecida e sangrentas mercadorias” (M, p. 301).

Em *Três cartas da memória das Índias*, a epígrafe da “Carta da região mais fértil (a meu pai)” contraposta à da “Carta da Flor do Sol (a meu amigo)” – ambas retiradas de *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, de 1679 – dá exata dimensão dos diferentes valores: enquanto esta fala “da mais excelente flor”, símbolo do amor; aquela enumera uma “fertilidade” que é, acima de tudo, pecuniária: “É a região mais fértil em frutas que há no mundo, as quais são mui boas e excelentes (...) Há também grande número de elefantes, muita quantidade de pedras preciosas, como rubins, jacintos, safiras, topázios, granadas, esmeraldas, olhos-de-gato e outras” (M, p. 396). Os poemas, desse modo, emergem como a voz emotiva enfraquecida nos relatos e na memória de um período histórico tão simbolicamente atrelado a um discurso laudatório das dominações, da posse e da usura.

Al Berto já havia antes mencionado os “vestígios de insones navegações” em outra enumeração: “quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos / enigmáticos colares, pérolas corroídas, aços imutáveis, escritas dumas outra idade, vestígios de insones navegações” (M, p. 157). O contexto aqui é um pouco outro, mas também crítico.

As linhas acima citadas estão em seção de *Trabalhos do Olhar* chamada “Mar-de-leva (sete textos dedicados à vila de Sines)”⁸⁶. Existe nesses poemas, e os versos já destacados o demonstram, um trabalho daquilo que Al Berto chamou de “chamas que nomeiam amigos, lugares, objectos, arqueologias” (M, p. 11). É trabalho de arqueologia sentimental⁸⁷ operada na intimidade e na poesia – conforme repetidas alusões ao verbo “escavar”: “escavo no coração um poço de sal, para dar de beber ao viajante que fui”, “palavra a palavra escavo no coração do texto” (M, p. 233) e “escavo corpos na flexibilidade das sombras” (M, p. 537).

Por esse processo o sujeito perscruta a memória – idealizada, talvez – dos “amigos, lugares, objectos” de uma Sines consumida pela industrialização. Os poemas são, portanto, a manifestação reativa da raiva do poeta: “em meu peito doído ergue-se esta raiva dos mares-de-leva” (M, p. 155). Assim como se nomeia o “centro sísmico do mundo” por perceber seus estremecimentos, é ele também a força irascível das ondas em seu auge, nos mares-de-leva.

A crítica à lógica do lucro petrolífero, da exploração irresponsável do “negro ouro que atravessa os teus metálicos intestinos” (M, p. 157), novamente atém-se em uma esfera humana – daí o mecanismo da prosopopeia para estabelecer um diálogo com a cidade: “serpenteiam auto-estradas na paisagem irreconhecível do teu rosto // (...) ouço o ciclar dos canaviais dentro do sono, adivinho teu caminhar de beijos no rumor das águas / tuas mãos de neve recolhem conchas, estrelas secretas, luas incendiadas...” (M, p. 155).

As enumerações são um apelo por conservação, como já havíamos pontuado, mas também de interpelação da memória. Assim, observamos nova recorrência do *ubi sunt*: “por onde andarás o Cabecinha? E a Tia Clementina? e o Cisinato? e o Perna-Marota? e a Ti Carlota? e a Dentinho d’Ouro?” (M, p. 159)

Há um sentido de resistência e de sobrevivência secreta das coisas, à qual o poeta tem acesso: “escuto o lamento das águas e sei que tudo continua vivo no fundo do mar... e no coração persistente das plantas” (M, p. 159). O poeta é capaz de escutar o “lamento das águas” e a terra é capaz de repercutir a sua voz: “uma voz líquida arrasta-se no interior dos meus passos, ecoa pelos recantos ainda vivos do teu corpo” (M, p. 161). Esse diálogo íntimo que curiosamente o poeta parece habilitado a estabelecer tem sua mais expressiva ocorrência em nova enumeração, reforçada pela anáfora de “em ti” (M, p. 161):

em ti acostam os barcos e a sombra dos grandes navios do mundo
vive o peixe, agitam-se algas e medusas de mil desejos
em ti descansam os pássaros chegados doutras rotas

⁸⁶ Há dois textos de apresentação de exposições que Al Berto organizou quando era diretor do *Centro Cultural Emmerico Nunes*. Ambas dedicadas ao resgate e preservação da memória de Sines. Um dos textos, inclusive, incorpora versos dos poemas que agora comentamos. (cf. Apêndice A, cx 16. pasta 2)

⁸⁷ A imaginária repete os motivos terrestres já discutidos anteriormente no Capítulo 2.

secam as redes, põe-se o sol
 em ti se abandona a ressaca das ondas e o sal dos meus olhos
 as árvores inclinadas, os frutos e as dunas
 em ti pernoita a seiva cansada das palavras, o suco das ervas e o açúcar
 transparente das camarinhas
 em ti cresce o precioso silêncio, as ostras doentes e as pérolas das mares sem
 rumo
 em ti se perdem os ventos, a solidão do mar e este demorado lamento”

O poema, esse “demorado lamento”, acaba por ser também levado pelos ventos. Esse movimento dispersivo da poesia é central no segundo caso de enumerações que chamamos “pequenos resíduos da memória”.

O terceiro poema da seção “Trabalhos do olhar” (M, p. 211) tenta mimetizar o processo de revelação de uma fotografia – as etapas são delimitadas por versos isolados: “os negros surgem à flor do papel”, “os brancos recortam-se intensos”, “por detrás dos cinzentos aguados”, e, o último, “depois basta meter a folha de papel no fixador e esperar”.

A enumeração surge para descrever o que o processo fotográfico tenta reter:

passo a passo / entro pela cal ferida das casas e desvendo / portas entreabertas
 cortinas de riscado objectos polidos pelo uso chitas / nódoas seculares risos
 cinzas resíduos de comida ossos / mantos de pó penumbras mornas onde se
 encolhem os gatos / arcos de alvenaria gavetas sem fundo trepadeiras recantos de
 urina / ninhos que a curiosidade das crianças largou ao esquecimento

O retrato descrito bem poderia estar em um catálogo de Paulo Nozolino⁸⁸, amigo e colaborador de Al Berto. São elementos tipicamente residuais que são apreendidos (restos de comida, ossos, cinzas, objetos polidos pelo uso) em um ambiente com marcas da falta de cuidado (nódoas seculares, trepadeiras, urina) e da consumação do tempo (cal ferida, mantos de pó, gavetas sem fundo). Para aquele que guarda as ruínas do mundo, a fotografia, artifício contra a deterioração, passa, então, a registrá-la. O âmbito privado do sujeito, como dirá em outro lugar, destina-se justamente a isso: “refugio-me cada vez mais nesta casa destinada à voragem do tempo” (M, p. 227).

Notemos como sutilmente a memória afetiva se insinua nos “risos” e “curiosidade das crianças”. A imagem de crianças a mexer no ninho de pássaro, em particular, será retomada na entrada de 22 de fevereiro de 1984 d’*O Medo* (pp. 366-367). O mesmo estará de forma muito mais pronunciada no segundo poema de *Quinta de Santa Catarina*, em que assistimos uma ambientação especificamente ancorada, por sua vez, na rememoração da adolescência:

animais estrangulados, matérias plásticas, um tijolo com os furos cheio de
 avencas. um cão atropelado, manchas de sangue seco. o fundo do tanque em
 cimento, o perfume da roupa lavada. uma sombra debruça-se para o tanque. em

⁸⁸ Tecemos alguns comentários comparativos entre as fotografias de Paulo Nozolino e a poesia de Al Berto. Constan do espólio do poeta cópias de fotografias de Nozolino que motivaram Al Berto na escritura do poema “Visitatione” (M, p. 658) (cf. Apêndice A, cx. 25).

cima da mesa os óculos, a régua que pertenceu ao avô, a resma de papel, a colher em prata lavrada, uma lâmpada fundida, água. mais água, um envelope molhado, as canetas, os lápis, a máquina de escrever. tornou-se difícil prever até onde os olhos conseguem nomear, arquivar, arrumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência. (M, p. 132)

A enumeração é extremamente sentimental por sua minúcia e especificidade, às vezes bastante diáfana como “o perfume da roupa lavada”. Assim como *flashes*, cenas são despertadas e concisamente evocadas a partir de imagens materiais, que funcionam como um estopim: a morte de um cão e “manchas de sangue seco” ou o tanque em cimento, a “sombra” sobre ele e o “perfume da roupa lavada”. Se por um lado, é facilmente reconstituível a cena da escrita (os óculos, régua, resma de papel, canetas, máquina de escrever), que coincide com o momento de rememoração e com o ofício de “nomear, arquivar, arrumar” os vestígios das lembranças, há, por outro lado, elementos de difícil articulação: “animais estrangulados”, “matérias plásticas” e “colher de prata lavrada”.

A disparidade dos elementos enumerados reforça a ausência, reforça a dificuldade em prever a capacidade dos “olhos”, isto é, nem mesmo apelando a elementos tão dessemelhantes pode-se compor um todo – o que existe serão sempre resíduos da memória.

Outro exemplo análogo está em *O medo*, na entrada de 17 de maio de 1982 (M, pp. 225-227)⁸⁹. Nesse texto, há uma longa reflexão do sujeito em torno da memória. Recorda-se, por exemplo, de noites e dias tristes em que “nada acontecia, nada”, enquanto esperava por algum amor. Com o passar do tempo, o sujeito percebe: “deixei de esperar e hoje sei que amei muito pouco, e muito mal, em toda a minha adolescência”. No processo de revisitação destas reminiscências, o olhar enumerativo vagueia:

a mala de couro vermelho arrumada entre a cama e a mesa-de-cabeceira, a cadeira, a roupa pelo chão, o espelho que parece não querer enfrentar o meu cansaço. a noite, a memória, a inutilidade da escrita, o estuque fissurado das paredes onde descobri perfis terríveis. os rumores da casa, o vazio esmagador, o zumbido laminar do silêncio. outra vez eu, deitado, tolhido em cogitações, espero que algo aconteça...

Como o adolescente, que esperava o amor, o sujeito volta a esperar qualquer acontecimento em uma existência que, embora recolha seus mínimos objetos, sente verdadeiramente o peso do “vazio esmagador”.

Uma pesquisa nos ocorre no momento em que a visão retrocessiva do poeta expressamente mira sua adolescência. Convém, acreditamos, recuperarmos o trabalho desenvolvido em conjunto pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi e pelo sociólogo Eugene Rochberg-Halton publicado em *The meaning of things: domestic symbols and the self*. A

⁸⁹ As emendas contidas no espólio indicam que a enumeração desse trecho era ainda maior (cf. cx. 35, pasta 4)

pesquisa entrevistou pouco mais de trezentos indivíduos americanos, questionando-os sobre a importância e significado de objetos domésticos. Os produtos do estudo deram azo para retirar os objetos de sua aparente neutralidade e relacioná-los com o processo de constituição identitária dos sujeitos: “the material environment that surrounds us is rarely neutral; it either helps the forces of chaos that make life random and disorganized or it helps to give purpose and direction to one’s life” (1999, p. 17)⁹⁰.

Um dos dados mais interessantes desse levantamento foi constatar determinados movimentos-padrão, sugerindo que “the meaning of cherished object tends to shift by adulthood from *what one can do* with it currently to *what one has done* with it in the past and instead of providing information primarily about the personal self, it now speaks more about other people”. Resumem a análise nas seguintes perguntas: “The issue is no longer: Who am I? What can I do? rather: Where do I fit? How am I related?” (ibid., p. 100)⁹¹.

Se, por um lado, é verdade que a ênfase da relação com os objetos passa do seu uso, propriamente dito, para sua qualidade evocativa ou contemplativa; por outro lado, é previsível que o comportamento-padrão encontrará desvios em um sujeito poético que se autorrepresenta essencialmente à margem. Na passagem dos anos, em que se procura formular os “pequenos resíduos da adolescência”, o sujeito ao lidar com os objetos de sua privacidade, encontra, repetimos, o “vazio esmagador”, ou seja, só faz responder negativamente às perguntas citadas sobre os ambientes nos quais se enquadra ou a quais pessoas está intimamente relacionado: está “confuso e definitivamente só” (M, p. 291).

As relações sociais não estabelecem vínculos: acontecem e tão logo se convertem em sinais, vestígios. No poema “Truque do meu amigo da rua” (M, p. 175), temos notícia de um encontro fortuito: “ao acaso encontrei-te encostado a uma esquina”. O ato sexual dele decorrente é em si uma espécie de pertença – “reconhecendo-te num gemido que também me pertence, no escuro” – que, porém, logo se esvai com a chegada da manhã representada em nova enumeração:

sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão
manchas de esperma, tênis esburacados, calças sujíssimas, blusão cheio de
autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor
as cuecas rotas, sujas de merda

e tuas mãos, recordo-me

⁹⁰ “o ambiente material que nos cerca é raramente neutro; ou ele ajuda as forças do caos que fazem a vida aleatória e desorganizada ou ajuda a dar propósito e direção a uma vida” [versão nossa]

⁹¹ “o significado dos objetos amados tende a mudar na vida adulta entre aquilo que se pode fazer no presente para aquilo que se fez no passado; em vez de prover informações primeiramente sobre o *self* pessoal, ele nos fala mais sobre outras pessoas” e “A questão não é mais: Quem sou eu? O que posso fazer?, mas: Onde me enquadrar? A quem estou relacionado?” [versão nossa]

sobretudo de tuas mãos imensas sobre o peito
 teu corpo nu, à beira da cama, em sossegado sono

Entre os elementos enumerados como os “restos” estão as “mãos”, “sobretudo as mãos” do amigo. É uma via de mão-dupla, já que também o próprio *eu* poético não poderá ser recuperado nesses objetos, se neles procurado: “quando começares a pensar em mim, ou a desejar-me ainda, apenas encontrarás as *arestas escuras* dos objectos que me pertenceram” (AM, p. 90; grifos nosso). Quaisquer que sejam as perguntas endereçadas aos objetos da intimidade a resposta jamais ganhará consistência.

Sob essa perspectiva, cabe resgatar a determinação dos olhos que procuram “nomear, arquivar, arrumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência”. Algo parecido estará repetido em outras passagens: “e de tudo isto sobreviveu a paixão de arquivar ordenar” (M, p. 349) e “passei a manhã a arquivar correspondência, recortes de jornais, e a escrever aos amigos” (M, p. 360). Seja ele metaforicamente aplicado à intimidade ou literalmente aos documentos, o arquivo é figura a ser considerada.

Philippe Artières lembra o quanto nossa sociedade está assentada no imperativo do arquivo de si, que está intimamente ligado a um esforço de classificação, organização e conservação de papéis que comporiam, a princípio, a identidade do sujeito. Como adverte, “o indivíduo bem ajustado deve classificar os seus papéis; deve, a qualquer momento, estar apto a apresentar o inventário deles: seu *curriculum vitae*” (1998, p. 13).

Na mesma direção que encaminhamos o Capítulo 2, o historiador francês ressalva o quanto a “intenção autobiográfica” (tomada como uma das práticas de arquivamento de si) pode perder seu caráter normativo e “[ceder] na verdade o lugar a um movimento de subjetivação” e prossegue: “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de *resistência*.” (1998, p. 11; grifos nossos).

Artières percebe o momento em que o arquivo de si deixa de ser mera burocratização da vida. O impulso que ele chamou de “intenção biográfica” diz respeito ao processo duplo de *subjetivação* desses documentos enquanto fragmentos *objetivados* de si, que passam a constituir o campo do auto-inquérito, da construção da subjetividade. Esses papéis, portanto, são *animados* – no sentido forte da palavra – pelo sujeito que os conserva. Isto justifica a noção, em Al Berto, de que a morte do sujeito anula o seu “arquivo”, subtrai-lhe extensivamente a vida:

Apenas deseja que no momento em que parar o coração (...) tudo se apague:
 manuscritos, livros impressos, fotografias, cartas, bilhete de identidade, registo
 de nascimento, etc.

E da sua passagem nada reste, absolutamente nada. Nem mesmo a impressão digital sobre o rosto que o acaso da paixão o fez tocar (AM, pp. 57-58)

Há, assim, uma clara insubordinação à disciplina do registro e da conservação. Por isso, até mesmo aquelas gravadas no rosto do Outro amado, as impressões digitais são esquecidas nos “labirínticos arquivos de identificação” (p. 353).

Nesse contexto, o nome, o primeiro dos registros cíveis, tem caráter tão volátil – exemplos ocorrem em toda a obra: “vidros cintilam nas veias, pulsam enquanto não chegas, enquanto não me atribuis de novo um nome e me reconheces” (M, p. 227), “escolho um nome... ofereço-to” (M, p. 258), “depois mudaria de nome de casa de cidade de rio” (M, p. 322), “nomear-te / para recomeçarmos juntos a vida toda” (M, p. 522), e “olhas-te no espelho / atribuis-te um nome um corpo um gesto” (M, p. 613).

Alain Corbin esclarece que, de fundo romântico, acentuou-se e difundiu-se no século XIX a urgência da identidade individual. Diz ainda que, para além do desejo de individualizar, pairava “o risco do homônimo e portanto da confusão, incrementado pela urbanização” (1991, p. 420). Havia, pois, um imperativo já de ordem pragmática e institucional que o correr dos séculos, que o aprofundamento da urbanização foi aperfeiçoando, diversificando e transferindo para a irrepetível e impessoal identificação numérica. Para Al Berto – revela em entrevista a *A Phala* – insurgir-se contra essa ordem é resgatar a humanidade do corpo: “Veja-se os tempos que correm, tempos de manipulação e de enxertia, tempos de metamorfose maligna e hipocrisia. Já não há cidadãos, mas contribuintes – o que quer dizer que o corpo foi substituído por uma série de algarismos” (1997c, p. 1)

Nomear é – e deve ser – um ato essencialmente afetivo. É a carência dessa dimensão sentimental que o poeta critica, com certo sarcasmo, em outra declaração do mesmo ano:

“Sinto, por outro lado, que não podemos continuar alheados do que nos rodeia. Entramos numa época de manipulações, de enxertos. Pensamos que temos de salvar as baleias, mas talvez tenhamos primeiro de nos salvar a nós próprios *porque pusemos de lado os afectos*. (1997a, p. 32; grifos nossos)

O comentário tem qualquer consonância com o que Simmel, já em 1908, percebera acerca do declínio na capacidade de cultivar os afetos, o que associou a um oposto desenvolvimento na esfera das coisas: “things become more perfected more controlled by an internal, objective logic tied to their instrumentality; but the supreme cultivation, that of the subjects, does not increase proportionately” (1971, p. 234)⁹².

⁹² “as coisas tornaram-se mais aperfeiçoadas e mais controladas por uma lógica interna e objetiva ligada à sua instrumentalidade; mas a cultivação suprema, a dos sujeitos, não cresceu proporcionalmente” [versão nossa]

São percepções históricas que, em seu princípio gerativo, se coadunam. O processo de urbanização e de industrialização durante o século XX avançou os processos de burocratização ou, ainda, de “desumanização” da vida ao mesmo tempo em que se aperfeiçoavam as técnicas de produção.

Dentro dessa dissonância, observemos, então, a recorrência dos inventários e os objetos deles constantes: “aqui deixo o espólio daquele cuja vida / é cintilação de lugares nítidos // (*um pouco de café, uma carta, um pedaço de vidro*)” (M, p. 317; grifo do autor).

Olhemos igualmente este outro espólio ao final do livro *A seguir o deserto* (M, p. 350):

*eis o espólio:
um papel embrulhando um pedaço de sabonete
uns óculos de sol
dois lenços sujos de esperma
uma nota de cem escudos com uma morada escrita
um berlinde
duas canetas de tinta permanente
cinco lâminas de barbear
uma página de livro rasgada
uma faca
um bilhete postal.*

Consideramos significativa sua localização do último excerto como se o término do poema coincidissem com o fim do sujeito que expõe, afinal, o seu inventário. O que os itens desta lista nos revelam é a antítese de patrimônio, qual comumente entendido. Contabilizar o que *restou* é o exato oposto de contabilizar tudo o que foi possível *reunir* ao longo de uma vida de poupanças. Em outras palavras, seus pertences dizem menos sobre a acumulação de bens, sobre símbolos de ostentação e de *status*.

Coerentemente, diz necessitar para sua vida do “indispensável para a travessia do deserto” (M, p. 236), ou seja, do mesmo jaez de elementos constituintes dos seus espólios: “eu metia as mãos nas algibeiras / onde tateava tudo o que guardara e possuía / um lenço uma caixa de fósforos um bloco de notas” (M, p. 407)

Desta forma, convém atentar para o que, na poesia albertiana, está submetido a este princípio inventariante das listas e enumerações: ora são objetos os mais ínfimos do cotidiano, o seu resto (uma página rasgada, um pedaço de vidro, lenços sujos), ora são elementos das necessidades mais imediatas (sabonete, lâminas de barbear) e ora *souverains* mínimos, itens de valor provavelmente rememorativo (bilhete postal, berlinde, carta).

Assim, ao mesmo tempo em que se nota uma subversão da ideia de ordem vigente na sociedade (daí o termo “espólio” aparecer completamente deslocado de seu uso jurídico costumaz), observa-se também o quanto os objetos só ratificam uma falta. Eles desvelam uma

intimidade que não lhes transferiu um sentido falacioso de inteireza, mas de ausência, de sobra, de restos: “um jogo de estilhaços é tudo o que possuo” (M, p. 133).

São elementos os mais diminutos, no limite de perderem sua materialidade. Por isso, a herança – o outro nome dos espólios – será tida como nula: “já não possui nome nem idade nem heranças” (M, p. 571) e “Já não possuo bens e não prevejo herança nenhuma. Vivo para a travessia do corpo que me sepultou na memória... o teu” (AM, p. 93). São bens incontáveis, imateriais; são frágeis posses da memória assombradas pelo esquecimento, pelo risco eminente de se esfacelarem feito “cinzas”: “Nomes, rostos, gestos, corpos, lugares... um montão de cinzas que me deixaste como herança” (AM, p. 66)

Em última instância, isto tem a ver com o próprio eu-lírico e sua condição, se falamos de subjetivação destes objetos, de seu poder sentimental e evocativo. Isto explica a confissão: “a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de *não possuir nada, e de ter possuído tudo*” (M, p. 367; grifos nossos). Não é de se estranhar, a seguir o caminhar deste estudo, que a obra literária, os “infindáveis cadernos escritos”, esteja tão acercada da famosa formulação de Fernando Pessoa para o mito: o nada que é tudo.

Uma imagem particular é bastante persuasiva nesse sentido: “repara / nada mais possuo / a não ser este recado que hoje segue manchado de finos bagos de romã / repara / como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar” (M, p. 209). A pergunta a partir dos versos seria: de fato, já nada possui o sujeito? Ou possui a atenção para as manchas de “finos bagos de romã”? Ou possui ainda a experiência da passagem afetiva do tempo no amarelecido – e polissêmico – “coração de papel”?

A poesia, esta do olhar alegorista, ainda que despida de seus absolutos ou, melhor, talvez por estar irremediavelmente confinada nas ruínas do mundo, é o nada que pode remediar, sem nenhuma sublimidade, o medo da desumanização ou da banalização da experiência. Este é o bem que convém reter e que Al Berto o sabia:

“caminho pelos textos e reparo em tudo isto. o que começo deixo inacabado, como deixarei a vida, tenho certeza, inacabada. o mundo pertenceu-me, a memória revela-me essa herança, esse bem” (...) “mas, quando mais tarde conseguir reparar que a vida vibrou em mim, um instante, terei a certeza de que nada daquilo me pertenceu. nem mesmo a vida, nenhuma morte. na mesma posição, reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. estou de novo ocupado em esquecer-me. (...) *resta-me a perturbação* de ter atravessado os dias, humildemente, sem queixumes.” (M, p. 133; grifos nossos)

A poesia é o caminho para a posse provisória do mundo – em si, uma experiência dos excessos. O que *resta* dessa “humilde” travessia não guarda nenhuma revelação epifânica, mas deixa a *perturbação* – sinônima de desequilíbrio, desordem e comoção, mas também de

sensação de incômodo e alerta. Esta é a advertência do humano, que, ao “reclinar-se sobre o frágil corpo”, na análise íntima, se torna quanto mais consciente de sua debilidade e, a partir dela mesma, extrair qualquer felicidade:

nem sequer um amuleto de dentes de tigre ou um sacrário de estrelas. nem o frasco de barbitúricos que nos contasse o falhado suicídio. // este silêncio, a espera duma carta que nunca chegou. o silêncio que fingias. o vento que trazia o eco surdo dos oceanos. / olhos tristes fulgurando no seio da noite. o vento. o amargos da tempestade de fustigando terras distantes. / a vida errante / tudo isto terá pertencido *àquele que se sente feliz por nada possuir* (M, p. 590)

No fragmento acima, transcrito de *Luminoso Afogado*, temos reiterada mostra desse nada possuído, que é o tudo da poesia, sua matéria. Notemos como essa condição não pode apelar a uma transcendência (“amuleto” ou “sacrário”), tampouco a resolveria a radical negação do suicídio (“frasco de barbitúricos”). O “tudo isto” que pertenceu àquele que “nada possui” são: o silêncio, a carta jamais lida, o vento, o eco surdo, os olhos tristes, a vida errante. Ora, eles formam, reunidos, um mosaico da lírica albertiana em si; são elementos que conduzem para a dispersão, para a inapreensão e para a experiência melancólica.

Desapoderar-se de tudo – incluso o próprio nome –, ser apenas “a biografia possível” que escreveu significa que a transposição simbólica da linguagem, à qual aludimos relativamente a coleções, é frustrada; indicia-nos o inamovível selo da incompletude. Em emenda de *O Medo* constante do espólio, substitui “biografia possível está no que conseguiu escrever” por “a biografia possível está *no pouco* que escreveu”, o que implica, talvez, a certeza de que a escrita não será o bastante, será ainda deficiente não importa o que consiga registrar (cf. Apêndice A, cx. 35; grifos nossos).

Poderíamos até dizer que se verifica um progressivo esvaziamento gravado na obra. Este não é consequência de uma índole niilista, mas uma forma, por vezes, de aceitação e de apaziguamento. Poderíamos falar ainda em uma preparação para a morte, de um “corpo pronto”:

sou um homem espoliado de todos os bens, de todas as doenças, de todas as emoções. sou um corpo pronto para a viagem sem regresso, para o crime e para a morte. sou um homem que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja biografia possível está no pouco que escreveu (M, p. 457)

Analisemos, na direção do encerramento deste capítulo, o mais extenso exemplo de enumeração presente em *O Medo*:

aceito estas paredes, estes objectos, este sol, esta varanda, este mar, estes braços, estas mãos, este sexo, estes dedos (...) aceito esta dor que me morde, esta escrita, este coração, estas doenças, estes cabelos, a escassez da fala, este silêncio cada dia maior e mais perturbador, aceito esta cadeira, este livro, este nome, estes olhos esmagados pela insónia, esta cama vazia, este frio, aceito, aceito, aceito esta janela, esta música de vísceras, esta faca, este sussurro, esta ausência, esta

imagem desfocada, esta gravata adolescente, este sismo, este grito, estas coxas sujas de esperma, esta comida, estes cigarros, estes cadernos rabiscados, que não servem para grande coisa, aceito, aceito a inutilidade de viver, de morrer, de estar aqui (...), aceito a inutilidade de me reconhecer e de amar, a inutilidade dos dias (...) aceito o caos e esta mosca que não encontrará saída e morre no calor da lâmpada (...) aceito não possuir nada, não querer nada, aceito, aceito nunca mais aqui voltar, nunca mais. (M, p. 371; passagens repetidas, em versos, em p. 355)

O indivíduo na varanda não contempla apenas o sol e o mar, contempla o seu íntimo numa espécie de sumário das idas e vindas de nosso percurso analítico. Com o perdão da autoparáfrase, são elementos dispersos – no espaço e em sua razão de existir, em suas “inutilidades”: o sujeito objetivado em sua memória (“gravata adolescente”, “música de vísceras”) e no corpo visto e internamente imaginado (braços, mãos, dedos, coração, doenças); as imagens do “pequeno demiurgo” (o sismo, o caos) e dos objetos de seu “ritual” (a escrita, o livro, cadernos rabiscados); a privacidade da casa em sua cotidianidade (paredes, cama vazia, cadeira, comida, cigarros); a intimidade da experiência (a insônia, o sussurro, a ausência, grito, “coxas sujas de esperma”); e a atenção (“a mosca que não encontrará saída”), que pode reunir todos os componentes em uma fingida ordem que, sabemos, restitui o caos.

Assim, se aludimos a uma preparação para a morte, sua aceitação, este canto elegíaco dos espólios é também, como avalia Maulpoix, “‘*élégie*’ de la poésie même, tombeau du poète, dépouillement de ses oripeaux et mise à nu de sa précarité” (1998, p. 147)⁹³. Tamanha necessidade de listar tantos e tão díspares elementos, não é reuni-los: aceitá-los, todos, é despir-se deles; é aceitar “não possuir nada”. Como disse Al Berto, em outro momento: “sou um feixe de poeira... perdi a consistência / reclino o corpo de tinta inacessível à dor / sorrio enfim ao desejo de querer morrer” (p. 336).

Poderíamos, então, aproveitar, à letra, a expressão do crítico francês: por a nu, chegar ao corpo despojado de tudo. E, tampouco no corpo, nesse corpo mesmo, em futura autópsia, ali encontrariam matéria orgânica, pois já estaria tornado algo de consistência ínfima, um “feixe de poeira”, uma “poalha de água” – como se a poeira pudesse ser sinal ainda menor: “mas se ao morrer o abrissem ao meio / nada encontrariam / nem vísceras nem ossos nem sangue / apenas poalha de água / e a dor da infundável travessia” (M, p. 563).

⁹³ “elegia da poesia mesmo, túmulo do poeta, despojamento de seus adornos, por a nu sua precariedade” [versão nossa]

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “DA TRAVESSIA INDECIFRÁVEL”

“Ama como a estrada começa” é o poema-verso de Cesariny utilizado por nós como epígrafe do trabalho, que agora se encaminha para alguma forma de conclusão. Rilke talvez tenha razão ao dizer que só o amor pode fazer justiça à obra de arte. Cesariny talvez tenha razão ao antever a travessia da estrada e, em seu princípio, enxergar a sorte de amar.

Na Apresentação, destacamos “partilha”, palavra que julgamos fundamental para entender a lírica albertiana e que talvez não tenha ganhado o devido relevo no corpo da dissertação. Repetimos a fórmula: falamos, agora, de “travessia”.

“Travessia” bifurcada em sendas paralelas e comunicantes: uma delas procurou investigar o produto da criação; a outra, refletir sobre sua recepção, isto é, sobre o ato investigativo em si. A primeira fala do itinerário como chave de leitura para uma obra, que busca manejar os efeitos da intimidade, o esmaecimento de fronteiras e, nesse jogo, oferece-nos o “trajecto duma vida (...) tantas vezes confund[ido] com a vida dos poemas (Apêndice A; cx. 39). A segunda medita sobre o roteiro da dissertação, também ele movido por essa poesia, entre o título que evoca a “decifração dos sinais” e esta – provisória – conclusão que confia uma “travessia indecifrável”.

Nesse momento, portanto, almejamos recuperar o decurso de nossas indagações e a dificuldade – senão impossibilidade – de assentar respostas que não apontem, elas mesmas, para indeterminações e ambiguidades. Como bem percebeu Rosa Maria Martelo, o essencial da escrita albertiana não está na dissociação cartesiana entre esse e aquele elemento, tampouco em sua soma, “mas nas *tensões* geradas pela fina teia de referências biográficas, culturais e artísticas” (2010, p. 81; grifos nossos).

Tomamos, como hipótese inicial, identificar a forma pela qual a intimidade manifestava-se na obra de Al Berto, a maneira que era por ele trabalhada. A *intimidade* com a obra, por sua vez, impele-nos a admitir que ela se manifesta pela ausência, que ele a trabalha pela fuga: um homem que se evita (M, p. 457), um eterno fugitivo (M, p. 20). Daí o texto, em sua estratégia expositiva, tantas vezes evocar um procedimento poético, um recurso estilístico, um paradigma histórico-literário, um enfoque teórico para, em seguida, emendá-lo, ressaltá-lo ou negá-lo.

O que buscamos discutir, assim, é a possibilidade de uma escritura da intimidade apresentada paradoxal e simultaneamente enquanto presença e ausência do real, enquanto afirmação e negação de uma subjetividade, enquanto assimilação e deslocamento dos lugares canônicos das escritas de si. Em tais circunstâncias, interessava-nos problematizar

predicativos que tão facilmente podem ser atribuídos à obra – tais como, por exemplo, “autobiográfico”, “confessional” e “narcísico”.

Muitos rótulos da histografia literária sondaram a pesquisa, muitos foram os hipotéticos enquadramentos; todos serviram como pontos de partida operativos, nenhum se guiou por um espírito taxinomista. A primeira página de *O Medo*, precisamente ela, já denuncia a “travessia deste coração de múltiplos nomes” (M, p. 11). Daí dizermos: em certo sentido, foi neorromântico; em certo sentido, neodecadentista; em certo sentido, neorrealista; em certo sentido, surrealista. Talvez Al Berto seja, afinal, *um* certo sentido. Sentido de resistência em dupla acepção: a de conservar-se firme frente às classificações e a de, criticamente, opor-se ao que julgou as falhas e mazelas do seu tempo.

Sua poesia fez do próprio espírito saturnino o posto avançado para “suportar a melancólica travessia do mundo” (AM, p. 59). Na lama dessa trincheira, pôs-se a ouvir “o marulhar lodoso da alma” (M, p. 371). Em nome dessa ausculta íntima do mundo e de si, quer a tomasse como ofício, quer a entendesse como destino, ou ambos, a figura do poeta permaneceu só e atenta, manteve-se em insone vigília.

Essa gesta não se pretendeu altiva: não há espólios, mas estilhaços e escombros. A obra oscila entre as indagações: “o que resta é a poesia?”, seja ela a única mentira possível, um vício ou um refúgio provisório; e “a poesia é o que resta?”, em suas enumerações de fragmentos, em sua defasagem com o real e a vida.

Para ambas as questões, Al Berto responde: ao fim e ao cabo, não resta nada, senão a “perturbação de ter atravessado os dias, humildemente, sem queixumes” (M, p. 457). Ora, essa perturbação enforma a obra em sua capacidade de desequilibrar a ordem, de fazer perder a serenidade e o controle; é uma espécie de comoção.

Em seu discurso de agradecimento ao prêmio do Pen Club, o poeta acreditava que o reconhecimento não viria exatamente da obra, mas, antes, de sua “comoção” (Apêndice A; cx 39). Acreditamos que tinha em mente o gesto que com-move, isto é, que se “move com” o Outro, que o toca e o incita. Ou ainda o gesto patético que apela às emoções, aos afetos, perturbando-os, provocando-os.

Nesse sentido, Al Berto nos apresenta: “aqui está a paixão de quem atravessa a noite” (M, p. 323). Dessa travessia noturna, provém o *pathos* – o ganho pela intensidade, pelo excesso, que o sujeito poético persegue – encenado, dramatizado pelo “texto-corpo”.

Paixão é também via dolorosa, a “dor da infindável travessia” (M, p. 563), em seu constante estado de trânsito, já não daquele que um dia a produziu, mas dos que se comovem com a obra, dos que incessantemente nela se lançam e com ela debatem, dos que, por fim,

optam por circum-navegá-la e reconhecem o valor da aventura no insondável “enigma de escrever para [se] manter vivo” (M, p. 279).

A “laboriosa travessia da vida” (M, p. 505) é uma opção, um programa, uma arte poética. Ela impõe o enfrentamento pelo excesso, a lida com o que não se controla, ordena, retém. Implica perenes convergências e dispersões, presenças e ausências – o *chiaroscuro* que habita o recôndito coração dessa existência de papel.

Al Berto traz, em um “poema esquecido”, a imagem do “rosto gêmeo da máscara que nos esconde” (M, p. 475). Diríamos ainda que a máscara e o rosto são gêmeos siameses tão intimamente ligados, que a tentativa de decomposição analítica ocasionaria, fatalmente, a morte de um deles. Para, novamente, repetir Rosa Martelo, há qualquer coisa de essencialmente inextricável nesse jogo, nessas tensões.

Quando questionado sobre qual seria o poema de amor mais extraordinário que conhecia, Al Berto lembra dois versos de Cesariny: “Em todas as ruas te encontro / Em todas as ruas te perco”. Aplicamo-nos a seguir os rastros do poema que é Al Berto, este que “[se] ergue, humano, e vai pelas ruas” (M, p. 232). Nelas o encontramos, nelas o perdemos.

Vestígios do sujeito e suas figurações/fulgurações, vestígios da realidade e suas ruínas – eis o inventário possível da poesia. Repetimos: ergue-se e vai. Porque, como Riobaldo, bem sabe: “Existe homem humano. Travessia”.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 *Corpus literário e entrevistas de Al Berto*

AL BERTO. *O Medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

_____. “Os néons e a noite do mundo”. In: *Expresso*, Lisboa, 17 de out., 1987.

_____. “Sou um homem insone”. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 19 de out., 1987a.

_____. “Al Berto: uma entrevista sem fim...”. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27 de jan., 1989.

_____. [Entrevista]. *Ler: livros e leitores*, Lisboa, n.5, 1989a.

_____. “Aprendo a odiar meus inimigos”. In: *Público*, Lisboa, 15 de jan., 1991.

_____. “Há gente demais a escrever poesia”. In: *Público*, Lisboa, 22 de out. 1993

_____. “Até ao extremo”. In: *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de mar., 1994.

_____. “O poeta como viajante”. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 23 de abr., 1997.

_____. “Dor e silêncio das ruas vazias”. In: *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de abr., 1997a.

_____. “A um Deus desconhecido”. In: *Expresso*, Lisboa, 31 de mai., 1997b.

_____. [Entrevista]. *A Phala*, Lisboa, nº 54, Março, 1997c.

6.2 Bibliografia sobre Al Berto

6.2.1. *Livros, capítulos de livros e artigos*

ANGHEL, Golgona. “Al Berto Oral” in AL BERTO, *O último coração do sonho* (org. Jorge Reis-Sá). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1991.

_____. “O regresso ao sentido”. In: *A Phala*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

_____. “Al Berto: a partir do deserto”. In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 13 de jul, 1986.

CATTANEO, Carlo Vittorio. “Al Berto / Salsugem”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.91, 1986.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1988.

FERREIRA, Luísa, *Retratos e poemas*. Lisboa: Teorema, 1998.

FREITAS, Manuel de. *Me, Myself and I*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2005.

_____. *A noite dos espelhos*. Lisboa: frenesi, 1999.

GUERREIRO, António. “Palavras que embriagam” in *Expresso*, Lisboa, 7 de fev, 1998.

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

_____. “Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.173, 2010. pp. 20-36.

JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século da literatura portuguesa*. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1997.

LEPECKI, Maria Lúcia. “O Medo: temas obsessivos dão conta de um imaginário”. In: *Diário de Notícias*, 29 de mai, 1988.

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. p. 276-299

_____. “Al Berto: poesia e experiência”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.173, 2010. p. 11-19

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

_____. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.

MARTINHO, Fernando J. B. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): poesia”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 78, 1984. pp.17-29

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.

_____. *Em parte incerta*. Porto, Campo das Letras: 2004

_____. “Uma escrita da luz e da sombra”. In: PINHARANDA, João (org.). *A secreta vida das palavras*. Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2010.

MORÃO, Paula. “Al Berto / A secreta vida das imagens”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.129/130, 1993. p. 252

NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

OLIVEIRA, Jorge Manuel de. *os rumores dos objectos*. Lisboa: Atlântida, 2005.

PEREIRA, Edgar. *Portugal – poetas do fim do milênio*. BH: Editora UFMG: 1999.

PITTA, Eduardo. “Al Berto / O Medo. Trabalho Poético”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.129/130, 1993. p. 250-252

_____. “Al Berto: o *ersatz* da ruína”. In: FERREIRA, António Manuel (coord.). *Escrever a Ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006. pp. 39-46.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005.

ROSA, António Ramos. *A Parede Azul*. Lisboa: Caminho, 1991.

RUBIM, Gustavo. “Uma falha no meio do nome”. In: *Público*, Lisboa, 22 de jun, 1997.

SASAKI, Leonardo de Barros. “Todos os medos o medo: Al Berto e as inquietações da pós-modernidade”. In: *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 4, 2011.

_____. “Três sombras: Al Berto, Cesariny e (a espreita de) Genet”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.31, n. 46, jul.-dez., 2011.

_____. “Al Berto, suspenso neste *fin-de-siècle*”. In: *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação de Professores de Literatura Portuguesa*. São Luís: UFMA, 2012.

6.2.2. Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

ANGHEL, Golgona. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Lisboa: FLUL, 2008. Tese. (Doutorado em Estudos Literários)

CASTRO, Maria David Neves. *Auto-retrato e construção da subjectividade na poesia de Al Berto*. Porto: FLUP, 2005. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa e Francesa)

DI MEGLIO, Valeria. *Os cantos da fotografia em Lunário de Al Berto*. Lisboa: FLUL, 2005. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários)

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento no jardim d’agosto*. BH: UFMG, 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)

INACIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto*. RJ: UFRJ, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas)

ORNELLAS, Sandro Santos. *Derivas do texto, derivas da vida*. Salvador: UFBA, 2005. Tese (Doutorado em Letras e Linguística)

PEQUENO, Tatiana. *Al Berto e a poética da vertigem: notas sobre Horto de Incêndio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas)

SOUSA, Aleksandra dos Santos. *Rumor dos corpos: subjetividade e cultura em Al Berto*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)

6.3. Bibliografia de outras obras literárias

CESARINY, Mário. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

_____. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

RILKE, R. M.. *Poemas* (trad. e pref. José Paulo Paes). SP: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Cartas a um jovem de poeta*. RJ: Editora Globo, 1986.

RIMBAUD. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

STEVENS, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. New York: Library of America, 1997.

6.4. Bibliografia sobre Intimidade, Privacidade e Escritas de si

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In *Estudos Históricos: Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 11, n. 21, p.9-34, 1998.

BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo*. Madrid: Alianza, 1988.

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CORBIN, Alain. “O segredo do indivíduo”. In: PERROT, Michelle et al. *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. v. 4 São Paulo: Cia das Letras, 1991.

DUBY, Georges. “A emergência do indivíduo”. In: ARIÈS, Philippe et al. *História da Vida Privada: da Europa feudal à Renascença*. v. 2, São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GIRARD, Alain. “Évolution sociale et naissance de l'intime”. In: *Intime, Intimité, Intimisme*. Lille: Éditions Universitaires de Lille III, 1976.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

LASCH, Christopher. *O mínimo Eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. São Paulo: Manole, 2006.

MADELÉNAT, Daniel. *L'intimisme*. Paris: PUF, 1989.

MORÃO, Paula. *O secreto e o real*. Lisboa: Campo das comunicações, 2011.

RANUM, Orest. “Os refúgios da intimidade”. In: *História da vida privada 3: da Renascença ao século das luzes*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *O jardim imperfeito*. São Paulo: Edusp, 2005.

6.5 Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ALVES, Ida. “Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo”. In: PEDROSA, C. e ALVES, I. (orgs.). *Subjetividades em devir*. RJ: 7Letras, 2008. p.118-132

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- AUGÉ, Marc. *Le temps en ruines*. Paris: Editions Galilée, 2003.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BALAKIAN, Anna. *Surrealism: road to the absolute*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986
- BARRENTO, João. *O Arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- _____. *A palavra transversal*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- _____. “Um quarto de Século de Poesia Portuguesa”. In: *Semear*, Rio de Janeiro, n.4, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BEUTIN, Wolfgang. *A History of German Literature*. London: Nova York: Routledge, 1993.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 65-88.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2006.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. RJ: Ed. José Olympio, 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de cena*. [Filme-vídeo]. Produção de Bia Almeida, direção de Eduardo Coutinho. Brasil, Matizar e VideoFilmes, 2007. DVD, 105 min. color. son.
- CRESPO, Nuno. “Intensificar as imagens”. In: RENNÓ, Rosângela. *Frutos Estranhos*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1999.
- CUADRADO, Perfecto. “Surrealismo, movimento surrealista e poesia surrealista em Portugal”. In: ÁVILA, Maria Jesus; CUADRADO, Perfecto. *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa/Badajoz: MC/MEIAC, 2001.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GREENAWAY, Peter. *The Pillow Book*. [Filme-vídeo]. Produção de Kees Kasander, direção de Peter Greenaway. Reino Unido / França / Países Baixos, Alpha Films e Studio Canal, 1996. DVD, 126 min. color. e p/b. son.

- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HAMBURGER, Michael. *The truth of Poetry*. London: Anvil Press Poetry, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- MACIEL, Maria Esther. *As Ironias da ordem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MAFFEI, Luis. "A ferida altivez do demiurgo". In: FREITAS, Manuel de. *Poemas de Manuel de Freitas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
- MARTELO, Rosa Maria. "Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX". In: AMARAL, Ana Luísa et al (org.) *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n.8/9, 2003.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour*. Paris:Mercure de France, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme. "O significado do pós-modernismo". In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.52, Nov. 1979, p. 5-15
- PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.
- PINSON, Jean Claude. *Sentimentale et naïve*. Paris: Champ Vallon, 2002.
- RAMAZANI, Jahan ET AL. (org.). *The Norton anthology of modern and contemporary poetry*. v. 1. New York; London: W. W. Norton: 2003. 2v.
- RAVETTI, Graciela. "Narrativas performáticas". In: RAVETTI, Graciela et ARBEX, Marcia (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG: Poslit, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. (trad. e pref. Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWENGER, Peter. *The Tear of Things: Melancholy and Physical Objects Minneapolis*: University of Minnesota Press. 2006.
- SIMMEL, Georg. "A ruína". In: Öelze, Berthold; SOUZA, Jessé (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005.
- _____. *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. SP: Cia das Letras, 2007.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Paharis: Gallimard-Tel, 1970.
- _____. *Linguística e Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- STEWART, Susan. *On Longing*. London: Duke University Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Campinas: Papirus, 1996.

APÊNDICE A

DEVASSAR O CORPO DE TINTA: LEVANTAMENTO E ANÁLISE DO ESPÓLIO DE AL BERTO

APRESENTAÇÃO

É consenso na crítica portuguesa o lugar destacado da obra de Al Berto no contexto da década de setenta e oitenta e sua influência decisiva nas gerações subsequentes (AMARAL, 1991; BARRENTO, 2000; COELHO, 1988; GUIMARÃES, 2002; MARTELO, 2007). Nuno Júdice, leitor pouco dado a hipérboles, chega a sentenciar: “o que fica é o homem que soube impor o seu lugar, e se mantém como o último grande poeta do século XX” (2007, p. 69)

Al Berto, entretanto, tem ainda um número reduzido de trabalhos acadêmicos brasileiros. De que temos conhecimento, são três dissertações de mestrado (GUIMARÃES, 2005; PEQUENO, 2006; SOUSA, 2006) e duas teses de doutoramento (INÁCIO, 2006; ORNELLAS, 2006) – sendo os dois últimos trabalhos comparativos. Não há pesquisa concluída na Universidade de São Paulo. Não se tem notícia, tampouco, do material constante de seu espólio, depositado desde 2006 na Biblioteca Nacional de Portugal. Sua circulação, no âmbito editorial brasileiro, inexistente.

O espólio do poeta é composto por 44 caixas. As catorze primeiras bem como as de número 41, 42, e 44 estão interditadas até 2017 por se tratarem de correspondência e de diários íntimos. As caixas de número 18 a 26 trazem basicamente: a) traduções das obras de Al Berto para outros idiomas; b) revistas em que foram publicados textos do poeta – na época, dispersos; posteriormente, em sua maioria, recolhidos em *O Medo* (2009), o *Anjo Mudo* (1993) e *Dispersos* (2007); e c) recortes de imprensa em que há comentários sobre a obra. Quanto a esse conjunto de material, recenseamos apenas os de difícil acesso por outros meios (catálogos de exposição, por exemplo).

Nosso levantamento norteou-se por três objetivos: a apreciação de *documentos inéditos*; a comparação de *diferentes versões* de escritos que prioritariamente compõem o *corpus* da pesquisa; e o mapeamento interdiscursivo de *referências literárias* (sobretudo através de citações e epígrafes preteridas na publicação). Tais objetivos justificam-se pela tentativa de aprofundar os dois temas da intimidade tratados na dissertação: a *autorrepresentação* (ou seja, a forma como o sujeito constitui-se textualmente por meio de

um processo que abarca, inclusive, o diálogo com certa tradição literária) e o uso, enquanto procedimento poético, das *enumerações*, listas e inventários (o que perpassa a noção tensionada de ordem/desordem e a tematização dos objetos cotidianos).

As citações de manuscritos não têm pretensões filológicas no sentido de seu estabelecimento e edição – carecemos de autorização e rigor para tal. As notas, sempre indicadas por colchetes, querem tão somente preservar alguma fidelidade da memória da escritura, já que estes documentos, infelizmente, não podem ser reproduzidos.

Tendo por base os objetivos mencionados, abaixo estão a descrição comentada e alguma análise crítica, quando convier, do material levantado no espólio do poeta.

ESPÓLIO

1.2. E49 cx. 15 pasta 1: LUNA-PARK

Na p. 79, intitulada “2. Le plus grand calligraphe/1975” há epígrafe datilografada – posteriormente rasurada – de Mário Cesariny: “(...) só o momento da criação é linguagem, tudo o mais é baço, não diz, pertence ao sono das espécies, mesmo quando dormem inteligentemente.”

Na p. 85, há uma colagem, em que no topo lê-se “Ce qui reste”. Dela consta uma foto de Al Berto e, próxima a ela, uma lista de ilustrações de objetos, com a etiqueta “Archive”. Os objetos são, pela ordem: uma bituca de cigarro, um aparente vidro de perfume, um brinco, uma figa, uma joia, um recorte de Tarzan desenhado, um cadeado, uma chave, outro brinco, a cabeça de um cavalo, um pé de sapato, um chaveiro e um par de óculos escuros. Os herdeiros não autorizaram reprodução desse material, por ser alvo de futura reedição.

1.3. E49 cx. 16 pasta 2 - Exposição “Recordação de Sines”

Texto datilografado de apresentação para exposição “Recordação de Sines”. Assinado por “Alberto R. Pidwell Tavares” de 1982. Comentamos alguns excertos desse texto:

■

(...) Não nos foi fácil reunir o material necessário, nem cómodo ter de escolher naquele a que tivemos acesso. O resultado surge-nos um pouco desordenado. Mas, também a vida é feita de imperceptíveis desordens; assim, resolvemos guardar o que a desordem tem por vezes de espontâneo, de profundamente vivo. (...)

Observa-se a opção ou preferência pela desordem – que é constitutiva da vida e, em geral, ignorada. Tal noção tem implicações poéticas observáveis, por exemplo, no uso da simulação diarística e sua fragmentação, e no aparecimento problemático de listas e enumerações. O que está em jogo parece ser a busca do “espontâneo” e do “profundamente vivo” através de uma (falsa) ordem que espelhe ou, se preferirmos, abarque a desordem.

- “(...) Pousar o olhar sobre o passado é a maior parte das vezes triste e angustiante. (...)”. Se pensarmos em perspectivas para experimentar e entender o mundo – e não apenas para rememorar o passado –, o olhar de Al Berto terá sempre essa dominante saturnina.
- “(...) Perderemos esse equilíbrio entre o corpo e a terra. Porque, o ‘que destrói a terra, destrói o corpo’ (...)” Esta frase será repetida, literalmente, em texto de *O anjo mudo* (AM, p. 29) e também em *O Medo*: “como é precária a harmonia entre o coração e a terra” (M, p. 482). Esse profundo senso (perdido) de imbricação entre a terra e homem – sobretudo sua dimensão corpórea – é perceptível na imaginária albertiana (como em “sou o centro sísmico do mundo” ou “encosto a cabeça à terra, ouço o estremecer de um astro sepultado na mina da respiração.” (M, p. 484 e p. 232 respectivamente). Vale lembrar, seguindo Bachelard (1990), que as imagens terrestres estão ligadas à intimidade do sujeito.
- “(...) Se a exposição conseguir prender o olhar de alguns, tantas vezes distraído, para o que nos rodeia e vive lado a lado com todos nós. (...)”. O olhar “tantas vezes distraído” contrapõe-se ao do poeta sempre “alerta”, sempre “atento”. (cf. Capítulo 3)

1.4. E49 cx. 16 pasta 2 – “Levantamento Cultural de Sines: uma perspectiva”

Texto datilografado de 20 de outubro de 1983 para apresentação de exposição. Assinado por “Alberto R. Pidwell Tavares” de título “Reencontrar”. A recolha e a documentação ficaram a cargo do Núcleo Cultural da Câmara Municipal de Sines; e a montagem, do Museu de Arqueologia e Etnografia da Assembleia Distrital de Setúbal. Seguem alguns excertos:

“(...) preservar, reconstruir, iniciar pistas, desvendar vestígios, recolher, reanimar Aquilo que parece irremediavelmente perdido...
... com a humildade de nossos conhecimentos, com a sensibilidade diferente de cada um, com a memória das pessoas

E sobretudo a URGÊNCIA, contribuiu para que adquiríssemos essa lenta paixão de arquivar
 registrar, fotografar, anotar, gravar, ouvir, perscrutar, deduzir
 assim nos movemos, quase silenciosamente, atentos
 aos últimos resíduos da nossa memória colectiva... (...)"

A “lenta paixão de arquivar” será repetida no livro *A seguir o deserto* (M, p. 349). Aqui, aparece com adjetivação cara à Al Berto quando se trata do trabalho poético (assim como em a “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505). Isso nos remete ao binómio velocidade/desaceleração apontado por Rosa Maria Martelo a partir de Paul Virilio (2004, pp. 185-200).

A ideia da “atenção” é novamente recuperada nesse fragmento, ligada, como é comum em Al Berto, a vocábulos tais quais “pistas”, “vestígios” e “resíduos”, que, por sua vez, reforçam a recusa por (ou impossibilidade de) um sentido totalizante – seja da arte, da memória ou do sujeito. No segundo excerto selecionado, a mesma noção é evidenciada nos “sinais dos bosques ceifados”:

“(...) na memória doem os sinais dos bosques ceifados, as dunas arrasadas e algumas casas abandonadas
 a memória é hoje uma ferida que lateja ao fundo da insónia

... escavaremos o chão, procurarem essas raízes em pedra cinzelada, objectos da vida simples doutros povos, preciosas navegações
 Procuraremos a velha dança à roda dum mastro, rodopiaremos com uma quadra de alegria na boca
 ... tentaremos esquecer a morte que se insinua em permanencia
 E que de tão presente já não lhe sentimos o cheiro... (...)"

Junto ao texto, está a lista de peças que presumidamente foram expostas – tais como artefatos romanos, agulhas de costura, toalhas, instrumentos de trabalho de carpinteiro, sapateiro, barbeiro, etc. Disso, depreende-se, por um lado, o interesse pelos “objectos da vida simples” observado também na práxis poética de Al Berto – como já sinalizado no terceiro capítulo da dissertação – e, por outro, uma espécie de homenagem à “sabedoria dos remotos ofícios” (M, p. 334), a qual o poeta constata a perda.

É conveniente observar como os trabalhos desenvolvidos por Al Berto no âmbito do *Centro Cultural Emmerico Nunes*, em Sines, imbricam-se com sua própria produção literária, haja vista que, apesar do carácter mais assumidamente poético, o documento é autografo e traz a assinatura de “Alberto Pidwell Tavares”. Não procuramos com isso insinuar um nexo de causa/efeito, mas demonstrar intersecções que iluminem ambas as atividades do poeta.

O texto para a exposição de 1983 ecoa versos de poemas de *Mar-de-leva (sete textos dedicados à vila de Sines)* – concebido em 1976, mas publicado apenas em 1980. O segundo

excerto acima citado, por exemplo, constam, com algumas modificações, dos poemas 1, 2 e 4 do livro (M, p. 155, 157 e 158).

Em tais poemas fica mais evidente que o desequilíbrio com a natureza e a “urgência” (em caixa alta) em resgatar Sines – quer através da memória poética, quer através do arquivo museológico – advêm do processo industrialização acelerado e devastador ao qual a cidade estava submetida, sobretudo pela exploração petrolífera:

as máquinas quase destruíam as torres duma cidade imaginada, submersa,
[inacessível, que eu suspeito ter sido construída com vento-suão
mas, é o negro outo que atravessa os teus metálicos intestinos
com ele vais refinando a morte das aves e esquecendo a vida dos peixes
(M, p. 157)

1.5. E49 cx. 16 pasta 3 - *JornAreal*

Trata-se de entrevista concedida em dezembro de 1985 aos “alunos do 10ºB” da Escola Secundário de Santo André para o estudantil *JornAreal*. As perguntas são elementares, mas não conhecíamos registro, até então, de comentário sobre seu pseudônimo⁹⁴, que parece estar ligado, ironicamente, a uma ideia de anonimato. Transcrevemos duas perguntas apenas:

- Para começar gostávamos de perguntar porquê [sic] este pseudônimo Al Berto?
(...)Resolvi fazer um novo nascimento. Ia nascer o ‘Al Berto’ (...) Além disso o nome agradava-me porque soava-me um pouco árabe e anônimo, quer dizer, o Al Berto não é ninguém no fundo. (...) ‘Al’ em árabe quer dizer ‘o’. Significava “O Berto”. Era um bocado como os poetas antigos assinavam, o não-sei-quantas da Galiza, o não-sei-o-que-mais...; mas vocês sabem os trovadores tinham nomes assim esquisitos.
- Porque [sic] escolheu a poesia e não a prosa?
- Porque a prosa requer mais trabalho. Eu sou uma pessoa extremamente desequilibrada. Estou sempre na corda-bamba e vivo as coisas muito a fundo e muito apaixonadamente e portanto a prosa é um trabalho completamente diferente e que talvez não se adapte a mim.

1.6. E49 cx. 16 pasta 8 - *Lisbonnenuit, 1989 / Lisboa: curta-metragem, 1994*

Em manuscritos que rascunhava/esquematzava a ideia do texto, anotou no rodapé: “; os rios arrastam consigo a forma das cidades que atravessam” – *Um falcão no punho*, Maria Gabriela Llansol.

⁹⁴ Em encontro com o poeta Manuel de Freitas, ele contou-nos que certa vez, enquanto ouvia um professor dissertar sobre os significados de seu pseudônimo, Al Berto interrompeu-o dizendo, em tom anedótico, que, na verdade, o escolhera porque gostava de nomes como “Al Capone”. Nota-se daí o teor de auto-ironia e humor com que o autor tratava essa questão.

1.7. E49 cx. 16 pasta 7 - Litorais de Luz e de cinzas

A pasta guarda os manuscritos e datiloscritos da recolha *Litorais de Luz e de Cinzas* que seria depois incorporada a *O Anjo Mudo*; incluem: “Faroleiro do Sardão”, “Carta do Milfontes”, “O guardador da ilha” (que era antes tratado como “Fala do guardador da ilha” e, no primeiro rascunho/sinopse, intitulava-se “Fala do pastor em frente à ilha do Pessegueiro” – não explicita se ficcional ou transcrição de algum depoimento).

Em “Carta do Milfontes”, é possível observar que as emendas de Al Berto buscam sempre um acúmulo sentimental, citamos alguns exemplos: “O corpo que hoje regressa a Milfontes já não é um lugar esplêndido” por “não é o corpo esplêndido que amaste” e, na publicação, “que conheceste”; ou “Sinto-me como a haste quebrada da urze” ao que se acrescenta sobrescrito: “ao abandono”.

Digna de nota também é a frase que aparece solta em outra folha: “Saturno governa o génio, é o astro da melancolia”. A sentença, a princípio, seria incorporada ao texto, mas Al Berto desistiu e terminou por rasurá-la. No entanto, irá repeti-la outras vezes, solta à margem, quase como um fantasma que não se materializa, mas continua presente em todo texto. Em outras folhas manuscritas dessa pasta, o mesmo ocorre com “que a sombra te seja leve”, aparentemente forma que derivou de “que a morte te seja leve”. A frase acabaria, na publicação, incorporada ao texto “Praias” (AM, p. 37).

Já “O guardador da ilha” é um texto de alguma forma ligado ao esforço de preservação visto nas exposições organizadas em Sines – e isso, em Al Berto, manifesta-se no uso das enumerações e listas: “Passo os dias dizendo, em voz alta, os nomes das plantas e dos animais, assim... como se rezasse”. Se recuperados os catálogos das exposições em Sines, percebemos que se repete a simbiose entre o homem e a terra, na qual agredir a terra é também agredir o corpo – no texto está dito: “Olho a ilha e sou a ilha” e “O meu corpo transformou-se, vagorosamente, em ilha” (não se pode perder a sugestão monádica desta última imagem).

Existem duas versões datilografadas e outras duas manuscritas. Em uma das versões datilografadas, ao fim do texto, há o seguinte adendo, que não foi publicado:

Animais

Robalo, dourada, sargo, mero, tainha, charroco do Mira, ostra, lontra. Cegonha negra, rola, alcatraz, graça, águia pesqueira, peneireiro, gralha, pombo das rochas, morcego. Raposa, gineto, texugo, fuinha, sacarrabo, gato bravo, lince, javali.

Pequenos pássaros passam por aqui em contingentes para o continente africano, assim como grandes aves planadoras: cerca 1000 rapinas; duas dezenas de cegonhas negras; [rasurado: mais de 150.000 rolas] alcatrazes, até 2000 por hora.

O segundo parágrafo está igualmente manuscrito em um pedaço de papel. A parte rasurada consta dele da seguinte forma: “e para muitas outras espécies como as rolas (mais de 150.000)”. Acrescentou-se ainda uma última informação: “águia pescadora: os dois únicos casais que ainda aqui se reproduzem”.

Embora tais trechos aparentem notas soltas e não algo a ser efetivamente concatenado com o texto final, demonstra-se a vocação para a lista, que remete a uma noção de preservação, de conservação pelo uso das enumerações, pela repetição dos nomes “como se rezasse”. Tal procedimento é também observado em passagens d’*O Medo* e suas “listas de nomes que não queria esquecer” (M, p. 295)

1.8. E49 cx. 16 pasta 9 – Florbela Espanca

Encontram-se depositados as anotações e primeiros rascunhos do prefácio para tradução francesa, de 1994, dos sonetos de Florbela Espanca, *La châtelaine de la tristesse*. Em cinco pequenas folhas grampeadas, Al Berto assinala a referência do “Dicionário de Literatura Portuguesa” que é, na verdade, o *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*, organizado por Jacinto do Prado Coelho (1960, pp. 242-243).

Em seguida, nas mesmas folhas, anota tópicos do verbete destinado à poetisa.

“Poesia generosa, convulsa e ardente (...) Através de estados excessivos de transporte e de aniquilamento, numa vibração prodigiosa, que raros poetas atingiram, mesmo numa lírica caracterizadamente emocional como a nossa.”

“ela é a Terra que recebe o sêmen do Sol”

“em si as dores da azinheira (árvore do Alentejo)”

“dor dói, 1ºs livros – influência de A. Quental (em aspectos estilísticos e na técnica do soneto, seu padrão poético) e mais que essa a de Ant. Nobre, no tom confidencial, no pressentimento e no namoro da morte, na insistência em santares?, na predileção acentuada pela cor roxa, na ideia da predestinação e do enguiço [rasurado: no exagero da afirmação pessoal, da idealização egolátrica (Sou eu! Sou eu! A que nas mãos ansiosas”)]⁹⁵

oferece analogias com Sá-Carneiro, suicida como ela.

símbolos obsessivos: os olhos e as mãos – essas reveladoras pela insistência de um tipo caracterizado de erotismo feminino mesmo nas formas mais sublimadas

⁹⁵ É mera conjectura, mas questionamo-nos a razão para rasurar traços estilísticos (“exagero da afirmação pessoal, da idealização egolátrica”) que poderiam ser extensíveis ao próprio poeta. Teria ele interpretado alguma valoração negativa na forma como o dicionário os apresenta?

em mãos que pairam como pombas, que são doces e piedosas ou talhadas em marfim, etc.
 o cipreste
 o sol
 os poentes de agonia
 o mar de mágoa

casamento surpreendentemente do abstracto com o concreto (“as asas louras da ilusão”)

Da entranhada afeição de Flor por seu irmão, o aviador Apeles Espanca, desenhador, morreu num desastre do ar, brota um dos seus feitos mais comoventes: “E já não sou irmã de ninguém mais”

culto exaltado da paixão e da dor. [Anota, em seguida, uma pequena biografia de Apeles, transcrita a partir de outro texto]

Al Berto dedicava especial atenção para histórias de amor trágicas – recordemo-nos, por exemplo, as três alusões a Amadeo Modigliani e Jeanne Hébuterne em *O Medo* (M, pp. 327, 345 e 431). Logo, não nos admira seu interesse por esse episódio biográfico de Florbela: a perda prematura de um irmão pelo qual a poeta nutria uma “estranhada afeição”. O episódio é aludido no texto de apresentação: “Et au Tage tumultueux tu as confié ton corps-jumeau, enseveli dans la carcasse de son avion” (D, p. 61).

Já nos manuscritos em que rascunhava o prefácio, que viria a ser intitulado “Deux ou trois choses que je sais de Florbela” e recolhido em *Dispersos*, escreve em folha avulsa:

“Nota:

Florbela é um caso excepcional de popularidade na Poesia Portuguesa – os seus livros a ter sucessivas edições. Alguns dos seus poemas foram musicados e cantados, e não é raro as pessoas saberem de cor poemas seus. Os seus conterrâneos à excepção de José Régio parece que não deram grande atenção ou não apreciaram a sua obra.” [Copia novamente a citação de Prado Coelho até “emocional como a nossa”]

Em outra página escreve este excerto que será excluído da versão publicada:

Na desolação dos dias que correm, sinto urgência em ter de novo heróis; homens ou mulheres, que dalguma forma sejam, para mim, exemplares – e que me apaixonam. Neste reduzido grupo incluo Florbela – pelo [sobrescrito: prazer de ler a sua] obra intensa, pela vida estilhaçada [longa rasura] vida e obra desvairadas.

Por isso não haverá prefácio, [sobrescrito: caro leitor]. Aos meus heróis direi clamores, peço iluminações, ofereço cantos. Aliás, quando [rasurados pela ordem: a editora me pediu, me pediram] o Claude me pediu para... [indica com seta a continuação na “pág 3”, em que diz “acontece que não sou grande prefaciador...”]

Al Berto nunca escreveu ensaios exatamente. Um texto como esse deixa-nos perceber sua forma de aproximação “apaixonada”. A relação do poeta com os autores pelos quais tinha admiração orientava-se, no que Manuel de Freitas chamou de “*intertexto biográfico*” (2005,

p. 43), mais pela alusão a e identificação com a história dessas figuras e menos pela referência, pela citação à suas obras literárias (o caso de Rimbaud e Genet são paradigmáticos; cf. cx. 27).

Nos fragmentos, há duas lições importantes: a) a inadequação a um discurso esquemático e acadêmico (o que se repete, por exemplo, nos textos do CCEN e no de agradecimento ao Prêmio do PEN Club; cf. cx. 16 e 39, respectivamente), como se a linguagem poética fosse o seu canal de comunicação por excelência; e b) a recusa em separar vida e arte, visto que o prazer da leitura de Florbela está intimamente ligado não somente à sua obra, mas também à sua “vida desvairada”, a qual Al Berto considerava “exemplar” pela sua intensidade, seu excesso⁹⁶ – daí, talvez, a rasura do “exagero da afirmação pessoal”.

Em outra folha, as anotações revelam a leitura do prefácio dos *Sonetos* de Florbela de autoria de José Régio (1984, pp. 25-26), cujo apreço pela poeta era conhecido por Al Berto. A impossibilidade do amor, as múltiplas personalidades e a ressurreição em outras mulheres constam desse texto. Aproximando Florbela a Sá-Carneiro, Régio exalta-os por serem “ambos muito mais espontâneos, muito mais ingênuos, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o termo referido a poetas”:

- Terá ela vivido aquilo que exprime? [anota a lápis:] ou irá viver aquilo que exprimiu? [os verbos exprime/expressiu são circulados].
 - Ao que parece nunca teres achado satisfação no amor.
 - Encontros frustrados. Desencontros. [trecho bastante rasurado, ilegível] Por culpa de quem?

- Um dos teus males foi uma maneira de transbordares de ti mesma, para lá dos limites de tua personalidade.
 Outros o fizeram: Sá-Carneiro e F. Pessoa [sobrescrito: conhecer]. O duplo. O múltiplo. O impessoal. A dispersão
 Princesa
 Infanta
 Castelã
 Mística?
 Soror

- morta, ressuscitas em todas as mulheres beijadas pelo homem que a amou

- quero um deus. O Amor cósmico. Nenhum outro me dá descanso. Já não consigo caber na vida. Quero sair de mim. Terra, quero dormir, dá-me pousada.

- Dá-me a liberdade de sonhar que um verso meu tem clareza

⁹⁶ Publica-se no *Público*, de 15 de junho de 1997, a seguinte nota de pesar de Mario Cesariny por ocasião do falecimento de Al Berto: “Era uma pessoa excepcional, um bom poeta (...) Para mim o poeta é muito mais importante que os poemas e ali está um poeta”. Assim como Al Berto, o elogio é mais dirigido à pessoa e a sua forma de vida do que ao que propriamente escreveu. De alguma forma há, implícita, uma noção de *performance* permanente, de um sujeito cuja vida é uma espécie de poema. O documentário *Autografia* é bastante ilustrativo desse entendimento em Cesariny.

Em seus questionamentos, Al Berto contesta a relação entre vida e obra pensada como uma via de mão única, na qual o objeto artístico é posterior à experiência; a arte pode também preceder à experiência, antecipá-la e, porque não o dizer, orientá-la. Dignos de nota são também os destaques ao texto de Régio para o insucesso da vida amorosa de Florbela – os desencontros afetivos e a solidão serão temas recorrentes na lírica albertiana – e para “multiplicidade” e “dispersão” da poeta – a preocupação de Al Berto em listar epítetos poéticos, convida-nos a especularmente considerar, enquanto autorrepresentação, os seus próprios (“o pequeno demiurgo”, “o centro sísmico do mundo”, “o monge noctívago” e “o último habitante”; cf. Capítulo 2).

Cabe ainda um comentário referente ao aproveitamento dos temas e imagens. Para o prefácio, Al Berto opta, como dito, por um texto de carácter poético. Como adiantava em seu rascunho: “não haverá prefácio”; a ela, uma heroína, poderia apenas oferecer “cantos” que a homenageassem expondo o quanto há da poetisa em si.

Por isso, em exercício comparativo, os citados versos de Florbela, devidamente grifados, encontram com facilidade ecos em *O Medo*: “Toi... qui fus une *étrange orchidée qui fleurit*” (D, p. 60) aparece, em *Horto de Incêndio*, como metáfora para a vida: “e a vida, afinal, é como as orquídeas – reproduz-se com dificuldade” (M, p. 639); “Me donne un baiser, et *me laisse la liberté de rever qu’un seul de mes vers répand la clarté*” (D, p. 61) é precisamente o sonho, a antítese de se saber que “em mim nunca mais fará claro, nunca mais amanhecerá” (M., p. 363); e “*ce froid qui monte en moi, qui glace...*” (D, p. 63) é o mesmo “frio [que] nos fez abandonar o lugar e o amor” (M, p. 316). E como se já não bastasse esse diálogo indireto, os versos “Je suis celle qui passe et que nul ne voit... / Celle qu’on nomme triste et qui ne l’est guère... / Celle qui pleure sans savoir pourquoi...” aparecem, tal e qual, transcritos em poema de *Salsugem*, atribuídos a “Belafior” (M, p. 270).

1.9. E49 cx. 20 pasta 8 - Correspondência

Encontram-se correspondência editorial e convites para participar de saraus, feiras e juris de prêmios literários (os últimos acompanhados das devidas recusas do poeta). Al Berto manifestou-se claramente sobre o assunto em entrevista para o *Diário de Lisboa*:

Tenho consciência que posso ser utilizado, mas quando me apercebo que há coisas que podem me ferir, aí, eu recuso-as terminantemente. Recuso-me, por exemplo, definitivamente a pertencer a júris, sejam de que espécie forem. Prefiro não ter esses cem contos a estar numa posição de juízo em relação a pessoas mais novas que eu. (1989, p. 22)

1.10. E49 cx. 20 – Obras traduzidas

Consta tradução espanhola para alguns poemas de *Uma existência de papel*. A edição é de 1989 de 325 exemplares a cargo do próprio tradutor Adolfo Nava. É curioso observar que o título escolhido, *12 señales*, aproveita sugestão contida no poema de abertura da seleção. O mesmo sucede com a tradução francesa, cuja apresentação é de António Ramos Rosa, que optou pelo título *Le peur et les signes*. A descoberta desses títulos nos veio a contento, pois corroborou a centralidade da noção de “sinal” para a leitura de Al Berto.

Há também tradução italiana de *Trabalhos do Olhar* por Carlo Vittorio Cattaneo. São 300 exemplares numerados, publicados pela Edizioni Florida, Roma, em 1985. Traz uma “Nota biográfica in forma di lettera”, cuja versão original, em português, consta da cx. 39.

1.11. E49 cx. 25 – Revistas, magazines e catálogos de exposições

Em *Margem 2*, boletim municipal da Câmara do Funchal, dedicado inteiramente ao poeta Herberto Helder, Al Berto colabora com o poema “A mão sobre o mar”.

Há também três catálogos de exposições com colaborações de Al Berto: de Victor Arruda, 1996, com o texto “Subúrbio”; de Pedro Cabrita Reis, *Naturalia: Parte I / Algumas árvores, troncos, flores e folhas* de 1996, com “Horto dos incêndios”; e de João Moreira, com “Outono com janela para a cidade”. Todos estão coligidos em *Dispersos*.

1.12. E49 cx. 25 – Cópias de fotografias de Paulo Nozolino

Para o catálogo da exposição *Suspiros de Chumbo*, escreve “Visitatione” (M. 658). Paulo Nozolino enviou-lhe cópias das fotografias para que Al Berto escrevesse o poema. Em uma delas, por exemplo, a palavra “amor”, gravada em uma pedra, aparece ensombrada: “visitar tuas mãos / que a lucidez do amor escureceu”. As fotografias a que nos referimos estão publicadas em volume de 1997 editado pelo Teatro Nacional São João e pelo Centro Português de Fotografia.

O exame desse material mostrou-nos como Nozolino, a seu turno, traz novas leituras para a chamada fotografia de viagem. Seu trabalho busca claramente traçar uma espécie de cartografia sentimental marcada por um olhar melancólico, eminentemente ensombrado que a opção pelo preto e branco avigora.

O fotógrafo foi das colaborações mais próximas e longevas de Al Berto. São de sua autoria algumas das capas mais significativas da bibliografia albertiana (as da reunião poética *O Medo* e da edição não-comercial de *O último habitante*, por exemplo). A proximidade de Al Berto e Nozolino não estava restrita ao campo pessoal da amizade; excedia-o. Suas preocupações estéticas, temas recorrentes e, *mutatis mutandis*, até mesmo os procedimentos possuem semelhanças.

Tematicamente, observa-se em ambos o gosto pela escuridão dominante nos indivíduos, ambientes e objetos retratados, na tematização do corpo e da solidão. Na série intitulada “Paulo Nozolino/4 visões” (M, pp. 321-324), é possível retirar, de cada poema, uma alusão à técnica de Nozolino: “a escuridão do olhar”, “os alicerces de quase luz nenhuma”, “pouco vemos de seu rosto franzino” e “é preciso muito pouca luz para definir um rosto”. Não é coincidência a ocorrência de “penumbra” – etimologicamente “quase sombra” – em dois poemas. Este é o mundo que ambos querem explorar e dar a ver, em sua quase completa escuridão – “a noite do mundo” como chama Al Berto (M, p. 323).

Ocorre-nos novamente a noção de abjeto, qual aproveitada anteriormente (cf. Capítulo 2). O abjeto está manifesto nos fluídos do corpo (“Piss, Valencia 1985”) ⁹⁷ ou na situação-limite do desconcertante cadáver de uma criança que parece envolta em cobertores como um bebê (“Dead child, Sarajevo 1997”). O abjeto, no entanto, para repetirmos Kristeva, não é apenas “l’absence de propreté ou de santé (...), mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce que ne respecte pas les limites, les places, les règles.” (1980, p. 12).

“Jaula de Néon” (M, p. 323), terceiro poema da série, dialoga frontalmente com a fotografia “Boy looking at coin, Lisboa 1983”. Nela, como no poema, o artista procura ver o que a sociedade ignora, o que escapa a ordem: um menino de rua distraído com uma moeda, a mais ínfima unidade do capital que alimenta o sistema e que o exclui. Ambos denunciam a pobreza, que “é coisa que não se remedeia com a venda / do corpo e de pensos rápidos”; ambos avocam a marginalidade dos indivíduos para quem “a noite / comeu a pequena alegria do coração” – e que, de alguma maneira, também plasma a inadequação do próprio artista em seu contexto histórico.

Em recente entrevista, o fotógrafo será enfático para tratar do tema – e a agudeza de sua fala justifica a longa citação:

Por um lado, vivemos num mundo sujo, que muitos não querem ver, por outro, vivemos rodeados de imagens limpas, assépticas, a cores, coladas em suportes

⁹⁷ As fotografias citadas seguem reproduzidas em anexo (cf. Anexo C) com a devida autorização de Paulo Nozolino, a quem, novamente, muito agradecemos a gentileza da cessão e o interesse nesta pesquisa. Todas são retiradas do livro retrospectivo *Far Cry*, cuja referência completa consta da bibliografia.

plásticos, em grandes formatos, coisas que me dão vontade de vomitar. Isto é uma reacção contra o mundo que me rodeia: o da arte e o da vida real⁹⁸. Quando saio para a rua vejo pessoas com fome, bolor, prédios a caírem aos bocados. Vejo tudo a esmorecer à minha volta, algo que corresponde ao meu estado de alma (...) [É] um trabalho de dissidência em relação à hipocrisia global que tenta vender a imagem da felicidade às pessoas. Sinto-me só, sinto-me desiludido, mas por outro lado há uma espécie de serenidade interior por ter chegado a estas conclusões. (2009, s/p)

Nozolino, assim como procuramos discorrer com relação a Al Berto, sintetiza a perspectiva pessoalíssima, solitária, decadente por excelência e excessivamente melancólica como forma de “dissidência”. Esteticamente, tal postura reflete-se na própria materialidade da fotografia, que passa a ser “um bocado desleixada e suja – o papel é velado, mal fixado –, criou em mim uma apetência por produzir coisas imperfeitas” (ibid., s/p), quase como a “contemplação doutro rosto sujo de tinta e de palavras” (M, p. 277) de Al Berto com sua linguagem liberta do decoro e do comedimento.

O depoimento de Nozolino, em outras palavras, deixa-nos a pergunta: a sujeira a ser sanada é essa que a moral associa ao sexo e ao vício, essa que a vigilância sanitária associa às doenças e ao desregramento dos hábitos alimentares e habitacionais? Ou seria uma sujeira ainda maior, aquela evitada pela assepsia da arte, pela analgesia das relações humanas, pelas regras do bem-viver – tudo isso ao custo da mediocridade e planificação dos modos de vida e da alienação a qualquer problema que infrinja o conforto monádico do indivíduo?

É sob essa perspectiva que, na indistinção penumbrosa, se produzem paisagens quase pós-apocalípticas como “Desolation, Porto 2002”; é sob essa perspectiva que se percorre as ruínas do mundo, que se “espi[a] o deserto da cidade” (M, p. 323). A arte, e especificamente a poesia, conduz, por correspondência, “à desertificação do corpo e da alma” (M, p. 362).

Em outro poema alusivo ao fotógrafo, de título “Retrato de fugitivo por Paulo Nozolino” (M., p. 467), Al Berto testemunha exatamente a desilusão, o cansaço de quem “de fotografia em fotografia chega exausto / ao minucioso poema a preto e branco”. Se o fotógrafo mira um fugitivo, o poeta mira esse outro fugitivo, o fotógrafo, o sujeito que “bebe / e ama / e foga de si mesmo / com a leica⁹⁹ pronta a ferir como uma bala”.

É também no espírito sempre em fuga, sempre em trânsito, que encontramos outra grande intersecção. Estiveram ambos a alternarem períodos de deambulação e repouso (ou

⁹⁸ Nozolino serve-nos como outro exemplo do real traumático sobre o qual discutíamos (cf. Capítulo 2). Como diz Hal Foster, a arte que o representa expressa um duplo descontentamento: “with the textualist model of culture as well as the conventionalist view of reality – as if the real, repressed in poststructuralist postmodernism, had returned as traumatic” (1996, p. 166)

⁹⁹ “Leica M” é o modelo de câmera utilizado para suas fotografias (NOZOLINO, 2005, s/p).

como diz o fotógrafo “os tempos mortos de não viagem”), mas sem nunca perder a inquietação de voltar a transitar, a mudar.

Em entrevista à *Revista Expresso* de 27 de abril de 1996, Nozolino declara: “No fundo, os projectos nascem depois de deambulações, porque é a deambular que se descobrem as paixões, e uma vez que está descoberta a paixão tem de se ir até ao fim”. Em outras palavras, para Nozolino, assim como para Al Berto, a arte nasce de uma experiência pessoal imantada pelos afetos, pelas “paixões” – e exatamente dessa forma se quer assumir e afirmar. Em outro depoimento também para *Revista Expresso*, esse de 26 de outubro de 1986, Nozolino comenta o rótulo de “autobiografia nómada” para seu trabalho e acrescenta: “A única coisa que posso fotografar é minha vida e esse é meu ponto de partida e minha realidade”.

Tal entendimento da *práxis* artística está muito próximo das propostas estéticas dominantes na poesia portuguesa – orientadas, *grosso modo*, pelo “regresso ao real” – das décadas de 70 em diante. Como bem notou Rosa Maria Martelo, esses poetas valorizavam a relação texto/leitor, ou seja, a dimensão extratextual de sensações que poderiam ser provocadas pelo poema – o que é indicativo de um “desfasamento da poesia relativamente ao poema” (2004, p. 221). Nozolino tem se mostrado em consonância com este ideário: na citada entrevista de 1986, ele critica o que chama de “cultismo e conceptismo da imagem” e conclui:

Ninguém que olha de facto para a fotografia considera isso fotografia (...) [fotografia] é uma coisa que tem de se aguentar numa parede e permanecer ali misteriosa, desde o primeiro momento em que se viu e até sempre; não pode ser obviamente inteligente.

É importante ainda marcar como essa preocupação com a arte/público, em Nozolino – e justamente por se tratar de diferente suporte –, reflete-se também no modo de organização e exposição de suas fotografias, como explica em 1996: “sempre achei que as provas fotográficas quando eram muito escuras faziam com que as pessoas se aproximassem mais. Sempre quis fazer provas pequenas e escuras, porque o tipo de impacto das provas grandes não me interessa”; e, no sentido oposto, o da criação, diz em 1986: “antes havia em todas as fotografias uma distância de 2,5 ou 3 metros, e agora a maior parte é tirada de muito perto. Há de minha parte uma vontade de me aproximar das coisas”.

Esse desejo de ver e ser visto de perto, em Nozolino (ou pelo menos em parte de seu trabalho) está bastante presente na poesia de Al Berto, poeta de singular atenção ao mínimo, porque, afinal, “ignora quase tudo o que se passa em redor / e se movimenta e se transforma fora / do alcance do olhar” (M, p. 540).

Em ambos parece nítida a ânsia para que permaneça da arte apenas “uma espécie de resíduo básico”, dirá Nozolino, ou “apenas resíduos / visões ainda longínquas dalguma catástrofe”, dirá Al Berto.

1.13. E49 cx. 27 pasta s/n - “Mapas-múndi” [manuscrito: 1ª versão]

Folhas soltas manuscritas

Em folhas de tamanhos diversos, há as primeiras anotações para o projeto da obra. Em todas, Al Berto rascunha a estrutura do livro em tópicos que mais ou menos se repetem nas diferentes versões – anotamos a maior delas, com menos rasuras e letra mais legível, o que aparenta ser uma cópia limpa:

- I – a escrita (como deserto) doutros desertos (?) [interrogação do autor]
- II – [rasurado] Al-Mutamid (túmulo no deserto de Le Clezio)
- III – Rimbaud (a cegueira do poeta para o mundo) (a carta que R não escreveu)
- IV – Isabelle Eberhardt (Deus está num grão de areia)
- V – Jean Genet (os quatro hotéis do deserto urbano / o deserto dentro de mim)
- VI – W. S. Burroughs (Rituais para devastar o mundo) (wild boys)
- VII – [item com um grande ponto de interrogação]
 - 1) Loti
 - 2) Rachilde
 - 3) Marcel Brion
 - [rasurado] 4) Melville
 - 5) Chatwin
- VIII – [item com um grande ponto de interrogação]
 - O fotógrafo cego - areias
 - selvas
 - mares
 - ruínas
 - cidades
- IX – A cabine telefónica / noite com grito que não se ouve (?) [interrogação do autor]

Noutra versão da lista, o item “o fotógrafo cego” traz a seguinte observação: “alguém dita as imagens. ele jamais saberá que é areia o que fotografam. Fala daquilo que pensa ser? fotos. e nunca viu. mostra areia a quem olha as fotografias”. A palavra “areia”, por sua vez, é circulada e ligada por uma seta à lista de vocábulos listados anteriormente – “areia, selva” etc.

Em outro rascunho, diz sobre o mesmo tema: “o fotog. fala, diz o que pensa q. fotograf. alguém dita as imagens - ele jamais saberá o que fotografou totalmente. ele fala sobre aquilo que pensa ter fotogr. e nunca pôde ver. mostra ‘desertos’ a quem olha as fotografias”

Os rascunhos ajudam-nos a desenvolver e aprofundar o tema do deserto – ou dos “desertos” –, na obra de Al Berto, através de seu nexo intertextual.

Em outra folha solta, de forma avulsa, faz uma pequena lista com nomes de plantas, algo parecido repetirá de forma semelhante em *Salsugem* (M, p. 260):

mandragores/mandrágoras
 mancemilliers/mancemilheira (árove venenosa das Antilhas)
 [linha rasurada]
 upas/upas (árvore venenosa da ilhada de Java)

os vampiros sugam o sangue dos lagartos hipnotizado pelo bater de asas.

Arthur Rimbaud: o poema morto

Em versão datiloscrita, há a seguinte emenda: rasurou “vou tentar refazer o universo” para acrescentar a lápis: “sou o actor que representa, sem o saber, a morte e a vida dos poemas na tentativa de refazer o universo”. O acréscimo de “actor” enriquece as possibilidades de leitura do texto, pois é o poeta que empresta a voz a outro poeta – todos atores nas tentativas de “refazer” o mundo. Uma análise mais detida desse texto está na dissertação, no tocante a enorme lista transcrita a partir da carta de Rimbaud (cf. Capítulo 3).

Jean Genet: o lume das sarças

O texto trazia, marcado a lápis, uma subdivisão usando horas da noite, que começava a partir da “meia-noite” até “5 e meia” (ou 6). A marcação “6” (depois “Diário”) foi rasurada. Em seguida escreve: “não é possível registar, contar, o desmoronamento das coisas quando estamos, precisamente no centro desse desmoronamento”. A impressão de “desmoronamento” conjugada com o correr (e fim) da noite corrobora aproximação que, em outro momento, fizemos entre o poema “Cesariny e o Retrato Rotativo de Jean Genet” e o romance *Nossa Senhora das Flores*.¹⁰⁰

Anota em papel solto, endereços e locais onde possivelmente Genet esteve no período em que viveu no Marrocos. A cidade portuária de Larache é, inclusive, o local em que o escritor está sepultado, conforme seu desejo:

Rabat – Jean Genet
 frente à gare – entre: café de lapaix e a brasserie francesa – hotel d’orsay – quarto 103
 rue amman: - hotel royal
 av. Ben Abdallah – cafês: le magestic, l’empire
 *sepultura / cemitério de larache

¹⁰⁰ O artigo foi publicado na *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (UFMG), que consta da bibliografia.

O realce à estada de Genet em solo marroquino provavelmente tem der ver com a vivência no “deserto”, que, na lírica albertiana, tem peso simbólico e converte-se em metáfora fundamental.

Al Berto repetidamente irá citar o escritor francês na grande maioria de seus depoimentos. Já em entrevista de 1987 (p. 52R), no *Expresso* – e tornará a repeti-lo no mesmo jornal em 1997 (pp. 90-91) –, narra o episódio em que cruzou com Genet em uma livraria parisiense sem que o tivesse reconhecido. Fala também de sua viagem por Barcelona e das reminiscências de *O diário de um ladrão* que lá encontrou. Em 1989, na *Revista Ler*, escolhe romances de autores lhe são importantes e reserva-lhe a deferência: “Genet (todo)” (p. 14).

Em 1994, para o *Diário de Notícias*, afirma:

Não se pode viver sem heróis. Um dos problemas deste país é mesmo não haver heróis, porque até os que existiam já foram remetidos para uma espécie de condição humana, repentinamente. Talvez seja uma característica das democracias (...) Jean Genet é, seguramente, um *herói* para mim como *homem exemplar* que foi, independentemente da obra fabulosa que tem. (p. 4; grifos nossos)

Em 1997, agora no *Jornal de Letras*, questionado sobre suas referências, diz ser Jean Genet “porque é simultaneamente uma referência ética, literária, política e um homem com a tal grande coerência que prezo. Para mim, teve Deus a tocar-lhe na mão (...) Acredito que aquele homem escreveu a palavra de Deus.” (p. 21).

Para Al Berto, Genet inspirava tamanho respeito por ser um “herói”¹⁰¹, “homem exemplar” que escapa à mera “condição humana”, um “inspirado por Deus”. O que confere a Genet tal caráter ideal é precisamente seu excesso e sua insurgência contra a norma, a ordem vigente na sociedade. O modelo ético e político, portanto, que Genet lega e Al Berto apreende é fundado na marginalidade e na “tal grande coerência” libertária, conforme discutido no primeiro capítulo quanto às relações vida/obra e, no segundo capítulo, relativamente ao tema do abjeto e da contestação.

Eberhardt

Ao fim do texto datilografado havia um “Espólio” que foi rasurado; nele, Al Berto anotava: “Descrevi paisagens com a mesma minúcia dos impressionistas. Descrevi-as na tentativa de registrar os movimentos da luz sobre as formas – porque Deus está escondido nas luminosidades”. No original manuscrito dizia “Espólio de uma visita a Aïn-sefra”. O espólio seria, afinal, mantido no texto publicado em *O anjo mudo*.

¹⁰¹ São esses também, lembremos, os termos com os quais o poeta se refere à Florbela Espanca nas notas para o prefácio anteriormente mencionado (cf. cx. 16).

Eberhardt é outro exemplo de personalidade trágica que fascinava Al Berto. Eduardo Prado Coelho, em testemunho para o catálogo *Al Quimias*, confidencia: “A Alexandra [filha de Prado Coelho] descobrira essa estranha e magoada figura de mulher guerreira que se chamou Isabelle Eberhardt, e o Al Berto conhecia mil pormenores dessa existência misteriosa” (2001, p. 12). Essa fixação “pormenorizada” por destinos funestos, “estranhos e magoados” é indicativa de uma atração por biografias altamente dramáticas e marcadas pela melancolia e pela catástrofe, o que é perceptível também em sua dicção poética e em sua autorrepresentação.

1.14. E49 cx. 27 pasta – 1ª edição SEMA 4

Há nessa pasta os datiloscritos de *O Último habitante* e *A seguir o deserto*. No verso da página do primeiro poema, há uma lista de autores. Talvez indiquem exemplares que seriam dados como presente – como sugere lista da cx. 35 – entre eles, estão: “Ant. Franco Alexandre”, “Luis M. Nava”, “M. V. Cesariny”, “Luiza N. Jorge”, António Osório, Eugénio de Andrade, Gastão Cruz e Helder Moura Pereira.

1.15. E49 cx. 28 – Cadernos do Tâmega / Lunário

Encontra-se um caderno datado de 1994. Na segunda página está anotado no cabeçalho “10./Cadernos do Tâmega”. A seguir estão manuscritos os textos “Túmulo sobrevoado por uma águia”, [sem título] (viria a ser o “Prefácio para um livro de poemas”) e dois textos que fundidos e consideravelmente alterados originariam o “Ultramarinas” em *Dispersos*: “Canção do mar” de 16/jan (o título foi posteriormente rasurado; diz: “Quem está aí para morrer? É tão tarde (...) A janela aberta, o copo de cerveja, a noite – sempre a noite criando lodo na ausência dos passos. A mão, a tua mão ausente e líquida que me contamina”) e outro de 17/jan, cujo título foi rasurado e está ilegível (diz: “Partiste nas asas nocturnas dos pássaros. Enquanto eu fiquei a olhar a linha do horizonte – como se me tivessem dado esse trabalho impossível – que é o de adivinhar o mundo escondido para lá dessa linha (...) Do sol restava a palavra sol. Sem brilho, ósea, polida pelo vento e pelo abandono.”). Há ainda um texto, de 18/jan, sem título que viria a constituir, modificado, o “Incêndio das ruas”.

Em folhas soltas, estão os originais de *Lunário* – parte deles está datilografada; parte, manuscrita. Ainda que observado o material com suas alterações, não realizamos trabalho

comparativo com o livro propriamente publicado, considerados o volume de trabalho incompatível com o cronograma do estágio e a não-inclusão da obra, prioritariamente, no *corpus* da dissertação. Há, por fim, as provas tipográficas do livro e uma cópia já toda datilografada, provavelmente cópia limpa que incorporou as emendas à tinta no material anterior.

Em volume já encadernado e datiloscrito, há a indicação da “3ª versão” de *Lunário*. Em um caderno de dimensões maiores, há o manuscrito da “1ª versão” da narrativa. As indicações das versões foram feitas pelo autor.

1.16. E49 cx. 30 – Salsugem / O Medo (trabalho poético)

Originais datiloscritos e provas tipográficas de *Salsugem* com poucas alterações à tinta azul – citamos algumas:

- “à contemplação doutro rosto feito de tinta e de palavras” por “à contemplação doutro rosto sujo de tinta e de palavras” (p. 24). Há a opção pelo abjeto, já que as “tintas e as palavras” já não “criam”, mas “sujam”.
- “donde nascem indecifráveis solidões” por “donde nascem indecifráveis sinais” (p. 26). O vocábulo “sinais” será novamente privilegiado em outra emenda (cf. cx. 35)
- “deixando as mãos prisioneiras num fio de tinta” por “deixando as mãos tolhidas num fio de tinta” (p. 26). Sente-se a ênfase na violência do gesto.

Há duas pastas em papelão intituladas “O Medo”. Contêm as reproduções dos originais (cx. 32) para a reunião da obra.

1.17. E49 cx.31 – O Medo (trabalho poético)

Contêm os originais de *O Medo* (edição de 87). Sua maior parte é datilografada, mas há também textos fotocopiados, recortados e presos em papel sulfite com fita adesiva. Apresentam poucos reparos do autor – em sua quase totalidade, são gralhas ou alterações lexicais que se justificam pela cacofonia. Há algumas supressões de parágrafos nos três volumes de *O Medo*.

1.18. E49 cx. 32 – O Medo (trabalho poético)

Contém prova tipográfica de *O Medo*. Na segunda página está a indicação manuscrita do conteúdo da capa “Na capa: Retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem a Caravaggio”. Não é claro se a escrita é do autor.

1.19. E49 cx. 33 pasta s/n – Dispersos

Em uma caderneta, observa-se o esforço de sistematização de sua própria bibliografia. As páginas da direita estão reservadas para as publicações e as da esquerda para observações. Em uma delas, do ano de 1988, sem anotação de mês (presumidamente entre agosto e novembro)¹⁰², transcreve a lista que fez para *Revista Ler*, dos 10 livros mais detestáveis:

- 1- Obra completa de Odette Saint Maurice
- 2- Ensaios Católicos – Graham Greene
- 3- Poemas de Mao Tse-tung
- 4- Les beaux draps – Céline
- 5- Diários de Miguel Torga
- 6- A Morgadinha dos Canaviais – J. Dinis
- 7- Deus lhe pague – Joracy Camargo
- 8- Viagens com Charley – Steinbeck
- 9- O canto da cigana – A. Gil
- 10- Problemas éticos do sexo – Howard Root

Assim como muito se pode dizer de Al Berto por meio daqueles que admirava, os “detestáveis” também podem suscitar reflexões – sobretudo quando, entre eles, está um gênero, a princípio, apreciado por Al Berto: os diários. Céline, apesar de autor de admiração, não surpreende estar incluído na lista: *Les beaux draps* é um dos panfletos de teor antissemita que publicou durante a Ocupação alemã na França. Essa repulsa por um servilismo (seja político, seja religioso) da poesia é observada em outros títulos: Ensaios católicos e Poemas de Mao Tse-tung, por exemplo.

Novos manuscritos para “Do ardor da paixão à morte do poema”. Na folha de rosto está a data de agosto de 1994; as demais folhas, no entanto, possuem datas diferentes no cabeçalho. Na de “Lx 9/10 Julho 1994”, há o trecho: “começo a não saber viver sozinho – eu, que nunca quis viver doutra maneira... Olho o que me rodeia e faltas-me. Não sei como relacionar-me com o vazio que deixaste”. A imagem do sujeito solitário a olhar à volta

¹⁰² Em pesquisa na Hemeroteca Municipal de Lisboa não pudemos localizar a referenciada lista.

deparando-se apenas com o vazio é recorrente em Al Berto, sobretudo em *Uma existência de papel*. Em “Lisboa 15 junho”, escreve “(Assim te quero e preservo, numa caixinha de estanho, meu amor)”. Em “13 junho Sines”, “Mas ei-la que se põe a sangrar, a morte, a filha da puta!)”. O texto publicado não aproveita nenhum dos excertos transcritos.

Manuscritos de “Últimos dias em Lisboa”, de 1995, o texto final, com este título, partiu de poema lido em voz alta no Cine Monumental (cf. cx. 37).

Versão anterior de “Roulottes da noite de Lisboa”. Nela, eram indicados, nos títulos, os locais e nomes, tais como “[1.] roulotte da ti sara, cais do Sodré, lisboa/QUINO”, “[2.] roulotte do saldanha, lisboa/ CARLOS”, “[4.] roulotte da casal ribeiro, Lisboa/ LUÍS T.” “[5.] roulotte da ti sara, cais do Sodré, lisboa / NYNA OU MANUEL”, etc. O terceiro deles, que foi excluído da versão final, diz:

roulotte do arco do cego, lisboa / jorge f.

o mercado instala-se por onde passo, nos arredores da alba, numa rua triste. putos de olhos mal-dormidos vendem haxixe, cocaína, vendem-se a eles.
para iludir a ternura trocam números de telefones, e se não aparece cliente espiam as horas que se esgotam na fome e no cansaço.
deitam contas aos lucros do dia, mudam de jardim, de roulotte, e de alcunha para se manterem inacessíveis.

*chamo-me jorge, às vezes outro nome. aos domingos vendo flores à porta das discotecas. rainhas-dos-prados, cíclames, balsaminas, amarantos, acrolínios, violetas, arquilégios e gipso... filo assim que me cheira a bófia.
está bem, quanto pagas?*

As enumerações apresentam os produtos à venda e, nelas, não há hierarquização – flores descritas nominalmente ou drogas ou até mesmo o próprio rapaz. Nota-se certo gosto genetiano nessa surpreendente miscelânea.

Percebemos ainda o movimento de ocultação de referências mais pontuais – como nome de locais e de pessoas – quando da publicação final. Voltaremos a comentar esse processo na análise de *O Medo* (cf. cx. 35).

Encontram-se os manuscritos de “O pequeno demiurgo”. Entre as emendas de Al Berto, interessa as da quarta estrofe, em que originalmente estava “digo e surge irrompe / mas não julguem ser trabalho simples nomear / e arrumar o mundo”, e, com os acréscimos à tinta, ficou “digo e surge irrompe move-se vive morre / mas não julguem ser trabalho simples / nomear e arrumar e desordenar o mundo”.

O poema, que antes se encerrava no verso “pelo árduo trabalho de inventar os dias”, foi modificado para “pelo árduo trabalho de construir os gestos e os dias / que deus abandonou ao cansaço antes de adormecer”. As alterações apontam um sentido de acumulação das ações pelo acréscimo de verbos à enumeração – o que reforça a ideia do “criador”, do “demiurgo” – e a necessidade de contrapor o seu trabalho, árduo, ao de deus que o abandonou. Registra-se também a indicação manuscrita de que o poema intitular-se-ia, a princípio, “O pequeno demiurgo da rua do Forte”, em autorreferência à morada em Sines.

Versão datilografada de “bebedeira com fragmento de carta de marina tsvétaieva a boris pasternak”, em que cita “la vie est une gare, je vais bientôt partir”. O título, que quando da publicação foi alterado para “O domador de luas”, ilustra o exercício de conter referências literárias (cf. cx. 35).

Versão do poema “Miracle de la Rose” (posteriormente publicado como “Jean Genet e o Milagre da Rosa”) tem a observação “filme realizado por Jean Genet. Preto e branco/8mm.” E, manuscrito no rodapé, “enviado para a Antologia Cinema Gota de Água. Álvaro Magalhães”. O filme aludido é, na verdade, o curta-metragem *Un chant d’amour*, de 1950, com cinematografia de Jean Cocteau. Várias cenas do filme são recuperadas, como nos versos “uma mão no claro tenta alcançar a rosa branca / que outra mão no escuro parece oferecer” (M, p. 465). Por ser um filme mudo, há no poema a clara intenção de dar voz aos personagens.

1.20. E49 cx. 33 pasta s/n - Dispersos

Há manuscrito uma espécie de fichamento de *Cartas a um jovem poeta* de Rainer Maria Rilke. Al Berto anota:

- 1) E se lhe vierem versos deste regresso a si próprio, deste mergulho no seu mundo, não pensará em perguntar se são bons ou más, não procurará conseguir que revistas e jornais se interessem pelos seus trabalhos, porque gozará deles como de uma posse natural, como de um dos seus modos de vida e de expressão. Uma obra é boa quando nasce de uma necessidade
- 2) Esforce-se por amar as próprias dúvidas como se cada uma delas fosse um quarto fechado, um livro escrito em língua estrangeira [grifos de Al Berto]
- 3) As obras (de arte) são de uma solidão infinita: para as abordar nada pior do que a crítica. Só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas. [grifos de Al Berto, que liga o vocábulo, com uma seta, à citação abaixo]
- 4) ora é um acto de amizade, de amor, que me traz agora? Hoje. E vamos deixar a crítica aos críticos

5) uma só coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior. Caminhar em si próprio e, durante horas, não encontrar ninguém, é a isso que é preciso chegar.

Os apontamentos aclaram questões da poética de Al Berto: a primeira delas é a ideia de que a poesia responde tanto a uma *urgência*, a uma necessidade do poeta e dele se torna parte, “uma posse natural”, quanto a uma *coerência* entre “os modos de vida e de expressão”, em um estreitamento da relação entre vida e arte; a segunda diz respeito aos dois polos da criação artística, sendo a “solidão infinita”, “a grande solidão interior” a condição necessária para ela e “o acto de amizade, de amor” como recepção ideal, ou seja, como abordagem mais afetiva e emocional.

Alguns desses aspectos já haviam sido explorados por Manuel de Freitas em *A noite dos espelhos*. Freitas, porém, não crê haver “relação óbvia (ou pelo menos incontornável)” (1999, p. 45) entre as obras. Se consideradas as evocações ao poeta alemão em nosso trabalho, acreditamos que talvez fique por demonstrar um diálogo maior, ainda que operado por deslocamentos.

Em pedaço de folha amarela, escreve tão somente “1) escrevo para me salvar (é a pior de todas as mentiras)”. O desencanto encontra-se textualmente dito em *À procura do vento num jardim d’agosto*: “felizes daqueles que pintam ou escrevem convencidos que isso os salvará. eu estava perdido, e sabia-o” (p. 28) (M, p. 28).

Em manuscritos soltos, estão folhas que quase certamente integram a entrevista contida na cx. 35 – a cor da tinta utilizada é a mesma; idêntica também a forma de organizar e dispor as respostas. Por esse motivo, comentaremos conjuntamente. Comunicamos o fato à responsável pelo espólio que irá consultar os herdeiros para reorganizar esse material.

1.21. E49 cx. 33 – Horto de Incêndio

Há os manuscritos e duas provas datilografadas de *Horto de Incêndio*. Nos manuscritos, trechos do que seria “Notas para um diário” aparecem com a indicação “Lisboa gay” e dois deles contêm dedicatórias “poema marítimo para o Mário” (que começa: “pois bem, Mário!” até “daqui ninguém sai sem cadastro”) e “ao Botto” (que diz: “quase te esqueceram – tu que tanto amaste os moços que construíram Lisboa – ainda tão novos e já

cheios de calor – e depois divina gazela... mas esqueceram de enterrar – é assim quando um homem morto esquece os colhões e se sente donzela”)

Nas provas datilografadas, há uma emenda interessante em “Lisboa/ 1”: “sem saber que o tejo te devora” por “sem saber que o tejo te corrói”, em que se percebe a preferência semântica pelo consumo lento, pela deterioração e não pelo aniquilamento instantâneo.

1.22. E49 cx. 35 pasta 1 – Biobibliografia

Impressiona o novo empenho de (auto)catalogação. São versões inteiramente manuscritas e também datilografadas de suas publicações (ano, editora, etc.) em livros e também em periódicos, das traduções e das participações em eventos.

1.23. E49 cx. 35 pasta 2 – Índice de textos publicados

Em uma caderneta com capa criada pelo próprio autor e intitulada “Índice dos textos publicados”, Al Berto faz um caprichoso levantamento de suas publicações em revistas, livros, etc. Está tudo manuscrito, sem qualquer rasura, e cobre de 1977 até 1984.

1.24. E49 cx. 35 pasta 3 – Dispersos

Em folhas soltas, há versão em francês do “Prefácio para um livro de poemas”, aqui sem título e também o manuscrito do poema “Os amigos”.

No mesmo bloco, estão os manuscritos de “O incêndio” (I) (datado de “Sn, 31 de Dez. 1992 / rua do Forte”) e de “Ferrugem” (F) (datado de “Sines. R. Do Forte / Fevereiro / 93” com a anotação “Texto p a plaquete / CCEN / Caterpillar[?])

Em “O Incêndio”, o rascunho, se comparado ao texto publicado posteriormente em *O anjo mudo*, traz uma alteração instigante em sua parte final. No manuscrito, lê-se: “É difícil viver, dia a dia, com a sua própria ausência. / porque o poeta talvez necessite de um biógrafo, ou de um amante, ou de morrer violentamente para / que se perturbe a voz do leitor./ e nada disso aconteceu – nem biógrafo, nem amante, nem morte violenta. / apenas silêncio”. Na versão publicada fica: “Mas o Poeta não necessita de um biógrafo, ou de um amante, nem de morrer violentamente – para que se perturbe *o canto do homem*” (AM, pp. 55-56; grifos do autor). Essa radical mudança reforça a dimensão criativa e imaginativa do poeta (em letra

capital). Prescinde desses elementos porque a obra literária, calcada na experiência, será o espaço de sua “biografia possível” (M, 457) e de seus “inúmeros suicídios” (M, p. 228).

No mais, em ambos os textos, há algumas supressões, reformas na ordem dos versos e nas escolhas lexicais – ora para evitar ecos (“os vidros da janela filtram a luz (...) a tua saliva filtra o desejo” por “a tua saliva alimenta o desejo” (F), ora para aumentar a carga retórica e criar uma ambientação mais soturna (“corpos que dormem, algures, no fim do teu corpo” por “corpos que dormem, para sempre, no fim do teu corpo” (F); “vem uma tristeza cobrir-te o rosto” por “vem uma tristeza escura coalhar-se-te nos lábios” (F); e “e a sombra de um dedo perfurando a luz” por “e a sombra de um nome rasgando o crepúsculo” (I), recuperando o motivo finissecular.

Há também dois rascunhos de um poema cujo título presumido é “Juan Gris”. Há um poema em *A secreta vida das imagens* com o título “Esboço de Natureza-Morta por Juan Gris” (M, p. 432), que muito provavelmente seja versão final desse manuscrito. Há semelhanças quanto aos elementos citados (“papel de parede”, “garrafa”, “ovo”, “tigela”), quanto a características da tela (“tímidas claridades” e “o espaço entre as coisas”), e quanto ao papel ativo do criador (“organizo”, “classifico”). Outra paridade, agora interpretativa, está na conclusão de ambos os poemas: a ideia de um deslocamento – ou ainda de uma desfuncionalização – dos objetos de seus contextos cotidianos: “já nos fizeram esquecer aqueles que / vemos no dia-a-dia”.

Juan Gris (notas)

cobrir o granulado da tela com verdeágua
amarelos azuis gelados como se no interior das pálpebras o sonho
não pudesse
espalhar um círculo sobre a mesa
outro ainda que definisse a tigela branca
ao fundo o papel de parede com flores, a garrafa
e não há espaços entre as coisas, apenas tímidas [rasurado: claridades]
exalam-se das próprias cores
um fio de luz no sossego das coisas juntadas, os ovos
já nos fizeram esquecer aqueles que vemos no dia a dia.

[em vermelho ao lado, o que parece ser uma cópia limpa, mas incompleta, pois a folha esta rasgada]

cobria o granulada da tela com ver[
amarelo [] azuis gelados [
[] surgiam do[
das pálpebras...
o sonho pode traçar um círculo s. a mesa
outro ainda para definir a tigela branca

ao fundo o pap. com flores a garrafa

os ovos no prim. plano... mas não há espaço
entre as coisas apenas tímidas claridades
formas que eu organizo e depois classifico
exalam-se das próprias cores... num fio de luz,
no sossego das coisas juntadas.... estes ovos
já nos fizeram esquecer aqueles que
vemos no dia-a-dia

Há uma lista de nomes com o título “Horto de incêndio”, possivelmente de pessoas para quem o livro foi remetido. Nela, está a mãe em primeiro lugar. E encontram-se nome de artistas e críticos, tais como: E. P. Coelho, Paulo Nozolino, E. Lourenço, Etienne R., Nuno/Manuela Júdice, Eugénio de Andrade, Rui Chafes/Pipa, P. Cuadrado e M. Cesariny.

E49. cx. 35 pasta 3 - Entrevista

Em folhas grampeadas, há respostas para uma suposta entrevista. Al Berto não copia as perguntas, apenas as enumera e indica o que parece ser seu tema principal. São 12 folhas manuscritas e reunidas no espólio fora de sua ordem aparente. O texto provavelmente está incompleto, pois as respostas vão de 1 a 16, em ordem crescente, em seguida da 29 a 33, e, na última folha, há a resposta 17. Como anteriormente ressaltado, somam-se quatro folhas soltas (cf. cx. 33), que contêm as perguntas 18 até 21.

É difícil precisar a data dessa possível entrevista, mas há alguns indícios. Certamente é posterior a 1988, pois *Lunário* é citado e discutido como obra publicada. Pergunta-se sobre “Santana Lopes” sobre quem Al Berto diz não ter conhecimento. Presume-se ser Pedro Santana Lopes, titular da Secretaria de Estado da Cultura entre 1991 e 1994. Não parece disparatado conjecturar que pediriam ao poeta alguma avaliação da política cultural da época.

Sobre o conteúdo da entrevista, Al Berto esclarece algumas questões recorrentes da sua obra, tais como a tematização do corpo e da sexualidade, a importância do olhar e vinculação da poesia a um senso de oralidade. Quanto ao campo literário, revela seu desinteresse pela prosa, reafirma Herberto Helder e Mario Cesariny como poetas de admiração, faz críticas à academia e ao modelo de ensino de literatura e posiciona-se também com relação a prêmios para escritos.

Abaixo, selecionamos alguns excertos dos manuscritos:

[sobre o corpo] É verdade que o corpo tem um lugar privilegiado na minha escrita. O meu corpo, o corpo imaginado e o corpo do outro. São muitos corpos que circulam, vivem e morrem no corpo da escrita. E não me importo – guardada as distâncias e a devida humildade que suscitem sempre estas afirmações – não me importo, dizia, de pertencer a essa linhagem de poetas do corpo: Artaud,

Genet, Cesariny, etc. Porque tenho que o corpo é um verdadeiro laboratório de experiências físicas e mentais. É nele que se gera e morre a escrita.

[sobre olhares] Se calhar, é através do olhar do outro que tomamos consciência de nosso próprio olhar. (...) E talvez não seja por acaso que toda a minha escrita tem um “componente visual” e refere com frequência a fotografia e a pintura (...)

[sobre sexualidade] Parece-me que a sexualidade, seja ela qual for, faz parte, ou deveria fazer, da felicidade de cada um. Assumo a minha sexualidade [sobrescrito: por isso, plenamente]. É natural que surja explícita no que escrevo. (...) Sobretudo numa escrita com uma componente autobiográfica muito forte isso seria um disparate, a meu ver. Já fui “apontado” de ter escrito um livro gay: - “Lunário” – Acontece que esse livro é muito mais que isso, é um livro sobre a perda, a memória e a dor – o saber que só aquilo que fomos perdendo ao longo da vida nos pertence verdadeiramente, para sempre.

[sobre oralidade] É verdade que a oralidade, na minha escrita, é uma preocupação permanente. Talvez a explicação seja essa: os meus poemas estão muitas vezes à beira de se transformarem em narrativa. Por outro lado, as narrativas que escrevi aproximam-se muito dos poemas. (...) Mas confesso que nunca me preocupei muito com as fronteiras dos diferentes gêneros. Deixo isso para as academias. (...) Ainda em relação à oralidade: parece-me que nunca publiquei nada que não tivesse lido vezes sem conta em voz alta. Não pode haver engasgue, nem atropelos... até porque eu próprio leio em público com alguma regularidade, e odiaria ler-me aos solavancos, ou ter dificuldade em fazê-lo.

[sobre prêmio] É mera história de dinheiro que te cai em cima, sabe-se-lá porquê. E cada um faz o que muito bem lhe aprouver. Recebe ou não recebe – é tudo. No meu caso, não te vou mentir, o dinheiro dá-me jeito, nunca o escondi, venha ele de prêmios ou de outra qualquer fonte. (...)

[sobre Herberto Helder e Mário Cesariny] O Herberto Helder e o Mário Cesariny são, seguramente, duas importantes referências para mim – como homens e como Poetas – o Herberto não o conheço pessoalmente. Do Mário tenho a felicidade de ser amigo. [rasurado: mas quando nos vemos raramente falamos de versos... de Literatura. Era o que faltava]

Sem o menor demérito, as informações contidas nas perguntas anteriores de maneira diferente, em maior ou menor extensão, já haviam sido comentadas em outras entrevistas. As três perguntas que seguem, contudo, compõem um raro e iluminador comentário acerca de imagem tão fundamental para sua poesia: o deserto. Al Berto explicita a maneira pela qual o deserto é não somente uma noção espacial desdobrável (Alentejo e o mar), mas também uma noção temporal (a noite) e, em especial, um estado de alma.

[sobre os “desertos”]

[sobre o Alentejo] O Alentejo, pela sua imensidão, ainda é o lugar, em Portugal, onde gosto de viver. É o lugar onde é possível caminhar e fingir que não sabemos o que está para lá da linha do horizonte. Ou ficarmos assim, parados, a esvaziarmo-nos do bulício do mundo, ou deixar a sua imensidão entrar em nós, cristalizar no mais fundo do coração.

É no Alentejo que se começa a pressentir o deserto, que começa na outra costa, a de África, e esse outro deserto que está dentro de nós, onde podemos caminhar horas a fio sem encontrar ninguém, exatamente como quando caminhamos na planície sem fim.

[sobre o mar] Sim, o mar também é um deserto. Mas este deserto em eterno movimento deu-me o primeiro ruído de que me lembro. O marulhar das águas é o ruído mais antigo da minha infância. E se calhar será o último.

O mar dá-me sempre uma vontade imensa de fugir por ele adentro. Mas como não posso fazê-lo, acabei por o interiorizar de tal modo que basta fechar os olhos, ouvi-lo, e não me mexer durante horas. Assim viajo e me fujo de tempos em tempos.

[sobre a noite] A noite e a cidade são, para mim, indissociáveis. É o meu terceiro deserto. Aquele que atravesso com o desejo à flor do olhar. Nele encontro os jogos de sedução, o tempo que parece ter parado, as pequenas e grandes derrotas do amor, as paixões inesperadas.

A noite é um espaço de máfia onde se navega em liberdade, muita mais que durante o dia. E como sou, apesar de tudo, um animal profundamente urbano, é a noite das grandes cidades que me atrai, com a suas mentiras, ilusões e verdades. E por vezes a noite oferece-nos melancolia, um pouco de alegria e quem sabe se não nos põe no meio do caminho alguém que sorri e desaparece no escuro.

Muito tempo depois ainda nos lembrarmos desse sorriso. E voltarmos a percorrer a noite, sempre, na esperança de o reencontrarmos.

Mas a noite das cidades é a maior parte das vezes cruel, e ficamos sós – porque esse talvez seja o destino ou a condenação daquele que escreve...

1.25. E49 cx. 35 pasta 4 – *O Medo* (diários)

Encontram-se os datiloscritos com achegas à caneta de *O Medo* a partir de 16 de maio de 1982 até 30 de dezembro de 1985.

Al Berto nunca reclamou o gênero “diário” para esses volumes. Chega, inclusive, a mencionar um possível futuro diário em uma das entradas, a de 13 de dezembro de 1982: “... um dia começarei a redigir um diário, mas ainda é cedo, um diário requer uma entrega total, um rigor, uma disciplina, de que não sou capaz.” (M, 234). Em entrevista para o *Jornal de Letras*, escapa-lhe o rótulo e logo se retifica: “decidi integrar nesse volume três partes de um diário, ou falso diário” (1987a, p. 3).

Ainda assim, para afastar qualquer nomenclatura nesse sentido, verifica-se que se trata, afinal, de um processo de simulação diarística, consideradas as mudanças, nas quais o autor altera: a) datas de entradas – são os casos das entradas do dia 11 de abril de 1984, que a princípio era 10 de abril, e este passou a ser um desmembramento do dia 9 de abril, que foi dividido; do dia 07 de março fundida à de 25 de fevereiro de 1984, o que também acontece com 15 de abril e 30 de dezembro de 1985; e b) dados factuais – tal como em 7 de junho de 1982: “estou cansado” por “estou febril”; em 15 de dezembro de 1982: “anda Alberto [sic] vamos beber vinho” por “anda vamos beber um café” (as duas variantes serão excluídas na publicação); em 10 de março de 84: “uma gaivota paira” por “uma ave, um mergulhão, paira”,

e, na versão final, simplesmente “a ave que paira”; e 24 de julho de 1982 “peito entorpecido pelo vinho e pelo tabaco” por “pelo vinho e pelo haxixe”.

Destacamos adiante algumas emendas e rasuras entre as duas versões datilografadas (chamaremos segunda versão aquela que está mais próxima do texto publicado e, sobre ela, salvo menção contrária, significa que o texto se manteve). Para efeito de organização, dividiremos os comentários em dois grupos: sobre as preferências lexicais e imagéticas – e, portanto, mais pontuais – e sobre a estratégia de ocultação de referências:

I

- 16 de maio de 1982: “lençol de pássaros” por “lençol de medo” e, na publicação, “lençol sujo de insónias e de agonia”; “ardendo em forma de estrela” para “ardendo de suicídio em suicídio”. É patente, sobretudo na progressão do primeiro exemplo, o acúmulo, a intensificação retórica buscando o mais melancólico, o mais angustiado.
- 17 de maio de 1982: “a pequena mala de couro vermelho arrumada entre a cama e a mesa de cabeceira. a cadeira cor-de-rosa, a roupa desarrumada, o saco de pano, um lenço, o espelho que parece já não enfrentar meu cansaço.” Alguns objetos dessa enumeração foram retirados no texto final publicado. Apesar da redução, é ainda exemplo privilegiado da utilização do recurso enumerativo em sua poesia.
- 14 de junho de 1982. A primeira versão diz: “o corpo arruinado caminha sustendo a velhice próxima”; a segunda: “o corpo arruinado caminha sem vislumbre dalguma repousante eternidade”. A passagem marca uma perda ainda maior do que aquela da juventude com a proximidade da velhice. A perda agora é extensiva a do repouso da morte – o que a velhice “positivamente” poderia sugerir¹⁰³.
- 27 de julho de 1982: “encosto a cabeça à terra e ouço o latejar dum astro enterrado na mina do coração”. No texto publicado, “enterrado” foi substituído por “sepultado” (p. 232), para assim inculcar mais acentuadamente a noção de morte, de apagamento.
- 30 de julho de 1982. “repleto de seiva no coração envelhecido dos dias” por “repleto de seiva na petrificada aurora dos dias”. Soma-se nova preferência pela sugestão mineral em detrimento das noções de vida, de fluxo. O mesmo acontece em 16 de maio de 1982: “sangue antigo da casa” por “alicerce ósseo da casa”, na versão final. Esse cruzamento de

¹⁰³ Somos aqui tentados a uma aproximação. Camilo Pessanha perguntava-se no célebre soneto: “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho, / Onde esperei morrer, - meus tão castos lençóis?”. Era, como em Al Berto, uma negativa perante o esperado descanso da morte no leito último e acolhedor. Os lençóis albertianos, longe de castos, são de “insónias e agonias”, como observamos.

imagens corpóreas e minerais reforça a qualidade “bipolar” dessa poesia, seguindo os termos de Hal Foster (cf. Capítulo 2)

- 30 de julho de 1982: “acordaremos para a lentidão dos gestos [sobrescrito: sempre repetidos] [rasurado: comuns], fumaremos do mesmo cigarro, beberemos do mesmo café, conversaremos muito, mas da escrita que nos canta nem um só [sobrescrito: sinal permanecerá] [rasurado: rumor restará]. Al Berto, novamente, dará preferência ao vocábulo “sinal” (cf. cx. 30), que é central para o entendimento de sua poética tal qual tentamos evidenciar na primeira parte desse trabalho.
- 30 de julho de 1982: “uma vez mais o regresso [rasurado: à escrita] [à lápis: imitação da vida, a escrita.]. Na publicação, substitui “imitação” por “simulacro”. Existe a necessidade de explicitar que a escrita não é reprodução da vida.
- sem data/1982: “adormecido na paixão da terra” por “adormecido no sismo mineral da noite”. Novo exemplo de imaginária mineral, reutilizando metáfora cara e recorrente, a do “sismo”. (cf. Capítulo 2).
- 17 de dezembro de 1982: acréscimo na segunda versão de “cavo, planto, enxerto, podó, varro, limpo o pó, cozinho, arrumo, lavo. é cada vez mais importante não me lembrar de mim”. É bem realizado o uso da enumeração para marcar a rotina, a repetição das tarefas diárias. A repetição é mecanismo do esquecimento de si (cf. Capítulo 2).
- 19 de janeiro de 1984: na segunda versão, há o acréscimo de “administrar o melhor que souber o lixo da memória”. Essa ideia é recuperada do livro *À procura do vento no jardim de agosto*, de 1975.
- 1 de fevereiro de 1984: na primeira versão, manuscrito, “não tenho medo de mim” por “medo da visita dos mortos”. A emenda abre-se para a possibilidade de ler os “mortos” como o *eu* que “morr[e] todos os dias” (M, p. 369), isto é, o “*eus*” mortos revisitado na memória. Esse movimento é central na composição de *O Livro dos Regressos* e “a criança que em ti morreu crescendo” (M, p. 572)
- 10 de março de 1984: “vivo na expectativa dum acidente que varra tudo que está vivo e morto”, em que “na expectativa” é substituído por “no alerta constante”. A opção pelo “alerta” mais frontalmente nos reenvia às ideias de “vigília”, de “atenção” e de “medo”.
- 19 de abril de 84: “na valeta, entre um pneu e um cão despedaçado, jazia uma mão. vidros, brinquedos, manchas de gordura, um pano bordado a sangue. um caixilho de janela, um mapa-mundi, uma fotografia, um pacote de bolachas molhadas, uma asa de pássaro, um dedo, um volante, uma lâmina, uma chave, mais vidros, um livro, água. a noite”. A palavra “noite” foi duplamente rasurada do texto. O excerto transcrito acima foi todo ele

substituído por “anoiteceu.”. Ainda que abundantes os exemplos de listas e enumerações (cf. Capítulo 3), há casos – e o espólio o comprova – em que elas são preteridas ou reduzidas. Isso parece indicar que independentemente de seu aproveitamento a enumeração funciona como um princípio criativo de Al Berto e, nesse sentido, muito se relaciona com a figura do “pequeno demiurgo” e do arquétipo do ato genético conforme a descrição bíblica.

- 16 de janeiro de 1985: “tudo se despedaçou. o amor é tão breve” com os acréscimos fica “tudo se despedaçou. o sonho e o amor que é sempre tão breve”. A simples adição do advérbio, além da ênfase retórica, carrega no tom fatalista e melancólico. Em outro trecho substitui “biografia possível está no que conseguiu escrever” por “a biografia possível está no pouco que escrever”, implicando, talvez, a certeza de que a escrita não será o bastante, será ainda pouco não importa o que consiga fazer.
- 30 de dezembro de 1985: “horas de me levantar e caminhar fora de mim” por “fora do túmulo das palavras”. A mudança insinua a possibilidade de viver nas palavras, mas viver nas palavras é já estar morto, ou seja, voltar ao “túmulo”.

II

- 25 de maio de 1982: Destacamos duas emendas. A primeira: “lá fora é possível que ainda não tenha dado a hora nenhuma, como no [rasurado: poema] [sobrescrito: Marinheiro] de Pessoa, ou talvez seja mais cedo lá fora e aqui dentro o tempo não exista.” e, na segunda versão: “lá fora é possível que ainda não seja tão tarde, ou não tenha dado a hora nenhuma, ou ainda seja cedo lá fora e aqui dentro o tempo não exista.”

A segunda: “toco o rosto de vidro adormecido onde o coração já não sangra (...) não me interessa o que pode acontecer depois, vi os dragões da minha infância flutuarem no vento da manhã. isto basta-me ” na outra versão: “toco ao de leve o rosto de m., o coração deixa de sangrar (...) não me interessa o que possa acontecer quando acordares. vi os dragões da minha infância flutuarem no vento da alba. olho-te e isso basta-me”.

Essa entrada, a do dia 25, evidencia dois movimentos: um de ocultação das referências literárias, que existiam, e o outro de reforço de uma referência (e também de uma presença, de um endereçamento) pessoal que a princípio não constava. O fato poderia sinalizar o distanciamento de uma literatura feita para *scholars* ou ainda o investimento em uma escrita mais biografizante, colada à experiência cotidiana, e menos auto-reflexiva, isto é, menos metalingüística e dialogante com o cânone literário. Isso justificaria os casos

de 11 de março de 84, em que a primeira versão trazia a citação de Youcenar “aquilo que vai ser destruído nunca é belo”, que foi rasurada na segunda versão; e de 10 de abril de 84, no qual, em novo refreio literário, esta citação de Céline foi suprimida da publicação: “a maior parte das pessoas não morre senão no último momento; outras começam a agarrar-se a isso com vinte anos de antecedência, e às vezes mais. São os infelizes do mundo.”

Tal primeira avaliação deve ser problematizada ou matizada, no entanto, pelas supressões de indicações biográficas mais pontuais e referencialmente recuperáveis (tais como nomes de pessoas, de localidades e de obras do próprio Al Berto), como se observa na supressão de 14 de janeiro de 1984: o trecho “não me apetecia ver ninguém. trabalhei afincadamente nos poemas para SALSUGEM [a lápis:] que deve sair antes da feira do livro” foi substituído tão somente por “escrevi muito toda a tarde pela noite adiante”.

De alguma forma, preserva-se uma instância de personagem/persona a esse eu-(pseudo)diarista através da supressão de nomes próprios. O mesmo ocorre em 22 de junho de 1982 com a supressão do indicativo “Taberna ‘O Francês’” presente no título – o que acontecerá outras vezes em outras entradas do ano de 1982. Em 15 de janeiro de 1984, retira-se o período “almocei no Palmeira”. E, por fim, em 25 de fevereiro 1984, o primeiro parágrafo é suprimido: “é-me difícil percorrer os desertos que faltam. a velocidade com que as areias ‘absorvem sangue’, como diz o Paulo, é assustadora.”

Ao descrever seu processo criativo, em entrevista para o *Público*, Al Berto dá notícias de uma segunda etapa, da “impessoalidade”, traduzida, inclusive, na materialidade do texto, que deve ser datilografado: “Há um momento que sinto necessidade de impessoalizar tudo aquilo, para uma primeira limpeza a sério, e isso pressupõe uma passagem à máquina” (1993, p. 8).

- 13 de dezembro de 1982. Desta entrada é possível comparar o manuscrito (cf. Anexo C com reprodução da página)¹⁰⁴ e os dois datiloscritos – em especial os primeiros parágrafos do texto. Na versão manuscrita está: “a mãe apanhou o expresso Sines-Lisboa às 15h. estou só. Folhei revista. Cansado, sinto-me imensamente cansado” e “em que azul navegas? Por que não me aquece as veias? Como antigamente...”. Nas versões datiloscritas consta, em uma: “a mãe apanhou o expresso das cinco para lisboa. estou de novo sozinho. folheio revistas, arrumo papéis, sinto-me terrivelmente cansado” e “em que azul navegas hoje Al Berto? porque não vens e me aquece as veias? porque não vens?”; na outra: “a mãe apanhou o *expresso* Sines/Lisboa, estou de novo sozinho. folheio revistas,

¹⁰⁴ Para fins estritamente científicos, os herdeiros do poeta autorizaram-nos a reprodução dessa página com fito demonstrativo do jaez de material que foi recenseado no espólio. A eles, nossos renovados agradecimentos.

arrumo papéis, sinto-me cansado, imensamente cansado” e “em que azul navegas? porque [sic] não vens e me aquece as veias?”

Vê-se que, do manuscrito até a versão publicada em *O Medo* (M, p. 234), há uma progressiva depuração das informações sobre a mãe (transporte e horário > transporte > exclusão). O autovocativo também será retirado da versão final. O advérbio final para intensificar o cansaço será o “terrivelmente”, cujo impacto é flagrantemente maior.

- 6 de janeiro de 1984: anotações mais triviais (tais como “saí para ir comprar uma caneta e um caderno” e “sete da tarde. dormitei”) foram retiradas da segunda versão.
- 24 de janeiro de 1984: as referências a Sines novamente foram todas rasuradas na segunda versão: “o expresso das cinco para sines” e “sines ao longe cercada de pipelines”.
- 18 de junho de 1982: Como acréscimo à segunda versão, a entrada termina com a autoevocação “até amanhã Al Berto”.
- 27 de janeiro de 1985: “retratos que me tiraram por volta de 1970. é espantoso como quinze anos depois, ao olhá-los (...)”. Aqui, preserva-se a referência cronológica – o mesmo ocorre em, 11 de janeiro de 1984, “hoje fiz trinta e seis anos” ou, em *Existência de Papel*, “tens trinta e sete anos como Rimbaud” (M, pp. 359 e 542 respectivamente).

1.26. E49 cx. 36 pasta s/n – Luminoso Afogado

Em pasta intitulada “Luminoso Afogado Sines 1995”, presos por grampo estão: a) programação da Casa Fernando Pessoa em que constava a leitura desse poema juntamente com Helena Amaral para o ciclo “Um poeta e um pintor”; b) versão datilografada do texto com pequenas emendas à tinta; c) “1ª versão” do texto, conforme indicação do autor, com maiores alterações, as quais citamos:

- “Maravilhavas-me com montes recortados contra o céu de jade” por “Maravilhavas-me com o teu sorriso, de pé contra o céu de jade”. Essa mudança de foco da paisagem para o corpo, para o humano é bastante nítida pelos poemas (cf. Capítulo 1). Relaciona-se também com um olhar pouco dado ao macrocosmo.
- “Uma borboleta de luz, dizes, anuncia um deus” e acrescentou à tinta: “mas eu não acredito”. Reforça-se a descrença, que precisa ser pronunciada.
- Ao trecho “Preparo-me para o grande isolamento da noite e da escrita” seguia-se: “Falar parece ser o modo mais falso de te esquecer” que substituiu por “o modo menos doloroso”. Oscila o tratamento com relação à escrita – tida ora como “mentira”, ora

como “consolo”. Não acreditamos se tratar de questão que encontre síntese na obra (cf. Capítulo 2)

- “Respiravas o ar limpo do próximo porto” por “Respiravas o ar insalubre do próximo porto”. A retificação, diametralmente oposta, conclui-se, desesperançosamente, pelo negativo, pelo fatídico.

1.27. E49 cx. 36 – Retrato de Homem Faca

Contém exemplar de *Retrato de homem faca* de Tony Duvert com tradução de Luíza Neto Jorge e edição de “alberto r. pidwell tavares”. Foi o primeiro livro da “Colecção Nas Marges do Corpo”. Há também datiloscrito da tradução com emendas à tinta. Ao final, datilografado e com notas à caneta por Al Berto, têm-se informações de sua atividade editorial à época:

“Do mesmo editor:

A seguir nesta colecção,
George Bataille
O ABADE C.

Tradução de Luísa Neto Jorge

Publicado:

Colecção Subúrbios
nº 1 – António Madeira
ESBOÇOS DA MORTE E CARTAS DE LONGE

nº 2 – Al Berto
À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM DE MAIO

Colecção Os Olhos da Cidade
nº 1 – Sérgio M. N. da Costa e Silva
DEMASIADAMENTE BELOS PARA QUEM SÓ NÃO QUERIA ESTAR SÓ

Em entrevista para o *Diário de Lisboa*, Al Berto comenta sua atividade editorial: “A coleção subúrbios entretanto desapareceu. Primeiro por falta de dinheiro. Segundo porque aquilo não era uma editora a serio. *Era um jogo. Era uma coisa para irritar as pessoas*” (1989, p. 23; grifos nossos).

1.28. E49 cx. 36 – Filhos de Rimbaud

Em caixa de papelão, está o *flyer* de divulgação de “Filhos de Rimbaud” no Coliseu dos Recreios, além de recortes de jornais sobre o espetáculo¹⁰⁵. Existe também documentação da organização do palco, objetos cenográficos, iluminação, etc. Al Berto, nesses documentos, é creditado pela “Coordenação de textos”.

Igualmente nesta caixa está um caderno de brochura intitulado “Filhos de Rimbaud”. Nele, Al Berto colou fotos do poeta francês e uma notícia de jornal que dá conta da terceira edição da tradução de Cesariny para *Une saison en Enfer*.

Manuscritos estão: a) notas sobre a organização do espetáculo; b) os seguintes versos de Cesariny: “Entre tanto / algures / rua amália kandinsky / o poeta precisa? premia? os intestinos / tinha acabado de traduzir Rimbaud / (...)” – Mario C. – “a carta em 1957. pag 157 PENA CAPITAL; e c) a partir da página 11, com indicação de “Notas” no cabeçalho e sob o título “Filhos de Rimbaud”, várias anotações que viriam a constituir o texto de “Morte de Rimbaud”.

1.29. E49 cx. 37 pasta s/n – Dispersos

Há datiloscritos de alguns textos dispersos como “Ultramarinas”, “Horto de Incêndio”, “Túmulo sobrevoado por uma águia”, “Do ardor da paixão à morte do poema”, “Cartas de Outono” e do *Luminoso Afogado* – este último assimilado a *O Medo*. Alguns estão datilografados sem qualquer marcação, outros trazem pequenas achegas feitas à caneta.

Há um texto autógrafo datilografado que seria expandido posteriormente no texto “Últimos dias de Lisboa”. Ele é assinado a punho por Al Berto, que o data de 7 de junho de 1995. Manuscrito no cabeçalho da primeira folha, anota: “Lido em voz alta no CINE-MONUMENTAL. Em Lisboa / Saldanha / Homenagem a Jean Genet”.

Há original do texto para “catálogo expo. do João António Ag. 96”, conforme indicação manuscrita e assinada por Al Berto no pé da página. O texto tem título manuscrito “Desenho a lápis” que substitui a indicação “Sem título” que foi datilografada e posteriormente rasurada. Abaixo, em sua transcrição, é novamente possível observar o uso da

¹⁰⁵ Por acaso, recentemente, em 7 de junho de 2012, o canal online RTP Memória transmitiu entrevista com Al Berto, Sérgio Godinho e Rui Reininho por ocasião do espetáculo “Filhos de Rimbaud”.

enumeração, aqui para marcar o cunho residual da memória, “que escorr[e] para o escuro brilho do olhar do amado”:

“poderíamos imaginar um corpo reflectido num espelho de açúcar, ou saindo da terra ocre para o mistério da bruma matinal. poderíamos imaginar e dizer: eis a cintilação da água, eis o brilho da terra.
depois, o corpo – deita-se no pano estendido no chão – onde se desenham as recordações e o labirinto dos afectos mortos.

e vem a noite vestir a mão daquele que traga uma linha de vida em redor do coração [antes: corpo] – e refaz uma porta por onde ninguém sai ou entra. e uma janela que não abre nem fecha.
inventa a gaivota onde pode guardar o nome e uma ausência. [antes: uma gaivota onde guardou um nome e uma ausência]

por fim, toda a memória se enche de resquícios de plantas, de restos de astros, de areias, de cores, de perfumes e de riscos, de objetos quebrados – que escorrem para o escuro brilho do olhar do amado.
aquele que refez o contorno do corpo, e o apagou [rasurado: sabe que é através desse olhar que se organiza o mundo, por isso] levanta a mão, para iniciar os gestos luminosos de quem sonha...”

1.30. E49 cx. 37 pasta s/n – Livro 1994/1995

Há uma pasta de papelão com grampo de ferro e etiqueta “Livro 1994/1995”, intitulada “Horto dos incêndios”. O título foi rasurado na primeira página, mas permaneceu na segunda, que trazia inclusive o nome do autor. Nesta pasta estão reunidos os textos que mais tarde seriam, em sua maioria, reunidos nos *Dispersos*¹⁰⁶: “Do ardor da paixão à morte no poema”, “Incêndio das Ruas”, “Túmulo sobrevoado por águia”, “Último coração do sonho” (que é o “Prefácio para um livro de Poemas”, incluso em *O Medo*), “Horto dos incêndios”, “Casas desabitadas”, “Passagem ultramarina”, “Lisboa: cartas de outono” (este apenas a página-título, sem o texto), “Luminoso Afogado”, “Últimos dias em Lisboa” (com subtítulo a lápis: “em olhar português com Kalimerov”¹⁰⁷), “No silêncio dos jardins” e “A mão sobre o mar”. No verso da capa de papelão, encontram-se manuscritas citações de autores, que possivelmente serviriam como epígrafe – as quatro primeiras foram rasuradas:

(...) direi apenas que se chegou a entender a linguagem dos pássaros, a ler o futuro nas entranhas das vítimas, a vencer as serpentes por meio de encantamentos, a evocar as sombras, a abalar a o Aqueronte até aos seus abismos mais profundos, a afazer do dia noite e da noite fazer dia (...)

Pag 13. Marcus Manilius / Os astrológicos – a ciência sagrada do céu

¹⁰⁶ Conforme nos confirmaria Manuel de Freitas, aqui está mais um prova de que até mesmo o volume póstumo de textos dispersos de Al Berto já tinha, ainda que de maneira incipiente, o desenho de sua própria organização.

¹⁰⁷ O catálogo de Kalimerov em que Al Berto colabora chama-se *La dernière scène, un regard portugais* e consta do espólio do poeta. Os retratos que o compõem estão disponíveis no site do fotógrafo: www.stanislas-kalimerov.com

(...) nunca os fogos celestes foram ameaças frívolas. pag 49

Desesperado como tu por fim eras, tu, cujo caminho está mal marcado em todos os mapas. Pag 87. R. M. Rilke / Os cadernos de Malte Laurids Brigge

De quando em quando junto as recordações para morrer.
Não gosto de andar sem nada.
Vitorino Nemésio

O que vai ser destruído nunca é belo.
M. Yourcenar

As pessoas que já não podem apaixonar-se só podem definhar, entram em declínio, e escolhem inconscientemente uma doença que fará o trabalho de uma pistola
Príncipe das Trevas L. Durrell

1.31. E49 cx. 37 pasta s/n – *Sião*

Originais de *Sião*. Foi organizada por Al Berto, Rui Baião e Paulo da Costa Domingos. Poemas reunidos com diferentes fontes – alguns datilografados, alguns fotocopiados – acrescidos de pequenas biografias dos autores contemplados na antologia. Há também prefácio de Alexandre Melo datilografado em folhas soltas e numeradas.

Como são três os organizadores, jamais poderemos precisar as escolhas individuais desta antologia. No entanto, é inegável a pronunciada presença de Al Berto, quer pelos nomes citados em entrevistas e epígrafes, quer pelo parentesco temático de alguns poemas e excertos selecionados na antologia. Nesse sentido, seria interessante estabelecer diálogos que auxiliem na (e agreguem à) leitura da obra de Al Berto com base nessa antologia “parcialíssima” – para tomar de empréstimo o termo com que Herberto Helder descreveu sua *Edoi Lelia Doura* (1985).

1.32. E49 cx. 39 pastas s/n – Discursos

Em uma das pastas, encontramos dois textos interessantes que, lidos conjuntamente, suscitaram-nos algumas questões acerca de intimidade na obra de Al Berto.

O primeiro deles é documento autógrafo, datado de 14 de junho de 1988, quando do recebimento do Prémio de Poesia do Pen Club¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Versão manuscrita em francês deste texto foi lida, segundo indicação do poeta, no Grande Anfiteatro da Sorbonne em 8 de Nov. de 1988.

O dado curioso que impressiona logo na primeira leitura é que, diferentemente do esperado para um autor tão afirmativo da “primeira pessoa”, aqui, em situação ainda mais centrada em sua figura, ele prefere o discurso em “terceira pessoa”. Vai além: opta por uma fala de forte carga poética, calcada na repetição de temas comuns a sua poesia:

Numa ilha de vegetação rente ao mar, um homem vive entre o regresso cauteloso das estações e a sedimentação lenta do sal [no] silêncio das palavras.

Os dias repetem-se no estremecer da luz, e o mistério de incandescentes criaturas perturba-lhe o repouso nocturno, e o sonho.

Ao levantar-se com a manhã sente-se cercado pelo perfume quente das acácias e pelo canto dos galos. Vive ali, rodeado de coisas efêmeras que se acumularam na memória, numa relativa solidão.

Aqui vemos o sujeito apartado do mundo e dos homens, no paroxismo da privacidade, a viver a repetição dos gestos, dos dias, das estações. Está atento ao detalhe das flores, dos animais. Permanece insone na companhia dos resíduos da memória.

Essa atmosfera pacata é, então, interrompida: “Um dia levanta-se e bebe café. O telefone toca, alguém que comunica que ganhou um prémio (...) O tempo e a erva invadiram-no, da mesma maneira vagarosa que em si cresce a alegria.” Desconhece, no entanto, a possibilidade de partilhar a surpresa e a alegria – a tal alegria que lhe cresce atrelada à consciência do tempo passado assim como das ervas daninhas crescidas ao pé da casa.

Há também duas estratégias bastante recorrentes em Al Berto a serem consideradas. Num primeiro momento, há o entrelaçamento de um dado aparentemente biográfico, que de imediato instaura um “efeito de intimidade” – no caso, confidencia jamais ter ganhado prémio, com exceção de um aos 15 anos.

Em um segundo momento, determinada informação descentra toda a construção anterior: “sem se levantar da cadeira, perto do telefone, caminhou, ou pensou caminhar, por entre as árvores de um poema”. Assim, retroativamente, podemos nos perguntar: ele conhece ou pensa conhecer as “glicínias enlouquecidas” de um poema?; ele é pertubardo ou pensa o ser por “incandescentes criaturas” de um poema?; e, por fim, ele vive ou pensa viver “numa ilha de vegetação” do poema? Não interessa a resposta porque justamente não interessa sua correspondência factual.

É preciso interrogar-se sobre o efeito de intimidade para essa poesia, o que parece ligado às afirmações finais do discurso:

Por fim, ergueu os olhos e viu os hibiscos tremeluzirem na luminosidade limpa da manhã. Sem se levantar da cadeira, perto do telefone, caminhou, ou pensou caminhar, por entre as árvores de um poema. Fechou os olhos, a pouco e pouco deixou-se comover, e acreditou que era precisamente essa comoção, situada algures acima de si mesmo, que hoje, de modo inesperado, [seria] reconhecida.

Quem está sendo premiado? Seria o poeta virtuoso e seu obstinado rigor? Ele que confia – com alguma falsa modéstia – “saber pouco ou nada de Poesia”? Talvez fosse melhor perguntar: o que está sendo premiado?

Está dito: “A comoção, situada algures acima de si mesmo”. Essa obra, assim, espera ser lida, espera ser reconhecida por sua comoção, por sua capacidade de afetar, despertar afetos, emoções, por sua capacidade de “com-mover”, de mover-se com, de mover-se perto, “como quem necessita partilhar um segredo”. Logo, a intimidade deve ser lida por algo que a escape, que está “algures acima” do próprio poeta. Essa comoção, a da partilha, excede aos possíveis biografemas identificáveis.

Se assentimos que o texto não cabe aos limites de uma biografia, resta-nos enfrentar o segundo texto aludido, que chamou de “Nota biográfica em forma de carta”. Escrito a pedido do tradutor para edição italiana de *Lavori dello sguardo* de 1985, também documento autógrafo, datado de novembro de 1984. Começa:

Fico sempre embaraçado quando tenho de falar de mim. Por outro lado, parece-me irrelevante esboçar o trajecto duma vida que, sinceramente, eu tantas vezes confundo com a vida dos poemas. Assim, seduz-me mais a ideia de abandonar, ao acaso, algumas pistas ao correr desta carta (...)

Nasci em 1948, a 11 de janeiro na cidade de Coimbra (...) Mas é um mero acaso ter nascido em Coimbra. Poderia ter nascido em Harrar onde Rimbaud traficava armas e esquecia Verlaine, enquanto a gangrena alastrava. (p.39)¹⁰⁹

As primeiras linhas iluminam algumas características do “Discurso ao Prémio do Pen Club”. Ali, a terceira pessoa funcionava como subterfúgio para evitar uma declaração que frontalmente “falasse de si”, algo que, agora admite, “o embaraça”. Esse impasse estará também em *O Medo*: “sou um homem que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja biografia possível está no pouco que escreveu” (M, p. 457). Vejamos o impasse: a “biografia possível” é de um “homem que se evita”.

Mais adiante, na “Nota biográfica”, irá acrescentar: “É-me impossível elaborar uma nota autobiográfica *normalizada*.” (ibid., p. 40; grifos do autor). Assumir tal “normalização” seria ir à contramão do que representa a obra e seu efeito de intimidade, seria determinar uma clara dualidade entre vida e obra – instâncias que Al Berto prefere manter “confundidas”. O que (o) seduz em sua obra é a possibilidade de deixar “pistas”, que jamais comporão a biografia de um sujeito – assim como nessa “nota biográfica” não se saberá de Al Berto, já que este gostaria de

¹⁰⁹ Citamos a versão em português que consta do espólio do poeta, mas as indicações remetem, para consulta, ao texto traduzido para o italiano, qual foi publicado.

“tagarelar noite adiante sobre as virtudes do mel, ou sobre as abelhas de Virgílio, nascidas do sangue do touro imolado, ou dizer nomes de rios e de cidades até que o sono me abatesse dentro do meu próprio esquecimento” (ibid., p. 40)

O texto poético poderá misturar-se a ele, mas não está confinado aos limites biográficos de Alberto Pídwel Tavares, que nasceu em Coimbra, mas “poderia ter nascido em Harrar” assim como em qualquer outra localidade que a poesia fundasse.

Não há verdade a ser buscada, não há verdade a ser encontrada através da correspondência factual, conforme irá repetir no excerto a seguir:

Ficou-me a lucidez, a solidão que de novo vou povoando com imagens, visões, lugares imaginados, sussurros, ausências... *Mentiras que se transmudam em verdades assim que as escrevo*. É melhor assim! (ibid., pp. 39-40; grifos nossos)

O sujeito “em pistas”, “em sinais”, não raro recorrerá às enumerações, que parece ser o mecanismo mais adequado para quem vê (e dá a ver) a si e ao mundo por meio de fragmentos – que serão citados textualmente em nova ocorrência enumerativa:

Talvez daqui a muitos anos eu consiga abarcar o sinuoso rastro deixado pelo meu corpo. Por enquanto só vislumbro fragmentos, dúvidas, breves olhares, esquecimentos, minúsculas claridades, vertiginosas paixões, corpos que se me revelam inabitados, sorrisos muito nítidos (...) (ibid., p. 40)

A enumeração indicia também o inventário da poesia – seu interesse, sua matéria-prima –, que recolhe “dúvidas”, “olhares”, “esquecimentos”, “paixões”, “corpos”, “sorrisos”. Deles, denota-se a importância basilar do corpo e dos afetos para essa poesia; são elementos evocadores do íntimo.

Contudo, de maneira inesperada, o vocábulo “intimidade” é ele mesmo esquivo na obra e ocorre propriamente, até onde temos conhecimento, uma única vez n’*O Medo*:

o peito desgasto pela doença. por uma fenda nas madeiras cresce a alba. perfura, entra pela janela, devassa a intimidade penumbrosa do quarto. paro de escrever, estou muitíssimo cansado. na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas. (p. 132).

Nesse excerto, chamamos a atenção para aquele ambiente a que me referia: o sujeito solitário, insone, escrevendo exaustivamente em seu aposento, enumerando, e repito, enumerando “as coisas amadas”. O que interrompe esse processo é a chegada da manhã, dos primeiros raios de sol que invadem a casa, que “devassa[m] a intimidade penumbrosa do quarto”. Notemos que a intimidade não se refere exatamente ao sujeito, mas é extensível ao seu ambiente privado, naquela intersecção de que falei. É uma imagem bem conseguida para pensarmos a questão de uma escrita da intimidade e do seu possível paradoxo. Afinal, a mais fiel, a mais sincera das escritas íntimas estaria aberta a essa devassa da claridade, da

transparência. Entretanto, revelar-se – e eis o paradoxo – é justamente despir a intimidade daquilo que a constitui, de sua natureza recôndita.

Cessar a escrita justamente quando se lança luz ao íntimo é sintomático. A intimidade deve ter seu terreno de penumbra, que não significa obscurantismo. A intimidade em Al Berto é um efeito; como no Caravaggio que encenou, é uma composição em *chiaroscuro* repleta de presenças e ausências – sobretudo ausências; é um exercício doloroso e exaustivo de recolher pistas que ora se encaixam, ora se perdem. Tanto faz: não está em questão desvendar o segredo, mas partilhá-lo com aqueles que se comovem. Daí a seguinte afirmação constante da “Nota biográfica”: “Queimo os dias a esboçar outras realidades e a tentar partilhá-las com alguém. Mas é muito difícil. Leila, numa carta, escreveu a Mountolive: *tudo o que me resta é o que partilho contigo: uma existência de papel*” (p. 40)

1.33. E49 cx. 39 s/n – *Fables*

Existe edição de 1966 de *Fables* de La Fontaine com anotações de Al Berto. Há os originais, datilografados e manuscritos, de sua tradução para a obra. Não realizamos análise do material dado o tempo indisponível para isso.

Bibliografia complementar

COELHO, Eduardo Prado. “Pensar a ausência de Al Berto”. In: CORREIA, Paulo (org.). *Al Quimias*. Sines: Centro Emmerico Nunes, 2001.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto: Livraria Figueirinhas Brasil, 1960.

JÚDICE, Nuno. [Carta] In: DIAS, Joaquim Cardoso (org.). *Dez cartas para Al Berto*. Vila Nova de Farmalhão: Quasi, 2007.

NOZOLINO, Paulo. *Far Cry*. Göttingen: Porto: Steidl/Fundação Serralves, 2005.

_____. “Só posso fotografar a minha vida”. In: *Revista Expresso*, Lisboa, 1986.

_____. “Chegar à alma”. In: *Revista Expresso*, Lisboa, 27 de abr., 1996, pp. 126-7.

_____. “Vivemos num mundo sujo”. In: *Ípsilon*, Lisboa, 09 de jan., 2009.

RÉGIO, José. “Prefácio”. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Amadora: Bertrand, 1984.

ANEXO A – Luísa Ferreira **Retrato de Al Berto, 1996**

ANEXO B - Caravaggio **São João Batista, c. 1604**

São Jerônimo, 1605-1606

ANEXO C – Paulo Nozolino **Piss, Valentia 1985**

Boy looking at a coin, Lisboa 1983

Desolation, Porto 2002

ANEXO D – Manuscrito de O Medo

E49/cv. 35

Av. Sta. Catarina
13 dez. 1982 / 19.30

O vento furia as janelas. as palmeiras zunem, a Mãe afanhou o "expresso-lim-lim" à 15h.

Estou de novo só. Folheio revista. cansado, sou torvel imensamente cansado. Puro de morte, diabo.

Besteira ~~depois de~~ depois de despi-me a pressa e meter-me na cama para que o sono me desligasse do mundo. Mas não, não consigo dormir. Fumo mais um cigarro, ouço os ~~estados~~ estalidos da madeira. Como envelhecer era coisa!

E eu? Terei eu envelhecido? Sei tão pouco de mim, conheço-me ainda tão mal, e o tempo começa a faltar. ~~passa-se a passar~~

São agora 19 horas e 35 minutos precisamente, aqui dentro deste mundo impenetrável ao tempo.

Puro, ~~em~~ em uma dia, comecei a escrever um diário. ~~depois de~~ depois de sinto que ainda é cedo, um diário ~~de~~ requer uma entrega total de que não sou capaz. Tanto medo. Medo de voltar a ver moscas, plantas jogarem-se-me nos dedos. E medo de ouvir aquilo que não se ouve. O sibilar dos canaviais. Um gurgulho atenuado, provocado por uma faca atravessando a noite.

olhar uma rosa e ver um vómito. Tanto medo disso tudo e daquilo que, por ~~hoje~~ ^{hoje} não sou capaz de revelar.

-- Eu que azul narinas? ~~porque~~ ^{porque} Pa que ~~me~~ ^{me} nar ^{me} a veras? Como antigamente, ~~como~~

Um rio imaginado nasce e cresce da ansiedade, quem me deu força o indivíduo não do