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

LEONARDO DE BARROS SASAKI

***“o temor perene das mãos”: Al Berto e a
escritura do medo***

(versão revisada)

De acordo, Annie Gisele Fernandes

SÃO PAULO

2017

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

“o temor perene das mãos”: Al Berto e a escritura do medo

Leonardo de Barros Sasaki

Tese 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 Doutor em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S252" Sasaki, Leonardo de Barros
"o temor perene das mãos": Al Berto e a escritura
do medo / Leonardo de Barros Sasaki ; orientadora
Annie Gisele Fernandes. - São Paulo, 2017.
258 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. LITERATURA PORTUGUESA. 2. POESIA. 3. MEDO. I.
Fernandes, Annie Gisele, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Leonardo de Barros Sasaki

“o temor perene das mãos”: Al Berto e a escritura do medo

Tese 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 Doutor em Letras

Banca Examinadora

Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes (orientadora)

Profa. Dra. Ida Maria Alves

Prof. Dr. Leonardo Gandolfi

Profa. Dra. Lílian Jacoto

Profa. Dra. Silvana Pêsoa de Oliveira

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

São Paulo, _____ de _____ de 2017

*À memória de minha avó Yuriko,
interrogação silenciosa dos meus afetos.*

*Aos meus pais, Marli e Roberto,
e ao meu irmão, Leopoldo,
porque continuo da casa forte, para vencer o medo*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, pela amizade construída ao longo de dez anos, pela orientação baseada no diálogo horizontal e, sobretudo nos meses finais, pela paciência e compreensão nas horas de ansiedade.

À Profa. Dra. Rosa Maria Martelo, pela gentileza, pela supervisão presente durante os doze meses de estágio, pelas sugestões e conselhos substanciais.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa regular de Doutorado 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, pelo apoio institucional e financeiro às atividades acadêmicas.

Às Profas. Dras. Ida Alves, Lilian Jacoto, Silvana Pêsoa de Oliveira, Tatiana Pequeno e ao Prof. Dr. Leonardo Gandolfi, uma gratidão sem tamanho, por não só prontamente aceitaram os convites apressados (e até apressadíssimos), para participar da Banca de Defesa, como também pela generosidade da leitura e pelo respeito ao meu trabalho.

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

À Cristina Pidwell Tavares, mais uma vez, pela autorização da pesquisa no espólio de Al Berto, pela confiança e pelo reconhecimento.

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

Aos Profs. Drs. Carlos Mendes de Sousa (UMinho), Cristina Santos (UEvora) Helena Buescu (ULisboa), Ida Ives (UFF), Joana Frias (UPorto), Luis Maffei (UFF), Maria Helena Garcez (USP), Mark Sabine (UoN), Mauro Dunder (UFRN), Rafael Santana (UFRJ), Rogério da Silva (CEFET-MG), Sérgio Nazar (UERJ), Silvana de Oliveira (UFMG), Susana Araújo (ULisboa), pelo interesse cúmplice, pelo acolhimento em seus cursos e gabinetes, pelos empréstimos e indicações.

Aos Profs. Drs. José Marinho, Juarez Ambires, Márcia Tomsic, Maria de Lourdes Ruegger Silva e Clarice Assalim, nesse encerramento de um ciclo, por estarem no princípio da paixão e do medo pela poesia, na Fundação Santo André.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea (UFMG/CEFET-MG), do projeto “Cidade e (In)segurança na Literatura e nos Média” (FLUL) e do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (USP), pelo circular do saber e do afeto.

Aos parceiros da revista *Desassossego*, em especial as Profas. Dras. Monica Simas e Paola Poma, e, em particular, o meu amigo-irmão Bruno Matangrano, pelo trabalho e seus frutos.

Aos amigos de lida acadêmica Ana Cristina Joaquim, Carol Chiovato, Diogo Alves, Erivoneide Barros, Fernanda Drummond, José Ferreira, Joana Souto, Júlia Osório, Leonel Velloso, Matthew Cirne, Patrícia Resende, Patrícia Chanelly, Roberta Ferraz e Tatiana Picosque, pela companhia no roteiro de disciplinas e congressos, pela partilha do fardo, e, sobretudo, pelo carinho.

Aos cidadãos dos meus afetos, de Lisboa, João Vilhena, Leo Veronez, Cecília Silveira, e, em especial, ao Óscar Marques, irmã astrológica; de Beagá, Bruno Costa, Branca Puntuel, Júlia Arantes, Laura Cohen, Mahira Caixeta e, sempre, à Márcia Schiavo; e, do Rio – ou quase isso –, Carlos Moura, João Machado, Amanda Bernardes, Ariel Botelho, Lucas Ladeira, Alexandre Ladeira, Rafael Costa, Caio Montenegro e, em especial, à minha sogra, Marilda Ladeira, com sua casa e coração sempre abertos.

Aos amigos do círculo de resistência que me sustenta e acolhe, Aline Mendonça, Caio Izaú, Danilo Gonçalves, Giovanna Consentini, Jun Shimada, Marcela Braz, Priscila Rodrigues e Tiago Dias, pelo arrozfeijãoecanja.

À Mariane Zendron, porque não sabemos ainda se é possível ser feliz sozinho, mas sei que escrever certamente não é.

Ao Sabotage e ao Tchuco, improváveis parceiros nas longas horas de silêncio cúmplice e presença eloquente.

E ao meu marido, Vinícius Ladeira, porque escolhemos, porque seguimos, porque insistimos.

*“A gente se olha, se toca e se cala
E se desentende no instante em que fala
Medo, medo, medo, medo, medo, medo”*
Belchior

*“a sagesa e a sabedoria que foi abandonando
à laboriosa travessia da vida
à lentíssima decifração do medo e dos sinais”*
Al Berto

*“Fazia frio em São Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
Nos dissimula e nos berça.”*
Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O poeta Al Berto construiu uma obra profundamente assentada no trabalho com as emoções através de um discurso em sintonia e tensão com os gêneros autobiográficos canônicos, marcado pelo excesso, pela obsessão, pelos sentidos do corpo e pelo senso do desconhecido. Sua poesia localiza-se, assim, nos antípodas de uma escrita retida, decantada, calculada, abstratizada, filosofante, teorizante e demais predicativos nesse campo. Nessa perspectiva, em específico, o medo mostra-se central como instrumento ou, ainda, como canal privilegiado e estruturante de sua práxis poética. Interessa-nos, nessa direção, entender a) de que forma se estabelecem, a partir de sua obra, as relações entre o medo e a literatura; b) como ocorre a formulação de um sujeito lírico irremediavelmente marcado por tal emoção em suas causas e efeitos – os sentimentos de insegurança, descontrole, vulnerabilidade, pessimismo, fatalismo etc.; e c) sob qual perspectiva e com qual tratamento figuram medos arquetípicos – a saber: das catástrofes, das doenças e da morte. Ao mobilizar a memória cultural – literária, inclusive – da emoção, Al Berto transforma-a, precisamente no trabalho com a linguagem, em força polissêmica e motriz de sua escrita. É o atrito constante e jamais apaziguado do paradoxo daquele que escreve contra o medo e que o alimenta ao fazê-lo. A emoção, assim, é mediadora de movimentos simultâneos de ordem e caos, atração e aversão, saúde e doença, criação e destruição. Em contiguidade com tal dinâmica, organizamos os capítulos através de figuras igualmente ambivalentes – são os casos, respectivamente, dos naufrágios, do contágio e do suicídio. Neles, Al Berto frequenta paradigmas históricos do medo e os coloca em terreno semântico instável. Assim, naufrágios tornam-se também manifestações do elemento humano; as pestes, uma maneira de partilha; os suicídios, a possibilidade de trânsito entre vida e obra. Al Berto recupera, por fim, a duplicidade originária da palavra *risco*, isto é, abre-se para suas possibilidades negativas e positivas, em fricção, no poema.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto, medo, catástrofe, doença, suicídio.

ABSTRACT

Al Berto built his literary work deeply based on the writing of emotions in a discourse in tune and tension with the autobiographical canonical genres and marked by the excess, the obsession, the senses of the body and the unknown. His poetry was located, therefore, in the antipodes of a retained, decanted, calculated, abstracted, philosophizing-theorizing and other predicates in this field. In this perspective, the specific, the fear, is central as an instrument or, still, as a privileged and structuring channel of his poetic praxis. We are interested, in this direction, in understanding a) how the relations between fear and literature are established, starting from Al Berto's work; b) how he creates a lyric subject irremediably marked by fear in its causes and effects – such as insecurity, lack of control, vulnerability, pessimism, fatalism, etc.; and c) what treatment archetypes of fear – namely catastrophes, diseases and death – receive in his poetry. By mobilizing the cultural memory of the emotion, which includes literary tradition, Al Berto transforms it, working through language, into an ambivalent force of its writing. It is the constant and never appeased friction of the paradox of the one who writes against fear and nourishes it in doing so. Emotion, therefore, mediates simultaneous movements of order and chaos, attraction and aversion, health and disease, creation and destruction. In contiguity with that dynamic, we organize the chapters through equally ambiguous figures – these are the cases, respectively, of shipwrecks, contagion and suicide. Al Berto reviews historical paradigms of fear and places them in an unstable terrain. Thus, shipwrecks also become manifestation of human life; plagues become a way of sharing life; suicides become the very possibility of transit between life and poetry. Al Berto thus recovers the original duplicity of risk, that is, he opens up to negative and positive possibilities of the poem.

KEYWORDS: Al Berto, fear, catastrophe, illness, suicide.

SIGLÁRIO

Obras de Al Berto citadas

AM – *O Anjo Mudo*, edição de 2012

D – *Diários*, edição de 2012

Dp – *Dispersos*, edição de 2007

E – Espólio, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal

M – *O Medo*, edição de 2009

Com exceção do material contido no espólio do poeta, as demais obras integram a “Colecção Obras de Al Berto” da editora Assírio & Alvim.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: A VIDA COMO PROJETO DE ESCRITA	12
PRIMEIRAS PALAVRAS INCERTAS E PRECÁRIAS.....	19
1. A(S) CEM/SEM FACE(S) DO MEDO	19
2. OS DESCAMINHOS DE UMA EMOÇÃO.....	25
MEDO E OFÍCIO: O TEMOR PERENE DAS MÃOS	38
MEDO E CATÁSTROFE: A SOBREVIVÊNCIA DO NAUFRÁGIO.....	84
1. NOVA MANEIRA DE GRITAR (I): A EXISTÊNCIA NÁUFRAGA EM <i>HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA</i> E A <i>SEGUIR O DESERTO</i>	87
2. INTERMEZZO EM FUGA: <i>TRÊS CARTAS DA MEMÓRIA DAS ÍNDIAS</i>	107
3. NOVA MANEIRA DE GRITAR (II): OS NAUFRÁGIOS AFETIVOS EM <i>O MARINHEIRO E LUMINOSO AFOGADO</i>	113
4. CODA QUASE APOCALÍPTICA: ENTRE PIPELINES E VERSOS DE SINES	130
MEDO E DOENÇA: A LÍNGUA EM SANGUE CONTAMINADO	142
1. PARA OUVIR/FAZER O CORPO DOENTE LATEJAR	146
4.2 TRAMA-TEXTO, O RENDILHAR DA PESTE.....	170
MEDO E MORTE: A ESCRITA COMO UM ESPAÇO SUICIDÁRIO.....	199
1. OS “INÚMEROS SUICÍDIOS”: AL BERTO E AS SOMBRAS	202
2. AL BERTO, UM POETA-LÁZARO.....	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS ARRISCADAS E AMBIVALENTES	241
BIBLIOGRAFIA.....	252

APRESENTAÇÃO: A VIDA COMO PROJETO DE ESCRITA

*Viver – não é? – é muito perigoso.
Porque ainda não se sabe. Porque
aprender-a-viver é que é o viver,
mesmo.*

João Guimarães Rosa

Ao dizermos que o medo é estruturante da obra de Al Berto, subjaz em tal afirmação o reconhecimento de um princípio norteador, de um eixo organizacional, de um plano estrutural. Assim, interessa-nos, para estas palavras iniciais, destacarmos alguns contornos daquilo que o autor chama, em seus *Diários*, justamente de “projecto de escrita”: “publique ou não, um escritor sem projecto de escrita não é, nunca poderá ser, escritor” (D, p. 230; grifo do autor). Al Berto nunca escreveu ensaios, textos teóricos; pouco se pronunciou sobre o seu percurso, sobre seu entendimento quanto à figura do poeta e quanto aos valores da arte. Parecia ser o âmbito literário, criativo, o único canal de comunicação válido: “não é importante que eu fale sobre o meu trabalho de escritor. Não, não é importante” (D, p. 65). É possível, no entanto, recolher momentos – em especial nas páginas de material diarístico e em entrevistas coligidas – nos quais, contrariando determinação própria, ele se manifesta sobre o “trabalho de escritor” ou, ainda, sobre seu “projeto de escrita”.

Um bom ponto de partida talvez seja a entrada de 24 de janeiro de 1983, que nos dá várias pistas para investigação – vale o longo excerto:

Não acredito no génio, acredito, sim, na *necessidade*, na *urgência*, na *ânsia* de *manter por um fio entre a queda final e o precário equilíbrio das palavras*. O *Trajecto escrito* de um escritor nada tem a ver com a publicação de livros. (...) Os mecanismos da escrita são, de certo, *mais profundos e misteriosos*, para que estejam condicionados à simples publicação dum livro. Se retirarmos todo esse *mistério* ao acto de escrever, e o votarmos à simples acumulação de ‘Trabalho Curricular’, o melhor será dar um tiro na cabeça e no que faremos. A poesia, em meu entender, não é propriamente coisa para ser subserviente desses doutores universitários que esgalham uns *versos perfeitos*, muito bem elaborados. *Cheios de técnica, cheios de segura também* (...) Palermóides, que não sabem nada sobre o *cheiro acre da vida!* (D, p. 78-79; grifos nossos).

Escrever não se resume necessariamente à publicação, à inserção no mercado editorial e, em última instância, não se resume apenas às palavras. Dentro desse discurso, não se trata eminentemente de técnica. Da escrita não se exige a “perfeição” formal, mas outro tipo de demanda: a experiência do “cheiro acre da vida”. É esse o forçoso fardo para que a poesia não seja estéril, “cheia de segura”. Para Al Berto, a atividade do escritor não caberia no ordenado

propósito de um currículo; a escrita é fruto de um processo que não se subordina completamente, que excede ao controle e do qual se desconhece o funcionamento profundo.

Aquele que escreve o faz, ainda, a partir de um estilo de vida radicalmente assumido – como diz em outra passagem: “Viver plenamente as alegrias e frustrações da *minha vida de ‘homem que escreve’*” (D, p. 42; grifo nosso). A vida desse homem é uma existência “por um fio”, como disse. Colocar-se em risco, correr perigo, manter-se nessa linha, nessa fronteira, na corda bamba do “precário equilíbrio das palavras”. Esse é o trajeto que se realiza pela escrita e para a escrita:

é preciso assumir ser escritor, com todo o inferno que envolve esta sobrevivência. (...) não consigo deixar de escrever. isto é a única certeza que tenho. deve ser neste acto que se começa a ser escritor. será? a vida foge-me, não terei tempo de desvendar este mistério. E se o desvendasse, que me aconteceria? continuaria a escrever, ou somente a viver? (D, p. 223; grifo do autor).

Sublinhamos como a escrita é uma forma de “sobre-vivência” – não apenas como mecanismo de defesa e continuidade da existência, mas também especialmente como vivência em excesso, uma supervivência. Tal opção tem de ser um gesto extremado, como o é “o inferno” que dela advém. Para Al Berto, assumir é escolha, ser escritor é da ordem do mistério. Se as grandes questões existenciais são insondáveis, a escrita, seus mecanismos e propósitos são também misteriosos, como registra, de maneira parecida, no livro *O anjo mudo*: “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).

Menções à imbricação entre vida, obra e a necessidade de escrever são recorrentes e destacamos três delas, semelhantes entre si – “a minha visão do mundo está intimamente ligada à escrita. ao propósito de escrever. o meu percurso de escritor nada tem a ver com a publicação do que escrevo.” (D, p. 230; grifos do autor); “que nada perturbe o teu percurso, constrói a tua obra, é isso a única coisa que conta. é essa a única maneira de fulgures acima de qualquer banalidade.” (D, p. 277); e “Escrever, pelo menos no que me diz respeito, é um projecto que se assenta em grande parte, na maneira como estou na vida” (D, p. 88).

Atentemo-nos para a ocorrência, até aqui, de palavras de um mesmo campo: “trajeto”, “trajetória”, “percurso”; etimologicamente, teríamos “lançar-se através”, “correr através”: travessia. Retornaríamos, assim, – como temos feito desde a nossa dissertação – a versos que encerram uma espécie de arte poética de Al Berto:

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)

A vida de um “homem que escreve” pressupõe uma travessia orientada por um investimento na experiência – ainda que essa possa apenas ser apreendida enquanto perigo, alerta e fragmentação (“decifração do medo e dos sinais”). Não se trata, ainda, de uma experiência qualquer, mas daquela, lembremos, “acima de qualquer banalidade”, o que, em Al Berto, significa a vivência do “cheiro acre da vida”.

A sabedoria de um Riobaldo, em nossa epígrafe, previne-nos do quão perigoso é viver dada sua absoluta contingência. Não se antecipa à vida, pois seria negá-la: a “aprendizagem lenta do movimento sinuoso do mundo” (AM, p. 22) não é sinônima da rápida assimilação de códigos organizados e pré-estabelecidos, mas sim a vivência em si, na velocidade dos anos, por itinerários tortuosos, pouco lineares. Disso decorre uma escrita que constantemente se descreve como “lenta”, “lentíssima”. O vagar da poesia não se coaduna com o desejo de segurança que a velocidade desestabilizaria, já que a experiência poética é por si uma desestabilização; os versos buscam recuperar um ritmo outro, que se dilata na intimidade/interioridade do sujeito, que se constrói com a marcha dos anos, e que, voltados para dentro, não acompanham o afogadilho obsedante de seu contexto histórico; estabelece, por contraponto, suas próprias urgências, ânsias e necessidades.

Sua laboriosa travessia poética tem algo de uma *via dolorosa*, em que participam aspectos aos quais a contemporaneidade desenvolveu verdadeira ojeriza. Quando afirma em entrevista para o *Diário de Notícias*, em 1997: “Continuo a ter um relacionamento com o mundo, que passa pelos afectos, do ódio à paixão, do repúdio ao espanto”, o poeta renuncia à apatia, ao horror à dor e à urgência anestésica de minimizar os riscos e os perigos de sofrimento. São os afectos – todo eles – que lhe garantem *presença*; sem eles, o sujeito perde esse elo. Aquela *moção* lenta e sinuosa tem, portanto, algo da e-moção e igualmente de uma co-moção, que determina esse relacionar-se com o mundo nas simultaneidades afetivas: deixar-se afetar pelas emoções e, afetado, mover-se por e com elas.

Em outra entrevista, também de 1997, ano de sua morte, Al Berto deixa-nos claro que um de seus grandes legados foi a defesa intransigente do humano. Declara ao *Jornal de Letras*: “Já estamos em plena desumanização mas eu recuso-me a participar dessa merda. Tenho afectos, amor quando isso acontece, paixão, mas, como não vivo sozinho, apercebo-me de que estou cada vez mais um homem das cavernas”. Notemos sua desilusão quanto aos rumos da sociedade e a expressa necessidade de algum tipo de “retorno civilizacional” para recuperarmos uma humanidade, perdida, caracterizada eminentemente pela vida emocional.

Ora, é nesse exato contexto que uma pergunta serve-nos como ponto de partida para o trabalho aqui proposto: por que “*O Medo*”?; dito de outra maneira: por que, na contramão do convencional “poemas reunidos”, “toda poesia”, o poeta escolhe tal título como selo de sua obra? Tais perguntas, por elementares, parecem alertar que, independente da ótica sob a qual se pretende ler o autor, acreditamos ser o medo elemento incontornável.

Se assim o é, a recepção crítica¹ de Al Berto carece de estudo que não apenas aprofunde a leitura e discussão do tema, mas que também o perceba como elemento organizador e estrutural de sua lírica e, ainda, que articule sua poesia dentro das leituras da cultura contemporânea, nas quais o medo tem espaço relevante. Nesse sentido, este estudo propõe verificar *a) de que forma se estabelecem, a partir de sua obra, as relações entre o medo e a literatura; b) como ocorre a formulação de um sujeito lírico irremediavelmente marcado por tal emoção e seus desdobramentos – a insegurança, a sensação de vulnerabilidade, o fatalismo, etc.; e c) sob qual perspectiva e com qual tratamento figuram certos medos arquetípicos em sua obra – a saber: das catástrofes, das doenças e da morte.* Ao elegermos o tema do medo em sua poesia, supomos encontrar uma profunda reflexão sobre a contemporaneidade por meio de um indivíduo que, frente ao seu tempo, se apresenta como *autoafirmação da subjetividade, como proteção do trânsito dos afetos e como resistência à banalização e/ou esterilização da experiência.*

O processo de construção desta tese teve de superar constantes testes de arranjos. A constatação das inúmeras possibilidades de entrada ao tema, por um lado, corrobora nosso argumento central: a noção de medo é estruturante na poética de Al Berto e, por isso, perpassa direta e indiretamente os principais aspectos de sua obra; por outro lado, exigiu-nos um esforço de seleção e edição maior do que o esperado. Tal demanda perigosamente flertou com uma impossível conclusão e, por vezes, assediou o trabalho com a paralisia diante da sua enorme multiplicidade.

Nessa tentativa de organização, a tese compor-se-á de cinco capítulos que abordam diferentes aspectos do medo em relação com temas e procedimentos poéticos de Al Berto.

Em nossas “Primeiras palavras incertas e precárias”, por introdutório, expomos as dificuldades de se demarcar o campo teórico do medo, o que passa por justificarmos nossa

¹ O fato parece-nos claramente ilustrado em resenha para *O Medo* de Maria Lúcia Lepecki publicada no *Diário de Notícias* de 29 de maio de 1988. Nela, a crítica pede ao leitor que, “de faz de conta”, imagine o título da obra como sendo “Trabalhos do Olhar”. Registramos ainda que Golgona Anghel, em sua tese de doutoramento *Metafísica do Medo* (2008), efetivamente analisa o medo, sobretudo nos capítulos 4 e 5. Ela atém-se às noções de “tempo” e do “fora” a partir de uma perspectiva deleuziana, o que constitui abordagem e recorte bastante diversos dos aqui propostos.

recusa a uma nomenclatura *stricto sensu* da emoção. Na ausência de definições estanques, era imprescindível cingir minimamente os momentos e as manifestações da *cultura do medo* que nos ajudariam a contextualizar as questões levantadas ao longo de todo o trabalho e dissessem do lugar crítico a partir do qual estávamos revisitando a obra do poeta. Em outras palavras, foi-nos importante recompormos algo dessa atmosfera na qual a nuvem informe do medo se instala para que, assim, pudéssemos marcar, afastados os anacronismos, como e por que Al Berto nos interessa *hoje*, sobretudo *hoje*.

No segundo capítulo, “Medo e ofício: o temor perene das mãos”, centrado nas manifestações artísticas, retomamos a multiplicidade lexical acerca da emoção para pontuarmos como, a partir de outros pintores e escritores, o medo foi utilizado enquanto instrumento ou, ainda, como canal privilegiado e estruturante de expressão estética. Dito de outra maneira, através do diálogo interartes, buscamos entender como a práxis artística que se pretende reação ao medo pode, ela mesma, produzi-lo quer pelo contato objetivado com a intimidade, quer pela imprevisibilidade do ato criativo em si. Nesse círculo paradoxal e retroalimentado, Al Berto revisita, por atualizações e desvios, os lugares arquetípicos do medo: suas manifestações físicas e/ou simbólicas – tremer, encolher-se e gritar –, suas ações e reações – pôr-se em risco, ser perseguido e esconder-se –, e sua forma de ser percebido/experimentado – pressentimentos, presságios, intuições.

Se uma conclusão importante de nosso estudo é a de que Al Berto, através de sua poesia, *entende e torna o medo uma força ambivalente*, propusemos, como condutores dos demais capítulos, figuras que remetessem a essa dinâmica – são os casos, respectivamente, da catástrofe, do contágio e do suicídio. Em todos eles, Al Berto frequenta e subverte paradigmas históricos do medo e os coloca em terreno polissêmico e movediço, através do qual o seu potencial negativo, ressignificado, passa a conviver com sentidos múltiplos da emoção, o que propicia uma fricção criativa constante.

A mão que treme é a mão que escreve e, quando o faz, plasma, sismográfica, os abalos desastrosos do mundo. Essa é a premissa que nos ajuda a introduzir o terceiro capítulo, no qual novos dados obrigaram-nos a lançar outro olhar ao *corpus*: aquilo que seria um tema acessório passou a constituir, talvez, o capítulo de maior fôlego da tese. “Medo e catástrofe: a sobrevivência do naufrágio” traz uma extensa pesquisa de viés comparatista realizada a partir de um conjunto de textos de Al Berto – a saber: *A seguir o Deserto*, *Três Cartas da Memória das Índias*, “Canto do Amigo Morto” e *Luminoso Afogado*. Neles, é possível observar uma forte intertextualidade com os relatos contidos na *História Trágico-Marítima* e com o drama pessoano *O Marinheiro*.

Ao mesmo tempo em que detectamos uma sorte de *tradição do naufrágio*, tais diálogos prestaram-se ainda a discutir como o poeta, pela ótica do medo e da catástrofe, não apenas reflete seja sobre a derrocada do passado colonial português, seja sobre a fragilidade da condição humana e seus vínculos afetivos, como também faz de sua poesia, enquanto procedimento poético, um vagar de textos que, qual destroços de uma embarcação, vão e voltam por seus livros.

Também por ter a catástrofe como eixo condutor e evocar os naufrágios sob outro prisma, o capítulo trata, em sua coda, da triangulação entre a escrita, a cidade de Sines e a ameaça ambiental. A catástrofe, então, enseja a discussão acerca do medo contemporâneo e do prometeísmo moderno baseado no progresso tecnológico. As constantes mutações sofridas pela paisagem local foram testemunhadas tanto em sua obra poética, quanto no trabalho à frente do Centro Cultural Emmerico Nunes, o que nos permitiu observação a articulação e a coerência entre os diferentes campos de atuação do poeta.

O veneno nos coloca tanto no campo de uma contaminação ambiental quanto pessoal. Tal imagem nos serve de ponte entre capítulos, já que, em “Medo e doença: a língua contaminada”, para aproveitar uma terminologia médica, a escrita figura como um comportamento de alto risco por sua exposição. Poesia, nesse sentido, em suas fronteiras frágeis e porosas, recusa a obsessão pela imunidade de nossos tempos; é uma forma de partilha, de participação concretizada no contágio, isto é, no “toque conjunto” – *con-tangere*. Dessa forma, interessava-nos discutir a importância da própria ideia do toque e das metáforas corpóreas – órgãos, ossos, pele – para, ao avançarmos, entendermos a constituição, desde muito cedo em sua obra, de um eu-lírico doente e atento ao seu organismo. As sobreposições entre as manifestações da doença – manchas, feridas, cicatrizes – e o ato de escrita levam-nos, por fim, a considerar a figura da “peste”, para além de seu ancestral imaginário desagregador, como signo da disseminação e do alcance da poesia, dentro de uma tradição de narrativas do fim do mundo e do último homem.

Do corpo doente partimos, em nosso último capítulo, ao corpo morto – ou quase isso. “Medo e morte: a escrita como um espaço suicidário” propôs-se a investigar, pela perspectiva do medo(,) da morte e das respostas a ele(s), a alta incidência de metáforas suicidas na obra de Al Berto, ainda que ele, pessoalmente, não o tenha praticado. Em um primeiro momento, realizamos uma digressão pela, digamos, tradição de suicidas portugueses para levantarmos, no diálogo com Antero de Quental, Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca, elementos que nos ajudassem a elaborar a questão tal e qual se apresenta em Al Berto. No momento seguinte, através da leitura de alguns textos – incluindo-se aí os poemas para o espetáculo

“Filhos de Rimbaud” e as últimas entradas de seus *Diários* – percebemos como a figura do poeta-Lázaro, fadado a um ciclo infinito de vidas e mortes poéticas, adiciona tensões às negociações, por si problemáticas, do discurso autobiográfico.

Por fim, em nossas considerações finais, tratamos do fascínio desse texto-corpo posto em perigo, desse existir nos limites do excesso, não exatamente como justificativa do medo, mas como uma das condutas que constitui e participa de sua experiência e pesquisa poético-afetiva. O risco do vício e o vício em arriscar estariam, assim, em linha de continuidade com o paradoxo retroalimentado de uma escrita que se realiza simultaneamente com medo e contra ele e que, por isso, estabelece insuperáveis instabilidades e inseguranças na já multifacetada e complexa relação de uma vida enquanto projeto de escrita².

² NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Al Berto dizia que “por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico” (M, p. 233). Também eu senti a necessidade, uma quase urgência, de assinalar que por trás das aspas e das normas da ABNT existe um corpo que, com sua própria história, medos e ansiedades, produziu estas análises, circulou por eventos acadêmicos e se deixou afetar por lugares e pessoas. Ao contrário do poeta, meu esforço, por vezes – e não foram poucas –, foi o de lembrar que a vida, a minha vida, no limite, NÃO ERA a escrita aqui registrada. Dessa clareza dependia a manutenção da minha saúde e dos meus vínculos afetivos. STOP.

PRIMEIRAS PALAVRAS INCERTAS E PRECÁRIAS

1. A(S) CEM/SEM FACE(S) DO MEDO

Adão, ao comer do fruto proibido, esconde-se. Teve medo. Se o mito adâmico é essencialmente o mito da gênese da consciência humana – “e quem te fez *saber* que estavas nu?”, indaga Deus –, o medo foi a primeira emoção experimentada. No princípio, portanto, era o medo, e, para um conhecedor do “coração das trevas” como Joseph Conrad, “o medo sempre permanece. Um homem pode destruir tudo dentro de si, amor, ódio e crença, e até mesmo dúvida; mas, enquanto se apegar à vida, ele não pode destruir o medo” (2014, p. 164)³. Nesse primeiro olhar, mais do que qualquer outra emoção, o medo está atavicamente ligado à vida, atravessa-a, pois funciona justamente como sua garantia, como mecanismo de sua preservação.

A onipresença do medo entre os homens incentivou pesquisadores, desde os finais do século XIX, a inclui-lo entre as listass das ditas “emoções básicas”, que seriam manifestações universais de nossa economia psíquica passíveis de serem objetivamente estabelecidas. Dentre essas diversas listas disponíveis, nenhuma das emoções constou de todas. Dessa falta de unanimidade, decorrem questionamentos já não tão simples quanto, a princípio, parecem: sabemos exatamente o que é medo? Todos o sentem, afinal? Se sim, fazem-no da mesma forma? A emoção teria um princípio essencialmente físico ou mental? Seria controlável ou involuntária? Inata ou aprendida? Danosa ou benéfica?

Tais perguntas encontram múltiplas respostas em campo cuja capilaridade e complexidade só tem feito aumentar na proporção em que crescem as contribuições de diferentes áreas do conhecimento, sobretudo nos últimos quinze anos. Tamanho interesse é observável em volumes multidisciplinares como *Politics of everyday fear*, de 1993, *La peur au XVIIIe siècle: discours, représentations, pratiques*, de 1994, *Fear and its representations – in the Middle Ages and Renaissance*, de 2002, *Ensaio sobre o medo* e *Topophilia and Topophobia*, ambos de 2007, e *Fear across the disciplines*, de 2012, ou em números temáticos de periódicos de diversos campos das humanidades, tais como *Communications*, nº. 57 “Peurs”, de 1993, os *Cahiers Internationaux de Sociologie*, nº. 114 “Faut-il une sociologie du risque?”, de 2003, a *Hedgehog Review*, nº. 5 “Fear itself”, de 2003, ou a *Revue Terrain*, nº.

³ Tradução nossa: “fear always remains. A man may destroy everything within himself, love and hate and belief, and even doubt; but as long as he clings to life he cannot destroy fear”.

43 “Peurs et menaces”, de 2004. Mesmo pensadores com leituras mais globais da contemporaneidade dedicaram obras exclusivamente ao tema – são os casos de Zygmunt Bauman, em *O medo líquido*, de 2006, Paul Virilio, em *A administração do medo*, de 2012, e Marc Augé, em *Novos Medos*, de 2013.

Mesmo aqueles que resistem em acolher a tese de uma “cultura do medo”, é difícil negligenciar o seu relevo na cultura contemporânea. Nosso trabalho, nesse sentido, resulta de um recorte – que não é exaustivo, mas saturado – sobre o tema. Isso significa, é escusado dizer, que, quer seja na sociedade, quer seja na obra de Al Berto, nem tudo é medo, mas muito o é. Buscaremos destacar, na maior extensão possível, sua multiplicidade de manifestações.

Se, por um lado, o tema ganha inegável impulso nas discussões acadêmicas a partir dos fatídicos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, por outro lado, o medo, tal qual o entendemos, não nasceu com esses eventos; nesse dia o mundo assistiu a um dos pontos de viração de um processo. Carlos Drummond de Andrade terminava sua “Elegia 1938” profeticamente dizendo: “porque não podes sozinho dinamitar a ilha de Manhattan”; sozinhos não o fizeram, mas encontraram outros meios em um futuro já pretérito. Queremos dizer com isso que, se o agora torna o medo tanto mais evidente aos nossos olhos, é porque talvez o poeta seja de fato, como chamou Sophia de Mello Breyner Andresen, uma “atenta antena”. Acreditamos com isso que tal articulação, antes de produzir anacronismos, corrobora a ideia de que vivemos, de certa maneira, um sistema do medo historicamente construído do qual Al Berto, para utilizarmos uma metáfora mais afeita ao seu imaginário, foi um desses *sismógrafos* sensíveis, atentos.

Dentro da história do medo, cabe marcarmos algumas questões. Segundo certa tradição, que passa por Aristóteles, São Tomás de Aquino e Spinoza, o medo é tratado como uma deficiência da razão ou do caráter, isto é, como uma “paixão submetida à volição, imaginação e vontade ética” (cf. LAZIER; PLAMPER, 2012, p. 2); o foco era, portanto, delimitado à subjetividade. Para os historiadores Benjamin Lazier e Jan Plamper, na introdução de *Fear across the disciplines*, a mudança de paradigma – do sujeito para os estímulos externos – é recente, remonta meados do século XIX. É quando se estabelece o chamado “regime fóbico” nos trabalhos, por exemplo, de Charles Darwin – que lança a hipótese de haver emoções expressas da mesma forma universalmente – e de Carl Lange e William James – que, de forma independente, concluem serem as emoções primeiramente fisiológicas e depois processadas pelo cérebro.

A discussão posta é se a emoção seria ou não primária – isto é, se temos reações físicas e, por isso, sentimos medo ou se sentimos medo para, então, desencadear-se reações

físicas. Esforçam-se, aí, para demonstrar que o medo é anterior e apartado dos processos cognitivos e culturais; reporta-se a outra instância. Atualmente, tem prevalecido uma posição intermediária: “a especificidade da emoção seria ditada pelas características da situação em que o sujeito é confrontado, as sensações viscerais viriam, na verdade, a modular a intensidade da emoção assim sentida” (1993, p. 29)⁴, como diz o neurobiólogo Robert Dantze.

Diante de nós, temos duas grandes linhas de entendimento do medo: uma defende que ele se dirige a determinados objetos através de conhecimentos, julgamentos e crenças sobre o mundo – são os chamados modelos intencionalistas; a outra o enxerga como uma adaptação evolutiva das espécies, instinto de sobrevivência e de transmissão dos genes, que poderia, conseqüentemente, ser estudado em suas similaridades com outros mamíferos – são os chamados modelos animais ou não-intencionalistas.

Ainda segundo Lazier e Plamper, no primeiro caso, o medo é encarado como um *processo* – e.g., psicanálise e fenomenologia; no segundo, como uma *entidade* – e.g., neurociência. Tal discussão tem por pano de fundo maneiras fundamentalmente distintas de se conceber não apenas as emoções, mas o ser e o mundo:

As teorias não-intencionalistas são pensadas para colocarem um sujeito distintivo [discrete] sobre e contra um mundo de objetos. As teorias intencionalistas, em contraste, falam de um eu – poroso, aberto, socialmente mediado – e do medo como sempre ligados aos objetos específicos com os quais eles estão associados (2012, p. 5)⁵.

O fato é que, se por um lado, parece incontestável que o medo não se resume a um mero instinto replicado há centenas de milênios, não se pode, por outro, ignorar nem o crescente conhecimento, proporcionado por novas tecnologias, de sua dinâmica psicobiológica, tampouco a plausibilidade de certos paralelos comportamentais entre humanos e demais animais em situações de medo.

As ciências médicas têm avançado na compreensão dos mecanismos do medo. O neurocientista Joseph LeDoux, por exemplo, em *The emotional brain* (1996, pp. 161-178), acredita ter demonstrado – e resumimos de forma grosseira – que o medo possui dois caminhos neurais organizados por meio da amígdala: um deles promove uma resposta bastante rápida, mas pode ser igualmente “precipitada”, quase como um “alarme falso”; o outro é mais

⁴ Tradução nossa: “la spécificité de l’émotion serait dictée par les caractéristiques de la situation à laquelle le sujet est confronté, les sensations viscérales venant en fait moduler l’intensité de l’émotion ainsi ressentie”.

⁵ Tradução nossa: “Nonintentionalist theories are thought to posit a discrete subject over and against a world of objects. Intentionalist theories, by contrast, speak of a porous, open, socially mediated self and of fear as always attached to the specific objects with which they are associated”.

lento, pois requer um volume maior de informação e pode, eventualmente, bloquear o primeiro impulso do medo.

Na mesma direção de LeDoux, sobre a velocidade como determinante para a eficácia da defesa, o psicólogo Arne Öhman, em *The Biology of fear*, resume a estratégia cerebral desencadeada pelo medo: “se o medo evocado for muito intenso, nossos cérebros apostam em estratégias evolutivas comprovadas pelo tempo, rebaixando a sua parte mais avançada, o córtex frontal, e delegando assim às estruturas subcorticais, mais primitivas, a organização da defesa rápida” (2012, p. 38)⁶.

É o que também observa o neurobiólogo Robert Dantze quando considerados experimentos de estimulação elétrica de diferentes zonas do cérebro de animais: “é muito fácil evocar comportamentos de ataque ou fuga acompanhados de sinais vegetativos de medo. Por outro lado, a destruição dessas estruturas produz animais plácidos e ligeiramente agressivos” (1993, p. 27)⁷. Temos aí descritas as clássicas reações de inércia, fuga e ataque, que seriam, portanto, reminiscências de comportamentos primitivos do medo: a imobilidade seria uma resposta do tipo “parar, olhar e ouvir” e funcionaria como uma espécie de camuflagem contra predadores primitivos, especialmente sensíveis ao movimento; já a defesa agressiva seria o último recurso da presa encurralada para possibilitar um novo escape – a oscilação entre fuga e ataque é central nessa estratégia.

A crítica aos modelos animais, não-intencionalistas, é que, *per se*, não são capazes de explicar a totalidade de implicações das emoções humanas; tendem a tratá-las como objetos distintos, ignorando as “mesclas” de emoções, que são estados coesos e não a somatória de estados elementares (cf. KAGAN, 2007, p. 9). Os argumentos são do psicólogo Jerome Kagan, para quem não é tão imediata a equivalência entre estudar as reações de imobilidade em ratos e os estados humanos do medo e ansiedade (cf. *ib.*, p. 17). Não existem modelos animais, por exemplo, que possam dar conta da culpa ou da vergonha, e o medo não é menos complexo que nenhuma delas. Kagan chega até a se questionar se “medo” é, de fato, o nome mais adequado para os estados observados em estudos com animais: “alerta, supresa ou vigilância parecem nomes melhores; nenhum é sinônimo de medo” (*ib.*, pp. 15-16).

⁶ Tradução nossa: “if the evoked fear is very intense, our brains bet on its evolutionary, time-proven strategies by downregulating its most advanced part, the frontal cortex, thus delegating to more primitive subcortical structures the organization of rapid defense”.

⁷ Tradução nossa: “il est très facile d'évoquer des comportements d'attaque ou de fuite accompagnés de signes végétatifs de la peur. A l'inverse, la destruction de ces structures produit des animaux placides et peu agressifs”.

O problema aqui enfrentado não diz respeito apenas às limitações dos modelos animais, mas também às da própria linguagem frente à realidade. A questão torna-se ainda mais intrincada quando consideramos, por exemplo, o expressivo levantamento de estudos antropológicos e linguísticos coligidos por Joanna Bourke (2005, p. 76). Ela observa, a partir deles, que os vocábulos usados para descrever sentimentos similares ao de “medo” possuem nuances semânticas significativas, que alteram profundamente o universo emocional de determinada cultura.

O geógrafo humanista Yi-Fu Tuan traz relatos (2005, pp. 57-72) de sociedades em que a compreensão mesma de medo é bastante esvaziada. Comenta os casos dos tasadaí, boxímares e mbuti – para os últimos, por exemplo, não existe a noção de mal: “sem esse conceito”, lembra Tuan, “ainda pode existir alarme, mas os componentes peculiares do medo humano⁸ – ameaça, suspeita, ansiedade – estão bastante diminuídos” (2005, p. 59).

Os trabalhos de historiadores como Jean Delumeau, *História do Medo no Ocidente e O pecado e o medo*, e da já citada Joana Bourke, *Fear: a cultural history* demonstram com farta documentação como a ideia de medo, o lugar que ele ocupa em determinada cultura, e os objetos mesmos de nossos temores alteraram-se ao longo do tempo.

O medo, assim, pode ser considerado em seu aspecto evolucionário enquanto mecanismo adaptativo de defesa ligado ao instinto de sobrevivência animal – e temos contribuições decisivas das ciências médicas e biológicas –; pode também ser tratado psicanaliticamente como demanda de foro íntimo elaborada pelos percalços pessoais, pelos dramas e traumas do indivíduo; e pode ser ainda visto como algo – e a sociologia, a etnografia, a antropologia e a linguística, por exemplo, se esforçam em demonstrá-lo – que possui contornos supraindividuais, coletivo. Dito de outra maneira, o medo fala-nos das formas como os membros de uma sociedade se relacionam, de como acessam o mundo; lembra-nos das nossas inquietações e inseguranças e das respostas que tentativamente construímos a elas; explicita os discursos da ordem, suas normas e interditos, aos quais estamos sujeitos e as estratégias de insurgência, transgressão e resistência contra eles; fala-nos, em resumo, de nossa esperança mesma de construirmos coletiva ou individualmente sentidos à nossa existência, à nossa presença no mundo.

Emoções como o medo são objetos poliédricos, cujo estudo é concomitantemente dificultado e beneficiado por sua transversalidade. Como bem resume o filósofo Lars

⁸ Queremos crer, é claro, que o geógrafo refere-se ao “medo humano” tal qual ocidentalmente o entendemos.

Svendsen, “o que distingue o medo da raiva, da dor e da alegria não é o objeto em si mas a nossa interpretação dele” (2009, p. 35). Poderíamos dizer ainda que, em última instância, a emoção não está nem no objeto tampouco exclusivamente no sujeito. São interpretações, que, por sua vez, têm “uma história evolucionário, social e pessoal, e, se quisermos entender as emoções, devemos levar os três aspectos em consideração” (ib., p. 24).

Öhman afirma que o medo, em uma perspectiva psicobiológica, é uma resposta multicomponente, que se refere aos sentimentos (transmitidos por relatos verbais) e às reações corporais (alteração do ritmo cardíaco etc.) e comportamentais (afastar-se etc.). Chamamos “medo”, assim, o paradigma emocional evocado em situações percebidas como ameaçadoras. É importante retermos a ideia de uma manifestação – sentimental – que se dá também através da palavra atrelada a reações corporais e comportamentais; tal justaposição corpo-linguagem, enquanto resposta à ameaça e urgência de fuga, será elemento fundamental da análise literária proposta adiante.

Ainda sobre sua caracterização multiface, o filósofo Aaron Ben-Ze’ev, em *The subtlety of emotions* (2001, pp. 473-489), à maneira de Spinoza, emparelha medo e esperança, enquanto *emoções projetivas*, focadas no futuro. Nelas, percebem-se três componentes: a) cognitivo, ligado à probabilidade de uma situação desejada ou não; b) avaliativo, referente à expectativa positiva ou negativa dessa mesma situação; e c) motivacional, concernente ao forte desejo e prontidão para agir. Esperança e medo são coincidentes no último deles, mas diferem-se nos demais pela conotação *negativa* do medo.

Ben-Ze’ev busca também distinguir o que chama de “medo agudo” e “medo crônico”: o primeiro seria breve e altamente intenso; já o segundo distingue-se por ser distendido, mais brando e não necessariamente ligado a situações ou estímulos tangíveis – ele cita como exemplos o medo de aviões e o medo de envelhecer, respectivamente (cf. 2001, p. 479). Ter ou não um claro objeto fóbico é o que tradicionalmente marca a diferença entre angústia e medo; essa linha, contudo, não é tão evidente. Svendsen exemplifica as dificuldades de se estabelecer categorias estanques:

Primeiro, o medo também pode conter incertezas no que se refere tanto ao seu objeto quanto às possíveis maneiras de escapar: você tem medo de um objeto particular, mas não sabe com certeza o que teme naquele objeto ou qual atitude você gostaria de adotar em relação a ele. Muitas das aflições da angústia também são caracterizadas por se ter um objeto, por se saber por que se está ansioso, mas é incerto como o objeto se manifestará na vida de alguém (2009, p. 36)⁹.

⁹ Tradução nossa: “First, fear can also contain uncertainty as regards both its object and possible ways out:

Conforme avançaremos no capítulo seguinte, se, por um lado, não nos dedicaremos a essa taxonomia das emoções – visto que, em nosso *corpus*, sob o nome de “medo”, a emoção observada nos poemas poderia ser tomada por outras e vice-versa –, por outro lado, pode ser produtora, diante do mesmo *corpus*, indagar sobre uma vontade ou, talvez, uma necessidade de buscar um objeto – sobretudo em uma época na qual tal diferenciação já era corrente¹⁰.

“Medo” alberga, desse modo, um guarda-chuva de qualidades/características inter-relacionadas com diferentes intensidades, e não apenas um único estado invariável independentemente dos contextos e estímulos diversos. A propósito, quando questionado se atualmente o medo não seria, ao invés, uma angústia – medo sem objeto – ou uma fobia – projeção de angústias internas em um objeto externo –, o filósofo Paul Virilio destaca, na contemporaneidade, a “polissemia” do medo que abarcaria, por fim, as três noções (2012, p. 42). Seguindo a sugestão de Jerome Kagan, portanto, adotemos uma moratória a palavras isoladas como “medo” e “escrevamos sobre o processo emocional com frases completas em vez de conceitos puros e ambíguos” (2007, p. 216).

Mais do que parágrafos inteiros, toda uma tese, sabemos, não é capaz de abarcar a multiplicidade de sentidos que “medo” pode assumir na poesia de Al Berto, por exemplo. Se assim o é, na impossibilidade de uma palavra-rótulo conclusiva – e quando a utilizamos é com consciência disso –, encaramos o trabalho a seguir como um desafio criativo que, rente ao *corpus* poético, no convívio com ele, não irá construir propriamente a definição sobre o tema, mas uma faceta possível – uma *possibilidade do medo*.

2. OS DESCAMINHOS DE UMA EMOÇÃO

Há pouco falávamos do *freezing* como uma das reações do medo. Os gregos já o haviam traduzido no mito do olhar da Medusa: defrontar-se com ela causava a pétrea paralisia. Não à toa, segundo descrição da *Iliada*, o lendário escudo de Agamêmnon trazia no centro a figura da górgona ladeada por dois deuses irmãos, filhos de Ares e Afrodite: Phobos,

you fear a particular object, but do not know for sure what it is about the object that you fear, or what attitude you would like to adopt to the object. Many anxiety afflictions are also characterized by having an object, that one knows what one is anxious about, but where it is uncertain how the object is going to manifest itself in one's life”.

¹⁰ Não se trata apenas de vocabulário psicanalítico. Para determo-nos em escritor que Al Berto lia com atenção, basta pensarmos na experiência literária, de extração existencialista, de um Vergílio Ferreira, com reflexões teóricas a respeito do conceito de ansiedade e angústia, que retomaremos no próximo capítulo.

o medo, e Deimos, o pânico. Em *Descrição da Grécia*, Pausânias, ao narrar os adornos da Arca de Cípselo, relata que o mesmo escudo trazia Phobos, representado por uma cabeça de leão, junto da seguinte inscrição: “Este é o Medo dos mortais: ele que o empunha é Agamêmnon”. Logo, para os gregos, o Medo era entidade ligada essencialmente ao imaginário bélico: rituais de sacrifícios eram conduzidos para que ele fosse aplacado e não acometesse os guerreiros nas batalhas; os mais valentes, por sua vez, aproximavam-se da deidade ao inspirar temor em seus inimigos.

Diferentemente da cultura grega antiga, Anne Scott e Cynthia Kosso, organizadoras do *Fear and its representations: in the Middle Ages and Renaissance*, comparam que, no recorte histórico sobre o qual se debruçam, “o medo era uma emoção a ser cultivada, aproveitada, avaliada, examinada e explorada [explored and exploited], não superada ou evitada. Era uma emoção valorizada - não desvalorizada ou patologizada - por sua *potência*” (2002, p. xii; grifo nosso)¹¹ – em especial no que tangia ao temor a Deus, ao pecado e à danação eterna como caminhos para garantir a salvação.

O Evangelho de São Mateus é bastante específico nesse aspecto: “Não temais os que matam o corpo, mas não podem matar a alma. Temei antes aquele que pode destruir a alma e o corpo na geena¹²” (Mat 10:28). Está claro quem se deve temer e os motivos de fazê-lo. Em rápida busca que fizemos nos livros bíblicos, a manifestação da divindade – seja a própria voz de Deus, seja por meio de seus profetas e anjos – com frequência notável garante aos homens que não tenham medo – logo em Gênesis: “Não temas, Abrão! Eu sou o teu escudo” (Gen 15:1). Parece ser este o pacto: àqueles que O temerem ficam salvaguardados de outros medos.

A autoridade da Igreja sobre os objetos do medo atinge seu ápice durante a Idade Média e a Renascença. Particularmente esta, para Delumeau, foi um período muito mais sombrio, permeado de incertezas e ameaças, do que os manuais de História nos ensinaram a imaginar. Ele associa, por exemplo, a insegurança e o “temor do abandono” aos “inúmeros Juízos Finais e evocações do inferno que obsedaram a imaginação de pintores, dos pregadores, dos teólogos e dos autores de *artes moriendi*” (2009, p. 41). A tese central de Delumeau é a de que, no período entre 1300 e 1650, a Europa viveu, de modo progressivo, um “mais estrito enquadramento pela Igreja e pelo Estado” (ib., p. 623). As pestes, a fome, os medos escatológicos, as heresias e os “agentes de Satã” – encarnados sobretudo nas figuras do

¹¹ Tradução nossa: “fear was an emotion to be cultivated, harnessed, probed, explored, and exploited, not overcome or avoided. It was an emotion valued – not devalued or pathologized – for its potency”

¹² A Bíblia de Jerusalém, tradução de nossa preferência, ensina que a “geena” literal era o local próximo de Jerusalém onde se incinerava o lixo da cidade; aqui é metáfora para a destruição.

mulçumano, do judeu e da mulher – alimentaram o discurso do medo e, de certa forma, fortaleceram as instituições da “ordem moral”. Como resume o historiador: “uma cultura que na época do humanismo se sentira frágil e ambígua, ganhava agora estrutura e base graças aos colégios que lhe asseguravam a filtragem ideológica e a difusão” (ib., p. 624). Segundo essa hipótese, o medo, a partir da segunda metade do século XVII, retraía.

Interessa-nos mais diretamente perceber como tais discursos estabelecem protocolos morais fortes que satisfazem a carência de diretrizes. Os tempos são outros, é verdade, mas isso não significa dizer que a visão religiosa do medo, por menos influente que nos pareça, tenha se destituído completamente de força – basta lembrar a influência política, econômica e social do televangelismo, por exemplo. Joanna Bourke lembra como, apenas ao término da Primeira Guerra Mundial com o número sem precedentes de jovens mortos oriundos de todas as classes e credos, o discurso religioso arrefeceu seu foco nos horrores infernais. Tornou-se cada vez mais difícil – tanto para os agentes da fé, quanto para os fiéis – enquadrar guerras que já não eram tão “santas”, em suas causas e efeitos, pela ideia de mal.

Diferentemente do “crime” e do “pecado”, que representam desvios a certos códigos, o sociólogo Zygmunt Bauman investiga a concepção de mal, aquele que ocorre quando “não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado” (2008, p. 75). O terremoto de Lisboa, em 1755, seria o marco inaugural, na modernidade, para que se separassem “os desastres naturais dos males morais – e a diferença tornou-se precisamente a *aleatoriedade* daqueles (agora reclassificada como cegueira) e a *intencionalidade* ou *premeditação* destes” (ib., p. 79; grifos do autor).

A natureza, nesse sentido, era vista como um obstáculo “inerte, desprovido de propósito, rebelde, insensível e indiferente às aspirações humanas” (ib., p. 111). O século XVIII, dessa maneira, começava a desenhar o conceito de mal como fruto do puro acaso, desprovido de qualquer traço de condenação divina cujos desígnios desconheceríamos. Afinal, como Deus permitiria tamanha crueldade?

O avançar da modernidade, sem dogmas e ideologias, trouxe as crenças para o plano particular. Marc Augé, no entanto, defende que o que às vezes chamamos individualização das crenças é, na verdade, em vez disso, “uma internalização de dúvidas e medos” (2015, s/p). O mesmo Augé, em entrevista, volta ao tema: “Na época clássica, justamente porque as pessoas tinham medo da morte, estoicismo e epicurismo tentavam elaborar reflexões capazes de nos consolar. Hoje, essas formas de consolação filosófica não funcionam mais” (2013, s/p). Se o medo é emoção que mira o futuro e se já não há cosmogonias que projetem nos homens um propósito último ou que lhes deem um sentido para sua origem, restou aos indivíduos crerem

em suas próprias dúvidas e confiarem em seus próprios medos: nenhum consolo, apenas a vaga – e esconjurada – sensação do nada.

Segundo Bourke, foi nessa passagem que o medo do “nada” subistui o medo de Deus. A morte passa a ser temida como um mero “vácuo da não-identidade” (2005, p. 49). O grande vácuo do absurdo não se fez notar apenas nas identidades. Os estudiosos coletam exemplos diversos em que se revestem de significação acontecimentos essencialmente randômicos, repentinos e inesperados; é ainda a resistência de se defrontar com o vazio, no qual se sequestram as palavras e a capacidade mesma de construir sentidos a partir dos fatos. Um caso paradigmático é o de atribuir o desenvolvimento de um câncer – doença altamente estigmatizada – a falhas no caráter ou a dificuldades pessoais para se lidar com problemas.

Ora, essa brevíssima recolha dos contextos históricos nos ajuda a dimensionar a construção dos discursos do medo – o que, conseqüentemente, altera sua percepção: dizer “tenho medo da ira divina” e “tenho medo de baixos padrões de segurança” não contemplam exatamente a mesma experiência, como bem exemplifica Bourke (cf. 2005, p. 76).

Em entrevista para o *Hedgehog Review*, o sociólogo Ulrich Beck, formulador do conceito de “sociedade do risco”, faz avaliação no mesmo sentido: “na pré-modernidade, os perigos e os medos poderiam ser atribuídos aos deuses ou a Deus ou à natureza, e a promessa da modernidade era superar essas ameaças por mais modernização e maior progresso”. Na sociedade do risco, que é a nossa, os geradores de medo são precisamente aqueles que outrora o eliminariam: “as ameaças que nos confrontam não podem ser atribuídas a Deus ou à natureza, mas à ‘modernização’ e ao ‘progresso’ em si” (2001, p. 99)¹³.

Para ilustrar a questão, o antropólogo Marc Augé utiliza a figura do “aprendiz de feiticeiro” (2015, s/p): o sortilégio da segurança – que engendramos e temos alimentado –, baseado na dita bandeira da modernização tecnológica, voltou-se contra seus criadores, a ponto de sermos nós mesmos nossa maior ameaça: ora porque negligenciamos o elemento humano – sua sensibilidade e *insights* –, ora porque seduzimo-nos por uma segurança absoluta jamais garantida, ora porque, dada a aceleração – não apenas, mas sobretudo – tecnológica, a cultura é incapaz de absorver e compreender os desdobramentos de nossas próprias criações.

¹³ Traduções nossas: ““in premodernity the dangers and fears could be attributed to gods or God or nature and the promise of modernity was to overcome those threats by more modernization and more progress”[...] “the threats we are confronted with cannot be attributed to God or nature but to “modernization” and “progress” itself”.

O mesmo Augé, em entrevista para o *La Repubblica* de 29 de janeiro de 2013, sai-se com uma instigante inversão: “No fundo, se nos séculos passados tinha-se medo da morte, sobretudo, hoje tem-se mais medo da vida”. E justifica-a:

Muitos dos medos que nos assombram não são novos em si mesmos. Novo, porém, é o seu *modo de fazer sistema* e a sua percepção. No passado, uma vez que os medos eram percebidos como locais e concretos, tinha-se a impressão de poder fazer algo para preveni-los. Hoje, ao invés, quanto mais os medos se tornam um *emaranhado inextrincável*, mais tem-se a impressão de que é impossível intervir sobre as problemáticas que os alimentam (2013, p. 45; grifo nosso).

Há nesse diagnóstico uma diferenciação que nos parece crucial: ao contrário das pestes, da fome e das guerras, nossos medos já não são pontuais, não se apresentam em local período delimitados, nem com um modo de combate específico; são difusos. Apesar da obsessão pela segurança – *et por cause* –, sentimo-nos fragilizados e impotentes ante os desafios do medo.

Se Delumeau estava certo ao dizer: “nossos ancestrais tinham muito mais medo do que nós” (1993, p. 23), isto é, se vivemos um tempo muito mais seguro em termos de sobrevivência, de longevidade, como a vida tornou-se – ou ao menos aparenta estar –, entretanto, tão ameaçada? Para ele, concorre com o feitiço da segurança uma “antropologia pessimista”, que nasce justamente porque “nós abandonamos o sonho de uma sociedade melhorada graças à ciência e à técnica, [...] repetimos a atitude que tínhamos ao início da modernidade” (ib., p. 21)¹⁴. A espiral do medo perfaz seus retornos. Resta perguntarmo-nos se, afinal, o sonho acabou. Passados pouco mais de duas décadas desde a avaliação do historiador, o conhecimento científico-tecnológico avança em ritmo galopante; se muitos já nada esperam dele senão o colapso da civilização, também pouco conseguiram fazer para reverter o quadro: seguimos indivíduos em risco, corpos ameaçados.

Svendsen concorda com Delumeau e vai além ao colocar essa condição na causa da multiplicação dos medos: “devemos levar uma vida altamente protegida para termos tempo de temer todos os potenciais perigos que podem nos atingir”. Nesse contexto, “com um número suficiente de repetições e com sua expansão para outros fenômenos, ele [o medo] se torna uma *perspectiva geral da vida*”. (2012, p. 19; grifo nosso)¹⁵. Também Bauman entende que o

¹⁴ Tradução nossa: “nous avons abandonné le rêve d'une société rendue meilleure grâce à la science et à la technique. Nous répétons l'attitude que nous avions au début de la modernité”.

¹⁵ Traduções nossas: “we must after all lead a highly protected life to have the time to fear all the potential dangers that may strike us” [...] “with sufficient number of repetitions and a spreading out to ever more phenomena it can become a *general perspective on life*”

medo se tornou “tarefa para a vida inteira” e os perigos “passaram a ser considerados companhias permanentes e indissociáveis da vida humana” (2008, p. 15). Em um vocabulário médico, os medos já não são *epidêmicos*, repentinos e transitórios, mas *endêmicos*.

Muito da sensação coaduna-se com o conceito moderno de risco, que, segundo sintetiza Beck, pressupõe fazer previsíveis e controláveis o essencialmente imprevisível das nossas escolhas civilizacionais (cf. 2001, p. 98). Tornado um modo de vida, o medo traduz-se em constante exercício de antecipação e vigilância para redução de riscos.

A noção de risco, tal qual o entendemos hoje, só é possível em um mundo, segundo Bauman, “rotinizado, monótono e repetitivo” – o que se converteria em alta segurança dentro do ideário do medo. A previsibilidade, constância e frequência permitem que “os custos e benefícios das ações pretendidas e suas chances de sucesso e fracasso sejam passíveis de tratamento estatístico e avaliados em relação aos precedentes” (2008, p. 129). Os medos, então, ganham uma chancela “objetivista”, “cientificizada” e seriam, por isso, mais factíveis. Por quantificáveis, passam também a ser valorados e comercializados através da diversidade de produtos e serviços em uma *commoditização* do medo, que retroalimenta – e é importante que o faça – a sensação de riscos generalizados (ver também BOURKE, 2005, p. 56). Ora, se a segurança é um produto, manda a regra mercadológica que se criem demandas de consumo onde elas não existem, isto é, onde não há medo.

O filósofo François Ewald, que se tornou algo como um mentor intelectual da indústria francesa de seguros, em “Two infinities of risk”, traça um breve histórico da definição de risco no Ocidente. Para ele, no século XIX, expande-se o conceito – até então restrito aos eventos naturais – associando-lhe o problema do “acidente” – mistura entre o “natural” e a “vontade”. Ele destaca o processo de “socialização da responsabilidade”, que não significa exatamente uma ação comunitária e partilhada contra os riscos, mas a responsabilização *individual* de todos: “we are all each other’s risks”. Ewald usa como exemplo dessa viragem, no caso francês, a lei de seguridade social de 1898, que obrigava as empresas a se responsabilizarem por acidentes de trabalho. Os seguros, assim, passariam a ser uma obrigação moral e social. A partir daí, o risco não se inscreve na relação dos homens com natureza hostil, mas nas próprias interrelações humanas. Nesse cenário,

“risco adquiriu um tipo de status *ontológico*. A vida é agora marcada por uma *precariedade essencial*. (...) O risco dá presença efetiva - quantificável - àquilo que, no entanto, é apenas provável. Esta nova relação de vida consigo

e com a morte, sem dúvida, engendra ansiedade e uma espécie de *frenesi coletivo e individual de autoproteção*” (1993, p. 227-228; grifo nosso)¹⁶.

O excerto recobra três pontos de especial importância em nossa argumentação: a) a assunção de uma fragilidade inerente à condição humana – e gostaríamos de sublinhar a concepção de precariedade, pois ser-nos-á útil adiante; b) a maneira como a aparente objetividade do discurso do risco converte probabilidades em catástrofes anunciadas – e quase consumadas – com as quais a sociedade passa a conviver; e c) o modo como essa convivência cria um *frenesi* de autoproteção bastante *sui generis*, pois pode chegar a ser compulsivo e delirante, e, por isso, distendido, impreciso e inelutável.

Augé, na coletânea *The Future*, recentemente lançada, discute o neologismo da “governança” [“governance”], criado para designar, no mundo globalizado, como a relação entre homem e o medo implica “que tudo seja uma questão de competência e bom gerenciamento [good management]” (2015, s/p). Tal lógica afasta os horizontes da “revolução” ou do “sonho”: o conceito de governança em uma sociedade de consumo e serviços proclama “o fim da história”, já que a sociedade se preocupa muito mais com seus medos imediatos e abdica do longo prazo, até por incapacidade de prever em todos desdobramentos. São respostas para uma emoção que se assenta precisamente na projeção negativa do futuro; opta-se por compactá-lo, como estratégia para mitigar os medos.

Já que o futuro é nebuloso e os perigos, imprevisíveis, Bauman argumenta que uma das estratégias contra o medo – talvez a dominante na era da governança – seria uma atualização do *carpe diem* epicurista através da lógica do cartão de crédito: “aproveite agora, pague depois” (2008, p. 16). Em um contexto de compulsão antecipatória dos riscos, assume-se o caminho contrário: abdicar da responsabilidade e compromisso com o futuro em favor de uma vida a curto prazo. Como é de se esperar, isso acaba por ter o efeito oposto ao esperado: ignorar o futuro só empurra os medos para “debaixo do tapete” e, assim, dissemina-os subterraneamente, sem chance de identificá-los, localizá-los, determinar-lhes o real tamanho.

Destacamos ainda a semelhança entre a ideia de “governança” de Augé e a de “administração” de Virílio em ao menos um dos seus aspectos – e vale a longa citação:

Primeiro, o medo é agora um *ambiente*, um *entorno*, um *mundo*. Ele nos ocupa e nos preocupa. O medo já foi um fenômeno relacionado a eventos

¹⁶ Tradução nossa: “risk has acquired a kind of *ontological status*. Life is henceforth marked by an *essential precariousness*. (...) Risk gives effective – quantifiable – presence to that which is nevertheless *only probable*. This new relation of life to itself and to death can no doubt engender anxiety and a kind of collective and individual *frenzy of self-protection*”

localizados e identificáveis que eram limitados a certo prazo (...) Hoje, o mundo em si é limitado, saturado, reduzido, restringindo-nos a uma claustrofobia estressante. (...) A administração do medo também significa que os Estados estão tentados a criar políticas para a orquestração e gestão do medo. (2012, p. 14-15; grifo nosso)¹⁷.

De um lado, temos a disseminação do medo e do modo claustrofóbico de vida; do outro, o uso político-econômico institucionalizado que se faz disso. Virilio, no artigo “The Primal accident”, já indiciava a mudança das políticas nacionais como exemplo ilustrativo de uma mentalidade fundamentada na administração do medo: a doutrina da *segurança nacional* substitui, hoje em processo mais evidente e consolidado, o velho estilo da *defesa nacional*, ou seja, substitui-se um modelo baseado no “inimigo declarado” pela indeterminação de uma ameaça sempre presente (cf. 1993, p. 213).

Nossas principais referências bibliográficas são convergentes nesse aspecto: as políticas nacionais têm se estruturado a partir do medo. Segundo Bauman, a radical desregulamentação do mundo promovida pela economia neoliberal globalizada desmonta “os bastiões defensivos da sociedade civil” (2008, p. 198). Assistimos, dessa forma, à substituição de um Estado de bem-estar social por um Estado de proteção pessoal – e este, por sua vez, reativo/reacionário, “baseia-se no medo e na incerteza” e “desenvolve interesses na multiplicação das fontes que o nutrem” (ib., p. 200-201).

O que o Estado de proteção pessoal deve garantir está condensado sobretudo na ideia de “*safety*” – palavra que ganha uma especificidade dentro do campo semântico da “segurança” e está, aliás, ausente na maioria das outras línguas europeias. “*Safety*” evoca “os aspectos pessoais – materiais, corporais – da segurança”, isto é, “seus corpos e suas extensões: seus lares e os conteúdos destes, as ruas pelas quais se movem seus corpos, vulneráveis e indefesos como parecem aos golpes” (2006, p. 180; grifo nosso). A via é de mão dupla: a atuação de foco personalista atribuída ao Estado está imbricada na forma com a qual as pessoas passam a investir contra os seus medos: “se presume que sejam enfrentados individualmente, por cada um de nós, usando nossos próprios – e, na maioria dos casos, dolorosamente inadequados – recursos” (ib., p. 32)

Por esse ângulo, logo no prefácio para *Fear: a cultural history*, Bourke advoga que “as políticas públicas e as vidas privadas tornaram-se mediadas, ligadas pelo medo [fear-bound]:

¹⁷ First, that *fear is now an environment, a surrounding, a world*. It occupies and preoccupies us. Fear was once a phenomenon related to localized, identifiable events that were limited to certain timeframe (...) Today, the world itself is limited, saturated, reduced, restricting us to stressful claustrophobia. (...) The administration of fear also means States are tempted to create policies for the orchestration and management of fear.

“o medo tornou-se a emoção através da qual a vida pública é administrada” (2005, p. x). Quando o medo se torna o amálgama das relações sociais, “a suposição psicanalítica de que o medo reside na psique individual leva à individualização da mudança histórica” (2005, p. 353). Uma abordagem exclusivamente individualista do medo negligencia problemas de cunho social e político, reduzindo-os a questões a serem superadas no plano íntimo. Não se trata apenas de as estruturas sociais moldarem os medos – por exemplo, as diferentes expectativas de um médico ao anunciar um câncer a uma mulher e a um homem –, mas também de o medo moldar as estruturas sociais – como na diferença de estigmas entre homossexuais e hemofílicos portadores do HIV.

Isso posto, cabe perguntar: afinal, o que subjaz nos medos que somos incentivados a ter? Montaigne, em “Do Medo” nos seus *Ensaio*s, julgava ser a emoção que mais rápido nos tira o bom-senso – mesmo entre os mais “assentados” (1991, p. 39). O que não se está em questão, por outro lado, é o fato de o medo ser efetivamente uma lente, uma ferramenta de percepção – alterada que o seja – da realidade; sendo assim, é uma forma de relacionar-se com ela, de entendê-la. Mais do que isso, poderíamos dizer que é também um meio de se indagar sobre a própria vulnerabilidade e, a partir daí, extrair uma forma de aprendizado, de contestação e resistência.

Um exemplo talvez simples, mas bastante eficaz, é observar as idas e vindas do papel do medo na educação infantil. Circulava no início do século o entendimento de que crianças não deveriam ser demasiadamente expostas a situações de medo, pois se tornariam neuróticas e com difícil adaptação; hoje talvez, estejamos mais interessados em incutir-lhes o quão perigoso o mundo pode ser. (cf. SVENDSEN, 2009, p. 53).

Bourke, baseada em extenso levantamento, observa que rumores aterrorizantes de estupros – em especial pedófilos – propagam-se com notável facilidade em períodos em que é politicamente útil retratar a “família” como ameaçada. Nas décadas de 20, 60 e 70, de relativa tolerância à experimentação sexual, os medos direcionados aos abusos eram mais débeis. A década de 80 os fez reavivar na forma desproporcional de um “pânico moral” – com a mídia explorando-os em larga escala como espetáculo e com legisladores capitalizando-os politicamente através do endurecimento penal. Ainda hoje, sobretudo nos últimos cinco anos, as discussões acerca de direitos civis – tais como o casamento igualitário e a adoção por casais homoafetivos –, em países como Estados Unidos, Brasil e Portugal, expuseram de forma patente “pânicos morais” – o da pedofilia, por exemplo – arraigados e, por vezes, escamoteados na sociedade.

Exemplo mais radical encontramos na fórmula com a qual Delumeau comenta a Grande Depressão de 1929 e o princípio norteador das bolsas de valores: “alternância de esperanças imoderadas e de medos irrefletidos” (2009, p. 28). *Mutatis mutandis*, argumenta, ela poderia ser aplicada em outros episódios – e cita a Inquisição contra as heresias, ou o nazismo contra a ruína da moeda e o comunismo. Trata-se da aposta no apelo imediatista e por vezes violento da emoção – ao estilo da “*fight-or-flight response*” [reação de luta ou fuga]. Não são poucas as pessoas dispostas a abrir mão de direitos e referendar medidas extremas em nome do medo.

Como sinalizamos anteriormente, há um dado importante sobre os riscos contemporâneos: “já que a maioria dos perigos atuais é inacessível à fiscalização do público e não pode ser confiavelmente confirmada ou negada com os meios ao alcance das pessoas, eles podem ser facilmente ‘inseridos’ nas crenças públicas ou delas ‘excluídos’” (BAUMAN, 2008, p. 189). É sobre esse caráter obtuso que se assentam os usos do medo, tanto mais beneficiados pela maleabilidade e rápida mobilidade das pautas cotidianas.

Quando as crenças e ideologias vacilam, quando sua mobilização diminui, o medo rapidamente preenche tais lacunas; torna-se um – quiçá o principal – agente do poder, tenha ele inspiração religiosa ou laica: é comum os debates e campanhas políticas serem dominados pela hierarquização daquilo que devemos temer mais. Exemplo já bastante explorado por cientistas políticos, a reeleição do presidente americano George W. Bush, em 2004, muito patrocinada pela Guerra ao Iraque contra armas de destruição em massa – jamais encontradas. Em casos mais próximos à realidade brasileira, basta rememorarmos as eleições de 2002, na qual a atriz Regina Duarte começava uma peça publicitária, hoje folclórica, dizendo “estar com medo” do posteriormente eleito Lula da Silva. À época, a campanha petista respondeu com o *slogan* “a esperança vai vencer o medo”. Mais recentemente, em 2014, Dilma Rousseff resgatou o mesmíssimo mote eleitoral, ainda que muito de sua publicidade tenha se baseado na incitação ao medo da perda de avanços sociais. No escrever dessas linhas, Donald Trump vai inaugurando um novo capítulo dessa história...

Vivemos o fim das instituições centralizadoras e suas grandes narrativas teleológicas e ordenatórias – a Igreja, o Estado, a Família, etc. –, e, por entre suas ruínas, reflexo da sociedade que o produz, o discurso da ordem foi ensimesmando-se na garantia da menor de suas unidades: o indivíduo desagregado.

Tal discurso não raras vezes mobiliza e entrecruza diferentes arquétipos do medo, atualizando-os: são possíveis, por exemplo, diferentes combinatórias com metáforas que aproximam doenças, assaltos sexuais e guerras. É o caso do Secretário de Estado dos Estados

Unidos, George Schultz, que, em 1984 – ano em que se anunciava a provável causa da AIDS – dizia serem os terroristas “depravados” e “psicopatas” que espalhavam uma “doença contagiosa” e precisavam ser “tratados” (apud BOURKE, 2005, p. 368).

Isso serve-nos de alerta para que não percamos de vista, repetimos, a dimensão moral implícita – ou nem tanto – do medo. Ulrich Beck é peremptório nesse aspecto: “riscos vividos pressupõem um *horizonte normativo* de certeza perdida, confiança violada” (2011, p. 33; grifo nosso). Em outras palavras, todo risco é alimentado por um discurso moral que subjaz à máscara de fórmulas matemáticas.

A alteração semântica da palavra pode ser também um indicativo. Como lembra Svendsen, “the expression ‘risk’ could originally have both a negative and a positive meaning, since to take a risk also includes a positive possibility” (2009, p. 51). Os riscos, como os crimes, já não compensam – e a aproximação tem sua pertinência –: nenhum desfrute parece valer mais do que esse bem tão precioso, a pretensa zona de conforto e segurança.

Sobre isso, Yi-Fu Tuan (2005, p. 270-272) lembra-nos como, na origem – e os atuais fluxos migratórios mostram que ainda hoje –, a grandes cidades modernas tiveram presentes o medo e a desconfiança – especialmente direcionados a imigrantes e marginalizados. As interações sociais, por conseguinte, foram – e ainda o são – mediadas por fronteiras, bloqueios e interdições morais, que suspeitam da boa-fé e companheirismo, que resistem em acolher – e, por vezes, sequer reconhecer – o outro, o estranho, por ser ele o potencial agente do caos, fora do controle do conhecido.

O medo, assim, restringe a vida das pessoas, impõe-lhes limites, que, autoalimentados, se estreitam progressivamente. Ao analisar o medo do crime, Bourke ressalta: “o fator importante sobre esses comportamentos restritivos, no entanto, é que, em vez de reduzir o medo do crime, eles constantemente lembraram as pessoas de sua vulnerabilidade. O comportamento restritivo e cauteloso realmente causa medo” (2005, p. 334; grifo nosso)¹⁸. Esse círculo vicioso fez com que, descrente do policiamento preventivo eficaz – de resto, evidenciado já na opção por um tratamento coercitivo policial em detrimento de outras abordagens –, a sociedade passasse a considerar a responsabilização das vítimas, que são incitadas a mudarem hábitos e comportamentos para evitar crimes. A atualidade do diagnóstico se confirma quando, há poucos anos, a *Folha de São Paulo* recomendava táticas de segurança aos leitores homossexuais: de quatro pontos, três instruíam para que se

¹⁸ Tradução nossa: “the important factor about these constraining behaviours, however, is that instead of reducing fear of crime, they constantly reminded people of their vulnerability. Constraining and cautious behaviour actually increase fear”.

evitassem lugares e comportamentos. Às vítimas em potencial – e interessa que o medo as tenha –, o imperativo será: minimizar a exposição, reprimir a vida.

Nessas circunstâncias, surge uma questão central para refletirmos sobre a cultura do controle e sua relação com a exposição: a vigilância. Se em fins da década de 1940, George Orwell concebia o Grande Irmão como o epítome da vigilância do Estado, o avançar do século foi substituindo-o, em parte pela lógica da socialização da responsabilidade/individualização da resposta, por uma vigilância descentralizada e despersonalizada do “todos por todos” [all by all] (2003, p. 83). A avaliação é do sociólogo David Lyon, para quem o aumento da vigilância não se inscreve apenas na (anti)lógica da abdicação de liberdades civis em favor de um maior controle: “a liberdade não é a principal vítima. O dano colateral é causado acima de tudo em *amar e confiar*” (2003, p. 93; grifo nosso). Ao analisar as ligações perigosas entre consumo, vigilância e medo, Lyon está convencido não apenas de que a devassa da intimidade – através das bases de dados pessoais, provenientes de fontes diversas, cruzadas e armazenadas em diferentes níveis – serve mais à comercialização e à manipulação política da segurança, como também de que, para além da liberdade e da privacidade, são os laços sociais os mais corrompidos – e, com eles, a possibilidade de se pensar alternativas coletivas à sensação de ameaça individual.

Semelhante aos muitos protocolos de segurança a que estamos submetidos, as biografias seguem regras de procedimento: idades predeterminadas para os estudos, trabalho e aposentadoria compulsória – daí a noção de que existem pessoas “precoces” ou “muito velhas” para determinadas coisas. É importante haver previsibilidade em todas as etapas. Logo, o tédio é – entre outros motivos – o reverso dessa mesma moeda em uma sociedade que, de um lado, mobilizada por medos difusos e alertas permanentes, se educou aos muitos estímulos e tensões; e, de outro, não sabe bem o que fazer da conquista indesejada – efeito colateral? – da vivência uniformizada, protocolar e... amedrontada.

Desse modo, se a “fixação por segurança” tem pautado nossas discussões, não podemos ignorar, no entanto, o reverso como um de seus produtos importantes. Conforme argumenta Tuan, “é um erro pensar que os seres humanos sempre procuram estabilidade e ordem (...) A ansiedade nos leva a procurar segurança, ou, ao contrário, aventura” (2005, p. 17). Para ele, o estudo do medo “não está limitado ao estudo do retraimento e entrincheiramento; pelo menos implicitamente, ele também procura compreender o crescimento, a coragem e aventura” (2005, p. 18).

Quando se sabe que a imaginação do risco tem motivações morais profundas, a marginalidade, o desvio à norma comparece como forma de responder ao medo sem a ele se

subordinar. Queremos com isso dizer que a vivência crítica da emoção pode ser um chamamento para reinvenção, para o questionamento do *establishment*. O medo é, portanto, o preço que se paga pela abertura. Ao analisar a queda do Antigo Regime, Delumeau pondera que o esboroamento da autoridade e o esvaziamento do poder e da ordem não geram apenas medo, mas também o seu contrário: esperança, liberdade, permissão e festa. Cria-se “uma vertigem; é uma ruptura com uma continuidade; logo, com a segurança” (2009, p. 242).

Em tempos de subjetividades midiaticizadas, condicionadas por interesses econômicos e políticos, em tempos de transformações do humano, domesticado em suas emoções – agora patologizadas –, Joanna Bourke, na conclusão de sua longa reflexão histórica, convencia-se de que revisitar os diferentes discursos do medo possibilitava-nos explorar a pergunta essencial: “o que nos faz humano?” (2005, p. 389).

Tsvetan Todorov, ao meditar sobre a guerra ao terror – e quão atual é tal discussão? –, adverte que “o medo dos bárbaros é o que ameaça converter-nos em bárbaros” e remata com metáfora bem a calhar: “a história nos ensina: o remédio pode ser pior que a enfermidade” (2010, p. 15). A lição talvez não se aplique tão somente ao chamado “terrorismo” contemporâneo, mas a todo o aprofundamento de uma mentalidade que, orientada pelo medo, duvida do diálogo e dos trânsitos afetivos. Nesse sentido, a poesia daquele que, ao olhar à volta, sentia-se um “homem das cavernas” mostra-nos, por um lado, que binômios como civilização/barbárie ou progresso/retrocesso não são evidentes como suspeitávamos, e, por outro, nos exige que os questionemos.

MEDO E OFÍCIO: O TEMOR PERENE DAS MÃOS

Os *Diários* de Al Berto sugerem que uma das possibilidades de título dos próprios (pseudo)diários (D, p. 308) incluídos em sua obra poética seria “Ofício do Medo”. Como qualquer ofício, requereria, é de se pensar, técnicas e habilidades específicas. A partir dessa premissa, nosso objetivo neste capítulo é perceber de que maneira, qual um oleiro com o “lodo das emoções na ponta dos dedos” (M, p. 649), o poeta entende sua matéria-prima e se relaciona com ela, de que maneira ele a molda – se deixa moldar – e lhe atribui novas formas.

Para uma primeira aproximação, consideramos o poema (M, p. 654) que nos deu o título da tese:

o arco de lume ilumina
o pólen febril das pálpebras – primavera
que atravessa a pele onde pousou
a borboleta metamorfoseada da sílaba – então

a pouco e pouco a memória fissura-se
e dela chega-nos a presença da terra biográfica
o odor acre dos mortos esquecidos – o poema
incerto com que se teceram as paixões

e na parede incendeia-se a nuvem onde
te enforcas – a página branca e a sombra ténue
da folhagem sobre o fervente corpo – assim

desaparece a vontade de ficar acordado
por trás do que dissemos – os tentáculos
de um polvo aprisionam a cabeça daquele
que se esconde no temor perene das mãos

O poema refaz uma cena de escrita que se confirma de forma mais evidente no verso final. A primeira estrofe traz imagens luminosas da gênese criativa – “arco de lume” –, na qual os *trabalhos do olhar* do poeta estão em seu período fértil – “pólen das pálpebras”, “primavera”. A tônica aqui é positiva, e a escrita aparece associada à metamorfose da borboleta, lugar-comum da transformação do feio em beleza.

A partir da segunda estrofe, “a pouco e pouco”, o cenário já é outro, mais habitual aos de Al Berto. As “fissuras da memória” remetem, no universo imagético do poeta, tanto às crateras sísmicas – “pousa a boca no peito fissurado da terra / colhe o silencio do que está morto” (M, p. 555) –, quanto às rachaduras de uma parede – “o espelho que parece não querer enfrentar o meu cansaço. a noite, a memória, a inutilidade da escrita, o estuque fissurado das paredes onde descubro perfis terríveis” (M, p. 226). Apesar das diferentes escalas, em comum

existe a infiltração – dos mortos ou de “perfis terríveis” – no que era, presumidamente, um espaço estável – a terra ou a casa.

A fissura possibilita olhar “por trás do que dissemos”, tal e qual o seguinte excerto que apresenta as “palavras-fosséis”, em nova imagem geológica: “palavra a palavra escavo no coração do texto, *por trás* de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico” (M, p. 233; grifo nosso). O percurso, às avessas, busca precisamente o “fervente corpo”, o gerador, aquele que habita a “terra biográfica” da memória. No seu típico baralhamento das negociações autobiográficas, o outro-eu acaba por se matar – “te enforcas”, segunda pessoa do singular – no jogo especular entre Alberto e Al Berto – “que dissemos”, primeira pessoa do plural –, nos suicídios da poesia.

Retornar à página branca faz “desaparecer”, conseqüentemente, a atenção que é característica basilar de sua persona e de sua poética – como diz algures: “recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento, ao mínimo rumor. ao mais pequeno gesto – atento à metamorfose do corpo” (M, p. 644). Se o processo criativo insere-se em um dito “espaço suicidário”, notemos como aquela metamorfose operada pela escrita ganha um paralelo com o morrer. O sujeito que deseja estar atento até mesmo no instante da morte, ao abandonar a “vontade de permanecer acordado”, sugere-nos através da “página branca” tanto uma recusa à poesia, quanto um momento anterior, espécie de pré-história do poema pelas fissuras que nos levam à “terra biográfica”.

Nessa cronologia reversa, “por trás”, a aurora primaveril do poema retrocede à noite insone de sua criação. Em outro deslocamento, se o adjetivo “febril” assumiria, anteriormente, o sentido de exaltação da primavera, ele torna-se ambigüidade quando aplicado ao “corpo fervente” – seria, então, um corpo doente? Vejamos como o tal “poema incerto” é caracterizado pelas diversas ambigüidades que vão se estabelecendo; dessas “incertezas” se nutre o animal do medo.

Chegamos, então, a uma das imagens mais instigantes desses versos. Al Berto já mencionara em outro poema os “enormes polvos / dos fantásticos manuais de zoologia” (M, 337), reportando-se, assim, aos bestiários marítimos que povoaram de medos a imaginação medieval e renascentista. Antônio Vieira, no antológico “Sermão de Santo António aos peixes”, condenava o caráter “tão dissimulado, tão fingido, tão astuto, tão enganoso” do molusco e concluía: “as cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia” (2008, p. 174). Com tal característica em mente, as metamorfoses associadas, no poema, à borboleta ressoam no polvo, mas agora mediadas pelo medo.

O medo-polvo é metáfora produtiva para uma emoção com muitos tentáculos e cores cambiantes e camufláveis; é ele que mantém o sujeito aprisionado em uma nuvem de tinta – a da caneta ao escrever? – negra/noturna. O sujeito, em atitude defensiva, aí se *esconde* e se representa na metonímia da mão, a mesma que, em “Inferno” de *Horto de Incêndio*, fora justamente “transformada / em polvo” (M, p. 611). A mão-tentacular é aquela dominada, diferentemente da primavera e do senso de transformações/renovações cíclicas, por algo que lhe é perene: o temor.

Publicado no póstumo *Poeira de Lume*, tais versos apresentam-nos um poeta em pleno exercício dos seus temas, que, condensados, servem-nos como porta de entrada aos tópicos que serão retomados adiante: as fissuras e tremores do sujeito, da casa e do mundo, bem como as imagens marítimas do medo – no terceiro capítulo –; o sujeito doente e ambigualmente febril – no quarto capítulo –; e o suicídio da/na escrita – no quinto e último capítulo.

Se Al Berto bem o sabia que, no dito “poema incerto”, “é imprevista a meteorologia das paixões” (M, p. 255), talvez valesse a pena retomarmos a discussão acerca das aproximações divergentes sobre as emoções. Falávamos das disputas de paradigmas intencionalistas e não-intencionalistas. Na trajetória dos estudos do medo que o psicólogo Richard J. McNally remonta em artigo “Fear, Anxiety, and Their Disorders”, sublinham-se as limitações do modelo não-intencionalista por ignorar os *qualia*, isto é, os traços irreduzivelmente subjetivos dos estados funcionais, que se sucedem no cérebro humano. Ele destaca a “tendência de alguns cientistas em igualar estados cerebrais, detectados por neuroimagens, a emoções em si” (2012, p. 19).

Segundo ele, isso ocorre porque, sobretudo nos modelos animais, se desconsidera um fator diferencial determinante do medo humano: a autorrepresentação. Através dela – e atentemos para o quanto esta afirmação ilumina a poética de Al Berto –, humanos adultos são mais vulneráveis a multiplicar angústias, já que os medos não se atrelam necessariamente ao instante presente e seus, por assim dizer, indícios mais materiais: “a capacidade de autorrepresentação permite que as pessoas projetem-se no futuro e no passado” (id., p. 20).

Em outras palavras, existe uma dimensão do medo, cuja abordagem não pode prescindir dos *qualia*; e esses se fazem conhecer de forma privilegiada no campo da *linguagem* por meio dos autorrelatos – exercícios da dita capacidade humana de autorrepresentação: o relato de si [self-report] é o melhor método, ainda que passível de falhas, para se perceber o *qualia* of fear (cf. id., p. 19).

Os estudiosos em geral convergem na importância de narrativas de si para o estudo do(s) medo(s). Tuan, por exemplo, fala da dificuldade de recuperarmos relatos escritos por

aqueles que os experimentaram, de fato, durante os séculos XVI e XVII: a fome, a peste e demais calamidades. Para ele, na altura – e ainda não o seria? –, “ser uma vítima era ser desconhecido” (2005, p. 111). Bourke, por sua vez, chama atenção para as disputas quanto à “verdadeira” definição do medo e das possibilidades de tratamento na primeira metade do século XX. Isso, em muitos aspectos, ignorou os relatos pessoais em seus contextos e especificidades: em vez de escutar os pacientes sobre a forma como elaboram e constroem suas dores e fobias, o medo tornou-se objeto de disputa entre diversos campos do saber – a neurologia, psicologia behaviourista e a psicanálise, para citar alguns.

O resguardo que um psicólogo, um geógrafo e uma historiadora fazem em proveito do relato de si – e não o de terceiros – corrobora o incontornável aporte que os estudos literários podem trazer para as abordagens do medo em outras áreas do conhecimento, já que “o próprio ato de narrar altera e formula a ‘experiência’” (BOURKE, 2005, p. 288). Isso é um ponto essencial para os desdobramentos de nosso trabalho: a atenção à construção textual – estilística, imagética, narratológica, rítmica, etc. – não apenas dá-nos a ver as emoções, mas também lhe confere uma forma, uma expressão possível. Em outras palavras, a linguagem desempenha papel importante para o entendimento da experiência emocional, porque, nela, a emoção se exterioriza e, a partir dela, no limite, passa a existir.

Joaquim Manuel Magalhães, em *Os dois crepúsculos*, ao contrapor as novas dominantes da lírica portuguesa a partir de 70, enxergava, em relação ao pendor vanguardista da década anterior,

ultrapassagem do medo sintático do discursivo, do medo lírico do confessionalismo e da rasteira limitação, em nome de um ouvidinho musical ou de um olhinho experimental, das explosões declarativas. 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 assumir, por máscara ou directamente, um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional. (1981, p. 258)

Vem-nos muito a calhar colocar tal avaliação nos termos de superações de medos – sintáticos e líricos – que possibilitariam, então, a vivência de medos outros através, precisamente, de um discurso “explicitamente emocional”, o que, no caso específico de Al Berto, encontra terreno fértil na exploração tensionada da intimidade e do espaço biográfico – em suas mais diversas simulações, hibridizações e subversões dos gêneros canônicos das escritas de si.

Nessa direção, sintomaticamente, Al Berto coloca o *diário* como um “monólogo com o medo”: “em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa / continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos / suspensos no fulcro da noite por um fio

de sal” (M, p. 239). Em outras oportunidades, retoma-se a referência: “adivinho medos sanguíneos nas bocas desdentadas das mulheres viúvas / monologando sobre a morte devoram bolos” (M, p. 213) e “o monólogo embate / despenha-se pelas brancas margens da desolação” (M, p. 279). Os exemplos revelam o quanto falar consigo, indagar-se intimamente, é o canal privilegiado ou ainda, no seguimento da discussão anterior, mais apropriado para dar corpo aos *leitmotiven* de sua lírica – quer seja o medo, a morte, o choque ou a desolação.

O formato do monólogo suscita-nos ainda a dimensão dramática contida nessa poesia. Em seus *Diários*, ao viver uma paixão “tão terrível, tão auto-destrutiva”, Al Berto acreditava estar dentro de uma representação: “às vezes penso que isto tudo [não] passa duma ‘encenação do desespero’” (D, p. 367; grifo nosso)¹⁹. A expressão repetir-se-ia ainda, sintomaticamente, em “Morte de Rimbaud”, lido no Coliseu de Lisboa: “fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor forma de encenar o desespero” (M, p. 641). A própria paixão desesperada, se o tira do monólogo do medo, também não o proporciona, já que “esquecida”, a vontade de “diálogo com o mundo”: “arde a paixão no esquecimento de voltar a dialogar com o mundo, arde a língua daquele que perdeu o medo” (M, p. 11).

Sobre tal encenação, Jean Genet, no clássico *Nossa Senhora das Flores*, diz:

à medida que minha vida dava a volta, fechando-se num círculo, eu a dramatizei (...) conservei apenas os elementos que são propriamente trágicos: Medo, Desânimo, Amor Infeliz... e me liberto deles somente declamando esses poemas convulsos como rostos das sibilas. (1986, p. 241)

Sem termos absoluta convicção de que Al Berto efetivamente deles “se liberta” por meio da escrita ou se, em vez disso, cria uma constante luta entre esses elementos, o que podemos afirmar é que, nos monólogos do medo e da paixão infeliz, vislumbramos um percurso na contramão da tendência contemporânea, como já discutido, de individualização de problemas sociais mediados pelo medo – isto é, o pendor a se tratar questões de ordem coletiva como se fossem do âmbito estritamente privado.

Ao apelar às artes – não se restringindo apenas à literatura – como canal de acesso às emoções, os sujeitos ultrapassam as negociações autor/obra, as quais, em suas consequências últimas, implicariam uma leitura quase terapêutica dos textos. A opção pela simulação/hibridização dos gêneros autobiográficos vai de encontro a essa lógica ao invertê-la: encontrar no aparentemente mais íntimo, mais narcísico dos gestos uma abertura – dialogal – para questões supraindividuais, para a partilha das paixões. Com o declínio das grandes

¹⁹ A partir daqui, todas as citações aos *Diários* assinaladas com colchetes trarão correções de leitura feitas por nós no confronto direto com os manuscritos constantes do espólio do poeta.

narrativas e das instituições da ordem, o indivíduo e a escrita de si, sua *bio-grafia*, tornam-se os precários sustentáculos da presença no mundo; Al Berto explora precisamente esse espaço ambíguo e problemático, com plena consciência da tensão dramática/perfomática – pelo excesso, agonia, exagero – de seus elementos, para aproveitarmos expressão de Genet, “propriamente trágicos”:

A minha vida só foi interessante enquanto a consegui transformar noutra coisa – em escrita. de resto não vale nada. Mesmo no excesso, mesmo na agonia, mesmo no exagero, mesmo na imensa melancolia que sempre a rodeou” (D, p. 332)

Sobre a arte-medo, há quem advogue, inclusive, que seu conteúdo “deixa poucas dúvidas de que ela foi concebida com esperanças e medos das pessoas que, apesar da habilidade na caça e armadilhas, estavam submetidas a todas as tensões de uma sobrevivência que dependia da disponibilidade de umas poucas feras grandes” (TUAN, 2005, p. 77). A seguir tal raciocínio, as expressões artísticas ganhariam corpo enquanto resposta, isto é, enquanto forma de dar vazão às tensões dos nossos ancestrais. Al Berto, sob o efeito de “mais drogas”, parece retroceder a esse momento genético, no qual o homem experimentou, “aterrorizado”, o medo:

ingeria cada vez mais drogas, e a dado momento tive a visão do que deve ter sido o primeiro homem a alinhar, pela primeira vez, o seu nome. parei aterrorizado. ali estava, enfim, a morte da inocência e a revelação do destino que me propunha cumprir: escrever, escrever sempre.

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)

O despertar da consciência do “primeiro homem” era acompanhado pelo nascer da escrita – enquanto objetivação mesma da subjetividade – e pelas tentativas de se “remediar” o medo daí advindo. Em outra versão dessa entrada, contida no espólio, o nexos fica ainda mais evidente: “estava, enfim, a inocência, a minha inocência, e com ela revelava-se também o medo e o destino que me propunha: escrever sempre”. (E, cx. 35). Na aproximação medo-destino, “remediar” é verbo ambíguo: pode significar tanto uma cura quanto um paliativo. O conjunto da obra nos mostra, por sua vez, que não há soluções definitivas para o medo; existem apenas atenuantes.

Se a escrita da intimidade faz de cada indivíduo o Adão de si, a entrada de 14 de junho de 1982 ilustra o quão central é o papel que a emoção desempenha nesse imaginário: “Dantes, eu podia confundir-me às paisagens; hoje, apenas as percorro. Mal pouse as mãos sobre um rio, e já não reconheço as aves que fulguram no fim da memória. Assustado, continuo a viver”

(D, p. 45). “Confundir-se às paisagens” lembra a situação edênica de comunhão com a natureza. O seu rompimento, no mito adâmico, marca a concepção da natureza como figura antagonista, por incontrolável, da vontade humana; marca ainda a fundação da consciência, do “percorrer” da experiência em uma obra que se entende como uma “laboriosa travessia da vida”, uma “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505). O fim da inocência marca o começo da experiência, isto é, a passagem de um estado de indiferenciação com o ambiente para a vivência das individualidades.

O medo, assim concebido, foi a primeira das emoções, aquela que inaugura no homem seu apego primitivo, sua vinculação umbilical à travessia do viver. Adão, após comer o fruto proibido, conversa com Deus: “‘Ouvi teu passo no jardim’, respondeu o homem, ‘tive medo porque estou nu, e me escondi’” (Gen 3:10). O primeiro homem, como Al Berto, “assustado, continuou a viver” – ou melhor seria dizer: “começou a viver”? Na edição autônoma de seu primeiro livro, recuperava o episódio em epígrafe: “Eles comeram (do fruto) da árvore, e a sua nudez, apareceu-lhes, puseram-se a bordar roupas de folhas do paraíso. Adão desobedeceu ao seu Senhor, e extraviou-se. Alcorão, XX, 119” (M, p. 661). O poeta registra uma cena de desvio, mas também opera um ao privilegiar a fonte islâmica, em seu longo fascínio que teria pela herança árabe dentro do imaginário do deserto e do Alentejo.

No excerto dos *Diários*, acima mencionado, houve uma emenda significativa na versão final de *O Medo*: “reconheço as aves estelares que pernoitam a meu lado e assustado continuo a sobreviver” (M, p. 230). O sujeito poético albertiano, assustado, mais do que viver: sobrevive. A noção de sobrevivência é central para o imaginário do medo, pois é ela o objetivo nas mais primárias manifestações da emoção. Por uma ótica biológica, trata-se de um existir puramente reativo, cuja finalidade é garantir as funções vitais de um corpo. Para Al Berto, sobreviver marca uma ruptura com a vida pregressa, uma superação, uma resistência. Nesse sentido, vem ao nosso encontro versos como: “para sobreviver à noite decidimos perder a memória. cobríamo-nos com musgo seco e amanhecíamos num casulo de frio, perdidos no tempo.” (M, p. 11) e “rostos apagando-se visões de ruínas flácidas. olhos no espaço da viagem. sobrevivemos ao caos. sobrevivemos.” (M, p. 124). Em síntese: no *cosmos*, ordenado e seguro, se pode – simplesmente – viver; ao caos, à noite, deve-se sobreviver.

Um sobrevivente não é um sujeito comum, pois carrega as marcas da situação-limite do risco; é quem encarou o rosto inteiro do perigo e a ele não sucumbiu. Tamanha exposição ao e, por extensão, tamanha experiência do medo podem consumir as esperanças: “não há futuro nem sentimentos. tudo morreu em nós menos a violência que nos dá energia para sobreviver” (M, p. 118). Com isso em mente, se considerarmos a linha: “sentado à varanda do

mundo morro como todas as coisas morrem, sobrevivo com todas as coisas que vivem” (M, p. 459), a quebra de paralelismo pode ser um detalhe insignificante, mas pode perfeitamente distinguir modos de vida. Até à morte, fim comum a todos, o sujeito está entre os que sobrevivem alimentados pela violência – que será a marca da escrita albertiana e forma assumida de reação ao medo: “é difícil sobreviver a isso [ao medo] e, como não sou adepto das depressões, reajo muito mal, violenta e agressivamente. (...) De maneira que tenho medo como toda a gente e com grande consciência de que isso em mim pode levar a extremos” – afirma em entrevista de 1994 para o *Diário de Notícias*.

Como dito em nossa Apresentação, a “sobre-vivência” não significa, por isso, apenas um mecanismo de continuidade da existência, mas também e especialmente uma supervivência, uma experiência de extremos, submetida a outro tempo, ritmo e voltagem, que são os da poesia do medo. Sob tal perspectiva, é curioso pensar que, no princípio de nosso texto introdutório, falávamos da emoção em sua função evolucionária de garantia primitiva da integridade física. A arte – ou pelo menos alguma arte do medo –, na contemporaneidade, talvez ainda desempenhe um papel defensivo do humano, mas certamente o faz a partir de outra natureza: a da preservação mesma dos trânsitos afetivos – sobretudo daqueles considerados negativos e, por isso, repelidos, negados: “escrevo para *sobreviver* / como quem necessita *partilhar* um segredo” (M, p. 541; grifos nossos).

Quer seja, sob a espreita de feras, um modo de conseguir uma trégua do medo, quer seja, no teatro, uma forma catártica de purificar as emoções, tais hipóteses, com maior ou menor possibilidade de verificação, interessam-nos não para referendarmos necessariamente qualquer uma delas, mas para pontuarmos a intuição antiga de que as expressões artísticas possuem vínculos quase genéticos com a experiência emocional, independentemente de podermos determinar suas reais causas, aplicações e motivações primigênicas.

Os rumos dessa estetização do medo são imprevistos. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entre 2005 e 2006, abrigou a exposição *Safe: design takes on risk*. No catálogo, a curadora Paola Antonelli, sobre o que chamou de “aesthetics of safety and surveillance”, dizia: “Para cada objeto projetado com segurança em mente, há um medo correspondente. Por outro lado, para quase todo medo, há pelo menos um objeto projetado para dissipar a apreensão. O medo é um poderoso motor de invenção” (2005, p. 10) e, mais adiante, acrescentava: “Especialmente no cotidiano, a segurança é uma indústria em expansão constante, porque, como não há fim para o que pode dar errado, também não há fim para as

possibilidades criativas e comerciais que o design pode oferecer” (ib., p. 118)²⁰. Aquilo que Antonelli enxerga como fonte infinita de criatividade tem por pressuposto a ubiquidade do medo da forma como nossa cultura o entende – inclusive em seu potencial comercial.

A arquitetura, assim como o design, tem assimilado esse movimento com projetos sofisticados – bunkers, condomínios, sistemas de vigilância e toda uma gama de “privatização” ou “interiorização” dos espaços públicos –, cujo panorama das discussões está posto de forma instigante em *Architecture of Fear*. Nan Ellin, a organizadora do volume, no artigo de abertura, afirma que a arquitetura espelha essa atitude de evasão e proteção que tem caracterizado as nossas respostas mais frequentes ao medo. E conclui: “o ambiente contemporâneo construído contém um espaço público cada vez menos significativo, e o existente é cada vez mais controlado por várias formas de vigilância e cada vez mais investido de um significado privado” (1997, p. 36)²¹.

Se poucos discordam da força catalizadora criativa do medo, tais abordagens nos mostram que a arte pode tanto associar-se ao ideário da segurança e aperfeiçoá-lo continuamente – no paradigma da evasão e autoproteção –, quanto encarar suas motivações profundas, resistir a ele e subvertê-lo. Al Berto está no último grupo e, na experiência crítica das emoções, questiona o imperativo privado ao qual a vida pública tem sido submetida.

No campo literário, a assimilação de emoções desse – conforme estabelecemos – guarda-chuva conceitual do “medo” como constituinte do processo artístico está na gênese da literatura moderna. Walter Benjamin avaliava que a modernidade de Baudelaire assentava-se, dentre outras coisas, no fato de o poeta assumir sua produção enquanto um “duelo em que o artista, antes de ser vencido, dá um grito, assustado”. “Esse duelo”, continua o crítico, “é o próprio processo de criação. Baudelaire insere assim a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico” (2015).

O vocabulário assinalado por Benjamin – grito, susto, choque – estará patente em obras das primeiras décadas do século XX português. Em *Húmus*, de Raul Brandão, encontramos a seguinte afirmação: “tenho medo de mim, tenho medo da minha alma, tenho medo de me encontrar sós a sós com minha alma, que é nada, o fim e o princípio da vida e a

²⁰ Traduções nossas: “For every object designed with safety in mind, there is a corresponding fear. Conversely, for almost every fear, there is at least one object designed to allay the apprehension. Fear is a powerful motor of invention” [...] “Especially in everyday life, security is an industry in constant expansion, because, since there is no end to what could go wrong, there is also no end to the creative and commercial possibilities design can offer”

²¹ Tradução nossa: “The contemporary built environment contains increasingly less meaningful public space, and existing public space is increasingly controlled by various forms of surveillance and increasingly invested with private meaning”

razão do meu ser” (2000, p. 114). O medo, aí repetidamente posto, é o *choque* do homem diante do absurdo, diante da derrocada do sagrado. O sujeito que se aplica a buscar o mistério ou que dele se sente órfão só encontra a (anti-)revelação de um vazio que se traduz em camadas de medo: “Atrás deste assombro há outro assombro – e depois outro assombro ainda” (ib., p. 96) ou “Tudo para mim é uma causa de espanto – e através deste espanto pressinto ainda um espanto maior.” (ib., p. 103). Como em efeito boneca-russa que terminará no oco de boneca alguma, para quem padece do drama “das consciências”, o maior deles “é ficar só com o vácuo e em frente do espanto” (ib., p. 114). A súbita percepção do vazio é o que resta para preenchê-lo. Tal situação vai minando as certezas mais elementares do indivíduo: “Nem sei o que é a vida. Chamo vida ao espanto” (ib., p. 212). Registremos como esse “espanto”, que acaba por ser sinônimo da vida e estrutura a mundividência brandoniana, compartilha o radical de “pavor” em sua memória etimológica – “expaveo”, isto é, “assustar-se, atemorizar-se”.

Mário de Sá-Carneiro, à sua maneira, também construiu uma lírica de repetidos duelos – não com o vazio do sagrado, mas com o do próprio sujeito. Para insistirmos em um substrato lexical comum, sua busca íntima é permeada pelo “pavor” – emoção cuja raiz deu a palavra “medo” em muitas línguas românicas: “Corro em volta de mim sem me encontrar... / Tudo oscila e se abate como espuma... / Um disco de ouro surge a voltear... / Fecho meus olhos com pavor da bruma...” (2010, p. 20). Não surpreende, portanto, que, quando em uma narcísica sala, “deserta e espelhada”, ocorra ao eu-lírico a fatídica constatação: “Tenho medo de Mim. Quem sou? Onde cheguei?...” (ib., p. 55).

Álvaro de Campos, por sua vez, é também acossado por um sentimento destabilizador e ameaçante, sem contornos claros e, ao mesmo tempo, motor da poesia: a “súbita angústia” de “Bicarbonato de soda” (PESSOA, 1998, p. 380). A emoção será repetida em tantos outros poemas: “minha angústia sem leme” (ib., p. 360), “angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma” (ib., p. 372), “Esta velha angústia, / Esta angústia que trago há séculos em mim,” (ib., p. 390), “Ah, a angústia insuportável de gente!” (ib., p. 411). O heterónimo talvez utilizasse com maior acuidade a distinção, já em Kierkegaard e posteriormente em Freud, através da qual a angústia seria um medo sem objeto, sem foco preciso – pois é disso que se trata a dita emoção “sem leme”, “por coisa nenhuma”. No conjunto da obra pessoana, contudo, tal diferenciação já não se aplica de forma tão evidente n’*O Marinheiro*, no qual o(s) objeto(s) do ali chamado “medo” tem contornos bastante

imprecisos²². Até mesmo o Campos, em outros poemas, dá-nos exemplo de como as nomenclaturas são insuficientes e opta pela acumulação: “relembro, e uma angústia / Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo” (ib., p. 370). Isso também se repete no poema de *incipit* [O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual]:

Minha inteligência tornou-se um coração cheio de *pavor*,
E é com minhas ideias que tremo, com a minha consciência de mim,
Com a substância essencial do meu ser abstracto
Que sufoco de incompreensível,
Que me esmago de ultratranscendente,
E deste *medo*, desta *angústia*, deste *perigo* do ultra-ser,
Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!
(ib., p. 403; grifo nosso)

Se “pavor”, “medo”, “angústia” sinalizam estados mentais de ameaça inescapável – “não se pode fugir”, repete-se – que se sobrepõem, em postura pessoana, à experiência corpórea das emoções – o “ser abstracto” –, as emoções igualmente demonstram como a atividade autorreflexiva é, em si, geradora de inseguranças: o perigo não é exterior ao sujeito, mas o habita no “drama das consciências”, como diria Brandão.

Dando um salto de décadas, leitor atento do legado brandoniano, Vergílio Ferreira, em seu *Para Sempre*, apresenta-nos o protagonista Paulo que, em revisitação da antiga residência e suas memórias afetivas, “entr[a] medroso, travado de prevenção, na decifração do insondável” (1984, p. 80). O romance nos interessa mais de perto, já que, em entrevista (1989, p. 14), Al Berto o incluiria como uma de suas principais referências²³. O autor seria ainda mencionado um par de vezes (D, p. 147 e 393) nos *Diários* do poeta.

O dado que aqui mais diretamente nos interessa é que, em 1979, atendendo a convite da organização do 1º Simposium Internacional sobre Ansiedade, Vergílio Ferreira profere a conferência “Ansiedade/angústia e a cultura moderna”, na qual pretendia dar relevo à experiência desta, por ser autocrítica, em detrimento da superficialidade daquela.

Em sua fala, o autor dizia não interessar ao escritor “transpor subtilmente à ‘teoria’ o que devia ser uma profunda vivência” (1995, p. 64); a arte seria, assim, o arauto “do sentir que não chegou ainda ao entender” (ib., p. 69). O recado de Vergílio, o crítico, é claro: a “profunda vivência” artística – bem como, de resto, da própria experiência afetiva humana – não se enquadra em esquemas preestabelecidos do sentir. Insubordinados, os textos desafiam

²² Retomaremos a discussão sobre o medo n’*O Marinheiro* no capítulo seguinte, “Medo e catástrofe”.

²³ Reportamo-nos ao capítulo “Nas esquinas da desorientação, no medo, na angústia: ler *Para Sempre* com Al Berto” (2016, p. 275-284), publicado em *Vergílio Ferreira em Évora*, em que avançamos leitura comparatista precisamente pela perspectiva das emoções.

as classificações, operam por mesclas complexas e sutis e indeterminam-se na ambivalência. Daí, Vergílio, o romancista, igualmente proceder por aglutinação quando o personagem diz procurar a “palavra redentora” “nas esquinas rápidas da minha *desorientação*, no *medo*, na *angústia*, na *aflição* exorbitada” (1984, p. 66; grifo nosso).

Obviamente nosso interesse não é o de aprofundar a temática nessas obras, mas de exemplificar o quão complexas são as “esquinas rápidas” das emoções, o que, em certo sentido, inutiliza uma taxonomia rígida: os escritores priorizam nomes distintos para, no quadro geral, tratarem de estados bastante próximos; muitas vezes, sequer é preciso migrar de um autor a outro, emoções correlatas convivem em um mesmo texto, em um mesmo verso. Quando apelamos para os dicionários, o quadro não é diferente: temos uma ciranda de definições baseadas, muitas vezes, em sinônimos de difícil particularização. No *Dicionário Houaiss*, por exemplo, temos: assombro: grande espanto; espanto: medo, susto; susto: medo causado por um fato ameaçador súbito e inesperado; horror: repulsa gerada pela percepção de algo ameaçador; terror: estado de pavor: pavor: grande susto ou temor; temor: medo, receio; receio: incerteza acompanhada de certo medo; pânico: susto ou medo gerado sem fundamento; angústia: estado de ansiedade, inquietude; ansiedade: aflição, agonia.

Por conseguinte, pelos motivos já discutidos em nosso capítulo introdutório e para que a sanha conceitual não se torne ela mesma uma angústia em nossa análise, ao utilizarmos a palavra “medo”, tomamo-la como ponto de partida – e não o oposto – para aproximarmos-nos do amálgama de emoções ou dos muitos tentáculos desse medo-polvo contido nas obras²⁴.

Se, por um lado, tal constatação – a de que o medo não cabe na etiqueta “medo” – torna mais exigente o desafio de tratá-lo em (uma) poesia – afinal, é tema visto pelos mais diversos prismas, com diferentes níveis de compreensão, com narrativas em disputa –, por

²⁴ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Tive a oportunidade de debater o andamento da pesquisa em diversos contextos e para públicos igualmente distintos: em uma galeria, em Lisboa, apresentei para plateia majoritariamente não acadêmica; em Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduandos, no Rio de Janeiro, para pesquisadores de diferentes áreas das humanidades – psicólogos, pedagogos, filósofos e cientistas sociais –; e em outros eventos, para alunos e professores da área de Letras e, mais especificamente, de Literatura Portuguesa. Em todas as ocasiões, uma pergunta era quase fatal: “mas o que é medo, no fim das contas?”. Depois de algumas tentativas de resposta, compreendi que ali se cumpria um objetivo, o de desestabilizar um lugar seguro sobre o conceito das emoções. Repetia-se, assim, o mesmo deslocamento que a pesquisa operara em mim. Quando da entrega de meu projeto de doutorado, não havia discussão nesse sentido: eu sabia o que era medo e quando o sentia. O avançar das leituras mudou tal cenário radicalmente. Percebi que o público não-acadêmico estava mais interessado em restituir uma certeza perdida, enquanto que os acadêmicos estavam ávidos por esclarecer os pressupostos teóricos a fim de verificar sua devida aplicabilidade. Aí, deparava-me com uma importante decisão a ser tomada: restringir o conceito e comprometer-me a fazer muitas ressalvas ao confrontá-lo com os textos ou, em vez disso, expor as dificuldades e os prejuízos dessa delimitação e trabalhar com definições mais abertas, operativas, que me permitissem uma aproximação com outros autores e me liberassem para rastrear o sentido de medo no corpo a corpo com os textos de Al Berto. Optei pela segunda linha. STOP.

outro lado, mostra a pertinência do debate na medida em que a poesia – e a arte, de forma geral –, também ela campo movediço, parece-nos a zona de convergência entre a voz lírica, sua dicção particular, a tradição poética e a história mesma da civilização. E é isso que motivou e possibilitou a variedade de abordagens e referências críticas que comparecem nesse e nos demais capítulos.

As diferentes versões para os (pseudo)diários d’*O Medo* contidas no espólio (E, cx. 35) mostram que o próprio poeta permutava os vocábulos discutidos. Na entrada de 17 de maio de 1982, três versões trazem: “outra noite qualquer hei-de lembrar-me de tudo isto, sem pânico”; já a versão publicada preferiu “sem me assustar”. Na entrada de 16 de maio de 1982, a imagem do “lençol de pássaros” converte-se nas variações subsequentes em “lençol de medo”, “lençol de insónia e medo” e, a que prevalece na publicação, “lençol de insónia e agonia”. Para continuarmos nos cadernos de 1982, poderíamos citar ainda dois outros exemplos: em 18 de maio, o trecho “gostaria de conseguir falar comigo mesmo em voz alta, mas tenho medo” acaba substituído, na versão final, por “tenho receio de me acordar”; e, em 29 de julho, o trecho “por trás do poema existe o corpo medroso que o gerou” chegou-nos como “por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico”. Como já discorrido, é arriscado especular se tais emendas representam especificidades e, em caso afirmativo, determinar quais seriam. Talvez fosse mais produtivo destacarmos a larga gama lexical utilizada no campo semântico.

O caso de Al Berto é bastante peculiar nesse sentido. Não são necessárias muitas horas de leitura para, repetidas vezes, depararmo-nos com os vocábulos: aflição, agonia, angústia, ansiedade, espanto, horror, pânico, pavor, receio, susto, temor e terror. São as tintas, em diferentes combinações e nuances, com as quais o poeta cria os cenários de seu *monólogo*.

Nessa cenografia, o medo pode ou aparecer, ali, meio jogado por entre os objetos da adolescência – “os cromos repetidos para a troca presos no cordel encerado no bolso da camisa. a cama atapetada de erva seca. o medo. o tempo infindável do primeiro cigarro fumado apressadamente” (M, p. 119) – ou, então, por entre travessias do silêncio “de medo e de sal” (M, p. 112), surpreender nos litorais: “o mar sobe de repente aos dedos escava a pele / enche-me de susto...” (M, p. 275). Das figurinhas colecionadas na infância até a outra ponta da vida, em balanço de *Horto de Incêndio*, admite: “a vida toda fodida – e a alma esburacada por uma agonia tamanho deste mar.” (M, p. 623).

Imensidões marítimas comunicam medos que, também imensos, vão se fixando na intimidade do sujeito ao ponto de parecer que a excedem; daí, no mesmo livro, falar do “horror tranquilo das imagens / no fundo dos meus olhos” (M, p. 633). E como poderia ser

tranquilo e manter-se “horror” senão pela longa convivência que o decantou nas retinas cansadas do poeta? Na obra acostumada ao medo, encontramos as interrogações: “perguntou a si mesmo: que pergunta teria receio de fazer?” (M, p. 567) ou, adiante, “perguntas-te: para quê tentar apavorar-me?” (M, p. 592). A escrita é o espaço em que o sujeito lança perguntas medrosas e pressente suas assombradas respostas ou seu silêncio igualmente aterrador; e seria, afinal, um modo protegido de fazê-lo?

Martin Tropp, em *Images of Fear*, acredita que as narrativas e os filmes de terror não são “pesadelos transcritos, mas medos reformulados de maneira segura e comunicável” (1990, p. 4-5). O princípio subjacente a esse raciocínio é freudiano: simbolizamos os objetos fóbicos com os quais não conseguimos lidar diretamente; procuraríamos na experiência estética formas protegidas de manejarmos nossos medos.

Freud desenvolve a tese no clássico ensaio sobre o jovem Hans (1999). Nele, o garoto, incapaz de conscientemente assimilar e formular os sentimentos negativos em relação ao pai, desenvolvia uma fobia a cavalos, nos quais projetava a figura paterna. A obra albertiana contém momentos em que tal dinâmica, digamos, mais “convencional” do medo comparece, como no seguinte episódio: “acordei em sobressalto, levantei-me para fumar um cigarro, voltei a deitar-me e o pesadelo regressou (...) só agora ao registar o que consegui recordar, sinto algum alívio” (M, p. 361). Afirmar, no entanto, que o poeta escreve para *aliviar* o medo resolve uma pequena parte da questão – se é que o faz.

Maria Rita Kehl, em seu artigo “Elogio ao medo”, cita o escritor Elias Canetti e lembra o quanto, para a arte, o medo pode ser “estímulo à criatividade”. Para ela, é o medo, em seu tensionado relacionamento com o desconhecido, que “ocupa grande parte de nossa capacidade de simbolização na esperança de dominar aquilo que, mais cedo ou mais tarde, nos aniquilará” (2007, p. 90).

Na mesma direção, Julia Kristeva enxerga no embate que se dá na linguagem um privilegiado ponto de partida para pensarmos o ofício poético e o ofício do medo. De forma lapidar, ela registra sua premissa: “O escritor: um fóbico capaz de metaforizar não para morrer de medo, mas para ressuscitar nos signos” (1980, p. 49). Para Kristeva, o medo caracteriza-se pela “linguagem da falta” [langage du manque], isto é, aquela que abarca a incapacidade de lidar diretamente com os objetos fóbicos e, por isso, metaforiza-os, simboliza-os. Nesse discurso perdemos “a garantia com a qual usamos geralmente o uso automático da fala, a garantia de ser nós mesmos” (ib., p. 49).

Desarticular a estabilidade/automatização do sujeito e da escrita e subtrair-lhes a ilusão de um mundo “seguro demais de si mesmo” está na base da *bildung* de Julio Cortázar,

conforme diz em crônica de 1983, publicada na revista mexicana *Proceso*, na qual tematiza sua “infância medrosa”:

Se o medo me encheu de infelicidade na infância, em contrapartida multiplicou as possibilidades de minha imaginação e me levou a exorcizá-lo com a palavra; contra meu próprio medo inventei o medo para os outros, se bem que ainda não está bem claro se os outros me agradeceram por isso. Em todo caso, creio que um mundo sem medo seria um mundo seguro demais de si mesmo, mecânico demais. Desconfio dos que afirmam que nunca tiveram medo; ou estão mentindo, ou são robôs dissimulados, e nem queiram saber o medo que tenho de robôs (2010, p. 211).

Há aqui fortes ecos do que temos repetidamente pontuado: o medo torna-se uma salvaguarda importante do humano em tempos de mecanização da vida. O depoimento interessa-nos ainda pela ideia de que o autor, a partir da estetização de seu medo, gera outros, isto é, a arte torna-se a elaboração de uma emoção autônoma e, por isso, multidimensional. Assim como Genet, que dele “se libertava” ao declamar poemas, Cortázar “exorcizava-o” pela escrita. Para Al Berto, por sua vez, “inventar o medo para os outros” significa também criá-lo para si em uma poética de espelhos em constante luta com seu(s) duplo(s) – o que atribui, aí, novas conotações ao *duelo* que Benjamin detectava em Baudelaire –: o eu, aqueloutro ameaçador.

Não são raras as ocorrências em que o sujeito manifesta temor diante de suas imagens: “passei a amedrontar-me quando apercebo o meu reflexo nos espelhos” (M, p. 368) e “porque aquele rapaz que sorria e me olhava / com seus olhos em papel sépia não era eu / e tive medo” (M, p. 402). Para aquele que fica “atemorizado com [seus] próprios gestos” (M, p. 228), o “coração onde o corpo segrega a agonia da escrita” (M, p. 63) mostra-nos o *ágon*, o combate interno, da poesia que, em si, não encontra meios de se apaziguar: “não encontrará na fala sossego algum / depois do susto das palavras murmuradas” (M, p. 353). Diferentemente de Genet e Cortázar, portanto, Al Berto não tem na escrita uma forma de esconjurar o “susto”, causado, inclusive, pelas palavras.

Aquilo que Kristeva julga inerente a qualquer escritor – a “operação fóbica” de metaforizar – ganha contornos maiores em Al Berto. Em certo sentido, a literatura é um ato reativo daquele que “escreve para não lhe deixar invadir o medo” (D, p. 370), como está igualmente dito em epígrafe, achada nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, para a primeira edição de sua recolha poética: “Fiz alguma coisa contra o medo. Fiquei toda a noite sentado a escrever” (M, p. 661). As versões para a entrada de 25 de maio de 1982, contidas no espólio, corroboram o fato: “espera-me uma noite infindável, escrevo” (E, cx. 35) ganharia o acréscimo explícito da função: “escrevo assente numa prancheta de madeira. espera-me uma

infindável noite, escrevo contra o medo” (M, p. 229). Em outro sentido, é a própria poesia fonte dele – e a afirmação será repetida em entrevistas, na obra e em toda nossa análise: “sempre tive medo quando começo a escrever” (M, p. 19) e “(*j’ai peur d’écrire*)” (M, p. 95).

Outros poetas já haviam estruturado a questão através dos dois polos : o medo surge das palavras, como na pergunta de Manuel António Pina – “Serei capaz / de não ter medo de nada, / nem de algumas palavras juntas?” (2001, p. 107); e também nos leva a elas, como diz Filipe de Castro Mendes – “Quase sempre a angústia / instaura a luz por dentro das palavras / e lhes rouba os sentidos. / Quase sempre é o medo / que nos conduz à poesia” (1991, p. 64). O curioso em Al Berto é que ambos os paradigmas estão em constante e inconciliável interação e choque: ele é simultaneamente aquele que teme às palavras e que recorre a elas para confrontar o medo.

Desse conflito alimenta-se o ímpeto de “destruir todas as imagens onde me reconheço / e passar o resto da vida assobiando ao medo” (M, p. 317), em cena que já constava de obras anteriores: “dedos na boca, assobiava ao medo durante a noite” (M, p. 23). Pela ciência de que o medo será seu interlocutor destacado pelo “resto da vida”, o assobio vem daquela *tranquilidade do horror*; é o chamamento voluntário, aceno de familiaridade e rendição frente às longas e muitas agonias do ofício, às lutas por entre “imagens onde se reconhece”. E na destruição delas, das imagens, o sujeito realiza em si um reconhecimento de outra natureza: a admissão do medo e sua força-presença incontornável no seio da obra. Quando ele se indaga sobre a morte, a possibilidade do “assobio”, para efeito comparativo, é colocada em dúvida: “que acontecerá à minha sombra? / terei tempo de assobiar à morte?” (M, p. 533). Enquanto mistério último e inconcebível – “não consigo imaginar que se morre sozinho”, diz no mesmo poema –, não se aproxima da morte, não é possível chamá-la, tampouco estabelecer *monólogos* com ela.

Golgoná Anghel, na tese de doutorado *Metafísica do medo*, dedica algumas páginas para tratar diretamente da emoção em Al Berto. Nelas, oferece a seguinte interpretação para o tema: “viver, não ignorando o medo, mas esconjurando-o, convocando-o pelo poema para lhe dar a forma de um animal dócil” e acrescenta, a seguir, “assobiar ao medo é justamente essa arte de o dizer para o espantar, para o manter à distância, como os espantalhos nos campos de milho afugentando os pássaros do crepúsculo” (2008, p. 34). A imagem do espantalho pode não ser das mais ajustadas, pois não congrega a simultaneidade do atrair/afastar, isto é, a de se gerar aquilo que se pretende extirpar. É como se o espantalho fosse feito do próprio alimento que protege e, portanto, na hipótese de se preservar a plantação – e o faria, afinal? –, a escrita, ao defender-se, condena-se ao ataque precisamente daquilo que se teme. Nesse aspecto, para

permanecermos no mesmo campo metafórico, a escrita seria, quando muito, o “boi de piranha” de nossas *transumâncias* – palavra tão cara a Al Berto. Talvez por aí caminhe a ressalva de Anghel: “o medo corrói (...) a própria escrita, invade-a do seu fundo mais interior” (ib., p. 33). Ainda assim, é preciso afastar um sentido de solução, em que a escrita é o duplo a ser sacrificado para “esconjurar” as angústias do sujeito.

A ideia de sacrifício, da forma que a entendemos, filia-se ao dito “espaço suicidário” – que analisaremos em capítulo adiante –, e, nele, não há uma síntese possível. “Dizer para espantar”, acreditamos, considera parte da equação – escrever *contra* o medo –, mas não dispensa a devida atenção para o seu par inseparável e tão repetido pelo autor – escrever *com* o medo. Tais processos são simultâneos e circulares, não estão submetidos a uma ordenação que possa sugerir qualquer narrativa linear de superação.

O processo criativo, dessa maneira, ganha contornos outros que não os de uma expectativa de controle do medo. O pintor expressionista Edvard Munch talvez seja um dos casos paradigmáticos. Nos escritos que integram seu espólio, encontramos a revelação: “Vim ao mundo assustado e vivi em medo perpétuo da vida e das pessoas” (apud PRIDEAUX, 2005, p. 18). Como no mito adâmico, o advento da consciência é acompanhado pelo medo – “o medo da vida desencadeou-se em mim desde que o pensar [thought] surgiu em minha mente” (ib., p. 19) – e, como parte constituinte da identidade mesma do indivíduo, entranha-se de forma irreparável:

“Eu não quero livrar-me da doença, por mais antipaticamente que eu a descreva na minha arte... O meu medo da vida é necessário para mim, assim como minha doença. Sem a ansiedade e a doença, sou um navio sem leme. Minha arte baseia-se nas reflexões sobre ser diferente dos outros. Meus sofrimentos são parte de mim e da minha arte. Eles são indistinguíveis de mim, e sua destruição destruirá minha arte. Eu quero manter tais sofrimento” (id., p. 251; grifo do autor)²⁵.

O mais próximo que disso encontramos na obra albertiana foi tomado de empréstimo d’*O Marinheiro* pessoano: “sentias uma feroz necessidade de ter medo” (M, p. 596). Se, por um lado, não encontramos em Al Berto uma defesa proclamada do “ser fóbico” como em Munch, o medo é parte indissociável de sua arte – queira ou não. Em entrevista de 1987 para

²⁵ Tradução nossa: “I don’t want to get rid of illness, however unsympathetically I may depict it in my art... My fear of life is necessary to me, as is my illness. Without anxiety and illness, I am a ship without rudder. My art is grounded in reflections over *being different to others*. My sufferings are part of my self and my art. They are indistinguishable from me, and their destruction would destroy my art. I want to keep those sufferings.”

o *Diário Popular*, o poeta atribui ao medo a função de nutrição do processo gestacional artístico, reforçando, de certa forma, a primazia da emoção na gênese da vida afetiva:

O título [da recolha de seu trabalho poético] tem a ver com a palavra medo, que aparece com certa insistência no que escrevo. Acho que tenho imenso medo quando escrevo. É a placenta. Quando se nasce tem-se medo, a escrita tem uma relação com o medo, e medo é uma coisa que toda a gente sentiu pelo menos uma vez na vida.

Tratar a emoção como algo a ser “expurgado” ou mesmo, como disse Anghel, “domesticado” pela escrita reduz a potência, a violência da qual a poesia se sustenta; tal dimensão ambivalente do medo parece-nos basilar na compreensão da obra albertiana. Para um “pequeno demiurgo” (M, p. 244), arquiteto atento às intimidades e emoções, o ofício poético não poderia prescindir do medo, não poderia ainda não lhe dar centralidade, quando é ele que inaugura e alimenta – causa e efeito – o próprio ato da criação, quando é ele que instaura um ponto comum, de ligação e partilha, entre os homens: “toda a gente sentiu”.

Munch, igualmente atento às interioridades afetivas, explica sua poética nos termos de uma necropsia: “Assim como Leonardo da Vinci estudou a anatomia humana e dissecou cadáveres, eu também tentava dissecar as almas”²⁶ (ib., p. 49). O medo é a matéria-prima dessa arte, aquilo que se encontra nos processos dissecantes. Em Al Berto, isso tem a ver com as escritas íntimas, o texto-corpo e seu “espaço suicidário” – uma *autópsia*, como veremos em capítulos próximos.

As seguidas autópsias fazem surgir a anatomia básica da alma. Assim, quebram-se os limites do individual, e a arte deixa de ser expressão de fobias particulares para ganhar outra dimensão. Ao citar a obra de outro expressionista, Otto Dix, Virilio adverte que “o medo produziu uma arte que o excede, desconectada dos impulsos que a criaram; torna-se o medo em si [fear itself], uma angústia autônoma” (2012, p. 57). Al Berto traz imagem bastante gráfica desse aspecto: “tenho medo e escrevo-te cartas insensatas. o quarto povoa-se de corpos nascidos duma mancha de tinta. fumo. snifo. fumo cigarro atrás de cigarro. tenho medo. escrevo deitado à luz fraca do candeeiro. o medo solta-se da folha de papel quando teu reflexo irrompe da máscara que se desfaz” (M, p. 41). Quase em continuidade com imagem anterior, das “fissuras” no papel, das “cartas insensatas” circunscritas na intimidade do sujeito, chega-se ao medo, “solto” e autônomo, supraindividual. O medo tornado arte é uma

²⁶ Tradução nossa: “Just as Leonardo da Vinci studied human anatomy and dissected corpses, so I was trying to dissect souls”

forma – diferenciada – de incidir na realidade, de relacionar-se com ela, entendê-la e até de contestá-la – um grito de alerta, como o de Munch.

Ainda sobre o pintor sueco, em concurso de cenas biográficas, é curiosa a necessidade de localizar na infância a experiência transformadora e inaugural da emoção: “Os anjos do medo, da dor e da morte estiveram ao meu lado desde o dia em que nasci. Eles seguiam-me enquanto brincava – seguiam-me em todos os lugares” (apud PRIDEAUX, 2005, p. 2). Como se marcado por uma sina ditada por um dos anjos tortos drummondianos, que vivem na sombra, o eu-lírico de *Livro dos Regressos*, dedicado precisamente ao tema, anuncia nos versos iniciais: “do antigo medo da infância regressas / por onde pedra raízes e bichos se tocam” (M, p. 549) ou, em livro anterior, “nada me pertence aqui, tenho medo deste mobiliário, destes objectos que evocam uma infância pouco feliz” (M, p. 226).

Para um exemplo contrerrâneo e contemporâneo a Al Berto, a artista plástica portuguesa de maior expressão internacional na atualidade, Paula Rego também vai à infância para pontuar suas primeiras experiências com a emoção: “gostava daquele *frisson* de ter medo ao ver gravuras de Doré” (apud RIBEIRO, 2016, p. 24). Nem sempre desejado e prazeroso, sua mãe dizia que a menina “tinha medo de tudo, até das moscas” (2016a), relatou para *Notícias Magazine*, em 2016. A condição parece não ter mudado na vida adulta – “[quando criança] tem-se medo de muita coisa, e agora também” (apud RIBEIRO, 2016, p. 103) – a ponto de evitar, como nos versos albertianos, até mesmo visitas à sua antiga casa (ib., p. 64). Ao *Telegraph*, também em 2016, repetiu, autodepreciativa, que a velhice não significou a superação ou apaziguamento dos medos: “Sou hoje a mesma de antes, que azar. É horrível, ainda tenho medo. É ridículo alguém ser tão velho e tão medroso” (2016b, s/p).

Quando perguntada sobre a relação que sua obra teria com a emoção, Paula Rego responde: “É uma forma de enfrentar as coisas que não gostamos de olhar” (apud RIBEIRO, 2016, p. 24) e, mais recentemente, “quando estou a trabalhar esqueço o medo... ou pinto-o” (2016a). Poderíamos talvez acrescentar, retirando-lhe a construção alternativa, que o esquece justamente porque o pinta. Isso tem a ver com a conjugação de dois fatores: primeiro, aquilo que a motiva como pintora: “interessa-me pintar aquilo que dói, magoa. Que me magoa a mim. Só isso.” (apud RIBEIRO, 2016, p. 61); e, segundo, uma constatação existencial que, como já vimos, vai enfaticamente se repetindo nas entrevistas: “O medo é constante. Vive comigo todos os dias” (ib., p. 103) e “Não gosto de acordar. Tenho medo. A minha vida é medo. Medo, medo.” (ib., p. 157).

“Minha vida é medo” encerra uma mundividência tão crua e ao mesmo tempo tão produtiva para nosso estudo. Descontados certos distúrbios patológicos, todos sentem algo

que se poderia chamar de medo, mas ter a vida pautada por ele ou, ainda, ter nele a sua dominante é algo de natureza diversa. Sob essa perspectiva, que lógica subjaz naqueles que, dominados, escavam seus medos e se defrontam com eles no campo artístico?

Qualquer teorização sobre isso ignoraria fatalmente a complexidade de relações intrínsecas ao ato criativo. A partir de nosso pequeno acervo de exemplos, poderíamos estabelecer que, para uns, a arte é uma forma – ou tentativa – de “libertar-se” do medo, “exorcizá-lo” ou “esquecê-lo”; para outros, não é algo a ser superado, mas parte essencial – voluntária ou não – do processo, pedra angular de uma estética e de um sujeito marcados por uma ruptura, por um desnível com a voltagem convencional dos afetos, que alça maior carga e maior amplitude. O esquema, contudo, só funcionará de modo operativo. Além do fato de sentirem-no em excesso, pode haver linhas de continuidade, nuances e qualquer coisa de misterioso na razão de ser do medo que se figura na/pela arte desses dois grupos: “não sei bem explicar como é que é” (ib., p. 61), concluía Paula Rego.

Outro aspecto a ser retomado dos depoimentos da artista plástica portuguesa é a ancoragem corpórea que ela sublinha nos estados emocionais: “*O medo é uma coisa física. Uma pessoa sente os braços a tremer, um pavor*” (ib., p. 103; grifo nosso). Assim também define a depressão: “*É qualquer coisa física que não sei bem o que é. É o escuro.*” (ib., p. 92). Em palavras suas, o trabalho artístico, justamente naquilo que tem de “situação física”, pode ser “perigoso”: “foi o que se passou com as histórias do McDonagh” (ib., p. 92), trabalho ao qual atribui um período depressivo.

Saber que o corpo, todo ele, sente medo já levou teóricos – lembremo-nos de nossa introdução – a considerar a precedência do fisiológico sobre o mental na dinâmica das emoções, isto é, a privilegiar a suposta identidade entre a emoção e suas manifestações físicas que, apenas posteriormente, seriam processadas/reconhecidas pelo cérebro. Al Berto não estava alheio a isso e, através da paronomásia *peur/peau* possibilitada pelo idioma, faz a dita aproximação: “*la peur commence à la surface de la peau*” (M, p. 78). Se, antes, a paisagem marítima lhe comunicava o susto e a agonia, era (também) pelo corpo que os sentia: “*dormitava sentado à janela espiava o mar / o corpo coberto de dúvidas e medo*” (M, p. 286).

Para aquele que reclama para si uma poética do texto-corpo, não é de se estranhar a alta incidência dos marcadores físicos: tremer, encolher-se, paralisar-se, ofegar etc. Tais sinais compõem a caligrafia-coreografia do medo que – sublinhemos – “se esconde” em seu “único suporte”: “o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num *estremecimento escondido* em cada palavra” (M, p. 24; grifo nosso).

Didi-Huberman, ao considerar a ideia de “emoções primitivas” em Darwin, acredita que o termo “primitivo” poderia ser entendido, no campo das ciências sociais, pela ideia de história cultural, isto é, de como “elas [as emoções] passam, elas precisam passar, por sinais corporais – gestos – reconhecíveis por todos” (2016, p. 33). As emoções são, portanto, fenômenos inerentes ao corpo, tanto em sua gênese, quanto em sua expressão. E cita, em seguida, Marcel Mauss, para quem as emoções

são mais do que simples manifestações, são signos de expressões inteligíveis. Numa palavra, são uma linguagem. Esses gritos são como frases e palavras. É preciso pronunciá-los, mas, se é preciso pronunciá-los, é porque todo o grupo pode entendê-los. Mais do que simplesmente manifestar nossos sentimentos, nós os manifestamos para os outros, uma vez que é necessário fazê-lo. Nós os manifestamos para nós mesmos ao exprimi-los para os outros e por conta dos outros. Trata-se essencialmente de uma simbologia (apud DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 33).

São observações pertinentes para uma análise, a nossa, que lida precisamente com a expressão das emoções – e, mais, da expressão de si – por meio da palavra (poética). Ora, precisamente no campo das linguagens, Zoltán Kövecses, em *Emotion Concepts*, já um clássico trabalho acerca das metáforas emocionais, acredita que o medo, e seria uma de suas particularidades, tem uma importante base metonímica revelada pelo “rico sistema de seus efeitos fisiológicos e suas reações comportamentais” – o que inclui, por exemplo, agitação física, alteração no ritmo cardíaco, imobilidade, queda na temperatura sanguínea etc. (1989, p. 70-74). Tal constatação interessa-nos diretamente, pois Al Berto utiliza – e retrabalha – largamente algumas dessas *metonímias do medo*.

Os exemplos são variados na obra do poeta. Alguns são episódicos, como a alteração da respiração – “das palavras restavam os pedúnculos ocos na respiração dum recente medo” (M, p. 184) –; outros, como o estremecimento, talvez o mais clássico desses sinais físicos, desdobram-se em outras imagens e chegam a ganhar contornos catastróficos, como veremos no capítulo seguinte. O indivíduo trêmulo é em si um signo indissimulável, que comunica um corpo integralmente tomado pelo temor – e são diversas as ocorrências na obra: “há uma cidade de papel engordurado que eu amachuco com o pânico nos dentes e todo o meu corpo sangra... treme... e tem medo... e morre...” (M, p. 147), “e eu tremo e tenho medo, um medo maior que a tua morte.” (M, p. 593) e ainda “estremecem-me nas mãos os insectos cortantes do medo” (M, p. 155).

Outro gesto que também mobiliza todo o corpo em torno do medo é o de encolher-se: “tenho medo / encolho-me no leito estreito, no fundo dele, onde o linho já não fulgura” (M, p.

161), “encolhe-se mais e mais, arredondando-se no canto mais secreto do quarto” (M, p. 107) e “encolho-me / como se fechasse uma gaveta para sempre” (M, p. 525). Sublinhemos, por sintomático, como os espaços e objetos aí associados remetem ao ambiente doméstico, o que reforça a atitude defensiva de refúgio diante de alguma ameaça.

Vale recordarmo-nos de que muitos dos movimentos exemplificados, quiçá todos eles, são involuntários; acionam-se, em um primeiro momento, por mecanismos de defesa, que são mais rápidos e imediatistas do que propriamente calculados e intelectualizados. Avançando nessa direção, poderíamos dizer que o corpo, nisso, é capaz de sentir ou, melhor, *pre-sentir* o medo antes mesmo de avaliar mais racionalmente suas causas, o real potencial de ameaça etc.

Retomemos, assim, as entrevistas de Paula Rego. Ela, que tanto insistia no caráter físico da emoção, declara em certa altura: “Estamos sempre no escuro. E os medos chegam muito perto de nós” (apud RIBEIRO, 2016, p. 92). A entrevistadora quer saber, então, “medo de quê?”, ao que ela responde: “Medo do medo. Não tem explicação”. E afirma que se pudesse “dar uma cara ao medo, estava bem, não havia perigo. Mas quando não se pode, é uma chatice”. Insiste a entrevistadora: “é medo de morrer?”; e ela retruca quase impaciente: “não tem nada que ver com isso. É outra coisa que não sei o que é” (id., p. 92). Observemos a facilidade com que a artista se exime da justificativa logicamente plausível – “não tem explicação”, “não sei” –, isso parece dizer que a maneira pela qual alguém experimenta o medo não passa obrigatoriamente por sua racionalização. Por uma ótica psicanalítica, aliás, como sinalizado, as fobias em si estão ligadas à incapacidade mesma de manejo consciente de determinadas questões.

Em *Luminoso Afogado*, Al Berto busca n’*O Marinheiro* a seguinte linha: “tinha medo, medo de *saber* de que é que tinha medo” (M, p. 592; grifo nosso). Aí, expõe-se o drama/dobra tipicamente pessoano da consciência em sua propensão abstratizante e intelectualista: a vontade e o temor de se conhecer/entender o medo – até como forma de dominá-lo. Al Berto, por sua vez, ao dizer que tem “medo de saber”, desloca a questão da *investigação* para o campo dos pressentimentos, dos presságios, dos sinais, que não necessariamente se coordenam por meio de um raciocínio lógico e quiçá representam uma recusa dele. Subjazem a isso, sob esse prisma, as noções de caos e segredo/mistério, que, para o poeta, insuflam vida no poema ou que o ligam a ela; esses são precisamente elementos desviantes do imaginário analítico contra o medo, alicerçado na racionalidade e previsibilidade. “A parte mais obscura do poema” é simultaneamente, diz o poeta, o “lugar secreto do caos e da ordem” (D, p. 325), um lugar, portanto, de tensão permanente com o incompreensível.

Svendsen recorda que o editorial do *British Medical Journal*, de 1993, banuiu o uso do termo “acidente” em suas publicações. Tal decisão, considera o filósofo, “implica que a vida humana, em princípio, é absolutamente controlável e que todos nós temos uma espécie de obrigação de adotar comportamentos calculados em relação ao nosso entorno” (2009, p. 65). “Acidente”, etimologicamente, é aquilo que nos *cai* ao acaso, “ad-cadere”. Luiza Neto Jorge, antológica, sabia que precisamente o “poema ensina a cair”, incluindo aí a última das quedas, o mais previsível dos acidentes, a morte “vinda / da lenta volúpia de cair” (2001, p. 141) – explosão dos sentidos, o outro nome para a vida, que se dilata no tempo, lenta, entre pulsões de desejo e morte.

Cair “sobre os vários solos”, ainda citando Neto Jorge, adverte-nos sobre o espaço do enigmático, do imponderável, do contingente. Exatamente nesse espaço, Al Berto encontra, como registra em seus *Diários*, a riqueza de uma vida “feita de desastres. há sempre um novo desastre que não prevejo e me cai de repente em cima” (D, p. 442). No atual estágio de nossa sociedade, o fato de não conhecermos ou controlarmos muito do que nos cerca parece não ser impedimento para elegermos tal demanda como principal meta civilizatória: optamos, portanto, por ignorar a nossa ignorância.

Em trecho suprimido da versão final e rasurado no datiloscrito, de 2 de maio de 1984, lemos: “a noite desce, chuvosa, o que me rodeia tornou-se demasiado pesado, demasiado presente. apenas pressinto. já não olho, nem vejo, [sic] o que me rodeia. não toco em nada, nem compreendo. pressinto, pressinto” (E, cx. 35). Aí, a percepção das coisas prescinde até mesmo do corpo – “não toco”, “não olho, nem vejo” – e do intelecto – “nem compreendo”; os pressentimentos operam, assim, por meios opacos, quase misteriosos: sentem-se no corpo, mas dispensam os sentidos; são antecipatórios, mas permanecem inarticulados.

Embora não tenha sido publicado, o conjunto da obra referenda o que está ali dito – são muitas as ocorrências: “dejectos de peles soterrados / o nosso olhar presente-os” (M, p. 113), “não se pressentem mais sinais de vida” (M, p. 131), “dispo-me e pressinto a dor de estarmos vivos” (M, p. 108) e “(...) tua ausência / pressentida na fresca seda dos caracóis” (M, p. 257). Pressagiar as pulsões de vida e de morte, de presença e ausência, é o que resta ao sujeito poético. Se “nenhum olho de tinta iridescente pressagia / o destino deste corpo” (M, p. 508), a poesia, quando muito, tateia os seus sinais: “há um pressentimento de sono sem fim” (M, p. 627) e “pressinto uma sombra a envolver-me” (M, p. 638). As ideias de previsibilidade e antecipação tão necessárias à cultura do medo contemporânea aqui não estão presentes: a morte e o destino seguem enigmas insondáveis, apenas pressentidos.

Um pressentimento não se fecha em si, não se completa; não é uma revelação, mas são sinais oblíquos a serem decifrados, são peças de um *puzzle* que não se conclui. Condiciona-se o sujeito, dessa forma, a uma atenção hipersensível, por exemplo, para os animais, como nas antigas artes divinatórias: “o espelho, como um presságio, em vez de reflectir o rosto que dói devolve-me o intermitente voo da libélula” (M, p. 227), “há o receio dos lagartos aturdidos pelo calor / e o terror às nuvens baixas como um presságio” (M, p. 202), “as aves sobrevoam seus percursos nocturnos, como um presságio / são sempre presságios estas aves azulinhas” (M, p. 115) e ainda “para aterrorizado com o silvo de uma ave / além desse terror só é perceptível o rebentar surdo das ondas” (M, p. 110).

Isso guarda algo de uma *disponibilidade* ou daquilo que Durozoi e Lecherbonnier (1976, p. 165) chamam de “comportamento lírico” dos surrealistas, dispostos a fazer da vida um ato poético capaz de se sensibilizar aos acasos objetivos. Salvador Dalí, nessa direção, fazia o elogio da paranoia no que ela tem de alterações no contato com a realidade, sobretudo no senso persecutório que faz do sujeito o centro orquestrador de associações imprevistas. Em Al Berto, ao seu turno, os nexos pressentidos são mediados pelo medo – o qual, por estratégias e consequências diferentes, também opera a desarticulação do pensamento racional, como desejavam os surrealistas.

Em poema de “Finita melancolia”, encontramos referências aos “ombros queimados pelos negros sinais” e aos “mil presságios na rubra poeira da tarde” (M, p. 581). Aí, deparamo-nos com um corpo marcado – predestinado? – por sinais, como uma cifra por desvendar; a pele equivaleria, então, à “rubra poeira” pelo poder indicial, pressagioso. Ora, conforme dito, o corpo, em sua vivência emotiva, também é um mecanismo de percepção, uma antena para as premonições que o medo suscita.

Em uma cultura como a nossa, que privilegia aquilo que pode ser “explicado” lógica e racionalmente, o conhecimento que nos chega por meio da intuição ou das emoções tende a ser tolhido ou desacreditado; servem aos paranoicos ou desnecessariamente medrosos. Em decorrência disso, Al Berto enxerga as emoções como mecanismo outro de cognição, cuja eficácia ultrapassa a racionalidade.

Como marca Bertrand Richard, em prefácio que assina para a entrevista com Virílio, o medo, na contemporaneidade, não é mais índice de fraqueza, covardia ou debilidade de juízo, mas “sinal de sabedoria, um instrumento do pensamento, uma propedêutica” (2012, p. 8). Daí Al Berto falar-nos – e são versos aos quais sempre regressaremos – da “sageza e [d]a sabedoria que foi abandonando / à laboriosa travessia da vida / à lentíssima decifração do medo e dos sinais” (p. 505). A propedêutica albertiana, conforme foi dito em nossa

Apresentação, está, assim, profundamente ligada à experiência, à “travessia da vida”, a qual o sujeito claramente prioriza em detrimento da “sageza”, do conhecimento instituído/institucionalizado, que não é experimentado, mas adiantado pela tradição e pelos dogmas: “que se foda a sageza” (D, p. 443), invectiva nos *Diários*.

Em poema (M, p. 312) do ciclo “O esquecimento em Yucatán”, de *Salsugem*, lemos a seguinte estrofe:

nada me ensinaram
e no entanto aprendi a viver com este zumbido no coração
nada me contaram
mas suspeito que continuarei sozinho até o fim
nada me disseram
tenho 35 anos... ainda bem que voltaste!

Descontado o contexto amoroso, o poema é muito revelador dos mecanismos epistemológicos albertianos: “nada me ensinaram”, “nada me contaram” e “nada me disseram” indiciam um aprendizado empírico, que não se pode conhecer previamente, mas apenas “suspeitar”.

Por entre suspeições, encontramos, na estrofe anterior, elementos astrológicos que poderiam estar ligados aos presságios – “a suave fala de marítimas estrelas... a lua rente à parede” – e que se concluem no “susto”. Esse, aliás, repetir-se-á nos versos finais: “o susto cresce / de tua voz de ontem no gravador” (M, p. 312). Tal, digamos, *epistemologia do susto* é pertinente nesse contexto porque demonstra o quanto a apreensão da realidade se dá pelo surpreender-se – pelo cair – da experiência e não pela cautela de sua antecipação.

O determinante nessas lições-suspeitas do medo é a maneira como os indivíduos interagem com ele: evitando-o com outros medos ou encarando-o e buscando perscrutar suas motivações e direcionamentos. A primeira opção, conforme exploramos com vagar em nossa introdução, deu e continua a dar-nos exemplos do uso coercitivo da emoção – seja no campo político, religioso, econômico etc.; a segunda apresenta-nos, com élan mais libertário, as tentativas de resposta – inclusive as da arte –, que se colocam à margem do discurso do medo ou que buscam sintonizá-lo para outros fins e interesses.

Richard J. Davidson no instigante artigo “Seven sins in the study of emotions: correctives from affective neuroscience” (2003, p. 129-132) para dossiê da revista *Brain and Cognition*, pedia uma mudança de postura na neurociência. Ao revisar máximas de sua área de atuação, buscava desfazer certas crenças, como as de que emoções não participam dos processos cognitivos – e, para alguns, seriam sua própria antítese –; de que somos completamente conscientes de nossas emoções – e disso dependeria, inclusive, o próprio

existir delas –; e de que o corpo não estaria envolvido na experiência emocional. Isso desloca, em certa medida, o primado da tríade mente-razão-consciência como forma de aproximação às emoções e corrobora pontos anteriores que temos pleiteado.

Sob tal perspectiva, é interessante como Al Berto lida com um sentido de complementariedade, sendo o corpo tanto um mediador imprescindível da experiência, quanto a via de mão-dupla de acesso à subjetividade: “o corpo da treva é o meu corpo. o corpo do medo está em mim, já não sonho, já não sei onde estou. o mundo desarrumou-se em todo o meu interior” (D, p. 279). A interioridade parece ser – ainda que instável – dos últimos campos de atuação do poeta: a “desarrumação”, o topos do *desconcerto do mundo*, quando retomado, está completamente internalizado.

Na negociação interior/exterior, o cenário “desarrumado” traz muito de uma raiz expressionista, conforme entrada de 13 de março de 1984: “sou um noctívago por excelência. Um colecionador nocturno de olhares, de pequenos suspiros. A noite envolve-me, fustiga-me com o susto e o medo, cria penumbras, sombras esbeltas, claros-escuros que me dão uma outra dimensão da vida” (D, p. 113). Nas repetidas alusões à ambientação noturna, o “corpo da treva” projeta-se nas paisagens radicalmente distorcidas ou, melhor, enformadas pelas emoções. Por meio de um filtro, “do susto e do medo”, o sujeito adquire “outra dimensão da vida”, uma nova percepção da realidade.

Assumir tal mundividência, nessa poesia, implica não apenas uma queda ao fundo de si, como também o enfrentamento do medo e o perigo que disso decorre. É uma aposta fatal: o mergulho íntimo promovido pela escrita expõe o sujeito ao silêncio - que significa o risco da exaustão/falência da voz lírica, bem como a ambientação favorável ao contato inescapável com o desconhecido de si mesmo: “Estou a necessitar da travessia deste gigantesco silêncio que adio dia após dia. Talvez seja o medo, o receio, o susto de pressentir todas as vozes (nocturnas) que em mim marulham” (D, p. 76; grifo do autor). Vejamos como, nos *Diários*, Al Berto hesita entre os termos antes de optar pelo “susto” na versão final: “necessito da travessia deste silêncio. é provável que seja o susto, quando pressinto as vozes nocturnas sussurrando dentro de mim” (M, p. 362). Logo, a escrita acontece na tensão entre a necessidade do silêncio e o medo da revelação de qualquer coisa – em si – que o consuma, que o desestruture irremediavelmente.

É comum ouvirmos a utopia de um mundo livre do medo – ou da dor, por exemplo –, mas não se pode esquecer o quão patológico isso se torna para aqueles que não o sentem. O medo estabelece, portanto, os parâmetros da sobrevivência, da segurança, o que implica quer uma espiral de retração e proteção, quer um contínuo teste dos limites dessa medida. No

segundo caso, o medo advém do flerte com os excessos, do existir nas fronteiras do risco. Ao elegê-lo como título de sua obra – se de eleição se trata, afinal –, o sujeito que “sempre viv[eu] entre o excesso e a austeridade” (D, p. 427) – lembrando que a austeridade é, em si, um excesso – não apenas valoriza as emoções de uma forma geral, mas dá relevo a uma delas em específico, que, precisamente, tem papel determinante nas relações sociais e na escolha das prioridades na contemporaneidade, como já demonstrado por diferentes fontes e aspectos em nosso capítulo introdutório. Se o medo se tornou, então, uma forma de percepção do mundo, uma sorte de “aprendizagem” – vocábulo tão caro ao poeta e sua relação com a escrita –, o que se busca não é garantir a segurança e a ordem como bens maiores; pelo contrário, almeja-se outra frequência, uma experiência do extremo, um lugar de marginalidade – pressentido no corpo – que “dirige os passos e desatina a mente”: “sinto que o perigo me cerca me fustiga o corpo. Tenho medo de mim mesmo. nunca sei do que sou capaz; que excesso me assola e me dirige os passos e desatina a mente” (D, p. 355).

Curiosamente, a causa do medo não é o perigo externo, que o “cerca”, mas o próprio sujeito. Observemos como a ênfase no “medo de si” tem caráter extensível: por um lado, está presente no gesto criativo quer em suas consequências imprevistas – o criador não tem completo domínio de sua criatura –, quer na perscrutação de si – na dialética sem síntese da perseguição-fuga de um *eu* à deriva; e, por outro lado, fala da própria imprevisibilidade das reações extremadas ao medo – o criador não controla *a si* em situações-limite, como são as de escrita. Em movimento que já nos vai ficando evidente, os medos em Al Berto geram outros que, por sua vez, se desdobram em um ciclo infindável.

Para o *Jornal de Letras*, em 1987, ao comentar novamente o “medo de si”, o poeta descreve-nos seu método-ritual de escrita-limite: “Eu escrevo sempre à noite, deitado, encolhido sobre mim mesmo. Sou um homem insone. Sempre me assustou começar a escrever, porque o que escrevo me vai revelando um outro ser que me habita, misterioso e complexo, assustador”. Em “Quina de Santa Catarina”, de 1979, já dizia o mesmo, no espelhamento de entrevistas e poemas que lhe é peculiar:

hoje, escrever é um acto nocturno. respiro dolorosamente. escrevi sempre deitado ou encolhido sobre a mesa. o silêncio e as sombras deslizam à minha volta. (...) escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra, a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa. (M, p. 132)

Estamos diante de um sujeito “encolhido sobre si mesmo”, em postura simultaneamente de medo e análise íntima, no convívio com aqueloutro de papel, “misterioso

e complexo”, com o qual se defronta na objetivação do sujeito. Nesse processo, experimenta a “espiral vertiginosa da noite” e a “desolação da casa”.

Escrita e isolamento doméstico e noturno retomam certos lugares cristalizados dentro da tradição lírica. Ana Akhmátova, em poema dedicado a Ossip Mandelshtán, após retratar festivamente a cidade de Vorônej, onde ele vivia “degradado”, conclui a ambientação de forma soturna: “Mas, no quarto do poeta degradado / o Medo e a Musa velam em rodízio, / e uma noite cai / que não traz esperança de alvorada” (apud COELHO, 2008, p. 166). Akhmátova proporciona-nos uma amostra do clima de terror vivido na Rússia stalinista que perseguia – e acabaria por vitimar – o amigo poeta. Para além de sua referência mais imediata, tais versos configuram ainda uma forma de entendimento – e até um modo – do fazer poético.

Uma escrita presidida, em iguais proporções, pela inspiração e pelo medo ecoa pergunta lançada por Ruy Belo: “Que nome dar ao poeta esse ser dos espantos medonhos?” (2014, p. 334). O rótulo “poeta”, implicitamente, talvez dê conta apenas dos inspirados pelas musas; logo, ficaria ainda por inventar um novo nome para o agente dessa experiência artística – constitutiva e não apenas circunstancialmente – atrelada aos “espantos medonhos”.

A cena recontada por Akhmátova avança pela noite, que funciona como antessala de uma alvorada desesperançada/desperada, a mesma que Al Berto chamará de “abismo”: “o abismo é esta linha brilhante entre a noite e a alba” (M, p. 370). Nesse espaço-tempo fronteiriço, nessa beira, nasce a “viscosa ansiedade da madrugada” (M, p. 27); ali, “combinara o encontro no limite deste século / onde nenhum homem dorme no limiar do dia / e o sonho se desfaz sob a nocturna incerteza” (M, p. 506).

Experiência limítrofe perpassada pela incerteza-ansiedade insone, está em causa, aqui, um de nossos medos matriciais: “Insónia. Noite fria, repleta de medos. Noite sem fim. Nada.” (Dp, p. 68). Símbolo das eras do caos, a noite/escuridão representava para os primeiros homens – e quiçá segue representando – o momento do descontrole, da desproteção e do invisível. Al Berto reporta-se ao fato em versos como: “nomeio constelações uso-as / para me guiarem no receio das noites” (M, p. 537) ou “o olhar absorto / no enigmático trabalho das mãos... uma moeda? / uma caixa de fósforos para incendiar o susto da noite?” (M, p. 323). Entregar-se ao sono, nesse contexto, é privilégio dos que não têm medo, já que, enquanto dormem, de guarda baixa, assumem sua vulnerabilidade, não se sentem em perigo. Sem saída, a persona albertiana, por temor, não dorme ou porque o assombram os pesadelos, ou porque permanece na vigília compulsória da insónia, atento às ameaças: “o sono que não vem, o sono

que me assusta. outra luz cristalina incide nas unhas. masturbo-me para me acalmar, para não entrar em pânico” (M, p. 227).

Al Berto irá associar tais elementos, noite e insônia, precisamente à escrita. Isso nos remete às – há pouco mencionadas – descrições de sua práxis poética: “vozes noturnas”, “escrevo sempre à noite” e “ato noturno”. Quando diz: “às vezes, escrevo coisas assim, unicamente para ter o prazer de me reler. saborear o que sobejou da noite” (M, p. 16), o poeta considera seus textos os restos da “noite / da noite onde se escrevem livros” (M, p. 355), instância outra, superlativa e desdobrada, que já não se refere unicamente à marcação temporal, conforme avança em entrevista ao *Expresso*, de 1987:

A escrita é um ofício lento, de paciência. Surge duma outra noite onde já não há nada nem encontramos ninguém e muitas vezes nem a nós próprios encontramos. É uma noite interior, de infernal solidão, medonha, e nunca se sabe quando repentinamente um rosto muito belo sorri e tremeluz. A noite lá de fora, onde me movimento, é o negativo dessa outra interior.

O poeta, com alguma frequência, tematizará em seus textos a “noite lá de fora”, habitada pela disponibilidade das pessoas, pelo acaso dos encontros. A poesia, agora afirma, relaciona-se com outra noite: lugar de isolamento e perscrutação íntima, “infernal e medonha”, e de prolongado trabalho “em negativo”.

Sobre o olhar e seu cromatismo às avessas, no poema “lápide”, abertura das *Três Cartas da Memória das Índias*, o sujeito se autorrepresenta, por exemplo, como “aquele cujo ofício / é escrever e olhar o mundo a partir da treva / humildemente / foi este o trabalho que te predestinaram” (M, p. 381; grifo do autor). Tal constatação não é uma novidade, já que, desde o seu primeiro livro, “no escuro beco do mundo” em que habita, o poeta nos anunciava uma “escrita que vem da treva, lembro-me: *um corpo voltou a mover-se no interior do meu*” (M, p. 12; grifo do autor).

A treva comunica a visitação do terreno obscuro da intimidade. Ensimesmado, o sujeito confronta-se com outros *eus*, seus duplos, que, ao fim e ao cabo, só fazem reforçar a noção de isolamento – “nem a nós próprios encontramos”, dizia na entrevista. Desse modo, o ofício-predestinação, um tipo de chamado vocacional, condiciona e exercita o olhar – “a partir da treva”, “em negativo”, – para seus longos *monólogos*. Não por acaso, ao deparar-se com uma imagem de si, o eu-lírico sente “medo que [a fotografia] me segrede quanta solidão ainda está intacta” (M, p. 321).

Por entre tanta solidão passada e futura, “o pavor das noites de ausência” (M, p. 346) prolonga-se na, também, “manhã de ausências, dúvidas, receio de não amanhecer contigo, nunca mais” (M, p. 17). O isolamento e as emoções a ele atreladas são, e Al Berto faz questão

desta marcação, processadas fisicamente: “pelo corpo sinto um arrepio uma vertigem / que me enche o coração de ausência pavor e saudade” (M, p. 407). Para aquele que “sulcaria com as unhas o medo de te perder” (M, p. 332), os dedos “desafiam o medo de tocar. quantas vezes estendi a mão e nela guardei a tua ausência? tenho medo, abro a mão e dela foge o pesadelo. pertencer-me-á esta mão?” (M, p. 17). O toque não retém, tampouco confirma uma presença; apenas torna mais evidente o seu avesso.

Os momentos de abertura para o outro são permeados pelo medo-pavor-receio, que, por sua vez, impossibilita a plenitude do encontro e torna o indivíduo solitário até mesmo quando acompanhado. A existência mesma de qualquer vínculo afetivo parece evocar – quiçá antecipar – uma futura falta; e repete-se, assim, “o receio / de abrir os olhos e as rosas não estarem onde as sonhei / e teu rosto ter desaparecido no fundo do mar” (M, p. 333). O medo de ser, a qualquer momento, surpreendido pela perda faz das possibilidades do amor, em outra imagem espacial, “este deserto / onde o receio de te perder permanece oculto na sujidade antiga dos dias” (M, p. 522).

Se antes denotávamos uma espécie de epistemologia, “o susto de ficar sozinho” (M, p. 246), o mesmo de “abrir os olhos” para o vazio, é fruto da consciência súbita de se perceber irremediável e essencialmente nessa condição, é o revelar, afinal, daquela “tanta solidão ainda intacta”. Isso pode ser entendido em um contexto mais amplo do que o do encontro amoroso, já que a obra albertiana trata o tema de forma ambígua: o *tu* por vezes é um *outro-eu* dentre os diferentes corpos que habitam – e morrem – dentro de si. O desalinho íntimo do sujeito – e do sujeito com sua imagem, do sujeito com suas representações – agudiza sua condição solitária pela dificuldade de encontrar provas veementes de *presença* até mesmo de/em si.

Saber-se física e ontologicamente sozinho aumenta a sensação de – e, porventura, efetivamente, desencadeia uma maior – vulnerabilidade do sujeito: “tenho medo de estar sozinho, já o disse” (M, p. 34). Há uma mundivisão fatalista e desastrosa da vida que permeia a condição solitária do indivíduo; no avesso da esperança, o sujeito sabe que o que há de vir não será algo positivo: “aqui estou, perdido para sempre, sozinho, quase sem mim, a evitar o pior” (M, p. 461). Disso decorre a atávica urgência de abrigo. Na paisagem do “medo da recente noite”, são as casas acesas o elemento que se sobressai no retrato: “as casas surgem de repente iluminadas por dentro / a paisagem envolveu-se de solidão / pressinto a força perfumada da terra subindo / ao medo da recente noite” (M, p. 216). Unidade mínima do próprio abrigo, o corpo-casa solitário será igualmente evocado enquanto cenário de medo: “pernoito no interior do corpo desarrumado / o medo invade o penumbroso corredor” (M, p.

534). Nessa habitação de si, só lhe é possível falar a partir de “corpos caídos / a vida toda destinada à demolição” (M, p. 316).

O supracitado Ruy Belo nos confrontava, logo no título de seu segundo livro, com o “problema da habitação” poética. Em entrada de 17 de maior de 1982, Al Berto prolonga o problema ao repetir por duas vezes a pergunta: “que habitação é esta?” (M, p. 227). A incerteza contida na indagação surge de uma precariedade originária: “reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. estou de novo ocupado em esquecer-me. a escrita é precária morada para vagar do coração (M, p. 133). Trabalho sisífico, “recomeçado”, a escrita das emoções – caótica no “vagar do coração” – constitui-se como “precária morada” em consonância com o “frágil corpo” no qual o sujeito (também) se abriga. No momento em que afirma pernoitar “onde o medo tem a *precariedade* doutro corpo” (M, p. 622; grifo nosso), o outro é a caranguejola do texto-corpo, o “exíguo corpo das palavras (M, p. 313), que será adjetivado em outras oportunidades com a mesma sugestão – sublinhamos: “outros corpos de salsugem atravessam o silêncio / desta morada erguida na *precária saliva* do crepúsculo” (M, p. 256) e “a revelação desta arte / onde a vida cinzelou o *precário corpo* / na luz afiada de um vestígio de tinta” (M, p. 497).

Percebemos, a partir daí, a necessidade de caracterização de um corpo passível de ser amedrontado, isto é, possuidor de nenhum ou poucos instrumentos e meios de reação: “o corpo triste calejado pelos golpes do mundo” (M, p. 269), “pernoito neste corpo magro” (M, p. 239), “o corpo exausto” (M, p. 391) e “a cinza das horas veste o ferido corpo / abandonado na milenar paisagem de grafite” (M, p. 577).

Precário, exíguo, triste, calejado, magro, exausto, ferido e abandonado: tais predicativos descrevem não apenas o perfil físico e psicológico da persona albertiana, mas, no limite, o próprio caráter essencialmente frágil da existência humana. Não estamos tratando, repetimos, de medos privados, mas de aspectos coletivos da emoção. Sendo assim, e a pesquisa torna-se tanto mais interessante ao se dar por isso, a poesia de Al Berto movimenta muito de uma herança cultural, respondendo a ela por atualizações e subversões.

Se mencionávamos a importância do abrigo noturno, versos como “espantaremos as feras ruivas que rondam a noite da casa” (M, p. 195) ou “animais irreconhecíveis atravessam as veredas da noite” (M, p. 259) participam da ancestral memória das “palavras segredadas lendas de feras” (M, p. 305) – e, para já, é reveladora a opção reiterada por um termo genérico, arquetípico como “fera”.

A ameaça animalesca espregueia a obra enquanto representação de uma invasão, de uma devassa: “as palavras desfazem-se no lusco-fusco surge o medo / estas pedras fascinadas pelos

néons donde se solta a fera / que nos devassa os umbrais dos dias morrendo” (M, p. 322). Tal imagem imanta-se de medos arcaicos que recuam ao surgimento da vida humana, quando essa não passava de mais uma presa razoavelmente indefesa; ela é bastante eficaz, nesse aspecto, na evocação da espreita, da expectativa e do perigo traiçoeiro e fatal. Mesmo tendo em conta os senões levantados em nossa introdução, não é absurdo afirmar que, em certo sentido, submetidas às ameaças e contingências da natureza, as vítimas costumeiras dos predadores na base da cadeia alimentar – pensemos, por exemplo, em coelhos e antílopes – vivem um estado quase permanente de medo, de constante vigilância. Al Berto, ao mesmo tempo em que compartilha do sentimento, atribui à “fera” outras potencialidades metafóricas.

Destaquemos, por exemplo, um poema de *Uma existência de papel* (M, p. 513), que se abre com a seguinte estrofe:

a fera há-de chegar com a loucura dos sentidos
e furar as maresias sulfúricas da ausência
há-de chegar
e lambar o bolor inocente da insônia
alimentando-se com ténues sombras de corpos

No jogo de ambiguidades, a expectativa da chegada não significa necessariamente uma ameaça à vulnerável solidão noturna do sujeito, mas, ao contrário, a superação das “maresias da ausência” e do “bolor da insônia”. A fera que “se alimenta” de corpos associa-se, nos versos subsequentes, à avidez pelo ato sexual nas referências ao “esperma”, ao “ciciar teu nome” e à “pelagem fulgurante”. O verso final – “a procura do amanhecer na longínqua treva do mar” – poderia indicar, então, o decurso de uma noite na companhia do outro, aquele que teria despertado e saciado a fera-libido, mas é preciso lembrar que, em direção oposta, o poema inaugura um ciclo intitulado “Os dias sem ninguém”. Dessa maneira, o refrão “há de chegar”, que atravessa o poema, não se liga ao caráter projetivo do medo, mas à espreita luxuriosa do desejo que permanecerá irrealizado, “sem ninguém”.

Como veremos no próximo capítulo, se é verdade que a fera assume a representação da pulsão sexual em seu caráter animal – e é, inclusive, um ponto comum entre os títulos *A seguir o deserto*, *Três Cartas da Memória das Índias* e *Luminoso Afogado* –, também é verdade que a imagem chega ao último dos livros carregada de ameaça pressentida: “uma fera enfurecida salta por cima da sebe. / a boca seca. um lugar que recordo. a tua juventude ficou ali, a fera devorou-a. / (...) / ao entardecer a tempestade, a fera... horror no pressentimento de que havia alguma coisa a vir, a devorar-te. a ouvir” (M, p. 593).

A fúria do desejo, como que em autocombustão – “a boca seca” –, consome também a juventude – “devorou-a”. A fera, nesse sentido, passa a ser um marcador da voracidade do

tempo, de sua inexorabilidade – “a vir, a devorar-te”: “da jaula de veias do peito fugiu-lhe / a fera que trouxe nos dentes / a sucessão dos dias” (M, p. 651). A mesma tônica – de uma memória erótica tornada medo-horror – já se figurava em versos anteriores, de *O Livro dos Regressos*: “foram breves e medonhas as noites de amor / e regressar do âmago delas esfiapava-lhe o corpo” (M, p. 569). No contexto do desejo, o ataque predatório alveja diferentes dimensões da “juventude devorada” – isto é, as dimensões psíquica e emocional dos “sonhos” e a dimensão física das “vísceras”, que se traduzem, respectivamente, na expectativa e no corpo a envelhecer: “lá fora, dentro da noite, os chacais, as hienas cercam a casa. mas o pior é este chacal que me esfarrapa as vísceras, esta hiena que me devora o sonho.” (M, p. 639).

Ao dilacerar os sonhos, a “hiena” aproxima-se da fera que “segrega a insônia” (M, p. 332) e contrapõe-se àquela primeira que iria lamber-lhe o bolor. Agente do caos, movida e incitada pela violência, tal entidade bestial habita, portanto, um terreno ambíguo, que pode designar tanto o medo, quanto o desejo – ou mesmo ambos, indomáveis. Por esse viés, “o rugido espantoso da fera agarrada aos ombros” (M, p. 27) diz muito dos próprios movimentos da poesia albertiana, que, entre filia e fobia, entre a atração e repulsa, reafirma seu gosto pelo imaginário do medo e pela variedade/ambiguidade de tratamentos que lhe dispensa.

Até mesmo os modelos animais dão-nos subsídios para pensarmos temas recorrentes da obra de Al Berto. Quando questionado, em 1997, sobre para quê serviria o medo, o poeta não é muito assertivo: “Não sei se para escrever. Talvez para nos mantermos vivo, ou pelo menos em alerta. Do que tenho mais medo é de mim próprio” (1997, p. 32), diz ao *Diário de Notícias*. O medo aqui é evocado, a princípio, em sua função evolucionária de sobrevivência: manter vivo, vigilante. Dentre os mecanismos – automáticos e primitivos em termos comportamentais – chamados de “reação do medo”, a tríade “fight-flight-freeze” – isto é, lutar-fugir-paralisar – conjuga-se em Al Berto na alternância entre a insurgência violenta contra o medo, a vigília tensa e silenciosa da paralisia e o movimento escapista da fuga.

Em sua obra, deparamo-nos com os momentos de paralisia – “outras vezes, permaneço na obscuridade, no medo de me mover daqui. nenhuma luz vem de lado nenhum. obsessiva treva...” (M, p. 230) e “o medo tolhe-nos os movimentos, estampidos de balas. atravessamos subterrâneos povoados por animais de argila” (M, p. 106) –, mas é a fuga, antítese do ataque, a reação mais recorrente, quase compulsiva. O tema insere-se em uma complexa rede de implicações na obra; interessa-nos, por ora, a retirada enquanto forma de esconder-se:

“vontade imensa de desaparecer do mapa, sumir-me, esconder-me em qualquer [] onde ninguém me encontre” (D, p. 354)²⁷.

À maneira dos bichos, como estratégia defensiva, chegamos a encontrar cenas como: “abrias nas pedras fulvas da praia um sítio para esconder a paixão” (M, p. 596) ou “vivo mal, não sei onde me esconder para morrer” (M, p. 368).

O autodenominado “monge noctívago” (M, p. 42) insistirá por toda a obra nas imagens da noite e do claustro associadas ao esconderijo: “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) e “escondo-me na noite, na sua alta vertigem, o dia vai subir à janela e dizer-me como é precária a eternidade” (M, p. 235). Gesto complementar, ele esconde-se *na* noite e, posteriormente, esconde-se *do* dia: “refugias-te num quarto de pensão e dormitas / o dia todo – para que lisboa te esqueça” (M, p. 627). O dado é relevante, pois acrescenta à ambiguidade anteriormente posta: se o período noturno é um dos medos arquetípicos do homem, quais os desdobramentos para esse animal da(s) noite(s) – exterior e interior, “em negativo” – que nela(s) se resguarda?

Nesse contexto, o poeta encontra nos banais óculos escuros a representação da condição do sujeito poético que mira o mundo *a partir da treva* em que se esconde: “dizem que a paixão o conheceu / mas hoje vive escondido nuns óculos escuros” (M, p. 516). Ele já havia, a propósito, explorado a possibilidade de combiná-los a um espelho – “corpo-reflexo nos óculos escuros onde me escondo” (M, p. 50) –, o que os fazem não apenas um filtro que condiciona uma forma de ver, mas também – e sobretudo – de *se* ver. Notemos ainda como a *gravitas* da cegueira de Homero, como epítome da visão do poeta, rebaixa-se em atualização *pop* e cotidiana, bem ao gosto de Al Berto.

Por considerá-los também um mecanismo de defesa – “vou dormir abandonadamente sem tirar os óculos escuros que me defendem contra o mundo, e no abismo das insónias reinventar-me-ei.” (M, p. 16; grifo do autor)²⁸. Aqui, não há nenhuma sordidez na estratégia, mas o reconhecimento de participar de um mundo cuja legibilidade está irremediavelmente comprometida, restando-lhe apenas seus “sinais”. Ao buscar segurança nessas paisagens do medo – “sinto-me melhor no escuro, menos angustiado” (M, p. 228) –, o sujeito replica a dinâmica de sua escrita: defende-se onde corre o risco de ser atacado, sente-se menos

²⁷ Há um lapso evidente, assinalado pelos colchetes. Os manuscritos, no entanto, não incluem as lacunas – aqui, corrigidas – constantes da edição da Assírio & Alvim.

²⁸ É impossível não voltarmos às palavras de padre Antônio Vieira na alegoria do polvo e sua camuflagem, que “escurecendo-se a si, tira a vista aos outros”

angustiado precisamente onde se ocultam os receios: “Concentro a minha atenção nesses lugares que a luz não pode alcançar. Lugares escuros onde se escondem receios antigos e desilusões (AM, p. 28).

O processo mesmo de escrita fixa-se por sucessivas ocultações: “atravessa rapidamente as manchas de tinta que *escondem as palavras*, penetra as estepes frias próximas da morte” (M, p. 112; grifo nosso) e “*palavra a palavra escondo-me* com medo da minha própria voz” (M, p. 234; grifo nosso). Se as tintas escondem palavras que, por sua vez, escondem o sujeito, a condição de existência, furtiva, da própria poesia assenta-se tanto na dimensão do mistério/enigma do ato criativo, quanto na relação com a fuga mediada pelo medo. Assim, a “límpida fala em que nos refugiamos” (M, p. 513), sabemos, não é tão límpida, tampouco oferece completa guarida pela sua própria natureza precária – para recuperarmos um adjetivo já repetido.

Em entrevista de 1987 ao *Jornal de Letras*, Al Berto toca em pontos interessantes para discutirmos a tensão entre a opacidade do esconderijo e a limpidez da fala: “o perigo aparente começou a revelar-se na própria feitura do diário: quando optei por *me expor de maneira excessiva* no que então escrevia” (grifo nosso). Lembremos que sua maneira de reagir ao medo, antes de uma depressão, será um gesto de assumida radicalidade. Isso fica patente em sua opção por explorar o espaço biográfico – desde os retratos dramatizados nas capas dos livros até as simulações e/ou hibridizações de diários e cartas – da forma que o faz. Sob essa perspectiva, o medo é também uma *forma*, que, quer pelos gêneros autobiográficos, quer pelo vocabulário e dicção sentimentais, está em sinergia com o conteúdo que expressam.

Nesse ponto em específico, estamos propondo um avanço às teses levantadas em nossa dissertação de mestrado. Ali (2012, p. 147-51), ao analisarmos alguns discursos públicos de Al Berto em face de sua poesia, identificávamos uma – problemática e instável – exposição do íntimo, que até se tornou, de alguma forma, uma chave de leitura recorrente de sua obra. Aquilo que o poeta chama de “intimidade penumbrosa” (M, p. 132) bem dimensiona o terreno escorregadio e contraditório em que se assentam as escritas de si: a máxima exposição não pode ser íntima, pois essa pressupõe o secreto. A componente que agora se nos apresenta e se articula à análise anterior é o movimento de fuga dessa poesia, o que, igualmente, coloca a obra em um cruzamento difícil entre a exposição – lançar-se às trevas – e a reação ao medo – esconder-se na treva. Em resumo, o sujeito oculta-se ao se expor, expõe-se ao ocultar-se.

A fotografia de Paulo Nozolino, que estampa a capa (vide figura abaixo) de seu último livro publicado em vida, *Horto de Incêndio*, dialoga justamente com a tensão entre o expor-se e o esconder-se, reforçada pelo jogo do *chiaroscuro* e pelo preto e branco característicos do

fotógrafo e parceiro de longa data de Al Berto. Nela, o poeta tapa o rosto com as mãos – em atitude de medo? –, mas não o faz completamente: há um olhar penetrante e firme que se insinua e afronta, que não se deixa encobrir, isto é, que não se entrega completamente à segurança do não-ver. Dessa forma, se, em hipótese, o gesto previne o sujeito de ver aquilo que teme, existe, concomitantemente, a atração por espiar ou, ainda, a predestinação de olhar *a partir da treva*.

Com o (auto)centramento excessivo na afetividade do sujeito poético, em sua vinculação entre vida e obra, em seu jogo de efeito biográfico, Al Berto contrapunha-se à dialética confusa entre expor-se e conter-se que o discurso do medo tem alimentado na contemporaneidade: ao mesmo tempo que, por medida de segurança, se estimula o recolhimento, a intimidade das pessoas é devassada em níveis crescentes, e elas, por sua vez, mostram-se dispostas a abri-la em nome da mesma segurança. Sua partilha poética não almeja proteção, sabe que não pode dirimir o medo; busca, em vez disso, atribuir-lhe novos sentidos: abre-se porque, excessivo, não respeita os limites do perigo; fecha-se porque da vida íntima, essencialmente misteriosa e incontrolável, se alimenta a poesia.

As imagens espaciais, nesse quesito, são produtivas para ilustrar a questão. Ao longo da obra, a figura do esconderijo assume a forma de uma casa, um quarto, uma caixa ou até mesmo um casulo: “refugio-me cada vez mais nesta casa destinada à voragem do tempo” (M, p. 227), “*percorrer a distância a preto e branco dos teus olhos ao canto do quarto onde me escondo*” (M, p. 115; grifo do autor), “outra caixa, azulada, abro-a / entro nela e fecho-a, o escuro solidifica-se na boca / tenho medo” (M, p. 174) e “no peito ainda respiram as imensas noites / os países de surpreendentes neves... casulos seguros / para esconder o corpo...” (M, p. 272). Ainda que as diferentes escalas possam denotar a busca desesperada pelo esconderijo, não podemos esquecer que, em Al Berto, o próprio refúgio contém o gérmen de um novo escape. O paradigma da casa é, portanto, o do abrigo – “entro na casa, ninguém me persegue,

subo as escadas e passaram doze anos, talvez mais” (M, p. 15) –, que, claustrofóbico, o angustia pela falta de saídas – “vagueio pela casa / rente aos ângulos estreitos dos corredores, sem saber por onde fugir-me” (M, p. 176). A obra albertiana subverte, assim, um dos grandes arquétipos da segurança, ao torna-lo lugar de tensão e ambiguidades, de desejo e de recusa. Traído por si, desavindo consigo, o sujeito debate-se entre o instinto por estabilidade e proteção e a pulsão pelo risco e pelo perigo que, para ele, são inerentes ao viver: “Algum tempo depois, a casa transformou-se subitamente em prisão. (...) Custava-me crer que aquilo que eu próprio construía acabasse de me atraiçoar” (AM, p. 74).

Quando recuperamos o já referido paralelo casa-corpo – “corpo em que me escondo” (M, p. 629) e “corpo em que me escondi” (M, p. 541) –, o desconforto vivenciado espacialmente, interiorizado, transpõe para a própria experiência corporal essa espécie de claustrofobia: “assim, enquanto estiver acordado, escrevo. anoto, olho para dentro de mim, perscruto saídas, e de agonia em agonia sobrevivo” (D, p. 240) ou “percorro-me mas raramente encontro uma saída / tateando paredes de labirintos escrevo” (M, p. 62). As menções à escrita como tentativa de saída de si tornam-na ainda mais conflitante, pois é ela também uma busca de si: “persigo-me / pela madrugada suja das palavras / com o pressentimento de ter morrido longe do meu corpo” (M, p. 245).

Se a fera lançava sua poesia em um jogo de perseguição e fuga, Al Berto vive a simultaneidade de ser a presa e o predador: “fugia de si mesmo, perseguia-se a si mesmo, autodevorava-se sem piedade” (M, p. 29)²⁹. Como um Sá-Carneiro, apavorado, a correr à volta de si, Al Berto encara o “espelho que nos persegue e espia” (M, p. 49) e, em seguida, “fugimos sempre que deparamos com um espelho” (M, p. 19). Nessa duplicação especular, assume-se uma caçada que, pela ótica do acossado, não se pode escapar e, pela do acossador, não se pode concluir.

Na renovada angústia de se estar no lugar de onde não se pode fugir – seja o corpo ou o texto-corpo –, a janela conjuga, para retomarmos imagens espaciais domésticas, os diferentes horizontes do medo em disputa ou, melhor, em coexistência tensionada, entre exposição e retração: “e olho pela janela. sempre desenhei janelas nos mais indecifráveis sonhos mas não me debruçava nelas. o medo tolhia-me. o medo cobria o mundo que avistava pelas janelas” (D, p. 308). Nesse espaço limiar, o sujeito vislumbra tais paisagens através dos “medrosos dedos tamborilando nos vidros poeirentos” (M, p. 132). Em outras palavras, ao

²⁹ A mesma coincidência impossível de papéis – assassino e assassinado – retornará no capítulo sobre “Medo e Morte”.

mesmo tempo em que a janela/vidro evoca o território limitador da casa, aquele para além do qual não se “debruça” – por medo –, é ela também uma saída, uma fronteira mediadora que colocam sujeito e mundo à vista e que poderia, em tese, ser cruzada.

Ora, o poeta em fuga perpétua – também sinônimo de fuga impossível – não se fixa nos lugares em que se esconde – seja porque enclausurar-se lhe sequestra a vida, seja porque, na impossibilidade de superação do medo, logo o assalta o desejo-angústia de novamente partir. Dessa maneira, é essencial que o esconderijo ofereça-lhe saídas, escapatórias: “grão fotográfico ou risco no negativo / buraco negro na gramática / imperfeição ou saída não controlada / fenda viva vulva por onde nos escapamos” (M, p. 62). Referia-se à fotografia, mas poderíamos aplicar perfeitamente à sua poesia: através das fendas-falhas nasce-escapa o seu próprio fazer poético.

Visto por esse prisma, é estimulante pensarmos como a transgressão da fronteira, o desrespeito ao espaço seguro da ordem, comparece formalmente na fluidez dos textos de Al Berto quer pela resistência à classificação na hibridização/simulação dos gêneros autobiográficos canônicos, quer pela reversibilidade prosa-poesia de um mesmo texto em livros diferentes. São desvios, “imperfeição ou saída não controlada”, à fixação do texto.

Como um “buraco negro na gramática”, o poeta é incapaz, por conseguinte, de se colocar como um artífice, artesão, virtuose. Daí a sua recusa à “disciplina” e ao “treino diário”, conforme conjectura: “talvez se tornasse mais perfeita – a minha escrita (mas a perfeição dá-me sempre a sensação de acabado, de coisa morta, não tem saída). que importa? a vida também não é perfeita.” (D, p. 268-269). A escrita tem de ser imperfeita, ou seja, ter “saída”, conforme sublinha o próprio autor³⁰.

Quando considera reescrever sua obra, logo emenda: “não propriamente no sentido de aperfeiçoar”, mas “por desespero, por solidão, por impossibilidade” (D, p. 345). O esmero técnico, assim, está na contramão de seu projeto: com o passar dos anos não se chega ao

³⁰ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Confesso que sempre me surpreendeu e surpreende quando tenho de justificar a pertinência não da minha pesquisa, do meu recorte – “é interessante...” –, mas do próprio autor, como se faltasse ao poeta algum predicado que o alçasse à categoria de “objeto de estudo”. Ouvi, aos risos, que “já gostei muito, mas passa, viu?”, como se a obra fosse uma imaturidade a ser superada. Cheguei ao cúmulo de ser questionado se Al Berto seria uma escolha inteligente para um doutorado. Nenhuma dessas questões esteve no horizonte da pesquisa. Foram muitas as colaborações e incentivos que recebi de pesquisadores que admiro, foram muitos também os desencorajamentos: “não acho que isso tenha fôlego”. Como José Régio disse certa vez, pode ser que eu não saiba para onde vou, mas sei que não vou por aí. A academia, como se vê, sabe criar suas bolhas de medo – e, por vezes, parece ter certo prazer nisso. Esta tese quer homenagear o poeta que continua a se expor ao risco do erro, da pose exagerada, das palavras excessivas, das repetições obsessivas, da contradição e outros “defeitos” que, em seus versos, se tornam coisa viva, saída, poesia. STOP.

aperfeiçoamento da escrita – ao seu *acabamento* –, mas cumpre-se outro objetivo: “a escrita é o resultado de um lento e doloroso trabalho: esse de viver”, resume em entrevista de 1987.

Al Berto via-se, assim, no centro de uma crítica incompatibilidade. A escrita enquanto morada-corpo, em sua porosidade assumida, no doloroso ofício de franquear a obra à vida, jamais se constituirá em poema-bunker; será um recanto por vezes almejado, jamais encontrado – “se ao menos...”. É o que vai dizer em seus *Diários*, em que, ao confidenciar que vai “tentar um olhar novo sobre as coisas que me rodeiam”, acaba por concluir, em atitude de cansaço: “como odeio tudo isto. Se ao menos houvesse um recanto de mim onde pudesse esconder-me. Se ao menos pudesse gritar e o grito aliviar-me” (D, p. 120). Na versão final dessa entrada, contida em *O Medo*, o poeta deixa em aberto a possibilidade do alívio e atem-se ao: “se ao menos pudesse gritar.” (M, p. 371). A emenda é ilustrativa de suas oscilações em relação com a poesia-grito.

O grito é dos signos mais imediatamente associados ao medo. O já citado Munch nos deu uma série de imagens das mais icônicas dentro desse universo; no cinema, entre as mais antológicas do gênero horror, está a cena do grito em *Psicose* (1960). O som frequenta a poesia de Al Berto em suas várias paisagens: “há uma cidade crescendo no grito e na gasolina no fogo noturno da minha vertigem” (M, p. 147) e “imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violências, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz” (M, p. 640).

Por ser uma vocalização, sua associação com a poesia é quase incontornável como naquele grito baudelairiano que Benjamim identificava na gênese da literatura moderna. E, nessa direção, quando o poeta diz: “grito, finjo o grito” (M, p. 459), aproveita a memória pessoana e, ao (também) fingi-lo, convoca outros clamores, antigos e alheios, que exteriorizam os medos que deveras sente. Não se trata, conseqüentemente, apenas de uma poesia que gera o grito, mas que está igualmente atenta ao dos outros e se deixa por ele tomar: “l’oeil ouvert à tout les cris” (M, p. 126).

Recentemente (ARNAL et al., 2015, p. 2051-56), uma equipe de neurocientistas da Universidade de Nova Iorque concluiu que o grito é um importante elemento da comunicação humana, associado aos mecanismos de defesa primária. Ao contrário do senso comum, não se grita apenas para expressar medo, mas também para gerá-lo e, assim, disseminar o aviso de perigo. Em outras palavras, no ato individual – íntimo? –, há tanto um sentido de partilha, de contágio, de coletividade, quanto de concomitância entre ação e passividade. Alerta assustado e assustador, escrever e gritar inevitavelmente acabariam por convergir na poética albertiana: “escrevo ou desato a gritar, tanto faz” (M, p. 228). Transposto para dinâmica literária, nos

Diários, em 28 de maio de 1982, escreve pela madrugada: “Ouço, ouço-me um pouco nos gritos de todos os homens. E não consigo dormir, não quero ter sono, nunca mais, todo o tempo acordado é pouco para agir, para tentar transformar esse espaço que me rodeia” (D, p. 42). Já em 10 de fevereiro de 1985, registra: “às vezes sinto um grito subir de muito longe, dalgum lugar insuspeito, mas *vivo e revoltado*, de meu corpo. um grito, que nunca se chega a ouvir, mas existe, intensamente no silêncio” (D, p. 247; grifo nosso).

Entre as duas entradas destacadas, poderíamos apontar a mudança de tom ou mesmo de atuação do poeta. De qualquer maneira, há um grito, sinal de “vida e revolta”, insurgência desesperada contra o medo, que, em algum grau, irmana o indivíduo aos seus pares. É ele que, em tom menor, se aprofunda e chega aos livros finais de Al Berto tão mais desgastado – daí as menções à rouquidão associada ao “horror” e “tremor”: “escreves exatamente isto: o horror dos dias / secou contra os dentes – e rouco / dobrado para dentro do teu próprio pensamento / ferido / atravessas as sílabas diáfanas do poema” (M, p. 613) e “deixar a voz tremer horas a fio – até que o canto se torne rouco e, a pouco e pouco, se apague” (M, p. 595).

Assim como certos cantores – os ditos meteóricos – (e)levam a voz aos limites de suas possibilidades, a escrita-grito arrisca-se à rouquidão pela violência a que se submete. O paralelo é ainda mais justo quando lembramos que o próprio grito é produto da passagem agressiva de ar pelas cordas vocais: “rasgar o receio coalhado no peito e gritar, gritar até que o grito se perca no silêncio onde nasce a escrita.” (M, p. 24). Não se grita impunemente. A imagem, contida em seu primeiro livro, quando repetida, apresentará o “rasgo” de forma mais brutal: “noite que descansa em teu peito aberto à navalhada. ou então é o grito rumorejando sem forças fora de mim” (M, p. 108).

Em metáforas ligadas ao “espaço suicidário”, o peito “rasgado” ou “navalhado” recupera a discussão sobre a exposição da intimidade, mas o grito que daí se liberta, ao se fixar na escrita, já “se perdeu no silêncio”, já “rumoreja sem força”. De forma geral, há uma desconfiança no tocante ao poder das palavras, que são “o precário registo doutra coisa, inominável, misteriosa, inacessível. as palavras parecem-me dejectos do silêncio, e no entanto são elas que mo revelam, a pouco e pouco, o silêncio tem um som aterrador” (D, p. 296). Se falamos de “precário registo” – e, nessa altura, já vamos nos acostumando a tal adjetivação –, não surpreende que, em entrevista de 1987 ao *Expresso*, Al Berto considere a estratégia um logro, uma artimanha: “É possível que escrever contra o medo seja um truque, mas um truque que me é necessário para estar aqui, vivo, como tantos outros truques... porque morrer nunca me pareceu glorioso” (1987, p. R52). Não lhe escapa a sensação de falsidade, pois o poeta sabe que escrever *contra* o medo é também, como temos repetido, escrever *com* medo – e,

quanto a isso, não há expediente possível. Sublinhemos, contudo, que, mesmo como um “truque”, é o canal para se “estar aqui, vivo”: “ele grita / como se isso lhe assegurasse a vida, um vidro / e por dentro dele?” (M, p. 111). Como se... Asseguraria, afinal? Para que serve o medo? – repetimos pergunta feita ao poeta. Talvez para nos mantermos vivo, ou pelo menos em alerta – repetimos sua resposta. Talvez.

Na incerteza congênita, por ser o indivíduo que teme seja aquilo que elas revelam, seja a (in)capacidade de revelarem – ou de reagirem a – algo qualquer, sua relação com as palavras é, por vezes, de uma confiança *malgré tout*: “apesar de tudo o corpo prepara-se para o grito” (M, p. 183). Sob tal perspectiva, em versão para entrada de 19 de fevereiro de 1984, relata que “repentinamente subiu em mim uma ânsia incontrolável de falar em voz alta. peguei em Le Pêcheur du Suquet e gritei-o contra o mar” (E, cx. 35). Assim o faz como se fossem palavras mágicas, que, pronunciadas, aplacariam o mar. Como se... E existiria ainda tal poder ou seria apenas, em expressão cara ao poeta, um “truque de ilusionismo”? Al Berto parece nos impor tal pergunta sem que possamos responder, mas apenas – verbo importante – desconfiar: *no creo en brujas, pero que las hay, las hay*, ensina o ditado cético-medroso.

Para o sujeito dos gritos roucos, o grande medo, selo de sua obra, não guarda parentesco com o simples receio ou precaução, mas é o mecanismo que se privilegiou para acessar o real, são as lentes – escurecidas – pelas quais se olha para o mundo, justamente o mundo confundido com a escrita que se lhe apresenta como risco e perigo.

Em entrevista para a revista *Ler*, o poeta respondera algo semelhante: “Não se pode viver sem medo. Há duas formas de conceber isso: o medo que nos faz estar de pé atrás, e o *medo interior*, que tem a ver com a escrita. Tenho medo de escrever.” (1989, p. 15; grifos nossos). Para ilustrar essa tipologia do medo, em janeiro de 1984, com a possibilidade de uma publicação que reuniria nomes como Eugénio de Andrade e António Osório, Al Berto confessa ter “uma pontinha de medo” diante de “tanta celebridade”. Em seguida, ajunta, distinguindo, “mas não deixo de ter um medo, digamos, ‘metafísico’” (D, p. 77). O primeiro é o receio em determinadas situações de insegurança – pontual, localizável; o segundo tem dimensão, diríamos, *ontológica* – difuso e crônico.

A obra de Al Berto tematizará ambos, mas é com o último que sua escrita se relaciona estrutural e conflituosamente. O “medo interior” não pode ser confundido com a cautela dos que mantêm “o pé atrás”; ele passa a funcionar, portanto, como ferramenta que cria uma

condição circular para o escritor: a atenção fina³¹ põe o sujeito em contínuo estado de medo – pois é sensível às questões que geram incerteza –, ao mesmo tempo em que ter medo é estar em atenção permanente – em uma expectativa pela concretização da ameaça. É isso que Al Berto, ao explicar a escolha e a importância do título tanto dos “falsos diários”, quanto de suas obras completas, vai chamar de “relação de perigo com o real”, isto é, de uma maneira particular de interação com ele:

Ter medo resulta da idéia de um perigo real ou aparente. Ora, quando decidi integrar nesse volume três partes de um diário, ou falso diário, verifiquei, surpreso, que esse diário registara ao longo dos dias essa *relação de perigo que cada ser tem com o real*. (...) Por isso – “O Medo” –, no singular e com maiúscula, onde guardei todos os pequenos medos da minha existência (1987, p. 3; grifo nosso).

A partir de Joaquim Manuel Magalhães, a crítica foi buscar o “regresso ao real” como um selo geracional; Al Berto, por sua vez, agregaria o perigo a essa bandeira. Todos os medos, o medo: a obra, assim, se constrói na tensão entre uma vulnerabilidade, uma fragilidade assumida e o “acto aventuroso da literatura” (D, p. 275) ou a “insuspeita aventura” em que o sujeito se lança desencadeada por “talvez um verso isolado” (D, p. 40).

Ao tratar da emoção, a tarefa principal talvez seja menos enumerar os tais possíveis “pequenos medos”; importa-nos investigar precisamente essa relação de perigo, a inquietação pessimista de que o futuro será sombrio e de que restam poucas alternativas – quiçá nenhuma – contra os infortúnios que a escrita lhe pressagia. Daí o nosso interesse em buscar, nos capítulos seguintes, não exatamente “objetos fóbicos” da obra, mas figuras ambivalentes – o “naufrágio”, o “contágio” e o “suicídio” – que remetem, aí sim, a determinados *topoi* do medo. Poder-se-ia perguntar, como fizeram à Paula Rego: mas Al Berto temia a catástrofe, a doença e a morte? E, tal qual a pintora, a resposta talvez fosse: “não tem nada que ver com isso”. A questão não é apenas essa, sequer é ela a principal. Interessa-nos, para repetirmos Rego, o “medo do medo” ou, ainda, acrescentaríamos, o medo em sua potencialidade, o *Medo*, singular e maiúsculo, experimentado pela escrita enquanto campo de desestabilização e ambivalência irresolutas – o que, por sua vez, posiciona a própria constituição do sujeito textual em uma constante instabilidade.

³¹ A ideia da “atenção” em Al Berto foi objeto de análise de nossa dissertação de mestrado (2012, p. 78-80). Interessava-nos mostrar como o “sujeito atento” é fundamental para a noção de intimidade na obra albertiana, o que se traduz em escolhas estilísticas, imagéticas e temáticas – como o uso de listas e inventários, o gosto pelo pormenor e a tematização dos objetos.

Basta olharmos para o esquema de elementos da comunicação para notarmos que todos são tocados pelo medo: é ele que está em sua *origem*, motivado pela “necessidade e urgência” e percebido como forma de “sobrevivência”; é ele que perpassa o processo criativo quer seja em seu *conteúdo* – na conflituosa e temerária constituição do sujeito poético, isto é, no revelar-se de sua “intimidade penumbrosa”, como chama –, quer seja em sua exposição excessiva, enquanto *forma*, ou de sua reação excessiva enquanto *mecanismo*; quer seja ainda em suas *limitações* – nas incertezas advindas de um canal e de um código tão deficientes e inconstantes como a linguagem e a escrita. Até mesmo o *tu*, destinatário, que se insinua na poesia é vacilante, ausente, e, muitas vezes, motivador ele mesmo de medo.

Em outras palavras, interessa-nos vasculhar os lugares do medo que o sujeito evoca, elabora e reelabora em sua obra, sem que importe necessariamente afirmar: é isso que se teme. Tais afirmações miram, no fundo, certa particularização – no limite de um biografismo simplificador – da persona albertiana, o que seria pouco produtivo, porque impede justamente articulações maiores. Al Berto lida com um dos mais ancestrais – e ricos – imaginários humanos. As diferentes manifestações, representações e abordagens da emoção, na obra, demonstram o seu extenso campo de experimentação. Tal poesia do medo, assim, abre-nos uma verdadeira leitura do mundo, isto é, uma forma de interação multifacetada não apenas com o que lhe fora pregresso – incluindo aí a tradição literária à qual se reporta em seus múltiplos e abertos intertextos – como também com o seu tempo e até mesmo com o futuro que lhe parecia sombrio, o nosso presente.

A vida trespassada pelo medo, do nascimento à morte, coleciona inseguranças, assiste à dissolução das fronteiras: “Assim atravesso noites e noites na incerteza, sempre, de estar e não estar onde me parece que estou. Tenho medo como se o ar me faltasse repentinamente. (...) Depois, tenho muito medo de saber que detesto o mundo. E o medo de não encontrar remédio para isto” (D, p. 175). Por ser um sinalizador do estar-no-mundo, a emoção faria parte também da sua recusa, da *irremediável* aversão a ele, já sem truques, sem saídas.

Em entrevista ao *Diário de Notícias*, de 1994, o poeta volta a mencionar a possibilidade de “acabar mal” pelo ódio ou desinteresse por tudo que o rodeia. Quando lhe perguntam “de que é que tem medo?”, o poeta responde longamente sobre o tema:

Não tenho uma boa relação com minha própria escrita. Não é uma relação alegre nem triste nem de prazer. É uma questão de *necessidade e urgência* e, por vezes, salvar o dia de um *imenso tédio* (...) Tenho de me agarrar a qualquer coisa. Isso mete-me imenso medo porque sou um *homem profundamente desiludido*. (...) De tudo que me rodeia já não há grande coisa que me entusiasme. E tenho um certo receio de que eventualmente *acabe*

mal, porque a paciência também se perde. Depois, há *um medo interior*, que vem de mim mesmo e que muitas vezes se confronta com situações de medo do exterior. São *dois medos diferentes*, mas que, por vezes, se sobrepõem e é horrível. Nesses dias não saio de casa, fico quietinho (p. 4; grifos nosso).

Do depoimento, dois pontos interessam-nos mais diretamente nessa altura da análise: a “profunda desilusão do homem” e seu projeto de escrita, e, por fim, o “imenso tédio”. Em entrada de janeiro de 1984, Al Berto admite: “só este projecto dá sentido à vida” (D, p. 70), referindo-se aos seus livros. Se antes falávamos de sua desconfiança, do *truque*, com as palavras, como pensarmos o apego a essa frágil *ilusão* em um “homem profundamente desiludido”? Talvez a resposta esteja precisamente na palavra “projeto”, etimologicamente conexas à noção de “lançamento”, de “arrojo”. Lançar-se ao fundo de si, escrever perigosamente. Uma espécie de *funâmbulo poético*, arquétipo da atração pelo risco, Al Berto mantém-se no “precário equilíbrio” ou até mesmo no desequilíbrio do jogo que pratica: “mantenho-me vivo, assim, no desequilíbrio da linha que me separa o interior do exterior” (D, p. 292) ou “estou consciente do desequilíbrio onde vou tentando equilibrar-me” (D, p. 240). As recorrentes menções à travessia ou à viagem associadas à escrita e à vida são variações dessa corda bamba, linha instável do verso, por sobre a qual se lança.

Ao designar não só um modo, mas também um *nome*, o medo é o selo dessa travessia; permanece, lento, por toda a vida, e, ao mesmo tempo, incita o sujeito à resposta urgente, célere: “atravessamos a vida com o nome do medo / e o consolo de algum vinho que nos sustém / a urgência de escrever / não se sabe para quem” (M, p. 326). A vida é medo, dizia Paula Rego, e, sobre isso, só nos resta o alívio temporário das “liberdades do vinho” e da possibilidade de cantá-las, como já estava dito por Horácio em sua *Arte Poética*.

Em entrevista para o *Expresso*, publicada meses antes de falecer, ao olhar retrospectivamente, Al Berto descreve sua poesia como “viagens pelo medo e a noite”. Fechava-se aí o círculo que formulara logo nas primeiras páginas de seu primeiro livro: “sozinho *atravessei* noites de medo, conheci encantadoras de serpentes, desertos, constelações de esperma e de silêncio, delírios. mas sobretudo medo, conheci o medo, quando desta folha de papel se me revelou a melancolia de uma lâmina de barbear usada.” (M, p. 20; grifo nosso). Desde muito cedo, para o sujeito poético, as rotas da escrita noctívaga marcam o conhecimento do medo, “sobretudo dele”. A partir daí, os textos não são mais do que florações do pânico, essa espécie noturna pertencente à família baudelairiana: “outras feridas alastram subitamente no fulcro da memória / outras noites *atravessam-me* / semeiam pelo corpo flores e pânico” (M, p. 165; grifo nosso).

Com a viagem-vida de um corpo atravessado – e em travessia – pelo medo, regressamos, aqui, à escrita como recomeçado ciclo criativo – primaveril – e ao temor perene que a norteia, tal qual comentávamos no poema de abertura desse capítulo. É esse o modo de ser da “existência de papel” – no medo das palavras, no augúrio dos sinais –: “da rumorosa existência de papel bebe / a ansiedade venenosa das palavras o sangue / das perdidas aves no surdo coração da viagem” (M, p. 555). São formas de redizer as linhas que, para nós, condensam sua arte poética e, portanto, valem ser repetidas: “[a] laboriosa travessia da vida / [a] lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505)

Lançar-se na travessia, logo, não é outra coisa senão medo, emoção estranha e ambigualmente paralisante e motora da marcha expectante de um futuro em negativo; daí, por vezes, a vontade do sujeito de “apenas deambular pela vida, sem desejar nem me projectar” (D, p. 71). No extremo oposto, a ausência de “desejos e projetos”, agrava o tédio, quando sabemos – e o atual estágio de nossa cultura o tem demonstrado – que a obsessão por segurança necessita criar rotinas e ambientes monótonos. Em Al Berto, notamos a oscilação entre o ataque e a fuga, entre o esforço do enfrentamento e a exaustão, entre o excesso e o esvaziamento: “pouco resta da vida, *medo, algum receio, e um imenso desespero, um incontrolável tédio*, uma espécie de gigantesco vazio onde me sinto flutuar, e dentro de mim outro vazio, onde nada flutua ou se movimenta” (D, p. 251; grifo nosso)

O “incontrolável” tédio, destarte, sinaliza um esgotamento – “estou imensamente cansado, cansado de mim. o mundo assusta-me e já não tenho curiosidade alguma de saber as razões de me assustar” (M, p. 306) – no qual o fastio não representa o fim dos medos, mas o abandono, o cansaço, se não de tentar conhecê-los, de pressenti-los. Tal inconstância no ímpeto do sujeito poético explica-se muito pelo seu perfil, por seu pessimismo. A esperança, como par antitético e positivo do medo, ajusta-se aos predicados do sujeito: há realmente pouco para inventariar na vida de um *des-iludido*, de um *des-esperado*. Ele vê-se rodeado pelo nada que reproduz outro, interior; são vazios comunicantes. Por essa ótica, não custa repetirmo-nos, o medo é das coisas que nos resta, dentro do nonada que continuamos a dividir; torna-se, portanto, o ponto de uma paradoxal comunhão, partilhável, que, sendo assim, é preciso resguardar.

Alexandre O’Neill, em seu “Poema pouco original sobre o medo” (1984, p. 144-45), escreveu dos versos mais emblemáticos sobre o tema na tradição portuguesa contemporânea. Como no caso de Akhmátova, a ditadura do Estado Novo português e seu forte clima de vigilância, delação e ubíqua suspeição configuram os dados circunstanciais do poema datado de 1951 – o que fica sugerido, por exemplo, nos versos “ouvidos não só nas paredes / (...) / e

talvez até (cautela!) / ouvidos nos teus ouvidos”, que incutem no homem o seu próprio censor. O poema excederia os seus limites históricos. “O medo vai ter tudo”, quase um estribilho, inverte a lógica agente/paciente da emoção e a lança para o futuro – como é de sua natureza. Acertadamente, o medo continua a ter a nós nas “ambulâncias / e [n]o luxo blindado / de alguns automóveis” ou nas “seguras casas de penhor / maliciosas casas de passe / conferências várias” – teses, inclusive, acrescentaríamos – e, claro, nos “poemas originais / e poemas como este”.

Por entre cenários cada vez mais típicos, não lhe escapava o fato de o medo continuar a gerar arte. Ainda assim, terminava dizendo que “havemos todos de chegar / quase todos / a ratos // Sim / a ratos”. Tal conclusão, talvez, padeça da pouca originalidade denunciada no título, pois trata a emoção através do binômio coragem/covardia: os amedrontados equivaleriam a meros roedores.

Em certo sentido, é inegável que o medo pode subtrair a dignidade humana em contextos de opressão extrema. A lição de Al Berto procura desfazer a antinomia: há coragem em se ter medo. No lugar em que O’Neill detectava um beco sem saída – “Ah o medo vai ter tudo / tudo / (Penso no que o medo vai ter / e tenho medo / que é justamente / o que o medo quer)” –, a poesia albertiana reconheceu o estatuto íntimo desse nosso inimigo interior e deixou-se inundar por ele. Aí, nesse convívio próximo, buscou outras potencialidades – violentas – onde só parecia haver paralisia e cerceamento, mesmo que, para isso, tivera de construir uma obra sempre em choque, sempre entre o ataque e a fuga: escrever o medo e temer a escrita – que é justamente o que o medo quer – e, ainda assim ou exatamente por isso, continuar a escrever, no recomeçado perigo da/sobre a folha branca.

MEDO E CATÁSTROFE: A SOBREVIVÊNCIA DO NAUFRÁGIO

Catástrofes talvez sejam dos momentos de maior descarga e voltagem coletiva do medo. Situações-limite, elas excedem em grande medida quaisquer tentativas de controle, interrompem abrupta e irreparavelmente a (sensação de) legibilidade da ordem e fazem evidenciar, como *memento*, a fragilidade humana.

Elas atravessam toda a obra de Al Berto em diferentes escalas: “dissolve-se um desastre no escuro interior dos objectos” (M, p. 274), “insondáveis são as catástrofes da alma” (M, p. 517) e “regressei com a água das grandes catástrofes, quebrei portas de cidades muradas. habitei no vento das pestes nocturnas, corri pelo coração das pedras luminescentes e sonhei” (M, p. 235). Tais excertos não visam sinalizar uma progressão que parte dos mínimos objetos e culmina na enumeração de grandes calamidades do mundo, mas dão mostras de um sujeito poético que, por tê-las interiorizado, experimenta-as até a exaustão: “mas ele já não dorme nem se lamenta / nem prevê maior desastre: escrever um diário / e envelhecer” (M, p. 540). Aquele que não prevê “maior” desastre talvez, fatalista, já os tenha antecipado de muitas e variadas maneiras ou talvez ainda, resiliente, já os viva em dimensão inexcedível.

Se, na origem, o vocábulo designava o último ponto de viragem da tragédia clássica grega (de “kata-”, baixo, e “strophe”, volta ou torção), em Al Berto, a *catástrofe* registrada lentamente em um diário, a envelhecer, evoca a escrita da vida, mas não a de uma qualquer: vida essa sob a marca do revés – o que aqui significa menos um processo de queda do que a vivência de um irremediável caído. O potencial de comunicação mais direta proporcionado pelas simulações/hibridizações albertianas das escritas de si guardam, então, algo do *princípio* de Joaquim Manuel Magalhães em “dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe dos compêndios” (1981, p. 168). Nesse sentido, propomo-nos a perseguir, nas palavras de Al Berto, “estas visões de catástrofe, estes sonhos premonitórios, estas luzes surgindo na pele” (M, p. 371), na evidência de um corpo que capta e replica o desastre.

Tais visões e premonições sinalizam a típica atividade projetiva – e, como vimos, não racionalizada – do medo; o “coração a pressentir as catástrofes do mundo” (M, p. 133) não calcula riscos, não racionaliza suas defesas, apenas se dá conta das diferentes inscrições – luminosas – em sua pele e sua memória: “epidemias, naufrágios, crimes, outros acontecimentos que se mantiveram intactos na memória doída de cada um” (M, p. 374). O excerto consta da entrada de 9 de abril de 1984, na qual fabula sobre as “tribos de néon”,

comunidade imaginária pós-apocalíptica que representa o epítome dessa vivência do desastre. A enumeração nos dá um panorama de como, ao pensarmos em “catástrofe”, referimos imagens muito diversificadas, que, para os limites de tese, se restringirão, no presente capítulo, nas figuras do naufrágio e do acidente ambiental e, ainda que não seja exatamente o foco, também no capítulo seguinte, nas referências à peste. Por ora, olhemos mais atentamente, à guisa de introdução, para o dito “sismo instantâneo”, espécie de desastre derradeiro ou desastre total, que abarcaria ou concluiria todos os outros.

Nas páginas inaugurais de *O Medo*, Al Berto a certa altura vaticina: “um astro ininteligível e de órbita difícil guia-me, ilumina-te. pelas frestas dum espaço oco perscruto o eco do meu corpo, o silente medo de continuar vivo” (M, p. 12). Sendo assim, como que por sina da “misteriosa linguagem dos astros” (M, p. 441), na coincidência/confusão trágica – e pronominal – pela qual Alberto e Al Berto mutuamente se guiam e se iluminam, a escrita é presidida – ou o seu avesso – pelo imprevisível e incalculável, ou seja, pela órbita do *desastre*, da estrela da má sorte: “cometas fulgurando pela noite de tuas catástrofes” (M, p. 104). O jogo de metáforas oscilantes entre caos e ordem (ou, ainda, do caos da ordem e vice-versa) cria uma fricção irresoluta, muito repetida, que será fundamento e motor de uma poesia realizada nas “frestas” – através das quais as fissuras sísmicas do espaço interseccionam e espelham as feridas e cicatrizes do texto-corpo. Desse lugar de vulnerabilidade surge o verso: “pernoito neste corpo magro espero a catástrofe” (M, p. 239); e é essa contínua expectativa que só faz aumentar, repetimos, o “silente medo de continuar vivo”.

Na mesma chave poderíamos ler o excerto: “do mar sobe um canto quase inaudível, do corpo propaga-se um estremecimento, um sismo que se transmite à terra e a fecunda” (M, p. 18). A crosta terrestre transmite à epiderme e vice-versa: os estremecimentos do “centro sísmico do coração” (Dp, p. 82) reverberam nos sismos do mundo. Em outro exemplo, nos versos: “perscruta o reflexo dum espelho que tudo engole e fascina / a terra abre-se” (M, p. 346), os dois núcleos semânticos – o indivíduo e o mundo, especularmente em equivalência – reprisam, com reminiscência imagética dos sismos, o mecanismo duplo, axial na economia da intimidade, de subjetivação do espaço e objetivação do sujeito: um corpo que tudo absorve dentro de sua interioridade e uma subjetividade que se mescla e se manifesta no exterior – a frente e o verso, o corpo e seus avessos: “rios mares cataclismos neves espectaculares do corpo virado do avesso” (M, p. 63).

Tal dinâmica será uma constante e aplica-se, portanto, na autorrepresentação: “levanto-me do fundo de ti humilde lama / e num soluço de respiração sei que estou vivo / sou o centro sísmico do mundo” (M, p. 484). Em nossa dissertação (2012, p. 60-64), ao

explorarmos a ideia de “centro sísmico” na constituição das imagens de intimidade e suas implicações, verificávamos ali como o próprio poeta a entendia na sua dimensão “reflexiva”, conforme desenvolve em entrevista: “Não se fazem poemas sem viver. Quando escrevi ‘sou o centro sísmico do mundo’, talvez quisesse falar dos reflexos que me rodeia. Não acredito em poetas de apartamento.” (1997a, p. 32).

As metáforas terão uma grande variedade de aplicabilidade, como por exemplo: “*no centro do sismo está o jardim das borboletas*” (M, p. 50; grifo do autor) ou “e um calor sísmico nos lábios que beijaste” (M, p. 629). Por vezes, chegam até a se repetirem quando considerados vocábulos do mesmo campo semântico: “senta-se no estremecer da noite enumera / o que lhe sobejou do adolescente rosto” (M, p. 516) e “é poeira de máscara e à sua volta o estremecer / da noite intensa a solidão dos astros” (M, p. 561). Se nos exemplos mencionados a solidão é tema dominante, também é verdade que o “tremor noturno” pode assumir ainda conotações eróticas – como em “digo baixinho: vem, vem dormir no estremecer da minha pele” (M, p. 590) –, e patológicas – como nos terremotos domésticos de: “tenho febre. sinto-me como se tivesse entrado em estado de hibernação. sensação de torpor. frio. as coisas põem-se a tremer, o ar tornou-se visível” (M, p. 375). Como é de se prever, não faltariam, por fim, associações entre os sismos e as cenas de escrita: “amanheço dolorosamente, escrevo aquilo que posso / estou imóvel, a luz atravessa-me como um sismo / hoje, vou correr à velocidade da minha solidão” (M, p. 169) e “longe do terror ao sismo inesperado das estrelas, escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo se apagará do papel no momento da minha morte” (M, p. 225). Poderíamos afirmar, em suma, que, para uma poética sismográfica ou, mais do que isso, sísmica, a mão que escreve é a mesma que treme de medo, de prazer e de febre; e tais tremores, por sua vez, plasmam, replicam outros, coletivos, à volta do sujeito.

A notável repercussão de uma imagem com acentos desastrosos para tratar de diferentes contextos corroboram a caracterização de um sujeito que vive através de sucessivos terremotos, de sucessivos abalos, sem que lhes possa encontrar termo, senão na suspensão do narcótico, como dito nos *Diários*, em 10 de fevereiro de 1985: “em que droga ainda não experimentada acharei apaziguamento para este sismo? porque será que me foi destinada tanta desolação?” (D, p. 246)

No momento em que nos propomos a discutir a presença das catástrofes nessa poesia, é difícil não trazer à baila o grande terremoto de 1755, dada a recorrência do uso da metáfora sísmica em uma poesia permeada pela paisagem de Lisboa. O cataclismo de proporções épicas foi seguido por um maremoto e diversos focos de incêndio: uma convergência de

calamidades. Seus efeitos não apenas abalaram drástica e fisicamente a paisagem lisboeta, como também impactaram a memória cultural portuguesa e o próprio pensamento ocidental sobre o mal. O historiador François Walter (2008), em seu *Catastrophes: une histoire culturelle (XVIe-XXIe siècle)*, pleiteia que a própria noção de catástrofe só existe a partir do terremoto, ponto de viragem entre as sociedades antigas – que justificavam os desastres como manifestação dos desígnios divinos – e as sociedades modernas – em que tais eventos desnudam seu caráter de contingência, de aleatoriedade contra o qual a sociedade desenvolverá respostas contraditórias que, simultaneamente, resistem em admiti-lo e, por isso, alimentam seu medo.

Mesmo que ignorássemos os indícios anteriores e a necessidade mesma de mencioná-lo no contexto desse capítulo, o grande terremoto ainda assim encontraria fraturas para se fazer presente. David Jackson, ao comentar os relatos sobre o evento, ensina que a *História Trágico-Marítima (HTM)* serviu como “paradigma expressivo e estrutural válido para o desastre moderno” (2005, p. 142). Não nos esqueçamos de que as jornadas ocorreram ao longo dos séculos XVI e XVII, mas sua recolha e fixação se deu em 1735, apenas vinte anos antes do ocorrido. Dessa forma, quem fala do terremoto fala dos naufrágios. Isso não quer dizer pouca coisa: o evento-chave da catástrofe moderna tinha, por sua vez, um discurso que lhe serviu de modelo dentro da tradição portuguesa. A *HTM*, dessa maneira, torna-se um ponto de convergência na linha do tempo, olhar de um Janus trágico, mirando os antigos desastres das grandes navegações e, simultaneamente, lançando “visões” ou “miragem dalgum naufrágio, algures pelas estradas dum continente que nos odiava” (M, p. 22), como disse Al Berto, em textos futuros.

1. NOVA MANEIRA DE GRITAR (I): A EXISTÊNCIA NÁUFRAGA EM HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA E A SEGUIR O DESERTO

Empreendemos algures uma primeira tentativa (2014, p. 109-114), mais panorâmica e incipiente, de aproximação à plaquette *A seguir o deserto*. Havia ali um detalhe, um fio solto, que persistia – e ainda o faz – em nos instigar: a aberta intertextualidade que estabelece com a *História Trágico-Marítima*. O correr da pesquisa e as sucessivas releituras desse e de outros poemas, nos revelou uma presença ainda maior e um sentido mais profundo desse(s) diálogo(s), que inclui também o livro *Três Cartas da Memória das Índias*.

Um prospecto constante do espólio do poeta revela que as Cartas, originalmente quatro³², integrariam projeto de instalação, por Ricardo Pais, chamado “Correspondências”, que consistiria na “realização de uma banda vídeo, com cerca de uma hora de duração, a ser exibida em contínuo por um monitor, em simultâneo com a acção ao vivo”. A banda traria excertos de filmes de ficção e documentários, além de outras cenas inéditas, que “não se constitu[iriam] numa narrativa (tradicional), embora nelas participem tanto o personagem principal com os personagens sugeridos pelas cartas” (E, cx. 29).

Contribuiriam ainda para o jogo de “correspondências” os “textos de viagem da literatura portuguesa do sec. XVI”, que “multiplica[riam] as hipóteses narrativas”. Em sua primeira versão, as Cartas continham dez inserções de textos: os dos naufrágios do Galeão São João, da Nau São Bento e da Nau Santiago – os três contidos na *HTM* –, além de relatos da *Voyage* de Francisco Pyrard de Laval, sendo que, efetivamente, apenas os últimos permaneceram, como epígrafes, na versão final.

É difícil estabelecer a cronologia do processo de escrita: o que sabemos é que o espetáculo “Correspondências” estava previsto para 1982 e que a edição autônoma de *Três Cartas da Memória das Índias* registra os anos de “1983/1985”. Se incluirmos *A seguir o deserto*, cuja publicação foi em 1984, percebemos, inclusive com incremento do vocabulário náutico – com citações às quilhas, enxárcias, sirgas, mastros, quadrantes etc. –, que a primeira metade da década de 80 foi um período de evidente e intensa exploração e assimilação dos relatos de viagem.

Ainda que o diálogo com a *HTM* apareça de forma mais patente apenas nessa altura, não é negligenciável, já em seu segundo livro, *Meu fruto de morder, todas as horas*, um verso como: “nomes. momentos vindos do exterior dos corpos. visão de um naufrágio antigo. rotas imaginadas” (M, p. 120). Estava aí presente o gérmen de uma *imaginação náufraga* que posiciona sua obra dentro de uma longa tradição da catástrofe. Pretendemos, portanto, avançar nesse sentido.

De partida, é preciso pontuar como formalmente a *HTM* interessa a um poeta que, como dizíamos há pouco, aproxima as escritas do desastre e do diário. As relações/relatos de naufrágio, sob o guarda-chuva que se condicionou chamar de Literatura de Viagem, é por natureza um texto híbrido, infiltrado também pelo diário de bordo. Al Berto, explorador voraz

³² A quarta carta, “ao patrão”, muito provavelmente não foi escrita por Al Berto. Nos datiloscritos, há um papel-cartão verde manuscrito por Al Berto com os títulos das três primeiras cartas que efetivamente foram assimiladas à sua obra; já a última delas, está separada, sem nenhuma indicação manuscrita. O próprio estilo e a linguagem utilizados não parecem os do poeta.

dos gêneros da escrita de si, estava atento a isso conforme registra em volume igualmente importante para nossa análise, *Luminoso Afogado*: “(vou registrando, como se fosse um diário de bordo, o que te envio do mais longe da minha morte. este lugar de sossego e de eterno anonimato)” (M, p. 594).

Refletir sobre essa *escrita post-mortem* – “do mais longe da minha morte” –, ainda que pertinente no contexto dos naufrágios, exigiria discutir a noção de “espaço suicidário”, o que faremos no último capítulo. Por ora, interessa assinalar como o diário de bordo não era apenas uma formalidade burocrática na conjuntura das navegações tradicionais; era instrumento tão essencial quanto bússolas e quadrantes, em um tempo distanciado por séculos de rádios, radares e GPS. Isso significa dizer que o bom andamento das carreiras se realizava, em parte, na e pela escrita – e essa imagem é bastante produtiva em um autor que tanto se debateu com os trânsitos e negociações entre a literatura e a vida.

Passemos, então, à leitura mais próxima de *A seguir o deserto*. Ali, um dos eixos estruturantes é precisamente uma *viagem devoradora* – metáfora para a sondagem íntima, isto é, para a imersão do sujeito desde a *privacidade* da sua casa até a *intimidade* de seu corpo:

e a noite enfurece-se onde escavo a pele imensa das cassiopeias
imemoriais subterrâneos do pesadelo paralelos corpos
ruídos de insectos marcando as horas
a casa expele vibrações de água cheira a metal enferrujado
desço pelo interior rugoso das paredes
a viagem devora-me
cega-me o brilho dos alicerces ainda sólidos da casa
ultrapasso-os por fim atinjo o lodo (M, p. 343)

Atentemo-nos tanto para as repetidas sugestões minerais – “escavar a pele”, “o interior das paredes”, “alicerces sólidos” –, quanto para as referências à excursão vertical – os “subterrâneos” e “descidas”. Nesse movimento, o “lodo” carrega-se de sentidos enquanto destino – “por fim” – da viagem empreendida. Imagem híbrida, entre o mineral e o líquido, o lodo – matéria naufragada no “fundo duma eira do mar” (M, p. 347) – congrega e põe em tensão o deserto, aludido no título, e o mar, aludido nos diálogos que buscaremos explorar. Por indomados e hostis ao homem, o alto-mar e os desertos nos falam do problema, ou melhor, dos *problemas da habitação* do corpo, da casa, do país e, também, da linguagem e da memória – quer seja individual ou coletiva.

Como em um tsunami ou uma cheia calamitosa, o lodo apossa-se dos espaços da obra – “o visco e o lodo devorarão a cidade e o rio, a pensão rente ao cais” (M, p. 141) e “o quarto brilha geme cobre-se de silêncio e de lodo” (M, p. 42) – por vezes com ambíguas referências ao sêmen. Em outros casos, feito vísceras expostas, o lodo que invade e se dá a ver remete

tanto aos fossos do mundo – “voragem do mar ruínas de sal lodo basaltos / eis a devassada nudez da terra” (M, p. 508) –, quanto a núcleo recôndito do sujeito – “procuro-te, peixe alucinante, no fundo lodoso de mim” (p. 59).

Sob essa perspectiva, do “fundo lodoso de si”, decorrem expressões como: “marítimo lodo da fala” (M, p. 246) ou o “lodo das emoções na ponta dos dedos” (M, p. 649). Para caracterizar as paisagens do mar e da intimidade, o poeta não privilegia a transparência da água, mas a opacidade do lodo, ou seja, o amalgama enigmático e informe no qual se depositam vestígios, destroços e ruínas e no qual, simultaneamente, – *pour cause* – se potencializa, se molda e se manifesta a poesia – na fala e nas emoções –: é no entrelugar de assimilação da matéria morta que se processa, seminal, a vida dos textos.

Assim, o verso de *A seguir o deserto*: “toco com a ponta da língua as primeiras camadas de barro” (M, p. 344) ecoa poema de *Salsugem*, no qual o sujeito nos fala da “pele-memória exalando não sei que desastre / a língua de limos” ou, ainda, dos “outros corpos de salsugem atravessam o silêncio / desta morada erguida na precária saliva do crepúsculo” (M, p. 256). Está aí posto a poesia que contém a memória de outros desastres e corpos, inscritos na experiência da pele e não nos anais oficiais, ditos através da linguagem lodosa – “limos” e “salsugem” – das emoções, em especial no que ela tem de essencialmente enigmática, de incognoscível, de imprevisível: “não sei que desastre”. Não se busca, portanto, o estudo ou reflexão sistematizada sobre a catástrofe, mas, antes, a experiência do espanto de seu absurdo.

A “língua de limos” é signo da grande massa literária na qual se processam diálogos não apenas intertextuais, mas também intratextuais. Conforme adiantamos, *A seguir o deserto* é poema intimamente ligado a *Três Cartas da Memória das Índias*, pois, em ambos, a imaginária trágico-marítima aparece como elemento constitutivo de outras “narrativas”. Entre tais *plots* paralelos, repete-se o eu-lírico agora adoecido ou anteriormente internado – para ilustramos, citamos respectivamente: “eu tossia cada vez mais / a doença contaminava o corpo e tudo o que vivera comigo esfacelava-se nas arestas dos dias” (M, p. 346) e “o enfermeiro solúvel espetava a monstruosa agulha na veia” (M, p. 348); e “nunca vieste visitar-me quando estive internado nunca / o enfermeiro azul-sabonete chegava às cinco em ponto / injectava-me e sorria” (M, p. 388) e reforçará o “nunca vieste visitar-me” (M, p. 391, 400). Ao trata do tema, acodem-no sugestivas aproximações marítimas: “a doença tinha a enormidade dum mar interior” (M, p. 346).

O sentido das navegações, assim, está atrelado, por um lado, a uma tragédia pessoal, à saúde instável ou declinante do sujeito, e, por outro, à tragédia de uma nação. Em *A seguir o deserto*, isso manifesta-se na referência ao messianismo sebastianista e à sua morte no

“deserto” de Alcácer-Quibir: “e conheci o imutável bolor do rectangular país / a histérica península / o buraco onde coalhou o pressagioso nevoeiro de Quibir” (M, p. 344). Em *Salsugem*, é possível que a imagem já estivesse referida nos versos: “e o peito era o extenso areal / onde as lendas e as crônicas tinham esquecido / enigmáticos esqueletos insectos e preciosos metais” (M, p. 300).

A caracterização de Portugal também participa desta tensão entre dois polos: “eternos os desertos deste país / e o cais de esquecimento onde embarcámos / sempre para lugar nenhum” (M, p. 507). O deserto, por conseguinte, surge como contraponto ao mar ou ainda como seu avesso mais verdadeiro: nele já estavam mortos os míticos Impérios, suas lendas e crônicas. Os “mares nunca dantes navegados”, uma sorte de troféu na parede da memória nacional, transformam-se, por conseguinte, em um engodo – como insiste em *Três Cartas da Memória das Índias*: “sempre habitei este país de água por engano” e, alguns versos adiante, “mesmo no caso de permanecer aqui / neste país de água por engano” (M, p. 410) e ainda “porque eu moro neste país líquido por engano” (M, p. 413)³³. Com uma ambiguidade produtiva, não se sabe se o sujeito ali habita por engano – por não se reconhecer –, ou se o povo, que se pensa “de água”, engana(-se). As hipóteses não são excludentes e marcam o descompasso entre o sujeito e o ideário nacional cristalizado.

Se alguma retórica épica quer enaltecer o país que outrora diminuiu as distâncias do mundo e aproximou povos, Al Berto o descreve agora como o “cruel músculo de oceânica solidão” (M, p. 346); se se quer exaltar os grandes trânsitos e as rotas abertas, o poeta responde com o verso: “aqui está a imobilidade aquática do meu país, oceânico abismo com cheiro a cidades por sonhar” (p. 12).

A partir da encruzilhada do sujeito e do passado imperialista de seu país, podemos ler os seguintes versos:

grito: que se libertem as índias da memória
os arquipélagos de remoto ópio
os trópicos do meu sangue os líquenes inexplicáveis
a visão do início
as primitivas tribos de povos estelares as pragas de gafanhotos e de sífilis
a peste
que se revele no fundo de mim a peste (M, p. 346)

Para repetir a lógica prévia, os “trópicos do meu sangue” aludem tanto ao sujeito adoecido – no que a “peste” carrega de poder metafórico, atualizado na contemporaneidade,

³³ A comparação entre as versões contidas no espólio (E, cx. 29) revela que “por engano” foi acréscimo ao trecho “porque eu moro neste país líquido”, o que revela a intenção de reforçar a ideia anteriormente posta.

por exemplo, na contaminação pelo HIV –, quanto ao histórico colonial português – em uma crítica à nostalgia de glórias passadas, que impossibilita Portugal de se estabelecer no presente e de se projetar no futuro enquanto nação; é preciso “que se libertem as índias da memória”.

Sobre o futuro e suas emoções expectantes, por um lado, existe a esperança – do “pressagioso nevoeiro” de um Encoberto – e, por outro, existe o medo: “e a infundável espera do país assustado pelas águas” (M, p. 300). Um Portugal “assustado” nada tem de épico, e, amesquinçado, pode olhar para seus naufrágios e neles se reconhecer: “pressente-se já a pequenez do país submerso” (M, p. 344).

Nesse sentido, quando a persona albertiana se propõe “a contar histórias de barcos, de oceanos e de mares, de peixes e de turbulentos rios” (M, p. 589), em *Luminoso Afogado*, ou a fazer “os relatos simples / dessas embarcações perdidas no eco do tempo / cujos nomes e proveito de mercadorias / ainda hoje transitam de solidão em solidão” (M, p. 299), em espécie de “prólogo ao leitor” em *Salsugem*, ao mesmo tempo em que constatamos uma condenação ao passado mercantilista das grandes navegações, ocorrem-nos também tanto uma *cumplicidade* com “os relatos simples” – contraponto do épico – da *HTM*, quanto uma *identificação* com os naufragos perdidos não apenas na memória de um país, no “eco do tempo”, mas também, concretamente, no espaço do mar. A *HTM* é por certo um dos retratos mais crus do quanto o “proveito de mercadoria” revelou, sim, o individualismo da ganância, mas desnudou igualmente, com boas doses de medo, o egoísmo da sobrevivência³⁴ e uma solidão outra, mais profunda e grave, a da fragilidade humana diante da catástrofe.

Com esse pano de fundo em mente, gostaríamos de nos deter, agora, no diálogo que Alberto trava, em *A seguir o deserto*, com a “Relação do naufrágio da nau Conceição que era capitão Francisco Nobre, a qual se perdeu nos baixos de Pêro dos Banhos aos 22 dias do mês de agosto de 1555. Escrita por Manuel Rangel, o qual se achou no dito naufrágio e foi depois ter a Cochim em janeiro de 1557”. Conforme consta de sua folha de rosto, trata-se de um périplo de quase dois anos, que tentaremos resumir a seguir.

Ultrapassado o Cabo da Boa Esperança, ao realizar o trajeto por fora da ilha de São Lourenço – atual Madagascar –, a *Nau Conceição* choca-se no atol Pêro dos Banhos. O

³⁴ Tal egoísmo aparece relatado, por exemplo, no episódio da Nau São Bento destacado na primeira versão das *Cartas*: “passavam uns pelos outros sem neles se enxergar sinal algum de sentimento, como que todos foram alimárias irracionais que por ali andavam pascendo, trazendo somente o intento e olhos pasmados e espalhados pelo campo, a ver se poderiam descobrir erva, osso ou bicho (a que não valia ser peçonhento) de que pudessem lançar mão. E em parecendo qualquer destas cousas, corriam logo todos, a quem mais podia, pera a tomar primeiro: e muitas vezes chegavam a terem paixões parentes com parentes, amigos com amigos, sobre um gafanhoto, bisouro ou lagartixa”

acidente acontece por negligência do capitão e do piloto, que justamente partem – aqui, um eufemismo para “fuga” – no batel com o tesouro da Coroa. Os cento e sessenta e seis sobreviventes elegem, então, Dom Álvaro de Ataíde como novo capitão. A nau, que não afundara propriamente, tem seus destroços lançados à praia. Eles se utilizam dessa madeira para a montagem das choupanas e, posteriormente, para construção de outra embarcação. Com ela, Dom Álvaro parte para Cochim em busca de ajuda. Após cinco meses, “que era o tempo que se esperava por socorro da Índia”, a caça na ilha começa a rarear; as chuvas impedem-nos de pescar. Os sobreviventes perecem de doenças e fome. Desesperançados, “com a maior parte da gente falecida”, constroem outro barco e lançam-se no mar. Permanecem à deriva durante dias, até atingirem uma ilha. Durante a estada, a saúde dos homens debilita-se ainda mais. Decidem, novamente, construir uma embarcação e lançarem-se ao mar – dessa vez em número ainda menor: apenas dez, incluindo o narrador. Encontram terra firme, mas, já muito abatidos, ali permanecem por alguns dias para se recuperarem da viagem. Em seguida, retornam em resgate dos demais, “dos quaes não achámos mais que dous quasi mortos”. O regresso é marcado por uma tensão com “os negros [que] chegaram à outra ilha”. Os portugueses oferecem a prata que possuem e clamam por misericórdia. Os nativos levam-nos, em seguida, “a uma ilha povoada, onde havia um mouro por Rei”. Sob a proteção régia, é-lhes ofertada uma última embarcação, com a qual aportam em outro reino antes de, finalmente, alcançarem Cochim.

Eis um resumo bastante grosseiro, mas acreditamos que necessário e suficiente para percebermos a quantidade de adversidades que vão se acumulando pela narrativa. Se aproveitarmos a tipologia proposta por Maria Alzira Seixo, do ponto de vista discursivo, o caso da *Nau Conceição* é de registro “trágico” (ela opõe o trágico ao “descritivo”, mais preocupado com o detalhamento da paisagem, e opõe também ao “livresco”, que seriam relatos com citações à tradição, intertextos e passagens metalinguísticas). O caráter essencialmente trágico, portanto, já é flagrante na própria distribuição dos fatos: grande parte da narrativa ocupa-se justamente dos infortúnios e das muitas tentativas de sobrevivência dos remanescentes, já que, lembra Maria Alzira, o naufrágio ocorre “muito cedo, o que significa que a aventura que se conta é sobretudo centrada na vertente disfórica do texto, a que se encaminha para o desmembramento, perda e morte” (1996, p. 179)

E não teríamos já indiciado um paralelo para os versos: “as fotografias e os textos, teu rosto poderiam projectar-me para um futuro mais feliz, ou contarem-me os desastres dos recomeçados regressos (M, p. 133)? Notemos, de pronto, como esperança e medo intercambiam-se entre a felicidade futura e os repetidos desastres.

No relato, o número de sobreviventes diminui a cada vez que eles tornam a se lançar ao mar, em um risco sempre renovado de repetição do naufrágio. No limite, é uma voz narrativa em constante flerte com o silenciamento. Há momentos dramáticos como este, quando o narrador refere não haver “quem tivesse força para os poder enterrar, nem menos metter nas covas”. Sobre isso, José Saramago, em posfácio para a edição de 1972 da *HTM*, pleiteia:

“Nos *Lusíadas*, epopeia oficializada de uma nação largada na aventura do mar desconhecido, a morte é cenográfica, adorna-se de um fundo de deuses complacentes e risonhos, violentos só por necessidade do clímax. Tudo se passa como se já a pátria ali estivesse presente, abençoando os heróis e os mártires, desenhando-lhes em maneirismo os gestos, levantando-lhes estátuas para a reverência da posteridade. Na *HTM* morre-se em todas as páginas, todos os dias, como se morre na *Iliada*” (1972, p. cviii).

No caso da Nau Conceição, como vimos, essa contagem regressiva é flagrante: “logo a gente começou a adoecer e morrer, e dentro em Janeiro faleceram trinta pessoas”; “houve pessoas que bebião mijo, e dele morreram quatro pessoas, outras da agoa salgada”; e “não achámos mais que dous quasi mortos, e os padres apóstolos também mortos: quatro morreram à fome”. Assim como os malfadados tripulantes, a obra albertiana, dizíamos, poderia ser descrita também como “recomeçados regressos”, um difícil torna-viagem, não apenas pela obsessão de seus temas, que faz de *O Medo* uma contínua tentativa de “escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes” (M, p. 349), mas também pelo entendimento poético de que a escrita instaura um “espaço suicidário”.

Vejamos, por exemplo, o reaproveitamento das linhas finais do relato – “e partindo uma noite, puzemos em chegar a Cóchim dez dias, onde fomos recebidos como homens que ressurgiam do outro mundo” – que, em Al Berto, aparece nos versos: “levei dez dias de viagem / até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo” (M, p. 349). Na viagem íntima empreendida em *A seguir o deserto*, a noite reveste-se dos vários sentidos que o poeta lhe atribui – a morte, a liberdade, a criação, a transformação etc –; não é a partida, mas o destino. Ressurgir de “outro mundo”, o dos mortos, faz os navegantes serem vistos como Lázaros. Ao ressurgir do “outro lado do corpo”, Al Berto interioriza o processo e, em movimento típico de sua escrita, fragmenta-se: escrever exige a travessia entre “lados”, do corpo ao poema-corpo, no qual se morre e para o qual se retorna muitas vezes.

Nessa direção, os versos:

procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos
porque só o acto de morrer muitas vezes compensa
e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos

de uma espada que a fizemos
e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles para atear o fogo
(M, p. 349)

fazem desse *ensemble* de restos do naufrágio os instrumentos para a poesia – identificados no suicídio e no fogo – e reconfiguram radicalmente o original:

“e foi necessário que fizéssemos uma serra, porque de outra maneira não se podia fazer, e quis nosso Senhor que Ferreiro, e Sapateiro viessem em nossa companhia, que de uma espada a fizemos, e aí achamos uma canna da índia de rota da qual fizemos uns canos de foles, e estes se fizeram de umas peles que o mar lançou fora”.

Na poesia náufraga, são consideráveis as imagens – do sujeito, do outro e de seus afetos – que vão dos submersos até os litorais, por força do mar que as “lançou fora”: “respirar tua sombra oblíqua naqueles areais / cercado de água morder o coral do medo” (M, p. 265) e “percorríamos o areal onde esquecemos os desejos dados-à-costa” (M, p. 304). Em *Luminoso Afogado*, como veremos adiante, tais cenas ganham em significado: “entornas a cabeça para fora do turbilhão marítimo. / estendido na areia, o último fôlego apagando-se sob o sol impiedoso” (M, p. 595).

Se é verdade que a narrativa se ocupa em grandessíssima parte com a, sempre recomeçada, luta extenuante pela vida, Al Berto dedica especial atenção ao precoce momento do acidente, ao exato instante, poderíamos dizer, de maior voltagem das sensações, de maior experiência do medo.

Ao torná-la uma nau – “a noite / envolve as enxárcias húmidas deste navio-cama” (M, p. 343) – o sujeito adoecido, “atado a sua cama” (M, p. 348; também p. 400), assiste a sua iminente catástrofe: “a nau deu esta pancada outra ainda mais forte” (M, p. 348). O verso fala do preciso momento que o terror do acidente principia:

O pranto que assim todos fazíamos era de maneira, que não havia homem que soubesse dar conta de si, senão tão pasmados; que nos pareceo que assim como *a nao deo aquella pancada*, assim nos havíamos de ir ao fundo; e foi tão grande que quasi esmorecemos, e logo *apoz esta pancada deu outra muito grande, que certo era pasmo ouvi-las*.

Os próprios tripulantes, “assim como a nau” – e importa sublinhar a comparação –, já preveem o naufrágio. Conforme temos demonstrado, no jogo de sobreposição e correspondência de diferentes escalas, cama-nau/doente-tripulante, a decadência e dilemas vividos pelo *eu* lírico atualizam a revisitação das grandes navegações por meio dos muitos “pasmos” – “tão pasmado”, “certo era pasmo”.

Tão mais angustiantes quanto mais ignorados, os alertas se repetem pelo relato e lhe conferem crescente dramaticidade. Os primeiros indícios não os assustam e até compõem um cenário de aparente beleza e calma:

“Passou assim aquella tarde até a noite, onde nos acodiram tantos pássaros que cobriam o ceo; mas nós todos vimos que o Piloto estava tão descansado como homem que governava seguro. Foi se cada um recolher a seo gazalhado: *a noite era muito serena, e fazia luar claro com pouco vento à popa*” (grifo nosso).

Durante a vigília noturna, os sinais aumentam em número: “e os pássaros que nos seguiam cada vez mais”; e mais: “e os pássaros eram de cada vez mais, e nos seguião”; até o limite de não se poder mais ignorá-los: “quando o guardião via cada vez mais a multidão delles, mandou dizer por um moço outra vez ao piloto que visse o que fazia, que à meia noite se fazia com os baixos, *e o piloto não quiz dar ouvidos a isso*” (grifo nosso).

Utilizando trechos imediatamente destacados, Al Berto sintetizaria a cena em dois versos: “(o piloto não lhe dera orelhas) / havia luar e pouco vento à popa” (M, p. 348), que colocam em choque a negligência original do infortúnio e o aparente sossego do ambiente – inclusive da própria tripulação que dormia ao ver o piloto “tão descansado”. Mesmo quando já se é sabido que o desastre é inevitável, a notícia ainda é recebida com descrédito pela maioria dos embarcados: “– Homens somos perdidos, valha-nos Nossa Senhora; e nisto lhe responderam algumas pessoas que se callasse, e não fallasse nisso e porque ele não era certo na Carreira, não lhe deram orelhas ao que dizia”.

Os pássaros, dada tamanha importância na economia narrativa, compareceriam inclusive na gravura de capa da relação (vide foto abaixo). Sua presença é indicativa da avizinhação dos baixios – isto é, dos bancos de areia ou rochedos superficialmente submersos –, onde os animais podem pousar e buscar alimento. Ainda que a natureza da mensagem nada tivesse de mágica ou divinatória, as aves recuperam, no episódio, ao gosto de Al Berto, o seu antigo simbolismo augural.

Em “Dispersos de Milfontes” – segmento de *Trabalhos do Olhar* –, versos de “Incitação à fuga”, trazem imagens correlatas: “ele dorme, como um presságio os pássaros marítimos pressentiam-se nas fendas do sono / na fuga cantante dos aquáticos pulsos” (M, p. 167). Sabemos da importância dos presságios/pressentimentos na dinâmica antecipatória da atenção e do medo na persona albertiana, sabemos ainda da relação que tais elementos estabelecem com a noite e o sono: “só eu continuo acordado, em vigília. se houvesse agora uma catástrofe eu daria por ela.” (M, p. 457).

Foram vários os sinais que se converteram em avisos; foram vários os avisos ignorados pelos que dormiam; e muitos dormiam: Cassandra, os atentos; Cassandra, o poeta? Ora, entre as solidões típicas dos embarcados, as quais comentávamos, o ausentar-se demandado pela escrita é de outra natureza: “continuar ausente é com certeza a melhor maneira de estar vivo, atento aos estremecimentos do mundo” (M, p. 361), em mais um uso da metáfora sísmica.

Para aquele que fez da poesia uma, repetimos, “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505), não surpreende a transcrição, *ipsis litteris*, da advertência do guardião e da resposta prepotente e negligente do piloto: “– *Piloto, olhai o que fazeis, que esta noite me faço com uns baixos. / – Ide mandar os grumetes ao convés, eu sei o que nisto faço*” (M, 347; itálicos do autor). E não foi o piloto o único a repousar em seu “gasalhado”, o aposento, alheio à iminência da tragédia: “e foi-se onde estava o capitão, e disseram-lhe que estava dormindo: disse elle então que o acordassem, e não o quizeram acordar”.

Se o sujeito poético é aquele que se caracteriza pela atenção, o capitão e o piloto tornam-se epítome de uma nação “adormecida”. Em “Recado” (M, p. 166), também de “Dispersos de Milfontes”, o sujeito manifesta seus “íntimos desejos de me confundir com a paisagem” e, assim, a descreve: “falava-te daqui, onde nenhum corpo tem sentido ou se define no tempo / crosta de terra sem esperança, arquipélago de insónia, rectângulo sem sonho”. Portugal, o “rectângulo”, assume características importantes de sua poética: a insônia, sem sonho, e o medo, sem esperança. A caracterização do país é ambivalente: revela um cansaço – “em mim envelheceram muitos países, e todos estes anos de fúria de viver” –, bem como

ilustra o poder transformador do medo. Em sua “vigília minuciosa dos gestos” – ainda citando o poema –, o eu-lírico, tal qual os sentinelas da nau, percebe a proximidade da catástrofe e lança o seu alerta. Obviamente que nesses poemas não encontramos senão vislumbres do diálogo com a *HTM*, mas, mesmo assim, não deixa ser notável como, em “Recado”, invadem signos tão presentes nos naufrágios: “ouviu-se então um grito, ou uma lágrima”.

Voltemos, pois, à cena da Nau Conceição:

O pranto e grita que a gente fazia punha tanto medo, que nos parecia acabarmos logo, e todos pegados com os crucifixos e retábulos que levavam abraçando nos com eles, pedindo a Nosso Senhor perdão de nossas culpas e peccados, confessando-nos aos Apóstolos que iam em nossa companhia; e era a pressa de maneira, que não dávamos lugar uns aos outros, e abraçavam se *com grande irmandade e choros*; e vendo já que não tínhamos nenhuma salvação.

Sobre isso, Helena Maria de Matos sublinha o que acredita ser uma peculiaridade desse relato:

Parece haver uma constante entre a coragem dos marinheiros e a força dos elementos. No naufrágio da nau *Conceição*, pelo contrário, o que sobressai é ‘o pranto e a grita’, expoente máximo do terror e aflição do homem perante a natureza, entregando a Deus o seu destino e sua alma, imagem de impotência de lutar e vencer (1996, p. 145).

Notemos ainda como o próprio ato de gritar, manifestação e esconjuro da emoção, “punha tanto medo”: grita-se de medo e sente-se medo por gritar. Tal formulação, que bem caberia à poética albertiana conforme vimos em capítulo anterior, assume potencialidades para além desse ciclo que se retroalimenta como que por contágio. Se antes listávamos as *solidões* que perpassam os naufrágios, consideremos também o quanto – através do pranto e da grita ou, se quisermos, através do medo – os indivíduos podem acessar a mais humana das vulnerabilidades e, nela, cumprir-se uma “grande irmandade” diante de “salvação nenhuma”. Na mesma direção, em outro passo, o narrador noticia-nos como todos, “grandes e pequenos”, uniram-se em um único clamor pela misericórdia de Deus, “com vozes tão altas, que parecia que se fundia o ceo, e todos tínhamos aquella pela derradeira hora de nossa vida”. A hipérbole do vozerio dá-nos dimensão da união e do desespero experimentados nessa última confissão, extremo-coro.

Também em *A seguir o deserto*, há um grito que atravessa todo o livro – surge logo na primeira estrofe: “grito / penso que foi um grito a escorregar atrás dos andaimes” (M, p. 343) e ressoa até na última: “a indelével respiração do poema / o fluxo do grito” (M, p. 349). Os versos, como “fluxo do grito”, como precária resistência, dão o testemunho das “vozes expulsas pelo medo repentinamente audíveis / mas tudo se perde definitivamente na

inutilidade do grito” (M, p. 345). A experiência poética do desastre, em Al Berto, passa necessariamente por ouvir o eco de antigas vozes do medo e, em sua *nova maneira de gritar*, irmanar-se com elas mesmo que na inutilidade do gesto. Cassandra, o poeta.

O grito é figura importante e recorrente na *HTM*. Como assinala Saramago, “o verdadeiro homem do leme substitui a sombra incorpórea da *Mensagem* e grita contra a noite, não a vontade de el-rei D. João II, mas o seu medo, a sua raiva e a sua cobiça” (1972, p. cvi). Acrescentaríamos ainda que tampouco grita, como o Gama, em desafio contra o Adamastor; grita, sim, pela vivência mesma daquilo que o discurso do medo do gigante prometia: “Antes em vossas naus vereis cada ano, / Se é verdade o que meu juízo alcança, / Naufrágios, perdições de toda sorte” (V, 44).

Para além de ser o grande ponto de viragem, a partir do qual toda a narrativa se organiza, os naufrágios são momentos altamente comoventes e impactantes³⁵. A primeira versão de *Três Cartas da Memória das Índias* destacava o seguinte excerto do naufrágio da nau São Bento:

A este tempo andava o mar todo coalhado de caixas, lanças, pipas, e outras diversidades de cousas, que a desaventurada hora do naufrágio faz apparecer; e andando tudo assim baralhado com a gente, de que a maior parte ia nadando à terra, era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar, a carniçaria que a fúria do mar em cada um fazia; e os diversos géneros de tormentos com que geralmente tratava a todos, porque em cada parte se viam uns que não podendo mais nadar andavam dando grandes e trabalhosos arrancos com a muita agoa que bebiam, outros a que as forças ainda abrangiam menos, que encomendando-se a Deos nas vontades, se deixavam a derradeira vez callar ao fundo; outros a que as caixas matavam, entre si entalados, ou deixando-os atordoados, as ondas os acabavam marrando com elles em os penedos; outros a que as lanças, ou pedaços da nao, que andavam a nado os espedaçavam por diversas partes com os pregos que traziam, de modo que a agoa andava em diversas partes manchada de uma côr tão vermelha como o próprio sangue, do muito que corria das feridas aos que assim acabavam seus dias.

A cena, forte, apresenta todo um catálogo de possibilidades do morrer. Disso decorre a notável formulação contida em “era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar”, bem como se presta à verdadeira súmula tanto da *HTM* quanto das “visões de catástrofe” de Al Berto, inclusive no forte apelo emocional com o qual esses relatos se apresentam. Sintomaticamente, quer em *Três Cartas da memória das Índias* – “mas ser-me-ia difícil falar-te destas catástrofes” (M, p. 410), quer em *Luminoso Afogado* – “mas não falemos mais disto” (M, p. 594) –, perpassa a ideia de se calar sobre algo ou de ser difícil sobre isso

³⁵ Talvez estivesse aí um dos atrativos para a popularidade de que esses relatos gozaram, como ainda goza, hoje, o gênero cinematográfico dos desastres.

falar. O poeta, no entanto, a exemplo dos antigos sobreviventes cronistas, não cessou de *ver* o medo e *contá-lo*, penoso que o fosse.

A vivacidade das imagens com que a “desventurada hora” é recontada faz, por exemplo, do mar de sangue uma metáfora ajustada às confluências albertianas entre corpo e paisagem. Animal cujo exoesqueleto calcário é em si uma secreção, o “cuspo diáfano do coral” (M, p. 270; Dp, p. 62) é das imagens que melhor demonstram tal corporificação do ambiente marítimo: “quando o sangue coalhar no profundo mar em ornamentos de coral e de luz naufragada, recomeçaremos a construir a vida e a navegar” (M, p. 26) e “e o coral onde circula o sangue do mar” (M, p. 11).

Ao confundir os corpos marítimos ao corpo do sujeito, o medo não seria elemento estranho a eles: “nuit limite en marche vers... anémones douces lointains spermes. folie salée du ressac sur le corail. peur.” (M, p. 95) e “respirar tua sombra oblíqua naqueles areais / cercado de água morder o coral do medo” (M, p. 265). Parece ser esse um processo de absorção, reelaboração e manifestação mineral de todo “sangue” e “luz naufragada” do mar, o que o aproximaria das pérolas: “preparo-me para segregar a pérola do sono eterno / enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres” (M, p. 273). Se a pérola-poema é o corpo-secreção do doloroso trabalho do poeta, ela, aqui, está em paralelo ou em resposta a um mundo continuamente calamitoso.

O coral reapareceria ainda, em *Salsugem*, em cena também desastrosa, semelhante a da nau São Bento: “e a noite / a violenta noite das marés arremessa contra a cama / velhas madeiras restos do vestuário pedaços de corpos / envoltos no coral... rostos / órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes” (M, p. 303). A brutalidade das linhas, imantadas pelo elã trágico dos relatos de naufrágio, não deixa de incluir – “tudo assim baralhado com a gente” – imagens da privacidade, especialmente a da cama – o que também ocorre em *A seguir o deserto*: “por cima da cama esvoaçam frutos em forma de boca / embatem com estrondo nas arestas dos móveis” (p. 348).

A vida embarcada recoloca em nossa análise o *problema da habitação* como lugar de refúgio: não há casas, nem quartos, não há, em suma, lugares estáveis, previsíveis e rotinizados no contexto da poesia albertiana: “de qualquer maneira nada existe dentro da casa que possa saciar as fomes ou as sedes / a casa nunca existiu ou está completamente vazia” (M, p. 348). Tais versos de *A seguir o deserto* enfatizam o caráter doméstico da alimentação, ou seja, do sustento das funções básicas do ser humano. De alguma forma, isso reverbera o périplo da nau Conceição: “e assim íamos tão fracos, que nos não podíamos ter, e assim passámos muita fome e sede pelo mar, que houve pessoas que bebiam mijo”. Em outra chave,

a recusa da moradia estará igualmente presente em *Três cartas da memória das Índias*, em que o sujeito resolve partir em viagem e abandonar a esposa por não “suportar o vazio e o tédio desta casa” (M, p. 392).

A inexistência do ambiente doméstico ou seu esvaziamento representam a falta de centro que marcará o sujeito em eterna fuga-errância e sua reiterada associação com o barco à deriva – como nos versos: “sinto-me vazio de qualquer eco / já não há leme em mim nem âncora / e muito mal amainaram a vela grande” (M, p. 348), que, ao seu turno, aproveitam elementos da seguinte passagem da *HTM*:

E nisto mandou o piloto arribar com a nao, e o marinheiro que ia ao leme lhe respondeu: já não ha ahi leme; e tanto que lhe disse do leme, mandou amainar; e ahi não havia marinheiro, nem quem fosse amainar, nem entendimento para isso, e assim andavam todos fora de seos juízos, e muito mal amainaram a vela grande, e não puderam amainar o traquete e cevadeira: e nisto mandou o piloto lançar ancora, e não estava abocada.

Não temos nos furtado às longas citações da *HTM*, porque, primeiro, nos interessa capturar, minimamente, a atmosfera e a força que esses textos são capazes de criar; e, segundo, para que nessa leitura também se cumpra o propósito albertiano de ouvir essas “vozes expulsas pelo medo” e fazê-las circular. Os trechos que temos emparelhado mostramos como o poeta é econômico e eficaz em suas apropriações. Passagens-chave da narrativa, sobretudo o momento de naufrágio, recompõem o desastre em versos concisos, que funcionam, concentrados, como vento ou onda arrebatadora a impulsionar e desestabilizar, “com vela mal amainada”, a viagem proposta em *A seguir o deserto*.

Em dois versos, Al Berto resume as fracassadas tentativas de reaver o controle frente à calamidade em curso: a nau perdia seus instrumentos; e se ainda os tivesse, não haveria quem os comandasse; e mesmo se quisessem, não saberiam fazê-lo naquela situação. O súbito e absoluto caos, que está na natureza de uma catástrofe, é transposto para o sujeito lírico: sem a direção do leme e sem o suporte da âncora, resta-lhe vagar.

Conclusão fatal e obsessiva, todos os livros que mais diretamente compõem esse *ciclo trágico-marítimo* de Al Berto farão referência a isso – em *Salsugem*, na imagem do quadrante, instrumento náutico arcaico: “a pouco e pouco habituei-me à solidão deste quadrante / sem destino / o fogo devorou as esperanças duma possível felicidade” (M, p. 304); em *Três Cartas da Memória das Índias*: “embora minha vida ultimamente seja um barco sem rumo / de vaga em vaga de ressaca em ressaca / fui arrastando o meu próprio naufrágio” (M, p. 410); e, em *Luminoso Afogado*, na reescrita dos versos anteriormente citados: “à noite ouvias o sentido de tuas palavras, embora a vida mais não fosse que um barco sem rumo” (M, p. 591).

É difícil imaginarmos os riscos assumidos em embarcações – com parâmetros atuais – tão deficientes e pouco instrumentalizadas para navegação em alto-mar; mais difícil ainda é concebermos que tais embarcações poderiam passar por todas as adversidades sem luz elétrica, na completa escuridão da noite:

tamanho desmaio tínhamos vendo nos assim de noite no meio do mar com a nao de todo arrombada, e cheia de agoa, com grande escuro sem vermos terra nenhuma, somente as grandes pancadas que a nao dava; assim que toda aquella noite passámos com estes tragos da morte desde o quarto da madorna até pela manhã, que nos deu vista da estrella da alva.

Al Berto reaproveita o cenário adaptando as citações: “tamanho desmaio tinha vendo-se assim de noite no meio do mar / talvez estivesse tão próximo da morte que disso não me dei conta / passei a noite com aqueles tragos de medo no peito / trémulo ficava atento aos percursos sinuosos das estrelas” (M, p. 348). Ao gosto do poeta, os “tragos de morte” passam a ser “de medo”, naquilo que a emoção se relaciona com a incerteza e ameaça. A escuridão da noite, que oculta até mesmo a ciência do perigo – “não me dei conta” –, é metáfora para a condição de vulnerabilidade do sujeito: nada pode fazer contra o(s) medo(s) senão atentar para as estrelas em busca de alguma resposta e, nelas, observar o seu “percurso sinuoso” ou, recuperemos, aquela tal “órbita difícil” que rege as vidas desastrosas – e não seriam, afinal, as nossas todas?

Pelo encaminhamento dado até aqui, acreditamos que valha a pena um pequeno excursus já que estamos tratando – também – de uma tradição da catástrofe. Al Berto, em seu (pseudo)diário de 1984, registra: “aqui estou eu, irremediavelmente atento às catástrofes vindouras, acordado neste fim de século” (M, p. 363); já no diário de um certo “K. Maurício”, escrito em outro *fin de siècle*, encontramos a seguinte afirmação: “Parece-me que espero uma desgraça desconhecida, uma catástrofe que ignoro – e que nunca chegará (...) Antes a catástrofe que espero caísse sobre mim e me estatelasse no solo do que este terror contínuo, a inquietação do que é vago, o aflitivo do nada...” (2009, p. 92). Raul Brandão, na pena de K. Maurício, dá-nos mais exemplos daquele grande campo – “angústia”, “terror” e “inquietação” – que optamos por colocar sob a etiqueta “medo”, manifesto na projeção do perigo. A sensação de que a catástrofe “nunca chegará” não significa uma descompressão da emoção, mas, pelo contrário, aponta para sua permanência já que a expectativa não se consumará. O fatalismo do medo ganha, a partir disso, nuances complexificadoras.

Sendo aquele que, em *Húmus*, nos fala de “mais gritos no mundo, mais vulcões de cores, que pressagiam catástrofes”³⁶ (2000, p. 215), Brandão interessa nesse momento por um livro em específico – também ele um relato/diário de viagem com seus momentos obscuros. *As ilhas desconhecidas*, de 1926, dá-nos pistas de como o perigo não precisa se materializar na precariedade das naus e na imperícia de seus comandantes: a história trágico-marítima, interiorizada, mostra-nos o quanto a paisagem plasma naufrágios existenciais, ontológicos do sujeito. Um bom exemplo disso está no registro da travessia, a barco, a caminho dos Açores:

Este movimento que não cessa, das ondas avançando em colunas cerradas, umas atrás das outras, sempre, põe-me diante do que mais temo – do *universo como mistificação e acaso...* (...) Sou aquele fragmento de tabuada que as ondas levam sem destino, sempre no mesmo negrume, ao *mesmo movimento perpétuo e inútil...* Não é só a ameaça, a grandeza da noite, do mar, das vozes; é outra coisa pior que se afirma – a *tragédia do universo descarnada* e posta a nu diante dos meus olhos. Com todas as suas complicações e o seu génio, as suas máquinas portentosas, com as suas ideias e a arquitectura que tem erguido e que chega aos céus – o homem, nestes momentos, sente que vale tanto como um cisco para esta coisa imensa e negra, para esta agitação incessante. *Isto é pior que implacável, é pior que ameaçador: – não nos conhece.* (1986, p.35; grifos nossos)

A concretização da catástrofe, anteriormente mencionada, garantiria ao indivíduo algo próximo de um desígnio – mesmo em chave negativa. No entanto, incapaz de evitar a sua expectativa e incerto de sua concreção, o sujeito depara-se com o absurdo da existência – “mistificação e acaso” – e sente-se, por isso, a “tabuada sem destino” que considerávamos há pouco. Nenhuma pancada é necessária para que se experimente o “tamanho desmaio” de estar no meio da “grandeza da noite, do mar”. A real e iniludível ameaça está, consequentemente, dentro do homem, não mais que um “cisco”, já sem um *télos* divino: melhor seria haver um Deus, implacável e atemorizante que o fosse, mas, quando esse simplesmente desconhece o homem, no limite, ele inexistente.

Se o progresso tecnológico foi a grande aposta moderna – o que inclui as grandes navegações – de controle da natureza, de redução das contingências e do medo, é bastante significativa, para nossos propósitos, a forma como o “gênio”, as “máquinas”, a “arquitetura”, a ação humana de forma geral não é capaz de defender e sustentar um sentido para a vida. Por isso, pergunta-se em certa altura: “Ou será tudo inútil? Será tudo vazio e inútil? – Um grito diante deste espectáculo fantasmagórico do vasto mundo, entre forças cegas”, e arremata “um grito e mais nada...” (ib., p. 52; grifo nosso).

³⁶ Registramos a familiaridade dessas linhas com o universo albertiano até aqui explorado em versos como: “no lugar mais secreto e turvo dos lagos e dos vulcões / o fogo, esse, continuou a ensinar-nos a memória dumas índias navegadas até à morte” (M, p. 112)

Quando confrontado, em alto mar, com um ciclone – avizinhando-se, assim, dos antigos relatos de naufrágio – o narrador medita sobre a experiência e sobre o ato mesmo de contá-la: “Eu só retive a sensação do negrume que *parecia sofrer tanto como eu* e que desatava aos *gritos de aflição* de entre a treva condensada, cuspindo-nos *dor e negrume* (...) Nunca pude reproduzir isto em palavras ordenadas. (pp. 142-143; grifo nosso). Repete-se a máxima “era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar”, repetem-se os gritos impotentes – “e mais nada” –, mas com um acréscimo importante: as angústias do homem encontram paralelos na paisagem ou, ainda, contaminam-na, distorcem-na.

O percurso que vai da *HTM* até Al Berto demonstra-nos como a catástrofe, sem arrimo do sagrado e com a desconfiança na ciência, foi sendo interiorizada, subjetivada. O drama brandoniano era ainda o da agonia de Deus, dessa anti-epifania que o negro do mar noturno lhe provocava. Em *A seguir o deserto*, o sujeito anuncia “outro tempo de ácido e preces” (M, p. 349). A possibilidade de transcendência, se de fato existe, aparece associada às drogas como já fizera antes: “distribuíamos ácidos aos peixes, por isso escutaram tão atentamente o santo que outrora lhes falou” (M, p. 26) Ao reporta-se a Santo António de Lisboa, figura emblemática da religiosidade portuguesa, cujo milagre da pregação aos peixes já fora revisitado pelo conhecidíssimo sermão de António Vieira, Al Berto opera o rebaixamento de ícones tradicionais como o faz – e temos demonstrado – com as grandes navegações. Se na Nau Conceição, rogam pela intercessão de Nosso Senhor e Nossa Senhora, nesse “outro tempo”, o nosso, tal *viagem* lisérgica converte-se em uma *bad trip*, marcada pela inutilidade do “pranto e grita”. E mesmo que o sagrado se apresentasse, ainda que especulativamente, como alternativa, sua dominante permaneceria o medo em linha de continuidade com o existir profano: “prepara-te para os pavores da vida terrena e receios da vida eterna” (AM, p. 85).

Em entrevista para o *Expresso*, em 1987, o poeta declarava: “Mas falar de Deus e da 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”. Como diria Herberto Helder, “Deus não é chamado para aqui”: o lado concreto que o assalta – e corrobora nosso percurso – são as “previsíveis catástrofes”.

Al Berto fala como um expectante da catástrofe em sua posição irremediavelmente mortal, ou, para aproveitar a metáfora, irremediavelmente embarcado com os riscos e vicissitudes da navegação. Sua poesia frequenta esses lugares do medo, não busca evitá-los ou neutralizá-los, mas experimentá-los em excesso, encontrar neles outro sentido que não se coaduna com recolhimento, comedimento, clausura e desconfiança – atitudes, aliás, tão reconhecíveis em nossa dinâmica social.

Nesse sentido, no já bastante aludido posfácio, Saramago indagava-se: “que representa hoje para nós este longo rosário de morte e sofrimento, despido de todos os prestígios do heroísmo vivo ou da sua exploração literária?” (1972, p. ciii). A pergunta em si contém uma possibilidade de resposta: ao despir-se do heroísmo encontra-se a matéria humana e, nela, quem sabe, outro heroísmo – trágico que o seja – atravessado por toda sorte de emoção.

As aproximações à *HTM* parecem impor essa questão. Em 1983, época em que Al Berto estava em franca pesquisa desses textos, a Sociedade Nacional de Belas Artes organizava, em Lisboa, a exposição “A História Trágico-Marítima” que contou com a participação de nomes importantes como, entre outros, Graça Morais (“Os tempos e as figuras”), Bartolomeu Cid (“Navegador”) e Carlos Nogueira (“do céu / o sal”).

José-Augusto França, em texto de apresentação do que chamou de “anti-exposição de monstros e naufrágios”, dizia ser a *HTM* “mais real, por mortes e misérias, que a outra, e sua sombra, sinistra e necessária”. A inominada “outra”, sabemos, são *Os Lusíadas*. Para o crítico, esse imaginário serve até mesmo para diferenciar as manifestações artísticas nos seguintes termos: “ou fazem exposições os que ficaram (e fazem-nas, hoje ainda, em curiosa, mas fatal má consciência cultural), ou as fazem os que não chegaram ao destino que sempre hão-de desconhecer – como nesta sala sucede”. Ou, nas palavras de Al Berto: “cais de esquecimento onde embarcámos / sempre para lugar nenhum” (M, p. 507). Cria-se, então, uma espécie de categoria, a do *artista trágico-marítimo*, que se presta a responder renovada e criticamente à sempre atual provocação do velho do Restelo: “A que novos desastres determinas / De levar estes reinos e esta gente?”.

Sempre a bordo e à deriva, na recusa de assumir uma voz coletiva, Al Berto replicaria com outra pergunta, em entrada de maio de 1982: “que incertezas me *devolve* este navegar?” (M, p. 229; grifo nosso). Em revisitação de mitologema de Narciso, também ele náufrago de um líquido reflexo, o poeta atravessado de solidões estabelece-se na precária habitação da dúvida e do desastre em viagens “devolvidas” pelo espelho-mar – como, por exemplo, em *Três Cartas da Memória das Índias*: “ouço barcos largarem do cais / preparo a lâmina / estendo as velas em agonia uma lâmina de vidro³⁷ para fender as águas imperturbáveis do dia sem bússola” (M, p. 411) e “suspende a noite da longa viagem / estás a naufragar / o espelho quebrou-se e tu já não reconheces a paisagem” (M, p. 406); e em *Horto de Incêndio*, com referência à idade do poeta que tinha 49 anos na altura da publicação: “vês no espelho o

³⁷ A “lâmina de vidro” funde as imagens da faca e do espelho, como veremos ao tratar do suicídio em capítulo a seguir.

homem / cuja solidão atravessou quase cinco décadas (...) não sei quem é – sei porém que vai afogar-se / naquela superfície clara quando dela se afastar” (M, p. 634).

Uma das muitas maneiras de se olhar para as relações de naufrágio, em sua *raison d'être*, seria por seu potencial admoestatório e pedagógica de um projeto prometeico, um tipo de manual daquilo que deveria ser evitado e criticado nessas empresas. Refletiam, quanto a isso, a promessa moderna de dominação e progresso científico da qual participavam as navegações. Al Berto, bem ao gosto decadentista, parece marcado por um destino – ou, melhor, por um mau destino: a astrologia, outrora utilizada como instrumento antecipatório, traz-lhe imagens de maus augúrios; a ciência, instrumento antecipatório atual, é-lhe completamente alheia. Nessa circunstância, o sujeito poético encarna a *falha humana*: não aspira suplantar os deuses como no prometeísmo tecnológico; melhor lhe convém a imagem do “pequeno demiurgo”, em sua tarefa de “organizar e desorganizar” (M, p. 244), reverso de uma entidade cosmo-gônica. A partir de tal prisma, se a *tecnologia* é a grande aposta da ordem contra as contingências, a arte, para além da *técnica* que a compõe, é ainda ato criativo, imprevisto e indeterminado. Dentro do universo albertiano, portanto, a poesia é o anti-projeto moderno – ou sua falência –, é ela mesma fonte de medo.

Como textos que resistem aos enquadramentos estabelecidos, o canto-grito dos derrotados, de que a *HTM* é porta-voz, converter-se-ia em potência problematizante do projeto em si – o caos da ordem, a ordem do caos. Sob tal ponto de vista, Edgar Pereira, Emerson Inácio e Mark Sabine escreveram ensaios fundamentais para uma leitura – especialmente de *Salsugem* – em contraponto com o épico camoniano. Nossa proposta, parte desses estudos – dos quais somos devedores – para, na tentativa de contribuição, olhar a obra albertiana não apenas “contra *Os Lusíadas*”, mas, sobretudo, “com a *História Trágico-Marítima*”. Ao assim procedermos, pretendemos expandir os diálogos com uma tradição “marginal” e considerar como o poeta desvia-se do cânone, mas também como estabelece – ou reportar-se a – uma genealogia desviante. Em outras palavras, por serem escritas à margem do discurso oficial, não significa apenas restituir ou apontar, pela subversão, o que *falta* a *Os Lusíadas*, mas ouvir os ecos do que *existe* na *HTM* e disso tornar-se cúmplice.

Para repetir José-Augusto França, sem conhecer e sem almejar um destino, a viagem “sinistra e necessária” de Al Berto teria novos roteiros. Em entrevista ainda inédita, Alexandre Cortez, diretor de “Filhos de Rimbaud”, contou-nos que estavam os dois

a trabalhar numa outra ideia que tinha um título provisório ‘Os Viajantes’ e era uma tentativa de pôr em cena um espetáculo musical e poético sobre o lado negro dos descobrimentos portugueses, o que de negativo tinham as

cruzadas que os portugueses fizeram pela cristianização, como, por exemplo, os bandeirantes no Brasil.

Al Berto, ao por em causa tais episódios, confronta os “efeitos colaterais” do projeto moderno em sua obsessão pela ocupação, domínio e controle dos espaços desconhecidos para estabelecer, entre outros propósitos, uma utopia da segurança absoluta, que produz, hoje, uma situação paradoxal na qual simultaneamente tentamos afastar a todo custo o medo, quando, de fato, acabamos por alimentá-lo.

Em um tempo como o nosso, no qual assistimos novas histórias trágico-marítimas nas costas da Europa e do mundo, o medo assume a mediação de nossas relações sociais e de nossas decisões políticas, aprofundam-se a vigilância e as fronteiras. Para nós que o lemos em perspectiva, Al Berto procurou, através do registro intimista e fortemente afetivo, escutar o eco de vozes quase anônimas – e, também por isso, quase silenciadas –, antigas vozes desesperadas por entre o pranto e grita. “Olhai o que fazeis”, interpelava o guardião. “Olhai o que fazeis”, nos interpela o poema albertiano. Cabe-nos, talvez, interrogar como temos experimentado o medo, quais barreiras, quais constrangimentos ele nos tem imposto, como temos garantido os nossos trânsitos afetivos, como temos exercitado nossa disponibilidade, empatia, fraternidade, confiança... como temos, em suma, respondido à catástrofe, nós, os espectadores do naufrágio.

2. INTERMEZZO EM FUGA: TRÊS CARTAS DA MEMÓRIA DAS ÍNDIAS

Al Berto, dizíamos, criou uma rede de textos comunicantes quer seja pelo aproveitamento dos relatos de viagem, quer seja pela reincidência de temas – como o do doente. Existe ainda outra “narrativa” que atravessa os textos desse *ciclo trágico-marítimo*: a frustração da experiência amorosa. Em *A seguir o deserto*, isso está insinuado em versos como “de ti sobejou a perturbação das violetas e o âmbar dos vinhos / o pavor das noites de ausência” (M, p. 346), que, por sua vez, chegam às *Três Cartas da Memória das Índias* (TCMI) “pelo corpo sinto um arrepio uma vertigem / que me enche o coração de ausência pavor e saudade” (M, p. 407).

TCMI, nesse aspecto, exibem um *plot* mais delineado através dos destinatários das epístolas. A primeira, “Carta da Árvore Triste”, destina-se à esposa abandonada, personificação do casamento tradicional e normatizado – “o dia instalar-se-á igual aos outros milhares de dias / com a banal crueldade dos acontecimentos” (M, p. 385) e “moves-te nesse mundo que eu recuso” (M, p. 391). A carta também indica que o sujeito, em algum momento,

passou a ter uma vida afetiva extraconjugal – “eu já andava atravessando as noites” – em experiências dominadas pelo medo e pela fuga – “tinha medo / medo que certos hálitos fortes me fizessem estremecer” e, mais adiante, “trêmulo noite dentro avançava sempre para me afastar / de ti e de mim o mais que pudesse” (M, p. 391). Entre muitas fugas, decide efetivamente “partir sem rumo” (M, p. 392) e recomenda: “se telefonarem do emprego diz / que fui ver se ainda existem Índias por descobrir” (M, p. 393).

Se no “Opiário”³⁸ de Álvaro de Campos, o imaginário das carreiras das Índias é amesquinçado pelo desemprego – “Pertença a um género de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho. A morte é certa” (1998, p. 304) –, aqui o tema também é tratado de forma até jocosa em movimento inverso: o eu lírico almeja deixar a rotina do emprego e do casamento para lançar-se em uma – de antemão malfadada – aventura mental, por memórias, projeções e afetos. A mistura de registros entre o histórico e o cotidiano está presente também em outros momentos: “inventaria mesmo desculpas plausíveis / greves dos correios inexistentes terríveis epidemias / catástrofes” (M, p. 387) ou “quem sabe se não sou habitado pela sombra dum país qualquer / muito antigo e distante / ou apenas pelo eco duma língua que estala no coração / uma voz um rosto murmurado um presságio / então comecei a atravessar o rio nos cacilheiros” (M, p. 401). Na última citação, por exemplo, a “sombra” do passado heroico reduz-se, no presente, às barcas do transporte público suburbano entre Lisboa e Almada; o rebaixado “eco da língua” realiza-se, então, nos poemas-cartas.

A mesma subversão de registro atinge até o mítico fundador de Lisboa, Ulisses. Tendo Penélope como o paradigma da mulher que aguarda o retorno do parceiro navegador-desbravador, à essa esposa só lhe resta bordar: “uma colcha? uma toalha? um sudário?” (M, p. 389), expressões de um esperar/envelhecer solitário, para o qual o marido pouco se importa: “o tricot o infindável tricot da chatice e o silêncio” (M, p. 392).

Na “Carta da região mais fértil”, ao pai, homem do campo, volta a mencionar os papéis que dele são esperados socialmente – “seria um desses pastores” e “é possível que hoje fosse um operário exemplar” (M, p. 398) –, mas adverte-o de forma clara: “vou largar tudo / a mulher o trabalho a cidade onde vivo a casa de que não gosto” (M, p. 399). Em seguida, volta a falar de suas “travessias das noites e das pessoas” (M, p. 398) e revela, pela primeira vez, a compensação da “amizade segura de um amigo” (M, p. 398) – que será o terceiro e último dos destinatários.

³⁸ “Opiário” é, a propósito, o único poema pessoano que consta da antologia “Sião”, organizada por Paulo da Costa Domingo, Al Berto e Rui Baião.

Aos que esperavam uma triunfante fuga romântica, a frustração está nos primeiros versos da carta ao amigo: “vou partir / como se fosses tu que me abandonasses” (M, p. 405). Movido pela saudade, vasculha antigas fotografias e resolve destruí-las “para que ninguém possa supor através delas / histórias a nosso respeito” (M, p. 409). O caso – que prefere manter secreto – ganha desdobramentos quando, à frente, confessa: “por vezes queria beijar-te / sei que consentirias / mas se nos tivéssemos dado um ao outro ter-nos-íamos separado (...) foi melhor sabermos quanto nos queríamos / sem ousarmos sequer tocar nossos corpos” (M, p. 410). Chega, então, à conclusão tão repetida na lírica albertiana: “ah meu amigo / estou definitivamente só” (M, p. 411).

Essa pequena recolha serve-nos para ilustrar o roteiro mais evidente: a mediocridade do casamento, a casa e seus bens de consumo, a vida noturna das cidades, a internação, a esposa obsessiva e frustrada, o pai alheio na aldeia, o amigo que lhe abre para outras possibilidades de vida e a solidão final. Nesse quadro, a última carta é importante para embaralhar, retroativamente, esse “fio narrativo”. Menos linear que as demais, a carta alterna a voz do sujeito lírico com outra – “gravada na memória” (M, p. 405) –, que concentra as metáforas marítimas. Esse convívio de diferentes vozes não muito bem distinguidas põe em causa o próprio eu lírico-epistolar. Logo nos primeiros versos, ao narrar seu “último sonho”, surge “uma mulher com um envelope na mão”. Seria a esposa? Carregaria a primeira carta? E a internação, por ela patrocinada, seria anterior ou posterior às revelações? Quando teria conhecido o amigo? Prossegue o poema. Conta o eu-lírico que, ao acordar – e teria mesmo acordado? –, “veio-me do fundo da idade o momento em que nos conhecemos / resolvi levantar-me a meio da noite e escrever esta carta” (M, p. 407). Adiante, alerta: “escrevo-te ainda lúcido / no entanto ignoro se chegarei vivo ao fim da noite” (M, p. 410). Estaria de fato lúcido? Não seria, pois, tudo um sonho? Um delírio louco? O amigo, afinal, teria existido? Mesmo que sim, seriam memórias ou projeções?

No caudal de perguntas, a presença das navegações surge premonitória pelas cartas: “um barco tremeluzia pelas cortinas do quarto / como um presságio” (M, p. 386). À esposa, revela que, ao se mudarem para cidade, “assolaram[-no] as primeiras visões” (M, p. 390); ao pai, confia que elas não traziam bom agouro: “a princípio assustei-me / mas com o tempo habituei-me / como me habituei a ver no escuro a *desolação de barcos naufragados*” (M, p. 400; grifo nosso). Predestinado pelos (des-)astros do ofício da obscura *desolação* – que, etimologicamente, “de-solare”, denota tanto o estado de ruína quanto de solidão –, o sujeito descreve-se para a esposa por meio das metáforas da “ilha” e do “naufrágio”, que

corroboram esse duplo sentido: “sinto-me como uma ilha cuja base se desprende do fundo do mar / naufraga algures com todo o seu peso diáfano de praias” (M, p. 388).

Já na carta ao amigo, a voz “gravada da memória” assume os verbos no futuro do presente do indicativo e parece aconselhá-lo:

*junto ao rio abre as mãos toca nos corpos com os lábios
agarra-os dentro de ti
até que da terra lodosa brotem especiarias
porque só longe daqui acharás o que falta da tua identidade
só longe daqui conhecerás o sangue e talvez a felicidade
inundando um breve instante a noite de nossos desastres
só longe daqui
terás a consciência da quotidiana morte de Deus* (M, p. 406).

Vejamos como até a *gravitas* da morte de Deus, que há pouco mencionávamos, torna-se “quotidiana”. A imagem do “lodo” também reaparece com toda a potência semântica já indicada: significa a liberdade de experimentação sexual e amorosa da qual o sujeito se priva – “o que falta da tua identidade” –, ao mesmo tempo em que sinaliza o modo como isso custosamente se processa no sujeito. Isso muito nos remete às massas humanas de Luis Silva que ilustram a edição autônoma (*vide* figura ao lado). As especiarias, graal das navegações, recolhem-se à custa dos naufrágios absorvidos na memória do lodo.

Por essa perspectiva, a voz que a princípio o incitava a sair em busca de uma incerta e breve vivência de felicidade passa a profetizar infortúnios tal qual um Adamastor: “*a tua vida / será feita de embarcações e de solidão / beberás a secura de cabos distantes / conhecerás ilhas de saliva profunda*” e continua “*avançarás pelo mar dentro / ferido por outros naufrágios imperceptíveis*” (M, p. 408). A vida “feita de embarcações e solidão” – que, como em *A seguir o deserto*, reconfigura toda uma identidade nacional – não é outra senão “a noite de nossos desastres”, na qual esses, por frequentes, tornam-se “imperceptíveis”.

E seguem-se os vaticínios: “*navegarás pela cidade que adere aos dedos / como sarna mais antiga navegarás com o escorbuto no coração / transportarás o silêncio e a escrita na fragilidade dos pulsos acorda / onde cintila a faca acorda*” (M, p. 409). Para além das novas referências à escrita e ao suicídio – pulso e faca –, que serão consideradas em outro momento,

notemos como a “sarna da cidade”, ligada ao desejo, é citada em todas as cartas – “a cidade de olhos entumecidos a fome entorpecia os gestos” (M, p. 391), “a cidade apagou em mim muitos desejos” (M, p. 399) e “correr a cidade com o corpo sedento” (M, p. 408). A menção ao gigante camoniano não é gratuita e ganha, então, outro paralelo: tais profecias aplicam-se a fatos já ocorridos³⁹. Em Al Berto, nessas profecias do pretérito, a escrita esforça-se por revestir o passado de certo fatalismo ou de um débil sentido ao caos a que predestinaria – e em que se encontra – o sujeito.

Nos *Diários*, em notas preparatórias de “Canto do Amigo Morto”, o poeta desenvolve a simultaneidade de temporalidades – “novo e muito antigo” – através da qual o sujeito poético reordena sua história “como se”, grifemos isso, “já soubesse”:

A memória dos dias em que ainda não te conheci vem, confusa, vazia de sentido. Sinto-me à deriva. Qualquer coisa naufragou em mim, no fundo de mim, ao conhecer-te. Tudo me parece novo e muito antigo simultaneamente – como se já soubesse que havias de chegar e mudar-me a vida. O rumo dela, e depois partir. (D, p. 322).

O excerto não permaneceria na versão final, mas parte dele acabaria em “Cartas de outono” (Dp, p. 73) – que, apesar de não recuperar o imaginário dos naufrágios propriamente, se inclui na coleção de epístolas amorosas.

Em um de seus primeiros livros, temos as Índias como pedagogia de um roteiro-destino funesto: “no lugar mais secreto e turvo dos lagos e dos vulcões / o fogo, esse, continuou a ensinar-nos a memória dumas índias navegadas até à morte” (M, p. 112). Já em *Salsugem* – por entre “ilhas nocturnas / outros desertos onde o amor se revela” – a “insuspeita travessia para sul” é tão somente “a ilusão das suaves índias que não conheço” (M, p. 303). No mesmo livro, encontramos os versos: “virava todo o seu sentir para o mar / quando no medo dos míticos promontórios / se rasgou a oceânica visão... a ânsia de partir” (M, p. 305), nos quais a travessia do Cabo da Boa Esperança, toponímia-desejo para um epítome do medo, revela menos uma vontade de conquista dos mares e mais, como dissera poemas antes, “a vontade sempre urgente de partir” (M, p. 302; grifo nosso). A torção de semântica é notável: Al Berto atrela, dessa maneira, as navegações à fuga, um de seus temas obsessivos – outros versos do mesmo volume vêm em nosso auxílio: “invade-me a ânsia do eterno viajante // comboios barcos que vão para onde? / esperem por mim / eu vou” (M, p. 265; grifo nosso) e

³⁹ Não por acaso, o episódio de Dona Leonor – cujo “*cru naufrágio*” e “trabalhos excessivos” (V, 46) foram narrados em um “futuro pretérito” – serviria de epígrafe para “Carta da Flor do Sol”, em sua primeira versão. Al Berto, como havíamos adiantado, vai à “Relação do Naufrágio do Galeão São João”, da *HTM*, e não ao épico camoniano.

“escrevo a desordem urgente das horas... medito-me / cuidadosamente o tabaco amargo pressente-te na garganta / e no fundo inóspito do corpo desenvolve-se / o *desejo* de fugir” (M, p. 270; grifo nosso).

Nesse impulso, as balizas de chegada e de partida desfazem-se em um perene e intransitivo “partir” – conforme dito na carta ao pai: “sei que devo partir de todos os lugares onde chegar / se é que alguma vez vou chegar a algum lugar” e, mais adiante, “ficar um dia mais para que o *desejo* de partir se torne *tão forte / insustentável* / e me apeteça morrer em cada porto de partida e de chegada / nesta incerteza viverei o resto dos meus dias” (M, p. 399; grifo nosso). Atentemos para suas manifestações – “vontade”, “ânsia”, “desejo” – e seus predicativos – “urgente”, “forte”, “insustentável” – que posicionam o fugir-partir quase como um instinto, isto é, uma das primitivas e incontroláveis reações ao medo.

Na boca de um Al Berto-Rimbaud, fica dito: “a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios. / e atravessei cidades e ruas sem nome, estradas, pontes que ligam uma treva a outra treva” (M, p. 637), e arremata: “fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero” (M, p. 641). A fuga, dessa maneira, não é propriamente uma atitude irracional pela sobrevivência, não responde eficazmente ao medo; é antes uma compulsão interiorizada que se compraz, como um grito, na inutilidade do gesto: encenar o desespero.

Em nova referência ao seu par francês, Al Berto circunscreve as possibilidades de fuga: “os barcos são a imagem que resta para fugir / mas só as palavras nos embriagam” (M, p. 523). O *bateau ivre*, também ele um naufrago, só navega pelo território imaterial da escrita e da imaginação. Disso decorre a conclusão a que se chega em *TCMI*: “se calhar esta viagem não passa de pura imaginação” (M, p. 402). Somente em “Índias imaginadas”, portanto, “se pode descansar da vida / e da morte” (M, p. 411). Talvez aí “quase” – sublinhemos – se experimente a beatitude, isto é, talvez aí a angústia não enseje o pronto partir: “nenhuma angústia me assola, nenhuma ânsia de partir, uma calma sublime invade-me, atira-me para um torpor de quase total beatitude” (M, p. 360). São pequenos consolos, ilhas, “desta viagem / ou talvez seja já a torna-viagem o que vislumbro / e não valha a pena partir porque já estou de volta sem o saber” (M, p. 411) – diz em versos que serão reescritos sinteticamente em *Luminoso Afogado*: “explicavas-me como se regressa mesmo antes de partir” (M, p. 593).

Por sonhos e (retro)projeções imaginadas, a escrita produz memórias do futuro, contraparte das profecias do passado, que configuram lugares de trânsitos e simultaneidades impossíveis: “julguei que se pudesse recuar ou avançar no tempo / ser jovem e velho e velho e jovem simultaneamente / talvez pudesse reencontrar-me de novo” (M, p. 402).

Sem as possibilidades de emendas pregressas – “era-me doloroso não conseguir corrigir o passado” (M, p. 402) – e, nele, antevendo futuros desastres, o sujeito à procura de si torna-se um errante imóvel: “tentaste caminhar, navegar, mas ficaste imobilizado frente ao mar e tudo o que conseguiste foi esquecer-me.” (M, p. 593). Como um barco encalhado – “e o barco que sou parece não avançar” (M, p. 594) –, o eu-lírico guarda em si a motriz das viagens e, feito lodo – força na/pela estagnação –, realiza suas carreiras íntimas. Quando, em *Salsugem*, manifesta o desejo – repetido, como vimos, nas Cartas – de “abandonar a aldeia o lugar a casa o corpo / a escrita e todas as paisagens / viajar escondido no comboio-correio da noite” (M, p. 265), o que está em jogo, diz agora ao pai, é uma “angustiante procura” para “reencontrar-se” (M, p. 402). No entanto, ao tentar fazê-lo por meio de fotografias, não se reconhece: “aquele rapaz que sorria e me olhava / com seus olhos em papel sépia não era eu / e tive medo” (M, p. 402).

As buscas e fugas – de si e do outro ou, ainda, que se originam no outro e tornam-se também do *eu* – se alimentam mutuamente e chegam a ser duas faces da mesma errância, do mesmo partir. Para retomar o mito fundador já citado, a persona albertiana cedo compreendeu que “as ilhas mudarão de lugar e de percurso. Ulisses jamais encontrará Ítaca” (M, p. 26). Recomeçados regressos, órbitas difíceis: tais imagens circulares apontam também para o ciclo busca-medo-fuga que perfaz a roda da desfortuna, incessante, e que se converte em verdadeiro modo de vida dessa existência de papel.

3. NOVA MANEIRA DE GRITAR (II): OS NAUFRÁGIOS AFETIVOS EM *O MARINHEIRO E LUMINOSO AFOGADO*

A dinâmica p(r)o(f)ética embaralha as já tênues temporalidades das cartas e põe em xeque a própria noção-chave de memória contida no título. De fundo, há o universo poético criado por Al Berto com suas multifacetadas relações de antecipações e retroprojeções entre arte/vida, conforme avançaremos no último capítulo. Por agora, interessa-nos desenvolvermos as implicações das relações intra e intertextuais estabelecidas em *Luminoso Afogado*, conforme vínhamos adiantando em alguns exemplos que, provisoriamente, citávamos como versos “reescritos”.

Se antes o eu-lírico-epistolar ignorava se existiriam “Índias por descobrir” (M, p. 393) e as colocavam como possibilidade futura – “só longe daqui conhecerás o sangue e talvez a felicidade / inundando um breve instante a noite de nossos desastres” (M, p. 406) –, em

Luminoso Afogado, tem-se uma certeza presentificada: “existem Índias por descobrir, no segredo da noite dos nossos desastres” (M, p. 596).

Na carta à mulher, manifestava a vontade de “escrever-te de longe”, “num país com sabor a tamarindos rodeado de mar / onde flores mirrassem ao entardecer e devagar” (M, p. 387). Tal desejo será satisfeito e tornar-se-á ele mesmo memória do futuro: “estávamos sentados à sombra dos tamarindos. ouvíamos uma voz e não sonhávamos.” (M, p. 596). Se por um lado, algo se cumpriu; por outro, as relíquias de outrora – “o frasco de barbitúricos conta-me o falhado suicídio” (M, p. 413) – não sobreviverão: “nada podemos transportar dele. (...) nem o frasco de barbitúricos que nos contasse o falhado suicídio” (M, p. 590).

Nessa interação de tempos e textos, como nas distorções da memória ou nos deslocamentos do sonho, a imaginação permuta os personagens. A cena inicial em que a esposa encontraria a carta – “quando te levatares e abrires a janela / a luz espalhar-se-á por toda a casa” (M, p. 385) – repete-se como que concretizando o barco que era antes “um presságio” (M, p. 386): “dantes, quando o amanhecer se espalhava por toda a casa, chegou um barco. / passou à nossa porta, levando-te” (M, p. 591). O lugar da esposa, carregado anteriormente de certo desdém, será ocupado pelo sujeito, quando o próprio padece de uma perda. Deixa de ser, assim, o agente para converte-se em testemunha do abandono: “e violência. violência com que rasgas a fotografia, por não poderes suportar a minha ausência e a tua culpa” (M, p. 592). Ou, talvez, estejamos sendo por demais narrativos: falemos, então, de como o eu-lírico assume vozes, intercambiáveis e parcialmente distinguíveis, por esses roteiros amorosos.

O conflito quanto ao casamento e a sexualidade do sujeito – “pântano de lodo entre a pele da noite e a manhã / espaço de penumbras e de incertezas” (M, p. 386)” – é recolocado em termos mais afetivos – “caminhamos nesse espaço de penumbras e incertezas – onde a fala já não cintila e as palavras são de cinza” (M, p. 597) e “escrevias com os pulsos a latejar. acordávamos no meio das palavras, no chão peganhento do remorso. / bebíamos até que o pântano de lodo entre a pele e a noite se escoasse pela janela” (M, p. 591) –, nos quais o cerne da questão é o arrependimento, a ausência e o esvanecimento do *outro*. Nesse aspecto, o *Luminoso Afogado* aproxima-se mais especificamente da “Carta a Flor do Sol”.

A própria perturbação identitária, a busca de si por entre tempos irreconciliáveis – “o sorriso que tens na fotografia morreu / e no entanto está ali e fico perturbado quando o vejo / eu sei que nada está vivo na fotografia ou se repetirá” (M, p. 409) – ganha em equilíbrio e resignação – “mas guardo-a” –: “eu sei que nada está vivo na fotografia, mas guardo-a junto ao peito / nada se repetirá, nem a tua morte nem a minha vida” (M, p. 593) ou “olho as

fotografias. faz-me pena olhá-las, falar-te delas” (M, p. 591). Diminui-se, em parte, o tom agônico – em seu étimo de “luta” e “agitação” – para assumir um registro elegíaco e lutuoso: “pensei em chorar, mas em vez disso fui buscar palavras que me entorpeceram e consolaram” (M, p. 594); há nisso uma “infinita paciência de veladora” (M, p. 592) adquirida.

Sob esse prisma, os seguintes versos quase – quando não – idênticos demonstram como Al Berto não privilegia nem as cenas e conflitos mais quotidianos, nem a estrutura narrativa mais delineada, que são marcas de *Três Cartas da Memória das Índias*. Em vez disso, o poeta mergulha cada vez mais profundamente em um fluxo de imagens e versos dispersos por ondas e correntes do universo trágico-marítimo que foi construindo: “já avisto da gávea inquietante iluminuras de rostos” (M, p. 414 e 590); “embora a vida não fosse mais que um barco sem rumo” (M, p. 410 e p. 591); “queria apenas ouvir a tua voz” (M, p. 407 e p. 594); “fender as águas imperturbáveis do dia a dia, sem bússola” (M, p. 411 e 595); “um movimento de barbatanas sujas aflora-te a boca” (M, p. 388 e 594); “eis o sofrimento da boca queimada pelo sarro oceânico” (M, p. 414 e 595); e “mas tudo isto se passou há muito tempo noutra lugar / noutra corpo” (M, p. 412 e 596).

Com propósito semelhante, até as apropriações que apresentam emendas – “afogado”, “chagas de sal”, “afundar” – contribuem justamente para tornar as imagens mais marítimas: “teu corpo minúsculo arrefece dentro de mim” (M, p. 412) por “teu corpo de afogado arrefece algures em mim” (M, p. 592); “tentaria cicatrizar as feridas reabertas pela noite / sou frágil planta nocturna e triste” (M, p. 387) por “tento cicatrizar estas chagas de sal reabertas pelo teu naufrágio” (M, p. 592); e “íamos ver o sol morrer nas águas” (M, p. 409) por “o sol afunda-se nas águas” (M, p. 593).

Julgamos imprescindível esse emparelhamento para demonstrarmos que não se trata de aproveitamentos pontuais de versos anteriores, mas de um procedimento formal – plenamente assumido – de construção textual. *Luminoso afogado*, assim, é poema bastante particular dentro da bibliografia albertiana: representa o mais significativo passo em um prolongado trabalho de reelaboração de temas e imagens, sua mais radical experiência de apropriação discursiva, cujos antecessores diretos – e notemos como os próprios títulos condensam-se em um “luminoso afogado” – seriam “Carta da Flor do Sol”, de *Três Cartas da Memória das Índias*, e “Canto do amigo morto”, de 1991, recolhido em *O Anjo Mudo*.

Nos mais de dez anos que separam os livros – de 1983 a 1995 –, a obra foi maturando e refazendo, lodosa, o corpus-memória. A trilogia tem em comum, nos traços gerais, as referências ao gênero epistolar e sua relação com a morte: são cartas póstumas ou destinadas a mortos, poemas-lápide, que metaforizam encontros e frustrações afetivas – em “Carta da flor

do Sol”: “estou preparado para o grande isolamento da noite / para o eterno anonimato da morte” (M, p. 411), em *Luminoso Afogado*: “o que te envio do mais longe da minha morte. este lugar de sossego e de eterno anonimato (...) preparo-me para o grande isolamento da noite e da escrita” (M, p. 594), e em “Canto do amigo morto”: “És o amigo morto a quem continuo a enviar cartas a mim mesmo” (AM, p. 95).

Nos dois últimos textos mencionados, por mais ambíguos, a indistinção entre vivo/morto, remetente/destinatário e, no limite, entre eu/outro dissimula também a cena, o momento e as causas do afastamento. Tomemos, por exemplo, os versos “(...) cintilam / conchas abertas ao sonho / onde terei abandonado a nossa paixão?” (M, p. 412), que ecoam, náuticos, em “onde terei abandonado a paixão por esse marinheiro que só existiu dentro do teu sonho? / (...) / “tenho sempre a suspeita que me abandonaste nesse dia” (M, p. 591), que, ao seu turno, nos jogam de volta para os versos inaugurais da “Carta da Flor do Sol”: “vou partir / como se fosses tu que me abandonasses” (M, p. 405). O ir-e-vir das citações – e dos abandonos – recompõe as linhas de uma trama, na qual não convém, nem seria possível, desfazer o caráter ambivalente e pendular com que a lírica oscila entre os binômios mencionados. Interessa-nos reter como os temas – rompimento, ausência, paixão, desejo, solidão, memória etc. – misturam-se nessas cartas ao outro/a si mesmo.

Quanto ao desejo, ele será metaforizado em sua pulsão animalesca: “uma fera nocturna ensinar-nos-á os caminhos do cio e da paixão” (AM, p. 91). À imagem, aliás, presente em *A seguir o deserto* – “o vento trazia o cio dos animais escondidos no valado” (M, p. 346) –, acrescentar-se-ia um desfecho infeliz: “uma fera agoniza perto do valado” (M, p. 347). A mingua do desejo, plena de *páthos*, mantém-se dramática – “depois caminhei como uma fera enfurecida pela casa / a noite tornou-se patética sem ti” (M, p. 407) – e chegaria, em *Luminoso Afogado*, carregada de ameaça e medo: “uma fera enfurecida salta por cima da sebe. / a boca seca. um lugar que recordo. a tua juventude ficou ali, a fera devorou-a. / (...) / ao entardecer a tempestade, a fera... horror no pressentimento de que havia alguma coisa a vir, a devorar-te. a ouvir” (M, p. 593).

O desejo que consumiu a juventude e segue à espreita, horrendo, comparece também na imagem do “escorbuto do desejo adiado.” (M, p. 595). Não por acaso, associada aos antigos marinheiros, a doença se caracteriza principalmente por uma carência, que, de resto, já assinalara o sujeito nos versos proféticos: “navegarás / com o escorbuto no coração” (M, p. 409). Tais “inchações”, como eram chamadas na *HTM*, cumprem-se, fatais, por inexplicáveis desígnios na carta ao amigo: “eu / arquipélago de cinzas oceano do nada / vou de veias inchadas e penso que talvez não valha a pena / mas vou” (M, p. 414).

É imagem justa para pensarmos o roteiro aqui proposto: um coração dilatado e excessivo, que, acometido de grave(s) ausência(s), pressente seu destino catastrófico, “mas vai”. É nesse momento que “a voz do mar acorda o dormiente coração / do adolescente marinheiro que partiu para morrer” (M, p. 246) em histórias trágicas do (a)mar, em novas andanças por costas estrangeiras do sentir: “e o sopro dos oceanos atordoa-te o corpo / naufragado na fimbria dos meus sentidos” (M, p. 582).

Nessa viagem, por entre tantas ramificações textuais – olhemos os três parágrafos anteriores! –, há uma matriz que será constantemente repetida e cujo vínculo nos parece ainda mais central: *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.

O diálogo com o drama pessoano é certamente dos mais duradouros, profícuos e assumidos que Al Berto estabelece em sua obra. Isso não significa pouco para um autor que, em dado momento, optou por suprimir citações e epígrafes. As várias versões para os (pseudo)diários de *O Medo* o comprovam (E, cx. 35). É o caso, por exemplo, da entrada de 25 de maio de 1982, em que muito sintomaticamente ressalta o lado “poema” do drama – na primeira versão, está dito: “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”; já na segunda versão, que prevaleceu quando da publicação, excluem-se as menções anteriores: “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” (M, p. 229). Mais próxima, especificamente, dos objetos de análise em questão, a epígrafe da edição autônoma de *Três Cartas da Memória das Índias* destacava precisamente o tema:

PRIMEIRA VELADORA – *Ainda não deu hora nenhuma.*

SEGUNDA – *Não sei podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.*

Fernando Pessoa, *O Marinheiro*.

Há outro excerto que seria insistentemente repetido em diferentes momentos da obra: “era um presságio de felicidade, mesmo sabendo que *só o mar das outras terras é que é belo*” (AM, p. 93; grifo do autor), “as vozes dos homens puxando os barcos: *só o mar das outras terras é que é belo*” (M, p. 168; grifo do autor)⁴⁰ e também em “Nota biográfica em forma de carta”, publicada em tradução italiana para *Trabalhos do Olhar* – citamos a partir da versão em português, datiloscrita e autógrafa: “E, nestes dias sem ninguém, descubro que Pessoa

⁴⁰ Versão do poema comporia uma das “4 ausências”, poemas-colagem publicados na revista *Fenda: magazine frenética*, de 1982.

tinha razão: *só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...*” (E, cx. 39).

Definitivamente, não é de se ignorar o fato de Al Berto tê-lo citado em texto sintético que o apresentaria ao público italo-fono. Como um tipo de bandeira da errância, da busca jamais satisfeita por beleza, essas linhas falam-nos também do dilema e do deleite da criação – poética – desse mar “nunca visto”, pois é disso que se trata: o mar d*O Marinheiro* é, antes de tudo, uma criação da imaginação – dirá uma das veladoras: “de eterno e belo há apenas o sonho” (OP, p. 448).

Tal aproximação que os textos muito ratificam havia sido mencionada por Mario Lugarinho, em seu ensaio “Al Berto, in memoriam – The Luso Queer Principle”, no trecho: “The poem ‘Luminoso Afogado’ establishes a dialogue with Fernando Pessoa/Álvaro de Campos’s poem ‘O Marinheiro’ (The sailor)” (2002, p. 294). É importante, contudo, que se registre – não sabemos se por erro de tradução – que *O Marinheiro* não é texto de Álvaro de Campos, já que o próprio Campos irá tematizá-lo em seu “A Fernando Pessoa” (OP, p. 341)⁴¹, cujo subtítulo é “Depois de ler o seu drama estático ‘O Marinheiro’ em ‘Orfeu I’”. No poema, a peça é capaz de fazer sonolento “os ágeis”, de embrutecer os “astutos” por sua inefabilidade. Bastam doze minutos para que a voz lírica, tomada por tédio, perca o interesse.

Não se pode esquecer que o poema é datado de 1915, ano suposto em que também escreve “Saudação a Walt Whitman”. Não se pode esquecer tampouco que *O Marinheiro* e “Ode Marítima” foram ambos publicados, contrapontisticamente, na revista *Orpheu*. Os dados parecem-nos importantes dentro da ficção heteronímica, pois nos auxiliam a entender o sarcasmo – que será uma de suas marcas – com o qual Campos reage ao drama de Pessoa. Trata-se do heterônimo futurista em franca aceleração que não (quer) se reconhece(r) na atmosfera que ambienta *O Marinheiro*. O avançar da marcha de Campos demonstraria o contrário: o seu incômodo talvez se desse por identificação.

A triangulação, como se vê, pode ser produtiva e recorreremos a ela incidentalmente. Por ora, concentremo-nos em como o drama pessoano – já ele cheio de seus intratextos – dialoga com *Luminoso Afogado*. Mais uma vez, quase em um exercício de colagem, passaremos em revista pelos diferentes níveis de intertextualidade estabelecidos: aquele em que, *stricto sensu*, Al Berto se apropria – *ipsis litteris* ou com pequenas variações – do texto pessoano; ou aquele no qual as alusões são mais ou menos localizáveis e aparecem deslocadas

⁴¹ Para além do siglário já estabelecido para as obras de Al Berto, vemo-nos na necessidade, exclusivamente para esse capítulo, de incluirmos: a *Obra Poética* de Fernando Pessoa, referida por “OP”; e a sua *Obra em Prosa*, por “OPr”. As referências completas constam da bibliografia.

do seu sentido original; e, por fim, quando, em passagens que não necessariamente remetem ao texto matriz, Al Berto mimetiza seu discurso e estilo.

Começemos pelo fim. Do terceiro caso, encontra-se exemplo significativo no excerto: “não, talvez não tivéssemos sido assim. um sono profundo confunde-nos. talvez tivéssemos vivido outros sentimentos, outras emoções, numa outra vida que não conseguimos recordar.” (M, p. 591). A repetição dos advérbios “não” e “talvez” bem como o uso do subjuntivo são uns dos recursos através dos qual Pessoa cria a atmosfera de vagueza, de incerteza, de ausente concreção.

No primeiro tipo, por sua vez, estão as falas das “donzelas veladoras” que passam a ser condensadas em um monólogo – como, de alguma forma, também acontece no avançar do texto pessoano – patentemente afetivo, cujo interlocutor é um *outro*, o “luminoso afogado”. São muitos os exemplos em que Al Berto demarca as citações mais diretas com dois-pontos – citamos algumas apenas: “quando fitavas as mãos eu sentia medo de um deus.” (M, p. 596; OP, p. 443), “sentias uma feroz necessidade de ter medo” (M, p. 596; OP, p. 450); “dizes: porque falo eu sem querer falar?” (M, p. 589; OP, p. 450); “perguntas-te: para quê tentar apavorar-me?” (M, p. 592; OP, p. 451); “dizias: só o mar das outras terras é que é belo” (M, p. 591; OP, p. 442); “quando te digo que vou de novo partir, perguntas-me: morre-se porquê?” (M, p. 596; OP, p. 448). Dentro dessa pequena amostragem, “medo”, “apavorar-se” e “partir” já nos dão pistas para justificar tamanha obsessão albertiana pelo texto.

Do segundo nível – mais produtivo em termos comparativos –, observamos o quanto os acréscimos e deslocamentos de Al Berto revelam de sua poética. Em “Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido” (OP, p. 449) por “palavras que *se devoram* umas às outras. palavras que perderam o sentido” (M, p. 595; grifos meus) percebe-se o gosto pelas metáforas corpóreas e, de alguma forma, violentas.

O corpo (“o rosto que tiveste”) marca e indicia o “passado dos outros” mais abstratizado em Pessoa: “Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez...” (OP, p. 443) por “é através da memória dos outros que recordas o rosto que tiveste” (M, p. 589). Em Al Berto, a figura do marinheiro/afogado, ainda que não perca seu caráter fantasmático, converte-se em alguém amado, com quem o sujeito poético, enquanto o vela, divide não apenas seus dramas, mas também indícios nostálgicos de uma vida conjunta, de uma experiência partilhada e interiorizada pelo sujeito – “para que servirá contar-te todas estas histórias? / teu corpo de afogado arrefece algures em mim” (M, p. 592). O tom com que se trata o afogado é mais pessoal, mais próximo, se comparado ao marinheiro pessoano, cuja presença – imaginada – é assombrosa e incógnita para as veladoras.

Nessa chave pode-se ler o acréscimo em que “Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu mas eu já não sei senti-lo” (OP, p. 450) aparece como “fala-me desse lugar sem dor onde parte de mim adormeceu e ficou a ver o que amava” (M, p. 591). O que era, primeiramente, objeto inexistente – ou, talvez, reticente – do ato de ver ganha, em Al Berto, um componente amoroso intimamente ligado à memória de uma experiência feliz (“o lugar sem dor”). A escrita, por conseguinte, torna-se a precária presença do lugar ou, ainda, do entrelugar no qual o sujeito, em “parte” – incerta –, habita sem se fixar: “donde te escrevo apenas uma parte de mim ainda não partiu” (M, p. 391 e 596).

A “outra pátria”, “outra espécie de país” (OP, p. 445), em Pessoa, mais diretamente remete ao sonho que se sobrepõe à realidade desfazendo-a: “Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria” e completa: “e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente” (OP, p. 445); já, em Al Berto, é o local passado do encontro: “que ponte levadiça trará de novo o desejo esquecido nos portos longínquos? / a sombra curta das palmeiras. o mar ao fundo das ruas, o país líquido que habitámos.” (M, p. 589-90).

É significativo o acréscimo de uma ponte na paisagem albertiana, símbolo da ligação com o outro perdido, com o “país que amamos” (M, p. 590). “Cumplicidade” seria ainda outro nome para uma ponte entre olhares – como dito nos versos: “e tu refulges ainda no escuro dos quartos que conhecemos / cruzámos olhares cúmplices” (M, p. 407), que ecoam em: “o teu olhar de morto e o meu são cúmplices” (M, p. 589).

O seu *locus amoenus* não se sonha sozinho: “se quiseres vem dormir perto de mim vem / sonharemos um país fabuloso junto ao coração das árvores / vem” (M, p. 413). O chamamento do amigo conhecerá outras expressões nos textos aqui analisados: “vem, antes que os meus olhos só vejam o que tu não vês, e as minhas mãos já não toquem o que tu tocaste...” (AM, p. 96) ou “digo baixinho: vem, vem dormir no estremecer da minha pele” (M, p. 590).

Notemos ainda como o “país líquido” está em oposição àquele outro “líquido por engano” das *Três Cartas da Memória das Índias*. Uma das manifestações do “país fabuloso”, sonhado, envolverá fantasias submarinas: “da futura noite onde respiraremos na água” (M, p. 540) ou “não tenhas medo do dilúvio” (M, p. 573). Al Berto, dessa maneira, trabalha com certa ambivalência a ideia do naufrágio: epítome de uma vida catastrófica, ele significa também o lugar-memória em que simultaneamente repousam as ruínas do passado e se projeta o reencontro-resgate desse mesmo passado: “reconhecerei as ruínas daquilo que amei, daquilo

que nomeei para entender o mundo” (AM, p. 96), diz em “Canto do amigo morto”. A polissemia dos naufrágios, a propósito, era já importante, como veremos em breve, nas figurações da paisagem de Sines frente ao processo de industrialização.

Ao se perguntar, em *Luminoso Afogado*, “teria sido diferente num outro país?” (M, p. 591), o poeta lembra-nos que o país sonhado será sempre uma interrogação, uma interpelação do seu avesso, aquele em que (também) se vive fora da imaginação: “tens de cansar a ideia de que podes suportar o vazio, o aborrecimento deste país” (M, p. 592). Conforme discutimos na leitura de *A seguir o deserto*, a pátria tediosa e vazia caracteriza um povo que dorme, desatento, mas não sonha: “vou acendendo no sangue os sonhos dum povo que não sonha” (M, p. 414).

Os versos imediatamente citados são da “Carta da região mais fértil”, ao pai. Ali, o sujeito, insone incurável, confia um fato extraordinário: tem sonhado muito. Em sua experiência onírica, relata, “surgem-me grandes planos de rostos / antigas topografias de corpos” (M, p. 399). Através do estudo desses mapas corpóreos, continua, “percorri estradas e arquipélagos / percorri cidades sem me deter para pernoitar / imaginei sedes e fomes terríveis doenças / e nada consegui saber de mim mesmo” (M, p. 400). Disso depreendemos que o sonho não é apenas uma fuga prazenteira frente uma realidade que o desagrada. As viagens imaginadas abrem-se às agruras das viagens marítimas; é quando “um cheiro inquietante a sal devassava-me a intimidade do sonho / corroía-me a memória” (M, p. 401). Dessa maneira, se triste é o fim de um sonho por dele se acordar ou se cansar – “ressoavam no medo... medo que o mar o acorde / e descubra que não existe mar nenhum” (M, p. 305) ou, como um afogado, “(...) o receio / de abrir os olhos e as rosas não estarem onde as sonhei / e teu rosto ter desaparecido no fundo do mar” (M, p. 333) –, verdadeiramente trágico é vê-lo deteriora-se por dentro, enquanto se sonha.

Por isso, em *Luminoso Afogado*, infiltra-se a figura do pesadelo, completamente alienígena ao texto pessoano: “mas como terá acabado o pesadelo?” (M, p. 591). Isso desestabiliza, por extensão, uma ideia projetiva de felicidade que o sonho poderia conter: “nenhum de nós sabia se o sonho, ou a morte, nos conduziria a algum porto de felicidade” (M, p. 596). As emendas aos manuscritos corroboram o tom desesperançado: “Respiravas o ar limpo do próximo porto” acaba substituído por “Respiravas o ar insalubre do próximo porto” (M, p. 596). A retificação diametralmente oposta continha ainda o acréscimo, rasurado e não publicado, de “Respiravas para dentro do meu próprio naufrágio” (E, cx. 36), em sintonia com o universo que temos explorado.

Tanto n’*O Marinheiro*, quanto em *Luminoso Afogado*, a (incerta) felicidade aparece identificada com um “porto do sul”: “num grande porto do sul onde ele passara outrora, feliz talvez” (OP, p. 446) e “veio-me então ao pensamento o grande porto do sul onde aportaras e dizias ter sido feliz.” (M, p. 596). Em *Três Cartas da Memória das Índias*, ao gosto dos seus dilemas, ela corporifica-se no sujeito e no amigo: “viro-me para o sul de nossos corpos e descubro uma ilha” (M, p. 412). Espécie de paraíso perdido ou sonhado, aparece inclusive ligada à infância – como, em *O livro dos Regressos*, em que “a criança que em ti morreu crescendo” “regressa do túmulo dos mares do sul” (M, p. 572).

Ora, poderíamos inclusive ignorar essa infância em que “era feliz e ninguém está morto” (OP, p. 379) e, ainda assim, seria impossível não evocar aqui os “mares do Sul”, que é cenário (imaginário) da total liberdade, da realização do desejo na “Ode Marítima” e que reaparecerá em poema de 1927:

Sem dúvida que as ilhas dos mares do Sul têm possibilidades para o
[sonho,
E que os areais dos desertos todos compensam um pouco a imaginação;
Mas no meu coração sem mares nem desertos nem ilhas sinto eu,
Na minha alma vazia estou,
E narro-me prolixamente sem sentido, como se um parvo estivesse com
[febre (OP, p. 362)

É a “possibilidade para o sonho” que lhe é negada. Nessa “alma vazia”, os mares do Sul são “impossíveis”: “Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago” (OP, p. 360). Perguntamos: não é essa a situação do marinheiro pessoano que “naufragado, se salvara” e vivia numa “longínqua ilha” (OP, p. 445)? Não é ele ainda que “cansou-se de sonhar” (OP, p. 447), já que “os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda” (OP, p. 448)? Não está aí, ainda, o desconsolo do “homem que pensa” e lamenta: “Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! / Mas eu penso (...)” (OP, p. 364)? Repitamos a afirmação: “homens que pensam cansam-se de tudo”; repitamos a pergunta: não é esse o Campos que reconhece em outrem a vida e o sonho e, em si, tão-somente o “supremíssimo cansaço”: “Para eles a vida vivida ou sonhada, / Para eles o sonho sonhado ou vivido” (OP, p. 394)?

Não falemos mais disso – ao menos por enquanto. Deixemos, novamente, o Campos à espreita para retomarmos um ponto de viragem importante de *O Marinheiro*: “um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar” (OP, p. 447). Toda sua construção onírica, aí, cessa sem grandes preliminares: cansou-se. Al Berto fixa-se na cena – “chove, o horizonte é vago” (M, p. 595) – para marcar a perda e ausência: “e

a cada passo as ideias de todos os teus gestos sumiam-se com a chuva” (M, p. 591) e “talvez só chova onde um morto dorme nos meus braços” (AM, p. 95). Tal perda é marca indelével, presente na forma com a qual o sujeito se relacionará com outros corpos: “as mãos encharcadas de chuva tacteando um sexo qualquer / o sangue a chuva a memória desses dias difíceis” (M, p. 408). Em *Luminoso Afogado*, esses versos são retomados, substituindo-lhes “a memória”: “cansei-me de te sonhar. cansei-me do sangue e da chuva, da memória dessas rotas difíceis” (M, p. 596). Prevalece o léxico das navegações como, aliás, estava posto em poema de “Réstia de sangue”, no qual se mencionam o aborrecimento das “grandes rotas da paixão” e a “saudades duma mão sobre o rosto / a melancolia dos olhos dos afogados” (M, p. 486).

Difíceis rotas da paixão são aquelas singradas em “mui tristes e ofuscados dias, com muita chuva, ora miúda, ora grossa”, para recuperarmos a *HTM*. Nessa altura, é-nos difícil evitar certas associações interpretativas – ou seriam hiperinterpretativas? – para entender tamanha atenção que Al Berto dispensa a um detalhe que não chega propriamente a ter, ao menos no drama, maiores desenvolvimentos. Em “Canto do amigo morto”, fica mais patente a importância simbólica da intempérie como ruptura e impedimento do encontro: “Queimo o corpo neste desejo de te olhar, de te tocar; mas chove, está sempre a chover sobre aquilo que vivemos e é tarde, deves estar a dormir” (AM, p. 95).

“É tarde” indica tanto a extemporaneidade do desejo – agora o amigo é morto –, quanto o período noturno – peça-chave desses textos: “Tarda qualquer coisa... Tarda tudo...” (OP, p. 449), está dito em *O Marinheiro*, cuja “ação” – se assim pudermos chamar – transcorreria no intervalo de uma única noite.

A noite imanta-se de forte poder simbólico na obra de Al Berto – lembremos, por exemplo, a sua importância no contexto anteriormente analisado dos naufrágios: “a noite corrói / balbucio algarismos nomeio peixes e flores de todos os mares / de todos os continentes os ventos os naufrágios por vir” (M, p. 389). No corr(o)er da madrugada, o sujeito põe-se a nomear catástrofes vindouras exatamente como o faziam os marinheiros pelos turnos de vigília do leme, os ditos “quartos”. O naufrágio da Nau Conceição, por exemplo, ocorreu no quarto da moderna – entre às 0h e 4h. É esse também o “trabalho piedoso da vigília” (M, p. 589) a que se aplicam as veladoras de *O Marinheiro*. Um time nada negligenciável de indivíduos despertos – atentos e temerosos!

Compreendemos, pelo mesmo encaminhamento, a releitura da fala “Há mais presenças aqui do que as nossas almas.” (OP, p. 449), que chega em *Luminoso Afogado* como: “mas a noite arrasta-se pela velhice das mãos. / há mais presenças aqui do que nas nossas insónias. a noite corrói a nitidez da alma.” (M, p. 590). Um primeiro dado seria a expressão “a noite

corrói”, que faz justamente a ponte para os versos de *Três Cartas da Memória das Índias*, citados no parágrafo anterior. A corrosão, processo sorrateiro e destrutivo do universo marítimo, liga-se às insônias – elemento importante nos cenários albertianos do medo –, que, por sua vez, reforça o caráter tortuoso e exaustivo que a travessia noturna representa nesse contexto. Não há descanso para o indivíduo nessa antítese do sono/sonho: quer vele os seus “mortos”, quer nomeie “naufrágios por vir”.

As almas, mencionadas por Pessoa, perdem a “nitidez” em Al Berto. Se nO *Marinheiro*, um “horror” desconhecido assediava-as avançando “por uma noite que não é esta”, percebemos que tal opacidade também se reporta a “outra noite” – aquela da memória dos mortos, dos sonhos desfeitos –, na qual o sujeito já não pode habitar: “por que é que eu caminho no fundo deste tempo escuro e já não existo?” (M, p. 589). Existem aí ecos de questionamentos desdobrados no “Canto do Amigo Morto”: “– Aqui, nesta treva, o que é que parou no tempo? As nossas vidas? A paisagem? O mar? Do qual nunca soubemos a idade...” (AM, p. 93).

O negrume desfaz os contornos: nele, se confundem o(s) indivíduo(s) e a paisagem. Nesse tempo “escuro” – inapreensível, inabitável –, prevalece a angústia de uma noite em suspensão, de um, na verdade, não-tempo. Daí, Campos, sintomaticamente em poema intitulado “Insônia”, perguntar-se: “Que horas são? Não sei.” (OP, p. 376). Tal questionamento será glosado com diversas variações ao longo da obra de Al Berto: “que horas serão para lá desta fotografia?” (M, p. 219), “que horas serão para lá desta precária sílaba?” (M, p. 312), “*que horas serão para lá deste século?*” (M, p. 458) e “que horas serão dentro do seu corpo?” (M, p. 375 e repetido em p. 643).

Sobre isso, uma das veladoras descreve a situação em que se encontram: “Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (OP, p. 442). A imagem é bem aproveitada por Al Berto no verso: “não há relógio nesta viagem, o sol afunda-se nas águas” (M, p. 593). O sol, outro “luminoso afogado” a naufragar, submerge no horizonte e cede lugar à noite, “que pertence mais a si própria” e que preside soberanamente o período “mais afastado e misterioso”.

Para bem ou para mal, é também esse o tempo da poesia: “dentro do quarto o tempo parou. só eu continuo acordado e escrevo” (M, p. 101). Como dissemos, a imagem da “hora nenhuma” fascinará Al Berto que a repete nos versos finais de *Luminoso Afogado*: “as mãos com que te toco, luminoso afogado, não são verdadeiras nem reais – porque o tempo todo talvez esteja onde existimos. embora saibamos que nesse lugar nunca houve tempo nenhum.”

(M, p. 597). Afora nova citação a *O Marinheiro* (“As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam nossa vida...” (OP, p. 443), o interessante, acreditamos, está na multiplicidade a que esse excerto se abre: através das “mãos irreais” da escrita – ou da memória ou do sonho –, o sujeito liga-se ao outro, toca-o; ali, no encontro, o tempo concretiza-se (“onde existimos”), mas é um existir frágil e provisório, onde “nunca houve tempo nenhum”. Agridoce e ambivalente, o fecho, em tom menor, pode remeter à suspensão do tempo pelo encontro amoroso de outrora, mas sobretudo enfatiza o angustiante tempo parado e noturno das “mãos irreais” e sua lucubração.

As palavras finais de *Luminoso Afogado* obrigam-nos a reler este excerto de seu segundo livro, *Meu fruto de morder, todas as horas*:

“as palavras raramente se repetem. nunca voltam a balbuciar os mesmos risos. as mãos que tenho para te acordar. olham-te da gávea da minha vigília. magoadas mãos sobre teu corpo-oceano na caligrafia misteriosa doutros sexos. resta-me o sémen arrefecido. a urina descuidada. a velhice. longínquos bosques nevados. e o ventre aberto das cidades inundadas.” (M, p. 108)

Não seriam as palavras as mãos “que se tem para acordar” os “mortos”, os “afogados”? Não será, afinal, esse “texto-corpo-oceano” o palco dos naufrágios que as palavras, a partir da “gávea”, ora pressagiam com medo, ora velam sob ameaça de seu apagamento, ora projetam em “cidades inundadas” pertencentes àquele “país líquido” tão prenhe de sonhos e tão acolhedor como um útero? A resposta, em “Canto do Amigo Morto”, retomaria a tensão mar-deserto anteriormente posta: “O último deserto que me resta de ti é a noite da escrita. Nela te mantenho vivo, amante morto. (...) Vivo para a travessia do corpo que me sepultou na memória... o teu” (AM, p. 93).

Nessa perspectiva metalinguística, lemos também os seguintes versos:

permaneço aqui sentado, junto à janela, a ouvir o vento. vejo o
[marinheiro afogado erguer-se do oceano e acenar-me.
começo, então, a separar-me de mim mesmo e a ouvir-te falar.
preparo-me para o grande isolamento da noite e da escrita. falar parece
[ser a maneira menos dolorosa de te esquecer. (M, p. 594)

O momento de ouvi-lo dá-se no “grande isolamento da noite e da escrita”. Aqui, no entanto, há uma alteração substancial entre os textos: n’*O Marinheiro* a fala não é a maneira “menos dolorosa de te esquecer”, mas sim a maneira triste e falsa de o fazer: “Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!” (OP, p. 442). Em evidente distanciamento à citação original, os manuscritos do poema (E, cx. 36) revelam que “dolorosa” foi emenda feita à primeira versão, mais próxima ao texto pessoano.

Al Berto não tinha uma crença incondicional na escrita – “escrever podia ser um vício feliz / ou a única mentira suportável” (M, p. 354) –, mas, ainda assim, escrevia para além dessa aporia, nos seus apesares, como está em seu livro *O anjo mudo*: “Atraioam-me [as palavras]. Mas, *apesar de tudo*, continuo a *fingir* que acredito nelas” (AM, p. 22; grifo nosso). Tal fingimento crédulo, o da fidelidade das palavras com as coisas, Pessoa só alcançaria, em chave bastante diversa, em Alberto Caeiro.

A escrita como canal para o esconjuro da dor, para o (desejo de) esquecimento talvez tenha, embora não de forma pronunciada, algum significado para o Campos final, já ensimesmado e exausto, com “energia para nada, para mais nada... / Só para estes versos, escritos no dia seguinte” (OP, p. 376). A mise-en-scène albertiana, constante desde as primeiras páginas d’*O Medo* – “*vontade de permanecer aqui, para sempre, à janela*” (M, p. 12) –, contém reverberações tanto de *O Marinheiro*, quanto de “Tabacaria”, por exemplo.

Retomemos, pois, aquela triangulação anteriormente proposta. Por serem tantos os pontos de contato entre Al Berto e Álvaro de Campos, talvez seja o heterónimo que imediatamente nos acode para uma aproximação. Exatamente por isso é instigante percebermos que, para além do fato de ter excertos repetidos como um mantra ao longo da obra, *O Marinheiro* constitui, na verdade, uma das matrizes discursivas de um grande arco de textos albertianos. Sob essa ótica, não seria exagero dizer que Al Berto dialoga com as margens do próprio cânone pessoano. Temos apontado algumas das razões que justificariam tamanha predileção, mas uma delas nos parece central: o medo.

As veladoras sentem um medo incessantemente, não sabem sequer explicar o porquê e temem inclusive sabê-lo – em uma daquelas típicas dobras pessoanas, que não escaparia a Al Berto: “*tinha medo, medo de saber de que é que tinha medo*” (OP, p. 450; M, p. 592).

Se n’*O Marinheiro*, as balizas são o próprio sujeito – “Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida.” (OP, 444) –, em *Luminoso Afogado*, o referencial é a perda do outro: “*estás morto, luminoso afogado. e eu tremo e tenho medo, um medo maior que a tua morte*” (p. 593). Naquele, teme-se a revelação de um mistério que excede o indivíduo e que poderia consumi-lo⁴²; nesse, teme-se o desaparecimento do outro não (apenas) o de seu corpo físico, mas de sua presença na memória do sujeito que, de alguma maneira, igual ou repetidamente morre no esvanecer desse passado partilhado e inapreensível. A própria felicidade atrelada ao passado é marcada pela

⁴² Não são estes temas encontrados também em Álvaro de Campos? Seja o do Mistério-Verdade que se teme a revelação, como no “Demogorgon”, seja o da morte desdobrável que caminha para a completa extinção, qual em [Se te queres matar, por que não te queres matar?].

dúvida: “Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...” (OP, p. 442) e “ignoro se fomos felizes. ignoro como eram os campos e os mares. mal sei como ouvia a tua voz murmurar: procuro-te” (M, p. 591).

No drama, o inconsciente do sonho-memória, pouco a pouco, é aterrorizado pela tomada de consciência – basta considerarmos as inúmeras repetições da fórmula “não sei” e suas variantes: é essa uma típica problemática pessoana, a de saber (o) que se sabe e o que isso implica. Ao mesmo passo que se aproxima do desfecho, mais autorreflexivo e ansioso o texto se torna – como descrito nas palavras do próprio Pessoa em apontamento solto: “Beginning very simply the drama rises gradually, to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speaker’s souls” (OP, p. 788). As veladoras, prestes a serem tragadas pelo turbilhão de incerteza, intensificam o questionamento da natureza mesma daquilo que dizem – e de como o fazem: “Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...” (OP, p. 450).

A multiplicidade de vozes e de presenças desdobradas parece cumprir uma sensação anteriormente posta, anunciada pelo mar: “Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar” (OP, p. 445). Tal imagem não passaria despercebida por Al Berto que lhe subtraiu os elementos da comparação e lhe acrescenta um advérbio bastante ao seu gosto: “há mil vozes mínimas a falar. desordenadamente” (M, p. 595). A modalização interposta cede ao caos, naquilo que, em Pessoa, se quer *saber*, sistematizar e nomear: “vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam” (OP, p. 450). Transpondo para a criação poética, Al Berto pensa nas “criaturas” da voz – poeta e poema – por meio de uma interação violenta: “o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta / desprende-se da folha de papel agride-me e foge / deixando as mãos tolhidas num fio de tinta” (M, p. 279).

Como discutido em capítulo anterior, desde muito cedo o poeta percebeu que tal relação conflituosa estaria permeada pelo medo – “sempre tive medo quando começo a escrever” (M, p. 19) – de uma prática que o obrigaria a repetidos saltos no “abismo” – para citarmos imagem de *O Marinheiro*: “Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...” (OP, p. 450). Dizer que o medo inerente ao ato criativo determina essa ou aquela especificidade é ainda pouco: o medo assume, na verdade, a própria identidade da voz e, conseqüentemente, a do mundo que se instaura a partir dela: “O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?” (OP, p. 449).

A dicção “tremida de medo” serve a uma das veladoras como justificativa para explicar o estranhamento que sua própria voz lhe causa: “Agora estranho-me viva com mais horror” (OP, p. 450). O percurso aqui proposto já nos deu exemplos suficientes de situações análogas – igualmente permeadas pelo medo – na ambiguidade albertiana entre o *outro* que pode também ser o próprio *eu*, fragmentado, em desacordo consigo – entre aquele que escreve e o que é escrito, entre aquele que se fotografa e sua fotografia, entre aquele frente ao espelho e seu reflexo etc.

Daí nasce o desejo de gritar como forma de ancoragem e recuperação de uma coesão perdida: “Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta” (OP, p. 450). Quando a “feroz necessidade de ter medo” (M, p. 596) entra para o universo albertiano, o adjetivo integra-se à imagem-pulsão da fera. Tal necessidade impetuosa e incontrollável talvez apele ao desejo catártico de purificação, de expurgo das emoções por meio, na formulação aristotélica, do terror/medo (*phobos*) e da piedade (*eleos*). As poéticas de Pessoa e Al Berto, entretanto, já não consentem nenhuma catarse.

Sondar o enigma – o do sonho e inevitavelmente o do seu narrar e, portanto, também o da escrita – é fonte de medo e incertezas, inclusive quanto à própria percepção fiável do que seria a realidade: “A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele” (OP, p. 450). Como um sonho que pouco a pouco se elabora e se torna “sonolentemente” consciente, *O Marinheiro* avança numa sorte de decomposição mental de diversas dobras oníricas sem encontrar, contudo, a síntese de um despertar. Mantém-se, assim, a sensação de um enigma perscrutado por uma mente, que, flutuante, não pode nele se aprofundar. A poesia de Al Berto, em certo sentido, abdica dessa investigação, aceita o segredo impenetrável: seu problema central não é o da consciência, mas o da experiência “dos sentidos pela pele”, sua memória, em uma, adaptemos, “insónia apavorada”, eterna antessala da pressentida catástrofe.

Ao implorar: “falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...” (OP, p. 447), a veladora espera que o grito estabeleça algum limite para o real e a certifique de seu próprio estatuto ontológico. Em *Luminoso Afogado*, se, por um lado, o grito também reafirma uma existência, por outro, ele o faz em função de um vínculo, de uma lembrança em risco de extinção: “se gritares poderei ouvir-te. lembrar-te-ás de ti nesse instante” (M, p. 594).

As indagações podem ser de natureza diversa, mas se interseccionam no desejo de “gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...” (OP, p. 450). Quando lemos o verso “subitamente, na parede branca, a fissura de um grito repetido” (M, p. 591), sabemos que são muitos os gritos que se irmanam e irrompem pela parede/página branca.

Ouvir o “grito repetido” e, nele, buscar uma – a sua – nova forma de gritar o horror fala-nos dos seus diálogos intra e intertextuais, bem como de uma estratégia poética, de um procedimento organizador e criativo de sua própria obra – daí as reverberações que ligam *A seguir o deserto* à *História Trágico-Marítima* e às *Três Cartas da Memória das Índias*; e que as ligam, por sua vez, a *O Marinheiro*, ao “Canto do Amigo Morto” e a *Luminoso Afogado*.

Considerada em sua globalidade, pela ótica das catástrofes, a obra de Al Berto é o testemunho de um prolongado trabalho de composição: a existência de papel realiza uma rota difícil, reconta uma história trágico-marítima lenta, em um recomeçado lançar-se ao mar para, ali, morrer muitas vezes. Se aproveitarmos a metáfora dos “ossos tristes das palavras” (M, p. 649), o que nos chega desse “luminoso afogado” são os “sinais de navegação” de um corpo-poema que vai dar à costa da página, aos pedaços, indícios de outro corpo: “o afogado ficou na praia, os ossos descarnados – brancos sinais de navegação” (M, p. 595).

Poderíamos expandir a imagem para além da constituição de sua persona poética e pensá-la também ao nível da constituição formal de seus livros. Como obra à deriva que pede um olhar em conjunto – daí a importância de se considerar *O Medo* como um todo orgânico –, nunca se buscou uma síntese, um – sabidamente impossível – ponto de chegada: “como se isso resolvesse alguma coisa ia e vinha / sem nunca ter a sensação de quem chega ou de quem parte” (M, p. 401), dizia na carta ao pai. Na mesma linha, *Luminoso Afogado* representa mais um movimento dessa maré: “encosto a alma à quilha do navio. deixo-me ir no vaivém das marés e da fala” (M, p. 596).

No “vaivém da fala”, como restos de antigos naufrágios, as linhas de outros livros são constante e repetidamente reenviadas aos litorais. Ali, possibilitavam – “como se isso resolvesse alguma coisa” – a construção de novos poemas, submetidos aos naufrágios por vir.

“Correspondências”, prototexto das *Três Cartas da Memória das Índias*, tinha a seguinte meta a explorar:

haverá gestos repetidos, pormenorizados, certas cores serão distorcidas, outros tempos alongar-se-ão, haverá “correspondências” com cenas de outras origens, os personagens falarão com personagens de outros filmes, percorrerão ficções que não são as suas, participarão de acontecimentos onde nunca estiveram. Até a sua origem ser esquecida e todos parecerem pertencer ao mesmo universo:
O das imagens. (E, cx. 29)

O projeto, sabemos, não se consumou, mas, enquanto princípio poético, Al Berto levou a cabo o que ali se pretendia: “todos parecem pertencer ao mesmo universo” – o da sua poesia. Em “Canto do amigo morto” diz: “o meu corpo é agora húmus e ausência” (AM, p. 90). O *Húmus* de Raul Brandão, no qual “os mortos é que [estavam] vivos!” (2000, p. 121) gerou o *Húmus* de Herberto Helder pela (antir)regra das “liberdades, liberdade”. Al Berto – e o dizemos a partir de linha paulista de *O Marinheiro* – “afundou-se todo no lodo morno do que suponha sentir” (OP, p. 450); ali, afogado, pode modelar a matéria-emoção de muitos naufrágios e, com ela, gritou.

Diante de uma plateia, sobre um palco, o poeta colocou na boca do seu *eu*-Rimbaud, capitão de ébrios naufrágios, a conclusão-epitáfio: “e vi a vida como um barco à deriva” (M, p. 637). Por entre presságios e visões, talvez disso estivesse ciente e obstinado como igualmente estava, há tempos, de seu ofício-missão: “pegaria sem hesitações no leme do frágil barco... eu / humilde e cansado piloto” (M, p. 332). Comovente e admirável *tour de force*, pouco resta a uma poesia inebriada – e mesmo *viciada* – pelo “marítimo veneno das grandes travessias” (M, p. 335) senão a coragem de, “entre redes cordas quilhas e remos”, “embarca[r] para o medo esquecido de mais um dia” (M, p. 243).

4. CODA QUASE APOCALÍPTICA: ENTRE PIPELINES E VERSOS DE SINES

Em 2005, a cidade de Sines inaugurava o Centro de Artes, um moderno equipamento cultural com arrojado projeto arquitetônico integrado ao centro histórico. Sua exposição inaugural foi o resultado da residência artística de Graça Morais ao longo do verão daquele ano. Das telas produzidas no estúdio adaptado no Castelo, a de maior destaque – e dimensões, 546 cm x 203 cm – intitulou-se “Uma história trágico-marítima” (vide figura abaixo).

Nela, condensa-se a tônica dessa série de trabalhos: a matéria humana em sua profunda relação com a paisagem litorânea do local. As figuras de homens e mulheres vão se confundindo com elementos da natureza, em especial com o mar, como se, nele, fosse depositado o passado dessas vidas e, simultaneamente, ali fosse gestado o futuro dessa mesma gente. “Os olhos azuis do mar”, que dão nome à mostra e surgem, límpidos, no canto esquerdo, indiciam tanto uma personificação quanto uma identidade comunitária que dele se inundou. Capaz de ouvir/entender o som dos búzios, olhar esse sujeito-entidade assim de frente significa propor-se um mergulho em sua intimidade e, em troca, ser por ele olhado, como se toda a memória do mar nos interpelasse e nos arrebatasse. São olhos que sugerem não uma intervenção, mas uma partilha com essa paisagem, com sua história.

Daí, António Mega Ferreira, no catálogo da exposição, sublinhar, sobre outra tela, que “a silhueta das instalações portuárias dá à imagem um tom de insólita modernidade, porque o que aqui se encena é um ritual ancestral, indiferente às novidades que vieram dar um outro rosto à terra.” (2005, p. 85). Para o crítico, peixes e conchas “dizem-nos que é do mar, a relação mnésica dos homens com o mar, que estes retratos nos falam” (ib., p. 87). A própria Graça Morais, em entrevista para Ípsilon/Público, em 26 de novembro de 2005, referendaria a leitura: “O lado industrial não me interessa. A Sines antiga e a relação que os jovens continuam aqui a ter com o mar foi o que me fascinou”.

Para um capítulo que, a princípio, tratava dos diálogos com a *História Trágico-Marítima* e pretende agora, em seu epílogo, examinar a triangulação que envolve escrita, paisagem e desastre ambiental, pareceu-nos imprescindível trazer o trabalho de Graça Morais à guisa de introdução que, pela recusa, dá o tom do antagonismo que a usina termoeletrica, o porto e o polo petroquímico estabelece(ram) com a dinâmica social local, suas tradições e costumes. Para o imaginário de Al Berto, em específico, o impacto de tais elementos ganhava proporções de um verdadeiro apocalipse, o que ensejaria a discussão – já indiciada nos outros tópicos – acerca do medo contemporâneo e do prometeísmo moderno baseado no progresso tecnológico.

Não poderíamos, portanto, encerrar o capítulo sem considerar a maneira através da qual essa outra experiência da catástrofe, de natureza bastante diversa, se construiu textualmente não apenas em sua obra poética, como também no material por ele produzido no âmbito do Centro Cultural Emmerico Nunes. Se Graça Morais propôs-se a ver e dar a ver os olhos do mar, Al Berto com ele quis dialogar e fazer da poesia o eco de suas palavras: “falo com os barcos postos-a-seco, das salivas marinhas cresce uma quilha enfurecida / a escrita é

um marulhar incessante” (M, p. 165). Dessa forma, pôde encontrar a vida sempre renovada e renovável, sobrevivente, de outros naufrágios, outras histórias trágico-marítimas.

Começemos pela entrada de 15 de janeiro de 1984 dos *Diários* de Al Berto:

“este dia de esplendoroso sol merecia algo mais substancial que a mediocridade provinciana. ninguém repara no sol a pôr-se e, do lado oposto, a lua surgindo. (...) a mansidão oceânica provoca-me uma espécie de bem-estar inexplicável. olho as gaivotas em voo planado sobre o porto de pesca, os barcos pousados suavemente sobre as águas (...) voltei a casa e tentei trabalhar. sentei-me no terraço, onde escrevo estas notas. ao longe as praias avermelhadas no crepúsculo...” (M, p. 360).

Capaz de reconhecer o “esplendor” e a “serenidade” do cenário, a sensibilidade do poeta coloca-se, dessa maneira, acima da mediocridade provinciana daqueles que habitam “a incoerente cidade”, que “odeia / quem deveria amar” (M, p. 326). Temos aí indiciadas algumas pistas dessa relação entre amor e ódio, entre atração e aversão, entre a topofilia e a topofobia que buscaremos desenvolver. O escritor, arrebatado, já não pode escrever, pois nada é capaz de rivalizar a beleza da vista – e cito outra entrada de outubro do mesmo ano:

“nada, absolutamente nada, pode substituir esta visão de água sossegada, em paz com as suas profundezas. O sol prateando a esteira dos barcos, as aves, lentíssimas, em círculo, o céu dum azul cerúleo quase magoa os olhos. (...) Há uma limpidez em tudo isto: as obras do porto recomeçaram no outro lado da baía, levantam-se novos de poeira de poeira brancos por entre guias e sombras. O mar parece uma placa metálica muito polida” (D, p. 185).

Se, por um lado, ambos os excertos se aproximam tanto na figuração quanto no sentimento de “bem-estar inexplicável” que a paisagem desperta, por outro lado, o segundo deles, comparativamente, traz uma peculiaridade: as obras do porto. Esse é dos raros exemplos em que o elemento dissonante – quase invasor – não se reveste de aberta negatividade. Não se pode ignorar, no entanto, a ambígua aproximação entre o mar e o metal, que terá, no conjunto da obra, outros desdobramentos.

Em geral, como demonstra em entrada de 9 de abril de 1984, o sujeito debate-se com a memória de uma paisagem, antes estável – a “Sines antiga” diria Graça Morais –, mas agora em constante transformação: “Abriu a janela, e a paisagem tinha desaparecido. Outrora, o mar e as rochas cobertas de [limos], o pequeno porto de pesca, as nuvens os homens, permaneciam ali, imutáveis.” (D, 139). Em “Notícia Biográfica”, redigida pelo próprio autor para acompanhar a segunda edição de *O Medo*, de 1991, lemos: “Desde então [de seu regresso a Portugal], tem vivido entre Lisboa e Sines, onde procurou em vão as referências físicas da sua infância, ‘destruídas por um *progresso negro* feito não a pensar nas pessoas, mas na mais-

valia” (M, p. 673; grifo nosso). Nos *Diários*, também em 1991, fala do “regresso à infância – esse *lugar perdido* para sempre onde uma luminosidade de cinza flutua” e continua: “*Olho, aflito, a paisagem morrendo*, já não possuo a idade da inocência (...) Caminho, apesar de tudo, até onde posso, *dentro de mim*” (D, p. 348-349).

Se a infância é um *lugar*, é em Sines, portanto, que ele vai buscar suas “referências físicas” em um percurso íntimo, “dentro de si”, que nos dá a dimensão da negociação difícil – aflitiva – entre a memória e a paisagem permeada por afetos.

Para pensarmos a relação da obra de Al Berto com a cidade, talvez seja interessante olharmos também para o trabalho de Alberto Pidwell Tavares no âmbito da Câmara Municipal, como animador cultural, e posteriormente como sócio-fundador e dirigente do Centro Cultural Emmerico Nunes.

Recuperemos, então, dois textos de apresentação para exposições de caráter arqueológico e etnográfico que constam do espólio do poeta. Um deles, de 20 de outubro de 1983, intitula-se “Reencontrar”:

(...) preservar, reconstruir, indiciar 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* e a sua adjetivação será comum para designar o trabalho poético. Em *Uma existência de papel*, a escrita é uma “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505). Tal decifração encontra eco no propósito de “indiciar pistas, desvendar vestígios” para um sujeito que, em *O Anjo Mudo*, assume a tarefa de “guard[ar] as ruínas do mundo” (AM, p. 80) – daí a necessidade de se estar “atento aos últimos resíduos”. São inúmeras as vezes em que a ideia da “atenção”, na obra, aparece ligada a vocábulos como “pistas”, “vestígios”, “sinais” e “resíduos”, que, por sua vez, reforçam a recusa por (ou impossibilidade de) um sentido totalizante – seja da arte, da paisagem, da memória ou do sujeito. Observemos um segundo excerto em que isso se evidencia 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, procuraremos essas raízes em pedra cinzelada, objectos da vida simples doutros povos, preciosas navegações (...)

Junto ao texto, encontra-se uma lista de peças que presumidamente teriam sido expostas – tais como artefatos romanos, agulhas de costura, toalhas, instrumentos de carpintaria, sapataria, barbearia etc. Em poema de *Salsugem*, Al Berto fala-nos da “sabedoria dos remotos ofícios” (M, p. 334). A exposição, nesse sentido, evidencia o declínio dos ofícios, digamos, manuais – e seria a poesia um deles? –, que, por sua vez, é indicativo de outra perda, maior, advinda do desequilíbrio com a natureza e a “urgência” (em caixa alta) de se resgatar Sines – quer através da memória poética, quer através do arquivo museológico.

Esse brevíssimo cruzamento de características aponta-nos para a conveniência de se considerar, afastada qualquer relação fácil de casualidade, o trabalho desenvolvido pelo autor no âmbito dos aparelhos culturais da cidade em face de sua produção poética e vice-versa, haja visto que, apesar da aberta dicção lírica e da estruturação em versos, o texto é subscrito por “Alberto Pidwell Tavares”. Não seria exagero dizer, portanto, que Al Berto teve eminentemente a poesia como trabalho, pois era ela que orientava seus diferentes campos de atuação e era também ela que dava liga a sua complexa relação entre vida e obra.

Também corrobora tal diálogo a recuperação, quase *ipsis litteris*, de versos do ciclo “Mar-de-leva (sete textos dedicados à vila de Sines)”, como nos versos inaugurais: “das águas cresce a obra do homem, ouve-se um lento grito d’espuma e suor / na memória ficaram os sinais dos bosques ceifados, as dunas desfeitas e algumas casas abandonadas” (M, p. 155). Espuma e suor interseccionam a salinidade do mar e do corpo na comunhão de um grito que é simultaneamente apelo, medo e dor. O clamor é motivado pelo que chamou, na “Nota Biográfica”, de “progresso negro”: “estenderam-se tubos prateados, onde escorre o negro líquido” (M., p. 155) ou “é o negro ouro que atravessa os teus metálicos intestinos” (M, p. 157). Tal qual um corpo, o ambiente é submetido a uma sondagem íntima que “percorr[e] todos os teus buracos inúteis” (M, p. 156) e que perscruta a “paisagem irreconhecível do teu rosto” (M, p. 155).

Ao refazer o itinerário visceral da destruição, o sujeito também se polui: “águas, águas inquinadas pulsando dentro de meu corpo, como um peixe ferido, louco” (M, p. 160). Em sua boca, sente “um gosto a salmoura e destruição” (M, p. 160); em sua pele, lateja a chaga: “não consigo dormir com esta ferida / as máquinas sussurram, trepam pelas paredes, escancaram portas, invadem a casa, ocupam os sonhos” (M, p. 161). Os espaços da privacidade são tomados de assalto por máquinas e navios que avançam por territórios ainda mais íntimos, os

do sono e do sonho: “diluístes-te na saliva de meu *corpo sofrido* / agora, tuas máquinas trituram-me, cospem-me, interrompem o sono” (M, p. 160; grifo nosso). O corpo da paisagem debilita-se, perde sua materialidade, por diluído, na fala do poema, na sua “saliva”: “apenas possuo o *corpo magoado* destas poucas *palavras tristes* que te cantam” (M, p. 160; grifo nosso). A debilidade do corpo-poema do medo renova-se, aqui, sofrido e magoado, ao espelhar o envenenamento daquele peixe em agonia, ferido e louco.

A implicação do sujeito na contaminação do ambiente ao seu redor tem forte expressão nos poemas de “Mar-de-Leva”, mas aparecera já em seu segundo livro, *Meu fruto de morder, Todas as horas* – “e de pólo a pólo estende-se um tubo central onde nós somos os dejectos a delinquência o veneno o lixo os gases as substâncias inquinadas” (M, p. 124) – e permaneceria até o seu último título publicado em vida, *Horto de Incêndio* – “bebi águas inquinadas.” (M, p. 641)⁴³.

Quer seja o indivíduo tragado pelo ambiente contaminado, quer seja o ambiente contaminado sendo absorvido por sua subjetividade, o movimento quiasmático de identificação o submete a uma sorte de comunhão do martírio, na qual existe também a possibilidade de, no trabalho de arqueologia íntima, deixar-se habitar pela paisagem, isto é, “ouvir” suas vozes e dizê-las: “sobem-me vozes calcárias à garganta, estrangulo-me neste humilde canto, fico atento ao eterno silêncio do teu castelo” (M, p. 158) ou “em ti se perdem os ventos, a solidão do mar e este demorado lamento” (M, p. 161). Animado pelos quatro elementos, o canto elegíaco sobe da terra e se perde no ar, mas tem, sobretudo, nas águas a sua mais forte expressão: “uma voz líquida arrasta-se no interior dos meus passos, ecoa pelos *recantos ainda vivos* do teu corpo” (M, p. 161; grifo nosso) ou “escuto o lamento das águas e sei que tudo *continua vivo* no fundo do mar... e no coração persistente das plantas” (M, p. 159; grifo nosso).

Consideremos, então, a insistência no adjetivo – “continuam vivo”, “recantos vivos” – para a leitura de um pequeno excerto retirado do outro datiloscrito, a apresentação da exposição “Recordação de Sines”, de 1982, assinado por “Alberto R. Pidwell Tavares”:

(...) O resultado [da reunião e escolha] 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*. (...)

⁴³ Há ainda desdobramentos importantes do tema na imagem das “tribos do néon”, no volume de 1984 de *O Medo*, que analisaremos no próximo capítulo.

Cabe aqui um parêntese: para já, importa retermos – pois adiante será útil – a opção ou preferência pela desordem – como constitutiva da vida e, em geral, evitada pela sociedade de uma forma geral. Prevalece, por conseguinte, enquanto valor e enquanto forma, o resguardo daquilo que está “profundamente vivo” através de uma (falsa) ordem que abarque a desordem. Tal jogo é basilar para entendermos a relação caos/cosmos inerente às paisagens do medo.

Nesse sentido, a figura da ruína – ou da arte que a recolhe – é bastante produtiva, pois ela perde sua conotação de destruição e assume o papel oposto, de sinalização da vida. Como nos ensina Marc Augé, tanto a ruína quanto a arte são um “convite a sentir o tempo” (2003, p. 95), em um “presente indefinidamente substituível” (ib., p. 90). Disso decorre a importância – poética e museológica – do “resfolegar de remotos naufragos” (M, p. 157) no seguinte inventário: “quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos / enigmáticos colares, pérolas corroídas, aços imutáveis, escritas duma outra idade, vestígios de insones navegações” (M, p. 157).

É significativa a ênfase dispensada aos naufrágios. A costa de Sines possui ao menos seis achados arqueológicos de embarcações submersas que remontam a ocupação romana da região. Na terra natal de Vasco da Gama, por curiosa ironia, eram os naufragos que interessavam a Al Berto. Para o poeta que vivia na rua do Forte – muito próximo, portanto, à região da praia e do porto –, os elementos a serem evidenciados na paisagem não compõem o retrato balneário e frutivo do litoral.

A “praia, lugar da fuga, dos naufrágios, dos lamentos nostálgicos, é também o palco privilegiado dos adeuses e dos gemidos dilacerantes” (1989, p. 23). A descrição, que se aplicaria com facilidade à lírica albertiana, refere-se, na verdade, aos antigos litorais evocados no livro *Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Ali, o historiador Alain Corbin explica como, muito antes de ser um lugar de prazer e descanso, a praia, na origem, era espaço de medo e repulsa. Dentro desse imaginário, o mar carrega o traço semântico bíblico do “‘Grande Abismo’, lugar de mistérios insondáveis, (...) sobre o qual, na aurora da Criação, flutuava o espírito de Deus” (1989, p. 11). Sendo o “reino do inacabado, vibrante e vago prolongamento do acaso” (1989, p. 12), o oceano precede à ordenação genética e torna-se, consequentemente, a lembrança da grande catástrofe diluviana, espécie de “segundo caos universal” (1989, p. 13).

Voltemos, pois, aos poemas de “Mar-de-leva”, em especial ao verso: “durmo sobre as águas e tenho medo” (M, p. 161). No avesso da cosmogonia bíblica, o corpo desse pequeno demiurgo não tira o mundo do caos, mas o evidencia através do medo: “estremecem-me nas mãos os insectos cortantes do medo, em meu peito doído ergue-se esta raiva dos mares-de-

leva” (M, p. 155). A praia não apenas evoca os antigos naufrágios, como também denuncia o anonimato de seus mortos: “em mim a lama... e o visco inocente dos teus naufragos sem nome-de-rua, nem estátua-de-jardim-público” (M, p. 160). No seguimento de seu diálogo coma *História Trágico-Marítima*, Al Berto valoriza, assim, as vidas que, desde o princípio, estiveram às margens do discurso grandiloquente, vidas que, vulneráveis, sentiram medo diferentemente da “pertinace confiança” (V, 44), de que nos fala Camões.

A referência ao épico camoniano não é gratuita. Na boca do gigante Adamastor está um dos mais paradigmáticos discursos do medo da tradição portuguesa: “eu farei d'improviso tal castigo, / que seja mor o dano que o perigo” (V, 43), dirige-se o monstro ao siniense Vasco da Gama. O dano e o perigo imprecados têm uma clara justificativa: “Pois vens ver os segredos escondidos / Da natureza e do úmido elemento” (V, 42). Ora, o que está em causa é o desejo prometeico do homem de dominar as contingências da natureza, na esperança de, ao fazê-lo, libertar-se do medo.

Sob tal perspectiva, vale recuperar o binômio *topofilia/topofobia* proposto pelo geógrafo Yi Fu Tuan. Para ele, paisagens do medo “são as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas. Sendo as forças que produzem caos onipresentes, as tentativas humanas para controlá-las são também onipresentes” (2005, p. 12). Tuan adverte ainda que não existe uma paisagem do medo por excelência – e, como vimos, as mutações no imaginário da praia o demonstram. Até mesmo dentro da obra de Al Berto, o mar e o litoral – e poderíamos acrescentar o deserto e a cidade – são espaços ou metáforas espaciais com diferentes conotações em diferentes contextos. No caso de Sines, especificamente, já não se trata da tentativa de controle do homem sobre um ambiente indômito, a questão passa a ser como o próprio progresso tecnológico criou suas paisagens do medo. É dessa maneira que os naufrágios deixam de ser índices topofóbicos; a nova história trágico-marítima que Al Berto antevê é de outra qualidade: nela, podemos contrapor a cidade-plataforma/petroleiro de “Quinta de Santa Catarina”, de *Salsugem* – “pressinto os apitos roucos dos navios carregados de petróleo / esses barcos de morte mais parecem flutuantes cidades” (M, p. 278) – com outra, submersa, de “Mar-de-leva”: “as máquinas quase destruíam as torres duma cidade imaginada, submersa, inacessível, que eu suspeito ter sido construída com vento-suão” (M, p. 157).

Publicados como plaquette, em 1976, os poemas de “Mar-de-Leva” seriam, posteriormente, incluídos em *Trabalhos do Olhar*, de 1980, no mesmo ano em que o petroleiro “Campeón” explodiu na costa de Sines, inaugurando uma década de desastres famigerados na região, como os casos do navio “Nisa”, em 1987, e “Marão”, em 1989, que ali espalharam milhares de toneladas de petróleo bruto. O complexo industrial e portuário de

Sines começou a ser implantado no início da década de 70, quando o governo de Marcello Caetano planejava fazer da cidade um ponto estratégico de produção e distribuição de energia. Al Berto, que retornara a Portugal em 1975, chegou em momento sensível e transfigurador da paisagem siniense. Atento às mínimas pistas, vestígios e resíduos, o poeta não acompanharia impassível a agressiva industrialização à qual a cidade foi – e tem sido – submetida, como demonstra em entrada de 1984:

“debruçado sobre esta paisagem de mar e de fulvas praias poderia ser um homem feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço, está à beira de se transformar em poeira. (...) aqui, cresce a cidade e a ruína, a catástrofe lenta da alma. vivo no nojo dos dias esburacados por garras aceradas, 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)

O deserto “de poeira”, nesse contexto, é a aniquilação de quaisquer sinais de vida: até o que está “morto e abandonado”. Quando Augé diz não haver tempo para produzir ruínas, a obra de Al Berto nos aponta como o progresso tecnológico quanto mais avança, mais potencializa e presentifica sua ruína. Jean Luc Nancy, ao meditar sobre um mundo pós-Fukushima, conclui que “não existem mais catástrofes naturais, existe apenas a catástrofe civilizacional que se expande toda vez”. É nesse sentido que propõe a noção de *equivalência das catástrofes*: “em todas essas estruturas autogeridas e autocomplexificadas – ou autocomplicadas, auto-obscurecidas – reina o que eu tenho chamado de equivalência: forças lutam entre si e compensam-se mutuamente, substituem-se mutuamente” (2015, p. 25-26). Catástrofes em rede, em cadeia: cumpre-se, então, a maldição do Adamastor e os danos já são potencialmente maiores do que se é possível prever enquanto perigo.

A ideia de “governança”, central para o imaginário do controle, se redimensiona quando o poeta se apropria do vocabulário: fala, por exemplo, muito ao gosto de um ambientalismo do risco, em “administração” e “gestão” do “próprio lixo” (M, p. 44, 361 e 366) para tratar de si e de sua obra. Para essa sensibilidade, as imagens das ruínas não são projeções sinistras do colapso futuro, mas convívio veemente do presente. Na era da aceleração do tempo e da constante substituição, o sujeito poético assume, inclusive, a função de “guardador de ruínas” (AM, p. 80) – na literatura e no centro cultural –, como se fossem marcas do humano. Por essa lógica, a “gestão de resíduos” – e não existem senão fragmentos do sujeito e da realidade – que a poesia recolhe talvez não seja propriamente uma ameaça à humanidade, mas paradoxalmente sua própria forma de subsistência.

Para o sujeito consciente de que, repetimos, “poderia ser feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço”, os momentos – lembremo-nos dos títulos das exposições – de *reencontro*, de *recordação* das ditas “referências físicas” têm algo do *unheimlich*, no qual se *reconhece* justamente no que lhe é ou foi familiar a ameaça, o “alerta permanente”, da destruição.

Voltemos, pois, para nossa cena inicial, na Rua do Forte, onde o poeta nada pode fazer senão contemplar a paisagem: “Sentei-me no terraço e olho o mar, escrevo estas breves notas” (D, p. 70). Através de pequenas janelas ou terraços da memória, o sujeito vislumbra uma outra Sines, avesso submerso, sonhado, daquilo que se reflete no espelho metálico do mar: “a vila, ao longe, cercada de pipelines. o mar sob a lua, um rasgão de prata. o mar não é mais que uma superfície de chumbo derretendo noite adiante, já não avisto a não ser nos sonhos. o mar só é real quando inunda a memória” e conclui: “dentro de pouco tempo será insuportável viver aqui” (M, p. 362-63). Nessa futura paisagem incapaz de acolher a vida, a anunciação do deserto é um *apocalipse*, etimologicamente uma revelação do fim, cujo cenário poderia ser: “Sines, ao longe, cercada pela refinaria e petroquímica iluminadas. Aproxima-me outro planeta, o mundo parece querer terminar aqui. (...) O vento e as águas chegarão contaminados. A praia será um areal negro, um pesadelo sem nome, onde morrem as palmeiras, que ali plantaram (D, p. 79).

É pelo repetido uso do predicativo “cercado” que a presença do complexo industrial e seus encanamentos torna-se assediante, como se não compusessem a paisagem, mas a afligissem em estado de sítio. Não por acaso, para o programa *Elogio à Leitura*, de 1989, Alberto deixa-se gravar lendo um poema em cenário bastante semelhante ao aqui descrito – não

saberíamos precisar a locação exata – ao lado de uma placa em que se lê “Perigo de Morte. Gases tóxicos e explosivos” (*vide frames acima*⁴⁴).

Diferentemente dos dutos que atravessam e cortam o mar e as areias – os desertos albertianos –, seus versos se espalham pela página branca, esse outro deserto, que é espaço-nada aberto à criação: “consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo” (M, p. 27). Afirmo o poeta: “enquanto durmo à velocidade dos pipelines / esboço cromos para uma coleção de sonhos lunares / e ao acordar... a incoerente cidade odeia / quem deveria amar” (M, p. 326). Campo em disputa entre sonhos e pipelines, espaço ambivalente de amor e ódio, de filias e fobias, o contínuo deserto-praia-mar abre-se aos diferentes impactos de uma mancha de tinta e de uma mancha de óleo: “repara / naquela mancha de metal sujo sobre o mar / nela se afunda a vida triste do rosto encostado / ao vidro de assustadoras janelas” (M, p. 477).

Em entrevista para a revista *Imenso Sul*, em 1995, o poeta afirmava ser o mar também um deserto e confidenciava: “mas este deserto em eterno movimento deu-me o primeiro ruído de que me lembro. O marulhar das águas é o ruído mais antigo de minha infância e se calhar vai ser o último que ouvirei”. Persistência poética na busca das “referências físicas” da infância, que rumor escutaria o sujeito pelas “assustadoras janelas” frente ao desastre? Em contraponto, e se ouvisse seu mar antigo, de que paisagem viria, quando afirma “interiorizei-o de tal modo que basta fechar os olhos para o ouvir”? Ainda na mesma entrevista, fala do Alentejo como “o lugar onde se torna possível caminhar e fingir que não sabemos o que está para lá da linha do horizonte”. Até quando o sujeito pode fingir tal inocência? Até quando a vida, ali, será suportável? Diferentemente do deserto escatológico, até quando será o Alentejo a memória “do deserto que começa na outra costa, a de África, e esse outro deserto está dentro de nós, onde podemos caminhar horas a fio sem encontrar ninguém”?

Enquanto expandem-se as *obras de infra-estrutura* pela cidade, recolhe-se a paisagem no interior da *obra poética*; ali o sujeito quer deambular pelas sendas de seu nomadismo íntimo. A Sines de Al Berto, dessa maneira, é pedra de toque não apenas como substrato da temática do desastre – que traz tensões importantes como a ressignificação das imagens de naufrágios e ruínas frente a um desastre tecnológico e ambiental –, mas também como ponto de convergência do mar e do deserto, desse contínuo de metáforas espaciais ambivalentes que, ao emular o medo, funcionam em simultâneo como ameaça e resistência.

⁴⁴ As imagens foram adquiridas junto ao Arquivo RTP, cuja equipe agradecemos a acolhida, e são aqui reproduzidas com fins exclusivamente acadêmicos.

Para Al Berto, já não se tratava apenas do desejo de reconhecer em Sines o “rosto de árabe antigo” (M, p. 157), eco de areais africanos, mas se tratava especialmente, nessa espécie de antialarme dos sistemas de segurança, da “URGÊNCIA”, em letras capitais, de preservar-lhe algum rosto que possa ser contemplado, de olhos abertos.

Em poema de *Horto de Incêndio*, dirigindo-se aos “antepassados”, saídos da “inércia dos séculos”, registrava: “diz-lhes que vives junto ao mar onde / zarpam navios carregados com medos / do fim do mundo” (M, p. 621). Tirar, por exemplo, a *História Trágico-Marítima* da inércia do esquecimento, ouvir o pranto e a grita dessas antigas vozes é processar a sobrevivência do naufrágio, que destacamos como título do capítulo. Com isso procuramos apontar a ambivalência, em sua obra, de se preservar o registro de vidas anônimas, náufragas e sobreviventes, que testemunharam a catástrofe e tornaram-se porta-vozes dessa experiência do medo, e, ao mesmo tempo, preservar o próprio naufrágio enquanto ruína, enquanto indício-memória, enquanto continuidade do elemento humano contido nesses episódios.

Tais naufrágios são o contraponto da catástrofe que se anuncia em plataformas e petroleiros. Os “navios carregados com medos do fim do mundo” já são de outra natureza: não portam histórias e os afetos nelas contidos; portam, ao invés, a semente da sua aniquilação. Os medos que eles transportam não está ali, mas são ali lançados pelo olhar expectante, desde a Rua do Forte e outros tantos litorais, por entre janelas do susto.

MEDO E DOENÇA: A LÍNGUA EM SANGUE CONTAMINADO

A coda do capítulo anterior poderia, em certos aspectos, igualmente introduzir, por exemplaridade, as linhas que se seguirão. Falávamos ali da poluição do meio ambiente assimilada pelo indivíduo a partir da equivalência: “o que destrói a terra destrói o corpo”, segundo consta de texto de apresentação da exposição “Recordação de Sines” (E, cx. 16) e também em *O anjo mudo* (AM, p. 29). Ao analisar, nos fins do século XX, os medos ligados à poluição e às ameaças tóxicas, Bourke contesta um “novo prudencialismo” – resposta individualista curiosamente análoga àquela dada, conforme vimos em nossa Introdução, ao medo do crime: “fear of the polluting aspects of modern society led many people to respond individualistic ways (...); people turned not to the body politic but the body corporeal for solution” (2005, p. 348). Nessa transferência de preocupações do plural para o singular, a autora destaca o desejo de desintoxicação, como no interesse, acrescentaríamos, por *spas* e clínicas especializadas com dietas contra os vilões da saúde da temporada, além de sempre renovados tratamentos e terapias para limpeza do corpo – muitos, quiçá a maioria, deles sem comprovações de eficácia.

Poder-se-ia, contudo, inferir, a partir desse exemplo, que se trata de um medo advindo (e manifesto através) de futilidades, mas ignoraríamos, nesse caso, o quanto certo discurso médico tornou-se suficientemente vulgarizado a ponto de a mídia de massa dedicar espaços cada vez maiores aos temas ligados à saúde por um enfoque profilático, à beira, por vezes, do alarmismo. Sobre isso, basta verificarmos a popularidade de programas/quadros de televisão, *blogs*, *sites* e cadernos de jornal em que se convidam médicos para divulgarem alertas, modos de autoexame e estratégias terapêuticas. Os mecanismos culturais do medo repetem-se: há uma chancela tida como objetiva e científica – embora muitas vezes simplificadora e sensacionalista – que legitima e alimenta inclusive as expressões mais triviais das ansiedades contemporâneas acerca do corpo. As vias médica (ou medicalizante) e estética configuram em grande parte os instrumentos da obsessão ascética-asséptica da contemporaneidade.

A redundância do “corpo-corpóreo” [body corporeal] dimensiona que, aqui, se coloca em causa a proteção do corpo mais imediato, de sua conotação *epidérmica* – com o perdão do trocadilho –, ou seja, a chamada *safety*, como nos ensinou Bauman (2006, p. 180). Isso significa dizer que o corpo tornou-se, por conseguinte, um repositório bastante fecundo de medos – que se estende desde a simples busca para conservá-lo jovem e forte, passa pela prevenção cotidiana contra doenças e atinge escala global na expectativa e preparação para

uma nova e letal pandemia – gripe suína, aviária, zika vírus etc. Em todos os casos, o horizonte é de vigilância permanente de hábitos e comportamentos considerados de risco.

O geógrafo humanista Yi Fu Tuan, ao refletir sobre as paisagens do medo, a mais profunda delas, afirma que “a integridade do corpo é o alicerce da nossa sensação de ordem e completude”; logo, não surpreende quando muitos dos novos temores ligados ao corpo advêm justamente da desconfiança quanto à nossa própria experiência corporal. Ora, se o “o corpo é o nosso cosmos mais íntimo, um sistema cuja harmonia é sentida em vez de percebida simplesmente pela mente” (TUAN, 2005, p. 139-140), o que dizer dos avanços no conhecimento de doenças com longos períodos assintomáticos de latência – algumas altamente estigmatizadas como o câncer e a AIDS? O que dizer ainda das constantes possibilidades de uma “nova peste”, cujas formas de contenção e contágio nos sejam absolutamente desconhecidas? A ausência de sinais claros de determinada enfermidade e a impossibilidade de uma segurança absoluta contra o acaso epidêmico geram incertezas permanentes, fazem do medo uma presença doentia até mesmo em tempos de sanidade.

Em outra perspectiva, o corpo carrega ainda, simbolicamente, o gérmen de sua natureza indômita, anterior às regras morais da civilização. Sublinha Tuan, em linha um tanto cartesiana, que o corpo é “capaz de provocar tumulto e erupções violentas que destroem a paz e a racionalidade da mente” (2005, p. 45). Se considerado o binômio ordem/caos como delimitador dos territórios do medo, para as confusões corporais, surge a “cosmética”, isto é, a arte de embelezá-lo – a fim de domesticá-lo? –, que etimologicamente deriva justamente do *cosmos*, do ordenamento.

Corpo ameaçador, corpo ameaçado: uma das experiências humanas que melhor aglutina essa ambiguidade ou essa duplicidade é o sexo. “Vigiai e orai para que não entreis em tentação, pois o espírito está pronto, mas a carne é fraca” (Mat 26:41), recomendam os Evangelhos. Matéria da vigília de si e dos outros, o corpo, em parte insubmisso, tem uma longa trajetória de condenações morais mobilizadoras de medos, que abarcam o pudor do nu, o tabu da virgindade, a condenação da masturbação e dos fetiches, a rejeição a sexualidades não-normativas etc.

Ora, se o corpo é entendido como um campo de batalha de angústias e ansiedades entre desejo e moral, transgressão e norma, exposição e retração, existe um grupo de indivíduos “sobre os quais o medo deveria ter menor influência”, como dizia Montaigne. O arquétipo do guerreiro-soldado é aquele que melhor ilustra o padrão de excelência a ser perseguido – o que significa, nesse contexto, plena potência de suas faculdades físicas e

controle estrito sobre os “desvios” emocionais; é um corpo disciplinado – como o são também os dos operários e alunos – que deve sentir menos e agir mais, segundo regras estabelecidas.

Em recolha de artigos publicados durante a Segunda Guerra Mundial em periódicos médicos – sobretudo, aqueles voltados a pautas militares, tais como *Military Surgeon* e *United States Armed Forces Medical Journal* –, era comum a avaliação de que, afirma Bourke, “a soldier who witnessed their comrades give way to terror were often rendered ‘ineffective’ themselves. For this reason fear was often described as a ‘virus’, insidious and infectious” (2005, p. 200)⁴⁵. Como máquinas ou armas de guerra, os soldados podem tornar-se “ineficazes” – inoperantes, defeituosos. O tenente-coronel Stephen W. Ranson, no *Bulletin of the United States Army Medical Department*, em 1943, afirma ser insensato esperar que a psicoterapia aliviasse ou anulasse os sintomas de medo nos soldados; dessa maneira, deveriam “aprender a viver com ele” (apud BOURKE, 2005, p. 204). Assim como a própria guerra estruturava-se cada vez mais no progresso tecnológico da maquinaria, o objetivo passava a ser “mecanizar” os combatentes: domesticar – já que não é possível anular – suas emoções, praticar respostas automáticas aos comandos, programar o foco exclusivamente nos líderes e demais companheiros.

Augé, escrevendo em 2015, demonstra que a tendência só se fez aprofundar: “fighting machines are beginning to replace soldiers (think of drones), the human body aspires to machine-like invulnerability and power” (2015). Na história da literatura e do cinema, são frequentes as ficções científicas que se alarmam com o avanço da inteligência artificial; talvez motivo mais imediato para isso seria o inverso: a robotização dos homens⁴⁶. Como completa o antropólogo: “O corpo está sendo equipado, drogado e dopado com o aumento da eficiência. Em breve, estaremos trabalhando para melhorar suas performances com nanotecnologias, inserindo microprocessadores em forma gloriosa de enxerto eletro-neurológico” (2015, s/p)⁴⁷.

Se até aqui consideramos os efeitos estimulantes da tecnologia, não podemos perder de vista, em uma ótica histórica, o papel das ciências da saúde no sentido, aparentemente, oposto. Em 1935, o neurologista português Egas Moniz testou a chamada leucotomia em

⁴⁵ A emoção com facilidade é tratada em termos epidêmicos – “vírus” – e sobreposta a outros imaginários do medo, como o da guerra. Tais cruzamentos metafóricos – emoção-doença-contágio, corpo-máquina, cura-guerra – muito interessam às discussões que norteiam este capítulo.

⁴⁶ Os usos não se restringiriam à atuação militar e estão sendo assimilados pelo mercado. Em edição do *Jornal Hoje*, de 31 de março de 2015, noticiava-se com entusiasmo equipamentos para aumentarem a produtividade dos empregados através do monitoramento continuado de níveis de cansaço, estresse, atenção e até mesmo de postural.

⁴⁷ Tradução nossa: “The body is being kitted out, drugged and doped with increasing efficiency. Soon we will be working to improve its performances with nanotechnologies, by inserting microprocessors in a glorious form of electro-neurological graft”

vinte pacientes de Lisboa. Em 1949, é-lhe atribuído o Prêmio Nobel por seu trabalho. A técnica seria a precursora da lobotomia, que, segundo dados provavelmente subestimados, entre 1935 até 1951, foi aplicada em vinte mil pessoas nos Estados Unidos. Os resultados são controversos: Milton Greenblatt, em revisão médica já em 1951, admitia que a lobotomia causava uma “more superficial or shallow affective life” (apud BOURKE, 2005, p. 149). O procedimento decairia apenas na década de 80 com o aparecimento de drogas psiquiátricas mais potentes (BOURKE, 2005, p. 143). Independentemente dos meios – medicamentoso ou cirúrgico –, uma parte da medicina tem se dedicado à tentativa de erradicar o medo pela neutralização dos afetos de uma forma geral.

Tal postura não se restringe ao âmbito da psiquiatria. Em 17 de abril de 2015, o *The Time* noticiou experimento com um dos analgésicos mais populares do mundo, o paracetamol. Em conclusões preliminares, notou-se que ele não age apenas no alívio da dor, mas também no amortecimento das emoções. Baldwin Ways, que coordenou a pesquisa, alerta para a praxe da indústria farmacêutica, preocupada, por exemplo, com efeitos colaterais nas funções hepáticas ou cardíacas, mas consideravelmente displicente quanto aos efeitos psicológicos e comportamentais. Em outras palavras, uma secção no cérebro pode nos parecer uma aberração anacrônica sem que nos apercebamos da forma disseminada, difusa, com que essa cultura sorrateiramente se faz vigente.

Quer seja pela letargia, quer seja pela alta performance, o que aproxima as situações – extremas e complementares – acima descritas é o paradoxo de um corpo que já não pertence plenamente a alguém; escapa ao controle putativo dos indivíduos. Em ambas, o que está em causa é, senão a rejeição, o encolhimento da voltagem das emoções – especialmente do medo – e, em última instância, do próprio elemento humano em suas representações e expressões. Tal cruzada por minimizar os efeitos do medo altera a experiência – corporal, inclusive – da emoção em si e, no limite, os seus próprios significados, que perdem, em nossos dias, sua carga aguda e chocante. Contra os afetos a conta-gotas, o corpo-medo abarca, sem estratégias atenuadoras ou mecanizadoras, também um corpo-doença, que não se rende à analgesia.

Para essas palavras introdutórias, portanto, importa-nos localizar o corpo nas discussões sobre os medos contemporâneos: pretende-se, por um lado, no sentido de sua negação, o enrijecimento do corpo maquinal ou a apatia do corpo anestesiado; por outro lado, o enclausuramento e a vigilância de um corpo-bunker no qual, sob o excesso de atenção, se plasmam os medos do contágio, do descontrole e da dissolução de fronteiras.

Norteados por esses dois vetores, o capítulo tem por mote duas figuras do imaginário patológico: a febre e a peste. No primeiro caso, em movimento centrípeto, observamos a

afirmação contundente da poesia de Al Berto enquanto um corpo, que, atento aos próprios movimentos, inclusive e sobretudo à experiência da doença, interpela o discurso médico-científico dominante e reposiciona, entre outras, as questões da normatividade da saúde e da escrita enquanto doença eletiva. Nos desdobramentos dessa constatação, em movimento centrífugo, interessa-nos discutir como o corpo-obra, antípoda da *safety* imunológica contemporânea, quer manter-se aberto, poroso ao mundo e o faz dentro de uma tradição de “escrita da peste”, trazendo as imagens do veneno e da contaminação como formas de partilha e de vivência comunitária.

1. PARA OUVIR/FAZER O CORPO DOENTE LATEJAR

Quando se refere ao “texto-corpo”, Al Berto não designa apenas a sua tematização ou imaginário, mas a constituição mesma da poesia como tal – conforme está dito nos *Diários*: “a poesia talvez seja esta célula do corpo que em vez de viver se transformou em escrita” (D, p. 272). Dentro desse universo, a poesia é a vida experimentada e processada dentro de um corpo a gerar um corpo-outro que, entre eles, estabelecem relações de continuidade e de diferença, isto é, de “com-fusão” em atrito permanente no jogo autobiográfico do autor: “os textos possíveis são o despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos” (M, p. 26).

Para as pulsações/vibrações, há um sujeito que permanece “acordado dentro do meu corpo envelhecido, atento às doenças da alma” (D, p. 83)⁴⁸, como diz em entrada de 30 de janeiro de 1984, quando Alberto Pidwell Tavares, pessoa civil, acabara de completar 36 anos. Para alguém que sequer atingira, na altura, a meia-idade, o corpo “envelhecido” remete-nos, na verdade, a uma instância ontológica – “da alma” – que nos fala, em simultâneo, de uma vulnerabilidade inerente à condição humana e, especificamente, da construção textual de uma *persona* doente.

Em outras palavras, por ser a entidade que os viabiliza, o texto “possível” comporta-se como um complexo organismo: é, em seu funcionamento, movimento-circulação, pulso-ritmo, fluxo-desejo; é, em sua exterioridade, a pele em que se manifestam manchas e cicatrizes, sinais e marcas do alfabeto epidérmico; é também pele através da qual, fronteira

⁴⁸ A versão de *O Medo* acabaria por suprimir a menção às “doenças da alma” substituindo-a por “catástrofes vindouras” (M, p. 363). Como visto anteriormente, Al Berto repete a oscilação entre uma dimensão pessoal e outra coletiva, o que, neste capítulo, articula a experiência solitária do estar-doente ao risco de contaminação coletiva da peste, como veremos adiante.

porosa, infiltram-se outras vozes e, na superfície de contato, trocam-se fluídos e secreções da partilha poética; é, ainda, em seu íntimo, o enigma do ato criativo em um corpo também fechado, em seus órgãos jamais vistos e, claro, em suas doenças silenciosas.

O corpo que desperta nos textos faz aguçar igualmente – “vigio-me” (M, p. 362) – uma radical (auto)consciência, uma “vigília absoluta”, desse mesmo organismo:

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. horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arroto, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração.

é tempo de vigília absoluta. escutar a voz, murmurar estrelas, abrir vermelhas frestas por onde o aparo da caneta injecta sílabas” (M, p. 24)

A textura desse corpo poroso, com “frestas”, em que se inoculam as palavras traduz-se eminentemente pela apreensão de movimentos – “contração”, “dilatação”, “contorção” e “sossego” – e pela escuta de sons – “ruídos”, “voz” e um inventário de ruídos viscerais. A atenção cinético-auditiva compensa a falta de visualidade das “distantes entranhas” – um dos motes de sua relação corporal. É também essa atenção que sinestesicamente se aplica quando o sujeito afirma: “ouço o corpo doente latejar” (M, p. 359).

O cirurgião francês René Leriche tornou célebre a frase: “a saúde é a vida no silêncio dos órgãos”. Termos como “doença silenciosa” ou “cl clinicamente silencioso” ainda ecoam tal ideário. Al Berto participa dele quando, logo na página de abertura de *O Medo*, descreve a capacidade de “escut[ar] o que há de inaudível em nossos corpos” (M, p. 11), o que se aplicaria e se repetiria, ao longo da obra, a uma variedade de manifestações corporais: “ouço estremecer o corpo sugado o esperma bebido o ar a dor” (M, p. 346), “vigiava-se / ouvia o falar misterioso e tenso dos nervos” (M, p. 531) e “e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos / o rumor do corpo a encher-se de mágoa” (M, p. 620).

Gerado no estremecer da dor ou na tensão dos nervos, tanto faz, o sujeito sabe perceber “um gemido inexplicável” crescer dentro de si, em um dia que se encontrava “mal. todo o dia angustiado, tremendo de frio. febre” (M, p. 365). Se em capítulos anteriores falávamos do grito que constantemente assalta os versos, a doença faz baixar o tom em um murmúrio ressentido, magoado, mas, ainda assim, também de “medo, receio, susto” diante do, com certa autocomiseração, “pobre corpo doente” (D, p. 76). Na versão publicada em *O Medo* da entrada imediatamente citada, o autor acabaria optando apenas pelo “susto” e desenvolveria sua meditação acerca da escuta íntima:

necessito da travessia deste silêncio. é provável que seja o susto, quando pressinto as vozes nocturnas sussurrando dentro de mim. nenhuma delas me é familiar. se calhar, as vozes que ouço são de alguma doença; cada um dos órgãos do corpo deve possuir uma voz para se lamentar, mas não estou certo disso (M, p. 362).

Sintomaticamente tratada em termos de pressentimentos e de sons e silêncios, essa auscultação poética, faz do sujeito o *decifrador* do que seriam os lamentos, as elegias da doença até o limítrofe silêncio da morte: “apesar de nunca ter avistado os órgãos profundos do corpo / sabe que também eles se calaram para sempre” (M, p. 466), em versos que tratam do suicídio do cantor em “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis”, ou em “circulam no sangue, inexplicáveis, silêncios que parecem irromper dalgum lugar desconhecido do meu corpo, ou de algum órgão adoecendo, distante, oculto” (M, p. 228).

Outro aspecto a ser sublinhado nos três excertos citados diz respeito aos órgãos e seus predicados – “não familiar”, “distante”, “oculto”, “nunca avistado”, “profundos”. Conforme já explorada em capítulo anterior, a opacidade do corpo, que resiste à perscrutação do sujeito, faz dos órgãos metonímias da intimidade em sintonia com a tensão do expor-se/esconder-se, da sondagem às escuras, motora nas escritas de si: “a dor invadia-me os órgãos do corpo que eu nunca vi” (M, p. 388).

Ao admitir o invisível, o “lugar desconhecido” de si, o sujeito desassossega-se, abre-se ao medo. Encontramos pistas desse medo em particular no importante *Antropologia da doença*, de François Laplantine, em que se propõem modelos tanto etiológicos, quanto terapêuticos para a interpretação das doenças a partir de um *corpus* que incluiu entrevistas com médicos, pacientes e obras literárias. Sua estrutura efetiva-se por pares operativos e antitéticos. Um deles seria o ontológico/relacional – sendo o primeiro concernente às medicinas centradas na doença, e o segundo, centradas no doente. Na interpretação ontológica, doenças e seus agentes materiais são perfeitamente “isoláveis”, e a pesquisa médica, por conseguinte, “se torna objetiva, no sentido de que procede a uma objetificação”. Por tal nexos, minimizam-se as ansiedades, pois “é tranquilizante saber que o que não funciona é um dos meus órgãos e na verdade não eu próprio” (2016, p. 52). Nesse sentido, subjaz à diferenciação entre o sujeito e seus órgãos doentes “um discurso do espaço corporal, um discurso *sobre* o corpo e mesmo sobre *uma parte* do corpo”, o que, ao seu turno, implica uma “relação *instrumental* com o corpo apreendido em seu desmembramento” (ib., p. 56).

Al Berto, em seus *Diários*, dá-nos demonstrações, a princípio, de afinidade com tal entendimento – que, lembremos, é o dominante em nossa sociedade –: “um órgão qualquer do corpo prepara uma doença” (D, p 64) ou, ainda, em rascunho de poema, “vem regenerar-me o

sangue / e os órgãos do corpo doentes” (D, p. 107). É preciso, no entanto, certa cautela. Se é verdade que o poeta estabelece a distinção entre o *eu* e as partes constitutivas do seu corpo, parece-nos que isso decorre mais do processo de objetivação do sujeito nas escritas de análise íntima – e o conseqüente interpelar a si mesmo enquanto outro-estranho – do que propriamente da negação da doença como parte integral do indivíduo. Distancia-se, assim, em um segundo olhar, do discurso médico corrente ao dificultar um enquadramento imediato dentro do modelo binário de Laplantine.

É nessa direção que, inclusive, no reverso complementar da objetivação, na via de mão dupla dos processos de construção da intimidade, coisas externas imantadas por sua subjetividade integram-se ou equivalem ao seu organismo: “conheço-a [a casa] milímetro a milímetro, passei a considerá-la como um órgão do meu corpo. absorvo-lhe o silêncio e, de tempos em tempos, visito o quarto escuro onde guardo o sofrimento dos dias doentes” (M, p. 226). Ou, então, sobre um livro entregue à tipografia, o autor anota: “deixa-me perante um vazio enorme, como se alguma coisa de vital, um órgão, se desprendesse de mim e começasse a ter vida própria, independentemente” (D, p. 78).

Tampouco seria plausível afirmar que o poeta instrumentaliza seus órgãos e compartimentaliza seu corpo, já que, como vimos, esse se apresenta justamente como enigma, como espaço de divisões desconhecidas e não como atlas descritivo de anatomia humana. Em tempos que a medicina preventiva – de maneira justificada, claro – incentiva o autoexame periódico e os diagnósticos precoces em uma almejada transparência vigiável do corpo, o olhar endoscópico/microscópico do poeta “desce até alcançar espessuras gelatinosas, brilhos, líquenes de *órgãos inacessíveis* ao tacto” e indaga-se: “Ignoramos a função destes órgãos – a que espécie de corpo pertencem? Estamos algures no fundo de um corpo” (AM, p. 83; grifo nosso). Por ser um corpo da “espécie” arte, os componentes desse organismo despem-se de suas funções utilitárias, ignoradas. O poeta de interioridades, portanto, sabe – e o adjetivo será reiterado – que, “no fundo, sou um homem sentado, a escrever, num *recanto inacessível* do meu próprio corpo” (M, p. 459; grifo nosso). Veículo de existência daquele que escreve, a arte-corpo guarda qualquer coisa de misteriosa no seu modo de ser e existir.

Dito de outra maneira, se sua prática poética, como procedimento, assenta-se na “branca propulsão do corpo para o interior do espelho / metamorfose dos órgãos do corpo em alfabeto / sangro” (M, p. 60), o sujeito está igualmente ciente de seus impasses: “sou um alfabeto e não sei se terei tempo de me decifrar” (M, p. 457).

Se Munch supunha, conforme referido, proceder a dissecação do medo, Al Berto, à sua maneira, ao empreender tal “metamorfose dos órgãos”, entende a poesia enquanto

constituição de um corpo, sobretudo doente, devassado em *chiaroscuro* por uma autópsia – na ambiguidade autorreflexiva que o termo nos oferece. Para descrevê-la, o poeta prefere a expressão “escrita íntima” e a utiliza com imagens de uma interioridade visceral rompida em favor do texto que dela se anima: “*as pálpebras absorvem as escritas íntimas que em mim fervem, pouso a mão sobre o papel, pressinto os dedos fissurarem-no, as unhas erguerem-se, o sangue jorra / tinge as sílabas daquele espaço branco*” (M, p. 116; grifo do autor).

O jorro traz vida ao deserto-branco da página. Tal paradigma é antigo e consta, por exemplo, das prescrições do Antigo Testamento: “a vida de toda carne é o sangue” (Lv 17:14), “sê firme, contudo, para não comeres o sangue, porque o sangue é a vida” (Dt 12:23) e “não comerei a carne com sua alma, isto é, o sangue” (Gn 9:4). O consumo do sangue constituía um forte interdito, pois era através dele que se operava “a expiação pela vida” (Lv 17:11) nos sacrifícios de purificação. Retenhamos o dado, pois a identidade sangue-vida articulada às imolações rituais (da escrita) será retomada no capítulo seguinte. Por ora, interessa-nos focar na sua ligação essencialmente material, corpórea: o sangue é a alma da carne. É ele que a obra reclama tanto no ato original – “ardem brandamente no sangue, as palavras, mas ainda são confusas, dispersas, apenas sons indefinidos.” (M, p. 458) –, quanto em suas posteriores emendas – “descubro que sou o meu primeiro leitor. é nesse momento que me corrijo, proíbo-me, corto uma veia” (M, p. 16).

O fluxo sanguíneo, no entanto, tem uma relação ambígua – para não dizermos conflituosa – com a concreção do objeto ao qual foi ofertado. Repitamos, então, a pergunta anteriormente posta: a que espécie de corpo pertence? Ou, ainda, a que espécie de carne se destina? A existência de papel espelharia, afinal, a vida da carne? Vejamos, nesse aspecto, outro exemplo de devassa às entranhas do poema:

(...) entro no corpo
por uma sílaba mais aberta e untada
apago a fala a incandescência do sangue
procuro o esperma... único alimento
que de repente me cega e sacode o coração

fotografo o interior do corpo
devasso os corredores dos ossos as distantes artérias (M, p. 314)

Notemos que, como no caso anterior, através de “corredores de ossos e artérias”, o corpo-casa invadido é o poema, o qual se acessa por uma sílaba-poro “mais aberta”. Nesse processo, e é isso que mais nos importa, a fotografia de sua interioridade parece exigir o apagar da “incandescência”, como se o excesso de luz da fala sanguínea impossibilitasse o

registro. A imagem já fora antes explorada no paralelo das frias e impessoais radiografias com a impressão-espelho do poema: “são-me necessárias imagens radiografias de ossos / rostos desfocados / mãos sobre corpos impressos no papel e nos espelhos” (M, p. 209).

Ainda sobre tais metamorfoses, em *Uma existência de papel* (M, p. 517), o próprio estado líquido da vida solidifica-se e, mais do que isso, como em uma fossilização, perde sua própria natureza orgânica: “o sangue transmutado em raríssimo metal / faz do coração e das veias a possível mina”. Disso decorre a pergunta “onde vibrará a selvagem luminosidade dos pulsos?”, na qual se repete a referência ao lume incandescente atrelado ao sangue. No processo de “metalização da fala”, em expressão do poema, o pulso do coração com seu “bater do tempo sob as pálpebras” vai sendo, com o passar dos versos, substituído pelos toques do “terrível som da máquina de escrever”.

É significativa a recorrência das interrogações, em monósticos, no poema – e na obra de uma forma em geral –, pois acena para os impasses através dos quais a poética albertiana se debate e se alimenta. Em outra dessas perguntas, o eu-lírico se questiona: “onde terei esquecido a cicatriz azul da escrita?” (M, p. 517). É essa a marca, o sinal daquilo que antes era o jorro aberto de vida, porém já devidamente estancado e “esquecido”. Constitutiva do trabalho poético, a dualidade entre o sangue que gera e a cicatriz que estabelece o texto já aparecera em outros versos: “a obra é construída na paciência do sangue / rubra cicatriz de tinta / insônia do sexo corpo em transeunte vigília” (M, p. 354).

A figura do traço-cicatriz – “riscos de lápis, riscos, cicatrizes” (M, p. 118) – lança-nos ainda outro aspecto importante a ser examinado nessa difícil relação entre escrita, corpo e doença. Se considerarmos as enfermidades como um fato culturalmente construído, isto é, como um “significante social”, seguindo Claudine Herzlich, ou como “metáforas”, a partir da crítica de Susan Sontag, temos as faces dos signos-sintoma, que, como textos, se inscrevem no corpo e se expressam através desse suporte. Isso nos ajuda a pensar em excertos como: “talvez não seja só febre isto que me assola / pode ser um *indício* de peste” (M, p. 533; grifo nosso) ou “passei a manhã e parte da tarde a observar-me ao espelho. procurava um *indício* de morte sobre o rosto” (M, p. 366; grifo nosso). A poesia baseada na “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M, p. 505) – verso-mote de nosso trabalho – ganha, portanto, novas significações ao não apenas escutar, mas também ler o corpo e seus “indícios”.

A pele tem função, assim, análoga a de uma grande folha branca sobre a qual se lançam palavras: “cicio algumas palavras sobre a sua pele” (M, p. 19) e “quando faltar o papel

escreverei sobre a pele do viajante” (M, p. 15). Como a página de um diário⁴⁹, a “pele-memória” (M, p. 256) registra a história de uma vida: “a memória arrasta-se sobre a pele de tua ausência” (M, p. 286). Os verbos que o poeta escolhe para as metáforas cutâneas – “arrastar”, “escavar”, “rebentar”, “sulcar” – reforçam a noção de uma base em que se fixam marcas por meio de cortes, incisões, e ranhuras: “o mar sobre de repente aos dedos escava a pele” (M, p. 275), “árvores de nódulos vivos / rebentam na pele em constelações de seiva incandescente” (M, p. 272) e “linha sulcando o rosto, o peito, a púbis felpuda” (M, p. 81). É sob tal perspectiva que lemos a indagação de Al Berto, em seus *Diários*, “que sinais [o tempo] deixará sobre a pele? manchas de noite, insónias, pedaços de sonhos” (D, p. 237).

Alteração epidérmica, também índice de sujeira-impureza e ainda a parte impressa da página tipográfica, a polissemia da “mancha” bem aglutina acepções aplicáveis à prática criativa do texto-corpo: “as palavras foram alinhavadas pelos preguiçosos dedos / o texto transparece na claridade das manchas de tinta / teço a ausência dum corpo que me é absolutamente necessário, doem-me estes gestos” (M, p. 170) e “tinta manchas de ar frio / agulha pulsando nas veias / lenta / lentamente” (M, p. 264).

Contra o argumento de que a metáfora pele-papel careça de originalidade, não podemos ignorar, à luz do corpo doente e suas articulações, os importantes desdobramentos que se estabelecem a partir dela. Ao estudar os leprosários de São Francisco, em *Driven by fear*, o historiador de medicina Guenter Risse lembra-nos que o termo grego “*stigma*” referia-se a manchas ou marcas na pele que fossem consideradas sinais corporais anormais indicavam não só uma carne apodrecida, mas também um caráter deteriorado. Nesse sentido, “a pele humana ‘falava’ pelo corpo, oferecendo pistas desconfortáveis sobre a identidade, a vulnerabilidade e o destino” (2015, p. 10) do indivíduo. É de espantosa atualidade, portanto, dada a maior visibilidade dos seus sintomas, como tais afecções – especialmente as

⁴⁹ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Este foi o último capítulo que consegui escrever. A hipocondria possivelmente dificultou o processo. Meu corpo respondia a esses medos e os alimentava. A queda de cabelo foi o primeiro indício, seguir-se-iam as manchas roxas pelas pernas, as espirais brancas na língua e, por fim, as cólicas e a cama. Ao longo dos anos, a tese escreveu sobre meu corpo diferentes alfabetos. Entre exames e ansiedades, uma pergunta fatal: tem passado por alguma pressão? Quando se me revelava o segredo secretamente sabido, os sintomas retraíam: deve ser o doutorado... O médico português ainda desconfiou: e algo mais sério... morte na família, término de relacionamento? Não respondi. Tampouco me interessei em contar que, na semana anterior, eu havia me trancado por quase uma hora dentro do banheiro de um trem. Na agonia em preencher páginas com linhas sobre o medo, achei-me, ali, a medo, entre quatro paredes brancas, vazias, que foram capazes de sossegar meu pulso e conter o frio do suor. Eu já não escrevia uma tese; tentava sobreviver a ela. Resgatei o capítulo no mês de agosto, já dentro de uma prorrogação médica. O dia 16 é dedicado a Obaluaíyê, orixá das doenças contagiosas. Nesse dia, caiu sobre mim uma chuva de pipoca em sinal de saúde. Pude, enfim, reencontrar a doença dessas páginas. STOP.

contagiosas, como a própria hanseníase, a sífilis ou, dos primeiros sinais associados à AIDS, os sarcomas de Kaposi – resistem em dissociar-se de seus estigmas.

Se as lesões cutâneas despertam medos sociais, e aqueles que delas padecem são marcados por condenações morais, não nos surpreende, em Al Berto, uma afirmação tão afim dessas questões: “sempre tive medo quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta. tenho medo de aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos, como se fosse um sinal indelével de doença incurável, vertiginosa” (M, p. 19).

O medo do incurável, ressignificando o “permanente” de um tipo de caneta, não funciona como trava, mas como motriz a expor o sujeito aos riscos da escrita. Daí, seguindo essa trilha metafórica, para além da pele-suporte, o corpo aglutina também os instrumentos de produção: secreções estão para a tinta, assim como dedos estão para a caneta e a unha, para o aparo: “onde mora o homem que ousou escrever com a unha na sua alma, no seu sexo, no seu coração?” (M, p. 650), “tingir a ponta dos dedos e do sexo / na tinta permanente dos corpos” (M, p. 261) e “dedos tatuando promessas e profecias pelos ombros” (M, p. 314).

Para a poesia que se pretende corpo, é preciso considerar com maior vagar a centralidade dos dedos que, de tão constitutivos, estão íntima e fatalmente entrelaçados à identidade de sua persona: “nos dedos enrolara as letras do seu nome cortado ao meio” (M, p. 556). Nessa direção, nos versos de abertura de “Outros corpos”, lemos: “corpo envolto por uma linha azul, espessa areia fulva em toda a extensão da folha de papel / nervuras brancas, textura das tintas, risco de lápis” (M, p. 81). O notável apelo tátil, em ínfimos detalhes, atrelado à materialidade dos objetos da escrita é evidente nas “nervuras” e “texturas” dos corpos-outros, poemáticos, de “linha azul”.

Se o arquétipo do poeta cego vê com olhos interiores, vê para além da materialidade das coisas e, por isso, prescinde da visão “mundana”, em Al Berto, o sujeito está mais do que nunca aferrado a um corpo, que, por isso, busca afinar outras atenções. Se, como ponto de partida, nos passos de Ezra Pound (1988, p. 41), usássemos o famoso tripé de modos retóricos para “carregar” as palavras de significado, arriscaríamos dizer que, enquanto utopia poética, essa obra não se entende como construção – eminentemente – abstrata-conceitual, nem imagética, nem sonora, mas guarda o desejo de ser construção corporal, mobilizadora, portanto, de outros sentidos para além daqueles despertados pelas categorias poundianas.

Dessa maneira, é como se a dicção lírica pudesse se concentrar em “mãos que aprenderam a falar” (M, p. 229), em “murmúrios de dedos por baixo da mesa” (M, p. 263). Se, falantes, “lentamente os dedos aperfeiçoam a arte de pararem / sussurrantes sobre o corpo” (M, p. 274), também com eles, leitores, que “percorro com a ponta dos dedos a

caligrafia enigmática dos telhados” (M, p. 215). Forma de ler e dizer o mundo, através desse canal o poeta desenvolve uma hipersensibilidade, que testa os limites da poesia através da sinestesia de um tato imagético – e *Salsugem* é livro particularmente rico nesse aspecto: “fico atento a textura óssea das conchas” (M, p. 278)., “tacteio o peso exagerado do insecto em volta da lâmpada” (M, p. 275) e “os dedos explorando nervosos as ranhuras da madeira / os pregos ferrugentos as cordas” (M, p. 302).

Se a visualidade acaba por ser uma fronteira de difícil ultrapassagem, Al Berto lança mão de estratégias que tentam dar materialidade e trazer para os versos os índices de um texto manuseável e manuseado. Vejamos, por exemplo, poema do ciclo “Doze moradas de silêncio”: “página legível quase ilegível / *nuvens súbitas asas rompendo a luz / aves / terra sobre as páginas do caderno de capa preta*”, ao que se segue a advertência: “as palavras sujas com dedadas / estão assinaladas em itálico” (M, p. 264). Nesse renovado jogo do efeito autobiográfico, o poema aqui busca, inclusive, reproduzir ou denotar as páginas de um caderno com seus rascunhos. Os versos nos convidam a ver as tais palavras “dedadas”⁵⁰, como se o poeta as tivesse manejado, sujando-as e, nesse processo, exatamente por sujá-las, tornou-as matéria de poesia.

O movimento já constava das primeiras páginas do autor: “esfrego o sexo nas palavras, meto-lho nas mãos sujas da literatura” (M, p. 18). Isso reverbera, por exemplo, na abordagem erótica-digital que Roland Barthes faz da linguagem, em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (1995, p. 64). A isso acrescentaríamos: não apenas de desejo, também de medo treme a pele-linguagem de Al Berto.

Aproveitando a imagem, os dedos-palavras não são apenas a parte do corpo responsável por guiar a caneta, por manchar-se com ela; são, na verdade, uma sorte de ponte,

⁵⁰ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Al Berto, segundo demonstra seu espólio, era bastante organizado e meticuloso quando se tratava de reunir publicações com seus textos ou sobre eles. Lembro-me de folhear uma de suas revistas, impressa em papel bastante brilhante. Nela, como quando colocamos o dedo por sobre uma fotografia, percebi a marca de uma digital que a folheara. Com cuidado quase forense, examinei-a sob a luz em diferentes ângulos para torná-la mais nítida. Não cogitei, a princípio, que pudesse pertencer a algum conhecido do poeta, a outro pesquisador ou até a mim mesmo quando lá estive em 2012. Reconsidere: era uma bobagem, uma dessas fetichizações do objeto de estudo. Dias depois, em um datiloscrito, deparo-me com outra digital, agora em tinta vermelha, muito provavelmente motivada pelo manuseio da fita da máquina de escrever. Pensei: tinha de ser o dedo de Al Berto. No caminho para casa, naquele dia, interroguiei-me sobre a quase fixação que havia desenvolvido. A resposta talvez fosse e talvez seja esta: era um selo de presença, um sinal de vida. A partir daí, alguns versos começaram a me assaltar. Dei-me conta, então, que aquela digital era a ponta de um longo novelo por um labirinto poético que não poupou esforços em emaranhar e tensionar, com tais *pistas*, os limites entre vida e literatura. STOP.

de interstício que não se reporta apenas à superfície, mas igualmente à interioridade do sujeito lírico: “os dedos são o contacto / entre o vidro onde escrevo e o interior do corpo”, diz no poema “Leica”. E continua: “a ponta do feltro risca a pálpebra molhada de tinta / as palavras surgem confusas... click!” (M, p. 324). Câmera de preferência do fotógrafo, o título nos dá a pista de que os versos se referem à foto de Paulo Nozolino, que estampa a primeira edição de *Salsugem* (vide imagem ao lado): ela não quer chamar a atenção para o rosto do autor, mas para a situação tensionada de um corpo exposto em uma aparente transparência, mas que é travessado pela escrita e, no limite, será completamente encoberto por ela na amalgama que compõe um corpo-outro, “molhado de tinta”.

A imagem tem estatuto de uma quase obsessão tamanha a sua recorrência – aos exemplos já citados, poderíamos acrescentar: “as emendas as manchas de tinta azulada nos dedos / os manuscritos ilegíveis” (M, p. 349), “mancha de tinta nos dedos” (M, p. 476), “deambula de sílaba em sílaba onde / os dedos se mancham de tinta” (M, p. 494) e “mantenho os dedos sujos de tinta há vários dias” (M, p. 533). É como se aquele medo da “mancha-doença incurável”, precocemente anunciado, se concretizasse e fosse, ao longo da obra, por repetição, confirmando o seu caráter indelével.

São os fluídos-tintas corporais que, para a “célula transformada em escrita” (cf. D, p. 272), servem de veículo; são também eles que

– por essa mutação genética-criativa, desviante e errática – se materializam na mancha-sintoma. Ao entender a escrita como um agente patogênico incontrollável e intratável, Al Berto explora um dos medos mais disseminados e fecundos de nossa sociedade e faz tanto da criação, quanto da leitura atos de exposição a um corpo *assinalado* – não os de insígnias varões, mas os de doentes maculados: “tenho medo e escrevo-te cartas insensatas. o quarto povoa-se de corpos nascidos duma mancha de tinta” (M, p. 41).

Laplangine avalia que “nossa cultura nos ensina a viver a doença como um não-sentido radical (“o absurdo”, “o azar”)” (2016, p. 103) ou como “a a-normalidade ou a a-nomalia que deve ser evitada” (ib., p. 102) a todo custo. Tal vocabulário não nos é estranho: representam o

grande desafio do projeto moderno de segurança absoluta que busca controlar o fator contingente e aleatório da vida, o que incluiria, portanto, a doença. Se ela é, então, tomada como metáfora da escrita, não se trata – e Susan Sontag centra boa parte de sua crítica nessa direção – de atribuir sentidos à doença, que acabam por culpabilizar quem dela sofre; está em causa romper os interditos mobilizados pelo medo, isto é, desarticular a razão moderna e o que essa entende por ordem/desordem, norma/erro etc. a fim de se vivenciar a doença como parte dos indivíduos, como processo que os envolve na experiência integral da vida.

A constituição da persona doente pode ser lida, ao fim e ao cabo, como tentativa mesma de dar voz ao corpo interdito, isto é, como busca por uma linguagem nesse lugar em que muitas vezes ela se perde e se cala, inclusive por medo.

Um exemplo produtivo da natureza dessa pesquisa poética encontra-se na publicação coletiva. *Leg. No 23571/88*. Enquanto outros autores enviaram poemas, digamos, mais convencionais, Al Berto colaborou com uma imagem/texto intitulada "Requiescat in Pace" (vide figura acima). Em suas fricções autobiográficas, o poeta apresenta-nos o que parece ser uma caderneta supostamente manuscrita por sua mãe, o que confere uma marca de presença/autenticidade ao jogo da intimidade. Ali, estão contidas informações do bebê tais como a idade dos primeiros passos, das primeiras palavras e do desmame.

Uma especificidade das anotações nos interessa mais diretamente para este capítulo: temos ali a constituição de um sujeito baseada principalmente em pequenos relatos de um corpo doente. Os registros das vacinas, problemas de saúde e suas devidas medicações ao longo da infância e pré-adolescência compõem a maior parte da narrativa íntima. A “existência de papel”, através da escrita protodiarística materna, dá seus primeiros passos e o faz através da “papeira”, da “febre”.

Se em capítulo anterior falávamos da debilidade constitutiva do “corpo do medo”, a escrita-memória do sujeito, “doentinho” e “muito fraco”, carente de “tônicos e umas injeções”, aponta-nos que tal experiência passa de modo incontornável pela doença. Poderíamos dizer, inclusive, que as enfermidades se afiguram como fator de coesão entre a infância e a vida adulta daquele que escreveria: “sinto-me demasiado fraco para suportar meu próprio peso” (M, p. 366) e “sinto-me fraco, abandonado” (D, p. 464). A caligrafia-mãe a relatar os problemas do bebê está em linha de contiguidade, assim, com aquela do último dos *Diários* ao constatar: “a minha escrita não é normal – é a caligrafia da doença” (D, p. 577).

Tal condição, se olhada com cautela, não é absolutamente preterida ou lamentada pelo sujeito. Em 17 de julho de 1984, em seus *Diários*, confessa: “ainda amo e necessito do meu corpo, mesmo doente e debilitado e derrubado... Ainda amo magoadamente o mundo” (D, p. 179). Mais do que objeto de necessidade, o corpo doente, enquanto objeto de amor, é admitido como canal de percepção do mundo, o que subverte o modelo *maladie-mal-malheur* [doença-mal-infelicidade], de que nos fala Laplantine (2016, p. 115).

O antropólogo francês nos ensina, para retomarmos a ideia de uma cultura da segurança e do medo, que “um dos principais valores, na verdade o valor supremo característico da cultura ocidental contemporânea, é certamente a saúde, considerada como ausência total de doença” (2016, p. 120). A saúde prova-se, destarte, um verdadeiro mito de nossos tempos que se exprimiria simultaneamente sob a forma de um direito e de um dever⁵¹. Daí, nasce a “utopia de uma medicalização integral de nossos comportamentos, que visa o surgimento de uma sociedade sem mal” (ib., p. 120-121). No bojo dessa sociedade, como forma de resistência e contracultura, cresce em certos indivíduos aquilo que autor chama de “direito à doença”.

Georges Canguilhem, no clássico *O normal e o patológico*, já em 1966, era bastante certo na conclusão: “Dizer que a saúde perfeita não existe é apenas dizer

⁵¹ Como já comentado em nossa introdução, a saúde entendida como um dever de cada indivíduo retoma a socialização das responsabilidades, mobilizada pelo medo, privatizado, que a doença causa socialmente.

que o conceito de saúde não é o de uma existência, mas sim o de uma norma, cuja função e cujo valor é relacionar essa norma com a existência, a fim de provocar a modificação desta” (2002, p. 54). Para ele, o papel da saúde absoluta “é o do desvalorizar a existência para permitir a correção dessa mesma existência” (ib., p. 54).

Se assim o é, em Al Berto, talvez, a reivindicação da doença – “sei que do meu corpo doente fizeste a tua praia” (M, p. 231), “estou doente no milênio que finda” (M, p. 486) e “avisto-me, doente, num espelho / e sou ele, que me deseja a medo, com fúria” (M, p. 121) – exerça o papel inverso ao valorizar a existência em detrimento da norma. O comparecimento dessa persona constata-se por todo *O Medo*, assim como – *et pour cause* – sucederia a uma vida em sua expressão individual, entre estados ambivalentes que caracterizariam o corpo-barro adoecido: o fluxo estagnado, o detrito vivo – “fiquei deitado, talvez doente, junto à lareira. o lodo espesso da febre agarrado ao peito” (M, p. 235) e “quando o termómetro / marcar 39 e meio e nas pálpebras se abrirem / charcos de terra...” (M, p. 653). Aí, simultaneamente, reside a constatação existencial de que a vida não é outra senão a flor possível no paul-doença: “a vida é um nenúfar doente” (M, p. 349; grifo do autor).

Transposta para sua prática literária, “a laboriosa travessia da vida” (M, p. 505), essa que se torna a divisa de uma poética, não se realiza na saúde do cânone, mas no erro e na desproporção que configurariam o patológico. Nesse sentido, o próprio paideuma ao qual se reporta, conforme temos pontualmente exemplificado em capítulos anteriores, filia-se a essa lógica. Quer seja na tradição que elege e movimenta, quer seja em seus próprios temas e procedimentos, o desvio – o que incluem as moléstias – é figura tutelar do próprio modo de existir de sua poesia; aí, o poeta encontra a vida.

Isso não significa dizer que se nos apresente uma persona a partir das especificidades de determinada patologia: não é a doença que determina o sujeito, mas uma interação complexa entre eles, que seria, afinal, outro nome para a própria existência. Em versos como “a doença sem nome dizimarà os órgãos escondidos / debaixo da pele e do sangue” (M, p. 311), há uma dupla dimensão do segredo: a afecção é misteriosa bem como os órgãos que ela atacaria. A opção pelo termo genérico “doença” – aplicável igualmente a termos arcaizantes e/ou ambíguos como “febre”, “lepra” e “peste” –, reiterada em sua anonímia (“sem nome”), representa não apenas uma tendência arquetípica e curiosamente impessoal – o que possibilitaria articular a questão em termos histórico-culturais mais abrangentes –, como também uma resistência à cultura diagnosticadora do discurso médico prevalente. Até mesmo

o poema “Sida” (M, p 620), que explicitamente a nomeia, não se refere nem ao eu-lírico, nem à descrição da experiência da doença em si, mas à perda de pessoas próximas.

Dentro de uma etiologia ontológica, qual entendia Laplantine, a primeira pergunta que se coloca, até na experiência cotidiana da doença, é: “o que você tem?” A lógica aí subjacente é a da *presença*, ou seja, a patologia “como um objeto que não estava lá e que começou a se instalar e a invadir uma parte do corpo; em suma, como alguma coisa a mais” (2016, p. 96; grifo do autor), o que expressões como “estou *com* febre” e “estou *com* cólica” corroborariam.

Com vimos, o *corpo doente inespecífico* de Al Berto instiga-nos a considerar, por inversão, a própria natureza do corpo são. Afinal, quando ele esteve efetiva e integralmente saudável? Qual o limite desse(s) desvio(s)? Tal necessidade de localizar, isolar e estabelecer fronteiras remete a outro dos binômios de Laplantine: o das doenças exógenas e endógenas, ou seja, o de representações patológicas originadas por intervenção externa ou interna ao sujeito, respectivamente. A causalidade totalmente exógena, dominante em nosso imaginário da *sanitas*, “satisfaz a idéia de que eu não me encontro na origem de minha doença, de que não sou eu realmente que estou doente, quem está doente é um dos meus órgãos, acidentalmente infectado” (2016, p. 70). Em outras palavras, o indivíduo estabelece uma relação de exterioridade com a enfermidade, tratada, conseqüentemente, como “o outro absoluto”, como “intruso” (cf. *ib.* p. 77).

Vejamos, para um contraponto português, o exemplo de Marcello Duarte Mathias em seus *Diários de Paris*. O autor avalia, em 15 de março, que “estar doente é passar a coexistir com um intruso” (apud ROCHA, 2012, p. 297), reproduzindo exemplarmente o vocabulário exógeno apontado. E continua na mesma entrada:

estar doente é descobrir a existência autónoma do corpo, essa nossa outra identidade esquecida que anda connosco. (...) Sim, o corpo escapa-nos tanto ou mais do que a memória, que também envelhece à nossa revelia: o corpo, esse, aguenta, reage, resiste, ou não, ele lá sabe! E nós assistimos, espectadores contrafeitos, a esta realidade fora de nós, embora sempre ao nosso lado” (apud ROCHA, 2012, p. 297).

Mas mesmo na aparente radicalidade do afastamento do corpo-outro, doente, o autor também cede à ambivalência e chega a concluir: “o nosso corpo, terra incógnita, somos nós e não o somos” (apud ROCHA, 2012, p. 297).

Tal matização é-nos mais produtiva do ponto de vista da leitura aqui pretendida. Destaquemos, então, outra entrada, mas, agora, dos *Diários* de Al Berto: “Finalmente vi o meu aparelho digestivo. Fascinante e aterrador. Aterrador e fascinante, terrível sensação de que uma vida estranha palpita em cada órgão invisível do corpo” (D, p. 77). A experiência de

visualizar suas entranhas desperta-lhe sentimentos ambíguos de terror e fascínio, o que, na marcha de nossa análise, poderiam condensar os efeitos estruturantes de sua poesia. Entendida dessa maneira – e, por isso, a leitura exógena desse episódio não se aplica sem ressalvas –, a inquietante familiaridade da “vida estranha” está mais próxima da duplicidade com que conclui Mathias Duarte, na ambivalência conflituosa e enigmática de uma coisa, um *it* – ainda por nomear – entre o *eu* e o seu texto-corpo que não se dissociam completamente – como diz o poeta, em nova imagem tátil: “afastados um do outro continuam a tocar-se através dum objecto, coisa viva sem nome ainda” (M, p. 81).

Se o modelo exógeno, segundo Laplantine, “permite separar o agressor do agredido, o culpado da vítima, o outro de si mesmo” (2016, p. 77), ao pensarmos o convívio do afastamento/proximidade nos mecanismos inomináveis e vivos da poesia, Al Berto lança mão de simultaneidades à beira do inconciliável – agente-paciente e causa-efeito do medo, vítima-assassino do suicídio e doente-doença do contágio, para atermo-nos ao recorte proposto em nosso trabalho –, indicando os impasses de uma escrita-limite do risco. No caso específico, é sintomático não apenas o doente integrar-se à economia experiencial do sujeito, como também, por inversão metonímica, colocá-lo como parte da doença que o acolhe: “na doença e no sossego da terra pernoitava” (M, p. 481).

Há consequências, também na perspectiva da prática médica, em se encarar a doença como fato isolado, como não-eu objetificado e descritível em termos químicos e biológicos. Em 2000, nos debates do colóquio “Littérature et médecine – ou les pouvoirs du récit”, a tônica dos diagnósticos não estava – e, ao nosso ver, ainda não está – distante do que postulava Laplantine, em 1986. Lorand Gaspar alertava para os “*politécnicos de saúde*, cegos para a presença necessária do ser humano ‘por trás’ dos sinais clínicos e diagnóstico da doença” (2001, p. 37; grifo no autor). Andrea Carlino detectava, a partir de finais dos anos setenta – contemporâneas a Al Berto, portanto –, novas interações artísticas nas quais “o paciente e a pessoa humana em sua complexidade reaparecem por trás da doença” (2001, p. 119). E Christiane Vollaire, por fim, chamava a atenção para o protagonismo do médico e da doença dentro da prática profissional – “o progresso do conhecimento científico é baseado no pressuposto de um objeto-paciente” (2001, p. 136) – e conclamava para uma “mudança do centro de gravidade da representação médica para a autorrepresentação” (ib., p. 138)⁵².

⁵² Tradução nossa: “*polytechniciens de la santé*, aveugles à la présence nécessaire de l’être humain ‘derrière’ les signes cliniques et les diagnostique de la maladie”; “le malade et la personne humaine dans sa complexité reapparaissent derrière la maladie”; “le progrès de la connaissance scientifique repose sur la présupposition d’un malade-objet”; e “déplacement du centre de gravité, de la représentation médicale à la

Tais avaliações fundamentam-se naquilo que Canguilhem já nos alertara: “a medicina existe porque há homens que se sentem doentes, e não porque existem médicos que os informam de suas doenças” (2002, p. 69). O saber científico pode incorrer na dita inversão quando, além de criar os signos coletivamente partilhados acerca do estatuto das doenças, acredita que essas só existam, de fato, a partir do mesmo discurso. No sentido oposto, o protagonismo do sujeito e a valorização de sua representação de si, problemáticos e instáveis que o sejam, recolocam o papel da literatura como forma privilegiada de defesa, resistência e expressão do indivíduo em termos da experiência particular.

No enfrentamento da correlação saúde : coletividade :: doença : indivíduo, Laplantine segue a mesma senda aberta por Canguilhem quando considera que as noções de saúde e doença “são comandadas por julgamentos de valor (a saúde chega a ser o protótipo de todo valor, se acreditarmos na etimologia da palavra valor, que vem de *valere*: estar bem) e não existe valor sem referência, implícita ou explícita, ao social”. Em outras palavras, o patológico só pode ser desvio, carência ou excesso a partir da régua positiva que define a normalidade clínica. E continua: “toda sociedade *opta* por uma certa idéia de normalidade que é necessariamente acompanhada por uma capacidade normativa e, para alguns, por uma normalização dos comportamentos” (2016, p. 102; grifo do autor).

Tal opção pela padronização comportamental da segurança-saúde recupera a discussão acerca das proibições e precauções motivadas, como é de se esperar, por uma equivalente série de riscos e medos. Nesse sentido, o conceito de saúde poderia ser visto como uma norma coletiva – que determina um modelo (utópico?) –, enquanto a(s) doença(s), a seu turno, representa(m) a possibilidade de desvio, de particularização do sujeito – quando sabemos que os agentes patogênicos não necessariamente comportam-se da mesma forma em todos os corpos, e estes não necessariamente reagem uniformemente em interação com aqueles.

Al Berto definitivamente não é o primeiro a estabelecer a correlação entre a individualidade criativa e a doença. Edvard Munch, como pudemos ver em capítulo anterior, igualava o medo às demais doenças que possuía e as enxergava como elementos constituintes de sua identidade artística; sem eles não criaria da forma que o fez. A noção, de resto, fora familiar ao Romantismo alemão por meio de um Novalis, ao dizer, em seus aforismos, que “o ideal de saúde perfeita só é interessante cientificamente; a doença diz respeito à individualização” (apud SONTAG, 2002, p. 42).

A individualidade seria, então, uma *a-norma-lidade*? Canguilhem propõe, nessa direção, uma ressignificação do termo: "o homem normal é o homem normativo, o ser capaz de instituir novas normas, mesmo orgânicas. Uma norma única de vida é sentida de modo privativo, e não positivamente" (2002, p. 105). A normalidade não residiria, portanto, na submissão a uma univocidade regulatória coletiva, mas na capacidade adaptativa de cada indivíduo, na experiência criadora de suas normas internas.

Laplangine, ao pensar as representações endógenas da doença na literatura, destaca a categoria da "doença-criação original do sujeito", isto é, a doença como produção artística, como norma-outra. Cita como exemplo o caso de Fritz Zorn, que, em sua autobiografia, chega a afirmar: "Eu quis minha doença e meu câncer" (apud LAPLANTINE, 2016, p. 84-85).

É sobre esse aspecto que, a partir de frase atribuída a Lawrence Durrell – "escolhem inconscientemente uma doença que fará o trabalho de uma pistola" –, Al Berto registraria: "escrever talvez seja a doença que inconscientemente escolhi" (D, p. 268; grifo do autor). A patologia associada à escrita é, assim, forma *eletiva* de um suicídio – nessa bem-vinda confluência de nossos capítulos. Em entrada de 18 de novembro de 1984, enfermo, lembra que alimentar o diário "era a única coisa que me mantinha vivo, disposto a resistir"; entretanto, "a doença foi-se, e com ela parece que se sumiu também o desejo, a vontade de continuar. É de novo tudo muito triste, desolado. Terrivelmente silencioso" (D, p. 187).

Se a prática poética passa pela escuta de um corpo que fala, o "terrível silêncio" estaria reservado, portanto, à saúde. Doença e escrita se alimentam e, mais do que isso, dependem uma da outra. A poesia, desse modo, faz parte de uma paradoxal situação – assim como o medo –, na qual a doença simultaneamente é aquilo que o consome e que o faz sobreviver: "em teus braços esculpidos no vento me recolho, ó bem-amado! e no frio suor da doença procuro o alimento" (M, p. 232) e "nasce do corpo e nele se alimenta e envenena" (M, p. 15).

Nutrir-se de seu veneno é imagem bastante justa para uma poética que, em vez da cessação operada por um procedimento terapêutico, está mais interessada nos processos transfiguradores, no trabalho lento da criação perpassado, pelo acolhimento e elaboração ambivalentes da dor e das moléstias. Nessa chave, lemos a insistência da metáfora da "ostra doente" e sua pérola-secreção: "invento um coração aberto à invasão das ostras doentes / preparo-me para segregar a pérola do sono eterno / enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres" (M, p. 273), "em ti cresce o precioso silêncio, as ostras doentes e as pérolas dos mares sem rumos" (M, p. 161), "eu vi / a sereia em plástico português / crescer das pérolas insones duma ostra / e vergar o corpo sobre a folha de papel" (M, p. 85) e "(anos mais tarde, recordo agora, cresceu-me uma pérola no coração, mas estou só, muito só, não

tenho a quem deixar)” (M, p. 307). Tal processo bem se enquadraria naquilo que Laplantine categorizou como “doença-cura”, aquela que, simultaneamente positiva e negativa, funciona como “*sinais patológicos* e como *esforço terapêutico*” (2016, p. 117; grifos do autor).

Tendo a febre como um dos paradigmas da ambivalência que a doença-cura assume, consideremos, então, a sua presença na obra de Al Berto. Preliminarmente, e o encaminhamento até aqui já o deve ter demonstrado, assinalemos o quanto as enfermidades estão intimamente ligadas aos seus contextos históricos – e, subsequentemente, ao conhecimento médico à disposição –, que não só foram alterando o que se entendia por “febre” como também culturalmente lhe atribuíram valores bastante diversos. O vocábulo pode designar, diacronicamente o sabemos, tanto o sintoma que causa a elevação da temperatura corporal – acepção mais corriqueira atualmente –, quanto uma larga gama de afecções virais e bacterianas como febre amarela, tifoide, maculosa, hemorrágica etc. – e essas, na verdade, guardariam resíduos semânticos dos tempos em que a consideravam uma doença em si. O dado é importante para colocarmos a própria ideia de “febre” em perspectiva e investigarmos, ao lermos a obra, a natureza do que está sendo ali tratado como tal.

Para um ponto de partida, há uma tendência, em continuidade com a caderneta de “Requiescat in Pace”, da prática/simulação diarística ocupar-se do registro da doença. No volume de 1982, de *O Medo*, em 7 de junho, aparece o indicativo: “estou febril. (...) apago a luz, fecho os olhos e não durmo” (M, p. 230); em 17 de dezembro, repete-se a anotação: “tremo o dia todo, como se tivesse alguma febre maligna. há três dias que não como e vivo, enroscado, junto à lareira.” (M, p. 235). Nesses casos, o sujeito ilustra-nos os estorvos cotidianos impostos pela febre e experimenta-a *como se* fosse uma doença em si, maligna.

Na entrada de 10 de abril de 1984, ao seu turno, a configuração é outra: “pensou que tinha febre, pensou noutras doenças mais graves, mas respirou, sentindo-se de perfeita saúde.” (M, p. 374). Aqui, ao pensar “noutras doenças”, tem-se a impressão, por equivalência, de que a febre é entendida como afecção, o que é desfeito a seguir ao se aperceber de que eram apenas modulações, digamos assim, dentro de um organismo em “perfeita saúde”. O excerto coloca em causa menos um diagnóstico propriamente dito e mais uma atenção ao corpo, às suas alterações e processos sem necessariamente entendê-los como patológicos. Os extremos desse espectro – “saúde perfeita” e “doenças mais graves” – não estabelecem parâmetros claros, discerníveis. O corpo febril pode ser lido, então, como uma entidade ambígua que congrega a chama-anima e o sintoma-doença.

O livro *Luminoso Afogado* acode-nos de maneira bastante ilustrativa. Nele, confundem-se, por um lado, a ansiedade-medo da perda e seu sofrimento físico, memórias

nostálgicas e o delírio lutuoso do sujeito-velador – “resta o teu corpo deitado sob a respiração febril de quem se deu ao trabalho piedoso da vigília” (M, p. 589), “apesar da febre, do delírio, da ausência de espírito, sentia a tua mão” (M, p. 595) e “a febre aniquila-nos” (M, p. 596) –; e, por outro lado, a ardência do desejo e de sua geografia-memória afetiva – “a cabeça febril de nossa paixão” (M, p. 592), “o fogo que atearas dentro de mim” (M, p. 592), “a febre onde as aves vinham queimar as asas” (M, p. 593). Destarte, sendo um dos elementos de coesão dentro do longo poema, a febre traduz, mais do que a variedade, a concomitância de estados experimentados pelo sujeito nos desdobramentos da morte desse *lume* – febril –, anunciado no título, a naufragar, poente, no mar – “o sol afunda-se nas águas” (M, p. 593).

Quando considerado o conjunto da obra, a duplicidade repete-se. Ora nos deparamos com o combustível dinamizador de anseios – “descubro a febre, a ânsia do eterno viajante” (M, p. 642) e “levo apenas uma espécie de fogo no fundo de mim / uma ânsia que não sei explicar” (M, p. 391) –, ora encontramos o sofrimento de um sujeito prostrado, nos limites de um corpo-ruína que muito ardeu – “o corpo exausto / a febre esmagava-me / recolhia aos quartos de pensão” (M, p. 391), “febre estiolara-lhe os nervos e o peito” (M, p. 481), “de meu corpo corroído pela febre ergo-me” (M, p. 533) e “encosta-te à parede / deixa o fluxo da dor circular / por dentro das imagens febris” (M, p. 652). Embora tentador, estabelecer um senso de causalidade – a do sujeito que, por excitação do desejo, sucumbe ao seu excesso – pode propor nexos pouco condizentes com a obra, mais afeita a simultaneidades e circularidades.

Tal “narrativa” orientara, em certa medida, leituras de um Álvaro de Campos, por exemplo. Mesmo aí, o percurso que parte da febre-movimento para a febre-debilidade teria de ser matizado. Já nos versos inaugurais de “Opiário” (1998, p. 301), o sujeito anuncia, de forma ambivalente, que “sentir a vida convalesce e estiola” (1998, p. 301). Irremediavelmente inadequado à existência, nesse esforço adaptativo, acometem-lhe “dias de febre” (ib., p. 302) – reforçados, no poema, pela aproximação rimática “cabeça”/“adoeça”. Aqui, na intensidade dos dramas de sua vida íntima, o Campos febril está “essencialmente” sob a égide da doença: “Febre! Se isto que tenho não é febre, / Não sei como é que se tem febre e sente. / O facto essencial é que estou doente.” (ib., p. 304). A dúvida reativa quanto à própria natureza daquilo que se sente, notemos, é recorrente nos estados febris.

Nesse campo escorregadio, o mesmo heterônimo, já nas “Ode Marítima” e “Ode Triunfal”, tem “febre e escreve” (ib., p. 306), com um “forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria fora e dentro de mim” (ib., p. 306). Isso significa dizer que a subjetividade do eu-lírico está – ou quer estar – em consonância com o turbilhão fervilhante do mundo moderno maquinal. À essa poética poder-se-ia perfeitamente aplicar o título de

“máquina de febre das minhas visões transbordantes” (ib., p. 327). No contexto da franca aceleração futurista, o estado febril está para o corpo, assim como os vapores estão para as caldeiras. Tal força-fúria termodinâmica chegaria mesmo a ser, prometeica, equivalente à da Natureza: “Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical — / Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —” (ib., p. 306). Aplicados também ao calor-volúpia, os elementos repetir-se-iam ainda em versos como: “O sol dos trópicos pôs a febre da pirataria antiga / Nas minhas veias intensivas” (ib., p. 323).

Dentro do universo de Campos, a febre funcionaria como marcador de contextos histórico-literários, como um dos índices de suas inclinações ora decadentistas, ora futuristas – ou, em outras palavras, entre a introspecção de uma subjetividade adoecida e a propulsão ávida por movimento acelerado e satisfação do prazer.

Não se pode ignorar, assim, o quanto a figura da febre, em Al Berto, participa igualmente da construção de sua persona. Quando observamos a entrada de 21 de maio de 1984 em seus *Diários*, lemos: “a gripe não me deixa raciocinar” (D, p. 158). A mesma entrada, quando integrada ao seu trabalho poético, suprimiria a informação e adaptaria o restante: “tenho febre. sinto-me como se tivesse entrado em estado de hibernação. sensação de torpor. frio. as coisas põem-se a tremer, o ar tornou-se visível” (M, p. 375). Ao refazer o movimento de composição, percebemos que o apelo literário, por assim dizer, da febre foi maior do que aquele de um sintoma gripal. A escolha filia-se ao gosto do autor, já aqui demonstrado, por um repertório patológico mais inespecífico, polissêmico e, portanto, carregado de uma herança cultural – literária, inclusive – bastante significativa.

O historiador Christopher Hamlin, em *More than hot*, para a série “Johns Hopkins Biographies of diseases”, ao reconstituir a progressão do foco científico e, conseqüentemente, a reconfiguração da própria percepção cultural a esse respeito, afirmava que o interesse pelos estados febris começou a se desenvolver durante o século XVIII, precisamente com o declínio dos surtos de peste e com as novas preocupações com a febre amarela. Ora, o contraponto com a peste(cf. 2014, s/p)⁵³ – que também vem ao encontro da organização desse capítulo – recua ainda mais o intenso diálogo que Al Berto estabeleceu com as escritas da doença.

Sobretudo a partir de finais dos setecentos, Hamlin fala-nos de uma “feminização da febre”, enquanto *topos* literário, através da qual os protagonistas – em especial, claro, as

⁵³ Ainda que sob o risco de hiperinterpretação, Pessoa pode ter mencionado obliquamente a febre amarela – enquanto força-Natureza avassaladora – nos versos citados, o que se justificaria não só pela insistência no referente geográfico dos “trópicos”, mas também pelo repertório cultural da época. No início do século XX, por começar a entender a doença e a desenvolver formas de prevenção, a febre amarela era certamente das pestilências mais temidas no imaginário ocidental.

heroínas – eram acometidos por uma combinação de sentimentos exacerbados e acessos febris, que poderia ser tanto o produto, quanto a causa de arrebatamentos emotivos. Aos que se lembram do clássico *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, a descrição de uma “deadly fever resulting from injured feelings” (2014, s/p) – isto é, da febre como somatização de graves conflitos emocionais – cabe perfeitamente ao desfecho de Simão. O Romantismo foi particularmente interessante, nesse aspecto, ao tratá-la como “veículo de introspecção”. O historiador encontra em Edgar Allan Poe e Jean Jacques Rousseau exemplos de questionamento quanto à normatização do “unfevered”, do estado não-febril.

O breve excurso serve-nos para ilustrar e situar, com suas reminiscências românticas, a persona febril albertiana na qual se conjugam o padecimento somático a uma intensidade, a um excesso de vida emocional e, conseqüentemente, a outras formas de percepção e estados de consciência. Tais alterações provocadas pela febre, ainda pelo prisma de uma doença-criação, tornam-se, portanto, motor e fonte da poesia – o que, nos exemplos a seguir, fica ainda mais explícito na associação com uma polissêmica “língua” em chama: “no calor dos corpos fundem-se minerais / a língua perturba-se na febre” (M, p. 348) e “Por enquanto caminhas no incêndio vertical do canto. As sílabas vão carbonizando a língua” (Dp, p. 77).

Não se trata, assim, apenas de escrever sobre a febre, mas também de escrever motivado por ela, na atenção ao corpo, no desregramento dos sentidos em que as sensações ora se divorciam da racionalização que se faz delas – tremer de calor e arder de frio –, ora criam suas próprias antirracionaisizações delirantes. Isso fica patente quando, já hospitalizado, o poeta anotava o lembrete: “falta o relato das febres e dos delírios” (D, p. 586).

Na ambivalência do corpo arruinado por sua ardência, é ela também a chama inspiradora do canto e iluminadora da memória e dos sentidos: “fechado no quarto o homem de febre – ergue-se / da sua própria memória e acende o lume / dos acontecimentos” (M, p. 651), “a memória constrói novos espaços de febre” (M, p. 315) e “por fim atacaram-no as febres / as febres da alba com perfume a violeta / as febres que iluminam os sentidos / e alimentam o surdo canto dos loucos e dos búzios” (M, p. 305).

Ao lermos expressões como “víamos o tremelicar da luz nas veias” (M, p. 649) e “há uma alucinação furiosa que me incendeia a veia” (M, p. 147), melhor compreendemos os versos inaugurais do ciclo “Eremitério”. Neles, em uma quase arte poética, depreende-se que o poeta “conhe[ce] o corpo que gera o seu próprio fogo / enquanto a seiva da árvore prepara a floração / e o derradeiro amadurecimento dos frutos” (M, p. 505). No seguimento do paralelo com as flores e frutos – que, de resto, retoma o “pólen febril” (M, p. 654) de poema anteriormente analisado –, a seiva-fogo gerada no interior do texto-corpo prepara os poemas,

que, por sua vez, estabelecem sua própria paisagem, fauna e flora, com “fruits incendiés” (M, p. 94), “húmidas pedras, acesas por dentro” (M, p. 82), “minúsculos animais fluorescentes” (M, p. 87) e “o melancólico lume interior dos insectos” (M, p. 239).

Há um último aspecto, ainda, a ser destacado sobre esses corpos que, para adaptar as palavras do poeta, “se iluminam e se desgastam” concomitantemente. Como na imagem do *luminoso* arrefecido pelas águas de seu afogamento, a febre, pensada em termos de temperatura, pode ou não ser indício de enfermidade, mas certamente é (um dos) indício(s) de manutenção das funções essenciais do organismo.

Nesse sentido, é preciso que se diga da necessidade do corpo albertiano ter a constante verificação de seus sinais vitais – daí a importância do toque alheio “para me certificar que a vida ainda latejava no fundo do corpo” (M, p. 400). Sob tal perspectiva, a vida do texto-corpo se confirma, antes de mais nada, não por sua atividade reflexiva, pelas funções mentais, mas sobretudo pelo seu “latejar”. Isso nos devolve ao princípio desse capítulo quando falávamos da atenção cinético-auditiva – “ouço-me latejar” (M, p. 286) e “ouço o corpo doente latejar” (M, p. 359) –, que compunha a autopercepção de saúde do sujeito; novamente o poeta aproveita-se da versatilidade semântica das palavras: o latejar da doença, da febre e da dor, paradoxal e simultaneamente, reafirma e certifica o latejar do pulso, da vida.

O vocábulo, não à toa, aparece com alta recorrência associado à poesia enquanto entidade viva, no batimento que determina o ritmo desses versos: “lateja-me na boca um coração de papel” (M, p. 274) e “em ti escuto o coração do poema latejar” (M, p. 313). As cenas de escrita, por sua vez, já associam o latejar à dor do corpo-escrevente como se o ato de imprimir qualquer tipo de vida ao papel se fizesse a esse custo: “escrevias com os pulsos a latejar. acordávamos no meio das palavras, no chão peganhento do remorso” (M, p. 591) e “os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que nunca vi. o peito desgasto pela doença” (M, p. 132).

Nessa direção, não surpreende que a atenção demandada pelo texto-corpo, na intimidade penumbrosa de seus órgãos invisíveis, torne a comparecer enquanto instrumento: “a dor requer uma atenção desesperada, conhecêmo-la a pouco e pouco, conforme se insinua em tudo o que vemos, lentamente, até que atinge o âmago das coisas e nos fere o coração” (D, p. 267). Para a escrita íntima dessa “dor persistente, intensa, contínua, por todo o corpo prostrado” (M, p. 365) é preciso um convívio igualmente íntimo, “a pouco e pouco”, “lentamente”, que se confunde com a própria (marcha da) vida. Daí, ao descrever o seu ofício, acaba por utilizar-se dos mesmos adjetivos: “a escrita é o resultado de um lento e doloroso trabalho: esse de viver”, resume em entrevista de 1987.

Para esse sujeito, no labor do viver, ou ainda, “no meu susto de estar vivo, uma agulha costura os órgãos uns aos outros para que a dor não se espalhe pelo corpo” (M, p. 25), a consciência do existir, o susto-medo dessa epifania, está na causa da experiência dor. Contê-la, no entanto, não configura uma atitude analgésica, mas, antes, uma forma de sobrevivência, retendo-a para *experimentá-la* ou retendo-a para *transformá-la* em/pela costura do tecido-texto, na concentração na dor – e na dor dessa costura –, em si outras formas de experimentação, como demonstra o avançar da obra.

O “corpo doído” (M, p. 227) soma-se, portanto, àquela lista de predicativos que caracterizam a vulnerabilidade do indivíduo do medo. Visto desse ângulo, ao considerarmos a submissão à doença e à dor no trabalho-obra de viver, aquele latejar da vida pode ser também o de um arfar agônico: “latejámos, os escombros de nossos corpos puseram-se a latejar / ruínas, vegetações, pedras aguçadas, templos desfeitos / agonia” (M, p. 112). A fórmula breve, sintaticamente encurralada, de “latejámos” ecoa-nos a constatação lapidar de “sobrevivemos ao caos. sobrevivemos.” (M, p. 124).

Por entre seus escombros e ruínas, recoloca-se aqui a problemática do corpo sobrevivente. Nos debates acerca de sua já mencionada fala, Voltaire (2001, p. 160) retomava a distinção nietzschiana entre vida e sobrevida – sendo esta uma mera manutenção das funções biológicas. Isso parece estar em linha de continuidade com as ferramentas do biopoder, cuja ambição suprema, qual entende Agamben, é “produzir em um único corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre *zoé* e *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência” (2008, p. 156). O paroxismo dessa situação, segundo o filósofo, teria sido o “mulçumano” dos campos de concentração: “uma sobrevivência separada de qualquer possibilidade de testemunho” (ib., 156).

Como temos dito e, no contexto desse capítulo, cabe repetir, Al Berto inverte os sinais. Para ele, a sobrevida não é um rebaixamento: o sujeito que “escrev[e] para sobreviver” (M, p. 541) não opera uma separação, mas a tentativa de uma união – não menos problemática – da vida e do texto-testemunho. Contra a norma do fazer-viver, contra a preservação compulsória da vida enquanto dever coletivo e individual, o texto-corpo volta-se para as outras normas da doença e, assim, sobrevive – não *apesar*, mas *através* dela. O preço disso – como aquele escrever na ebulição da febre – talvez seja sua própria consumação: “estou gasto. dei-me sempre mais do que podia. não há nada que me possam roubar, sou um homem espoliado de todos os bens, de todas as doenças, de todas as emoções” (M, p. 457). Quer seja para emoções – nomeadamente o medo –, quer seja para afecções, a poética albertiana não estava exatamente preocupada com processos terapêuticos, mas, se ainda quiséssemos enquadrá-la

nesses termos, arriscaríamos dizer que o corpo poemático não está em guerra permanente com possíveis agentes patogênicos; está concentrado em viver a doença, em experimentá-la até o limite a fim de gastá-la e dela, talvez, se despojar.

Para o “homem espoliado”, “gastar” é um verbo central e porta o étimo latino “*vastus*”, isto é, “tornar deserto”, “devastar”; é a mesma raiz, por exemplo, de “waste” em inglês. Como *waste land*, como terra desolada – e a literatura de nosso tempo as tem revisitado –, os desertos albertianos são dilatações de um corpo exaurido de seus recursos: “este corpo em que me escondi / gastou-se” (M, p. 541) e “ínfimo rumor, diminuto tempo do corpo desgasto” (M, p. 233).

Em versos como “no recanto mais esquecido da noite... talvez / descubras o vazio onde o corpo desgasto esperou” (M, p. 317), o paroxismo da consumação do corpo, a sua anulação – o vazio, o silêncio –, é a prova veemente de sua importância: é um corpo elevado à máxima de suas potencialidades, atravessado pelas imensidões do mundo a ponto de sucumbir: “deixa que o mar inunde os órgãos do corpo / espalha lume na ponta dos dedos” (M, p. 484) e “posso a doença dos espaços incomensuráveis e os secretos poços dos nômadas (M, p. 186). Teria sido essa a geografia do corpo que Al Berto buscou preservar.

A ênfase no corpo-*corpus* poemático insurge-se contra os “tempos de manipulação e de enxertia”, conforme afirma em entrevista para *A Phala*, em 1997: “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). Contra um sistema que mais se assenta nas relações financeiras em detrimento dos vínculos sociais e afetivos, a poesia comparece como tentativa de resistência frente ao esvaziamento do sujeito – rebaixado pela serialização anônima – e frente à negação de sua corporeidade – abstraída pela numeração.

O corpo-contribuinte, tal qual uma casa, tem de respeitar os alertas para mitigação – já comoditizada em seguros – dos potenciais danos e prejuízos – igualmente precificados; é um corpo, portanto, “domesticado”: deve zelar por sua limpeza, deve ser precavido e moderado. A compulsão médico-preventiva está sempre a atualizar e divulgar suas listas, como um dever cívico, com causas de morte que seriam evitadas não fossem os comportamentos e exposições de risco: doenças relacionadas ao tabaco, ao álcool, a outras drogas e ao sexo estão entre as primeiras. Al Berto não poderia se posicionar mais na contramão de tal postura: o corpo que precisa ser gasto não se sujeita à lógica previdenciária – e pecuniária – das poupanças, do custo-benefício. Nessa direção, o sujeito que diz “se morresse agora não deixava nada, porque tudo bebi e esvaziei na minha sede” acrescentaria imediatamente “e bebi noites a fio esse

amargo que as coisas têm antes de nos pertencerem” (D, p. 224), para demonstrar que sobreviver por excessos, longe do dispêndio hedonista, assenta-se também no trago acre da vida. Quando o poeta coloca insistentemente sua análise íntima em termos de vísceras, pele, fluídos e secreções, sinaliza que ela não se trata nem de uma abordagem puramente abstrata, tampouco obsessivamente asséptica, pois o seu texto-corpo, sedento de experiência, abre-se ao vício e à doença, ao contágio e à contaminação, abre-se à circulação das emoções. Do medo, inclusive. Do medo, sobretudo.

2. TRAMA-TEXTO, O RENDILHAR DA PESTE

Gostaríamos de dividir esse segundo momento de nossa análise sobre medo e doença em duas partes. Na primeira delas, seguimos na senda aberta anteriormente para pensar as metáforas corporais e a ideia de texto-corpo, mas, diferentemente do movimento de internalização antes observado, interessa-nos, dessa vez, os temas advindo de uma relação exterior com a doença, como, por exemplo, as noções de contato, contaminação e veneno. Na segunda parte, nosso foco, como desdobramento da ideia de contágio, dirige-se para a incidência da figura da peste, a carga histórica de suas narrativas e seus desdobramentos poéticos e éticos – a palavra-epidemia, o isolamento e os comportamentos restritivos, a partilha e o senso comunitário. A peste, assim considerada, devolve-nos a discussão acerca da experiência da catástrofe através da qual o senso de coletividade, mais agudamente assume um caráter ambíguo e conflituoso.

Ao se constituir enquanto corpo, através dos dedos o mundo descortina-se para sua poesia: “paisagens cidades descobertas algures sob os dedos” (M, p. 279). Em outras palavras, repetimos, é uma forma de acessar e dizer as coisas: a mão que as toca também as escreve. No poema “Truque do meu amigo da rua”, é notável como as mãos – “sobretudo as mãos” –, para além de serem o canal de descoberta do outro – “tacteio-te de alto a baixo” –, acabam por constituírem verdadeiras metonímias da lembrança afetiva: “e tuas mãos, recordo-me / sobretudo de tuas mãos imensas sobre o peito / teu corpo nu, à beira da cama, em sossegado sono” (M, p. 175). Em “Cartas de outono”, dos mais belos textos da lírica amorosa albertiana, funcionam como uma espécie de fio condutor do texto: é o despertar do corpo – “quando estendo a mão por dentro da noite e te acordo” (Dp, p. 68) –, a assimilação dentro de sua economia afetiva – “a tua mão esconde-se na imagem da minha mão” (Dp, p. 70) –, e, por fim, o índice dessa experiência – “as mãos queimadas, memória da tua passagem” (Dp, p. 73).

Dessa forma, como já apontávamos em *Luminoso Afogado*, os exemplos têm em comum o esforço poético de busca e fixação de uma memória tátil, na qual o “tu” pode se referir tanto a outros indivíduos – “tactear teu rosto disperso pelos ventos” (M, p. 260), “persigo-te com os dedos pelo vácuo” (M, p. 274) –, quanto ao próprio sujeito, passado, duplicado em espelhos, fotografias e no próprio texto – “consigo tactear o fundo queimado do espelho / onde me sento para te escrever” (M, p. 245) –, o que, retroativamente, coloca sempre em xeque o estatuto desse “tu” a que se dirigem os poemas.

Se anteriormente falávamos de uma *atenção* voltada para si, para as vibrações e sensações do próprio corpo, agora, consideramo-la em seu movimento em direção ao outro, na qual a pele-memória assume, assim, a qualidade penetrável de se manter, por condição, aberta ao contato: “uma cicatriz de cristais e de bolor abre-se / porosa ao contacto dos dedos indica / que não haverá esquecimento ou brisa / para limpar o tempo imemorial da casa” (M, p. 534). Nesse processo de exposição, realiza-se o ato poético, constrói-se o ser em trânsito, (tra)vestido de escrita – com gêneros em mutação –; o texto é tecido permeável, absorvente, igualmente indistinto entre realidades intercambiáveis: aquele “que se veste com a pele porosa da sua própria escrita” (M, p. 649).

Nesse sentido, destacamos a ocorrência do sintagma “poro a poro” comumente utilizado para marcar um modo de progressão lenta, exatamente como o poeta também entende o seu ofício: “o corpo incha e poro a poro uma abelha / refulge sobre a máscara de mel” (M, p. 353), “poro a poro as sombras erguem-se para o sol / tocam o umbral da memória onde guardei / o corpo feliz do adolescente que fui” (M, p. 539), “aprendeu a separar o nocturno zinabre / do transumante desejo e poro a poro o dia / larga sobre a pele os perfumes da terra” (M, p. 563) e “onde um vulcão se extingue poro a poro... lentamente” (M, p. 314). Ao insistentemente destacar o “poro”, ao multiplicar infinitesimalmente as aberturas, as portas de troca, Al Berto dá a ver um corpo que se deixa impregnar completamente, em suas menores escalas, e, com isso, perturba a ficção da pele como invólucro protetor, como fronteira clara e resistente entre o indivíduo e o mundo.

Há uma vinculação que agora já nos parece madura para essa análise: o toque e o contágio. A palavra latina “plaga” – da qual deriva “praga” – contemplava as noções de “golpe” e “pancada”. Ao descrever a disseminação da peste, Fernão Lopes utiliza, por exemplo, a imagem do “angio da morte” estendendo sua mão (1990, p. 310). A própria palavra “contágio”, na origem, era sinônimo de contato, tendo assumido a acepção, hoje mais corrente, de transmissão de doenças tempos depois.

Os medos relacionados ao contágio não estão, contudo, assentados apenas no toque, mas também, subjacente, no pressuposto do corpo permeável – o que se observa cotidianamente, por exemplo, na advertência profilática para o uso de luvas e para a esterilização frequente das mãos. Al Berto, com veremos, explora em profundidade tal imaginário, mas, em vez da palavra “contágio”, preferirá sistematicamente a “contaminação”. De partida, é interessante estabelecermos esta distinção para o tema que se insinua. Em 2011, a revista *Tracés*, em número especial sobre contágio, publica o editorial “Histories de la précarité humaine”, assinado por Florent Coste, Adrien Minard e Aurélien Robert, através do qual aprendemos:

“o conceito de contaminação é responsável por esclarecer o que ocorreu nos relatos (essa pessoa contaminou outra). A contaminação remonta às causas de um processo com seus agentes e pacientes, ao contrário do contágio, que descreve um processo impessoal e global (2011, p. 7-8)⁵⁴.

Tal diferenciação interessa-nos, pois marca a abordagem personalista, digamos assim, com a qual o poeta lida com o tema. O seu tom intimista, o seu interesse pelo tatear dos corpos, determina suas escolhas lexicais; para ele, a “contaminação” aparece atrelada até mesmo a coletividades: “o amargo sabor deste país contaminado” (M, p. 326). O vocábulo ainda oferece maior polissemia, podendo ser aplicado na área química (sobre elementos estranhos na composição de materiais), na área ambiental (sobre poluentes) e na área de saúde e medicina (sobre agentes patogênicos).

Al Berto entrecruza tais usos em versos como: “mancha alastrando pelas entranhas contaminadas / rios mares cataclismos neves espetaculares do corpo virado do avesso / coração onde o corpo segrega a agonia da escrita” (M, p. 63). A mácula contaminante – poluição ou tinta – consubstancia-se com o sangue gerador da escrita: “acordei no torpor do sangue contaminado, escrevo o que me vai acontecendo” (M, p. 19) e “a pouco e pouco Alexandre verga-se como uma sombra / para fora do meu sangue contaminado” (M, p. 287).

Construir o poema, assim, fundamenta-se na assimilação, como elemento constituinte, das características que determinam a natureza estranha de um agente contaminador: o indesejado, o danoso. Para a “alquimia do verbo”, de que falava um Rimbaud, a poesia de Al Berto opera na reversão da síntese de metais nobres: “precipito o corpo para o interior incandescente dos minerais. contamina o ouro do sangue com que eles se alimentam” (M, p.

⁵⁴ Tradução nossa: “le concept de contamination a charge de préciser ce qu’il advient des relata (telle personne a contaminé telle autre). La contamination remonte des effets aux causes d’un processus avec ses agents et ses patients, à la différence de la contagion, qui décrit un processus de manière impersonnelle et globale”

231). A reelaboração dos corpos poemáticos na/pela escrita não se norteia pelo princípio da purificação, mas, pelo contrário, da impureza: “teu corpo dilui-se nos ossos das páginas, contamina as cartilagens das sílabas / resta-me o fingimento sibilante das palavras” (M, p. 165). No seguimento dos processos alquímicos, se, anteriormente, um verso como “o sangue transmutado em raríssimo metal” (M, p. 517) indicava-nos as metamorfoses entre orgânico-inorgânico, sua versão primitiva, contida no espólio, também sugeria uma mudança de estado, mas, ali, metaforizada pela contaminação: “o sangue solidifica contaminado / retrai-se dentro das veias até ao coração” (E, cx. 41).

Em tais conversões, o próprio estatuto daquilo que se considera contaminado, pressupondo um estágio anterior ou ideal de pureza, fica desestabilizado ao acometer essa poética desde os seus sustentáculos: “estão contaminados de claridade os alicerces daquilo que escrevo” (M, p. 233). Ademais, descentra-se certo imaginário que associa sanidade e pureza à claridade, ao elegê-la como partícipe do processo mesmo de contaminação. Não se trata de caso único: “a luz contamina o sangue quando ofereço o corpo aos desvarios das cidades aquáticas” (M, p. 347) e “um ninho de vespas enlouquecidas contamina o sangue. luz negra quase solar. o coração atingido” (M, p. 49).

Os versos imediatamente citados são de seu primeiro livro; quase dez anos depois, imagem semelhante retornaria em *Uma existência de papel*: “a doença lança nas veias um insecto negro / calcinado pela excessiva luz da memória” (M, p. 532). Em ambos, os insetos representam o elemento invasor da doença. O negro “calcinado” recupera o jogo antinômico da “luz negra”, presente no poema anterior. Para aquele que optara por escrever “a partir da treva” (M, p. 381) de sua intimidade, a “luz da memória”, essa luz de espécie particular, é o instrumento – imprevisto e incontrolável em sua potência – que constitui e revela a matéria invasora da escrita; é a luz que precipita a exposição em *chiaroscuro*, a construção da “arquitetura de luz e sombra” (M, p. 467) que sustenta e enforma o corpo duplicado frente ao espelho-texto: “*incendeia-se* a pele desta paisagem de rostos / na *penumbra ferrugenta* do espelho erguem-se / os dedos entrelaçados *perfuram nódoas de luz*” (M, p. 482; grifos nossos) e “a revelação desta arte / onde a vida cinzelou o precário corpo / na *luz afiada de um vestígio de tinta*” (M, p. 497; grifos nossos). Mudam-se as metáforas, mas mantém-se um mesmo campo associativo que faz da luz, quando não a própria mancha-nódoa, ao menos o mecanismo que a desperta de sua latência no sangue contaminado, gerador, exatamente por isso, de um texto-corpo.

Em *A seguir o deserto*, o aprofundamento da contaminação – ao ápice de atingir a “enormidade dum mar” – incita o corpo a reagir por exteriorização, em gesto que caberia,

inclusive, paralelo com a própria práxis poética: “eu tossia cada vez mais / a doença contaminava o corpo e tudo o que vivera comigo esfacelava-se nas arestas dos dias” e, mais adiante, “tossia sangue para que os meus actos adquirissem transparência / a doença tinha a enormidade dum mar interior” (M, p. 345-46). A transparência aí pretendida retoma as claridades interiores que se alastram pelo sujeito e que, expelidas, fazem surgir a palavra: “o vômito de luz ergue-se / das palavras ditas em surdina” (M, p. 610).

É disso que também tratam versos como “caminhará no veneno das vozes, roto de luz / dorme sem resistência às estrelas e ao grito / envenenado pela sua própria loucura, perscruta as sombras que o envolvem e sepultam” (M, p. 121). O sujeito, “roto de luz”, manipula em si a doença-veneno da memória, em um trabalho de perscrutação íntima das sombras e vozes que o habitam, que o intoxicam em um ofício simultaneamente de acolhimento e desgaste – “envolvem e sepultam”. Dessa maneira, em muitos casos, imagens já destacadas acerca do “contaminado” equivalem-se às do “envenenado”: “ríamos com as bocas coladas às paredes, os dedos num frenesi sobre os corpos envenenados” (M, p. 54) e “plantas dobram-se por cima das frágeis veias envenenadas” (M, p. 103).

Ora, se tratamos de um processo, interessa-nos incluir na discussão os seus agentes etiológicos. Nesse sentido, em uma obra que reiteradamente tematiza o contágio-contaminação, é de se perguntar por que Al Berto, em face do discurso médico dominante e do conhecimento epidemiológico sedimentado, utiliza-se do termo “vírus” uma única vez, até onde sabemos; em compensação, a noção de “veneno”, ao seu turno, será bastante recorrente. É preciso lembrar que o vocábulo “vírus” carrega, etimologicamente, a memória do “veneno”, quando, longe de qualquer virologia ou bacteriologia, sequer se cogitava a existência de microrganismos infecciosos. É comum, por exemplo, encontrarmos o termo em relatos de peste para designar o transmissor da doença⁵⁵. Ao nos sugerir esse passo atrás filológico, percebemos como, novamente, Al Berto opta por um léxico arcaizante e polissêmico em detrimento de um vocabulário médico-científico mais condizente com seu tempo.

No poema “Truque do veneno”, temos a progressão de seus efeitos: “sabemos que o veneno age sempre dos pés para a cabeça / estonteia / espero, atento, à última convulsão” (M, p. 178). A descrição aplicar-se-ia tanto a uma substância tóxica, quanto a uma afecção – basta, para efeitos comparativos, recuperarmos a descrição de Tucídides sobre a peste: “a doença,

⁵⁵ Nos escritos recolhidos por Delumeau, deparamo-nos com: “o leito nupcial eram temidos como armadilhas, como locais onde se escondia o veneno” (2009, p. 178) e “Isso vem da imaginação e do coração apavorado que está tão fraco que não resiste mais a esse veneno” (ib., p. 183), ambos de 1630; “dispõem a massa dos humores a receber facilmente e de uma certa maneira a atrair de longe o veneno que reina [no ar]” (ib., p. 183), de 1714.

portanto, começando pela cabeça, onde primeiro se manifestava, descia até alastrar-se por todo o corpo; se alguém sobrevivia a esta fase, ela chegava às extremidades” (2001, p. 116). O veneno expande as possibilidades metafóricas, pois, além dessas acepções, poder-se-ia incluir ainda a de “droga”, “entorpecente”: “a cidade constrói-se a partir de imagens nascidas durante a vigília / espalha-se o frio ameaçador, desfaz-se no veneno injectado no sangue, um fruto imenso e sorvido surge sobre a neve” (M, p. 107).

Nesse aspecto específico, o veneno também ajuda a compor a vivência – e a atenção vigilante – noturna e urbana dos excessos que caracteriza parte da obra albertiana: “alguém caminha pela noite ingerindo venenos” (M, p. 346). Tal experiência, sabemos, não desconhece os riscos e o medo deles advindo, como no verso-irmão: “*em todas as cidades, a esta hora, alguém caminha no medo comigo*” (M, p. 123; grifo do autor).

Notemos ainda que, assim como a substância se alastra e se desloca pelo corpo, também o sujeito “caminha” pela cidade em atitude análoga: “envenenamo-nos a cada esquina” (M, p. 118). A deriva do envenenado reforça a ideia de disseminação e contágio: “somos a matéria envenenada da noite e o cuspo dos sexos. a água no incêndio nómada dos corpos. e a escrita...” (M, p. 101). Ao identificar-se e, conseqüentemente, incluir a escrita – reticente, por prosseguir – junto desse nomadismo venéfico, Al Berto entende a poesia como algo não apenas em movimento constante, mas em uma marcha específica, a dos “passos envenenados de quem fere as palavras” (M, p. 312). Aqui, já começa a se delinear, portanto, o imaginário da escrita como vetor de circulação de um agente contaminante, conforme desenvolveremos a seguir acerca da peste. Em entrada de 30 de julho de 1982, a passagem do *eu-lírico* deixa esse vestígio ferino e virulento de “moribundo”, “metamorfoseado na própria escrita”; tal rastro sobrevive até mesmo para além dessas palavras, já que, “ao folheares os meus livros”, “não encontrarás mais nada a não ser a brancura envenenada do papel” (M, p. 233); é como se restassem sobre a folha apenas os próprios venenos que consumiram – e constituíam – as palavras ali contidas.

Se, por um lado, o veneno é a sobra nociva da escrita; é também, por outro, através dele que se ilumina a criação: “uma golada de veneno e eis que se acende o talento. / o rumor precioso das sílabas” (M, p. 641). Junto da insinuação suicida, o imaginário replica a lógica do lume febril previamente abordada. O corpo contaminado/envenenado, portanto, integra o quadro da doença-criação e participa do instante fulgurante de uma ambivalente *consumação-consecução* da escrita e da *consumação-destruição* do corpo – aquilo que o poeta, outrora, aglutinara no “grão corpogrão *consumido* no cio das palavras” (M, p. 63; grifo nosso).

Aproveitaríamos a imagem desse grão, que é pura potência – e poderia ser aplicado também para doenças –, para emparelharmos versos de “Ofício de Amar” e *A seguir o deserto*, respectivamente: “tenho a companhia nocturna dos animais e a peste / tenho o grão doente das cidades erguidas no princípio de outras galáxias, e o remorso” (M, p. 186) e “a visão do início / as primitivas tribos de povos estelares as pragas de gafanhoto e de sífilis / a peste / que se revele no fundo de mim a peste” (M, p. 346-47). Os versos confluem em um aspecto: compõem um cenário originário – “no princípio”, “visão do início” – de comunidades extraterrestres ancestrais (!), presumidamente vitimadas ou causadoras da peste.

É curioso pensar que, ao menos a partir de 1979, popularizou-se⁵⁶ a ideia de que a Peste Negra do século XIV – das mais devastadoras pandemias da humanidade – tivera sua origem em bactérias oriundas do espaço – um acidente (*ad cadere*) epidêmico a cair dos céus, literalmente. Tais teorias, em certo sentido, eram motivadas por “acasos” inexplicáveis, como, por exemplo, os longos períodos de retração da doença após surtos violentos de largo alcance ou, então, as localidades contíguas poupadas pela peste na geografia do contágio. O medievalista Norman Cantor, em *In the Wake of the Plague*, perseguiu o avançar dessas teses excêntricas nos anos 80 e 90 e não as vê muito distantes de explicações medievais, que incluíam cataclismos, fendas terrestres e serpentes disseminadoras da moléstia; seriam, para ele, versões de uma mesma dificuldade: “o senso comum tem de saber que coisas únicas, horrendas e, de todo modo, inexplicáveis efetivamente ocorreram” (2001, p. 184).

O advento da peste é das experiências humanas que mais nos lembra da aleatoriedade, da contingência e da vulnerabilidade a que estamos submetidos pelo simples fato de existirmos. Isso explica sua longevidade e vigor desses avatares em nossas mentes e corações. No capítulo ilustrativamente intitulado “Novas Doenças, Velhos Medos: a mídia e as projeções de um futuro apocalíptico”, Claudio Bertolli Filho, ao focar nos eventos gripais e na atenção que recebem dos meios de comunicação em massa, lembra que “a peste e suas consequências imediatas resistem no imaginário ocidental como sinais afinados, com sensação de que o apocalipse se aproxima, revelando, com isso, um lado sombrio do espírito humano e, ao mesmo tempo, instigando-o à ação” (2012, p. 27). Permanecemos, portanto, à espera da “próxima peste” que nos dizimará a todos.

Retornemos, então, à cena intrigante dos versos albertianos para delas assentarmos algumas conclusões preliminares: primeiro, a ancestralidade da peste seria anterior à própria

⁵⁶ Apenas para uma referência outra, embora posterior a alguns versos citados, em 1984, Laurie Anderson homenageava William Burroughs com a performance “Language is a virus (from outer space)”, que também se insere, enquanto metáfora, nas teses da época.

vida em nosso planeta – isto é, se epidemias são comuns em narrativas escatológicas, Al Berto as posiciona também nas cosmogônicas; segundo, o sujeito se apresenta, desde o seu âmago, como resquício-memória – o “grão doente”, “no fundo de mim” – dessa gênese catastrófica. Aí, estão duas linhas de trabalho para se pensar a peste tanto como elemento constituinte da persona albertiana e de sua práxis poética, quanto como *topos* de nossas narrativas coletivas – o que incide diretamente, por exemplo, na construção de valores, de modos de socialização, de interditos morais acerca da doença e da contaminação etc.

Antes de avançarmos sobre a constituição de um sujeito poético *pestilento* é preciso considerar alguns dados. Laplantine identifica como “refluxo de nosso horizonte cultural médico” a prevalência, sobretudo nas obras literárias, da noção endógena, na qual “o doente está totalmente presente em sua doença, ou melhor, de que ele *é* sua doença, a qual se reveste de um significado” (2016, p. 86; grifo do autor). Nessa contracorrente, não está em causa o protagonismo da patologia em uma prática terapêutica que faz coincidir ou, melhor, reduzir o indivíduo a uma enfermidade por extirpar; trata-se, na verdade, de forçar um olhar sobre aquele que assume sua condição de contaminado-envenenado.

No caso específico das afecções contagiosas, o doente tem ainda um estatuto específico, pois é ele também um *portador*, ou seja, aquele que delas padece e também as transmite. Priscilla Wald, em *Contagious: cultures, carriers and the outbreak narrative*, desenvolve uma reflexão importante acerca de obras estruturadas a partir da chamada “narrativa do surto”. Através delas, a autora detecta a formulação, priorização e disseminação de determinados medos sociais, a escolha de bodes expiatórios e os discursos subjacentes a estigmatização desses grupos, de seus comportamentos etc. Ela destaca sobretudo como a figura do “portador saudável” é um elemento comum e extremamente perturbador dessas narrativas: “eles representam a questão da culpabilidade na ausência não apenas de intensão mas também, mais fundamentalmente de autoconhecimento. (...) Os portadores humanos ensinam a lição compartilhada pela psicanálise e a bacteriologia: seres humanos carem de autoconhecimento” (2008, p. 16)⁵⁷. É significativo, nesse sentido, como Al Berto integra o tema dentro do universo de sua intimidade penumbrosa, no qual a fala-texto e o espelho, instrumentos da objetificação do sujeito em análise/constituição de si, se equiparam ao trabalho de construção minuciosa, “rendilhada”, da peste. A doença, assim, é também um(a

⁵⁷ Tradução nossa: “they represent the question of culpability in the absence not only of intention but more fundamentally of self-knowledge. (...) Human carriers teach the shared lesson of psychoanalysis and bacteriology: that human beings lack self-knowledge”

tentativa de) autoconhecimento: “repara no estremecimento do sangue, a morte rendilhando peste nos ossos, os dedos paralisados, a fala, os espelhos” (M, p. 11).

Um caso paradigmático do “portador” na contemporaneidade foi o do comissário de bordo canadense Gaetan Dugas, o dito “paciente zero” do HIV/AIDS. Wald procura rastrear a construção desse mito – já que hoje sabemos que o vírus chegara à América do Norte muito antes dos casos associados a ele – e suas implicações: “o assassino invísvel tinha um nome. Logo teria um rosto e uma forma humana” (ib., p. 226). Nesse processo, o indivíduo passa a ser desterritorializado e desumanizado para assumir sua função de “encarnação viral” (ib, p. 219). Ora, não é justamente isso que está posto nessa única ocorrência do vocábulo na obra: “não encontrou cidade para repousar. não mora em nenhuma delas e já não deseja beber nem comer. nem dormir. ele é apenas o vírus capaz de se expandir e de tudo exterminar” (M, p. 64)? O sujeito passa a aglutinar uma série de ameaças à saúde coletiva – o caso seminal que traz o HIV para a América do Norte, o vetor privilegiado por suas práticas sexuais e profissão (comissário de bordo), o disseminador relutante que encarna um dilema de saúde pública e “a malevolência do vírus em si” (ib., p. 233) –, mas é certamente a gratuidade de um mal em si aquela que se sobrepõe às demais e o torna um bode expiatório ideal.

A redução da doença a uma espécie de arquétipo do mal materializado em determinados personagens ou grupos não é mecanismo estranho à história das patologias. A peste, sob tal perspectiva, bem preenche esse papel. Consideremos, apenas como ilustração, dois exemplos históricos que serão posteriormente retomados. Tucídides, no século V a.C., dizia-nos que, “enquanto durou a peste, ninguém se queixava de outras doenças, pois se alguma se manifestava, logo evoluía para aquela.” (2001, p. 117). “Aquele ano”, continua, “na opinião de todos, havia sido excepcionalmente saudável quanto a outras doenças, mas se alguém já sofria de qualquer outro mal, todos se transformavam nela” (ib., p. 115). A peste, assim, pairava sobre as demais, aglutinava-as, ao torna-se algo como o destino, o ponto-final de todas as enfermidades. É mais ou menos nesse sentido que o padre Francisco de Santa Maria conclui, em 1697: “He a peste, sem dúvida, entre todas as calamidades desta vida a mais cruel & verdadeiramente atrocissima. Com muita rasaõ lhe chamaõ como por anthonomasia *O mal*: porque não ha mal sobre a terra, que tenha com a peste, nem comparação, nem semelhança. (1697, p. 270-71; grifo do autor)

Por ser o paradigma da moléstia avassaladora e incontinente – por não ser *uma*, mas *a* doença –, Susan Sontag já havia nos apontado como o lugar da peste na contemporaneidade haveria de ser preenchido pela AIDS. Tal dado por si já nos instaria a considerar excertos como: “os corpos adquirem a dimensão do desejo que não tiveram – desenvolvem suas

próprias pestes” (AM, p. 83), no reverso da associação moral da doença com a prática sexual. Para o imaginário profilático do HIV, encontramos, sobretudo em *Horto de Incêndio*, versos extremamente inquietantes. Falam-nos da “fatalidade do sangue contaminado / dos amantes ocasionais – nada a fazer” (M, p. 609), que reverbera em “fulgor / dos sémenes venenosos alastra no brilho dos olhos” (M, p. 610). Os amantes dali reaparecem, mortos, “procurando / um sémen limpo”, enquanto encontram na terra – que os sepulta – um “triste néctar envenenado”. O poema, cujo título é “Aqueronte”, concluiria com o casal a entrar “com vagar na cidade desmoronada / na fissura deste tempo pestífero / que já não lhes pertence” (M, p. 615), recuperando a metáfora que referíamos.

Al Berto exhibi aqui um tipo de imaginação que se compraz no enfrentar dos interditos, no revolver dos medos. A morte, essa “fissura” na linha do tempo, não é tratada de modo pesaroso ou admoestatório diante do “fulgor” do veneno-contaminação que continua, fatal, a circular pela obra – “nada a fazer”. “Isolados dos outros”, não pertencer ao “tempo pestífero” significa, antes de tudo, não participar do estado de sítio que o caracteriza, não pactuar com o abandono alheio – “vê como um protege o outro”. Não se pode sucumbir à ameaça da morte, do “Aqueronte”, como justificativa para o isolamento, para a segregação.

O inventário das coisas de que se apartam os amantes – “contra os lábios que se despedem da casa / dos afectos / dos amigos / das coisas insignificantes e / da rua que não voltarão a ver” – repercute no “arquivo do amor”, contido no poema “SIDA”: “assim guardamos as nuvens breves os gestos / os invernos o repouso a sonolência / o vento / arrastando para longe / as imagens difusas / daqueles que amámos e não voltaram / a telefonar” (M, p. 620). Não se trata da doença, de seus sintomas, de sua progressão no organismo⁵⁸, a experiência da AIDS, longe da desagregação interpessoal contida na lógica dos portadores malditos de um “tempo pestífero”, reafirma um sujeito afetivo, seus vínculos e memórias – até das “coisas insignificantes” e das “imagens difusas”.

⁵⁸ A ressalva é importante, pois, por ser um autor identificado – e, em certa medida, divulgado e popularizado – por sua escrita homoafetiva, é fácil creditarem-se tais imagens unicamente ao aparecimento do HIV, desconsiderando o fato de que elas estão presentes em todos os livros do poeta. As primeiras notícias de casos sistemáticos de AIDS dentro comunidade gay são de 1981. O Centro de Prevenção e Controle de Doenças norte-americano reconhece-a em 1982, com o nome de GRID [gay-related immune deficiency]. É nesse momento que se constrói de forma vertiginosa a estigmatização do vírus associando-o à homossexualidade. Tais balizas cronológicas ajudam-nos a localizar a doença, dentro da pesquisa albertiana, como um dos elementos que compõem um universo maior e mais plural. Discutir o quanto o seu surto determinou a importância do medo no seio da obra – inclusive enquanto reunião poética, de 1986 – é ignorar, ainda, a ampla exploração, realizada pelo poeta, acerca dos mais diversos territórios da emoção – que historicamente sempre incluíram – mas não apenas – as enfermidades. Procedermos de outra maneira seria tomar a parte pelo todo.

Como visto, *Horto de Incêndio*, livro de 1997, faz um trabalho mais diretamente reconhecível com os códigos da AIDS e suas metáforas. A peste, ali, descola-se do ainda presente imaginário da persona envenenada/contaminada e sua partilha-contágio e passa a enfatizar os aspectos de desagregação, de despedidas e perdas – igualmente ligados ao tema e já desenvolvidos ao longo de todo *O Medo*. O enfoque nas relações intersubjetivas talvez indique sua preocupação quanto à moralização subjacente a uma retórica científico-microbiológica do contágio que acaba por reduzir o indivíduo a um condenável grupo de risco. Em entrevista a revista *Ler*, em 1989, declarava: “Quem apanhar SIDA está estragado, claro. E de hepatite, de cancro, de atropelamento? Ninguém está a tirar o peso ao problema. Mas não moralizem. Não criem novos leprosos. Em vez de se avisar as pessoas, começaram a condenar grupos particulares, com o desejo de regressar aos bons costumes”.

Avancemos, dada a sugestão, no caso da hanseníase que o poeta menciona tanto nessa entrevista quanto em sua obra. É das doenças mais antigas a serem estigmatizadas, sendo o Antigo Testamento uma das fontes fundamentais da condenação da moléstia: “todos os dias em que a lepra estiver nele, será imundo; imundo está, habitará só; a sua habitação será fora do arraial” (Lev 13:45-46). Hoje sabemos que a lepra bíblica designava uma ampla gama de afecções cutâneas – além da própria hanseníase, incluíam-se dermatite, psoríase, eczema etc. –, que, por sua vez, estiveram sempre atreladas à sinalização de desvios de saúde e de moral, como já comentamos. O leproso não é aquele que, por estar doente, terá os cuidados do seu entorno; pelo contrário, por medo do contágio, a ele aplicam-se medidas de isolamento, contra ele justifica-se a violência.

Yara Nogueira Monteiro lembra-nos, no entanto, como historicamente, a partir da tradição bíblica, perpassou uma ambiguidade na relação com o doente, pois “o leproso poderia ser visto como um ‘escolhido’, cujo sofrimento o distinguiria dos demais” (2012, p. 93). O poeta, o sujeito da indelével mancha de tinta e do doloroso trabalho de viver, marca-se como ser marginal pelos próprios sinais distintivos de sua escrita. Excluído da convivência, por natureza de seu ofício, o sujeito não se retira de forma resignada – daí o chamamento-pergunta aos “rostos que passam”: “Qual deles ousará por a mão na minha lepra?” (AM, p. 94). Mais do que sinal de compaixão e humildade, tocar a “sua lepra”, manuseá-la como as páginas de um livro seu, é um ato de partilha e transmissão.

Ao evocar o toque, o poeta apela para o impacto gráfico da chaga supurada, aquela que precisamente caracterizaria a doença: “vendo, pois, o sacerdote a carne viva, declará-lo-á imundo; a carne viva é imunda; é lepra” (Lev 13:15). A obra de Al Berto é particularmente rica em menções à imagem: “hoje, apenas sinto o vento reacender feridas” (M, p. 133),

“tentaria cicatrizar as feridas reabertas pela noite / sou frágil planta noturna e triste” (M, p. 387) e “vento / de pó enferrujado abrindo feridas nos animais vivos” (M, p. 632). A vulnerabilidade de um corpo poroso reaparece aqui de maneira ainda mais dramática através da proliferação de ulcerações de difícil e frágil cicatrização.

Quando o eu-lírico nos fala, por conseguinte, de “eternas as feridas iluminadas dos pulsos” (M, p. 507), sabemos que tal luminosidade refere-se àquela doença do texto-corpo. Nele, não é “fácil distinguir os jogos literários das velhas cicatrizes pintadas. as feridas mais recentes sangravam tanto quanto as antigas” (M, p. 28). Se antes falávamos da cicatriz como a sedimentação do texto, como uma perda do elã do jorro sanguíneo, a ferida eterna, aberta e facilmente reaberta, lembra-nos que os poemas serão sempre matéria viva enquanto reavivados na memória – “medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos. a memória desses textos é uma ferida como crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar” (M, p. 19) e, quase idêntico, “outras feridas alastram subitamente no fulcro da memória” (M, p. 165). Acrescentaríamos ainda que, “incuráveis como os textos”, (o medo d)as feridas do poema haverão de reabrir-se também em cada ato de leitura futura.

Nessa altura, talvez já tenha ficado suficientemente demonstrada a variedade de metáforas corporais que Al Berto, sobretudo no âmbito da doença, associa à escrita, mas nos parece imprescindível insistirmos em tais paralelos, em especial sobre a imagem da ferida, já que ela congrega muito do que temos tentado avançar: os estigmas da pele-texto, a janela porosa das negociações subjetivação/objetificação da intimidade, o paradoxal sinal de vida contido na purulência da chaga-doença, a criação advinda precisamente do ato secreto e, por fim, a ideia de um corpo simultaneamente passivo-contaminável e – em parte também por isso – ativo-contaminante.

Nesse momento, atentarmo-nos para a pele em que se alastram manchas e lesões mantém-nos no campo de pesquisa sobre os desdobramentos da figura da peste nessa poesia; eram esses dos principais sintomas já apontados por Tucídides, por exemplo. Ademais, a ênfase nas imagens abjetas – ferimentos, deformidades, excrescências etc. – sinaliza que não se trata apenas de um *corpo-corpóreo*, para aproveitarmos expressão de Bourke, mas também de seus desdobramentos éticos, morais e políticos. Como escreve Julia Kristeva, “não é a ausência de limpeza ou de saúde que torna algo abjeto, mas o que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. É o que não respeita os limites, os lugares, as regras” (1980, p. 12)⁵⁹.

⁵⁹ Tradução nossa: “c’est ne 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.”

As manifestações do abjeto mostram-nos o quão ficcional são nossos sustentáculos de uma identidade atomística tão cuidadosamente construídas.

Dessa maneira, o abjeto não se restringe àquele *imundo* bíblico – o cadáver, a menstruação, a secreção etc. – e suas estratégias de purificação, mas estende-se àquilo que, ao subverter a norma e as fronteiras, é o anômalo, o estrangeiro, o intruso dentro do corpo comunitário. Tais textos rastreiam o processo através do qual fronteiras de todos os tipos perdem, por incapacidade de resistência “imunológica”, a sua razão de existir e colocam em atrito, por conseguinte, as noções rígidas de identidade, nacionalidade etc.

Com isso em mente, gostaríamos de retomar três relatos de momentos históricos bastante diversos de uma mesma experiência: a peste. Eles nos auxiliam tanto a colocar em perspectiva os temas e imagens que rondam a história da doença, quanto a identificá-los, comparativamente, na obra de Al Berto. O primeiro deles é paradigmático de um contexto cultural em que epidemias possuíam uma razão de ser dentro de um plano divino que transcenderia, em muitos aspectos, a compreensão humana. Os outros dois, separados temporalmente por dois milênios, falam-nos mais diretamente sobre a vivência de um surto epidêmico, no qual não apenas se destroem corpos em massa, como também se esgarça o próprio tecido social.

Fernão Lopes, na *Crónica de el-Rei Dom João I*, relata que, em dada altura do cerco de Lisboa, em 1384, quando os portugueses já padeciam de fome, e a situação agravava-se de maneira insustentável, o surgimento da peste alterou radicalmente o cenário: “começaram a morrer de pestellemça alguũs do arreall das gẽtes de pequena comdiçom” (1990, p. 309), referindo-se aos castelhanos que sitiavam a cidade. A epidemia, no entanto, atingia o outro lado de forma bastante seletiva: “E era gram maravilha per juizo a nos nom conhecido, que em fervor de tamanha pestellemça, nehuũ dos fidallgos portugueeses que hi amdavom nem prisuneiros, ou doutra quallquer guisa, que nehuũ nom morria de trama, nem era tocado de tall door.” (ib., p. 311). Notemos que o cronista não está exatamente interessado na descrição do surto em si, mas nas suas causas e consequências. A peste, nesse contexto, para além de um recurso narrativo, é o instrumento/manifestação do “devinall poderio”, cujos desígnios deveriam ser interpretados pelos homens. Estamos aqui, portanto, distantes de uma catástrofe em seu sentido moderno, que pressuporia a aleatoriedade dos fatos, o absurdo do flagelo. Aos “pestellemçiados”, cabia resignar-se e extrair dos episódios as lições possíveis: “nom querer temtar Deos” e aguardar quando a Ele “prouguesse de çessar aquella pestellẽça” (ib., p. 312).

Dentro de uma ótica nacional(ista), a peste era o selo dos estrangeiros, o que fazia do surto que os acometeu uma punição, senão esperada, ao menos compreensível. Enquanto

imagem, é comum epidemias estarem associadas às metáforas bélicas – “combater”, “conter”, “atacar” etc. –, cujo sentido é a de um corpo sitiado pelos agentes patogênicos. Visto por esse ângulo, é irônico pensar que os invasores às portas da cidade acabaram vencidos por um inimigo que desconhece os limites de muros e fortalezas. Tal sensação de quase onipotência e onipresença da moléstia explicava, nesse aspecto, o fato de associarem-na a uma pena capital infligida pela própria divindade.

Se, por um lado, as pestes tinham um valor admoestatório de reverência ao poder do sagrado, elas marcavam, por outro, a completa descrença na transcendência. Tucídides, em sua *História da Guerra do Peloponeso*, no clássico relato que faz do surto que acometeu Atenas em 430 a.C., registrava que “o temor dos deuses e as leis dos homens já não detinham ninguém, pois vendo que todos estavam morrendo da mesma forma, as pessoas passaram a pensar que impiedade e piedade eram a mesma coisa (2001, p. 118).

As palavras do historiador ateniense interessam-nos pela vivacidade com que desce ao convívio cotidiano em tais contextos – vale a longa e forte citação:

Havia também o problema do contágio, que ocorria através dos cuidados de uns doentes para com os outros, e os matava como a um rebanho; esta foi a causa da maior mortandade, pois se de um lado os doentes se abstinham por medo de visitar-se uns aos outros, acabavam todos perecendo por falta de cuidados, de tal forma que muitas casas ficaram vazias por falta de alguém que cuidasse deles; ou se, de outro lado, eles se visitavam, também pereciam, sobretudo os altruístas, que por respeito humano entravam nas casas dos amigos sem preocupar-se com suas próprias vidas, numa ocasião em que mesmo os parentes dos moribundos, esmagados pela magnitude da calamidade, já não tinham forças sequer para chorar por eles. Eram os sobreviventes que com mais frequência se apiedavam dos moribundos e doentes, pois conheciam a doença por experiência própria (2001, p.117)

Antes de qualquer comentário, gostaríamos de emparelhar o testemunho acima com o do padre Francisco de Santa Maria, que, em 1697, escreveu *O céu aberto na terra: História das sagradas congregações dos cônegos seculares*:

Anda a gente toda, sem distinção de estado, ou fortuna, affogada em amarguras mortaes, padecendo ao mesmo tempo, huns o mal, outros o temor, tropeçando todos a cada passo, ou com a morte, ou com o perigo. Os que hontem enterravaõ a huns, hoje são levados a enterrar, caindo tal vez sobre os mortos na mesma sepultura, aquelles que acabavaõ de os meter nella.

Tememse os homens do mesmo ar, que respiraõ, tememse dos mortos, & dos vivos, & até se temem de si mesmos, porque nos vestidos, que os cobram trazẽ muitas veses a morte encuberta

(...)

Os povoados, parece se trocaõ em desertos, & essa mesma soledade (fora do acostumado) accrescenta o temor, & o assombro. Negaõse os amigos a qualquer acção de piedade, porque toda a piedade he perigo (1697, p. 271)

Ainda que o propósito fosse testemunhar o trabalho devocional daqueles que se “expõem a perder a vida pelo próximo” (ib., p. 273), o clérigo dispensa especial zelo à descrição do drama coletivo, o que faz reduzir o abismo temporal que a separa do relato anterior. Aproximá-los nos dá uma boa medida de algumas constantes, de certos *topoi* nas narrativas do gênero.

Focaríamos em ao menos três aspectos que lhes são comuns. Primeiramente, destacamos o dado mais mobilizador de medo em uma epidemia, isto é, a quantidade expressiva de mortes ocorridas com uma velocidade espantosa na espiral do contágio: osãos que auxiliam os doentes seriam eles mesmos as próximas vítimas em replicação exponencial.

Outro dado importante, desdobramento do anterior, é a ruptura dos vínculos de solidariedade – e até mesmo de civilidade – cuja mais radical expressão atingiria parentes e amigos. “Impiedade e piedade eram a mesma coisa” ou “A piedade é perigo” são divisas a serem mantidas em nossas mentes. A desagregação social não altera somente os laços afetivos, mas a própria paisagem de determinada comunidade, que assiste à desertificação de suas casas, ruas etc.: o espaço público retrai-se enquanto o privado agoniza.

Por fim, a imposição do isolamento, o testemunho da doença e da morte – no próprio corpo, para os doentes; como espectador e expectador, para osãos –, fazem do medo uma emoção igualmente contagiosa que passa a coexistir em igual medida com a peste: padecia-se de um ou de outro ou mesmo de ambos. Na ignorância dos agentes etiológicos, na generalização do medo, “até se temem de si mesmos” é frase tão cheia de sentidos para a análise aqui pretendida. Dada a sua presença ostensiva, em algum momento cogitou-se ser o próprio medo, sozinho, capaz de atrair a peste. Em outras palavras, era como se a emoção em si tornasse o corpo mais suscetível, mais poroso ao contágio.

Os três cenários aqui brevemente explorados ajudam-nos a entender um pouco melhor essa atmosfera de “temor e assombro” e, mais do que isso, reportam-se à questão mesma de testemunhar e, conseqüentemente, transmitir a experiência da catástrofe. Assim como um dos narradores da *História Trágico-Marítima* confessava ser “cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar”, Fernão Lopes igualmente sentia “assi que era espanto de veer aos que padeçiam, e estranho douvir aos que eram cercados” (1990, p. 310), o que ecoaria, ainda, no “lastimoso espectáculo” (1697, p. 271) descortinando-se aos olhos de Francisco de Santa Maria. Dessas palavras medonhas, espantosas, lastimosas se alimentam os *trabalhos do olhar* e do escrever de Al Berto; são elas que se inscrevem sobre a pele-memória, sobre o texto-corpo e que, como a peste, fazem da escrita um constante estado de sítio: “néons projectam catástrofes inacessíveis sobre a pele / outras pestes cercam a cidade, e eu diante da

folha branca sem ousar romper, dizer, mas como? / pensa em levantar-se dali e roçar com os dedos as palavras que aprendeu” (M, p. 106). A persona albertiana, nesse sentido, arrasta em seu canto reminiscências, como dissemos, dos muitos desastres de nossa civilização: “regressei com a água das grandes catástrofes, quebrei portas de cidades muradas. habitei no vento das pestes nocturnas, corri pelo coração das pedras luminescentes e sonhei” (M, p. 235).

É com o peso dos mais remotos flagelos da humanidade que, na entrada de 5 de abril de 1984 (M, p. 373-74), em *O Medo*, Al Berto propunha-se a “fotocopiar a vida nómada das Tribos do Néon”. Gostaríamos de nos deter nesse texto.

O cenário é todo ele pós-apocalíptico: depois da catástrofe, “os últimos sobreviventes repetem em voz alta o que lhes sobejou da memória. é noite, as Tribos do Néon percorrem a desolação das cidades. nas casas vazias a sarna e a peste, nos corpos de quem passa o abandono”. Temos aí uma *equação-síntese do desabrigo* que a experiência-limite da catástrofe faz desdobrar em círculos concêntricos: corpo : abandono :: casa : peste :: cidade : desolação. A partir disso, poderíamos enumerar os três núcleos de nosso interesse: o advento da peste, a confluência do corpo abandonado e da terra desolada, e o esforço de narrar – “em voz alta” – tamanha desfortúnio.

Ainda que não seja o único dos desastres, aquela que seria chamada de “a peste do fim do mundo” (D, p. 132), nos rascunhos dos *Diários*, desempenha um papel importante, central, no texto:

a peste voltava ciclicamente, e as flores perdiam o perfume e o pólen, e as aves despenhavam-se do alto do voo, e as nuvens eram secas como chumbo, e as árvores carcomidas pelos ventos contaminados, e as planícies cobertas de lava (...)

e a peste irrompia dos alicerces sujos da cidade, invadia as sossegadas famílias, a sua grande mediocridade e pouca grandeza, e devassava as estátuas dos fortuitos heróis

A peste, como nos relatos anteriores, tem um poder devastador por sobre toda a paisagem – flora e fauna, terra e ar, tudo contaminado. Há um forte senso de inevitabilidade na erupção da epidemia, porque não se *poderia* evitar – já que era parte dos “alicerces sujos” – e tampouco se *poderá* evitá-la – “voltava ciclicamente”. Como uma espécie de destino da contaminação, a peste atacaria precisamente a mediania e o comedimento das “sossegadas famílias”, o epíteto da vida normatizada em prol da estabilidade e da paz social, do “sossego”.

O dia – identificado, em geral, com as ocupações disciplinadoras e padronizantes da coletividade – já não existe. O mergulho em uma escuridão impenetrável e inabalável, na qual “nenhum fio de luz fende a noite”, reforça o senso de fratura irreversível da vida comum, que vai se aprofundando paulatinamente: “escurece, apenas algumas estrelas são ainda visíveis.

em breve apagar-se-ão também”. Os homens estão lançados, assim, na noite dos *des-astres*, na artificialidade da luz néon, signo de uma vivência-potência noturna perdida. Isso remete-nos à relação ambígua que, como já visto, é uma constante na obra albertiana: “receavam a noite e só nela conseguiam movimentar-se”. Convertida nesse modo de vida conflituoso e instável – o lugar para o qual/do qual se foge –, a noite marca ainda o aprofundamento da solidão dos sobreviventes: “e noite após noite cada homem se isola mais”, ao que havia antes acrescentado, nos *Diários*, “isola-se na fatalidade da doença”, em referência mais clara à epidemia e àquela “soledade fora do acostumado”. Diferentemente do paradigma de outras catástrofes, que resultaram em bonança após a tempestade, a travessia dessa “noite do nosso medo” (D, p. 132), como diria nos rascunhos, está nos antípodas dos pequenos ramos verdes de esperança: “a alba, a primeira depois do fim, surgirá no esplendor da desolação. grandiosos desertos queimados onde nenhum noé terá sobrevivido”⁶⁰.

Sem arca que os pudesse salvar, o dia seguinte, um lugar-comum das narrativas pós-apocalípticas, aparece aqui não como o indicativo do nascer de uma nova civilização, mas como o desnudamento, como a nítida descoberta de sua desolação, quiçá mais profunda do que aquela antes ocultada pelas trevas⁶¹. Nesse contexto, a alvorada nada promete; só faz confirmar a aridez da paisagem e da existência em sua expressão mais crua, desgastada. Confundir o deserto e o mar – sobretudo para uma identidade nacional de passado navegador – indicia, como já dito, a derrocada de um mundo, os destroços de um país – “que restava” –: “as Tribos tinham percorrido o país que restava. não sabiam bem o que era um deserto ou uma praia. as praias prolongavam-se pelo deserto e este vinha morrer nas praias”.

Se Francisco de Santa Maria identificava o deserto nos espaços desabitados por uma população que se recolheu ou morreu de peste, a noção de ruína subjacente à desertificação da paisagem fica mais explícita ao trazê-la para o contexto das cidades, em cenas próximas das ficções científicas distópicas:

por todo o lado exploramos ruínas, mobiliário despedaçado, viaturas abandonadas, electrodomésticos desfeitos, restos de utensílios, de ossos, de livros, de facas... mas já não lembramos para que serviam. caminhamos assim, nus e desprovidos do bem e do mal, do passado e do futuro, desprovidos do presente e de nós mesmos, vivos. (M, p. 374).

Assim encerra-se o relato. A última palavra aponta precisamente para aquilo que permanece afinal: a vida. Já desprovida de seus próprios sujeitos, a vida reveste-se de

⁶⁰ Nos rascunhos dos *Diários*, lê-se: “grandiosos desertos de terra-mar onde [arca] nenhuma guardou as espécies vivas capazes de prolongar o mundo eternamente” (D, p. 137).

⁶¹ A sensação já explorada pelo poeta em versos acerca das visões noturnas do polo petroquímico de Sines.

qualquer coisa ambígua entre a dádiva e o fardo; afirma-se o ofício de viver, no qual, apesar das privações, perigos e reveses, a destruição poderia ser o ponto de um recomeço dos homens novamente nus, edênicos, pelos jardins do Armagedom.

É curioso notar ainda como o poeta, no último instante, apropria-se da voz narrativa em um significativo “nós”. Assumir uma voz coletiva tem a ver com a partilha da palavra – e com o narrar a catástrofe: “em redor do fogo erguem-se silhuetas e vozes, contam-se histórias” e “à roda dum fogo as tribos relatam epidemias, naufrágios, crimes, outros acontecimentos que se mantiveram na memória doída de cada um”. E não é dessa matéria que se alimenta, qual temos demonstrado, a escrita de Al Berto, de sua “memória doída” que é também a de cada um e a de todos nós, “à roda dum fogo”.

O relato das Tribos do Néon configura-se na obra como vestígio de antiga-futura civilização. O fato de o texto destoar radicalmente das demais entradas do volume de 1984 de *O Medo* cria, formalmente, o efeito de um fragmento perdido e reencontrado, crônica incompleta com suas lacunas narrativas. Não sabemos os antecedentes da catástrofe, tampouco o que lhes sucedeu. Se é verdade que o relato parece de forma deslocada por sua localização na obra, também é verdade que, tematicamente, ele dá seguimento às imagens do desastre de maneira mais ou menos semelhante à já explorada na relação poética com a paisagem de Sines e sua busca pelo elemento *vivo* desses cenários.

Ao retomarmos, nesse capítulo, a discussão anteriormente posta, pretendemos trazer novos elementos de reflexão, possibilitados pela figura da peste, dentro desse arco das catástrofes. Quando miramos o pequeno quadro sobre os sobreviventes do Néon, encontramos diversos elementos em comum com outras narrativas: a dissolução da noção de ordem e seus avatares, a quebra do senso de partilha e solidariedade, o isolamento progressivo, as ruínas/deserto e as casas abandonadas etc.

Tais pontos, é claro, não são considerados por uma suposta exclusividade do contágio; a catástrofe, seja ela qual for, desperta nos homens, movidos pelo medo e pelo senso de sobrevivência, um individualismo, um egoísmo em maior ou menor grau. Na *História Trágico-Marítima* não faltam casos nesse sentido, como vimos. De qualquer maneira, em um naufrágio, por exemplo, a solução coletiva – voluntária ou não – ainda surge como forma de superação de um problema comum. No caso da peste, contudo, o agravante do contágio acaba por minar as possibilidades de um esforço grupal já que os indivíduos tornam-se, em si, ameaças potenciais mesmo contra a própria vontade, mesmo contra qualquer predisposição solidária. Logo, mais do que qualquer outra catástrofe, a peste representa uma radical experiência de disjunção e isolamento.

Assim, as imagens da peste dão forte testemunho do potencial segregacionista dos medos sociais atrelados à doença. Em um mundo de fluxos migratórios alarmantes, não é difícil reconhecermos o lastro de nossa sociofobia contemporânea e sua percepção de ameaça ubíqua – em todos os lugares, em todas as pessoas – já no século XVII, quando Francisco de Santa Maria reportava que, durante um surto, “as nações visinhas se fechaõ, & recataõ com summa vigilancia & rigor” (1697, p. 272). “Toda piedade é perigo” ainda é, enfim, uma afirmação tragicamente certa três séculos depois. Talvez daí, como contraponto, surge a necessidade de se enaltecer, em muitas narrativas, o trabalho dos abnegados, dispostos a arriscar a própria vida.

A correlação entre epidemias e circunstâncias desagregadoras é indiferente à travessia de séculos e séculos. Apenas para um exemplo recente, com bilheteria expressiva, o filme *Contágio* de Steven Soderbergh, de 2011, atualiza em escala global – e globalizada – as situações relatadas pelos antigos cronistas: mortandade vertiginosa, pessoas trancadas em suas casas, rupturas entre amigos e parentes, vigilância obsessiva quanto ao toque e, claro, um clima generalizado de medo e terror. A *tagline* de divulgação “*nothing spreads like fear*”, nada se espalha como o medo, tanto revela o apelo publicitário da emoção para um *thriller* de contágio, quanto dimensiona a sua prevalência sobre a própria doença: até se pode safar de um vírus altamente letal, mas dificilmente estaríamos imunes ao medo por ele causado.

Em tais episódios, não é só com a peste e com o medo que o indivíduo pode se infectar: “mas tudo estava contaminado pela solidão” (M, p. 65). Em poema do ciclo intitulado justamente “Eremitério”, o eu-lírico, que como os demais homens não “dorme no limiar do dia”, interroga-se: “que vestígios permanecerão desta reclusão?” (M, p. 506). A pergunta concentra elementos importantes da persona albertiana: o isolamento, noites insones e devassa íntima. Tal sondagem, sabemos, inclui eventualmente um caráter físico ligado ao corpo enfermo. É o caso de outro poema de *Uma existência de papel*, já citado, no qual o sujeito revela estar com “os dedos sujos de tinta há vários dias”, a mesma quantidade de tempo, inferimos, que permanece doente: “talvez não seja só febre que me assola / pode ser um indício de peste / qualquer mal que alastra pela mansa noite / e contamina os dias fechados na desolação” (M, p. 533). Na tentativa de leitura dos vestígios – “talvez”, “pode ser” –, a mera desconfiança “de qualquer mal” traz, para o poeta, a experiência de “desolação”, que etimologicamente – *de-solare* – sinaliza tanto o corpo *arruinado* pela doença, quanto o corpo *solitário* pelos “dias fechados”. A adjetivação – “fechados” –, por sua vez, reforça os cenários da peste ao imprimir as nuances semânticas do confinamento/encerramento.

Se é verdade que o tema da solidão em Al Berto não está todo ele ligado à vivência da doença, como não o evocarmos ao lermos Tucídides descrever que doentes recolhidos eram “vítimas também de uma inquietação e insônia invencíveis” (2001, p. 116)? Ou como desconsiderá-lo quando o sujeito adoentado – com, novamente, “dedos sujos de tinta”, na “noite contaminada” – é o mesmo que se prepara para “o grande isolamento da noite e da escrita” (M, p. 594)? Para a sua persona, que com frequência se caracteriza precisamente pela insônia e pelo medo noturno, o tema da reclusão tem irradiações que fazem coincidir poesia e doença, que fazem coincidir os quartos de quarentena e os eremitérios da escrita.

O isolar-se pela doença/escrita remete àquelas “casas vazias” descritas pelo mesmo Tucídides, nas quais os sujeitos acabavam confiados à própria sorte, solitários. Elas espalham-se por todo *O Medo* construindo sua própria paisagem de devastação: “sentir / os escaravelhos enrolarem excrementos verdes / junto ao rumor imperceptível das casas desabitadas” (M, p. 261), “mortas uma vez mais as casas onde pernoitámos” (M, p. 507) e “enumero as casas abandonadas ao sangue dos répteis (...) pela janela espio a paisagem destruída” (M, p. 296).

Nesses versos inóspitos, a negação da casa insere-se naquela equação do desabrigo, que se aplica igualmente ao corpo e à cidade, em diferentes escalas da desolação: “a cidade foi abandonada pelos seus habitantes” (M, p. 120) e “os últimos grupos de habitantes abandonam a cidade, os relógios pararam” (M, p. 115), conforme lemos em *Meu fruto de morder, todas as horas*. O livro é particularmente rico em imagens da marginalidade de uma “cidade destruída pegajosa abandonada” (M, p. 123), cujas paisagens se converteram em ruína e contaminação – “um vômito sulca os corredores subterrâneos, corpos magoados / os putos dormem nos parkings contaminados, desertos” (M, p. 114) – e cujas relações humanas, em ausências, restos de memória: “lá fora nada resta da cidade. números de telefone onde ninguém mora. bebedeiras imensas. tapos abandonados lixo da memória. cinza” (M, p. 123).

O existir urbano revela uma precariedade e uma instabilidade que antecipam em muitos aspectos o nomadismo da catástrofe das Tribos do Néon. Tuan, ao pensar suas paisagens do medo, dizia que, arquetipicamente, “o muro de uma casa ou de uma cidade oferecia tanto proteção física quanto defesa mágica contra os inimigos do homem, demônios, tempo inclemente e doenças – forças que exprimiam caos, dissolução e morte” (2005, p. 15). Ora, e não são dessas imagens de “caos, dissolução e morte” que agora tratamos? A paisagem albertiana carece da concretude e impenetrabilidade de um muro; está mais próxima da porosidade da pele. Sua poesia parece habitar o lugar impossível do dia seguinte, do instante seguinte em que já não será possível permanecer: “um olhar rápido pelo lugar abandonado / pressente-se ainda a fuga dos corpos” (M, p. 205). Nesse cenário de desagregação não é difícil

imaginarmos que o *solitário* de “um homem só” torne-se o *derradeiro* de “um só homem”, conforme podemos ler nos rascunhos das Tribos de Néon:

Talvez que esta tribo que transita, de dia para dia, não seja mais que um só homem, com as mãos desocupadas e feridas, pés descalços, gestos sem significados, *olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido. Talvez que um homem só, seja suficiente para nos transmitir o medo da máscara tremenda dalgum rosto que se desintegra.* (D, p. 138)

Ainda que excluído da versão final, não há nada nesse excerto que já não fora sugerido em outras passagens da obra editada, conforme veremos a seguir. Por ora, importa-nos recuperarmos que o tema do último homem tem uma trajetória dentro da história das artes⁶², em especial a partir do Romantismo quando foi glosado, por exemplo, por Lord Byron e Mary Shelley – no último caso, também em um cenário de peste. Para os românticos, o último homem representava a resistência de uma subjetividade, que tanto se distanciava de um arrimo divino que a tudo presidiria, quanto se constituía como a derradeira consciência crítica do universo, a única, entre todas as formas de vida, capaz de contemplar – pensá-lo e senti-lo – o grande livro do mundo em toda a sua dramaticidade, até o limite de seu epílogo. Um quadro como “The Last Man” (1849), de John Martin, dá-nos pistas desse aspecto, em especial quando comparado à foto que ilustra a plaquette *O último habitante* de Al Berto (vide figuras acima e abaixo).

⁶²A sobrevivência dessa figura não é nada negligenciável em nosso imaginário sobre o futuro, como em adaptações cinematográficas recentes de romances como *I am legend*, de 2007, e *The Road*, de 2009.

O sujeito no alto de uma montanha assume uma perspectiva tipicamente romântica. Caspar David Friedrich estabeleceu o clássico paradigma da postura em seu quadro “Viajante sobre o mar de névoa” (1818). Para um exemplo português na poesia, Alexandre Herculano também aí se posicionava, “sentado num penhasco, e perto / das águas, então quedas, do oceano”, para meditar e conectar-se plenamente com a paisagem de sua Arrábida, metonímia da força da Natureza e de Deus. Em tais representações, existem dois polos tensionados: a pequenez do indivíduo frente à paisagem – e ao que ela representa – e, ao mesmo tempo, a grandiosidade da posição escolhida/ocupada pelo observador. Para Eva Horn, no caso específico da tela de Martin, tais atitudes – sujeição e contemplação – marcam uma “genuína tradição moderna de pensar o fim do mundo como um evento radicalmente secular, um evento no qual nós estamos envolvidos e, ainda, o qual tentamos contemplar, imaginar, representar e, se possível, prevenir” (2014, p. 58-59)⁶³.

Esse último homem já testemunha o apagar da claridade iluminista do controle e da compreensão enciclopédica das coisas, mas ele é ainda um observador privilegiado desse acontecimento. No caso da fotografia de Paulo Nozolino que compõe a capa de *O último habitante*, o enquadramento é radicalmente outro: o alto do rochedo, em primeiro plano, está vazio; e o sujeito, rebaixado, sem gestos grandiloquentes, mais do que nunca recolhido em sua

⁶³ Tradução nossa: “a genuine modern tradition of thinking the end of the world as a radically secular event, an event in which we are involved yet which we try to contemplate, imagine, represent, and, if possible, prevent”

diminuta condição, caminha solitário por uma estrada erma, entre o deserto e o mar, os mesmos que se confundiam na paisagem desolada das Tribos do Néon e que radicam, em conjunto, parte considerável das relações toposfóbicas/topofílicas do imaginário albertiano.

Esse último habitante não é o Noé anunciador de uma nova era, detentor de um novo plano fundacional; ele próprio se torna o vestígio errante, fugidio, o rastro humano de uma outra potência de vida, tolhida, à beira do desaparecimento nas areias. Na desconfiança de seu potencial de integração com ou de controle da Natureza, ele representa, quando muito, um corpo tomado pelo medo que, sozinho, sobrevive; no reverso da boa-nova, e na tradição dos cronistas da catástrofe, será ele – “com os olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido” – que nos transmitirá “a máscara do medo” sobre a qual se gravou, se talhou o terror do desastre; o poeta é, nesse sentido, aquele que *revela* a face do fim, na acepção primitiva do apocalipse.

O fim do mundo não necessariamente significa a humanidade dizimada como a ficção científica costuma nos apresentar e como o texto albertiano, à primeira vista, sugeriria; pode significar o cerceamento ou até mesmo a impossibilidade de um modo de vida, o que equivaleria, portanto, à extinção de uma visão do mundo. Nesse sentido, a figura da peste enquanto o arquétipo da doença letal – na duplicidade de uma mortandade e de uma morte solitária – traz nuances à narrativa albertiana, sobretudo quando sabemos que a doença coexistia com iguais porções de medo durante os surtos epidêmicos.

Queremos dizer com isso que Al Berto mostra-se interessado, portanto, na força e fúria dessas duas faces da catástrofe, exatamente porque é na ambivalência dessas imagens que, por um lado, como possibilidades de reação e resistência, o poeta assume a vivência da peste em sua defesa do contato e da partilha; e, por outro, desconfia que o fim dos tempos não é outro senão a desertificação da experiência emocional dos indivíduos. Em outras palavras, se o medo da peste é um medo do fim do mundo, o poeta ressignifica o aspecto mais aterrorizante da doença – o contágio –, identificando não no objeto fóbico, mas precisamente na reação a esse medo a real motivação de um extermínio. Passamos, assim, de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, porque é justamente na intimidade que se opera e se revela esse trágico desfecho.

Aquilo que, na versão final, fica sugerido em “e noite após noite cada homem se isola mais” (M, p. 374) desdobrava-se, nos rascunhos das Tribos do Néon, quando o poeta nos falava de indivíduos que caminhavam “desprovidos de nome próprio, desprovidos de ligação com os outros homens” (D, p. 138) e que “olhavam uns para os outros / como se procurassem uns nos outros o / reflexo do que eram / e descobriam que já eram tão pouca coisa / sem amor

sem ciúme sem paixão” (D, p. 136). Essas linhas avançariam, então, no sentido de uma perda de identidade atrelada principalmente a rarefação dos vínculos afetivos – “sem amor sem ciúme sem paixão”. Seguir por essa senda não só nos ajuda a melhor caracterizar o que se entende por “fim do mundo”, como também já nos coloca, subterraneamente, a questão da partilha/contágio dos afetos que será retomada ao final deste capítulo.

Nesse processo de interiorização, ensimesmamento, existem dois momentos na obra em que o poeta explicitamente se autorrepresenta desta forma: “sou *o último habitante* da espessa noite do desejo, morada de imenso cansaço onde as alucinações *perturbam e maravilham*” (M, p. 230; grifos nossos) e “atravesso a sabedoria das infundáveis areias do sono / sou *o último habitante do lado mitológico das cidades*” (M, p. 239; grifo nosso). A persona albertiana traduz, assim, um modo particular, em extinção, de vivência urbana. Em entrevista para *Tempo*, em novembro de 1988, Al Berto enxergava justamente nesse aspecto um dos elementos distintivos de sua poesia: “sou original pelo facto de ter descido à rua, e a literatura não tinha descido à rua em Portugal havia 48 anos. Descer à rua e de noite para ver o outro lado das coisas...” (1988, p. 116).

Dentro dessa mitologia – e o termo usado é esse, afinal –, a cidade que constitui a “espessa noite do desejo” é o grande lance de dados e suas potencialidades, o palco da disponibilidade e do risco, lugar da vertigem e do cansaço, dos encontros e perdas, que, por isso, simultaneamente “perturba e maravilha”. O mesmo território do abandono – “estamos sós, abandonados ao silêncio da noite das cidades” (M, p. 18) – é também o das descobertas, trocas e aproximações – qual nessa bem encontrada imagem espacial “encosto-me às esquinas disponíveis da cidade” (M, p. 245).

Al Berto condoía-se do individualismo demasiado. Em entrevista para o *Diário de Lisboa*, em 1989, o poeta detecta uma alternativa a isso por meio da oposição entre vida noturna e diurna: “Acho que as pessoas que se encontram durante a noite são espantosas. São pessoas que, normalmente, têm uma *disponibilidade* que as que circulam durante o dia não têm. Interessa-me a *disponibilidade* das pessoas” (grifo nosso). Tal disponibilidade, dentro de uma obsessão imunológica, traduzir-se-ia em predisposição, fatores e condutas de risco ou quaisquer outros termos que sugerissem um facilitador para o contágio ou para o desenvolvimento patológico.

O fato do poeta se caracterizar não necessariamente como o último homem, mas como o último *habitante* recoloca a questão da habitação. Estão em jogo as possibilidades de, existindo, conquistar esse lugar, por isso parece-nos tão importante considerar as imagens espaciais do corpo-casa-cidade, sobretudo porque essa tríade tão rapidamente se desarticula

nos cenários de epidemia. Lembremo-nos da equação: no corpo, o abandono; na casa, a peste; na cidade, a desolação.

Nesse sentido, consideramos sintomática a afirmação taxativa: “Não acredito em poetas de apartamento” (1997a, p. 32), dita em entrevista ao *Diário de Notícias*. A figura servia-lhe para estabelecer uma dicotomia entre uma poesia da academia e uma poesia da experiência. Em seus *Diários*, trata o tema de forma categórica: “A Poesia, senhores-jovens-doutores, não é isso. Nem conseguirão nunca aflorar-me o *aroma*” (p. 187; grifo do autor). Em outra altura, já registrara: “A poesia, em meu entender, não é propriamente coisa para ser subserviente desses doutores universitários que esgalham uns *versos perfeitos*, muito bem elaborados. *Cheios de técnica, cheios de segura também* (...) Palermóides, que não sabem nada sobre o *cheiro acre da vida!*” (D, p. 78-79; grifos nossos).

Destaquemos ainda como, ao referir-se mais uma vez ao ideal de poesia que busca, ele apela a outros sentidos que não a visão – é o “cheiro acre”, o “aroma”. Ora, para mantermo-nos no mesmo campo metafórico, quando Al Berto recupera a imagem do “vento das pestes nocturnas” (M, p. 235), alude à teoria dos miasmas, aquela que, anterior à microbiologia, responsabilizava o ar corrompido e, para alguns, noturno, pelas moléstias. Aqui, sua poesia enquanto forma de contágio quer encher os pulmões profundamente dos miasmas que, para ele, sinalizam a vida. Quer seja do poema em si – na sua técnica, no puro trabalho textual –, quer seja do poeta – em apartamentos e academias –, sua poesia não se faz por fechamento; ela vive da necessidade, da urgência quase, de uma poesia na rua, exercitada nas trocas sensoriais da escrita e da vida.

Logo, a solidão tão recorrentemente tematizada na obra – e em nossa análise – não coincide com aquela advinda da falta de disponibilidade das pessoas no dia a dia; é um tipo de fardo do ofício ao qual o corpo tem de se resignar: “Tenho de começar a habituar-me à grande desolação dos dias, sempre mais vazios, sem ninguém, porque assim o quis” (D, p. 68). O poeta submete-se, assim, à prova da solidão, da singularidade, dos dias “sem ninguém” que a escrita reclama.

Considerando sua crítica a uma “poesia de apartamento”, para aquele que estava “confuso e definitivamente só” a solução que se apresentava era “escancarar a porto da casa / e sorrir a todos os desconhecidos” (M, p. 291). Em uma obra como a de Al Berto, tão intrinsecamente soturna, o riso/sorriso reluz tão mais fortemente em suas raras aparições – destaquemos também o excerto: “Ao abrir as janelas ao riso dos outros, vagarosamente, 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). Para abrir-se ao riso é preciso, antes de tudo, claro, abrir-se ao outro, gesto em si bastante significativo. Portas e janelas – conforme já comentamos em outro capítulo – compartilham a noção de limite, mas também de abertura da privacidade/intimidade; estabelecem zonas de contato, fronteiras potencialmente ultrapassáveis. São, por isso, imagens operativas dentro do imaginário do contágio.

Como um “fio de luz” que liga o poema à vida, como no “gomo mais secreto” que se ilumina no centro da laranja-poema (M, p. 649), a “réstia de alegria”, luminosa, partilhada no – e como – instante “surpreendente, único, breve” poderia ser outro nome para poesia. Isso nos leva à conclusão de que, mesmo na mais intransponível solidão – e talvez exatamente por isso –, a poesia de Al Berto realiza-se na partilha, como confessa nos versos: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (M., p. 541).

Em texto escrito em outubro de 1996, imaginava, conforme indicava o título, o outono a partir de uma janela – novamente ela – para a cidade, na qual “se possa caminhar – aperceber os corpos, a beleza dos gestos” e acrescentava “o som criador das palavras, a partilha das coisas...” (Dp, p. 95). E tudo cabe nessas *coisas...*, reticentes, nessa cidade sonhada, ambiente de trocas e contatos. Tudo é matéria de compartilhamento, pois, para o poeta, só assim as coisas passam a existir dentro da dinâmica do corpo gasto, espoliado; só assim o poeta tem a certeza de “não possuir nada, e de ter possuído tudo” (M, p. 367).

Não são raras as ocasiões em que se insiste nesse princípio: “os rostos / que na penumbra partilharam conosco a vida e / depois se ocultaram” (M, p. 321) e “a obra progride sob a cinza clara da noite / que entre nós fingimos não doer e partilhámos” (M, p. 524). Propositadamente tais versos referem-se tanto à obra, quanto à vida, já que ambas são a matéria-prima dessa oferta e interligam-se na conclusão a que chega o poeta: “Tudo o que me resta é o que partilho contigo: uma existência de papel” (M, p. 669), dizia Lawrence Durrell em citação que lhe serviu de epígrafe.

Em frases como as que acabamos de citar, é difícil não reconhecer a gravidade com que Al Berto trata o tema. Sobre ele, para repetir expressão sua, a “a pele porosa de sua própria escrita” (M, p. 649) faz da existência de papel o oposto da preocupação com a contaminação. Se antes dizíamos que a “toda piedade é perigo”, poderíamos acrescentar: toda *partilha é perigo* – e com facilidade estaríamos ecoando algum *slogan* de campanhas preventivas. A poesia não é um corpo imune, nem inócuo, mas é, na verdade, uma forma de constante fricção e troca, de constante contato e contágio. Se tratamos de uma poesia que, no trabalho da *e-moção*, é capaz de *co-mover*, isto é, mover-se em conjunto, em Al Berto,

sabemos que escrever é sinônimo ainda de tocar e, mais do que isso, de contágio, de *contingere*, tocar conjuntamente.

Retornamos, nessa medida, ao quadro das metáforas corporais que bem nos ilustram esse movimento. Assim como os dedos ou mesmo como metáfora alargada deles, a língua é simultaneamente forma de tocar e dizer o mundo: “toco com a ponta da língua as primeiras camadas de barro” (M, p. 344) e “a língua cicatrizada volta a inchar no veludo dos grandes túneis” (M, p. 114). As imagens sugerem contato e também a troca, como no caso do beijo: “esqueceras o nome a queda e o desejo / limpavas a doença dos beijos sobre a pele” (M, p. 514) e “foi-nos possível escrever poemas e / envenenávamo-nos boca a boca com vidro moído” (M, p. 606). Como sabemos, as metáforas evoluem para um sentido metalinguístico sobretudo por estarem no campo semântico da fala/poesia–boca/língua: “a peste contamina a voz coalha nos lábios” (M, p. 354). A voz do poeta carrega a peste; logo, a linguagem não é apenas um objeto contaminado, mas é também um vetor de contágio, “boca a boca”, o que fica patente na polissemia que “língua” assume: “em que sangue contaminado mergulharei a língua?” (M, p. 641)

Al Berto não busca neutralizar os medos, mas encará-los de frente. Sua pesquisa acerca da doença e da contaminação desloca os sentidos habituais e torna o medo um élan reativo. Reporta-se, por conseguinte, a uma tradição de escritores – admirados por Al Berto – que, de uma forma ou de outra, haviam sugerido tal aproximação. Em certo sentido, Antonin Artaud sugeriu o mesmo em seu artigo “O teatro e a peste”. Para ele, ambos são gestos extremos: “Tal como a peste, o teatro é um terrível apelo às forças que, pelo exemplo, impelem o espírito para a fonte originária dos conflitos” (1989, p. 31). E não seria o medo um dos nossos mais primitivos e fortes mananciais de conflito? Nesse lugar, Artaud pretendia encontrar potências transformadoras. A peste desempenha, assim, um papel “superior” enquanto “uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação” (2006, p. 28). Tal purificação obriga os “homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo” (ib., p. 28); é quando “um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado” (ib., p. 28). “Cair a máscara” e “vazar a inflamação” são imagens de uma “revelação” que põe em crise aquelas “sossegadas famílias”, antíteses da Tribo do Néon, e o modo de vida que representam: “não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele [o teatro] é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente” (ib., p. 27). A peste, nesse contexto, mais do que uma forma de partilha, é também uma desestabilização dos discursos morais, que, através dela, revelam suas hipocrisias e perversidades dissimuladas.

Quando sabemos que o conceito de risco, por exemplo, tem profundas motivações morais, desviar da norma figura como um modo de responder ao medo sem se submeter a ele. Uma experiência lúcida e autorreflexiva da emoção pode ser um convite, um chamado para uma reinvenção, para um questionamento do *establishment* – especialmente quando a desproporcionalidade irracional do medo pode motivar atrocidades e minar os vínculos sociais. Delumeau lembra que a peste esteve outrora associada à “solidão forçada”, que lhe facilitaria a transmissão (2009, p. 179; 182). Por esse motivo, os relatos dão conta de pessoas, que, “em período de contágio, caem com frenesi nos excessos e nas libertinagens” (2009, p. 185). O excesso, nessa conjuntura, é uma afirmação vigorosa – e desesperada – da vida, uma maneira de escapar ao temor e à obsessão da morte. Talvez aí, nos excessos do contágio, quisesse arder o poeta, o derradeiro habitante, nesses “incêndios que destroem o último coração do sonho” (M, p. 649).

Nessa trilha, acabamos por fechar o circuito e retomamos as linhas introdutórias desse capítulo, sobre como condutas restritivas do “novo prudencialismo” respondem os medos coletivos com comportamentos individualistas. No caso do discurso médico, em particular, é o que Laplantine chamaria de “etiologia incriminada”, através da qual o próprio doente, insubordinado ou negligente às recomendações – ou seriam leis? – médicas, torna-se, mais do que o responsável, o culpado por sua afecção. Nesse sentido, há um “deslocamento do exterior para o interior, do acaso para a necessidade, do agente para o sujeito doente” (2016, p. 90). Em consonância com os trabalhos fundamentais de Susan Sontag, o antropólogo adverte-nos de que tais “imputações causais são quase sempre acompanhadas por representações morais” (2016, p. 89). Sobre esse aspecto, bastaria recuperarmos a mitologia do “paciente zero” e a tentativa de personalizar, de individualizar o surto de uma epidemia.

Alertas policiais, alertas sanitários, alertas epidemiológicos, alertas meteorológicos: a profusão de “alertas” – palavra, a propósito, de origem militar – tem criado novas cidadelas, indivíduos enclausurados no perímetro doméstico, único espaço capaz de satisfazer o princípio da segurança absoluta e dissimular o vazio da experiência.

Para fins de comparação, Delumeau analisa o que chama de “psicologia de uma comunidade” acossada pelas pestes. Ali, observa-se a “dissolução do homem mediano”: “não se podia ser senão covarde ou heroico (...); o universo do meio-termo e das meias-tintas que é comumente o nosso – universo que repele para a periferia os excessos de virtudes e de vício – via-se bruscamente abolido” (2009, p. 194). O sujeito poético albertiano, em seu heróismo do vício, não receia lançar-se nos descomedimentos e desregramentos da vida noturna e urbana, sob a luz néon. A vida, encontra-a também e sobretudo na rua. Ele não obedece à prontidão

das sentinelas; sua casa não esconde entre quatro paredes tipo algum de consolo ou alívio para os dramas da “porta para fora”: a solidão do quarto reitera esses conflitos.

Al Berto nunca mencionou algo tão grandioso tal como “purificar a sociedade”, como pretendia o teatro de Artaud, mas considerava importante nomear as coisas e partilhá-las. O poeta revela, nesse aspecto, um inesperado – ou talvez nem tanto – senso de comunidade, de uma comunidade de sobreviventes unida pela coesão dos afetos, pela possibilidade de senti-los. Em entrevista para o *Diário de Notícias*, em 1997, o poeta ironizava o fato de priorizarmos, por exemplo, causas ambientais, sem nos percebermos do aprofundamento da apatia que nos acometeria – e como esta, no limite, poderia estar na raiz daquela: “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”.

Falávamos das estratégias – medicamentosas ou mecanizantes – para o amortecimento emotivo. Al Berto, na contramão disso, estava preocupado justamente em recuperar o sentir, em dar-lhe forma, em manuseá-lo com as mãos sujas da literatura. Se o absurdo de uma experiência de epidemia cria muitas vezes espaços mudos, em que os indivíduos projetam seus medos, a poesia pode ser uma tentativa de, também por senti-lo, emprestar palavras a essa experiência. É comum, principalmente entre os mais idosos, a crença de que devemos evitar dizer o nome das doenças, sobretudo o câncer, para que não as atraiamos como se a palavra tivesse tal poder ou – para nos mantermos no imaginário de Al Berto – como se equivalesse à própria doença. Na direção oposta, sua poesia procura nomear a peste e sua contaminação, nomear nossos medos e as barreiras que ele constrói – e continua a construir – para que as possamos derrubá-las. E, mais do que isso, sua poesia aspira, no horizonte, uma forma de existência que mimetize os mecanismos da peste e dê-lhes novos sentidos. A escrita é, para utilizarmos termos médicos, comportamento de risco em sua exposição; ela recusa a obsessão pela imunidade de nossos tempos. Dessa forma, por fim, quando a partilha é perigosa, quando essa distribuição do sensível é perigosa, a poesia é uma outra forma de dizer, subvertendo a famosa frase de Breton – também ela com reminiscências de um corpo fora de sua normatividade –, que a beleza será contagiosa ou não será.

MEDO E MORTE: A ESCRITA COMO UM ESPAÇO SUICIDÁRIO

O maior dos temores na vida talvez seja daquilo que a anula, isto é, se o medo está intimamente relacionado aos nossos mecanismos de defesa, a morte é o maior dos atentados à sobrevivência; no limite, é da morte a mão que anima os fantoches de todos os medos.

O tema é tema recorrente na obra de Al Berto. Em nossa dissertação (2012, p. 95-98), mencionávamos como o pendor inventariante – observável nas listas de “espólios” – funcionaria como uma sorte de preparação ou aproximação da morte. A ciência da finitude, essa constante lembrança, é posta em vinculação com a escrita, o que leva o sujeito, por vezes, a mencionar a escrita do “último poema” (M, p. 468), a organização dos “papéis escritos para o último livro” (M, p. 533) ou, como veremos adiante, a recusa por deixar inéditos póstumos.

O quinto poema do ciclo “Vigílias” (M, p. 533) ajuda-nos a introduzir algumas questões para o capítulo. Há, nele, um sujeito que se anuncia acometido, a exemplo do capítulo anterior, pela febre: “de meu corpo corroído pela febre ergo-me / atravesso a sala / desligo a televisão que nunca vejo // junto à janela aberta a mãe tece / a camisola de lã mal cardada”. A memória se concretiza e produz o entrecruzamento de tempos, o que permite ao sujeito poético ver a figura materna. Poderíamos ler nesse “ergo-me” reminiscências da miraculosa ordem aos mortos, “levanta-te”, estabelecendo um jogo morte-em-vida que será essencial para, mais adiante, pensarmos a figura do poeta-Lázaro.

Nisso, reside um aspecto notável: conceber a própria morte estará sempre na chave do impensável, como na patética confissão do poema: “não consigo imaginar que se morre sozinho / (...) / aterroriza-me pensar que não poderei levar / a camisola tecida pela mãe”. O “medo da morte” é, antes de tudo, um “medo de não viver”, como aponta o filósofo Francis Wolff, “tememos, então, não a própria morte (o fato ou o estado), depois da vida, mas a morte na vida. Tememos já estar mortos, enquanto ainda estamos vivos” (2007, p. 38). Nesse sentido, Al Berto não poderia nos oferecer versos mais ilustrativos: “mas eis-me acordado / muito tempo depois de mim / esperando por alguma fulguração do corpo / esquecido / à porta do meu próprio inferno” (M, p. 541).

Para além da impossibilidade filosófica, digamos assim, de se alcançar a morte e temer, portanto, uma “morte em vida”. Nesse aspecto, enquanto no século XIX, as pessoas temiam imprecisões no diagnóstico do óbito – e serem, por isso, enterradas vivas –, nos fins do século XX, o medo é de, incapacitadas, terem algo como uma morte-em-vida prolongada

ou até o direito mesmo de morrer negado. Acaba-se, conseqüentemente, por temer-se menos a morte do que a vida em si. Conforme observa Bourke (2005, p. 320), os medos relacionados à morte por muito tempo dirigiram-se especialmente ao *status* social da pessoa falecida – como e se seria lembrada – e à sua condição no além-mundo – qual seria o juízo divino; o foco estava, portanto, na dimensão imaterial do fim. A contemporaneidade, por sua vez, direciona seus medos para corporeidade da morte a possibilidade de desumanização pela dor física durante um – longo – processo de agonia, no âmbito normativo de um fazer-viver.

São alguns exemplos de questões suscitadas pelo medo da morte quando pensamos suas (im)possibilidades de escrita. Sobre isso, a estratégia reativa de Al Berto obedece a um padrão explicitado pelo próprio poeta em entrevista de 1994 ao *Diário de Notícias*: “É difícil sobreviver a isso [ao medo] e, como não sou adepto das depressões, reajo muito mal, violenta e agressivamente. (...) De maneira que tenho medo como toda a gente e com grande consciência de que isso em mim *pode levar a extremos*” (1994, p. 4; grifos nossos). Como se insurgir violenta e agressivamente à morte? A resposta, para nós, passa pelo sétimo círculo do Inferno de Dante, reservado aos violentos, e chega ao que Albert Camus considerou o único problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio.

Marc Augé, pela ótica dos “novos medos”, localiza a questão em nossos tempos através das restrições em se exercitar a individualidade em um contexto social de rentabilidade dos corpos. Destacava, sobre isso, o crescente número de mortes autoinfligidas no ambiente de trabalho ou, em expressão do autor, nas “empresas dos suicidados”. E se perguntava: “terá chegado a ser o suicídio a única maneira de afirmar a própria individualidade” (2014, s/p). Aos homens e mulheres, reféns de uma dinâmica de vida orientada pela alta produtividade, “já não lhes resta um só minuto de liberdade, um só instante de pausa, nem sequer durante os sonhos” (ib., s/p). Já não lhes resta tampouco, acrescentaríamos aproveitando recomendação de Al Berto, a possibilidade do torpor: “Embriagamo-nos para que a desolação do presente não nos suicide” (Dp, p. 74)

Ao se questionar sobre o suicídio como marcador de individualidade, a pergunta que nos faríamos a seguir – e, como a primeira, sem respostas fáceis – é se, de fato, o suicida o faz enquanto ato volitivo, porque disso depende considerarmos o gesto enquanto forma de liberdade. Nos *Diários*, a certa altura, o poeta reflete: “morreria, pura e simplesmente, se deixasse de olhar o que me rodeia, se deixasse de escrever. morreria. não sei se fisicamente. se mentalmente. sinto que dentro de mim se operaria um suicídio que escaparia à minha vontade” (D, p. 232). A sua vinculação com a escrita nos interessa, pois é ela que o preveniria

contra um suicídio involuntário. Por extensão, isso significaria que, ao escrever, ele teria o controle sobre um suicídio de outra natureza, poético?

Extremo, paradoxal, essencialmente condenado ao silêncio, o gesto suicida provoca, em si, múltiplos questionamentos e torna-se ainda mais intrincado quando transposto para o plano da criação artístico-literária, especialmente sob o prisma das práticas discursivas – quer seja através dos gêneros autobiográficos, quer seja através de atos performativos. Ora, nesse sentido, se se pode falar em *espaço biográfico* para denotar a diversidade de formas e procedimentos considerados a partir de uma tradição de escritas de si, na qual se operam linhas de continuidade e de deslocamento, consideraremos nesse capítulo o chamado “espace suicidaire” (M, p. 77) de Al Berto. Na investigação da “coincidência suicidária” (M, p. 11) daquele que, afrontoso, manda avisar: “suicidei-me há muito se era isso que desejavam saber” (M, p. 344), buscamos entender em que medida o suicídio comparece não apenas como tema – mobilizador inclusive de uma consistente tradição literária –, mas também como reflexão acerca da natureza de sua práxis poética.

Terreno fértil para imagens de suicídio, o imaginário albertiano cultiva e colhe, para além da flora tóxica – como nos versos: “semeiam em teu corpo a mandrágora do suicídio” (M, p. 124) e “espalhávamos sementes de cicuta pelo nevoeiro dos sonhos” (M, p. 256) –, uma variedade admirável de tipos, que incluem mortes por queda, afogamento, armas de fogo (pistola, revólver), overdose (veneno, narcóticos, barbitúricos), asfixia (enforcamento, inalação de gás) e, a mais frequente, por mutilação (estilhaço, navalha, faca, estilete, serra) – como, por exemplo, para nos atermos a dois deles: “abrir as mãos os olhos e talvez o gás / *qui dormant sans rever* / esperar... esperar ” (M, p. 266) e “nada podemos transportar dele / nem sequer um amuleto de dentes de tigre ou um sacrário de estrelas, nem o frasco de barbitúricos que nos contasse o falhado suicídio” (M, p. 590).

Inventário macabro, são elas as facetas com as quais se espia – expia? – a morte; é pela linha da escrita que o sujeito distingue o corte e o corpo, é também pela linha do verso que o sujeito os faz coincidir: “a linha que separa a veia da lâmina tornou-se nítida. a morte não nos surpreenderá desprevenidos” (M, p. 232). Para uma poética do medo, era importante ter instrumentos – inúmeros suicídios? – para essa impossível atenção para a morte como forma de antecipar-se, de preparar-se para não ser – e será – surpreendido por ela.

1. OS “INÚMEROS SUICÍDIOS”: AL BERTO E AS SOMBRAS

Antes de continuarmos na análise da obra de Al Berto, parece-nos conveniente retrocedermos um pouco na história da Literatura Portuguesa. Ao assumir o suicídio como imagem axial de sua poética, Al Berto nos convida a revisitar certa *tradição poética de suicidas* desde os fins do século XIX. Falaremos especificamente de três poetas – Antero de Quental (1842-1891), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e Florbela Espanca (1894-1930) – que foram selecionados, os três, não apenas pelo desfecho semelhante de suas biografias, mas principalmente pela exemplaridade, em suas obras, daquilo que Al Berto admirou e perscrutou. Os dois últimos justificam-se pela vinculação mais direta com Al Berto e o primeiro, por uma possível citação fantasmática em *O Medo* e, sobretudo, pela trajetória mais emblemática que ensejou a mitologia de um “povo suicida”.

Descontados os exageros e a carência de qualquer base comparativa que o comprovasse, é quase incontornável tratar do assunto sem se reportar ao epíteto cunhado por Miguel de Unamuno, em 1908, a partir das mortes do escultor Soares dos Reis e dos escritores Trindade Coelho, Camilo Castelo Branco e Antero de Quental: “Portugal é um povo de suicidas, talvez um *povo suicida*. A vida não tem para ele sentido transcendente. Desejam viver, sim, mas para quê? Mais vale não viver” (p. 64; grifo nosso). O filósofo espanhol ocupa grande parte do ensaio com a transcrição de uma carta do poeta e amigo Manuel Laranjeira – o próprio Laranjeira viria a se suicidar três anos depois. Nessa carta, Laranjeira afirma que os autores mencionados “não são flores negras e artificiais do decadentismo literário (...) são nossas: são portuguesas; pagaram por todos; espiam a desgraça de todos nós. Dir-se-ia que foi toda uma raça que se suicidou” (1986, p. 67). Os suicídios não estariam, portanto, circunscritos a uma glosa ou “moda” literária; na realidade, eles atuariam quase como mortes sacrificiais, como suicídios benevolentes nos quais o drama do indivíduo espelharia – e, quem sabe, redimiria – o drama coletivo de Portugal.

No ensaio “Pessimismo Nacional”, Laranjeira, quando observa o destino daqueles que, “cansados de lutar esterilmente, morriam isolados, inutilizados, descrentes” (2016, p. 38), desenvolve o comentário feito a Unamuno nos seguintes termos:

E, à medida que o mal-estar colectivo se vai resolvendo cotidianamente em tragédias individuais, o sentido da vida, em Portugal, parece ser cada vez mais fúnebre e mais indicativo de que vamos arrastados, violentamente arrastados por um mau destino” (2016, p. 12-13)

Ainda que, na altura, desconhecesse o destino de Antero, Oliveira Martins compartilhava, pelo menos nesse aspecto, a lógica de Laranjeira, ao destacar que a coleção de *Sonetos* era

ao mesmo tempo biográfica e cíclica. Conta-nos as tempestades de um espírito; mas essas tempestades não são os quaisquer episódios particulares de uma vida de homem: são a refração das agonias morais do nosso tempo, vividas, porém, na imaginação de um poeta (apud QUENTAL, 1963, p. lxxii).

O poeta em sua vivência e imaginação superior era capaz, assim, de radicalmente captar e dar forma as inquietações – ou, ao gosto lexical da época, a “decadência degenerativa” – de um povo. Nessa dinâmica, o suicídio representava a exaustão de uma luta inglória, fardo carregado individualmente por uma minoria, contra um “mal-estar coletivo” – daí a importância e o foco nos destinos pessoais dessas figuras.

O próprio Antero fará a associação entre poesia e biografia em sua correspondência. Em carta de 14 de maio de 1887 para seu tradutor alemão, Wilhem Stork, ele compara seus *Sonetos* à “notação dum diário íntimo”, em que se acompanha “as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental”. O livro compõe, conclui Antero, “uma espécie de autobiografia de um pensamento”. “Tão largos desenvolvimentos biográficos”, como os que fazia na carta, eram necessários, justifica-se o autor, pois “sem eles, se havia de perder a maior parte do interesse que a leitura dos meus sonetos pode inspirar” (2009a, p. 100). Em outras palavras, a sua poesia ganha valor e sentido na medida em que se atrela à experiência, à vivência do poeta. Na raiz dessa vinculação talvez esteja aquilo que, em carta de 6 de junho de 1885, chamou de “fonte viva” e que distinguiria o poeta de um mero versificador: “a propósito de versos, dir-te-ei que já não os faço. Secou-se-me a fonte viva: e, como depois de ter sido poeta não quero continuar sendo versificador, parei” (2009, 471).

Antero, que Unamuno considerou a “figura mais trágica da nossa literatura ibérica” (1986, p. 85), foi um intelectual com forte atuação política, cujo primeiro “ciclo” de poemas – para utilizar expressão de Martins – é intensamente marcado pelos ideais socialistas. Sua obra, por outro lado, avança no sentido de uma meditação metafísica, cujo ponto de chegada seria o último dos sonetos, que se intitula “Na mão de Deus” e termina com o seguinte terceto: “Selvas, mares, areias do deserto... / Dorme o teu sono, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente!”. Oliveira Martins, em seu prefácio, refere-se especificamente a esse poema como a conclusão de uma “longa e tempestuosa viagem através do mar tenebroso da fantasia metafísica”. A vida, metaforizada por paisagens hostis ao homem – tofóbicas, diríamos –, reconhece sua “evolução dolorosa” que teria trazido, afinal, “uma paz iluminada

de bondade e sabedoria”. Sete anos após a publicação, Antero suicidou-se com um tiro em sua boca, no banco de uma praça pública, sob uma placa de bronze que trazia a palavra “esperança” junto do símbolo da virtude teologal, a âncora.

Há quem diga que o lugar fora escolhido pela sua descrição e que, portanto, o detalhe da placa é apenas conjectural. Mas como não recordar o soneto “Desesperança” e vislumbrar a ironia profunda ou a afronta ou o apelo desesperado desse último cenário? A nós, interessamos o fato de que o suicídio inevitavelmente integra-se a uma poesia que, de alguma forma, se assumiu autobiográfica e, ao fazê-lo, estabeleceu protocolos de leitura através dos quais a morte impõe, retroativamente, novas interrogações à obra. Não seria esse, afinal, o último soneto de Antero? Se assim o considerarmos, fica desestabilizada a linearidade ascensional proposta por Oliveira Martins. Não a invalida, mas ensejam-se, de maneira mais pronunciada, outras linhas narrativas que confluem e colidem no indizível do suicídio.

No caso de Mário de Sá-Carneiro, é mais incontestável a dimensão dramática, performativa do ato suicida. Leyla Perrone Moisés é uma dentre vários críticos a dizer que o suicídio “prolonga e conclui a obra, faz parte da obra como um episódio escrito em outra linguagem mas no mesmo estilo” (2000, p. 163). No dia 26 de abril de 1916, Sá-Carneiro solicita a um amigo que compareça em seu quarto de hotel, às 8 da noite, “em ponto, sem falta”. Ao chegar, encontra-se o poeta deitado em sua cama trajando um *smoking*. Quando questionado se estava bem, ele anuncia que acabara de ingerir cinco frascos de estricnina e pede ao amigo que fique, como se o convidasse a assistir um espetáculo prestes a começar.

A experiência do suicídio em Sá-Carneiro foi encenada/experimentada em diversas formas de textualidades: em poemas e contos, em sua epistolografia e, por fim, no relato da testemunha – se desconsiderarmos, claro, o próprio corpo enquanto suporte performativo. No conto “Página dum suicida”, por exemplo, faz a simulação, não por acaso, de um gênero canônico das escritas de si ao apresentar a última entrada do diário de certo Lourenço Furtado (aquele que nasceu para louros negados?). Por ser, em expressão sua, “vítima da época” – reverso decadentista e disfórico do progresso tecnológico –, o narrador de espírito “aventuroso e investigador” sabe não haver rotas no céu, terra e mar por descobrir; resta-lhe a viagem da morte, o derradeiro território a ser conquistado. A última linha do conto tenta reproduzir o suicídio em contagem regressiva: “Um minuto... trinta segundos... quinze segundos... um tiro...”. Para aquele que se autodenomina, paradoxalmente, “o primeiro homem *que não morre*” (pp. 218-220; grifo do autor), é possível, afinal, morrer nesta página suicida? Através do efeito de escrita imediata, a simulação do correr da pena que acompanha

o correr da bala termina em reticências – tão comuns em Sá-Carneiro –, que não matam, mas prolongam, que não são um fecho, mas uma silenciosa suspensão.

Nesse jogo de dramatizações e espelhamentos, reconhecemos versos como: “— Num programa de teatro / Suceda-se a minha vida. / Escada de Ouro descida / Aos pinotes, quatro a quatro!...” (p. 87-88). Surge daí a leitura em quiasmo na qual a obra se converte em narrativa espetacular do suicídio e o suicídio teatraliza, ao extremo, o seu sucumbir: “Não me pude vencer, mas posso-me esmagar/ (...) / Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...” (p. 37) – versos que concluem o ciclo de *Dispersão*. A figura do duplo – que é importantíssima para a poética sá-carneiriana – constrói-se no choque consigo plasmando a situação dupla do suicida: algoz e vítima.

Al Berto, aqui, já se insinua em nosso texto. Em seu primeiro livro, opondo a voz poética às personagens Tangerina e Nervokid, temos contato com um discurso nascido dos “desmoronamentos do corpo”, da “fascinante queda de Ícaro”, de um “acto de sangue” (M, p. 27). A descrição, como se vê, aplicar-se-ia à poética carneiriana sem grandes dificuldades. Não à toa, em seus *Diários*, elogia artigo de Fernando Pinto do Amaral que o aproximava de Sá-Carneiro e destaca a frase final: “Mais do que detectar os seus sinais nos que hoje escrevem, importará supor-mo-nos capazes de acompanhar o seu voo sem regresso” (D, p. 338; grifo do autor). Ao acompanhá-lo, desconhece qualquer percurso possível: “improviso um voo de alma sem rumo mas nada me consola” (M, p. 255). Poesia como experiência de queda, no improviso de uma apoteose de antemão falhada, esse “voo de abismo em abismo, de agonia em agonia” (M, p. 26) não se alteia. Para Al Berto, a lição do poeta de *Orpheu* já está assimilada, sabe que “o voo também é uma queda” (M, p. 27); nesse paradoxo está sua única possibilidade. Assim, em poema do ciclo “Vigílias”, ao “corpo alado” com seu “estilhaço de asa” faltou-lhe também um golpe d’asa; é dessa derrubada fatal – do tombo – que surge o poema: “então a vida abater-se-á sobre a folha de papel / onde verso a verso / me ilumino e me desgasto” (M, p. 534).

Nesse sentido, retomando Sá-Carneiro, ficamos tentados a aproximar estes versos “... De repente a minha vida / Sumiu-se pela valeta... / – Melhor deixá-la esquecida / No fundo de uma gaveta...” (2010, p. 136) aos de Al Berto “encolho-me / como se fechasse uma gaveta para sempre” (M, p. 525), enquanto vidas que se recolhem, abatidas, e se deixam esquecer, como a – ou em – um poema abandonado na escrivaninha.

Se Antero matou em si a “fonte viva” do poeta e calou-se, Sá-Carneiro buscou formas de *dizer* o fim, de escrevê-lo na situação-limite do suicídio. Em carta de 13 de julho de 1914 a

Fernando Pessoa, Sá-Carneiro se considerava um autor “suicidado” ainda que a quase dois anos de seu, digamos, “suicídio empírico”:

Meu amigo creia-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos. Infelizmente não me engano – como não me enganei na minha volta a Paris. Não lhe dizia tantas vezes que não me via com uma obra muito longa? Entretanto qual será o meu fim real? Não sei. Mas, mais do que nunca acredito, o suicídio... pelo menos o suicídio moral... Acabarei talvez em corpo exilado da minha alma! (...) E se assim é, se não me engano: eu fui o que quis: a minha obra representa zebradamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...

Algumas questões nos ocorrem a partir da missiva: qual seria a situação desse sujeito morto-vivo? Nessa dinâmica dupla e ambígua, quem calaria, quem escreveria? O que significaria, afinal, o “suicídio moral” nesse contexto? Tais perguntas, antes de ensejarem respostas, apontam para uma dissintonia irreconciliável entre corpo e alma, entre sujeito e sua obra sabidamente curta. Se a poesia compareceria como possibilidade de liberdade, o seu preço é o – algum? – suicídio.

Em outra carta também a Pessoa, Sá-Carneiro menciona sua “doença moral” e declara: “vivo uma das minhas personagens – eu próprio minha personagem – com uma das minhas personagens”. Diferentemente da heteronímia pessoana, a poesia de Sá-Carneiro não delimita os “personagens” de sua obra, não existe um *eu*, nem o *outro*, mas “qualquer coisa de intermédio”, como diz em verso antológico. Quando o sujeito lírico se dirige a si pelo nome “Mário”, expõe a “caranguejola” – instável, infirme e dúbia – dessas aparições do *eu*. Reconsideremos, pois: talvez nem vítima, nem algoz, mas “qualquer coisa de intermédio”, o suicídio, como as reticências da última entrada do diário, prolonga-se em indagações, em lacunas, em silêncios, em indeterminações – por duplos, fantasmas e máscaras – daquele que morre e daquele que permanece a escrever “postumamente”: quem?

O caso de Florbela Espanca também terá seus duplos e máscaras. Começemos, então, por um fato que é decisivo em sua vida e obra: a morte de Apeles Espanca, seu irmão, que lança o avião que pilotava no rio Tejo, em 1927. O episódio será ficcionalizado no conto “O Inventor”.

Nele, a escritora apresenta um homem que, desapontado com o ofício de marinheiro, resolve ser aviador: “a âncora, definindo a esperança, nunca poderá valer as asas, que são libertação” (1985, p. 82), explica o narrador. A âncora, ambígua legenda do suicídio de Antero, reaparece aqui opondo céu e mar, liberdade e segurança. Se, por um lado, os ares são o ambiente propício para a liberação do sujeito, por outro, é preciso aceitar a morte como “companheira indefectível de todos os aviadores” (ib., p. 82), pois só ela o levaria para

“longínquos e ignotos países da aventura” (ib., p. 86). Por esse motivo, o inventor tem de destruir a sua maior realização: um motor perfeito, sem falhas, absolutamente seguro: “Um aviador, um cavaleiro *sans peur et sans reproche*, que toma posse do céu, que abre as asas gloriosas sem riscos, sem perigos, como um simples burguês que rola de elétrico cá por baixo?! ” (ib., p. 85; grifo da autora), questiona, indignado, o narrador.

A esperança – que o quadro spinoziano dos afetos opõe ao medo – traz consigo a segurança “burguesa” não desejada. Abandonem todas as esperanças – e também todos os medos – os ávidos por entrarem gloriosos nesse “país da aventura”, que é a morte. Como o Lourenço Furtado de Sá-Carneiro, a grande descoberta do inventor não é alcançada através das tecnologias, mas através do mergulho-tombo na dissolução do sujeito.

A questão torna-se mais intrincada quando o personagem é comparado a um poeta. Os artistas, pela concepção “de novos símbolos, de novas formas”, são tão “desbravadores de novos caminhos” (ib., p. 83) quanto o aviador/inventor. Notemos com a imagem do duplo configura-se em Florbela através do irmão, que é assim descrito na dedicatória de *Máscaras do Destino*:

“Aquele que é igual a ti, de alma igual à tua, que é o melhor do teu orgulho e da tua fé (...) Aquele que é a parte de ti mesma que se realiza. Aquele que das mesmas entranhas foi nascido. Que ao calor do mesmo amplexo foi gerado. Aquele que traz no rosto as linhas do teu rosto” (ib., p. 23)

A descrição do irmão ganha ares de máscara pelo dobre das “linhas do rosto”. Se o aviador é “a parte de si que se realiza”, o último e grande itinerário que o leva para a morte replica-se, por extensão e no limite, em uma obra que, em certa leitura, se cumpre no suicídio e através dele. Al Berto obriga-nos a abrir aqui um parêntese ao lembrar, nos rascunhos de um prefácio para tradução francesa de Florbela Espanca, a seguinte informação: “oferece analogias com Sá-Carneiro, suicida como ela” (E, cx. 16). Façamos, então, de escritas marcadas por algo como um “voo de alma sem rumo”, que apenas se realiza legitimamente quando os riscos são assumidos – “sem medo, nem censura” – e a queda, experimentada.

Nesse sentido, em entrada de 24 de janeiro de 1930, Florbela dá conta dos diários de Marie Bashkirtseff – interessante metalinguagem para nossa rede de escritas da vida – e manifesta incompreensão quanto ao medo que a autora sentia da morte. E conclui: “como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambições, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte pode esculpir?” (1985, p. 133-135). Se aplicarmos essa metáfora à “arquitetura” de uma obra, a morte proporciona-lhe uma espécie de acabamento que a aperfeiçoa.

Isso ajuda-nos a discutir a última frase de seu diário, escrita três dias antes de seu aniversário, dia significativamente escolhido para sua morte: “Dez – 2: E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ib., p. 61). Matar-se não advém somente do esgotamento das ações – “já não há o que fazer” seria uma conclusão mais usual –, mas, por não haver tampouco o que dizer, coloca-se em causa a morte de um sujeito específico, nomeadamente uma poetisa. O suicídio configuraria, assim, uma tentativa derradeira de criação a partir da (própria) destruição, um “remate”.

Florbela justificou a escrita dos contos dedicados a Apeles nos seguintes termos: “não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...” (ib., p. 24). Projetivamente, poderíamos dizer que a futura violência contra o próprio corpo seria tanto uma violência ao irmão quanto a atualização da violência anterior, dele contra si. Dentro dessa lógica, seu desejo era que a literatura assumisse o papel de preservação, como um caixão fechado para um corpo embalsamado, quando, na realidade, o que ela proporciona são repetidas exumações e, em cada uma delas, os corpos trazem outros e renovados indícios desse percurso da morte.

Observemos a espiral da situação: primeiro, o suicídio do irmão é absorvido textualmente; em seguida, o suicídio da própria poetisa é assimilado, retroativamente, ao seu universo poético, que, por sua vez, passa a ser também textualizado por outros escritores – Agustina Bessa-Luís, Hélia Correia e, mais recentemente, António Cândido Franco – em uma rede infinita de palimpsestos do texto-Florbela “esculpidos” pela morte, para utilizar expressão da autora.

Se uma das motivações do suicídio seria a comunicação, um grito de ajuda, isso não significa que ele transmita uma mensagem unívoca sobre si – mesmo quando o morto deixa manifestas as suas motivações. O gesto último, a última fronteira, não permite interações, não devolve respostas; abre-se em um silêncio branco a ser preenchido por diferentes intra e intertextualidades. Pode-se argumentar que Antero se suicidou por algum distúrbio psiquiátrico ou que Sá-Carneiro o tenha feito por falta de dinheiro ou que Florbela tenha excedido a dose de veronal por acidente. A mais chã das justificativas já não é capaz de esvaziar ou minar o potencial *criativo* que a morte opera: os personagens estão constituídos e, assim como o busto póstumo da poetisa, estão sujeitos às muitas narrativas em disputa.

Por sua enorme admiração por Florbela, Al Berto, também ele, integrou-se a essa contínua (re)escritura de seu suicídio. No já mencionado prefácio para tradução francesa dos seus sonetos, é possível vislumbrarmos qual “texto-Florbela” interessou a Al Berto. Quase todos os clichês que rondam sua biografia são ali mencionados, a começar pela ligação com o

irmão, descrita como um “apego obsessivo, amor incestuoso (?)” (Dp, p. 64). Tal insinuação ao incesto, particularmente, foi reforçada durante o período da ditadura salazarista como forma de infamar a imagem de uma mulher que afrontava a rígida moral do regime por ter se casado três vezes, por tematizar o erotismo feminino e por ser suicida. Al Berto, por sua vez, apropria-se desses mesmos elementos como forma de mitificá-la. O poeta se condoía da carência de “gente que saiba dizer e viver enormidades” (D, p. 395). Para ele, Florbela importava justamente por sua “obra intensa, pela vida estilhaçada”, pela “vida e obra desvairadas”:

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. (E, cx. 16)

Seguindo a pista da pronunciada urgência de “ter novos heróis”, Fred Cutter faz um rico levantamento em *Art and wish to die* (1983, p. 111-130) e apresenta-nos a seguinte categorização das representações do suicídio após a Renascença: heroico, estigmatizado, irracional, depressivo, ambivalente e carente de ajuda. As três primeiras teriam predominado até século XIX, quando o avanço das concepções sociológicas e psicopatológicas empurra a dominante para as três últimas. Como é de se supor, o esquema é bastante abrangente e não deve ser considerado de modo estanque, mas operativo.

No caso da motivação heroica, historicamente entendia-se o suicídio como um ato consciente, legítimo, razoável, virtuoso e até mesmo modelar, que fora motivado, por exemplo, pela preservação da honra, por uma causa coletiva, pela ética ou pela morte de um amor – são os casos de Ajax, Cleópatra, Sócrates, Lucrecia e Sansão.

Jean Delumeau, em *A história do medo no Ocidente*, logo em sua introdução, alerta que “em qualquer época, a exaltação do heroísmo é enganadora: discurso apologético deixa na sombra um vasto campo de realidade” (2009, p. 18). Isso porque, com notável longevidade, o discurso literário e a iconografia exaltaram a valentia individual; “o medo era o quinhão vergonhoso” (2009, p. 17). Há de se estar atento, continua o historiador, às “razões ideológicas do longo silêncio sobre o papel e a importância do medo na história dos homens” (ib., p. 17). O suicídio honroso, nesse contexto, representa a demonstração capital da coragem, capaz de oferecer a própria vida para confrontar determinado dilema.

Em Al Berto, como veremos, a figuração do herói assenta-se em valores radicalmente distintos e perpassa a ambivalência do excesso e esgotamento. Em outras palavras, o poeta, com reminiscências românticas, reconhece o caráter heroico justamente no paroxismo da

vivência conflitante dos paradigmas contemporâneos do suicídio. Ao final do capítulo, retomaremos as categorias mencionadas, mas, por ora, comecemos por destacar duas personagens: Jeanne Hébuterne e Ian Curtis.

Em “Amadeo Modigliani & Jeanne Hébuterne” (M, p. 431), o poeta dá voz ao casal citado no título e ao amigo, o também pintor Chaïm Soutine. Daí depreendemos os elementos da trágica história que tanto atraía Al Berto. De formas diversas, os três viveram suicídios: Soutine em tentativa (“– e tu, soutine, o que te levou à tentativa de te enforcares?”), Modigliani pelo alcoolismo (“– bebes para te matares”) e Hébuterne em sacrifício (“a 25 de janeiro de 1920, jeanne soube da morte de amadeo. refugiou-se num quarto em casa dos pais, num quinto andar. abriu a janela e saltou para junto dele”).

A esposa, mesmo grávida, sabia que “nunca o abandonaria” e acaba por se defenestrar. Por sua vez, como um Sá-Carneiro que “não se via com uma obra muito longa”, Modigliani é retratado como um “meteoro”, cuja produção artística “não precisaria de muito tempo”. Na edição em homenagem a Al Berto de *A Phala*, Eduardo Lourenço curiosamente descreve o próprio autor e sua obra nos mesmos termos: “A morte sabia que ele não precisava de muito tempo para circunscrever o sonho. Al Berto viveu sua eternidade como um meteoro” (1997, p. 262). Observemos como, ainda que Hébuterne enquadre-se em uma leitura mais clássica, ambas as mortes são valorizadas por serem o ponto culminante de uma experiência em excesso – voos sem regresso, estrelas cadentes: ela deixando-se consumir pelo amor, ele deixando-se consumir pela arte.

Em outros dois poemas, *A seguir o deserto* e “E uma paixão”, Hébuterne é evocada em cenas simultaneamente de amor e de solidão – citamos, respectivamente: “o quarto é exíguo / semelhante àquele pedaço de papel onde escreveras: *dedicated to the rites of heroine and to J. Hébuterne* / o quarto ficou mais vazio sem ti” (M, p. 345) e “toma estas palavras cheias de medo e surpreende-me / com teu rosto de Modigliani suicidado (...) vem // antes que desperte em mim o grito / dalguma terna Jeanne Hébuterne (M, p. 327). Parece-nos digno de nota, no último caso, como o eu-lírico identifica-se com Hébuterne, o que a torna figura tutelar na lírica amorosa albertiana – também ela carregada de “palavras cheias de medo” e do seu potencial grito, em gestação.

O mito do artista meteórico, cuja potência do talento é proporcional à velocidade de sua autodestruição, é-nos ainda corrente. Nele, a arte realiza-se em esplendor, mas ao custo do sacrifício do autor. A partir dos anos setenta, um grupo de cantores parece assumir o romantismo desse status: Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, Kurt Cobain e Amy Winehouse – todos mortos aos vinte e sete anos, todos habitantes do “opíáceo cenário dum

rock'nd roll”, com o “suicídio sulcando a noite” (M, p. 63). Poderíamos incluir, ainda, em idades diversas, Nick Drake, Layne Staley, Chris Cornell, Chester Bennington, entre outros.

Morto ainda mais jovem que os demais, aos vinte e três anos, o vocalista e letrista da banda pós-punk Joy Division, Ian Curtis é mais uma “sombra” presente no universo albertiano. Por entre os manuscritos de *Lunário* (E, cx. 28), em folha solta, encontramos a transcrição do poema-canção “Decades”, cuja tradução e montagem são de Pedro S. Costa e Paulo da Costa Domingos – sendo o último também colaborador, com Al Berto, nos projetos *Sião e Dep. Leg. n.º 23571/88* – segue-a conforme consta do espólio:

Presentes os jovens, com a canga nos ombros,
Presentes os jovens, e afinal onde estiveram?
Batemos às mais negras portas do inferno
Em desespero, afundámo-nos aí
No palco da memória de cenas repetidas
Vemo-nos agora como nunca nos vimos
Espelho de trauma e degenerescência
Penas sofridas mas nunca expiadas

Por onde andaram, por onde andaram?

Cansados no íntimo, coração para sempre mudo
Nada há que faça esquecer o medo ou a ânsia da fuga
Rituais apontando uma porta aos nossos delírios
Aberta e fechada, batida na cara

Por onde andam,...

Ian Curtis / Novenas

Não surpreende o gosto de Al Berto pela canção e, inclusive, pelas soluções de tradução: as coxias [“from the wings”] ganham o acréscimo da memória em “palco da memória”; o “retrato de trauma” [“portrayal”] fica mais ao gosto do poeta com “espelho”; e talvez o mais albertiano dos versos, também – *et pour cause?* – o mais licencioso, inverte o sentido de “perseguição” [“chase”] para “fuga”: “Nada há que faça esquecer o medo ou a ânsia da fuga”.

Para além desses núcleos, chama-nos a atenção a reiterada presença dos jovens – grupo no qual a voz lírica se inclui. Em outra canção, “Glass” – cujo título, “vidro”, nos interessa e não tem menção direta na letra –, estão eles anunciados logo na abertura: “Hearts fail, young hearts fail”. Temos insistido no tema da juventude e da morte prematura por ser uma marca da vida e da obra de Curtis à qual Al Berto foi bastante sensível por remeter a ideia de obra-meteoro, que – além de Modigliani, Eberhardt, Sá-Carneiro, Florbela e Curtis – terá em Rimbaud a grande figura paradigmática.

O verso traduzido “*presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros*” será ainda apropriado pelo poeta em “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis” (M, p. 466). No poema, após uma primeira parte que percorre a noite lisboeta, temos a descrição de uma já afamada apresentação do Joy Division ainda no começo da carreira. Vejamos, antes, o testemunho que consta das memórias do baixista da banda Peter Hook:

“he suddenly jumped off the stage and upended a table. Glasses went everywhere. We played on. Maybe he’d come back . . . Then he tipped up another table. He’d stopped singing, of course: too busy going berserk. He picked up a third table, smashed it on the dance floor and the top sliced off, sending shards of it everywhere that nearly hit Iris. Still we played on. We were looking at each, like, ‘What the fuck? He seemed so nice . . .’ as Ian threw himself to the floor and began writhing around in the broken glass, cutting himself in the process. Any remaining audience members were either scared half to death or laughing at him, while we were just freaked out.” (2012, p. 62)

A voz lírica enfatiza o momento repentino da explosão, do descontrole, no qual o artista que parecia tão bem, como que possuído, lança-se em um frenético ritual:

e o mundo poderia desabar dentro de 5 minutos
o copo estilhaça
os vidros esfregados nos ombros no peito
onde uma veia rebenta para mostrar o radioso canto

O vidro dos “jovens corações” reaparece como signo de fragilidade, mas também de uma potencial letalidade que dela advém. O jorro do sangue, necessário ao “radioso canto”, são amostras de uma profunda interioridade, que, adiante, saberemos desconhecida até do próprio sujeito. A criação artística, sob essa perspectiva, provém do corpo posto no limite em que destruição e criação participam de uma mesma dança demiúrgica: “depois dança contorce-se embriagado / cobre o rosto suado com a ponta dos dedos espalha / sangue e cuspo construindo a derradeira máscara”. Ornamento funerário, a máscara “orgânica” indica a duplicação inerente ao suicídio; construí-la por sobre o corpo-suporte mostra que também a morte voluntária é uma arte – Sylvia Plath o sabia “excepcionalmente bem”. Dessa forma, observamos no poema uma contiguidade entre a cena do show e a do suicídio, o que corrobora nossos comentários anteriores acerca da dança:

domina-o um estertor
uma corda invisível ata-lhe a voz
não se moverá mais
apesar de nunca ter avistado os órgãos profundos do corpo
sabe que também eles se calaram para sempre

O verso “domina-o um estertor” pode remeter a ambas as situações. O adjetivo “invisível” não desfaz a ambiguidade denotando tanto o futuro suicídio, quanto os órgãos “nunca avistados” que silenciam: corda vocal, corda suicida. Tal cruzamento entre os instrumentos de criação e de execução é comum em Al Berto conforme veremos a seguir. E conclui:

a noite é imensa e já não tem ruídos
a morte vem dos pés sobe à cabeça alastra ferozmente
mas a sua inquietante brancura
só é perceptível na súbita ereção do enforcado”.

Em ensaio que muito toca o *corpus* e as questões levantadas nesse capítulo, Tatiana Pequeno (2010, p. 117) faz análise do poema, marcando exatamente a ambígua sobreposição do “autorretrato” anunciado no título. Os sinais da morte aqui postos são sintomáticos dessa *confusão* de sujeitos: o silêncio e a brancura marca(ria)m o fim do canto e da poesia – mas de que fim estamos tratando? Ao terminar o poema com a sugestiva imagem de uma ereção do enforcado – o que, para mantermo-nos no vocabulário deste capítulo, poderíamos chamar genericamente de “sinais de Lázaro” –, o poeta aponta-nos aquilo que permanece para além do suicídio e através dele: incessante trânsito, jamais apaziguado, entre diferentes estados de um corpo em pulsão desejosa e geradora, já descolada daquele que a possuiria, mas ainda por ele manifesta. A arte do suicídio, em seus paradoxos e impossibilidades, pretende a vida naquilo que está fadado à morte.

Através das suas sombras, antecedentes nessa linhagem, Al Berto possibilita-nos uma introdução para elementos importantes de sua própria poética, os quais tentaremos desenvolver a seguir: criação e sacrifício, cortes e exposição, máscaras e duplos, obra-meteoro, escritor-Lázaro, todos são elementos desse vasto e obsedante imaginário do suicídio: “e na parede incendeia-se a nuvem onde / te enforcas – a página branca e a sombra ténue / da folhagem sobre o fervente corpo” (M, p. 654).

2. AL BERTO, UM POETA-LÁZARO

A obra de Al Berto criou atritos de toda ordem nesse projeto de constituição de um texto-corpo. Assim, para falar da morte, temos de considerá-la em seu(s) trânsito(s) com a vida. Retomemos o texto/imagem “Requiescat in Pace” (1988, *vide* figuras abaixo), incluído na já comentada publicação coletiva *Dep. Leg. n.º 23571/88*.

A tensão já se estabelece entre o nome que aparece abaixo do título, “Al Berto”, e o outro na primeira linha da caderneta, “Alberto”. É significativo também que ele traga as palavras manuscritas da mãe, pois representa um empenho em superar ou desestabilizar a agrafia constitutiva de certas passagens biográficas – quer seja sua primeira infância, quer seja a sua morte, como notaremos adiante.

Em ambos os casos, a figura do suicídio está implicada como algo inerente ao ato de escrita – na sua duplicação, na sua violência e na sua contingência –: converter textualmente até mesmo o seu nascimento é, em si, uma operação fatal, um texto mortuário, conforme indica a expressão lapidária que lhe serve de título.

Requiescat in Pace

Al Berto

Nome Alberto

NASCIMENTO { Data 11 de Janeiro de 1948
 Hora uma e meia tarde
 Local Casa de Saude Coimbra
 Observações Nasceu com 3,400
no sexto dia pesou 3,200
no décimo pesou 3,400
Com 20 dias pesou 3,850

REGISTO..... { Data 24 de Fevereiro 1948
 Local Lisboa - Rua casa
 Testemunhas

BAPTIZADO.. { Data 4 de Fevereiro 1948
 Local

A busca por uma escrita do nascimento/nascimento da escrita é perceptível em outros versos, que procuram ultrapassar a caligrafia-mãe e, anterior ao parto, imaginar até mesmo um texto amniótico: “esses gatafunhos coloridos feitos com o primeiro lápis / a grafia das águas obstruída pelo corpo-mãe” (M, p. 272). As garatuñas infantis serão novamente mencionadas no volume emblemático *O livro dos regressos* – “a terra mostrou-te um coração traçado a giz” (M, p. 570) – e no póstumo *Poeira de Lume*: “e o destino parece um gatafunho / feito num pesadelo da infância – cresces / naquele emaranhado de riscos” (M, p. 657). A

A imprecisão de limites é insistentemente posta em xeque pelo poeta: “uma dupla pergunta: onde a vida começa, a escrita acaba? ou é onde a escrita começa que o corpo acaba?” (D, p. 328) ou – em trecho maior –

“em cada palavra existirá o embrião dum poema? em cada instante de vida, existirá uma palavra? em cada poema, existirá o embrião duma outra vida? a nenhuma destas questões consigo responder. *toda a minha vida se confunde com os poemas*. mesmo quando estes ainda não possuem palavras (...) os poemas, eu sei, não ocorrem sem a vida, e ocorrem-me mais interrogações em que momento surge a vida? e a vida dos poemas?” (D, pp. 265-266; grifo nosso).

Repitamos tal pergunta central para a obra: “em que momento surge a vida e a vida dos poemas”? Quer seja um texto intrauterino – “não possui palavras” –, recém-nascido, moribundo ou póstumo, mais do que uma escrita da vida, uma biografia, o que temos é a escrita da vida de uma escrita.

No poema “O pequeno demiurgo”, que se inicia com “escrevo barco”, temos a seguinte descrição do trabalho criativo: “de pernoitar no fundo de mim com as mãos sujas / pelo *árduo trabalho de construir* os gestos exactos” (M, p. 244; grifo nosso). Já em entrevista de 1987, resume o seu ofício nos seguintes termos: “a escrita é o resultado de um *lento e doloroso trabalho*: esse de viver” (1987; grifo nosso). Atentemo-nos aos predicativos que intensificam vocábulos como “trabalho” e “construção”, já carregados destes sentidos: “árduo”, “lento” e “doloroso”. A escrita adquire outra velocidade, outro esforço quando surge da experiência íntima, constrói-se com a vida – ou, em expressão do poeta, “escreve[-se] à medida dos dias” (D, p. 505).

Dito de outra maneira, a obra não se restringe a este ou aquele poema, tampouco a este ou aquele livro, mas a um todo cujo ritmo e velocidade estão ligados ao correr do sangue e dos anos, à paciência da vida, à *con-vivência* com a obra. Isso justifica as renovadas edições de sua recolha poética, como se *O Medo* – e já tivemos provas disso no capítulo “Medo e Catástrofe” – constituísse um conjunto orgânico, espécie de poema único e contínuo. E vivo.

Quando, em 1989, o *Diário de Lisboa* questionava sua exposição “muito mais dolorosa do que os outros escritores”, o poeta responde: “A minha posição no meio dessa tralha toda, que é literatura, que é Portugal, que é tudo isto, é muito simples, eu estou vivo. E, enquanto me sentir vivo, estou”. Se aqui temos uma resposta incisiva e afirmativa do viver, até como resistência à “tralha toda”, existem momentos em que, pela vida em excesso, o desejo será o de neutralizar esse sentimento: “o melhor é não pensar, não registar, não me mexer. deixar que o tempo apague em mim a sensação de estar vivo” (M, p. 363).

De qualquer maneira, depreende-se que viver não é apenas ter as funções biológicas em funcionamento; é um “sentir-se vivo” que estabelece outra voltagem e dignidade para a experiência e que dialoga diretamente com a escrita, com a sua existência de papel. Sobre isso, talvez algum entendimento tenha lhe chegado através de afirmação colhida nos diários de André Gide e transcrita por Al Berto na língua original e em caixa alta: “(L’ARTISTE) DOIT, NON PAS RACONTER SA VIE TELLE QU’IL L’A VÉCUE, MAIS LA VIVRE TELLE QU’IL LA RACONTERA”. Conclui, em seguida: “nada de mais estimulante, neste momento, é isto mesmo. o resto são cantilenas” (D, p. 396; maiúsculas do autor). Em Al Berto, talvez pudéssemos falar, por espelhamento, da vida como “projeto de escrita” e da escrita como “projeto de vida”: contra a tralha e as cantilenas, o único posicionamento que lhe parece pertinente resume-se em estar vivo, sentir-se vivo; eis o grande valor estético, a grande – e laboriosa – demanda.

Ora, disso decorre a incontornável noção de que o texto está submetido ao tempo. À curiosidade de conhecer onde começa a vida do poema, soma-se a certeza, como nos versos da plaquette *Impressão digital*, de que “todo o texto se cobre de ferrugem / e envelhece com ele” (M, p. 355); a frase reaparece de forma semelhante, em primeira pessoa, na entrada de 20 de março de 1984, de *O Medo*: “mas enquanto envelheço, todo o texto se cobre de ferrugem, envelhece comigo” (M, p. 370); e ainda notemos a progressão decadente, quando, na versão primitiva dos *Diários*, o “texto se cobre de ouro” (D, p. 118).

São palavras que, de tão vivas – *et pour cause* –, morrem: “linha a linha as palavras apagam-se dos livros” (M, p. 540). Apagadas pelo seu interior, as palavras perdem sua aplicabilidade; caducam os sentidos. Por vezes, o envelhecimento do corpo, por entre os restos da juventude, é menos pesaroso do que aquele a que estão submetidas as palavras, pois ele inviabiliza o regresso memorialístico ao passado, suprime os meios de dizê-lo: “mas a tristeza não é o que sobejou da adolescência / a tristeza é o envelhecimento precoce / das palavras que sabemos para a ocasião / e já não tem voz” (M, p. 538) ou “andamos pelo mundo / experimentando a morte / dos brancos cabelos das palavras” (M, p. 326). A conclusão iniludível à qual os versos nos encaminham – quer pelo passar do sujeito, quer pelo passar das palavras – é a de uma “obra cuja lentidão acaba por desbotar a paciência das palavras, autodestruindo-se” (M, p. 370). A lição é antiga e constava da *Arte Poética* de Horácio⁶⁴, sobre o uso e desuso das palavras: “ESTAMOS CONDENADOS A MORRER, NÓS E AS

⁶⁴ Em tradução portuguesa: “também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham vigor. Nós e as nossas obras estamos fadados para a morte!” (1984, p. 63).

NOSSAS OBRAS” (D, p. 208; grifos e maiúsculas do autor). Al Berto servir-se-ia dela como epígrafe para um de seus diários, atribuindo-lhe novos sentidos no tocante à interação da escrita com a vida.

O envelhecer das palavras, para um atento observador de meteoros, implica uma relação particularmente conflitiva com a velhice, a qual se referia – atribuindo ora a Céline (M, p. 359), ora a Vergílio Ferreira (D, p. 147) – como “um sobejo da vida”.

Sobre sobejos da vida e da obra, Al Berto manifestou – tanto em entrevistas, quanto em poemas – o desejo de não deixar inéditos. De fato, pouquíssimo restou: encontramos no espólio muitos rascunhos e experimentações de textos que foram posteriormente publicados – até mesmo quanto aos *Diários*, poder-se-ia argumentar, inclusive, que já haviam passado pelo crivo editorial do autor no que veio a constituir os três volumes incluídos em *O Medo*. Logo em seu primeiro (!) livro, o poeta confessava: “os textos que nunca publiquei guardei-os rasgados numa gaveta. estão bem protegidos do pó, dos cheiros, dos ruídos e dos *pequenos abutres de inéditos*” (M, p. 19; grifo nosso). O desejo aparece repetido nos *Diários* – “(uma esferográfica espetada no coração. (Assim morre quem escreve e não deixa inéditos))” (D, p. 32) – e em *A seguir o deserto* – “nem deixarei sequer um inédito” (M, p. 349)

Na condição de pesquisador-abutre, a pergunta que nos coube foi: o que motivaria, afinal, tamanho horror às publicações póstumas? O problema é justamente esse – e a imagem da ave carniceira é eloquente: para o poeta, são matéria morta. A condição não se restringe, entretanto, aos inéditos: “o que me atormenta é que estes retratos podem sobreviver muito tempo depois de mim” (M, p. 460).

Em seus *Diários*, a certa altura, registra: “tive um filho com quem nunca vivi” e, continua, “aterroriza-me pensar que pode ser parecido comigo, um simples gesto preguiçoso ao acender o cigarro, um sorriso, um olhar vagaroso sobre as coisas. Aterroriza-me saber que, em sítios longínquos, alguém semelhante vai-me perpetuando” (D, p. 141). Tendo em mente o desacerto do sujeito e suas representações, é interessante anotar como as relações consanguíneas – irmãos gêmeos ou filhos – são marcadas pela ideia de replicação do sujeito e estabelecem uma tensão – aterradora – entre continuidade/descontinuidade de um duplo com vida autônoma, mas, de algum modo, ligados entre si. Tais situações acabam por serem metáforas de sua escrita e da forma amedrontada que lida com ela.

Quando consideramos a arte como uma forma – oblíqua que o seja – de sobrevivência problemática do sujeito, adentramos o problema apontado por Cutter, em seu mencionado *Art and the wish to die*, sobre a consciência mesma de finitude da morte nos casos de suicídio: “most victims have some expectation of continuation after suicidal outcomes. There is some

belief in personal continuation such as reincarnation, indefinite sleep, heaven-hell-limbo. At the very least there is the expectation of feeling better after death occurs” (1983, p. 26).

Se o medo é tido, em hipótese, como uma salvaguarda da vida, o sujeito albertiano, aqui, passa a se atormentar não com a sua própria sobrevivência, mas com a de suas representações, pois sabe que essas são marcadas por um descompasso irreconciliável consigo: “envelhecemos separados, o *eu* das fotografias e o *eu* daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro” (M, p. 226).

Mesmo consciente dessa ruptura – ou talvez exatamente por isso –, a mitologia poética de Al Berto exige *presença*, e isso está patente, por exemplo, na relação com o outro: “quando aqui não estás / o que nos rodeou põe-se a morrer” (M, p. 529) e nos índices da memória: “... o receio / de mais tarde olhar as fotografias e já não sentir / pulsar no papel vida nenhuma” (M, p. 322). Por conseguinte, submetida à mesma lógica, a arte necessita daquele que a produz, pois, sem ele, perde-se o ânimo, a vitalidade, como se dela subtraíssem um dos seus elementos essenciais: “longe do terror ao sismo inesperado das estrelas, escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo se apagará do papel no momento da minha morte” (M, p. 225) ou “ao folheares os meus livros desprender-se-á deles um cheiro amargo a plantas esmagadas, e não encontrarás mais nada a não ser a brancura envenenada do papel. as palavras apagaram-se deles ao mesmo tempo que eu me apaguei por dentro do teu silêncio” (M, p. 233) ou ainda “a casa / mancha de tinta nos dedos / ilusão remota de alguns brinquedos / e a certeza de que tudo o que escrevi / se apaga na excessiva dose desta cicuta” (M, p. 476). Morre o sujeito, apagam-se as palavras: a equação é válida, mas insuficiente, sobretudo quando, nos versos imediatamente citados, a “brancura envenenada” e a, reforçada pelo dêitico, “dose desta cicuta” atrelam esse *apagamento* do texto ao suicídio.

Pelas frases inaugurais de “atrium”, em espécie de lema largamente citado pela crítica, o poeta fala-nos da “deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (M, p. 11). Estabelece-se aí aquela mesma tensão detectada, em “Requiescat in pace”, entre o nome abaixo do título, “Al Berto”, e o nome que consta da caderneta, “Alberto”.

Entre um e outro, há uma cesura no nome, como em um suicídio ritual, através do qual o poeta, ao “cortar-se”, ao “rasgar pulsos”, busca outra interpelação da vida através da morte – situação paradoxal do suicida. Vejamos como o jogo com nomes ganha intertexto eloquente em poema de *Salsugem*: “leio baixinho aquele poema Eu de Belaflor / nocturna sombra de corpo embriagado / fogos por descuido acesos no húmido leito de juncos / altíssima margem...

inacessível noite de Florbela” (M, p. 270). Al Berto não apenas transcreve *ipsis litteris* três versos de um soneto sobre a interrogação do *eu*, como o materializa na inversão especular do nome daquela que, nos rascunhos do espólio, é tratada apenas por “Flor”. Flor/bela-Bela/Flor assume-se, destarte, como uma espécie de duplo, “nocturna sombra”, de Al/Berto: *personae* de intimidades difíceis, de “inacessíveis noites”, em contínua luta para afirmar anaforicamente: “Sou a/aquela que...”.

Nesse sentido, quando nos deparamos com versos do tipo: “nem sequer lembraremos o turvo sal das bocas / sobre o rosto gêmeo da máscara que nos esconde” (M, p. 475), imediatamente nos vem à mente o par Florbela-Apeles assim referido: “au Tage tumultuex tu as confié ton corps-jumeau” (Dp, p. 61). A figura moralmente desviante do incesto encontra, assim, ressonância no imaginário do duplo. A imagem não é exatamente nova na obra. Nas páginas inaugurais de *O Medo*, somos apresentados a “Tony e Tyno ou vice-versa” (p. 34). Por incesto ou onanismo especular, dá-se a cena: “*um por cima do outro numa fantasia de areia os dedos sumindo-se com sofreguidão nos orifícios medrosos dos corpos nus Tyno inclinado Tony num eclipse penetrados*” (M, p. 35). Se, em Sá-Carneiro, os duplos, um por cima do outro, chocavam-se na violência do esmagamento, em Al Berto, o encontro é patentemente erótico.

Erotismo e duplicação encontram-se, inelutáveis, no olhar desventurado de Narciso: “ficarei a olhar-me no seu rosto exactamente igual ao meu, sem saber por onde fugir-me” (M, p. 365). Segundo nos lembra Junito Brandão (1992, p. 176), ao perguntar a Tirésias se Narciso viveria muitos anos, a mãe escuta do cego vidente a condição: “se ele não se vir”. Terrível profecia que se atualiza e se cumpre naquele que já não desfruta da “fala de quando os homens não possuíam espelhos para se suicidarem” (M, p. 112).

“Sem saber por onde fugir”, preso ao seu reflexo – menos por amor, mais por obsessão –, o sujeito aplica-se a “inventar-lhe formas consistentes, um reflexo, uma sombra que se lhe adaptasse e o acompanhasse. teu corpo vive hoje dentro do espelho onde se perdeu o meu” (M, p. 458). No excerto, o eco do texto clássico é evidente, já que *imago* e *umbra* são precisamente os termos utilizados por Ovídio para descrever o sinistro episódio: “Viu-se na água e ficou embevecido com a própria *imagem*, / Julga corpo, o que é *sombra*, e a *sombra* adora” – em tradução de Feliciano de Castilho (apud BRANDÃO, 1992, p. 180; grifo nosso). Coincidência suicidária, louca coincidência, os pronomes tornam-se, então, cambiáveis: “tocava-te e reconhecia-me / afinal não existia diferença entre o meu corpo e o seu reflexo / chamaram a esta coincidência loucura” (M, p. 348).

Admitimos que abordar o narcisismo em Al Berto pode ser um lugar-comum, mas como tratar do suicídio sem repisar o mito – que, em algumas versões, tem idêntico desfecho – e não o associar a versos como: “este espelho incita-me à descoberta da morte / (...) / este espelho reflecte o rosto que me engana” (M, p. 272)?

Ora, se o medo do duplo é o medo de um encontro com a morte, o mesmo poderia ser dito a respeito desse sujeito consigo desavindo, fraturado e, por isso, duplicado. A situação lhe desperta ainda mais medo, pois não se trata da interpelação surpresa de um outro-eu, mas da constante ameaça interna de sua revelação precisamente no vácuo do próprio *eu*, que já não se reconheceria – conforme admite em reflexão de seus *Diários*:

o medo de não ser eu que está aqui e vê, e sente o vento, e se encosta à janela, e se assusta com as gaivotas... este medo que me assola e esfrangalha os nervos, medo de não me reconhecer, um dia, ao acordar. medo de, repentinamente, ser habitado por alguém que mal conheço. há dias que isto se torna demasiado evidente, demasiado conhecido, terrivelmente presente (D, p. 243; grifo do autor).

Outra figura também já canônica da representação do duplo enquanto “descoberta da morte” – autoinfligida, no caso – é Dorian Gray, também ele seduzido por um “rosto enganoso”. Em *O livro dos regressos* e *Horto de incêndio*, títulos mais do fim da carreira, encontramos um imaginário próximo a esse: “ou nele pressentisse outro corpo prisioneiro / numa moldura enferrujada juntos / o corpo e a sua imagem dormiam no lixo” (M, p. 565) e, no poema “Fantasmas”, “a um canto da sala o cigarro continua a arder / na ponta dos dedos do teu retrato escondido / atrás do sofá – virado para a parede / como tu / coberto de bolor de sustos e de aborrecimento” (M, p. 614). Em ambos os casos, a deterioração do retrato não mais se presta à preservação do corpo do sujeito; “como tu”, estão juntos no “lixo”, “cobertos de bolor”. Para além do mofo, o processo de decomposição do sujeito e de sua sombra contou igualmente com os “sustos e aborrecimentos” sedimentados, já mencionados no volume de 1984 de *O Medo*: “passei-me a amedrontar-me quando apercebo o meu reflexo nos espelhos. odeio-me onde me reconheço” (M, p. 368).

Podemos retroceder ainda mais e encontrar, no livro de estreia, o mesmo ódio por si, que ganha acréscimos de violência ao investir contra o próprio rosto, em cena, mais uma vez, com ecos de Dorian Gray: “apago rapidamente o texto que me reflecte. esfaqueio o rosto que me simula. alinhavo feridas nos pulsos” (M, p. 41). Saltemos dez anos, até *Uma existência de papel*, e as “eternas as feridas iluminadas dos pulsos” (M, p. 507) não se cicatrizaram, porque, como veremos, o suicídio não se conclui; associado à escrita, a obra só o faz prolongar-se, ferida aberta, em recomeçadas tentativas.

Façamos, então, outro exercício de travessia pel’*O Medo*. Em uma única página de *À procura do vento num jardim d’agosto*, lemos: “gume freneticamente escrito noite após noite” e “escrita que se mastiga como uma cicuta e se esfarela nos dedos e se lambe no esquecimento do sexo” (M, p. 62); na sequência de quatro versos de *Horto de Incêndio*, também lemos: “(...) que eu fique a ver-te estilhaçar / aquilo que penso e já não escrevo – aquilo / que perdeu o nome e se bebe com cicuta / junto ao precipício e à beleza do teu corpo” (M, p. 607). Mais de trinta anos separam os excertos. Neles, observamos um progressivo abandono – certas coisas “já não se escrevem” –, mas permanece ali, subjacente, a mesma máxima: escrever(-se) é suicidar-se, esse veneno lento.

Quando comparadas as modalidades, a do “gume escrito” será seguramente mais reiterada por oferecer os paralelismos faca : caneta :: corpo : papel – como em: “escrevo faca pelo corpo, desenho faca no peito da noite” (M, p. 179). A atenção para as partes constitutivas da faca – lâmina, gume – e da caneta – aparo – prolongam os paralelismos entre o instrumento do poeta e uma arma: “uma aranha arrasta-se sobre a folha de papel / espeto-lhe o aparo... escrevo / a crueldade das palavras que te cantam” (M, p. 291) e “assim me acostumei a morrer sem ti / com uma esferográfica cravada no coração” (M, p. 509)⁶⁵.

Conforme adiantamos a partir de verso adaptado da *História Trágico-Marítima* – “e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos” (M, p. 349) –, para esse sujeito, à volta do qual “tomam forma pequenos objectos cortantes” (M, p. 363), é igualmente importante as imagens da “navalha de vidro” (M, p. 332): “os dedos correndo sobre a lâmina de vidro quebrado / a respiração sufocada da cidade... o exíguo corpo das palavras onde esqueço a voz e me reconheço / em ti escuto o coração do poema latejar” (M, p. 313). Como nas canções de Ian Curtis e no poema a ele dedicado, os estilhaços de vidro, índice daquilo que se fragmenta e se torna letal, condensam a imagem do espelho e da lâmina, o que reforça tanto o caráter desagregante dessa ausculta íntima dilacerada pelos suicídios – “ouvia o falar misterioso e tenso dos nervos / por onde subia o desejo de me assassinar” (M, p. 531) –,

⁶⁵ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Sempre tive certo fascínio por esses versos. Li-os sempre na chave na dramaticidade grandiloquente. Provavelmente por isso, vêm-me à mente as imagens barrocas de Nossa Senhora das Dores, colecionando sete espadas no coração. Uma caneta cravada no peito, em pose caravaggiana, seria uma cena digna de ópera. Citei-os em várias oportunidades. Em congresso da pós-graduação, na USP, um professor de Filosofia perguntou-me ao final: esses versos são irônicos, certo? Outro professor, colega de estudos de Al Berto, dizia-me o quão cafona julgava esses versos. Tais comentários sempre me intrigaram... Ao ler as memórias de Peter Hook, do Joy Division, citadas acima, espantou-me a reação da plateia: alguns riram daquele corpo se estrebuchando no vidro. Gestos e imagens extremas talvez estejam nas fronteiras do ridículo. Talvez. Como lembra Didi-Huberman (2016, p. 18-19), a própria ideia de “expor-se ao ridículo” é em si uma mediação – para não dizer trava – social contra a exposição excessiva das emoções. Al Berto parecia *não ter medo* de habitar esse lugar. STOP.

quanto a natureza especular, dupla e ambígua, do ato: “mataram o poeta à paulada / juntos precipitados a vida no seu mais profundo poema / vítima e assassino” (M, p. 65). Em sua tese *Suicide-authors: a deconstructive study*, da qual somos muito devedores, Lilia Loman desenvolve o tópico nos seguintes termos:

a coincidência entre o assassino e a vítima produz uma simultaneidade “impossível” entre ação e passividade que rompe a pretendida monologia em um movimento interno de fusão e desmembramento – nomeadamente, de autodestruição. Assim, o desejo de estabelecer uma suprema oposição entre totalidade e nulidade é substituído por ruptura e ambivalência. Ao falhar na promoção de uma destruição total, o ato da morte desencadeia a transformação do indivíduo em outro – isto é, o cadáver, o assassino-vítima. (2005, p 7-8)⁶⁶

Uma poesia calcada na exploração das emoções – sobretudo do medo, como temos defendido – não é estranha ao trânsito duplo das paixões, no qual o sujeito é simultaneamente figura ativa e passiva. Pelo prisma da ruptura e ambivalência, tal coincidência-chave do suicídio – “vítima e assassino” – ajuda-nos a entender a tônica intercambiável de poemas como “Auto-retrato com revólver”⁶⁷: “(...) mais tarde, escrevia eu / poderiam as mãos trocar de ofício / o revólver tingir-se-ia de tinta permanente, o papel apresentaria o terrível sulco de uma bala” (M, p. 170). Na mesma direção, em 1993, Al Berto colabora para o único número da revista *Bumerangue: poesia, fotografia, gravura e outros ofícios*. O poema “Ritos do 11 de janeiro” – e atentemo-nos novamente para marcação da data de nascimento – estabelecia diálogo com as fotos de Álvaro Rosendo, que o acompanhavam. Uma delas (ver figura ao lado), em especial, será repetida em todas as páginas: mãos limpam um marcador como quem limpa um revólver ou uma faca após o uso. O registro em preto e branco aumenta a ambiguidade, se tinta ou sangue, da mancha sobre o lenço.

⁶⁶ Tradução nossa: “the coincidence between killer and victim produces an “impossible” simultaneity between action and passivity that breaks the intended monology in an internal movement of fusion and dismemberment – namely, self-destructiveness. Thus, the desire for the establishment of a supreme opposition between totality and nothingness is replaced by rupture and ambivalence. Failing at promoting total destruction, the act of death triggers the transformation of the individual into another-i.e. a cadaver, a killer-victim”

⁶⁷ O poema, em específico, foi objeto de análise de Manuel de Freitas (2005, p. 40), à qual nos reportamos.

O texto faz várias insinuações à morte: “A mão do assassino consome-se na fissura do sono. Ergue-se a boca da vítima” (p. 6) e “No fim de cada verso enforca-se o rouxinol” (p. 8), até chegar aos versos mais explícitos: “Depois, o tiro na têmpora. O corpo dobrado, o sangue alimentando o coração surdo da terra./ O magnífico arco para indicar o poema.” (p. 8). Há uma conotação, se não nova, mais pronunciadamente posta nesses versos: o sangue do poeta ofertado como alimento é sacrificial. Não aplacará os “surdos” deuses, seus desastres e catástrofes, tampouco purificará o sujeito, mas fará nascer o poema – resposta demiúrgica, sinal da aliança coincidente e louca, que se manifesta no arco da promessa do corpo imolado.

É o “jogo cruel” – e o adjetivo aponta para a carne crua, aberta em exposição –, no qual “o sangue do escriba jorra palavras” (M, p. 107), no qual se “escrev[e] com todas as dificuldades de uma veia que se recusa estancar” (M, p. 122). Como no poema para Ian Curtis, em que o “radioso canto” nascia da veia talhada, ruptura da integridade do sujeito, o corte que divide, que duplica também proporciona uma abertura para os “órgãos profundos”, seus fluídos e secreções, matéria-prima da poesia: “calor de verão. o poeta suicida-se numas águas-furtadas. (...) sabor imperceptível de iodo na garganta. o escarro de sangue o poema o lixo da vida dói” (M, p. 121).

A “lâmina suicidária” (M, p. 64), que tão materialmente nos sinaliza a exposição excessiva, vai marcar ainda uma forma de morte das palavras. Quando é “escuta e fala” ou, anterior, quando são ainda sons inarticulados, a poesia habita o corpo, mas, ao expô-la, transpô-la para os “desertos brancos”, subtrai-lhe o fluxo do sangue – como nos excertos: “a dor vem como um estilete perfura / o xisto das artérias onde estrelas turvam / os sentidos daquele que escrevendo mata / o que escuta e o que fala” (M, p. 580) e

“ardem brandamente no sangue, as palavras, mas ainda são confusas, dispersas, apenas sons indefinidos. depois, a mão executa-as, mata-as um pouco ao alinhá-las sobre desertos brancos, e a vida estremece, modifica-se. as palavras, quando mortas, já não valem a pena porque substituíram tudo.”
(M, p. 458-59)

Produto de um desejo de vida problematicamente articulado por sucessivas e variadas formas de morte, a natureza do(s) suicídio(s) sinaliza o problema da habitação poética daquele que, no caso de “matar um pouco” as palavras por escrevê-las, o faz na investida de, matando-se, estar “um pouco vivo”, como em um último espasmo que faça “a vida estremecer” – gesto limiar, simultaneamente um esforço de vida e indicativo de morte.

O corpo que se esvai em sangue alimenta o texto-corpo: “búzio quebrado serás tu? Aqui sentado. inacessível. escrevendo com todas as dificuldades de uma veia que se recusa estancar” (M, p. 122). A *dificuldade* de escrever em tal situação fala-nos do instante

fulgurante em que a poesia cobra a paga-sacrifício e entrega o texto-vida, antes que ele também se torne o registro dessa mesma morte. Essa é a fronteira ambígua, plasmada pelo suicídio, que se tenta aceitar – “*aceita como única fala possível / aquela que é susceptível de rasgar pulsos*” (M, p. 355) – sem jamais apaziguá-la: “será possível permanecer no poema sem perecer?” (M, p. 375).

A relação conflituosa com a criação, com o sujeito que se constitui/constrói textualmente tem diferentes dimensões: é o medo de que se desvele algo ameaçador de si mesmo, mas também o medo de que se lhe revele um pouco da morte. Em outras palavras, a realização de um poema, sua organização e acabamento, é um tipo de morte duplicado também pelo sujeito poético.

E continua Al Berto a interrogar-se, em seu “Prefácio para um livro de poemas”:

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 [posso
uma
outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e
[poder, enfim, circular livremente” (M, p. 650)

Em nossa dissertação (2012, p. 45), já nos debatíamos com o advérbio final, “livremente”, que encerra uma ambiguidade entre a separação autor/obra e a seletividade da constituição textual da intimidade. Não consideramos, na altura, que, mais do que uma morte, a imagem em causa é a de um suicídio e, por essa perspectiva, acentua-se o aparente desejo de controle – bastante associado ao gesto –: é pela morte eletiva que o suicida assumiria, ativamente, sua própria narrativa. Seria uma conclusão apressada, entretanto. Notemos como os versos anteriores organizam-se em dúvidas sobre o ato de escrita que, de alguma forma, ecoam questões já levantadas acerca dos “escritos póstumos” de Sá-Carneiro. Estrutura semelhante aparece em entrada de 9 de abril de 1985 de seus *Diários*:

“vontade de te reinventar, cada instante, por trás das palavras. Quando me surges escrito és outro já, não aquele que amo e a quem escrevo. mato-te assim, ao longo das noites, matando-me também a mim, ou aquele que julgo ser quando te sobrevivo. quem morre?
qual de nós é o outro? quem mata quem? quem escreve? quem ficou escrito?
[§] Em que momento preciso do silêncio nos tocamos? onde nos separaremos? tu, vivendo nas palavras, e eu alimentando-me delas. ou vice-versa” (D, p. 278).

De ambivalências e indistinções, nasce a maneira instigante com a qual Al Berto frequentemente estabelece um espaço em que se vão tramando pontos de contato entre, por exemplo, erotismo – narcísico? –, práxis poética e suicídio. O fragmento, que a princípio

parecia tematizar um encontro amoroso, transforma-se em uma sorte de turbilhão de interrogações cumulativas, nas quais – lembremos: “juntos precipitados a vida no seu mais profundo poema / vítima e assassino” (M, p. 65) – as noções, despenhadas, de eu/outro, sujeito/objeto, vida/escrita, matar/ser morto, já não fazem sentido no abismo do poema, na *confusão* do jogo fanstasmático de irreparáveis ausências.

Sobre isso, é ainda pertinente o reconhecimento, fascinado, de uma impossibilidade: “fascina-me a ideia de que jamais serei capaz de escrever uma autobiografia – espécie de desejo sempre adiado, para além do desinteresse que tenho pela minha vida passada fora do âmbito do trabalho poético feito” (D, p. 332). Um livro dessa natureza – projeto que Al Berto vez ou outra mencionou sem nunca levado a cabo – significaria adotar outros protocolos de leitura, outros regimes de verdade, pelos quais o poeta escolheu não escolher e preferiu, então, mantê-los confundidos.

Quando o poeta afirma: “tudo o que escrevi aconteceu – mas não é uma confissão aquilo que as palavras guardam, nem uma mentira” (D, p. 380), está ciente do lugar autônomo do poema, está ciente igualmente do quanto o jogo autobiográfico opera precisamente na ambiguidade dos protocolos de leitura e dos regimes de verdade, isto é, do quanto caminhar “por um fio” significa “um precário equilíbrio das palavras” (D, p. 78). Isso justifica as alusões ao *entrelugar*, como em: “escrever é talvez a linha que separa a noite da madrugada, o lugar do horizonte *onde estou e já não estou*” (D, p. 233) ou “escrever talvez seja o espaço habitual *entre a vida e a morte*. aí me mantenho, aí me vou consumindo e sobrevivendo nessa *espécie de limbo*” (D, p. 298; grifo nosso).

A imagem do limbo repercutiria nos *Diários* em outras ocorrências: “entrei num limbo semi-escuro onde não há poemas. apenas silêncio e mais silêncio. A minha vida só foi interessante enquanto a consegui transformar noutra coisa – em escrita” (D, p. 332)”, e “HOJE A MORTE É UM LIMBO POVOADO POR VIVOS” (D, p. 268; maiúsculas do autor). Na origem, *limbus* queria dizer “borda” e “orla”, e a escatologia cristã utilizava o termo para denominar o estado daqueles que estavam “à margem” de Deus no pós-morte: não estavam condenados à danação, tampouco foram aceitos no Paraíso. “Assombro ou paz? Em vão...”, se perguntava Sá-Carneiro, para descrever o sujeito-quase, preso ao intermédio, negado nos extremos das “ogivas para o sol” ou dos “precipícios” (2010, p. 28). A poética albertiana, também orientada por excessos, não encontra a paz de uma morte-suicidária na escrita ou uma síntese-superação para o assombro-medo de uma vida-obra; nessa fronteira, nesse “limbo”, debatia-se na simultaneidade de escrever a vida e matá-la na empreitada.

O feitio intervalar de sua escrita leva-o ao beco sem saída no qual não há possibilidade de coincidência entre autor e obra – sabe disso –, tampouco consegue conceber a vida para além dela: “a minha escrita não sou eu e eu não vivo a não ser nela tudo” (D, p. 276; grifo do autor). As afirmações “morre o sujeito, apagam-se as palavras” ou “morre o autor, surge o poema”, tomadas de modo estanque, são, portanto, simplificadoras precisamente porque ignoram parte importante da equação: nascer nas palavras é também morrer nelas para um instável sujeito-Lázaro.

Não faltam exemplos dessa “espécie de limbo”, entre o vivo e o morto: “persigo-me / pela madrugada suja das palavras / com o pressentimento de ter morrido longe do meu corpo” (M, p. 245), “e por detrás de cada máscara desperta / a morte de quem partiu e se mantém vivo” (M, p. 541), “(vou registrando, como se fosse um diário de bordo, o que te envio do mais longe da minha morte. este lugar de sossego e de eterno anonimato.)” (M, p. 594). As menções à escrita – “madrugada suja das palavras”, “máscara” e “diário de bordo” – confirmam-se nas emendas ao poema “Engate” (M, p. 619), de *Horto de Incêndio*, no qual se explicita a aproximação poema-túmulo: “mantenho-me de pé e fumo – aqui” ganhou acréscimo à caneta de “neste túmulo”; e o verso final: “aos insuspeitos violadores de túmulos” foi substituído por “violadores de poemas” (E, cx. 33).

A figura de Lázaro é basilar para a compreensão do suicídio em Al Berto. O mito, tradicionalmente ligado ao milagre da ressurreição, ganha, pelo menos após o antológico “Lady Lazarus” de Sylvia Plath, uma dramática vinculação com o tema. Diferentemente de Orfeu, que voluntariamente desce e regressa dos mortos, nada sabemos de Lázaro; o evangelista não lhe atribui nenhuma palavra: ele é uma demonstração.

É esse o ponto de partida do poema de Plath, que narra três tentativas de suicídio: “Tentei outra vez. / Um ano em cada dez / Eu dou um jeito –” (2007, p. 47). Para ela, compelida a viver, “um tipo de milagre ambulante”, morrer é/torna-se uma arte, aperfeiçoada pela repetição do “teatral / regresso”, pela exposição de si em um “grande strip-tease” – metáforas que se aplicam, claro, à poesia.

Registra o evangelista: “‘Disse-lhe Jesus: Teu irmão ressuscitará’. ‘Sei, disse Marta, que ressuscitará na ressurreição, no último dia’” (Jo:23-24). Marta demonstrava, aí, seu credo na vida eterna advinda da ressurreição. Para Lázaro, no entanto, estava destinado o regresso à sua condição de mortal, isto é, de expectador, portanto, de uma outra, vindoura, morte. Enquanto isso, milagre sem efeitos, “é tempo de simulares a ressurreição”, como diz em “Lázaro” (M, p. 496). Nesse poema, convocado como um duplo – “levanta-te de mim lázaro” –, a voz lírica adverte-o/adverte-se de forma lapidar: “não regresse mais à desolação da terra

/ nem ao contínuo movimento falso / do coração”. Desaconselhar o regresso à vida, por desolada e falsa, recoloca a figura de Lázaro como sujeito capaz de escolhas. E o suicídio, ao seu turno, ofereceria a hipótese de escolhas efetivas?

Nesse espaço suicidário da poesia, o sujeito debate-se entre as “simulações” de ressurreição e vida eterna: “não... não voltarei a suicidar-me / pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade” (M, p. 239). E se a desejasse, seria uma de tipo incerto e contingente como a vida: “precária eternidade de quem já abandonou o corpo” (M, p. 363). Em excerto dos *Diários*, o poeta retoma temas já expostos e comenta a paradoxal perenidade fugaz – interrompida e recomeçada – da escrita: “Tudo se tornará branco quando eu morrer. é um esforço inútil gastar a vida a escrever, mas vivo apaixonadamente essa inutilidade. (...) escrever sabendo de antemão que não haverá nisso qualquer possível ressurreição. eis o que me resta: ser eterno no segundo que passa” (D, p. 305). Da impossível ressurreição, surge a ambição-chave de Lázaro: “finge a vida / mesmo que permaneças morto” – a vida do homem que escreve?, a vida do poema?

Quando Al Berto nos traz a cena: “Sentado numa cadeira, ouço um tiro. Levanto-me e caminho esquecido do meu suicídio” (D, p. 32) ou “ouço um tiro rente à cabeça / levanto-me e tu caminhas de novo para mim” (M, p. 476), como um *walking dead*, reconhecemos os ecos do bíblico “Desatai-o e deixai-o ir” (Jo 11:45), ordenado por Jesus. E poderia ir e, “enfim, circular livremente” no poema? Retruca-nos Al Berto com outra pergunta: “que forma terão os meus pensamentos e o meu corpo, depois da minha morte? § continuarei a escrever? o quê?” (M, p. 364). Sem resposta possível, “simular a ressurreição” e “fingir a vida” de forma concisa nos coloca a situação do poeta-Lázaro e seu efeito autobiográfico. O sujeito, em sua “precária eternidade”, elucubra sobre sua permanência em texto ou, melhor, em textos, outros, concretizados na leitura, que se sobreporão àquele dito original. Como bem explica Loman: “em vez de promover um salto final no nada, o suicídio envolve a fantasia do término, um procura incessante para um fim inatingível, que, portanto, também excede o limites temporais do evento da morte”⁶⁸ (2005, p. 11).

Em Al Berto, não se trata apenas de um entendimento estético, mas encerra também um entendimento ontológico de que a vida é uma sucessão de suicídios: “(...) as tristes histórias / do espelho onde a criança matou a sua imagem” (M, p. 557) ou “a criança que em ti morreu crescendo” (M, p. 572), versos de *O Livro dos Regressos*, tão importante para o tema.

⁶⁸ Tradução nossa: “instead of promoting a final plunge into nothingness, suicide involves a fantasy of termination, an unceasing search for an unattainable end, which, therefore, also overflows the temporal limits of the event of death”.

Nos datiloscritos do espólio, a primeira versão para entrada de 1 de fevereiro de 1984 registra “não tenho medo de mim”, que acabaria substituído por “não tenho medo da visita dos mortos”. A emenda abre-se, assim, para a possibilidade de ler os “mortos” como o *eu* que “morr[e] todos os dias” (M, p. 369), isto é, os “*eus*” mortos revisitados na memória e, por extensão, na – e também motivados/vitimados pela – poesia.

Se falávamos de *O Medo* como um conjunto orgânico, entendê-lo enquanto narrativa linear e normalizada é falsear a própria ideia das rupturas suicidas. Desde muito cedo, Al Berto já nos alertava para o fato:

“detesto escrever. não sou escritor pertencendo a qualquer turva academia de café. não faço mais nada senão escrever e não estou a preparar as mortais obras completas. vegeto por dentro da minha escrita. assumo a produção e a gestão do meu próprio lixo. de qualquer maneira só sei escrever não sei fazer mais nada.” (M, p. 44).

Tal e qual o abandono de Rimbaud, como veremos adiante, a obra – e o seu trabalho de viver – não se prepara, não se fecha (em si): “som a som o vegetal silêncio sílaba a sílaba o abandono / desta obra que fica por construir...” (M, p. 333).

Nessa perspectiva, a vinculação entre vida e obra na poética albertiana cria um nó górdio que o impossibilita de “circular livremente” de forma pacífica. O trânsito coincidente entre Alberto e Al Berto acarreta a convivência com duplos fantasmáticos, conflitantes e ameaçadores. Não há entusiasmo ou euforia nessa autocriação contingente, há, sim, o temor dos “próprios gestos” – e repetimos os versos: “é interior o vento de que falo, comunica com os inúmeros suicídios de meu corpo. fico atemorizado com meus próprios gestos, assustam-me os olhares dos outros.” (M, p. 228).

Os *Diários* trazem-nos um exemplo bastante significativo da questão. Em *Horto de Incêndio*, livro publicado em 1996, um poema encerra-se com versos alusivos de um suicídio: “(...) não esqueças o navio carregado de lumes / de desejos em poeira – não esqueças o ouro / o marfim – os sessenta comprimidos letais / ao pequeno-almoço” (M, p. 610). Em 1997, já internado, faz a seguinte anotação em seu diário: “Dez comprimidos / + 2 analgésicos = 12 / ainda faltam para os sessenta letais do poema!!” (p. 580). Notem que, em seus questionamentos, Al Berto contesta a relação entre vida e obra pensada em uma via de mão única, na qual o objeto artístico é posterior à experiência; a arte pode também preceder à experiência, antecipando-a, orientando-a. Nos rascunhos do já mencionado prefácio para uma tradução de Florbela Espanca, Al Berto indagava-se na marginalia: “Terá ela vivido aquilo que exprime? [anota a lápis:] ou irá viver aquilo que exprimiu?” (E, cx. 16).

Em entrada de 10 de maio de 1984, Al Berto registra: “leio avidamente o ensaio de Youcenar sobre o Mishima. *La vision du vide*” (D, p. 152). Youcenar, nas primeiras páginas, já detecta a centralidade, “talvez acima de tudo, [do] *personagem*, essa sombra ou esse reflexo que às vezes o próprio indivíduo (é o caso de Mishima) contribui a projetar” (2013, p. 10; grifo da autora). Nesse caso, melhor seria dizer “retro-jetar”, já que, assim como Florbela e Sá-Carneiro, a obra de Mishima antecipou sua morte – coreografada pelo ritual do *seppuku* –, em romances seus e no filme *Patriotismo*, protagonizado pelo próprio autor (ver figura abaixo), de modo que sua concretização no “sujeito civil” faz retroagir o olhar sobre a obra e estabelece, ali, outros protocolos de leitura. Youcenar, com verve de romancista, vai explorar o jogo duplo do indivíduo/personagem através de páginas de seu ensaio nas quais recria a cena, contribuindo para a trama de interações textuais a partir do gesto suicida que também sobrevive, agora, no avançar dessas linhas...

Dai o medo: uma escrita que se submete ao suicídio é também uma vida por ele assombrada – e assombrada, inclusive, pela própria impossibilidade do ato –: “escrever é um modo falsamente inofensivo de nos suicidarmos. um dia esquece-se tudo, escrevemo-nos” (M, p. 459). Quer seja do ponto de vista da recepção – “o filme da noite mata. o *filme da noite* sugere a bala que posso disparar na cabeça” (M, p. 372; grifo nosso) –, quer seja do ponto de vista da criação – “às vezes, o dia inteiro resume-se a uma palavra: mas hoje, se não conseguir escrever, saio para a rua e mato alguém” (M, p. 376) –, a arte incide sobre a vida. E, por serem palavras que “sugerem” a morte, seu potencial destrutivo, sua violência, só é igualmente aplacado com um assassinato.

Isso desestabiliza a tese de que a literatura funcionaria como ambiente controlado para se experimentar, por exemplo, o suicídio – o mesmo poderia ser dito sobre o medo –, por não

haver consequências “empíricas” para o artista. Como vimos, no universo poético de Al Berto, a prática literária é parte da vida e, portanto, estabelece com ela linhas, obtusas e imprevisíveis, de contiguidade. É sobre esse aspecto que, para retomamos citação do capítulo anterior, a partir de frase atribuída a Lawrence Durrell, Al Berto confessa: “escrever talvez seja a doença que inconscientemente escolhi” para fazer “o trabalho de uma pistola” (M, p. 268; grifo do autor). Dentro desse imaginário, escrever é uma forma de (auto)agressão cercada de medos e incertezas; não se escreve impunemente. Tal qual a Lady Lazarus, o poeta em seus “inúmeros suicídios” sabe que “há um preço, um preço muito alto / Para cada palavra ou cada toque / Ou mancha de sangue” (2007, p. 49).

Ron Brown, em *The art of suicide* (2001, p. 197), dá-nos notícia do que seria um exemplo extremo de interação entre arte e suicídio tivesse sido levado a cabo pelo autor. Man Ray planejava suicidar-se com um tiro que deveria varar a tela e, posteriormente, o seu próprio corpo. A obra, de 1917, teve uma curiosa progressão de títulos: *Theater of the soul* e, depois, simplesmente *Suicide*.

Poderíamos dizer, portanto, que há diferentes facetas a serem consideradas no “espaço suicidário”: pode alvejar o corpo físico do poeta, como nos casos de Sá-Carneiro e Florbela, fazendo do suicídio algo como um *framing device* na própria obra; pode alvejar a materialidade da obra, como no caso de Monet e suas telas perfuradas ou Santa Rita-Pintor e uma obra construída pela sua destruição; e pode alvejar ainda a própria prática artística, como nos casos de Antero e Rimbaud, que decidem calar-se como poetas.

Sobre a última ocorrência, poderíamos recuperar a ideia de “littératucide” cunhada por Izambard para descrever a atitude de seu aluno Rimbaud frente à literatura. Verlaine no prefácio à reunião poética de 1885 já mencionava o fato: “Rimbaud fut un poète mort jeune mais vierge de toute platitude ou décadence — homme il fut un homme mort jeune aussi”. Talvez Al Berto se referisse aos múltiplos óbitos no texto “Vestígios do poema morto”, em que assume a voz de Rimbaud: “Limpo com lentidão a pistola roubada a Verlaine. Acordo com o meu cadáver na cama” (AM, p. 112).

A figura de Rimbaud tem importância capital no imaginário albertiano. Mencionado desde os primeiros livros – aqui, pela sintomática e criativa tradução de Cesariny: “pirolito coleciona fotografias de stars e bebe muita *cerveja no inferno*” (M, p. 124; grifo do autor) –, acabaria aproximando-o de si de maneira fatal com o avançar da obra. Em *Uma existência de papel* (M, p. 542), o sujeito lírico, que “nunca traficara em Harrar” e tinha “o peito cansado o andar lento”, conjectura em diálogo íntimo: “escuta / a partir de hoje abandono-te para sempre / ao silêncio de quem escreve versos / em Portugal / tens trinta e sete anos como Rimbaud /

talvez seja tempo de começares a morrer” (M, p. 542). Rimbaud, o literaturicida, construiu uma vida por abandonos; a persona albertiana, por sua vez, antecipado em onze anos, começava a antever e a preparar o seu, “para sempre”.

Em seus *Diários*, na boca de Céline, colocava as diferentes posturas frente à morte: “A maior parte das pessoas não morre senão no último momento; outros começam a agarrar-se a isso com vinte anos antes de antecedência, e às vezes mais. São os infelizes deste mundo” (D, p. 139; grifo do autor) e, a seguir, acrescenta: “Pensou que havia tempo e tempo de infelicidade” (D, p. 140). A persona albertiana estava no segundo grupo, dos infelizes, pelo compromisso com uma poesia que sempre se propôs atenta: “A morte não admite distrações; por isso, a maior parte das pessoas não sabe morrer, desfaz-se” (AM, p. 93).

“Morte de Rimbaud” possivelmente foi o ponto cimeiro de uma obra que perscrutou o “saber morrer”. Trata-se da última parte de seu último livro publicado em vida. O texto, segundo consta do subtítulo, foram lidos pelo autor “em voz alta no Coliseu de Lisboa”, precisamente em 21 de novembro de 1996, às 21h30, em espetáculo chamado “Filhos de Rimbaud”. De acordo com o roteiro constante do espólio (E, cx. 36), tendo como “temática predominante” as viagens do poeta francês, os quatro poemas – ou quatro partes de um poema – seriam o “fio condutor” para apresentações de importantes nomes da música portuguesa – a saber, pela ordem do roteiro: João Peste, Jorge Palma, Rui Reininho e Sérgio Godinho. A sugestão, contou-nos Godinho⁶⁹, teria partido de Hermínio Monteiro que, à frente da editora Assírio & Alvim, estava a editar Rimbaud na época.

Se a tônica seriam as viagens, o itinerário proposto por Al Berto passa com velocidade pelos nomes das paragens – java, abissínia –; quer, na verdade, – “caminho, como sempre caminhei, dentro de mim” (M, p. 637) – deter-se em outras paisagens, interiores, por coincidências suicidárias: “um novo corpo liberta-se do meu e caminha fora de mim (...) afastados, tudo o que nos resta é começar a imitar a vida um do outro” (M, p. 639). Como no título do espetáculo, poema liberto de outro poema, corpo liberto de outro corpo, *filho*, afinal, da confusão Alberto-Al Berto-Rimbaud, era tudo o que lhe restara, começar a morrer.

O espólio do poeta demonstra toda a pesquisa preparatória, todo o cuidado devotado ao evento. Responsável por sua concepção, cenografia e direção, Alexandre Cortez revelou-nos: “Al Berto estava um bocado obcecado com essa ideia e todos nós sentimos que havia

⁶⁹ Sérgio Godinho, Rui Reininho e Alexandre Cortez gentilmente aceitaram conceder-nos entrevistas que ainda permanecem inéditas.

naqueles momentos algo de despedida”. Já Rui Reininho lembrou-nos da “evidente debilidade física” do poeta na altura.

Pouco mais de um mês após a apresentação, em 28 de dezembro de 1996, Al Berto está ainda por decidir se incluirá “Morte de Rimbaud” em *Horto de Incêndio*: “agrada-me a ideia” (D, p. 517). Três dias depois, véspera do ano-novo, resolve que “não tem muito sentido acabar o livro com aquele texto” (D, p. 521). O volume publicado em março de 1997, trouxe, afinal, os quatro poemas. Al Berto não justifica a decisão em nenhuma outra entrada. A deterioração de seu estado de saúde talvez tenha contribuído para restituir o “sentido” aos poemas. Jamais saberemos. A morte dos poemas estava próxima, a existência de papel encontrara, afinal, a forma justa para anunciação do seu fim: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram.” (M, p. 641). Os versos já figuravam em *O Anjo Mudo* sublinhando o caráter dramático – e curiosamente antecipatório – da morte: “Não tenho mais nada a dizer, os poemas morreram. Aquilo que morreu não me faz falta. Sou o actor que representa, sem o saber, a sua própria morte” (AM, p. 113). São linhas escritas em 1993, falam do mesmo sujeito, o duplo ator/personagem, que começara a morrer e que certamente continuava, assombrado, a se interrogar: terá vivido o que exprime ou irá viver aquilo que exprimiu?

Se, em “Requiescat in pace”, Al Berto pesquisava as possibilidades de escrita do nascimento/nascimento da escrita através de uma caligrafia-mãe, em “Morte de Rimbaud”, faz sua mais potente excursão por uma escrita da morte/morte da escrita. Não terá sido a última, conforme os *Diários* revelarão, tampouco, como dito, fora a primeira. Em seu primeiro livro, já anunciava o destino de poeta-Lázaro: “mutantes executando a representação da morte atravessam o incerto teatro da vida” (M, p. 63). O texto-corpo em constantes metamorfoses, entre a vida e a morte, sabia impossível uma forma final no “incerto teatro”.

Como um Sá-Carneiro e seu *smoking*, estava ali, no Coliseu de Lisboa, a morte para ser assistida/ouvida, a morte encenada, lida em voz alta como destino de uma existência que se confundira em um “poema lento”. Como um Antero – inclusive, coincidência ou não, aludindo à mesma cena –, atestava, em *À procura do vento num jardim d’agosto*, o desejo de “morrer num lugar público, sentado num banco de jardim e esperar a morte ao amanhecer. a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num jardim, *o seu morto mais morto* permanecia intacto, em exposição” (M, p. 29; grifo nosso). Ser o morto mais morto: terá sido um desejo?

Em entrevista de abril de 1997, a menos de dois meses de sua morte, o poeta comenta a experiência: “Quando li o poema, no Coliseu, em novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio um poeta anunciar a

sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim” (1997, p. 33). Diferentemente do cenário prematuramente imaginado, não foram os jornais em prosa ordinária e normatizada que anunciaram/enunciaram sua morte, mas o próprio poeta (des)feito em música, poema, voz... Satisfizera, afinal, o desejo de morrer de “*uma overdose de beleza*” (M, p. 529) em seus múltiplos suicídios?

Al Berto foi escritor até o fim. Também nos *Diários*, as últimas entradas registram a morte da escrita, que, como o corpo, definha, se esvazia de sentido – “eram letras sobrepostas” –, se aproxima da condição abjeta do cadáver, isto é, de um significante presente desprovido de significado – ou em vias disso. Acompanhemos a patética progressão das entradas:

- 3 de maio de 1997: “A minha caligrafia não melhora. Continua incerta e ‘infeliz’. Não consigo escrever direito.” (D, p. 587);
- [provavelmente 4 de maio de 1997]: “Escrevia umas palavras por cima das outras, outras eram imperceptíveis. outras ainda não eram nada, não queriam dizer nada. eram letras sobrepostas e mais nada.” (D, p. 588);
- 5 de maio de 1997: “Faço um grande esforço para escrever. Mas se não o faço não sei. Não posso. É tudo o que me resta é escrever, sobretudo à noite (...) Tenho cada vez menos força para escrever. Mas é tudo o que me resta. Mesmo coisas sem sentido” (D, p. 591).

“É tudo o que me resta”: expressão tão comum em sua obra, mas, ali, de leitura tão difícil e pesadosa. Pouco mais de um mês distancia as entradas finais, acima transcritas, da morte de Al Berto, em 13 de junho de 1997. A caligrafia, de fato, alterou-se ao longo dos anos, tendo os últimos registros um traço mais rígido, menos fluente. A última página – fac-similada na edição dos *Diários* (p. 589-90) –, por sua vez, não traz nenhum exemplo das ditas “palavras imperceptíveis” ou das “coisas sem sentido”. Desconhecemos se terão existido, de fato. Al Berto, repetimos, talvez tenha sido escritor até o fim pela trama indissociável – e desconfiável – que lograra estabelecer através do jogo e do efeito autobiográfico de sua existência de papel.

O morto mais morto, afinal? Encerrar nossa leitura nesse ponto seria uma narrativa, não seria uma solução. Se falávamos das várias modalidades de “suicídio artístico”, poderíamos acrescentar aquele que não se realiza na morte – quiçá todos eles –, aquele que alveja o sujeito lírico por sua impossibilidade, no recomeçado trabalho de constituição textual através do qual a escrita íntima torna-se tão mais problemática. O discurso autobiográfico de Al Berto, assim, põe a nu sua encruzilhada, sua economia instável, mediada pela figura do suicídio, entre uma vida que escreve e uma obra que pretende se escrever como vida; é um testemunho da relação circular e paradoxal descrita por Unamuno pela boca de seu padre Manuel, “o mártir”: “¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate

contra el suicidio, que es igual; pero que vivan ellos, que vivan los nuestros” (2015, s/p). Substituamos “vida” por “escrita” ou, melhor, saibamos que ao lermos a primeira incluímos/implicamos a segunda e temos uma equação igualmente válida para Al Berto: que se vivam os suicídios! (1982, p. 45).

Nisso, há certo paralelismo com a relação que há muito temos repetido em nossa análise: escrever é uma contínua experiência de medo e uma contínua luta contra ele. O imaginário do suicídio encerra também uma pergunta afim: seria fonte ou superação do medo? Na triangulação com a escrita e o suicídio, a relação com o medo torna-se mais complexa do que aquela em Florbela. Al Berto, como um “inventor”, já não quer ou já não pode superar o medo, que assume na obra um caráter ambíguo e ambivalente – tal e qual o suicídio. A morte, portanto, já não reserva remate algum.

Álvaro de Campos, em poema cujo *incipit* é [Passo, na noite da rua suburbana] (2002, p. 392-94), ao regressar para casa, “só, e poeta agora, sem perícia nem engenharia”, relata o “som do jantar nas casas felizes”, aquele que sempre desejou e nunca alcançou: “Mas nunca jantei o jantar que soa atrás de persianas / Das casas felizes dos arredores por onde se volta ao eléctrico”. Recorrente motivo do “tormento da consciência” que impossibilita uma vida ordinária, segue-se a anticlimática conclusão do drama que nos dá o tom de uma das leituras do suicídio para essa desencantada modernidade: “Paguei o bilhete. Cumpri o dever. Sou vulgar. / E tudo isto são coisas que nem o suicídio cura”. Novamente, em “Bicarbonato de soda” (id., p. 408-09), o engenheiro, tomado por, “súbita, uma angústia...” – medo, diria Al Berto? –, pergunta-se: “Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me? / Não: vou existir. Arre! Vou existir. / E-xis-tir... / E - xis - tir...”. O sujeito, como quem cumpre um dever vulgar, condena-se à existência, como a palavra em si, progressivamente mais cindida.

Tamanha falta de alternativas faz lembrar o problema colocado por Antonin Artaud sobre a própria possibilidade do suicídio: “antes de me suicidar peço que me garantam a sua eficácia, quereria ter a certeza da morte” (1988, p. 37) – assim começa seu texto. Artaud via-se atirado por Deus “para o desespero como para uma constelação de impasses cujo brilho acaba em mim” (ib., p. 39). E conclui: “Não posso morrer, nem viver, nem sequer desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu” (ib., p. 39).

Transposta a situação para a criação literária, assaltam-nos as perguntas: seria possível morrer na escrita? Seria possível viver na escrita? Essas parecem constituir faces de uma mesma pergunta contida na aporia dos “inúmeros suicídios”. Poderíamos aplicar as palavras de Artaud como descrição da problemática atitude autobiográfica de Al Berto: esse “vazio de negações, de obstinadas recusas de mim mesmo” (ib. p. 39).

Em plaquette sintomaticamente intitulada *Impressão Digital*, lemos o monólogo interno entre o “adulto para sempre” de hoje e aquele “jovem ainda”, que “sorri e diz-me: / - Aqui tens o inocente revólver para a eternidade” (M, p. 356). O adjetivo “inocente” pode denotar tanto uma morte *ingênua* – que acredita em suas possibilidades –, quanto uma morte *lícita* – que se contrapõe, no poema, ao “crime de escrever”. Não há *inocência* para aquele que se suicida nas palavras, já não há saída. “Inocente” encontra sinonímia, por conseguinte, em *inócuo*, quando o sujeito consciente sabe-se condenado à vida-escrita: “sabia quase tudo da vida, mas já não foi possível perder-me na tentação do suicídio” (M, p. 457). E por saber quase tudo, o “crime adolescente” (M, p. 65), tão logo mencionado em seu primeiro livro, atravessa a obra e chega à “Morte de Rimbaud” sem o disparo fatal: “estendo a mão, pego no revólver, mas nada acontece” (M, p. 638).

Conforme havíamos antecipado, é digno de nota que a questão seja posta em termos de jovem/adulto ou inocência/consciência já que parecem ser polos que permanecem tensionados no interior da obra. Não por acaso, Arthur Rimbaud e Ian Curtis, dois exemplos de *enfants terribles*, como vimos, são evocados em *O Medo*. Diferentemente do Campos pessoano e de Artaud, a persona albertiana, embora ciente de que a escrita a consome e que não há morte redentora, insiste, enquanto poética, nessa espreita do suicídio sob a seguinte justificativa: “escrever podia ser um vício feliz / ou a única mentira suportável” (M, p. 354).

O adolescente flerte com o vício e a mentira convivem com a desencantada e lúcida conclusão: “mas os dias gastaram-se na *dor* de não me suicidar. pouco resta da vida. *medo*, algum *receio*, e um imenso *desespero*, um *incontrolável tédio*, uma espécie de gigantesco vazio onde me sinto flutuar, e dentro de mim, outro vaz[i]o” (D, p. 251; grifo nosso). Altamente significativo o compêndio de elementos desde há muito ligados ao tema do suicídio, o *taedium vitae* e a *impatientia doloris*, em específico, eram considerados, pela Lei Romana, motivos legítimos, dignos para matar a si mesmo, segundo nos ensina van Hoof (2002, p. 83) em *From Autothanasia to Suicide: Self-killing in Classical Antiquity*. Eram tempos preocupados com a morte heroica e honrosa; os nossos pouco a consentem. Al Berto coloca-se, dessa maneira, na posição de sujeitar-se à dor pacientemente, quando o suicídio, enquanto resolução, já não se apresenta como possibilidade: “mas se ao morrer o abrissem ao meio / nada encontrariam / nem vísceras nem ossos nem sangue / apenas poalha de água / e a *dor da infindável travessia*” (M, p. 563; grifos nossos).

O morto mais morto? Ao que Al Berto responde: “nenhum suicídio é uma morte grandiosa, e só uma morte grandiosa, espectacular, me convém hoje. mas parece-me que não morrerei nunca, isto é a pior morte que se tem, não se morrer nunca e estar sempre a morrer”

(D, p. 258; grifo do autor). Há uma forte presença de Sá-Carneiro na interação difícil entre saber-se “o homem que não morre” e desejar – e efetivamente, cada qual a sua maneira, buscar – uma “morte espetacular”. A morte tornada espetáculo, isto é, aquela que se abre para e se prolonga nos espectadores/leitores, corrobora o movimento coincidente “nunca morrer/morrer sempre”.

“Estar sempre a morrer” é um mote que se espraia pel’*O Medo* e que conhecerá diferentes tratamentos, conforme já visto no aproveitamento da *História Trágico-Marítima*. Por vezes, é tido como desejo, como valor: “quero morrer muitas vezes, sufocando em alucinações, eu mesmo esfera de flipper à deriva pela cidade” (M, p. 26) e “procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos / porque só o acto de morrer muitas vezes compensa / e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos” (M, p. 349); por vezes, é um fardo que o sujeito resignado carrega por estar viciado – eis novamente a justificativa: “definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado (...) nunca fui uma homem alegre. morro todos os dias. como poderia estar alegre?” (M, p. 369).

Entre a desejada “*overdose de beleza*” (M, p. 529; grifo do autor) e a dita overdose agônica de palavras – “definha-se texto a texto” –, fica uma obra em aberto, por construir, jamais satisfeita – como é da natureza da adição –, com o peso de uma ausente alegria, impossível nos suicídios: “aqui sentado, imobilizado sob a luz amarelenta do candeeiro, continuo a desejar *aquilo que nunca verei*: a cintilação dum corpo na cal, o sorriso dum rosto ardendo de suicídio em suicídio” (M, p. 225; grifo nosso).

Se temos detectado uma oscilação entre desejo e fardo nessa espreita do suicídio, vale determo-nos em uma última referência, não muito direta, que nos chega pelo poema “Falso Retrato de Andy Warhol” (M, p. 435). O poema já havia sido analisado no contexto de nossa dissertação de mestrado (2012, p. 53-55) – o que se segue é, portanto, uma continuidade e, em certa medida, uma reforma de alguns aspectos ali desenvolvidos.

No poema, Al Berto refere-se a série *Death and Disaster* ao mencionar a “multiplicação” das cadeiras eléctricas. A série inclui ainda duas telas nas quais o tema é o suicídio – conforme indicam os títulos: *Suicide (Fallen Body)*, de 1962, e *Suicide (Purple jumping man)*, de 1963. A primeira delas apropria-se de uma famosa fotografia de Robert Wiles, de 1947, na qual se vê uma garota que acabara de se jogar de uma plataforma do Empire State Building e caíra por sobre uma limusine das Nações Unidas, ali estacionada. Warhol fará dezesseis reproduções da foto em serigrafia e acrílico (vide figuras abaixo).

A beleza plástica é desconcertante. Em um primeiro momento, somos levados a ignorar o seu contexto trágico: não há sangue nem fraturas, o corpo íntegro – com as pernas cruzadas, a mão esquerda próxima ao rosto – parece repousar por sobre o ferro retorcido que transmite uma incômoda sensação de conforto. A aparente placidez entra em choque com a violência e tragicidade de seu contexto. Entre a atração e o distanciamento, o expectador, que não tem qualquer informação sobre o corpo anônimo, é impelido a processar tais sensações ambíguas e defrontar-se com o indizível do ato.

Ron Brown, baseado em testemunhos de amigos de Warhol, relata que o artista “era particularmente angustiado” pela ideia de suicídio e que a sua motivação na série *Death and Disaster* era negar a força da morte. Conclui, a partir daí, que Warhol cometeu uma espécie de “suicídio emocional” (cf. 2001, p. 210) – categoria que poderíamos acrescentar ao nosso quadro anterior –, através do qual neutralizou suas angústias com relação ao tema. Na mesma direção, mas em tom menos biografista, Hal Foster, em *O retorno do real*, ressalta o papel da repetição em seu trabalho: “repetir um evento traumático (em ações, em sonhos, em imagens) com o intuito de integrá-lo a economia psíquica, à ordem simbólica” (1996, p. 131). Disso decorre o que chamou de atitude “bipolar” da pós-modernidade: “muitos artistas parecem movidos pela ambição de habitar um local de total afeto e de os esvaziá-lo ao mesmo tempo” (id., p. 166). “Finjo a morte”, dizia Al Berto fingindo Warhol. Ora, “fingir a morte” condensa os mecanismos de aproximação e distanciamento pelos quais o suicídio multiplica-se na obra

do norte-americano. Assim, esse “suicida emocional” permanecia replicando imagens com a potência afetiva dos desastres.

Esse é um aspecto a ser reformado em nossa análise anterior: Al Berto não chega a alcançar plenamente – embora manifeste, por exaustão, o desejo de – certo amortecimento afetivo. O estatuto suicidário de sua escrita, pelo contrário, só faz aumentar a tensão emocional que marca a seguinte oscilação: se, por um lado, possibilita a vida – “a espera, a espera de mim mesmo acabara. estou agora vivo na escrita que me define, me evoca, e me esquece.” (M, p. 236); por outro, também é sinal de morte: “são horas de me erguer e caminhar fora do túmulo das palavras” (M, p. 462).

Situação paradoxal e irreconciliável, esse é o cerne do “enigma de escrever para [se] manter vivo” (M, p. 279). Através desse mistério, Al Berto quer rastrear a vida ou aumentá-la a intensidade através da morte – ou de seus sinais –, o que é perceptível, por exemplo, em metáforas parassuicidas: “lâminas doces para abrir sinais de vida sobre a pele” (M, p. 178) e, em imagem bastante próxima, “como a navalha de vidro que nos sinaliza a vida” (M, p. 332).

O poeta que enaltecia o heroísmo de suas sombras fez da sua obra um exemplo da ambivalência dos “inúmeros suicídios”. Nesse sentido, Al Berto, como Warhol, também operava por repetição. Não nos parece, contudo, como dito, que conseguisse através dela algum tipo de esvaziamento efetivo. Ao olharmos atentamente para a figura do suicídio, parece-nos existir um *pathos*, um *loop* sisífico entre *fingir a morte*, como um Warhol, e *fingir a vida*, como aquele Lázaro – duas bandeiras hasteadas que, em sua obra, se tensionam na mobilidade metafórica do vento, o primeiro sopro da criação: “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).

O excerto é bastante ilustrativo da simultaneidade que Cutter identifica nas representações contemporâneas dos *suicídios ambivalentes* – que estariam dentre as três categorias predominantes nas artes a partir do século XX:

na medida em que o indivíduo se torna menos importante, mais uma vítima de seu ambiente e mais alienado de experiências renovadoras da vida, a morte tornar-se um meio mais tentador de evitar o intolerável. A *simultaneidade do desejo de morrer e de viver está refletida nos trabalhos desses artistas*” (1983, p. 124; grifo nosso)⁷⁰.

⁷⁰ Tradução nossa: “as the individual becomes less important, more a victim of his or her environment and more alienated from life-renewing experiences, death becomes more tempting as a means of avoiding the intolerable. *The simultaneous wish to die and wish to live* are reflected in the works of the artists”

Se o suicídio figura como resposta à carência de experiências “renovadoras da vida”, é importante percebermos como Al Berto faz da poesia, ainda em perspectiva ambivalente, um gesto igualmente “renovador da morte”; tais movimentos duplos constituem os seus “ritos do suicídio”: “perdem-se / na milenar memória doutro corpo-meu” (M, p. 189).

Em paradoxal repetição descontínua, em ritos sacrificiais de atualização do “lado mitológico” da poesia, o caráter litúrgico do suicídio demanda gestos próprios. Voltemos ao princípio, nos emblemáticos “corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades” (M, p. 11). Se antes falávamos da “coreografia do medo” encenada em seus poemas, atentemos, então, para a semelhança gestual repetida nos versos – os grifos são nossos: “e *vergar* o corpo sobre a folha de papel” (p. 85); “*reclinado* sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever” (M, p. 133); “*reclino* o corpo de tinta inacessível a dor / sorrio enfim ao desejo de querer morrer” (M, p. 336); e “*dobrado* para dentro do teu próprio pensamento / ferido / atravessas as sílabas diáfanas do poema” (M, p. 613). Em todos, encontramos a sugestão da escrita daquele que se dobra como quem se dobra sobre uma caneta-espada. Ou, então, daquele que, Narciso, reclina-se sobre seu reflexo como quem irá condenar-se à morte. Nos “ritos do 11 de janeiro”, recuperemos as imagens do “corpo dobrado” que anunciava o “magnífico arco para indicar o poema” (1993, p. 8).

“Cúmplice”, em seu sentido etimológico, quer dizer “dobrar-se com, dobrar-se conjuntamente”. Em tais cerimônias sacrificiais, entre presenças e apagamentos, entre vida e morte, Al Berto talvez não apostasse em soluções redentoras, verticais e ascensionais, mas em parcerias, em constantes curvas horizontalizadas. No bastante mencionado prefácio para os sonetos de Florbela, por entre as provas da editora, o poeta faz a seguinte achega: “complice (ce n’est pas une citation) je l’ai sousigné je ne sais pas pourquoi... texte complice – tout court” (E, cx. 37). Não soube explicitar a ênfase dada à palavra. E o que resta do (sem-)sentido do suicídio senão pequenos destaques inexplicáveis, quase despercebidos, abertos a toda sorte de erro/errância de interpretação e retorno? Em resposta, pode-se apelar ao licencioso “silêncio cúmplice do vinho” (M, p. 247) – o mesmo que nos serve de consolo para as travessias do medo. Ou, ao olhar à volta, de frente ao espelho, pode-se concluir que “o teu olhar de morto e o meu são cúmplices” (M, p. 589): o suicídio é, afinal, uma dobra sobre si e, aqui, é também uma dobra em conjunto com “inúmeros” textos cúmplices – qual de nós é o outro? quem mata quem? – no mesmo crime, esse de escrever.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ARRISCADAS E AMBIVALENTES

Propomos, para o princípio do fim, um último exercício⁷¹: imaginemos uma obra que, em escala coletiva, tematizasse obsessivamente catástrofes – naufrágios, contaminações, epidemias ou a reunião desses em um quase fim do mundo – e que, em escala individual, constituísse uma persona a partir de um corpo frágil, doente, doído, desgastado, insone, exausto, fugitivo e suicida; consideremos ainda que o tempo dessa poesia transcorresse na escuridão da noite e que seu espaço ora fossem ambientes hostis à vida humana – como desertos e mares –, ora fossem ruínas de cidades com suas casas abandonadas; em um último esforço imaginativo, acrescentemos que essa mesma poesia é atravessada tanto por um grito, quanto por um sentido de espera e de ameaça desconhecida, misteriosa. Feito isso, busquemos agora uma emoção – ou um campo emocional – mais aparentada a esse universo poético. Ora, foi esse o percurso, em linhas gerais, que buscamos reconstituir na aposta de que, para além do título de suas obras completas, a resposta seria “medo”.

O quadro acima descrito vai urdindo uma trama na qual se concatenam medos históricos e atuais. Os naufrágios da *História Trágico-Marítima* reverberam em desastres ambientais da costa de Sines, que, por sua vez, pressagiam o colapso da civilização qual a conhecemos. Por entre diferentes desastres, as paragens por onde atravessa esse último habitante constituem-se de desertos litorâneos – outrora paisagens do medo – em linha de contiguidade com as cidades desoladas, casas vazias, abandonadas pela peste. Tal nódoa indelével na pele-memória adverte-nos dos surtos porvir, dos venenos letais ainda por caírem dos céus. Os venenos conhecidos, por outro lado, participam dos imaginários do suicídio, da contaminação, das doenças, das drogas e do sexo.

⁷¹ NOTA AUTOBIOGRÁFICA & STOP: Afinal de contas, qual era o tema de sua tese?, interpelou-me a bibliotecária, curiosa e desconfiada, enquanto cadastrava os títulos que eu acabara de transferir por formalidades da bolsa de estudo. Poesia contemporânea e o medo, respondi. O estranhamento em seu rosto não se desfez e concluiu como quem não esperaria explicações outras: pelos títulos eu não diria... Deixei os livros, renovei os medos: que bela síntese do que foi a experiência da escrita. E eu? Teria, por fim, transformado a tese, aos meus olhos praticamente acabada, em um buraco negro da associação livre, paranoica e desconexa? A perseguição das faces do medo apresentava-me, cada vez mais, temas muito recorrentes na obra de Al Berto. Era sempre um sentimento ambíguo, pois, de um lado, existia a euforia de ter encontrado uma senda produtiva por explorar, mas não se fugia, por outro lado, da quase permanente frustração, visto que tais novos caminhos exigiriam espaço e tempo de que não dispunha. Uma escrita infinita, afinal... Meu esforço passou a ser, na medida do possível, primeiro, refrear essa ânsia/ansiedade – a ânsia de se aprofundar nos temas em si e ansiedade de ser superficial – e, segundo, focar no recorte proposto: ter em todos os capítulos o medo como norteador das discussões. A pergunta da bibliotecária revolvera medos nada apaziguados.

A forma poliédrica com a qual Al Berto se aproxima dessas imagens do medo constituem um verdadeiro caleidoscópio que vai embaralhando os mesmos elementos em novas combinações. Como se caminhássemos por um labirinto – e, em imagem mais ao gosto do poeta, por um labirinto de espelhos –, temos a sensação de que já passáramos por ali e de que, talvez, estejamos andando, cansados, em círculos. A poesia opera, assim, na constante errância sem saída, eterno movimento-fuga daquele que não encontra abrigo possível sequer em seu próprio (texto-)corpo.

Nessa *ars combinatoria* do medo, certas imagens atravessam toda sua obra. Por esse motivo, ainda que, possivelmente, incorrendo no excesso de citações, não nos furtamos à aproximação de versos – às vezes repetidos quase *ipsis litteris* – para não apenas, pelo óbvio, fundamentar os argumentos, como também demonstrar a reiteração enquanto procedimento poético. O próprio autor já nos alertara para o fato: “pernoita-se // onde se pode – num vocabulário reduzido e obsessivo” (M, p. 606). Nessa *poética da obsessão*, por assim dizer, há duas noções subjacentes e inter-relacionadas: o medo e o vício.

No primeiro caso, é da natureza da emoção, em maior ou menor grau, o desenvolvimento de, digamos, uma atenção compulsiva aos objetos fóbicos; é provável, por exemplo, que um aracnofóbico esteja mais sensível a identificar, a detectar aranhas em determinado ambiente se comparado aos demais indivíduos. Aquele que sente medo, portanto, está constantemente revivendo-o, reprocessando-o e, no limite, como lentes, enxergando o mundo através dele. A poesia de Al Berto guarda muito desse mecanismo. Disso decorre a impressão de “continuar a escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes” (M, p. 349), o que, em certo sentido, de fato ocorreu e o intitulou *O Medo*.

Al Berto foi um autêntico habitante – o último? – dos desertos do medo: a emoção está em toda a parte, sente-se de forma difusa e ostensiva; dificilmente pode ser isolada. É um dado de composição importante porque também nos sinaliza uma *práxis* que não é tão dependente do poema enquanto unidade fechada de sentido – e suas constantes retomadas intratextuais o revelam –, e também não faz dele um exercício de reflexão sistematizada, de demonstração teórica, filosófica, mas um amalgama de matérias em constante metamorfose, aquele mencionado “lodo das emoções na ponta dos dedos” (M, p. 649).

Ora, isso determinou diretamente nossas estratégias de leitura. Tivemos de superar o obstáculo de dividir os capítulos e tratar os temas de forma independente sem que a análise – e esperamos tê-lo conseguido – se tornasse excessivamente circular. Se, por um lado, tal embaraço demonstra a profunda coesão com a qual atou os nós de sua obra, por outro, dificultou uma análise que envolvesse leituras pontuais de poemas. Al Berto não foi

exatamente o tipo de poeta que compartimentalizasse seus poemas com clareza. Conforme dissemos há pouco, as mesmas imagens, na maior parte das vezes, vão se (re)agrupando em diferentes arranjos. Diferentemente de outros autores, em que, com relativa facilidade, poderíamos separar e antologizar os poemas sobre o medo, os sobre contágio etc., Al Berto vai pulverizando os temas, de modo que há mais de um poema, cuja quase totalidade de versos foi explorada ao longo de toda a tese, em diferentes momentos.

Os capítulos que apresentamos representam um longo processo de decantação de leituras e releituras, que, sobretudo após o convívio com o espólio do poeta pode encontrar um fio analítico mais efetivo dentro de um tema que se mostrou tanto mais abrangente e multifacetado. Foram constantes as modificações na estrutura da tese. Nessas reorganizações, coligimos alguns pontos sob um novo eixo – é o caso das catástrofes –, dividimos tópicos que a princípio estariam unidos – como o caso da doença e suicídio – e, por fim, fragmentamos temas ao longo dos capítulos – como os casos do corpo frágil/solitário, do deserto e da noite/insônia – para evitarmos demasiadas repetições internas na hipótese de capítulos exclusivos. Outros temas, de forma imprevista, insistentemente retornavam à nossa análise, como foram os casos do grito, do abrigo/habitação e da sobrevivência. Dentro do léxico obsessivo do medo, não poderiam ser mais sintomáticos dessa poética que *insiste* em, até o limiar do silêncio, gritar em seus versos; neles, precariamente habitar; e, através deles, sobreviver na experiência do excesso e do risco.

O poeta, dessa forma, quis habitar corpos do risco, aqueles que mobilizam medos sociais por transgredirem limites morais – basta pensarmos, por exemplo, no suicida e no doente, sobretudo o portador-transmissor. Ao restituir-lhes dignidade poética, Al Berto enxergava neles não apenas figurações de sua persona, mas verdadeiros modelos do ser poeta: escrever é tocar e contagiar; é matar e morrer.

Assim considerado, sua escrita, por um lado, recupera o sentido primitivo da palavra “risco”, em sua aposta, em sua abertura tanto para um resultado positivo ou negativo; por outro, subtrai-lhe a ideia mesma de um resultado, de uma síntese em detrimento de uma convivência conflituosa, de um existir na eterna vertigem ambivalente do salto – atração e medo: superação da vida, sucumbir à morte.

A alta exposição de sua poesia implica o risco, esse gatilho que faz principiar o pêndulo do medo albertiano, entre fuga e enfrentamento, que se mantém sempre alimentado, sempre em movimento. Não é fácil especular as motivações ou justificativas que a obra nos apresenta (se o faz) sobre a recorrência dessas condutas de risco. O prazer por ele, se existe, certamente não seria o bastante, não seria a dominante. Talvez a resposta esteja em algo que

escape à sua vontade: o vício. É essa uma força que vai além da satisfação de um prazer, é o ato voluntário que se deturpou em quase compulsão.

Sobre isso, Joaquim Manuel Magalhães, em carta reproduzida de forma fragmentada e pouco rigorosa nos *Diários*, orientava o colega: “[...]Não sacrifiques nada à poesia. Eu acredito que vale mais um dia feliz que todas as obras primas [deste] *maldito vício* das palavras. ‘Embora, no teu caso, esse vício seja de facto muito grande’. Respondi-lhe que não sou viciado, sou *drogadíssimo* pelas palavras” (D, p. 95; grifo nosso). O adjetivo, ao que parece, utilizado por Magalhães, será repetido por Al Berto em outra passagem: “é então que as palavras te substituem, este *vício maldito* e *escrevo freneticamente* aquilo que não consegui dizer-te e dizer-me” (D, p. 161; grifo nosso). É curioso que o tema tenha sido matéria de debate entre os poetas, pois demonstra o quanto o preocupava a contabilidade entre viver e escrever. Para o sujeito “drogadíssimo”, o balanço não se cumpre: “e no terror da insónia / onde o obsessivo corpo substituiu a suave cocaína” (M, p. 477). Já não é a cocaína, mas o corpo que se torna obsessivo, o texto-corpo, o corpo do medo em aceleração: “confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína ou de barbitúricos. na verdade passei bastantes anos ingerindo speeds e escrevendo. *alinhas palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente*” (M, p. 367; grifo nosso).

Se nosso Manoel Bandeira, ao éter e cocaína preferia tomar a alegria, Al Berto consumia medo por obsessão: “aquilo que sempre foi [obsessivo] em mim permanece [:] o corpo, a paixão, a noite, o medo, a cidade, o tempo, a memória, a morte...”. (D, p. 326). Al Berto inverte a prescrição contemporânea da temperança e elege, sarcástico, a obsessão como índice de bem-estar: “ter obsessões faz parte da qualidade de vida e o princípio já é um denominador comum: quanto mais obsessões um individuo tem, melhor é sua qualidade de vida”, registra em texto bem-humorado para o *Notícias Magazine*, em fevereiro de 1995.

Se se trata de uma adição-obsessão – escrever frenética e obsessivamente –, as palavras lhe ofertam menos do que exigem. O equilíbrio axiológico é impossível para os excessos de uma paradoxal escrita que se quer viva e parece reclamar a vida em si. Por isso, assalta-o por vezes a urgência de “abandonar o corpo viciado pelas palavras. transformar as palavras em coisas palpáveis, apaixonadamente sentir a terra, poro a poro, segregar alegrias” (D, p. 127). São formas de lembrar-se de que “nem sequer é muito importante escrever seja o que for, é muito mais importante viver, sem dúvida alguma”, quando lhe ocorre o desejo de “vestir o meu casaco às riscas e sair” (D, p. 302).

Essa busca pelo outro, pelas ruas, justifica-se, como vimos, pelo assédio da escrita que avança por sobre a vida até ensimesmar-se na absoluta desolação: “as palavras estão cercadas

pelo vício, e pela desolação” (D, p. 113). Como um Jó, por vezes, questiona as disparidades entre sua dedicação obstinada ao ofício e as privações que se lhe impõem: “porque será que me foi destinada tanta desolação? eu, que tanto amo a vida, e dela fiz um acto permanente de beleza” (D, p. 246). Nessa formulação, amar a vida é o avesso da “tanta” solidão-desolação da escrita-vício, mas parece ser o preço a ser pago pelo seu “ato de beleza”.

À vista disso, o existir desolado, no limite, sustém-se daquilo que o consome, daquilo que não tem outro objetivo senão satisfazer-se incessantemente: “Este diário, se é que é, é um vício e não uma necessidade” (D, p. 96). Tal obsessão, tal radicalidade torna a escrita predatória em certo aspecto, pois pode consumir os “momentos, poucos, de felicidade” que lhe restam. O poeta bem o sabe que “é um esforço inútil gastar a vida a escrever, mas vivo apaixonadamente essa inutilidade” (D, p. 305): esse dispêndio – “gastar a vida” – não se refere apenas ao tempo, mas também ao que exige do sujeito e sobretudo de seu corpo – um corpo para ser “gasto”, como dito. Ela não garante nenhum modo de redenção e, ainda assim – vejam só! –, o poeta vive-o “apaixonadamente”.

Se a escrita é um *pathos* no campo da adição, é esperado também que ela, em algum momento, termine por ser um prazer difícil, uma felicidade de apesares. Assim, confessa ser este “o único vício suportável” para superar a “fixidez do olhar” (D, p. 117), o que reverberaria em versos como: “escrever podia ser um vício feliz / ou a única mentira suportável” (M, p. 354) e “a poeira dum olhar preso ao vício feliz das palavras / a escrita / a indelével respiração do poema / o fluxo do grito o eco lacustre dos dedos tamborilando no sono” (M, p. 349). Para Al Berto, inaceitável, inadmissível a um poeta é um olhar inerte, monolítico, preso. Logo, pelo potencial renovável e criativo/destrutivo de sua instabilidade, pela via intravenosa da poesia – “abrir vermelhas frestas por onde o aparo de caneta injecta sílabas” (M, p. 24) –, chega mesmo a afirmar que é o vício condição *sine qua non* de um escritor: “morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado. morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que for (M, p. 369). O poeta, nesse excerto, retoma as obsessões, já que ter algo a dizer é sinônimo de não poder conviver com o fato de não o fazer; para ele, a poesia só poderia nascer desse impulso indissimulável.

Mais do que uma inclinação, mais do que uma necessidade – predicação que oscila –, o vício, por obsessivo, carrega qualquer coisa de moralmente negativo e transgressor, de potencialmente nocivo e incontrolável. Entregar-se a ele significa, por extensão, assumir riscos; aí reside, acredita o poeta, o valor da escrita. Lemos no fragmento:

“Quero a grande overdose de palavras e despenhar-me até ao fundo de mim mesmo. Só nesse lugar onde o silêncio é perturbado pelas palavras que ainda

não foram ditas, posso encontrar aquilo que quero escrever. (...) Não tenho tido tempo nem disponibilidade para *tactear esse silêncio*. O medo também me tem impedido. Sinto que nesse momento serei tentado a deixar de escrever, para sempre. (...) *É um risco*. Há que corrê-lo, mesmo que isso me ponha em perigo de me calar definitivamente” (D, p. 199; grifos nossos).

A longa citação justifica-se pelos elementos que acrescentam à nossa leitura bem como pelos já discutidos que retoma – conforme indicam nossos grifos. A escrita-vício mira a “grande overdose”, o excesso do excesso, impossível saciedade, na tentativa de tatear – verbo importante! – o silêncio do intraduzível, do misterioso.

O poeta sabe que o perigo ronda seus versos. A overdose, filiada ao espaço suicidário, não é ato apaziguador patrocinado pelo fazer estético, mas um gesto renovado de medo para que possa perdurar a criação no paradoxo entre o absolutamente pleno e absolutamente vazio, situações extremas conjugadas na dose excessiva e fatal. É nesse sentido que lemos uma afirmação como: “escrever é um vício, quem não está viciado, nada tem a dizer. (...) escrever implica que quem escreve esteja mais ou menos, permanentemente nos limites da [overdose]. da agonia. à beira do silêncio” (D, p. 230)⁷². A práxis poética, dessa maneira, tem algo da busca por *intensidades* motivada pela “fascinação da vertigem” de que nos fala David Le Breton, em seu livro *Condutas de Risco*: “é um jogo com a existência cuja intensidade às vezes se paga com a queda, o acidente, a colisão ou a overdose” (2009, p. 48).

As implicações do flerte com a vertigem, dentro do universo de Al Berto, não são apenas literárias; elas têm efetividade também sobre o próprio sujeito: “não é o que escrevo que corre risco – quem arrisca sou eu” (D, p. 349), frase que seria assimilada ao texto “A.alma é húmida” no seguinte contexto:

Apaixonado, absorto com aquilo que mal se levanta e, simultaneamente, o destrói.

Enquanto avança, sussurra:

– Não é o que eu digo que corre riscos, quem arrisca sou eu. (AM, p. 84)

Não é o que é dito, mas é por dizê-lo que se arrisca. Nesse deslocamento, o poeta coloca-se como protagonista – e, ainda, como corpo protagonista – da experiência do risco. Sentir na pele, sentir através dos “lábios viciados pelas palavras” (M, p. 247), refuta uma modalidade discursiva do corpo, corrente em nosso tempo, dominada pelo “*corpo civilizado*, que exerce um controle e monitoramento de si mesmo”, enquanto “o contradiscurso das atividades extremas retoma a idéia do *corpo emocional*, excessivo, aberto ao mundo e em

⁷² Correção importante à edição dos *Diários*, na qual se lê: “nevroses”.

harmonia com ele” (2002, p. 29; grifo nosso)⁷³, conforme nos ensina Raffaella Camoletto. Ainda que a socióloga se referisse à relação entre o corpo, risco e os esportes extremos, tal distinção vem bem ao encontro do que temos tentado caracterizar em termos do excesso-emoção e experiência do risco.

Há dois comportamentos paradigmáticos permeados pelo medo: aqueles que, no reconhecimento de sua vulnerabilidade, sentem medo, se protegem e, ao fazê-lo, temem ainda mais porque alimentam um clima de ameaça; e aqueles que sentem medo porque se colocam em risco, porque testam os próprios limites por razões diversas – por um bem coletivo, por prazer, por vício etc. Estes se sentem vivos na experiência de suas fragilidades; aqueles preferem minimizar as chances de terem de se confrontar com elas. É importante sublinhar o medo como elemento presente em ambas as situações, já que muito facilmente tendemos a associar o ato de arriscar-se como uma forma de coragem, como uma superação, quando, na verdade, o que se está em jogo é a própria convivência com a emoção, a capacidade de fazer o que quer que seja apesar dele ou, ainda, com ele e, até mesmo, por ele.

Tamanha abertura, é de se supor, não se subordina aos protocolos do medo; pelo contrário: o receituário da segurança desaconselha as desmedidas. O fato é que, para Al Berto, o excesso talvez seja característica inerente à vida ou, ao menos, à vida que deve ser vivida, aberta à experiência – é o que afirma ao *Expresso* em 1987:

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...

Sua *démarche* não objetiva o máximo da ordem, mas o seu reverso. No limite, para usarmos uma metáfora cosmológica transposta para o universo literário, o ápice da concentração de excessos nesse sujeito lírico, altamente denso, é sua *explosão* – em escala individual, *a grande overdose?* – na absoluta liberdade do gesto criativo primigênio. Se viver é excessivo assim também deve ser a escrita, segundo aquela “coerência dos gestos e da obra”; é por ela, a dita coerência, que “faz sentido viver num corpo por onde circulem a melancolia e a desolação das palavras” (D, p. 527). Vejamos, então, que a coerência é o valor ao qual o poeta se apega como justificativa para o fluxo das palavras que, como uma doença, faz o corpo padecer por portá-las.

⁷³ Tradução nossa: “pone l'accento sul corpo civilizzato, che esercita un controllo e monitoraggio su se stesso, il contro-discorso delle attività estreme riprenderebbe l'idea del corpo emozionale, eccessivo, aperto al mondo e in armonia con esso”

Georges Canguilhem, referindo-se ao patológico, questionava-se se os “seres vivos se afastam do tipo específico, serão eles anormais que estão colocando em perigo a forma específica, ou serão inventores a caminho de novas formas?” (2002, p. 110). Falarmos em termos de perigo, aqui, parece produtivo, pois, como mostra Canguilhem, a questão não reside na ameaça da norma, da ordem, mas de, ao se colocar em perigo, ao expor-se ao risco, ao assumir os desvios, possibilitar novos caminhos. Aplicado à arte, aí reside um tipo de espírito vanguardista, de abertura às novas potencialidades.

Uma poesia com forte apelo às experimentações da intimidade guarda ainda pelo menos dois aspectos ligados ao medo. O primeiro serve à afirmação da singularidade ante uma sociedade que tende à homogeneização do comportamento; o segundo tem a ver com o resguardo da circulação das emoções quando essas – sobretudo as consideradas negativas – são evitadas ou neutralizadas por meio de diversas estratégias. Em ambos os casos, subjaz a manutenção do homem médio e do seu mundo rotinizado, garantias de controle, comedimento e previsibilidade.

Emoções excessivas e outros desvios à conduta-padrão comprometem a falsa estabilidade do sistema de segurança tão fragilmente construída. Al Berto, por exemplo, ilustra tal perturbação do senso comum na menção aos vizinhos: “não sei se os meus vizinhos se inquietarão ao aperceberem estes jogos ilícitos / mas só estes me dão prazer / enquanto escrevo, despontam corpos esbeltos dos vasos” (M, p. 177). O jogo clandestino da poesia não respeita os interditos: chega mesmo a subvertê-los atacando um conceito-chave do imperativo da ordem, o de pureza: “o crime purifica” (p. 48) e “a droga purifica” (p. 49); pela escrita, as matérias imorais e ilícitas interagem, mesclam-se, confunde-se: “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas” (M, p. 64).

Se os pecados não nos pesam, isto é, não estão nas fontes de nossos medos, existem outros códigos que, com o poder da lei ou da moral, nos ditam o que seriam os crimes e os vícios; são eles que delimitam os bons costumes, o território da ordem e da norma. Sobre isso, em entrevista para Marie Claire, em 1991, Al Berto seguia nessa direção: “os limites normais das pessoas não são os meus. Fui muito mais longe numa espécie de fascínio por outras coisas que a sociedade condena ou não permite”, e concluía: “adquire-se uma riqueza de vida e de experiência, e também uma liberdade de lidar muito vasta”.

Conquistar tamanha liberdade e ultrapassar as fronteiras da mediania estão na raiz de sua potência criativa. Sobre isso, o sujeito poético admite: “sei até que ponto perdi a noção de moral, e todos os valores se diluíram. sou capaz de matar, de exterminar ou exterminar-me. sem dó” (D, p. 240). O motivo será repetido ao longo d’*O Medo*: “um corpo pronto para a

viagem sem regresso, para o crime e para a morte” (M, p. 457) e “capaz de arriscar a vida e a razão. / ou de matar.” (M, p. 642). Arriscar – e o verbo é bastante apropriado – a razão é colocar em xeque os padrões por ela estabelecidos, e esse processo passa pela “mesa onde há muito alastra o crime”, esse “vício de escrever” (M, p. 104), em que matar e morrer coincidem em seus inúmeros suicídios.

Quando lemos versos como “ele hesita recua pondera a situação / mas nenhum grito o detém / o crime de escrever fascina-o” (M, p. 354), fica-nos claro a situação do risco, entre a hesitação e a excitação, entre o medo e o fascínio. A escrita, nesse sentido, evoca-nos situação semelhante descrita por Camoletto acerca dos esportes radicais. Ela acredita que, se a emoção dominante, no princípio, seria a de medo e excitação, “gradualmente, com o processo de aculturação e aquisição de habilidades, se ele passa para a experimentação de um prazer que não é apenas dado pelo impacto com algo completamente diferente da rotina diária, mas também pelo crescente senso de autodomínio” (2002, p. 30)⁷⁴. O paralelo com os esportes extremos nos é novamente útil. A socióloga argumenta que, ao mesmo tempo em que a prática representa uma estratégia para fugir à normatização de uma vida segura e vigiada, ela subordina-se a tais estratégias na medida em que o prazer do risco é proporcional à sensação de pleno controle de si, de especialização na atividade.

Assim como a lírica superlativa do medo não se confunde com as vítimas, apequenadas e passivas, suscetíveis à manipulação, tampouco aspira – e nem poderia dadas as suas condições de existência – libertar-se dele pelo domínio da técnica ou por quaisquer outras estratégias contemporâneas – seja pelo corpo dopado e anestesiado, seja pelo corpo tecnológico pós-humano –; quer sentir demasiadamente, inclusive a febre e a dor.

O “texto-corpo” sequer oferece ao sujeito ferramentas de construção identitária por meio do risco, em um mundo por demais previsível e seguro; esse se apresenta como enigma, como órgãos desconhecidos e doenças imprevistas. Os limites do poema não criam um *bunker*, são, antes, como desertos que se espriam, geografia indômita de difícil habitação. Se o medo já foi a marca dos covardes, o heroísmo – trágico – dessa poesia não quer superá-lo, mas olhá-lo de frente, profunda e atentamente em sua coragem de ser vulnerável.

A solidão que perpassa toda a obra de Al Berto, portanto, tem índole diversa à claustrofobia contemporânea; é parte do seu ofício, fardo da poesia, assim como o é a vigília noturna e a insônia. A ele não se consente o “sono dos justos”, símbolo da tão almejada

⁷⁴ Tradução nossa: “gradualmente, con il processo di acculturazione e l'acquisizione di competenze, se passa alla sperimentazione di un piacere che non è dato solamente dall'impatto con qualcosa di completamente altro rispetto alla routine quotidiana, ma anche dal crescente senso di padronanza di sé.”

segurança do homem médio, das famílias sossegadas. Para o autointitulado “monge notívago”, sua escrita, como os religiosos, exige votos – o da solidão – e, como a fé, tem seus mistérios. Assumir a dimensão misteriosa e enigmática, tanto da escrita quanto da vida, acolhe a contingência e vai na contramão de cálculos e estatísticas que prometem antecipar e reduzir riscos – até pelo reconhecimento de que se trata de um esforço vão.

Le Breton considera que “o risco continua a ser um horizonte intransponível da condição humana”. Seria possível levantar um inventário de situações – recrudescimento de penas, aumento do valor de multas, intensificação das campanhas sanitárias e preventivas etc. –, em que as ações restritivas invariavelmente encontram aqueles dispostos a não as obedecer, o que leva o antropólogo francês a concluir: “A existência do homem implica sempre a *ambivalência*, raramente a racionalidade ou sequer o razoável” (2009, p. 10; grifo nosso). É-nos pertinente recuperarmos a faceta ambivalente do viver, que perpassa o risco e, consequentemente, o medo; é bom termos isso em mente já que, dentro de nossos atuais valores, “o risco é um dado negativo, uma eventualidade perigosa, cujos perigos uma racionalidade bem aplicada deve neutralizar meticulosamente”. Ele é, continua, “uma imagem antecipada do imaginário da doença, da morte, do acidente, do desastre ecológico ou da catástrofe natural” (2009, p. 16). Ora, precisamente na contramão disso – e sua enumeração corrobora as imagens destacadas ao longo dessa tese –, habitar um corpo náufrago, febril, envenenado ou suicida significa atravessar esse mesmo corpo com outros ânimos, isto é, fazer do medo contido no risco da catástrofe-doença-morte o seu próprio potência. É aí que detectamos a dita ambivalência como maneira de, através do trabalho na linguagem, isto é, no nível de sua metamorfose semântica, reagir à paralisia do medo através da própria experiência da emoção. Assim, para atermo-nos e recapitularmos os capítulos passados, naufrágios tornam-se também manifestação do elemento humano; as pestes, uma maneira de partilha; os suicídios, a possibilidade de trânsito entre vida e obra.

Didi-Huberman, nessa direção, defende que “emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam”. Por esse motivo não poderia considerá-las “um estado de pura e simples passividade”, e concluía, “é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações” (2016, p. 38). Repetiremos o que dissemos a propósito de Artaud e a peste: embora explorasse imagens de catástrofes coletivas, frases grandiloquentes como “purificar a sociedade” ou “transformar nosso mundo” soam estranhas para o poeta de “escritas íntimas” (M, p. 116), mas não deixam

de comunicar, no limite, algo que nos parece pouco discutível: a centralidade contundente que conferiu e com a qual explorou as emoções, os afetos em sua obra – sobretudo, claro, o medo.

É difícil nomearmos um par português no qual a pesquisa dos espaços autobiográficos, das escritas da intimidade tenha criado um solo tão fértil e tão explosivo para a experimentação profunda das emoções e, mais especificamente, de uma emoção como o medo. Se Orfeu foi até aos infernos no resgate da poesia, Al Berto, como poucos, se precipitou de maneira tão ostensiva, tão densa e tão obsessiva nos abismos do medo, no dizer dos apocalipses do sujeito e, a partir daí, fez de sua “réstia de vida frágil” (M, p. 64) uma aposta obstinada nesse lance de dados, o (ar)riscar do poema.

BIBLIOGRAFIA

- AL BERTO. *O Medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (M)
- _____. *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. (Dp)
- _____. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. (AM)
- _____. *Diários*. Porto: Assírio & Alvim, 2012a. (D)
- _____. “4 Ausências”. *Fenda – Magazine Frenética*, Coimbra, nº 3-4, 1982.
- _____. “Os néons e a noite do mundo”. *Expresso*, Lisboa, 17 de out., 1987.
- _____. “Sou um homem insone”. *Jornal de Letras*, Lisboa, 19 de out., 1987a.
- _____. “Resquiescat in Pace”. In: *Dep. Leg. n.º 23 571/88*. Lisboa: frenesi, 1988.
- _____. [Entrevista]. *Revista de imprensa*. Lisboa: DRP, DGSC, SEC, 1988.
- _____. “Al Berto: uma entrevista sem fim...”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27 de jan., 1989.
- _____. [Entrevista]. *Ler: livros e leitores*, Lisboa, n.5, 1989a.
- _____. “Aprendo a odiar meus inimigos”. *Público*, Lisboa, 15 de jan., 1991.
- _____. “Há gente demais a escrever poesia”. *Público*, Lisboa, 22 de out. 1993
- _____. “Ritos de 11 de janeiro”, *Bumerangue: poesia, fotografia, gravura e outros ofícios*, Lisboa, nº 1, 1993a.
- _____. “Até ao extremo”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de mar., 1994.
- _____. “O poeta como viajante”. *Jornal de Letras*, Lisboa, 23 de abr., 1997.
- _____. “Dor e silêncio das ruas vazias”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de abr., 1997a.
- _____. “A um Deus desconhecido”. *Expresso*, Lisboa, 31 de mai., 1997b.
- _____. [Entrevista]. *A Phala*, Lisboa, nº 54, março, 1997c.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2001.
- ANGHEL, Golgona. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. Tese. (Doutorado em Estudos Literários).
- ANTONELLI, Paola. *Safe: design takes on risk*. New York: Museum of Modern Art, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *Em Plena Noite ou o Bluff Surrealista e outros Textos*. Lisboa: &etc, 1988.
- AUGÉ, Marc. *The Future*. London: Nova Iorque: Verso, 2015. [versão ebook]
- _____. “Contro la paura” [trad. Moisés Bordelotto], *La Repubblica*, 28 de jan., 2013, p. 45.
- AUGUSTO-FRANÇA, José. [Apresentação da exposição] *A História Trágico Marítima*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1983.

- BARRENTO, João. *O Arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- _____. “Um quarto de Século de Poesia Portuguesa”. In: *Semear*, Rio de Janeiro, n.4, 2000.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *A Sociedade individualizada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.
- _____. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.
- BECK, Ulrich. *Sociedade do Risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. An interview on fear and risk society. *Hedgehog Review: critical reflections on contemporary culture*, "Fear itself", vol. 5, n. 3, 2003.
- BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.
- BEN-ZE'EV, Aaron. *The subtlety of emotions*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- BOURKE, Joanna. *Fear: a cultural history*. Emeryville: Shoemaker & Hoard, 2006
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. II. Petrópolis: Vozes, 1992.
- BRANDÃO, Raul. *As ilhas desconhecidas*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.
- _____. *Húmus* (edição crítica de Maria João Reynaud). Porto: Campo das Letras, 2000.
- _____. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Alfragide: Leya, 2009.
- _____. *Memórias – Tomo III* (Vale de Josafat). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.
- BRITO, Bernardo Gomes de. *História Trágico-Marítima*, 2 vol. Lisboa: Escripório, 1904. [versão *ebook*]
- BROWN, Ron. *The Art of Suicide*. London: Reaktion Book Ltd, 2001.
- CAMOLETTO, Raffaella Ferrero. “Il gusto del rischio. Usi estremi del corpo nella società dei consumi”. *Studi di sociologia*. Ano 40, 2002. pp. 19-36.
- CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. RJ: Forense Universitária, 2002.
- CANTOR, Norman F. *In the wake of the plague: the Black Death and the world it made*. Nova Iorque: The Free Press, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. “Sobre o medo”. In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-75, 2006.
- COELHO, Lauro Machado. *Anna, a voz da Rússia: vida e obra de Anna Akhmátova*. São Paulo: Algor, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- CUTTER, Fred. *Art and the Wish to Die*. Chicago: Nelson-Hall, 1983.
- DANTZER, Robert. “Psychobiologie de la peur”. *Communications*, n. 57, 1993. pp. 25-34
- DAVIDSON, Richard J. “Seven sins in the study of emotion: correctives from affective neuroscience”. *Brain and Cognition*, 2003, vol. 52, Jun, 2003. p. 129-32.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. “La peur et l'historien”. *Communications*, n. 57, 1993. pp. 17-23.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Almedina, 1976.
- ELLIN, Nan. *Architecture of Fear*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.
- ESPANCA, Florbela. *Contos e diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- EWALD, François. “Two Infinities of Risk”. In: MASSUMI, Brian (ed.). *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- FERREIRA, António Mega. *Graça Moraes: Os olhos azuis do mar*. Porto: Edições Asa, 2005.
- FERREIRA, Vergílio. *Signo Sinal*. Lisboa: Bertrand Editora, 1979.
- _____. *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand Editora, 1984.
- _____. *Conta-corrente 4*. Lisboa: Bertrand Editora, 1986.
- _____. *Conta-corrente 5*. Lisboa: Bertrand Editora, 1987.
- _____. *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Bertrand Editora, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “Medo de agressão faz gays andarem em grupo em SP”. 9 de fev., 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/151441-estrategias-de-seguranca.shtml> Acesso em: 27 de abr., 2015.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (O pequeno Hans)*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- GLASSNER, Barry. *Cultura do medo*. São Paulo: Francis, 2003.
- GUERREIRO, António. “Palavras que embriagam”. In: *Jornal Expresso*, 7 de fev 1998.
- HOOK, Peter. *Unknown pleasures: inside Joy Division*. London: Simon & Schuster, 2013. [ebook]
- HORN, Eva. “The Last Man: The Birth of Modern Apocalypse in Jean Paul, John Martin, and Lord Byron”. KILLEN, Andreas; LEBOVIC, Nitzan (eds). *Catastrophes: A History and Theory of an Operative Concept*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2014.

- INACIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "Literatura Viva" na poesia de Al Berto*. RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas).
- JACKSON, K. David. "As narrativas do desastre: a estrutura do relato e o terramoto de 1755", BUESCU, Helena Carvalhão; CORDEIRO, Gonçalo (orgs). *O Grande Terramoto de Lisboa, Ficar diferente*, Lisboa: Gradiva, 2005. p.139-159
- JORNAL NACIONAL. "Equipamento mede a atenção de funcionários durante o trabalho". 31 de mar., 2015. Disponível em: <http://glo.bo/1xV2W5i> Acesso em: 31 de mar., 2015.
- KÖVECSSES, Zoltán. *Emotion Concepts*. Nova York: Springer, 1989.
- KAGAN, Jerome. *What is emotion?: history, measures, and meanings*. New Haven: London: Yale University Press, 2007.
- KEHL, Maria Rita. "O elogio do medo". In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Edições SESC/Editora SENAC, p. 89-10, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- LARANJEIRA, Manuel; UNAMUNO, Miguel de. *Pessimismo Nacional / Portugal, um povo suicida*. Lisboa: Guerra & Paz Editores, 2016.
- LAZIER, Benjamin; PLAMPER, Jan. "Introduction". In: LAZIER, Benjamin; PLAMPER (eds.). *Fear across the disciplines*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- LE BRETON, David. *Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver*. Campinas: Autores Associados, 2009
- LEDOUX, Joseph. *The emotional brain: the mysterious underpinnings of Emotional Life*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1996.
- LOMAN, Lilia. *Suicide-Authors: a Deconstructive Study*. Tese (Doutorado em Teoria da Crítica). Nottingham: Universidade de Nottingham, 2005.
- LOPES, Fernão. *Crónica de D. João I: segundo o códice nº352 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. Porto: Livraria Civilização, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *Phala*, "Al Berto Homenagem", n. 59, Lisboa, 1997.
- 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, p. 276-299, 2002.
- LYON, David. Fear, surveillance, and consumption. *Hedgehog Review: critical reflections on contemporary culture, "Fear itself"*, vol. 5, n. 3, 2003.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- 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.
- MARTINS, Oliveira. [Prefácio de Oliveira Martins aos Sonetos]. QUENTAL, Antero. Sonetos. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1963.
- MENDES, Luís Filipe Castro. *A ilha dos mortos*. Lisboa: Quetzal, 1991.
- MCNALLY, Richard J. "Fear, anxiety, and their disorders". In: LAZIER, Benjamin; PLAMPER (eds.). *Fear across the disciplines*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015. [versão ebook]
- ÖHMAN, Arne. "The biology of fear: evolutionary, neural, and psychological perspectives". In: LAZIER, Benjamin; PLAMPER (eds.). *Fear across the disciplines*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas (1951-1983)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- PEQUENO, Tatiana. Imagens e "Alguma música de asas incendiadas" em Al Berto. Abril (Niterói), v. 3, p. 1-17, 2010.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: CER. 1975.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PINA, Manuel António Pina. *Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*: edição restaurada e bilingue, com os manuscritos originais. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007
- PRIDEAUX, Sue. *Edvard Munch: behind the Scream*. London: New Haven: Yale University Press, 2005.
- RIBEIRO, Anabela Mota. *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2016.
- RICHARD, Bertrand. "Preface". In: VIRILIO, PAUL. *The administration of fear*. Los Angeles: Semiotext(e); MIT Press, 2012. p. 7-11

- ROCHA, Clara (org.). *A caneta que escreve e a que prescreve: doença e medicina na literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2012.
- ROBIN, Corey. *Fear: the history of a political idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SARAMAGO, José. "A morte familiar." *História Trágico-Marítima*, vol. 2. Lisboa: Afrodite, 1972. ciii-cix
- SASAKI, Leonardo de Barros. *Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. (Dissertação de Mestrado em Letras)
- _____. "Nas esquinas rápidas da desorientação, no medo, na angústia: ler *Para Sempre* com Al Berto". In: GOULART, Rosa Maria [et al.] (eds.). *Vergílio Ferreira em Évora: entre o silêncio e a palavra total*. Lisboa: Âncora Editora, 2016.
- SCOTT, Anne; KOSSO, Cynthia. "Introduction". In: SCOTT, Anne; KOSSO, Cynthia (eds.). *Fear and its representations: in the Middle Ages and Renaissance*. Turnhout: Brepols, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira. "O abismo sob o mar que se ergue". In: SEIXO, Maria Alzira; CARVALHO, Alberto (Orgs.), *A História Trágico-Marítima. Análises e Perspectivas*. Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 163-188.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.
- SVENDSEN, Lars. *The Philosophy of Fear*. London: Reaktion Books, 2008.
- THE NEW YORK TIMES. "Japan opts for massive, costly sea wall to fend off tsunamis". 22 de mar., 2015. Disponível em: <http://nyti.ms/1OlcX0r> Acesso em: 26 de mar., 2015.
- TIME. "Tylenol dulls your emotional pain, too". 17 de abr., 2015. Disponível em: <http://ti.me/1OncLuU> Acesso em: 27 de mar., 2015.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- _____. *Paisagens do medo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- _____. "Time, space, and Architecture: some philosophical musings". In: RUAN, Xing; HOGGEN Paul. *Topophilia and Topophobia: reflections on 20th century human habitat*. New York, London: Routledge, 2007.
- UNAMUNO, Miguel de. *Portugal povo de suicidas*. Lisboa: &etc, 1986.
- _____. *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1982.
- VAN HOOFF, Anton. *From Autothanasia to Suicide: Self-killing in Classical Antiquity*. London: Routledge, 2002. [ebook]
- VIRILIO, PAUL. *The administration of fear*. Los Angeles: Semiotext(e); MIT Press, 2012.
- _____. "The Primal Accident". In: MASSUMI, Brian (ed.). *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WALTER, François. *Catastrophes: une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle*. Paris. Éd. du Seuil, 2008.

WOLFF, Francis. “Devemos temer a morte?”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Edições SESC/Editora SENAC, p. 17-38, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. *Mishima ou a visão do vazio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.