

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A MELANCOLIA EM ALBERTO**

Camila Emanuele Martins de Souza

PORTO ALEGRE

2015

**CAMILA EMANUELE MARTINS DE SOUZA**

**A MELANCOLIA EM ALBERTO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria da Glória Bordini.**

PORTO ALEGRE  
2015

### CIP - Catalogação na Publicação

Emanuele Martins de Souza, Camila  
A melancolia em Al Berto / Camila Emanuele  
Martins de Souza. -- 2015.  
95 f.

Orientador: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Salsugem. 2. Horto de Incêndio. 3. Poesia  
Portuguesa. 4. Melancolia. 5. Tristeza. I. Bordini,  
Maria da Glória, orient. II. Título.

*À Orientadora, senhora da  
poesia, que foi o farol desse  
meu percurso.*

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pelo incentivo e pelo financiamento por meio da Bolsa de Mestrado;

Ao Programa de Pós Graduação em Letras e ao secretário Canisio pela disponibilidade e por todo auxílio;

Ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Ricardo Postal, por indicar-me a direção do Sul;

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por me receber com generosidade na UFRGS;

À minha avó, minha terra, meu lugar, onde se erigem minha identidade e minha casa inicial;

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo amor incondicionado;

A Josele, pela amizade;

A Alicia, Teresa, Belén e Irupé, por permitirem que construíssemos uma casa sem paredes nem território;

A Kal, por existir;

A todos que estão pela cumplicidade, na minha memória e no meu corpo;

À Orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria da Glória Bordini, em cujas aulas, tive o primeiro contato com os poemas de Al Berto, é, para mim, a equivalência da dedicação e da poesia.

A mãe reparava o menino com ternura.  
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta!  
Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios  
com as suas peraltagens,  
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos! (Manuel de  
Barros)

## RESUMO

Este trabalho objetiva estudar, sob a perspectiva da melancolia, os livros *Salsugem* (1984) e *Horto de Incêndio* (1997), de Al Berto. O autor português produz escritos em que a temática da melancolia atravessa a palavra, o que justifica o debruçar-se sobre as construções textuais da poética albertiana, a fim de traçar-lhe novas possibilidades de leitura por esse ângulo. Para isso, com o intuito de compreender o discurso melancólico segue-se o embasamento teórico: de Klibansky, Panosfsky e Saxl (1991), a partir do livro *Saturno e a melancolia*; Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão* (2011); Agamben (2007), em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*; e o pensador romeno Emil Cioran (2011). Contrastando essas referências com os poemas de Al Berto, será possível relê-los a fim de atender a fenômenos contemporâneos que preocupam a sociedade: tristeza, angústia e depressão. Compreender de que forma são construídos, no discurso literário, esses fenômenos, pode ser proveitoso para o âmbito acadêmico, estabelecendo um diálogo interdisciplinar em que teoria literária, filosofia e ciências sociais venham a convergir.

Palavras-chave: *Salsugem*. *Horto de incêndio*. Poesia portuguesa.

## RESUMEN

Este trabajo objetiva estudiar, por la mirada de la melancolía, los libros *Salsugem* (1984) y *Horto de incêndio* (1997), de Al Berto. El autor portugués produce escritos en que la temática de la melancolía atraviesa la palabra, lo que justifica el estudio de las construcciones textuales de la poética albertina, a fin de que se pueda delinear nuevas posibilidades de lectura por ese punto de vista. Con el intuito de comprender el discurso melancólico el estudio va a seguir el embasamiento teórico: de Klibansky, Panosfsky e Saxl (1991), a partir del libro *Saturno e la melancolía*; de Benjamin, en *Origem do drama trágico alemão* (2011); de Agamben (2007), en *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*; y del pensador rumano Emil Cioran (2011). Contrastando las referencias con los poemas de Al Berto, será posible releerlos a fin de atender a los fenómenos contemporáneos que preocupan la sociedad: la tristeza, la angustia y la depresión. Comprender de cual forma ellos son construidos, en el discurso literario, puede ser provechoso para el ámbito académico. Elegirse para eso el diálogo interdisciplinar en que la teoría literaria, la filosofía y las ciencias sociales vengán a convergir.

Palabras clave: *Salsugem*. *Horto de incêndio*. Poesía portuguesa.

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

HI	- Horto de Incêndio
MD	- O Medo
SGM	- Salsugem

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 MELANCOLIA: PERCURSO PELOS LABIRINTOS DA DOR.....	14
3 AL BERTO ENTRE A CONTEMPORANEIDADE E O OXÍMORO .....	22
4 CORPOS DE SALSUGEM .....	34
5 <i>HORTO DE INCÊNDIO</i> : UM PÉRIPOLO PARA A MORTE .....	44
6 <i>SALSUGEM</i> E <i>HORTO DE INCÊNDIO</i> : POESIA DA PERDA E DO ESTILHAÇAMENTO.....	56
6.1 Tempo e o luto pelo objeto.....	57
6.2 Portugal: “País de silêncio”.....	63
6.3 Corpo e memória.....	66
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	92

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe estudar, sob a perspectiva da melancolia, a poesia do escritor português Al Berto. Alberto Raposo Pidwell Tavares elege como assinatura poética a designação de Al Berto, grafado assim fragmentado e sem sobrenomes. Ele produz escritos em que a temática da melancolia atravessa a palavra, o que justifica o debruçar-se sobre as construções textuais dessa poética, a fim de traçar-lhe novas possibilidades de leitura por esse ângulo.

A questão da melancolia foi extensamente discutida na obra *Saturno e a melancolia*, dos estudiosos de estética Erwin Panofsky e Fritz Saxl e do historiador de filosofia Raymond Klibansky (1991), bem como por Giorgio Agamben (2007) e por Walter Benjamin (2011). Também, Emil Cioran (2011), filósofo romeno radicado na França, produziu teorias nas quais estão circunscritas a angústia, a morte, a melancolia e a tristeza profunda. Contrastando essas referências com os poemas de Al Berto, será possível relê-los a fim de atender a fenômenos contemporâneos que preocupam a sociedade, tais como tristeza, angústia e depressão. Compreender de que forma são construídos, no discurso literário, esses fenômenos, pode ser proveitoso para o âmbito acadêmico, estabelecendo um diálogo interdisciplinar em que teoria literária, filosofia, e ciências sociais venham a convergir.

A escolha de *Salsugem* e *Horto de Incêndio* como *corpus* dessa pesquisa é politicamente significativa em virtude do discurso de crise que circunda a poesia contemporânea. Desde Baudelaire, a poesia está imbuída de uma atmosfera de inadequação em relação à sociedade: o poeta por diversas vezes é apresentado como um marginal, excluído da lógica do mercado de massas. O fazer poético parece estar envolto por um anacronismo irremediável: o desajustamento do poeta nos tempos de penúria – dominado pelo utilitarismo – sinaliza para uma postura, que parece desejar recriar o presente. Para pensar essa questão se convocam os estudos de Marcos Siscar (2012) sobre as relações existentes entre poesia e crise.

Al Berto iniciou sua trajetória de poeta em língua portuguesa no ano de 1977 com a publicação de *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), livro que hibridiza prosa e poesia, transforma em palavra temas como o homoerotismo, as drogas, o espaço urbano, a angústia, a dor e a morte. Nos livros seguintes, esses temas tornam-se marcas da poética albertiana, a qual não olvida a angústia, a solidão e o tédio. *Salsugem*, publicado em 1984, mergulha na conjuntura do viajante errante que empreende sua jornada pelo mar e pelas cidades. Está presente, também, nesse livro o amor inacabado e a memória repleta de mágoas e de dores. *Horto de incêndio*, lançado em 1997, é último livro de Al Berto, e remete, com sua titulação, ao Horto das Oliveiras, onde Jesus percorreu

sua *via crucis*. Do mesmo modo, um corpo coberto de cinzas e de chagas atravessa os lugares em direção à morte.

Entre o primeiro e último livro publicados, os críticos identificam duas fases do poeta: uma fase em que estaria evidenciada a existência intensa, regida por drogas, sexo e rock'n'roll; enquanto em outro momento a construção poética se direciona para a reflexão e para a solidão. Diante da fortuna crítica que identifica esses dois momentos na poesia albertiana, é pertinente a escolha, como *corpus* desta dissertação, de *Salsugem* e de *Horto de incêndio*<sup>1</sup>, a fim de se estudar, sob o ponto de vista da melancolia, se eles pertencem, realmente, a períodos diferentes da poesia do escritor. Ou seja, é relevante analisar se há essa mencionada mudança para a desertificação e para a angústia na obra do autor, por meio de livros que, para alguns analistas, estão situadas em fases diferentes.

A inexistência de trabalhos que se dediquem exclusivamente a *Salsugem* (1984) e a *Horto de incêndio* (1997) legitima este estudo. A grande parte dos estudos que versam sobre esse autor utiliza como *corpus* todos os poemas da antologia *O Medo*, que está em sua 4ª edição (2009) e reúne a produção poética albertiana. A primeira edição deste livro foi lançada em 1987 e a segunda em 1991.

No Brasil, podem-se destacar as seguintes pesquisas desenvolvidas: Alexandra dos Santos Sousa, no trabalho de mestrado *Rumor dos corpos: subjetividade e cultura em Al Berto* (2006), disserta sobre *O medo* (1997) na perspectiva da recepção, restituindo as características culturais da poética do escritor estudado; na dissertação *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia* (2006), Tatiana Pequeno da Silva propõe o estudo dos aspectos melancólicos do livro *Horto de incêndio* (2000); Gustavo Cerqueira Guimarães, na dissertação de mestrado *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: à procura do vento num jardim d'agosto* (2005), analisa o primeiro texto literário do escritor sob o aspecto das relações que se instauram entre o corpo, os lugares da cidade e a narrativa; no que concerne às teses de doutorado, pode-se salientar *A herança invisível: ecos da "literatura viva" na poesia de Al Berto* (2006), de Emerson da Cruz Inácio, que faz uma revisão crítica das ideias de José Régio, para propor a relação entre o conceito de *Literatura Viva* e os poemas de Al Berto.

Em Portugal, os seguintes trabalhos tematizam a obra de Al Berto: *Al Berto in lugares. O deambular da melancolia lunar do corpo* (2009), dissertação de Graciosa Maria Ferreira Curto

---

<sup>1</sup> Nesse trabalho, será utilizada para as leituras dos poemas a edição de *O medo*, de 2009, na qual está incluído livro *Salsugem*, e a edição de *Horto de Incêndio*, de 2010. Nas citações, as obras serão designadas por SGM in MD quando os poemas pertencerem a *Salsugem* e HI quando forem parte de *Horto de Incêndio*.

Reis, analisa os deslocamentos procedidos pela escrita do poeta em *O medo* (2000), sob o viés da subjetividade, sexualidade e melancolia; o trabalho de dissertação *Auto-retrato e construção da subjectividade na poesia de Al Berto* (2005), de Maria David Neves Dias de Castro, propõe o estudo da construção discursiva subjetiva em *O medo* (2000); a tese *A metafísica do Medo: leituras da obra de Al Berto* (2008), de Golgona Luminita Anghel, empreende a compreensão dos temas metafísicos de *O medo* (2008), a partir da teoria de Gilles Deleuze.

O levantamento das pesquisas desenvolvidas sobre a obra de Al Berto constata que ainda não há uma produção significativa sobre o poeta, que permanece desconhecido pelo público em geral e até mesmo pela academia. Este trabalho pretende agregar mais uma leitura crítica à obra do referido escritor, alargando as possibilidades de conhecimento e recepção da escrita albertiana. A melancolia interessa como foco do estudo, pelas questões suscitadas pelo próprio texto literário. Os poemas analisados apresentam ao leitor uma construção poética em que o melancólico, a angústia, o silêncio, a solidão e a morte ecoam ao fim de cada leitura. A investigação, sobre de que forma os desdobramentos da melancolia incidem nessa poética, também intenciona relacionar memória, nostalgia e escrita.

Seguindo a análise dos poemas, intenta-se compreender de que maneira a escrita urde o discurso da melancolia, que pode falar sobre a melancolia ou expressar a melancolia. De acordo com André Wanderley:

existem dois tipos de discursos ficcionais relacionados à melancolia *enquanto praesentia literária*: um discurso *sobre* a melancolia e, outro, *da* melancolia. No primeiro, mais claro, o eu-lírico (para a poesia) ou o narrador (para a prosa) tratam dela como temática específica, frequentemente chegando próximos da alegoria ou do discurso científico. No segundo, mais fluido, a própria melancolia *parece falar*, sem que os autores necessariamente precisem estar conscientes do fato ou que a mesma seja citada *ipsis litteris*, ou evocada (WANDERLEY, 2010, p.16).

A escrita de Al Berto mobiliza imagens herméticas, como também passagens narrativas, compondo uma poética pictórica e imagética; a plasticidade e a narratividade dos poemas analisados tecem uma poesia que oscila entre a opacidade e a comunicabilidade. Nessa ambivalência, a melancolia agencia os anseios e angústias mórbidas no âmago da escrita e da criação poética.

Eduardo Lourenço, em *Mitologia da saudade* (1999), ilumina as questões que envolvem o conceito da melancolia vinculado ao contexto português. Nesse livro, Lourenço reflete sobre a saudade, a melancolia e a nostalgia, visando à compreensão da cultura saudosista de Portugal:

“Apesar das aparências, a melancolia não é essencialmente a expressão da nossa derrota, às mãos do tempo, mas a última encenação de todo o nosso ser para aliviar o luto das nossas esperanças desfeitas, dos nossos anseios perdidos, dos nossos amores defuntos” (LOURENÇO, 1999, p.19).

Como suporte teórico, também será mobilizada a teoria de Márcia Tiburi, em *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita* (2006), a fim de se entender as inter-relações entre melancolia e escrita na poética albertiana. De acordo com Tiburi:

A melancolia foi na história do pensamento, a guardiã-mor do corpo enquanto velou-lhe a morte, sendo ela mesma a morte que se arma na teoria, a morte que guarda a morte para ensinar o sentido da vida. A melancolia é a fala da morte na filosofia, é a morte que a faz e a diferencia da literatura – esta se salva da morte na ficção, aquela “vive a morte”, distanciada da exigência da verdade como exigência de libertação do tormento da dúvida e do não saber sobre o insuspeito que há entre o céu e a terra. A melancolia é esse saber advindo da morte, relatado por fantasmas, por vozes, por aqueles que participam de um outro mundo (TIBURI, 2004, p.49-50).

Além desses aportes teóricos, recorreu-se ao pensamento de Agamben, no livro *Estâncias: o fantasma e a palavra na cultura ocidental* (2007), para se entender como é estabelecido o vínculo entre o luto e a melancolia. O filósofo italiano pesquisa os registros de angústia e de desespero relatados pelos monges na Idade Média, o denominado comportamento acidioso, o qual, posteriormente, é vinculado ao discurso da melancolia. Agamben auxilia a pensar os poemas de Al Berto sob o aspecto da perda, permitindo refletir sobre o sujeito enlutado.

A melancolia no discurso literário ou filosófico, portanto, pode imbuir-se da visão disfórica, mas também pode adquirir conjunturas positivas. Tendo em vista essas variações nos discursos acerca da melancolia, esse trabalho analisa de que maneira a melancolia literária é construída na poética de Al Berto. *Salsugem* (1985) e *Horto de incêndio* (1997) foram eleitos como o *corpus* da pesquisa por apontarem diversas manifestações melancólicas da poesia albertiana. O eu lírico, nos poemas estudados, perfaz o caminho nostálgico da juventude perdida, do deambular por noites antes eufóricas e vertiginosas. O discurso melancólico, nos poemas de Al Berto, recorre às reminiscências e encontra um corpo dilacerado que está contíguo às palavras escritas na existência de papel. No que concerne à sua estrutura, essa pesquisa está organizada em seis capítulos.

No capítulo “Melancolia: percurso pelos labirintos da dor”, expõe-se a melancolia a partir de um viés histórico, desde a concepção humoral – da bÍlis negra – até o entendimento do estado melancólico como uma espécie de luto.

No capítulo “Al Berto entre a contemporaneidade e o oxímoro”, a obra do escritor é

apresentada, ressaltando-se as características gerais de sua poética. Ademais, nessa parte, o texto *O que é contemporâneo*, de Giorgio Agamben, é utilizado para refletir sobre a contemporaneidade dessa poesia.

Nos capítulos “Corpos de *Salsugem*” e “*Horto de incêndio*: um périplo para a morte”, os poemas de *Salsugem* e de *Horto de incêndio* são lidos pelo olhar detido, em uma primeira instância, na palavra. Os poemas são mostrados em sua totalidade, permitindo a análise das nuances de cada texto. Diante desses livros, que pensam sobre a atividade da escrita, parece ser também importante não deixar escapar as considerações formais, pois são as formas verbais que transladam impressões sensíveis e situações inefáveis. A leitura dos poemas reivindica que se lance um olhar rente à palavra: que as imagens, os paralelismos, os enjambements, as sílabas poéticas, as classes gramaticais, os fonemas e os encaixes sintáticos sejam vistos como maneiras de se pensar sobre a construção da poesia do português. Não se almeja, com isso, renegar as marcas biográficas nos poemas analisados, mas sim partir da palavra, para entender a maneira como a experiência, a subjetividade e a melancolia são agenciadas nessa poética.

Além da subjetividade que está intrínseca à atividade de análise literária (no que concerne, por exemplo, à escolha do tema a ser estudado e à escolha teórica), o texto possui demandas específicas. Isto é, a poesia exige leituras que se pretendam atentar às questões suscitadas por ela. A postura contrária gera uma análise esquizofrênica, que ignora a leitura próxima da obra. Marcos Siscar (2010), em *Poesia e crise*, discute a crítica de poesia, a partir dos trabalhos analíticos produzidos sobre Baudelaire. Siscar cita a profusão de estudos que possuem as mais variadas conclusões possíveis sobre a obra do escritor francês; o que faz pressupor a dificuldade imanente da atividade de interpretação (SISCAR, 2010, p.231). Assim, sobre esse impasse, o pesquisador afirma:

Apesar do caráter inacabado de algumas de suas obras e dos naturais conflitos que mesmo o texto mais lapidado comporta, de uma maneira ou de outra, querendo ou não, temos nesse desconforto da leitura um problema crítico de amplas dimensões. Eu diria que tal desconforto surge da expectativa de que o texto deva responder a uma questão que lhe é endereçada “de costas”; de uma falsa expectativa, no fundo, uma vez que minimiza suas possíveis respostas diretas (temáticas, formais) e aprofunda o valor relativo das respostas indiretas (SISCAR, 2010, p.232).

É na tentativa de não ignorar as perguntas, os questionamentos e os paradoxos que são agenciados pela interioridade do poema, que, nesse trabalho, a partir da textualidade se analisa a obra de Al Berto. Entretanto, como pondera o próprio Siscar, ao se falar em atenção ao textual, não

se deve recair na ingenuidade de “operar na redundância com o texto analisado, procurando alinhar-se com o seu projeto, ético ou estético, e mostrar a beleza, a qualidade ou a lucidez intrínseca dele.” (SISCAR, 2010, p.252).

No capítulo “Perda e estilçamento em *Salsugem e Horto de incêndio*”, o panorama dos poemas do capítulo anterior permite que, nessa parte, os textos sejam fragmentados, a fim de que se desenvolva o pensamento sobre a melancolia do *corpus* do trabalho. Nas “Considerações finais”, indicam-se alguns pontos de comparação entre a melancolia dos dois livros e aponta-se ainda para de que forma o discurso melancólico em Al Berto pode ser depreendido.

## 2 MELANCOLIA: PERCURSO PELOS LABIRINTOS DA DOR

O conceito de melancolia vem se modificando no transcorrer da história e, por isso, possui diversas dimensões teóricas e interpretativas. O livro basilar sobre a melancolia, *Saturno and Melancholy*, resulta das pesquisas dos historiadores de arte Erwin Panofsky e Fritz Saxl e do historiador de filosofia Raymond Klibansky. A primeira publicação de *Saturno and Melancholy*<sup>2</sup> data de 1964, o que implica um intervalo de 50 anos até os tempos atuais. Entretanto, esse meio século não foi o suficiente para invalidar ou desprestigiar essa obra, que ainda é uma fonte autorizada para se compreender a melancolia, sob os aspectos da história, da filosofia e da arte. Sendo assim, sobre o caráter multifacetado da melancolia, Klibansky e seus coautores argumentam:

Puede significar un tipo de carácter – generalmente asociado a un cierto tipo de constitución corporal – que, junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático, constituyó el sistema de los “cuatro humores”, o, según la expresión antigua, de las “cuatro complexiones”. Puede significar un estado de ánimo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces sólo ligeramente meditabundo o nostálgico<sup>3</sup> (KLIBANSKY et al., 1991, p.27).

Como afirmam os autores de *Saturno y la melancolia*, os diversos entendimentos sobre a melancolia subsistem paralelamente, e estão fundamentados na fisiologia, pela chamada bílis negra. A teoria humoral, publicada em *Da natureza do homem*, atribuído a Hipócrates, dizia que existiriam quatro humores: sangue, bílis amarela, bílis negra e fleuma. Essa substância, que se acreditava ser

---

<sup>2</sup> É utilizada, como referencial teórico, neste trabalho, a versão espanhola, de modo que as citações serão mantidas nessa língua.

<sup>3</sup> Pode significar um tipo de caráter – geralmente associado a certo tipo de constituição corporal – que, junto com o sanguíneo, o colérico e o fleumático constituíram o sistema dos “quatro humores”, ou, segundo a expressão antiga, dos “quatro comportamentos”. Pode significar um estado de ánimo transitório, às vezes doloroso e deprimente, às vezes, somente, ligeiramente pensativo ou nostálgico. (tradução da autora)

negra, é associada a terra e ao outono. De acordo com essa ideia, quando há a combinação devida dos humores, o que resulta é a saúde, enquanto o excesso de um deles leva à enfermidade.

O desequilíbrio de um desses fluidos vitais acarretaria consequências físicas. No caso do excesso de bílis negra, as implicações estariam relacionadas à predominância do comportamento apático. Em *Saturno y la melancolia* (1991), afirma-se que a doutrina dos humores de Hipócrates agregou a concepção tétrada pitagórica com a ideia de Empédocles de que, no decorrer de cada estação, predominaria uma substância. Portanto, a teoria dos humores se alicerça no número quatro – influência da escola pitagórica –, e na compreensão de que a saúde é resultado do equilíbrio de diversas partes, sendo a doença um transtorno da harmonia desses elementos (KLIBANSKY et al., 1991, p.34).

O esquema hipocrático ficou estabelecido da seguinte forma: sangue, primavera, quente e úmido; bílis amarela, verão, quente e seco; bílis negra, outono, frio e seco; fleuma, inverno, frio e úmido. Sobre a bílis negra no pensamento hipocrático, Scliar (2003, p.70) comenta: “A melancolia, sintetizou o ‘Pai da Medicina’, é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma benção”.

No transcorrer do tempo, a ideia de moléstia foi substituída pela aceitação de que é possível que uma dessas substâncias alcance uma dominância temporária, já que, como o ciclo das estações, o ser humano pode mudar de acordo com as fases de sua vida de humor: “Así, dentro de semejante tradición, lo que antaño fueran síntomas de enfermedad vinieron poco a poco a considerarse, al principio inconscientemente, tipos de disposición<sup>4</sup>” (KLIBANSKY et al. , 1991, p.36). A relação dos quatro humores, com seus aspectos individuais, só alcança plenitude após 200 d.C. (id.ib). Entretanto, de acordo com os autores, a bílis negra constituiu uma exceção, pois ela, já muito antes, teve suas características ligadas ao temperamento. Isso pode ser explicado, segundo os estudiosos, pelos traços marcadamente patológicos desse humor, os quais possibilitaram a distinção clara entre temperamento e doença.

O aparente paradoxo que faz o *humor melancholicus* ser o que mais possui a conotação de enfermidade entre os humores, mas também ser o que desenvolveu mais rápido a concepção de determinar o caráter de um indivíduo deve-se à propriedade negativa que se atribui à bílis negra.

---

<sup>4</sup> Deste modo, a partir dessa tradição, o que antes foram sintomas de enfermidade, vieram pouco a pouco sendo considerados, ao princípio, inconscientemente, tipos de disposição (tradução da autora).

Esses estudiosos da história do “temperamento soturno” aprofundam a questão, afirmando que a bílis negra consistia no único humor que, desde os tempos hipocráticos, era explicado para além das causas fisiológicas, ou seja, a partir da dimensão psicológica (KLIBANSKY et al., 1991, p.38). A perspectiva psíquica imputada ao melancólico propiciou o distanciamento do caráter meramente patológico e a progressiva criação da teoria dos tipos mentais.

Os discursos sobre a melancolia perpassam, desde a Antiguidade, pelo corpo e pela psique, em algumas épocas da história da melancolia, as causas e as reverberações desse “caráter” se apóiam na corporeidade. Em outras circunstâncias, os discursos sobre a melancolia inclinam-se para a psicologia, enquanto, noutros momentos, corpo e mente são vistos como unidade.

O negror da bílis negra no século IV a.C. remetia à vileza e à noite terrificante. A percepção que se compartilhava sobre os indivíduos acometidos pela melancolia, nessa época, era essencialmente negativa. Dessa forma, a loucura era tratada como comportamento típico dos melancólicos, além do medo e do desespero, que também constituíam efeitos atribuídos à substância do descomedimento (KLIBANSKY et al., 1991, p.39).

O discurso de que homens excepcionais também podem ser melancólicos agregou, à substância associada à desilusão e à angústia, nuances de positividade. A obra responsável por realizar essa modificação de perspectiva foi *Problema XXX*, em cujo texto a melancolia não é percebida como disfunção ou doença. Para esse tratado de possível autoria de Aristóteles, a melancolia é o comportamento manifesto por pessoas com propensões artísticas e filosóficas, como também por seres dotados de excepcionalidade como os heróis Ajax, Belerofonte e Heracles. Ele inicia sua argumentação com o seguinte questionamento: “¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los [mitos] heroicos?<sup>5</sup>” (ARISTÓTELES, p.42). O autor pensa que a melancolia está na própria constituição desses indivíduos destacados, distanciando-se da perspectiva patológica sobre o tema:

Entre los héroes es evidente que muchos otros sufrieron de la misma manera, y entre los hombres de tiempos recientes Empédocles, Platón y Sócrates, y muchos otros hombres famosos, así como la mayoría de los poetas. Pues muchas de esas personas padecen trastornos de resultas de esta clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen sólo una clara

---

<sup>5</sup> Por que todos que se sobressaíram na filosofia, na política, na poesia ou nas artes eram manifestamente melancólicos, e alguns até ao ponto de padecer de ataques causados pela bílis negra, como se disse de Heracles nos [mitos] heróicos? (tradução da autora)

tendencia natural a esas afecciones, pero, por decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicas por constitución<sup>6</sup> (ARISTÓTELES, p.43).

O *Problema XXX* confere à melancolia a possibilidade de congregar o equilíbrio, a racionalidade, a criatividade e a inventividade. Dessa forma, o texto inverte a concepção de que a bílis é uma substância maldita, por meio da ideia de que a dominância desse elemento pode converter o indivíduo em um ser extático e genial. O argumento principal que fundamenta essa hipótese é a capacidade de a bílis converter-se em dois estados de aquecimento: o quente e o frio. Sobre isso, Aristóteles disserta:

Pero, volviendo a nuestro tema primero: el humor melancólico en la constitución natural es ya algo mixto, al ser una mezcla de calor y frío, pues de estas dos cosas se compone la naturaleza. La bilis negra puede estar, por lo tanto, muy caliente o muy fría, pues una misma sustancia puede experimentar naturalmente ambos estados: el agua, por ejemplo, que, aun siendo de suyo fría, si se calienta suficientemente hasta hervir, se pone más caliente que la propia llama<sup>7</sup> (ARISTÓTELES, p.47).

Deste modo, subsistem duas qualidades de indivíduos melancólicos, aqueles comandados pela substância negra arrefecida e os que são regidos pela bílis superaquecida. A partir desse entendimento, desenvolve-se a percepção de que eles possuem um espectro de possibilidades de comportamento que pode alternar da torpeza e da demência até a inteligência, o erotismo e o êxtase:

Pero entre quienes poseen constitucionalmente este temperamento hay por de pronto la mayor diversidad de caracteres, cada cual según su mezcla individual. Por ejemplo, los que poseen mucha bilis negra fría se hacen torpes y estúpidos, y en cambio los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos o prestos a la ira y al deseo, mientras que algunos se hacen más locuaces. Muchos, también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto; y así es como se elevan las sibilas y los adivinos y cuantos están inspirados por los dioses, cuando son así no por enfermedad sino por temperamento natural<sup>8</sup> (ARISTÓTELES, p.48).

Então, de acordo com Klibansky, Panofsky e Saxl, o ser humano que se sobressai, governado pelas diretrizes desse componente é, para Aristóteles, o apaixonado que se destaca da

---

<sup>6</sup> Entre os heróis é evidente que muitos outros sofreram da mesma maneira, e entre os homens de tempos recentes Empédocles, Platão y Sócrates, e muitos outros homens famosos; assim como a maioria dos poetas. Pois, muitas dessas pessoas padecem de transtornos resultantes dessa mescla no corpo; algumas têm somente uma clara tendência natural a essas afeções, mas, por dizer-lhe, brevemente, todas são como já foi dito, melancólicas por constituição (tradução da autora)

<sup>7</sup> Entretanto, voltando ao nosso tema primeiro: o humor melancólico na constituição natural é já algo misto, ao ser uma mescla de calor e frio, pois destas duas coisas se compõem a natureza. A bílis negra pode estar, portanto, muito quente ou muito fria, pois uma mesma substância pode experimentar naturalmente ambos estados: a água, por exemplo, que, ainda sendo fria, se esquentada suficientemente até ferver, fica mais quente do que a própria chama.

<sup>8</sup> Contudo, entre quem possui constitucionalmente este temperamento há de imediato a maior diversidade de caracteres, cada um segundo sua mescla individual. Por exemplo, os que possuem muita bílis negra e fria se fazem torpes e estúpidos, e por outro lado os que possuem muita bílis quente são exaltados e brilhantes ou eróticos ou tendenciosos à ira e ao desejo, enquanto que alguns se fazem mais eloquentes. Muitos, também, são inclinados a acessos de exaltação e êxtases, porque este calor se localiza perto da sede de intelecto; e, portanto não por enfermidade, mas sim por temperamento natural.

vulgaridade em direção ao conhecimento, às artes, à filosofia e à política. A inquietação e o medo, nesses seres excepcionais, são determinados pelo equilíbrio e pela razoabilidade, quando comparados, ao desespero e ao medo dos que são dominados pela bÍlis arrefecida. A respeito disso, afirmam os autores:

El autor del Problema XXX, quienquiera que fuese, trataba de comprender, y hasta cierto punto justificar, al hombre que era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares, y porque, a despecho de esto, era lo bastante fuerte para alcanzar un equilibrio partiendo del exceso<sup>9</sup> (Klibansky et al., 1991, p.61).

Na abordagem da melancolia, em *Problema XXX*, a bÍlis negra pode ser percebida não somente sob o viés problemático e negativo. Contudo, esse pensamento só alcançou receptividade e reverberação a partir do Renascimento no século XV (KLIBANSKY, 1991, p.64).

Na antiguidade tardia, desenvolveu-se a teoria dos quatro temperamentos, já mencionada, quando se discutiram os quatro humores hipocráticos. No fundamento dos quatro temperamentos, reside a ideia de que os elementos terra, água, fogo e ar participam da formação do caráter do indivíduo:

Pero, a medida que el pensamiento progresaba en esta dirección – es decir, a medida que la nueva teoría del carácter se entretrejía cada vez más con el viejo sistema de cuatro elementos, ya se enriquecía con propiedad y relaciones nuevas correspondientes a los humores y elementos –, surgió, en el curso del siglo II d.C., o en el siglo III como muy tarde, un esquema completo de los cuatro *temperamentos* como tipos de constitución física e mental<sup>10</sup> (KLIBANSKY et al., 1991, p.77-78).

A melancolia, nessa época, era associada a terra e ao frio. Em relação ao tipo físico, os indivíduos melancólicos eram descritos como de peles enegrecidas, delgados, de cabeça inclinada para o chão. Observa-se a prevalência da depreciação do temperamento “melancholicus”, o qual é visto com as qualidades de pernicioso e mórbido.

Na Idade Média, a melancolia ainda se configura sob a égide da negatividade, atrelada à ideia de pecado. Conforme a visão medieval, ela seria utilizada pelo demônio para conduzir o

---

<sup>9</sup> O autor do Problema XXX, quem quiser que fosse, tratava de compreender, e até certo ponto justificar, porque o homem de intelecto e de grandeza heróica tinha paixões mais violentas que as dos homens vulgares, e porque, a despeito disto, era bastante forte para alcançar um equilíbrio partindo do excesso. (tradução da autora)

<sup>10</sup> Entretanto, na medida em que o pensamento progredia nessa direção – quer dizer, na medida em que a nova teoria do caráter se entrelaçava cada vez mais com o velho sistema dos quatro humores, já se enriquecia com a propriedade e com as relações novas correspondentes aos humores e aos elementos –, surgiu, no curso do século II d. C., ou no século III de modo tardio, um esquema completo dos quatro temperamentos como tipos de constituição física e moral (tradução da autora).

homem ao vício. Giorgio Agamben em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* esclarece como o comportamento acidioso era compreendido pelos religiosos nos mosteiros:

Durante toda a Idade Média, um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados. *Acedia, tristitia, taedium, vitae, desidia* são os nomes que os Padres da Igreja dão a morte que isso instila na alma (2007, p.21).

Esse mal tão temido impõe dor e desassossego aos monges que se veem desprotegidos diante da tormenta provocada pela sensação irremediável de morte. Agamben ressalta que o significado que foi imputado à acídia, como correlato da preguiça, a reduz e a simplifica. O descuido e a indolência foram “considerados pecados contra a ética capitalista” (AGAMBEN, 2007, p. 25), escamoteando o viés terrificante e perturbador da acídia. Dessa forma o filósofo afirma: “Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão sobre a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero” (AGAMBEN, 2007, p. 27). Assim, as filhas da acídia são:

Em primeiro lugar *malitia*, o ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal, e *rancor*, a revolta da má consciência contra os que exortam ao bem; *pusillanimitas*, o “ânimo pequeno” e o escrúpulo que se retrai assustado diante da dificuldade e do empenho da existência espiritual; *desperatio*, a obscura e presunçosa certeza de estar já condenado antecipadamente e o complacente aprofundamento na própria ruína, como se nada, nem sequer a graça divina, pudesse salvar-nos; *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbo sitas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [instabilidade de lugar ou de propósito] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento (p.23-25).

Os desdobramentos do “demônio do meio-dia” – *malitia*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *evagatio mentis* – são reveladores de como ele é entendido pelo imaginário da Igreja. O feixe semântico da percepção medieval do mal que atormenta os religiosos enclausurados circunda ao redor da ruína, da paralisia e da imaginação. Acerca desta última é interessante pensar que o discurso da melancolia, como o da acídia, desde a antiguidade menciona a predisposição da pessoa afetada por esse “mal” ao sonho e à fantasia.

A acídia é carregada pelo estigma do mal por sua filiação com o pecado, já que o recolhimento e a preocupação do acidioso se devem à repugnância diante dos compromissos com Deus. Entretanto, isso não significa que ele não queira se conectar com o divino, o que gera a tensão entre o desejo e a impossibilidade de alcançá-lo, ocasionado mais dor e angústia ao acidioso.

Continuando o percurso histórico da melancolia, é importante aludir à influência dos conhecimentos árabes sobre Saturno nos estudos sobre a melancolia da Baixa Idade Média. Saturno, de acordo com a astrologia, é o planeta responsável por influenciar a presença da melancolia nas pessoas. Nos anos derradeiros do paradigma medieval, Saturno, corpo celeste, tido pela astrologia como escuro e lento, se investe da capacidade de exercer aspectos negativos ou positivos sobre as pessoas e é associado ao deus Kronos. Dessa forma, ela é investida de um caráter ambíguo:

La naturaleza de Kronos es dual no sólo en cuanto a su efecto sobre el mundo exterior, sino también en cuanto a su destino propio – personal, por así decirlo –, y este dualismo es tan marcado que bien podríamos decir que Kronos es el dios de los contrarios. Los epítetos homéricos, repetidos por Hesíodo, describían al padre de los tres señores del mundo, Zeus, Poseidón y Hades (según parece en la *Ilíada*). Por una parte era el dios benigno de la agricultura, cuya fiestas de recolección celebraban junto los hombres libres y los esclavos, el señor de la Edad de Oro en que los hombres tenían abundancia de todas las cosas y disfrutaban de la felicidad inocente del hombre natural de Rousseau, el señor de las Islas de los Bienaventurados y el inventor de la agricultura y de la edificación de ciudades. Por otra parte es el dios triste, destronado y solitario que habitaba “en el último confín de la tierra y el mar”, “desterrado bajo la tierra y los abismos del mar” era “señor de los dioses del subsuelo”, vivía como prisionero o cautivo en el Tártaro, o más abajo de él, y más tarde llegó a pasar por dios de la muerte y de los muertos. Por una parte era el padre de los dioses y de los hombres, por otra parte era devorador de niños, comedor de carne cruda (ὠμηστήρ), consumidor de todo, que se “tragó a todos los dioses” y exigía sacrificios humanos a los bárbaros; castro a su padre Urano con la misma hoz que, en mano de su hijo, le pagó en la misma moneda e hizo infecundo al procreador de todas las cosas: una hoz que, preparada por Gea, era a la vez instrumento de la más horrible afrenta e instrumento de recolección<sup>11</sup> (KLIBANSKY et al., 1991, p.145-146).

É relevante destacar que a significação de Kronos-Saturno reúne a aceção de três deuses: o Saturno dos romanos, responsável pela agricultura; Kronos, o filho de Urano que devorou seus filhos; como também, Kairós, o deus do tempo (KLIBANSKY et al., 1991, p.144). Portanto, a melancolia sob a perspectiva astrológica do final da Idade Média imiscui a noção do deus do tempo, do deus devorador e do deus da colheita com o planeta Saturno. Nota-se, então, como a noção de tempo se agregou à significação da melancolia. Assim, o temor pela passagem do tempo, o receio da morte, podem ser atribuídos à associação de Kairós à melancolia.

---

<sup>11</sup> A natureza de Kronos é dual não somente em relação ao seu efeito sobre o mundo exterior, mas também quanto ao seu destino próprio – pessoal, por assim dizê-lo –, e este dualismo é tão marcado que bem podíamos dizer que Kronos é o deus dos contrários. Por uma parte era o deus bondoso da agricultura, cujas festas de colheita celebravam junto aos homens livres e aos escravos, o senhor da Idade de Ouro em que os homens tinham abundância de todas as coisas e desfrutavam da felicidade inocente do homem natural de Rousseau, o senhor das Ilhas dos Bem aventurados e o inventor da agricultura e da edificação de cidades. Por outra parte é o deus triste, destronado e solitário que habitava “nos últimos confins da terra e do mar”, “desterrado debaixo da terra e dos abismos do mar” era “senhor dos deuses do subsolo”, vivia como prisioneiro no Tártaro, ou mais abaixo desse lugar, e mais tarde chegou a passar por deus da morte e dos mortos. Por uma parte era o pai dos deuses e dos homens, por outra parte era devorador de crianças, comedor de carne crua (ὠμηστήρ), consumidor de tudo, que “tragou a todos os deuses” e exigia sacrificios humanos aos bárbaros; castrou seu pai Urano com a mesma foice que, na mão de seu filho, pagou na mesma moeda e fez infecundo ao procriador de todas as coisas: uma foice que, preparada por Gaia, era ao mesmo tempo instrumento da mais horrível afronta e instrumento de colheita (Tradução da autora).

A melancolia, no discurso literário ou filosófico, pode imbuir-se da visão disfórica, mas também pode adquirir nuances positiva. André Wanderley, na tese *Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico* (2010), ao abordar a relação, estabelecida desde a Antiguidade, entre o planeta Saturno e seu influxo sobre as mentes criativas, percebe sua fisionomia contraditória. Segundo ele,

Saturno veio sendo apresentado, desde os gregos (e, antes deles, pelos babilônicos), através de toda uma série de atributos simbólicos, herméticos e astrológicos – muitas vezes completamente paradoxais. Em resumo, a partir da Idade Média, vão se delineando duas características básicas relativas a este planeta, o mais distante do sol conhecido até então, influenciadas tanto pela mitologia clássica, como pela teoria dos humores/temperamentos e os conhecimentos astronômicos/astrológicos disponíveis na época. Novamente, uma visão negativa e outra positiva. A negativa o via como agente de desequilíbrios nos humores corporais, dentre outras influências maléficas por vezes associadas ao diabo (ecos do pensamento medieval e religioso cristão) ou então à própria melancolia empírica (ou seja, ao excesso de bile negra pelo astro estimulada). A influência da mitologia também possuía um lado negativo, ao mostrar Saturno como o deus decaído, castrado e devorador (como o tempo) dos próprios filhos (as horas) (2010, p.121-122).

Por outro lado, apoiada na antiga crença na Idade de Ouro perdida, regida por Saturno, a outra posição via o planeta como um poder benéfico de introspecção, que seria depois apropriado como símbolo da potência das emoções pelos românticos:

Já a visão positiva tentou provar que uma existência profunda e contemplativa só existiria a partir de um certo grau de melancolia, ditada por Saturno, visto então como “o soberano de uma Idade de Ouro” associada à inteligência e às utopias de um passado superior do gênero humano. Nessa perspectiva, entendida como uma experiência de interiorização profunda, a melancolia seria necessária para um mergulho tanto na natureza, como no universo pessoal dos filósofos e artistas. Aos poucos a ideia do humor atrabiliário a reger as disposições melancólicas dos indivíduos vai cedendo terreno para outra noção, a de que seriam os influxos dos astros os verdadeiros responsáveis pelas mesmas (WANDERLEY, 2010, p. 121-122).

Portanto, a partir da ambiguidade de Saturno-Kronos vai-se gestando, na decadência da Idade Média, uma oposição à percepção negativa da melancolia. No Renascimento, é possível observar plenamente a dimensão positiva da melancolia, devido à retomada da valorização do *Problema XXX*, de Aristóteles. De maneira que, no Renascimento, se retoma a melancolia não somente sob o aspecto disfórico, mas também a partir da perspectiva de positividade. No Renascimento, além da disforia inerente aos discursos da melancolia, essa é vista a partir da criatividade e de sua capacidade contemplativa.

Depois desse breve percurso pela Antiguidade, Idade Média e Renascimento, observa-se como a concepção sobre a melancolia foi-se transformando e possibilitando uma diversidade de concepções sobre esse “comportamento”. Um salto temporal para a modernidade explícita como a

psicanálise entendeu a melancolia. Para Freud, existia semelhança na maneira como o luto e a melancolia se relacionavam com o objeto perdido: “Segundo Freud, o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista.” (AGAMBEN, 2007, p.43). Agamben explica a semelhança encontrada por Freud entre luto e melancolia:

Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionadas com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrain-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido (AGAMBEN, 2007, p.43).

Portanto, o sujeito possui uma relação de desejo e de erotismo com o objeto. A pergunta que se impõe é sobre qual é a perda do objeto de amor sofrida por esse indivíduo. Agamben introduz a ideia que esclarece esse impasse, desenvolvendo o raciocínio de que a libido do melancólico sofre pela perda de um objeto que, na verdade, não foi perdido, porque, realmente, o sujeito nunca possuiu o objeto ou ele nunca existiu.

Esse panorama conceitual e histórico da melancolia revela sua significação complexa. A partir dessa consciência, questiona-se de que maneira o discurso melancólico está presente em *Salsugem e Horto de incêndio*.

### 3 AL BERTO ENTRE A CONTEMPORANEIDADE E O OXÍMORO

A partir do ano de 1977, com a publicação de *À procura do vento num jardim d'agosto*, Alberto Tavares inicia sua trajetória de escritor em língua portuguesa.

Nesse primeiro livro, é possível observar a recusa do escritor português em aceitar os rótulos e as classificações, entre as quais estão as etiquetas de poeta e romancista. Assim, poema, poesia, prosa e narrativa desconhecem limites nos livros de Al Berto, imiscuem-se e produzem uma escrita que torna difícil a separação entre o prosaico e o lírico:

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 animal indelével de doença incurável, vertiginosa. medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos. a memória desses textos é uma ferida com crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar. (*À procura do vento num jardim d'agosto* in MD, p.19)

Nesse excerto do livro inicial de Al Berto, o narrador diz ter medo das palavras, da memória,

da “nódoa de tinta permanente presa aos dedos”. Essa imagem é aquela sobre a qual fala Octavio Paz em *O arco e a lira* (1972), a que transgride a separação entre significado, significante e referente. De acordo com Paz (1972), a palavra poética inaugura e reconfigura a realidade, por meio da restituição do objeto. A poesia, sob essa percepção, efetua a operação de estabelecer a coincidência entre signo e realidade. Assim, pode-se afirmar que, no poético, o “como” e o “parecido” são substituídos pelo “é” e pelo “estar”, já que a imagem, ao reinventar as possibilidades de aproximação entre os vocábulos, permite observar a multiplicidade do entorno.

O paradoxo, a contradição e os distanciamentos entre os itens lexicais, em vez de enfraquecerem o discurso poético, o fortalecem, na medida em que o contraditório, na poesia, amplia e apresenta as discrepâncias e as incoerências do real. Sobre isso, cabe transcrever as palavras de Paz (1972): “Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.” (PAZ, 1972, p.38).

O narrador de *À procura do vento num jardim d'agosto*, ao revelar seu medo da memória e das reverberações do passado na escrita, apresenta imagens que refundam a visão diante do cosmos: “A memória desses textos é uma ferida com crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar”. A “memória” e “uma ferida com crosta de coral” ultrapassam a comparação e instituem uma equiparação. Portanto, o verbo que caracteriza a poesia não é “representar”, mas sim, “apresentar”, já que o poético estabelece o verdadeiro. Dessa maneira, discutir a veracidade da imagem é destituí-la de sua capacidade de dizer e de olhar as dimensões do possível e as múltiplas facetas da realidade cotidiana.

Bosi (2004), em *O ser e o tempo da poesia*, define a relação da imagem com o olhar: “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós.” (BOSI, 2004, p. 19). A compreensão da imagem, então, está intimamente ligada à visão e à memória do objeto. Dessa forma, as nuances de cores, as formas, ou seja, os elementos plásticos reenviam o indivíduo para a realidade. No que concerne ao texto literário, a imagem remete às reminiscências do objeto que pode não mais existir ou nunca ter existido. Nos textos de Al Berto, a escrita guarda o olhar pictórico, que aproxima visão e escrita: por meio do “olho” da palavra albertiana, é possível entrever as peculiaridades da

realidade recriada.

Se a poesia está presente no primeiro livro de Al Berto, também é possível identificar características de romance. Alguns pesquisadores, inclusive, defendem a predominância do gênero narrativo em *À procura do vento num jardim d'agosto*. Afim a esta visão está Gustavo Guimarães que, na dissertação de mestrado *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto* (2005), afirma: “Mas, nesta obra, com maior atenção verifica-se que sua linguagem é predominantemente narrativa; embora ocorra a hibridação dos gêneros, ainda não se caracteriza como um texto poético, porque essa obra apresenta as três categorias fundamentais do gênero romanesco: tempo, espaço e sujeito.” (GUIMARÃES, 2005, p.63). A questão não é determinar o gênero de *À procura do vento num jardim d'agosto* (2005), mas sim ressaltar a característica que pode ser encontrada não somente no primeiro livro do escritor português, como também em toda obra: a presença de elementos do poético e do narrativo. Dessa forma, a obra de Al Berto refuta e descentra um por um os rótulos impostos a ela.

Antes da publicação de *À procura do vento num jardim d'agosto*, Alberto Pidwell Tavares exercia atividades relacionadas à pintura. Primeiramente, em 1967, ele se estabelece em Bruxelas a fim de cursar artes plásticas na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels. Entretanto, o referido curso não foi completado; em vez de deter-se em um único lugar, o jovem português percorreu o território europeu, incursionando pelo universo underground da década de 70. Bélgica, França e Espanha compuseram as experiências nômades e orgiásticas de Al Berto. Durante essa época, ele publica o livro pictórico *Projeto 69* (1970), que reúne desenhos, juntamente a textos escritos em francês e inglês.

Contudo, apesar de suas vivências cosmopolitas, Al Berto está devidamente enraizado em terras portuguesas: o mar, a Quinta de Santa Catarina e Lisboa estão demarcados nos seus livros e no seu retorno à Portugal em 1975. Nascido em Coimbra na data de 1948, o escritor residiu nessa cidade por um curto período, já que, juntamente com sua família, mudou-se para Sines. Nessa cidade, da região de Alentejo, ele viveu na casa da propriedade da família, Quinta de Santa Catarina, durante a infância e a adolescência. Em *Meu fruto de morder, todas as horas* (1978), na parte intitulada *Quinta de Santa Catarina*, as reminiscências da antiga casa são revisitadas:

consigo chegar à porta do quarto da infância, abro-a, o mar pressente-se a partir de um ângulo de treva, rente à cama. Alguém fotografa alguém. o espelho acende o meu reflexo. não me reconheço nele. existe uma saída secreta que nunca utilizo, nem mesmo na fotografia, cresci com a casa. a infância desapareceu num recanto quase inacessível da

memória (*Meu fruto de morder, todas as horas* in MD, p.131).

Esquecimento, memória, reconhecimento e estranhamento são alicerces constitutivos dessa casa, que pertence à topografia afetiva do eu poético. O retorno do eu, para os lugares da sua infância, promove, na verdade, a volta para o não-lugar, já que o próprio sujeito não é o mesmo dos tempos pretéritos, nem a casa é aquela da juventude. Assim, em seu regresso à familiaridade inacessível, o indivíduo não se encontra com a conciliação ou com o conforto; ele se depara com sua subjetividade desmoronada. Sobre essa poesia produzida em Portugal posteriormente à década de 70, Fernando Guimarães (1999) analisa a tendência de retorno à subjetividade. Essa retomada da presença do sujeito ao texto está relacionada à descrença nas estruturas do real e do conhecimento. A vida e o autor retornam ao texto poético, mas sob o paradigma da dispersão do eu, o qual não é compreendido como uma categoria sólida:

Prefere-se a revelação da nossa subjectividade, embora a subjectividade em si mesma acabe por se tornar ambígua e desfocada. Ela ou, se se preferir, o sujeito já não surge, relativamente ao conhecimento, como aquele ponto de partida que a filosofia moderna até Kant e aos pós-kantianos tinha consagrado em nome de uma opção idealista. Nos nossos dias, pelo contrário, sabemos que o sujeito se torna mais dispersivo, errante, dividido entre uma história que deixa de ser mirificamente salvadora e um pensamento que, para usarmos uma expressão consagrada de Vattimo, é *débil*. Ao mesmo tempo, a esse sujeito referir-se-á uma percepção sem grandes vislumbres de um quotidiano onde os valores ou as imagens consagradas se esbatem (GUIMARÃES, 1999, p.132).

A vida e a realidade podem ser identificadas na tessitura dessa poesia, mas de forma desfocada e problematizada. Como afirma Rosa Maria Martelo (2001), no artigo *Corpo, dissolução e velocidade (de Herberto Helder a Al Berto)*: “Nessa medida, Al Berto é e não é um nome de Alberto Pidwell Tavares.” (MARTELO, 2001, p.54). Assim, literatura e biografia, nessa poesia, não são espelhamentos simétricos, elas estão tensionadas, produzindo uma ficcionalização da vida. No trecho *Réstia de sangue*, o corpo é o centro dos abalos do mundo e é o centro sísmico do texto albertiano, já que, nessa poesia, parte do corpóreo a reflexão sobre a palavra, sobre a cidade e sobre o outro:

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

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

mas olho para as mãos e leio

o que o vento norte escreveu sobre as dunas

levanto-me do fundo de ti humilde lama  
e num soluço da respiração sei que estou vivo  
sou o centro sísmico do mundo (*Transumância* in MD, p.484).

Al Berto, em sua obra, não esquece os paradoxos e as tensões angustiantes: o ambiente crepuscular e a incidência do lume se imiscuem na poética do escritor português. Sobre a existência de dois períodos nessa poética, Fernando Pinto do Amaral em *O mosaico fluido* (1991), recuperando palavras da própria poesia de Al Berto, assinala que a escrita da primeira fase deste poeta é só sangue, ranho e suor (AMARAL, 1991, p.120). Essa verve corporal e dionisíaca dos primeiros poemas delineia uma poesia transgressora, como diz Eduardo Pitta:

Transgressão em ambiente marginal é o que não falta na primeira fase da obra de Al Berto, aquela que vai de *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977) e *Meu fruto de morder; todas as horas* (1980) até *Salsugem* (1984). Fase a que acrescento *Lunário*, só publicado em 1988, mas com toda a probabilidade escrito em data mais recuada. Nesses anos prodigiosos, Al Berto construiu a legenda do poeta *maudit*, algures entre Genet e Burroughs. A lenda do exílio *underground* (Bruxelas, 1967-75) deu o empurrão decisivo (PITTA, 2003, p.17 apud GUIMARÃES, 2005, p.42).

A dissertação de mestrado de Gustavo Cerqueira Guimarães endossa essa alteração no fazer poético do escritor português:

A mudança na poética de Al Berto tem início em *Trabalhos do olhar*. A princípio na forma, pois a partir dessa obra a escrita do autor é predominantemente lírica, caracterizada por poemas que não ultrapassam uma página, em oposição à escrita das duas primeiras publicações, que trazem personagens vertiginosos numa forma limítrofe entre prosa e poesia. A partir de 1985, o conteúdo é também modificado, em uma fase marcada por menor transgressão marginal, tornando-se mais frequente a abordagem da solidão, do silêncio, da “existência de papel” e da morte (GUIMARÃES, 2005, p.42)

Entretanto, desde os textos inaugurais, a reflexão, a memória e a solidão estão presentes na escrita albertiana. Um olhar melancólico e angustiado pode ser identificado mesmo em meio ao prosaico e às transgressões da dita primeira fase:

eu vinha visitá-lo, trazia-lhe ramos de lírios. falávamos pouco. ficava sentado aos pés da cama, dizia-me que chovia, que estava sempre a chover dentro dele. enrolava um cigarro, fumávamos e tudo era silêncio zunindo. não pagávamos o gás porque o contador estava ligado ao contador do outro andar. não escrevíamos porque nada tínhamos para contar, e não apagávamos a luz porque há muito habitávamos a treva absoluta (*À procura do vento num jardim d'agosto* in MD, p.55).

Nesse excerto de *À procura dum vento num jardim d'agosto*, o narrador recorre a imagens de recolhimento e de isolamento: “dizia-me que chovia, que estava sempre a chover dentro dele”; “não apagávamos a luz porque há muito habitávamos a treva absoluta”. Já em *Meu fruto de morder; todas as horas* (1979), os detalhamentos dos corpos, da anatomia e do sexo estão entremeados por

indivíduos sem nome, que percorrem a memória e a escrita em busca de alimento para seus corpos e para suas vidas. O lirismo, portanto, está entre os vocábulos de “ânus”, “sangue”, “sexos”, “salivas”; ele habita a escrita fragmentada, que ao mesmo tempo em que desvela as mais íntimas e corpóreas ações dos sujeitos, também perfaz a incursão pela memória e pela atividade da escrita. Ou seja, é possível entrever, nessa urgência do prazer e da busca pelo objeto erótico, a perda, a falta e a solidão:

Espaço dum corpo navegando pelo interior doutro corpo. tocamos o olho o círculo enrugado do ânus. o sangue. a cremalheira dos sexos. as salivas as línguas os dedos duros e lentos perfurando a memória. o sumo dum fruto coagula nas mãos. o suor dos corpos abandonados ao sal cintila. caminhamos há anos procurando os alimentos que precisamos e a sede. a cor que se sobrepõe a cada um destes dias. não temos nome. dormimos no mesmo leito de algas sabiamente tecidas. somos a matéria envenenada da noite e o cuspo dos sexos. a água no incêndio nómada dos corpos. e a escrita... (*Meu fruto de morder, todas as horas* in MD, p. 101).

A delimitação de períodos na escrita de Al Berto pode não ser capaz de abarcar os descentramentos e as contradições que estão presentes ao longo da obra do português.

No capítulo “atrium”, de *À procura do vento num jardim d’agosto* (1977), está um dos excertos mais citados nos trabalhos acadêmicos: “eis a deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidárias das cidades.” (AL BERTO, 2009, p.11). A tão mencionada incidência do biográfico nos livros do português está redefinida, nesse trecho, pelo entrelaçamento entre a realidade e o ficcional, de forma que não é possível precisar as linhas limítrofes entre a vida e a literatura. Rosa Maria Martelo, no texto intitulado *Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX* (2003), comenta a retomada da experiência e do lirismo na poesia portuguesa a partir da década de 70:

O lirismo abstractizante e impessoal tem todas as condições para permanecer, embora seja particularmente visível (e interessante) a tendência para fundir as duas possibilidades numa espécie de sincretismo que, ao mesmo tempo recupera a tradição da Modernidade (pelo facto de reutilizar/ prolongar) e a subverte, por poder combiná-la com um registo muito mais figurativo e susceptível de produzir um efeito de realismo (MARTELO, 2003, p.101).

Al Berto se insere nessa tendência de poéticas que empreendem a dissolução do sujeito, mas que ao mesmo tempo retomam a experiência. Assim, o biográfico e a teatralização da vida são características possíveis de serem estabelecidas no fazer literário desse escritor.

Diante do exposto, é possível observar que a poesia albertiana (e a poesia como um todo) é refratária às tentativas de fixação e de redução. Al Berto tem uma obra que se esquiva das explicações e das obviedades; a cada palavra e a cada livro, o analista é convocado a relativizar as

classificações, pois essa poesia exercita a dúvida e a fragmentação. Assim, o estudo do poético desafia o pesquisador a não simplesmente iluminar o poema ou torná-lo translúcido. Ao crítico de poesia, é imposto o trabalho de olhar e aproximar-se do texto sem simplificá-lo. Sobre isso é interessante a forma como Golgona Anghel, em sua tese de doutorado *A metafísica do medo: leitura de Al Berto* (2008), discute a obra desse escritor: “A sua poesia recusou sempre a deriva especular, a tentação da máxima, do argumento. Como todo o grande autor literário, é contra a luminosidade do conceito que cada página inventa a sua própria inteligência.” (ANGHEL, 2008, p.33). Nesse sentido, este trabalho busca pensar a complexidade que envolve a poética do português, ampliando seus questionamentos e problematizações e potencializando as inquietações impressas nas linhas de seus textos literários.

A maioria das pesquisas sobre Al Berto, sob a justificativa de ele ser um poeta representante do resgate do eu, não se detem sobre as construções imagéticas, lexicais, sintáticas e sonoras. Contudo, Al Berto reflete constantemente em sua obra sobre os processos que envolvem a memória e a escrita, de forma que a tinta, a palavra e a folha de papel orbitam na poesia do autor. No poema “Eremitério 4”, de *Uma existência de papel* (1985), mesmo que a tinta e o papel sejam as únicas realidades restantes, o eu lírico é consciente das limitações da palavra e de sua impotência em capturar o vivido:

oxidadas albas líquidas povoações  
onde abandonámos os corpos a sonhar

voragem do mar ruínas de sal lodo basaltos  
eis a devassada nudez da terra  
argilas quartzos granitos calcários  
esculpidos pelo contínuo vento

ali está a vereda de giesteiras floridas  
onde o sol fabrica o doloroso mel  
e o corpo estendido expele imagens de água  
enquanto a morte tudo corrói vagarosamente

depois continuamos pela orla branca do papel  
regressamos felizes à falsidade das palavras  
mas já não conseguimos ser os mesmos  
que ali tinham vivido e amado (*Uma existência de papel* in MD, p.508).

Por outro lado, nesse poema de *Trabalhos do olhar* (1982), a palavra é a única realidade que resta ao eu poético para dar corpo às recordações de momentos significativos:

escrevo-te a sentir tudo isto  
e num instante de maior lucidez poderia ser o rio  
as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia

poderia erguer-me como o castanheiro dos contos sussurrados junto ao fogo  
 e deambular trémulo com as aves  
 ou acompanhar a sulfúrica borboleta revelando-se na saliva dos lábios  
 poderia imitar aquele pastor  
 ou confundir-me com o sonho de cidade que a pouco e pouco morde a sua imobilidade

habito neste país de água por engano  
 são-me necessárias imagens radiografias de ossos  
 rostos desfocados  
 mãos sobre corpos impressos no papel e nos espelhos  
 repara  
 nada mais possuo  
 a não ser este recado que hoje segue manchando de finos bagos de romã  
 repara  
 como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar (*Trabalhos do olhar* in MD, p. 209).

Em relação às questões propostas pela obra do português, é possível notar a degradação e a decomposição na construção dos textos. No poema a seguir, de *Sete poemas do regresso de Lázaro*, os primeiros versos demonstram o encontro entre o eu poético e “aqueles/ que haviam estendido o sedento corpo/ sobre infindáveis areias”, contudo esse é um encontro regido pela negatividade, pela solidão e pela morbidez. Ao final, esse encontro/desencontro é acolhido pelo poema “que os transmudou em remota e resignada ausência”. Assim, o poema problematiza as possibilidades da palavra de proporcionar a presença e a ausência do objeto:

### OS AMIGOS

no regresso encontrei aqueles  
 que haviam estendido o sedento corpo  
 sobre infindáveis areias

tinham os gestos lentos das feras amansadas  
 e o mar iluminava-lhe as máscaras  
 esculpidas pelo dedo errante da noite

prendiam sóis nos cabelos entrançados  
 lentamente  
 moldavam o rosto lívido como um osso  
 mas estavam vivos quando lhes toquei  
 depois  
 a solidão transformou-os de novo em dor  
 e nenhum quis pernoitar na respiração  
 do lume  
 ofereci-lhes mel e ensinei-os a escutar  
 a flor que murcha no estremecer da luz  
 levei-os comigo  
 até onde o perfume insensato de um poema  
 os transmudou em remota e resignada ausência (*Sete poemas de regresso de Lázaro* in MD, p.491).

Nos escritos de Al Berto, a melancolia é uma de suas marcas mais apontadas pelos críticos, não obstante apareça como tema, igualmente atravessa a palavra.

Memória, nostalgia, escrita e melancolia coincidem na poética do referido escritor. De acordo com Manuel Frias Martins, no livro *10 anos de poesia em Portugal* (1986), Al Berto faz parte da constelação de poetas do *eidós* do desassossego:

Mas retomemos os poetas que ocupavam a nossa atenção para afirmar que um dos autores citados (Al Berto) não se esgota no *eidós* de um desassossego exacerbado ou numa qualquer rebeldia (aparentemente) sem constrangimentos. Se em *Trabalhos do Olhar* Al Berto sugeria a sua poesia por uma apurada convicção estética da lógica do seu próprio desassossego, em *Salsugem* encontramos o seu aprofundamento artístico no sentido da representação se uma melancolia que fascinantemente se apropria de si mesma e do mundo; uma melancolia que no quadro da poética mais recente, sustenta uma das mais lúcidas estratégias de reavaliação da composição poética (MARTINS, 1986, p.121).

A consciência da escrita é uma marca dessa poética, que não se esquece da melancolia para reavaliar a realidade. A tessitura poética que é o substrato das tristezas dos corpos oscila entre a clareza e a obscuridade de compreensão. No poema a seguir, o eu poético enuncia:

no exíguo espaço do corpo ou da casa  
tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos  
por um misterioso cordel de poeira luminosa

sabes como é falso o tempo das imagens  
dos gestos inacabados que te evocam o rosto  
perdido no confuso sêmen dos sonhos

e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão  
deixas viver sobre a pele uma criança de lume  
e na fria lava da noite ensinas ao corpo  
a paciência o amor o abandono das palavras  
o silêncio  
e a difícil arte da melancolia (*O livro dos regressos* in MD, p.551).

Nesse poema de *O livro de regressos*, é possível observar a criação de imagens opacas de difícil interpretação como “tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos/ por um misterioso cordel de poeira luminosa”. Em contrapartida, há trechos em que a discursividade invade o poema: “sabes como é falso o tempo das imagens”.

A poética de Al Berto pode ser compreendida a partir do binômio figuração/desfiguração, isto é, ela perfaz a retomada do discurso e ao mesmo tempo continua a tradição abstratizante e impessoal dos poetas da modernidade. Martelo (2003) tece um comentário esclarecedor acerca da possibilidade de a poesia pós-moderna manter a percepção fragmentada do mundo e ao mesmo tempo tornar o discurso mais próximo do leitor.

A experiência do sujeito poético apresenta-se como algo de partilhado, ou de facilmente partilhável com o leitor, não porque aquele tenha superado a des-figuração identitária anteriormente somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do

abstraccionismo lírico, mas porque o leitor facilmente a reconhece como uma experiência comum (MARTELO, 2003, p.100).

Eduardo Pitta delinea com as seguintes palavras o perfil do poeta em questão numa recensão à antologia *O medo*:

cidadão voluntariamente expatriado, refractário a uma guerra alimentada do outro lado do mundo, vai ser na língua de Genet e na pátria de Tintin que Al Berto fará o seu tirocínio de escritor (cf. “Salive, Hotel de La Gare” entre outros textos). Regressado a Portugal em 1975, publicará *À procura do vento num Jardim de Agosto* (1977), cuja primeira versão foi retirada do mercado por opção pessoal (PITTA, 1993, p.251).

Al Berto está temporalmente e esteticamente situado na poesia da literatura portuguesa da década de 1970. Sobre as tendências dos autores dessa fase poética, Fernando Guimarães comenta o seguinte:

A evolução da maioria dos autores reunidos em *Poesia 61*, ao lado de outros como Armando da Silva Carvalho ou Fernando Assis Pacheco, fez-se seguindo caminhos em que aquele sentido de desintegração ou desconstrução verbal pôde recuar, até pela maneira como surgiu uma tendência para valorizar um desenvolvimento discursivo, cujo exemplo era dado mais pela poesia de Herberto Helder ou Ruy Belo do que por um Surrealismo cada vez mais distante (GUIMARÃES, p.125, 1999).

As questões teóricas que envolvem os conceitos de modernidade e pós-modernidade são problemáticas. Entretanto, independente da nomenclatura utilizada, a caracterização desses dois momentos poéticos – modernidade e pós-modernidade – auxilia o vislumbre das nuances que envolvem a poesia a partir da década de 60. Guimarães pode ser convocado novamente a fim de designar quais são os aspectos que marcam a pós-modernidade. Citando Eduardo Prado Coelho, o crítico declara:

Segundo este autor, o Pós-Moderno resulta daquilo que ele designa por “crise das grandes narrativas”, isto é, de grandes sistemas ou construções racionais como o hegelianismo, o marxismo, etc. – o que entreabre “um espaço de dispersão”, de disponibilidade ou fluidez teórica, se assumido o abandono das ideologias, de dispersão relativamente a qualquer espaço conceptual (GUIMARÃES, p.127, 1999).

Guimarães pondera ainda que na década de 70, dois discursos poéticos se encontram, coexistindo e se entrecrocando, acarretando poesias como a de Al Berto, em que ao mesmo tempo em que há a narratividade e as emoções reconhecíveis, por vezes o irreconhecível se evidencia, pela linguagem cindida pela imaginação e pelo trauma. Ele, então, afirma que:

Com efeito, estas noções encontram um adequado suporte se consideramos o caso da poesia. E porque? Porque se assiste, precisamente por volta dos anos 70, a um choque surdo entre duas poéticas (ao contrário do que acontece no romance, onde o separar das águas é extremamente confuso e aleatório). Uma delas toma, numa das suas vertentes, o

Romantismo e o Simbolismo como referência e, numa outra vertente, aponta deliberadamente para uma recusa de qualquer tradição literária, embora o passado romântico e simbolista persista, implicitamente, em algumas das suas manifestações (GUIMARÃES, 1999, p.129).

Assim, também é possível afirmar que, à revelia da proclamada discursividade de sua poesia, o escritor português impede a cognição e o reconhecimento fácil por parte do leitor, a exemplo do poema citado anteriormente, com suas imagens herméticas.

É interessante, depois de localizar Al Berto nas tendências contemporâneas, discutir sobre a validade e a pertinência de inserir esse poeta na contemporaneidade. É cabível denominá-lo como um poeta da contemporaneidade? Em que medida o contemporâneo está na obra desse autor?

A literatura contemporânea é cercada pelo discurso de crise, cujo conteúdo anuncia sua decadência e decrepitude, diante das sociedades regidas pelos números e pela publicidade. Dessa forma, desde Baudelaire o poeta perdeu sua auréola de sacralidade. O fazer poético parece estar envolto por um anacronismo irremediável:

A poesia está em crise; de certo modo, continua em crise. Para que poesia, afinal, “em tempos de pobreza”? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade de transformação (SISCAR, 2010, p. 32).

Marcos Siscar, em *Poesia e Crise* (2010), afirma que esse descompasso entre poesia e sociedade, que caracteriza a contemporaneidade não é apenas um dado factual, mas sim uma construção discursiva inerente ao poético. Dessa forma, constatar a crise da poesia no presente parece ser a forma como o discurso poético se reinventa:

A força dita utópica, profética, transformadora do poeta não está na confiança romântica em uma antecipação futurologista, em sua condição de “antena da raça” (Ezra Pound), mas na capacidade de revelar, em perspectiva histórica, eventualmente designada como “fenômeno futuro”, a crise, o colapso ou o naufrágio como sentido da experiência presente (SISCAR, 2010, p.42).

Sob a égide desse discurso de crise, a poesia assume uma postura reflexiva e autodestrutiva em prol da sua reinvenção. A fim de aproximar-se desses questionamentos, o texto *O que é contemporâneo* (2009), de Giorgio Agamben, pode auxiliar a pensar essa palavra, que convoca em um primeiro momento a noção de atualização e de presente. Nas primeiras páginas de seu ensaio, Agamben introduz a idéia de que a compreensão de contemporâneo pode estar vinculada à noção de anacronismo. É interessante esse pensamento, porque ele vincula o passado ao contemporâneo, que

pode ser entendido, portanto, como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Nessa convivência de desajustamento com seu tempo, o contemporâneo, de acordo com o filósofo, é capaz de vislumbrar a obscuridade na luz, ou seja, ele consegue antever a obscuridade que está implicada em sua época: “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64).

A contemporaneidade de Al Berto está em seu incômodo diante das demandas de seu presente. A angústia, o desespero, a tristeza e a marginalidade são maneiras de resistência do poeta perante as incertezas do mundo. A degradação das cidades, a mercantilização das pessoas, “os dias sujos” são vistos, nessa poesia, sob a perspectiva de quem consegue ver as trevas em sua atualidade. Dessa maneira, além de ser uma poesia que problematiza questões comuns ao tempo atual e ser cronologicamente próxima ao “hoje”, a poética albertiana possui essa relação de afastamento e aproximação com a atualidade. O filósofo José Gil (2008), na entrevista a Bruno Marques, publicada na *Revista de História de Arte* (Lisboa), corrobora essa perspectiva sobre o contemporâneo, transcendendo a ideia de cronologia:

Repare que o contemporâneo não é um tempo cronológico, empírico, como o presente, mas um tempo “transcendental”, condição de possibilidade de uma obra de arte, por exemplo, poder ser dita “não datada”, descobrindo possíveis e virtuais que constituem o “hoje” como abertura ao futuro novo. O contemporâneo é um tempo comum que abre, de direito, o actual ao futuro, é o futuro-actual ou futuro-do-presente que constitui presentemente o presente (p.15-16).

Gil (2008) pensa o contemporâneo a partir, também, da capacidade de não estar totalmente vinculado ao tempo presente. O filósofo sugere que o contemporâneo ultrapassa sua época, expandindo o diálogo com o que está por vir. A arte contemporânea, em consonância com esse pensamento, não está encerrada nos limites do calendário em que se origina, mas se atualiza por estar diretamente conectado com o futuro.

Sobre a questão de resistência, Martelo, em um artigo recente, discute sobre como esse conceito pode ser visto na poesia contemporânea:

A contaminação entre o registo lírico e o autobiográfico, que encontramos em Adília Lopes, em alguns dos livros de Ana Luísa Amaral, em Manuel de Freitas e noutros poetas que, embora de gerações diferentes, estão a publicar neste momento, bem como a contaminação entre poesia e prosa que tantas vezes exploram, particularmente Adília Lopes, a contaminação entre lirismo e narratividade, especialmente bem conseguida em José Miguel Silva, os diálogos entre a poesia e a música, entre a poesia e a fotografia, o cinema, o desenho, a pintura, frequentemente em registos ecfrásticos, que de algum modo respondem com outro tipo de relação com a imagem à desvalorização da imagem poética, configuram

atualmente estratégias de “resistência porosa” da poesia, porquanto elas já não parecem considerar muito viável a posição autonômica, em sentido adorniano (MARTELO, 2012, p.45).

Al Berto pode ser visto também nessa perspectiva de resistência, que não é aquela nem do neorrealismo, nem da poesia de 60. Na produção poética pós-70, é possível observar a resistência “dentro” da poesia, a qual reúne o concreto e a desfiguração da subjetividade. Resistir na contemporaneidade é não continuar com a imanência da poesia da década de 60, por meio da retomada do real, sem esquecer-se da desintegração e da fragmentação do eu. A resistência porosa citada por Martelo é aquela que adota a estratégia de não se isolar diante da realidade, mas que também não está inserida nas relações de poder. Essa posição não é aquela que se distancia do mundo, entretanto não é a que está completamente aderida ao contexto. Assim, Al Berto, por meio dos cruzamentos e do tensionamento entre prosa e poesia, lirismo e narratividade, poesia e as mais diversas artes, resiste às classificações, às normatizações e ao mundo.

#### 4 CORPOS DE SALSUGEM

*Salsugem*, publicado em 1984, é composto por fragmentos organizados de forma cronológica: “Doze moradas do silêncio” (1978/79), “Quinta de Santa Catarina (fragmentos de um diário)” (1979/80), “Cinco fotografias para Alexandre da Macedónia” (1981), “Eras novo ainda” (1981/82), “Salsugem” (1982), “O esquecimento em Yucatán” (1982/83), “Paulo Nozolino / two friends e uma paixão” (1983) e “Rumor dos fogos” (1983). Esses fragmentos reúnem poemas extensos que são divididos em unidades poemáticas menores. A tendência para os poemas longos pode ser, também, observada em livros anteriores como *Trabalhos do olhar* e *Meu fruto de morder, todas as horas*.

Cada parte de *Salsugem* reúne textos que compõem uma unidade temática: “Doze moradas do silêncio” são doze poemas que tratam sobre como o silêncio se relaciona com a memória, com o corpo e com a escrita; em “Quinta de Santa Catarina”, os poemas são datados, conferindo aos fragmentos característica diarística; em “Cinco fotografias para Alexandre da Macedónia”, o rei do império macedônico, o eu poético e os interlocutores são envoltos pelo homoerotismo, pela solidão, pela memória e pela reflexão sobre a fotografia; já “Eras novo ainda” é uma série de seis trechos em que o eu lírico se volta para as memórias da juventude; o fragmento homônimo do título do livro, “Salsugem”, convoca o mar, o sal, os marinheiros e o barco como temáticas principais; “Esquecimento em Yucatán” remete à região mexicana que fez parte da civilização Maia, e, além disso, mobiliza a reflexão sobre o tempo; “Paulo Nozolino / two friends e uma paixão”, cujo título

se refere ao fotógrafo responsável pelas imagens de diversas capas dos livros de Al Berto, entre elas a foto que estampa a capa de *O medo* das edições de 1991, 2005 e 2009, empreende uma análise da fotografia e das formas de se perceber a realidade.

Por meio da titulação desse livro, já é possível constatar como a temática do mar o perpassa. Com a leitura dos poemas, principalmente do fragmento que compartilha o mesmo nome do livro, confirma-se a presença inequívoca da crosta de sal e da maresia nos corpos e no espaço. Assim, os desafios daqueles que desbravam o mar desconhecido e a solidão do mar-deserto constelam-se na poesia dessa coletânea.

No primeiro poema do fragmento “Salsugem”, o eu poético introduz o leitor ao que encontrará nos textos seguintes, como também traduz os fundamentos temáticos sobre os quais o livro se sustenta: a incomunicabilidade e a errância do viajante:

aqui te faço os relatos simples  
dessas embarcações perdidas no eco do tempo  
cujos nomes e proveito de mercadorias  
ainda hoje transitam de solidão em solidão (SGM in MD, p.299).

Nesse poema de apenas quatro versos, o eu lírico convoca o interlocutor – o “tu” – para ouvir seus “relatos simples” sobre as “embarcações”. Essas narrativas mencionadas no texto se aproximam das crônicas de viagem produzidas durante as navegações portuguesas do século XVI ao XIX. O poema possui a predominância de substantivos – “nomes”, “relatos”, “embarcação”, “eco”, “tempo”, “proveito”, “mercadorias” e “solidão” – que conferem a ele o campo léxico contíguo à concretude e à materialidade das trocas de mercadorias. Além disso, os substantivos imprimem narratividade ao poema, que se compromete a relatar as incursões dos viajantes pelos oceanos.

Entretanto, devido aos substantivos abstratos e às relações sintáticas entre as palavras, essa substancialidade é relativizada. Isso é o que ocorre, por exemplo, com o adjunto adnominal “do tempo”, que, juntamente a “eco”, expressa a ressonância das naus pelas dimensões temporais – passado, presente e futuro. Lembrando a ninfa Eco que, rejeitada por Narciso, definhou até que restasse só a reverberação repetitiva de sua voz, da mesma forma as conquistas das navegações portuguesas se atualizam, por meio da repetição. Porém, não se pode afirmar que essa repercussão é positiva, porque se nota, nesse ecoar, matizes de negatividade e degradação. Assim, o adjunto adnominal “perdidas” e o adjunto adverbial “de solidão em solidão” impõem, ao reverberar, a ideia

de deterioração. Dessa forma, o que resta dessas embarcações no “hoje” são seus rendimentos da atividade mercantil e os seus “nomes”: o que resiste é a palavra e o capital. No poema, apesar da predominância dos substantivos, marcando as características de materialidade, são os adjetivos e os verbos, “perdidas” e “transitam” que proporcionam as ideias de isolamento e de errância. Então, esse pequeno poema traduz a poética de Al Berto, na medida em que circunscreve imagens centrais nessa escrita: o mar, a incomunicabilidade e o tempo.

No poema 2 a seguir do fragmento de “Doze moradas do silêncio”, além do mar como possibilidade de deserto, a escrita também é uma morada onde preponderam o silenciamento e a desertificação:

a escrita é a minha primeira morada de silêncio  
a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras  
extensas praias vazias onde o mar nunca chegou  
deserto onde os dedos murmuram o último crime  
escrever-te continuamente... areia e mais areia  
construindo no sangue altíssimas paredes de nada

esta paixão pelos objectos que guardaste  
esta pele-memória exalando não sei que desastre  
a língua de limos

espalhávamos sementes de cicuta pelo nevoeiro dos sonhos  
as manhãs chegavam como um gemido estelar  
e eu persegui teu rasto de esperma à beira-mar

outros corpos de salsugem atravessam o silêncio  
desta morada erguida na precária saliva do crepúsculo (SGM in MD, p.256).

Como se repara no poema, as palavras são “extensas praias vazias, onde o mar nunca chegou / deserto onde os dedos murmuram o último crime”. Praias sem mar: essa imagem paradoxal apresenta ideias inconciliáveis, a fim de se intensificar a incomunicabilidade da palavra. O eu poético continua a ratificar a ausência e a negatividade que estão implicadas na escrita “escrever-te continuamente... areia e mais areia / construindo no sangue altíssimas paredes de nada”. Nessa passagem, o verbo “construir”, que denota edificação e criação, é implodido e destruído pela imagem “altíssimas paredes de nada”.

No poema, a escrita é compreendida pelo não e pelo nada, ou seja, a palavra é incapaz de refazer os elos entre o ser humano e o mundo e entre os indivíduos. Além disso, para o eu lírico, ela é erigida a partir do silêncio e da ausência, de forma que se constitui como busca pelo apagamento de experiências antes acarinhadas e agora perdidas. Na segunda estrofe a rima, elemento raro nos poemas de Al Berto, “guardaste / desastre”, reforça a ideia de que as reminiscências, o corpo e o

apego aos objetos do passado estão imbuídos de infortúnio e de fracasso. Dessa forma “guardar” implica catástrofe para a memória e para o corpo.

Na terceira estrofe, há um encaixe sintático: “espalhávamos sementes de cicuta pelo nevoeiro dos sonhos”, porque o adjunto adnominal “de cicuta” refere-se ao substantivo “sementes”, enquanto o adjunto adnominal “pelo nevoeiro” remete à palavra anterior, por conseguinte “dos sonhos” se reporta ao léxico que o antecede. Esse recurso, que propicia que uma palavra “contenha” outra, acelera o ritmo do poema, como também proporciona um ritmo “melódico” com um maior número de sílabas tônicas. Essa parte do poema parece resguardar as memórias do eu lírico, as quais ele diz que exalam “desastre”. Na última estrofe, no primeiro verso, há a assonância do /s/, o que proporciona, portanto, por meio das sibilantes, o efeito de travessia “dos corpos de salsugem” pelo silêncio.

O lodo de sal, nesse livro, é parte constitutiva dos corpos, e por essa imagem depreende-se que os elementos marítimos remetem antes de tudo ao imaginário português das conquistas ultramarinas. Apesar de suas características cosmopolitas, a poética albertiana está devidamente delineada pelo território português. No texto a seguir, o eu poético alude à travessia do Cabo de Boa Esperança, que foi poetizada por Camões, n’*Os lusíadas*, por meio da figura do Gigante Adamastor. Além de *Os lusíadas*, o poema 7 do fragmento “Salsugem” também dialoga com a “Ode marítima”, de Álvaro de Campos:

virava todo o seu sentir para o mar  
quando no medo dos míticos promontórios  
se rasgou a oceânica visão...a ânsia de partir

remotas eram as constelações que consultara  
os rostos traziam a brancura queimada das velas  
eram palavras segredadas lendas de feras  
que os dedos e a matemática já tinham assinalado nos mapas  
a vida da selva a flora mole dos pântanos  
os costumes tribais dos arquipélagos  
a prata da planícies o mistério de caudalosos rios

a tempestade sacudia o granito  
da sua impossibilidade surgiam estes sinais transparentes  
estes animais cuja pelagem de ouro a noite corroeu  
e os passos alucinados pelas lajes do porto  
ressoavam no medo... medo que o mar o acorde  
e descubra que não existe mar nenhum

por fim atacaram-no as febres  
as febres de alba com perfume a violeta  
as febres que iluminam os sentidos  
e alimentam o surdo canto dos loucos e dos búzios (SGM in MD, p.305).

Em *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino* (1999), Eduardo Lourenço discorre sobre como a saudade está inserida na cultura portuguesa. De acordo com Lourenço, a história de Portugal, marcada pelas navegações e conquistas coloniais, pode ter sido um fator primordial na construção do mito da saudade lusitana:

Sem dúvida que o nosso destino de errância conferiu a essa nostalgia, a esse afastamento doloroso de nós mesmos, o seu peso de tristeza e de amargura, a sua coroa de bruma. É a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito dos portugueses sugere (LOURENÇO, 1999, p.12).

Dessa forma, “as lendas de feras”, os “mapas”, a “selva”, a “flora” desconhecidas habitam o imaginário de Portugal e do poeta; e conferem a esse poema o clima de evocação de um mundo de aventura e glória ao qual o sujeito poético parece aspirar, tingido da percepção desolada de que está em outro tempo e do impossível da partida sugerida no último verso da primeira estrofe.

Em *Al Berto*, o leitor se depara com uma poesia de tom melancólico, de predomínio imagético. A partir de uma análise primeira de *Salsugem*, já se percebe a quebra sintática e o verso livre. Apesar da aparente simplicidade do léxico utilizado, em alguns poemas as imagens apresentam opacidade à compreensão do leitor:

morriam longas cobras de água a estibordo dos lábios  
e o nácar dos dentes fendia a geada  
navegávamos sem bússola um dentro do outro  
com o peso das tristes asas do albatroz no coração

passávamos os dias espremendo polposos frutos  
beijos nos músculos tatuados de pin-ups dolorosas virgens  
araras panteras brancas mapas geometrias misteriosas  
riscavam-se os punhos com silêncios inexplicáveis  
não me lembro se alguém gritou e morreu  
percorríamos o areal  
onde esquecemos os desejos dados-à-costa

a pouco e pouco habituei-me à solidão deste quadrante  
sem destino  
o fogo devorou as esperanças duma possível felicidade  
espero com as aves uma mudança brusca de tempo  
ou o regresso às simples profecias  
mas ainda estou vivo...acordado  
para rasgar o calor tremendo das cinzas  
deixo a pouca vida que me resta  
emaranhar-se nas quentes lágrimas das ilhas  
(SGM in MD, p.304).

A narratividade e o imagético estão intensamente presentes nos poemas do português. As cenas pictóricas como “o peso da tristeza do albatroz no coração”, “emaranha-se nas quentes lágrimas das ilhas” traçam um universo semântico que se recusa à cognição direta. Observa-se em

Al Berto a resistência moderna de entregar-se às facilidades do significado – o onírico se instala no poema. Dessa forma, as imagens, que diminuem a distância entre objeto e significante, como diz Octávio Paz (1982), são características da poesia albertiana. Essa plasticidade construída por, predominantemente, adjetivos e substantivos, inaugura relações inusitadas, alargando a percepção do leitor. Além disso, a sintaxe fragmentada e a ausência de pontuação percorrem os poemas, determinando pausas e ritmos ambíguos, que reforçam a impressão de uma experiência incognoscível.

A linguagem, em Al Berto, é criadora de uma atmosfera de sonho, que permite ao indivíduo transcender a solidão do corpo. Esse corpo, que está cindido e anestesiado pela onipresença da senilidade e pela decadência do presente, já não dorme nem muito menos sonha:

o junco entrançado das cadeiras conhece a memória do corpo  
este demorado tempo de ausência...sobre a cama de areia  
onde o amor se desenvolve o cheiro a poejo dos lençóis

a noite vem do esquecimento da voz  
persigo-te com os dedos pelo vácuo  
encontro o rosto amarelecido das fotografias...despojos  
do atormentado sono...perscruto o lugar  
onde nunca mais voltaremos a cal insiste em revelar-me  
outro rosto...lateja-me na boca um coração de papel  
dissolve-me um desastre nos escuro interior dos objectos

eis a última visão do deserto... um mar triste  
uma canção de abandono sobre a boca... o sonho  
invadindo a vida que me enche de sede  
mas vai chegar o inverno  
o corpo afrouxar-se-á como o fazem algumas flores  
ao cair da noite dobram-se para o fulcro morno da seiva  
e cismam um sonho de ave que só a elas pertence

são horas de ter medo meu amor  
cansadas horas quebradas nas mãos... horas de alucinação  
estes dias abertos à corrosão do ciúme... estas janelas  
derramando sêmen à velocidade do surdo grito... são horas  
horas de fingir que nos amamos  
lentamente os dedos aperfeiçoaram a arte de pararem  
sussurrantes sobre o corpo... não a deslizarem  
não a percorrerem o espaço veloz da insônia  
as mãos redescobriram o silêncio inesgotável da escrita  
praticam esse ofício muito antigo  
de na imobilidade da fala tudo desejarem  
(SGM in MD, p.271).

Em “o junco entrançado das cadeiras conhece a memória do corpo”, a aliteração em /k/ ao longo do verso estende a memória do corpo durante o início do poema: junco, cadeiras, conhece, corpo. Além disso, a predominância de nasalização confere ao verso uma sonoridade mais lenta,

semantizando o processo do corpo marcar o junco das cadeiras. O objeto e o corpo estão imbricados, conhecem-se e se comunicam por meio do junco. No verso posterior, o pronome demonstrativo “este” possui uma ambiguidade, no que concerne ao seu possível referente: pode estar aludindo ao sintagma “corpo” do verso anterior; ou ainda é possível que seja uma menção do tempo em abstrato, como uma referência externa ao texto. Nota-se, nesse verso, a prevalência da quebra sintática, visto que os versos não se relacionam. As imagens se sucedem solitárias, mas possuem semelhança por significar o transcorrer temporal, o qual imprime sua passagem nas coisas e no corpo.

Na segunda estrofe, o eu lírico vaticina que “a noite vem do esquecimento da voz”, assim a noite se origina do silêncio. É importante observar a presença frequente da noite na poética albertiana. É a partir do crepúsculo que diversas cenas e imagens se desenvolvem. O eu lírico ou o interlocutor insone desbravam a noite ou ainda são assaltados pelas lembranças e angústias sob os auspícios da treva noturna. “Persigo-te com os dedos pelo vácuo”, com o verbo no início do verso, introduz ação ao poema, que apesar de sugerir passagem e desenvolvimento, ainda não tinha expressado o agir, a ação diretamente por meio do verbo. Há nesse trecho também a ideia de negatividade conferida pela palavra “vácuo”. Inesperadamente, na ausência e na negatividade do vácuo, o eu lírico encontra “o rosto amarelecido nas fotografias”. Em vez de deparar-se com o interlocutor, o eu poético se vê em meio a fotografias, ou seja, o presente se desvaneceu, resta somente a ele o passado.

Na última estrofe, os versos iniciais dizem “lentamente os dedos aperfeiçoaram a arte de pararem / sussurrantes sobre o corpo”. Os dedos e o corpo são centrais nessa estrofe, em que o eu lírico aprende a arte de parar “sussurrante”, sendo a palavra substituída pelo quase silêncio, pelo sussurro. Assim, o corpo da escrita e o corpo do outro possuem as mãos inertes do eu poético. “Não a deslizarem / não a percorrerem o espaço veloz da insônia / as mãos redescobriram o silêncio inesgotável da escrita” – nesse trecho os verbos “deslizarem” e “redescobrirem”, mesmo que antecidos pelo “não”, assinalam a urgência de estar no corpo das palavras ou do amante. O eu lírico se direciona ao silêncio, isto é, a escrita do silêncio, a comunicação daquilo que repousa na ausência e no vazio. O sêmen, os corpos, as mãos, os amantes e a velocidade se conformam às lembranças e ao silêncio da escrita. O silêncio não semantiza somente a ausência da fala, mas também a concisão das palavras. Isso pode ser contraditório, visto que em diversos poemas do português predominam a narratividade e a aparente prolixidade. Entretanto, um olhar atento sobre o texto permite observar o exercício do silêncio, por meio de versos concisos, que concentram uma

significação abrangente em um número reduzido de palavras. Já em:

eras novo ainda  
mal sabias reconhecer os teus próprios erros  
e o uso violento que de noite eu fazia deles

esta cama de minerais acesos  
escrevo para despertar a fera de sol pelo corpo  
escorrem aves de cuspo para a adolescência da boca  
e junto ao mar existe ainda aquele lugar perdido  
onde a memória te imobilizou

enumero as casas abandonadas ao sangue dos répteis  
surpreendo-te quando me surpreendes  
pela janela espio a paisagem destruída  
e o coração triste do pássaro treme

quando escreve mar  
o mar todo entra pela janela  
onde debruço a noite do rosto tocado... me despeço (SGM in MD, p.296).

A escrita tem a possibilidade de inaugurar coisas e realidade: “quando escrevo mar / o mar todo entra pela janela”. Entretanto, não há lugar para uma visão ingênua e idílica da escrita. A palavra na poética albertiana é antes de tudo melancólica e nostálgica. Não há a crença na salvação pela escrita: o indivíduo melancólico vê na escrita sua degenerescência. A dor, a velhice, o desassossego, a insônia, a melancolia, a nostalgia e o isolamento do corpo são os feixes de palavras que acompanham a poética albertiana. Entretanto, nessa poesia do corpo ausente e do amor incomunicável, a escrita ainda parece ser a única forma de o indivíduo resolver seus medos e inquietações. Sobre isso, afirma Tatiana Silva (2006, p.79) na dissertação de mestrado *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*: “Para tanto, o sujeito lírico albertiano se utilizará de sua “memorialâmina”, por meio da qual é possível recuperar com alguma precisão o passado fingidamente esquecido e superado, mas vertiginoso e à-flor-da pele conforme verificamos ao longo de suas enunciações.” Os verbos inundam a poética albertiana de ações passadas: pretéritos imperfeitos, pretéritos perfeitos, pretéritos imperfeitos do subjuntivo e presentes que fitam um sujeito sem projetos nem ambições. No poema a seguir, a preocupação com o devir e com o esquecimento/memória se intensificam:

penso na morte  
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores  
no abdômen ensanguentado doutros-corpos-meus  
na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos  
anunciando o ciclo das águas e o estado do tempo

a memória dos dias resiste no olhar de um retrato  
continuo só  
e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto

improviso um voo de alma sem rumo mas nada me consola

é imprevista a meteorologia das paixões  
pássaros minerais afastam-se suspensos  
vislumbro um corpo de chuva cintilando na areia

até que tudo se perde na sombra da noite... além  
junto à salgada pele de longínquos ventos (SGM in MD, p.255).

O poema inicia com o verbo no presente do indicativo “penso”, seguido do complemento nominal “na morte”. No segundo verso, a oração adversativa introduz a ideia que apesar da inevitabilidade do fim da vida, há a possibilidade de o eu poético permanecer “vivo” “no epicentro das flores”. Assim, em “penso na morte”, o eu poético enuncia sua preocupação com o término da vida, contudo ele relativiza essa inquietação, expondo as maneiras de continuar a existir mesmo depois da morte: “no epicentro das flores / no abdómen ensanguentado doutros-corpos meus / na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos / anunciando o ciclo das águas e o estado do tempo”. Nesses versos existe a recorrência de paralelismos, que se referem à estrutura sintático-semântica “mas sei que continuarei vivo”, causando o efeito de enumeração das situações, em que o eu poético acredita que continuará a existir, mesmo após o término da vida. Esse recurso de inventariar os pensamentos perpassa pela necessidade de estar em todos os lugares. Ou seja, na tentativa de não se deixar desaparecer o eu lírico se aferra nas partes, nos fragmentos, nos refúgios: “epicentro”, “abdómen”, “concha” e “números”. Diante disso, apesar da afirmação de que continuará vivo, as divagações sobre a morte imprimem ao poema a inquietação com a passagem do tempo e com a irreversibilidade do devir.

Como se observa se for escandida, essa estrofe possui somente um enjambement, visto que nos demais há a coincidência do verso sonoro com o gráfico:

penso na morte  
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores  
no abdómen ensanguentado doutros-corpos-meus  
na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos  
anunciando o ciclo das águas e o estado do tempo

Na segunda estrofe, o transcorrer do tempo é pensado a partir das relações entre esquecimento e memória. Dessa forma, as dinâmicas de resistência e de desaparecimento estabelecem tensão entre a permanência das lembranças na fotografia e o esquecer. Em “a memória dos dias resiste no olhar dum retrato”, o “olhar” da imagem reforça a incorporeidade da memória e sua proximidade com o olvido. Dessa forma, a construção sintática “a memória dos dias”, e “olhar de um retrato” conferem à realidade e à materialidade de “dias” e de “retrato” abstração e

fragmentação por meio da “memória” e do “olhar”.

Nos versos seguintes, preponderam o “peso”, o “não” e o “nada” que anulam o caráter positivo de “sorriso” e “voo de alma”. Essa estrofe, portanto, contrasta com a primeira parte do poema em que ainda podem ser vistos alguns aspectos de positividade, visto que a visão de que o indivíduo pode perdurar sua existência no ambiente é de certa forma esperançosa:

a memória dos dias resiste no olhar de um retrato  
continuo só  
e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto  
improviso um voo de alma sem rumo mas nada me consola

Na estrofe seguinte, afirmações aparentemente sem correlação sintático-semântica se sucedem “é imprevisita a meteorologia das paixões / pássaros minerais afastam-se suspensos / vislumbro um corpo de chuva cintilando na areia”. Essas imagens conferem à estrofe características plásticas e herméticas. Apesar da aparente desconexão entre os versos, o campo léxico do mar e da água estão presentes na estrofe: “meteorologia das paixões”, “pássaros minerais”, “corpo de chuva”, “areia”.

Na última estrofe, a preposição “até” confere a ideia de conclusão e término: “até que tudo se perde na sombra da noite... além / junto à salgada pele de longínquos ventos”. A noite e os ventos encerram o poema, retomando a predominância dos elementos da natureza da primeira estrofe. Conquanto o fim do poema não proporciona “ganho” ou “positividade, mas sim “perda”, “negatividade” e “distância”

Em 1986, Carlos Vittorio Cattaneo publica na revista *Colóquio/Letras* a recensão crítica sobre *Salsugem*. Cattaneo, no início do texto, alerta para as leituras equivocadas que podem ser feitas a partir da obra de Al Berto, de maneira que características imputadas ao texto desse escritor, como clareza, erotismo e sentimentalismo, podem contribuir para o entendimento parcial ou distorcido do poeta. De acordo com o crítico:

Como se vê, há por detrás dos versos de Al Berto um “programa” bem preciso. Ele não recua diante dos perigos do excesso de “sentimento”, da biografia ostensivamente exibida, de situações eróticas muito pormenorizadas. Ao contrário, de tudo isso se serve com de material escaldante que dá movimento e vida a um universo estático no qual o “real” é fixado para sempre. Por outras palavras: entre ele e o leitor foi colocado um filtro que, de um lado, isola na imobilidade do *fotografado* e, do *escrito* aquilo que poderemos considerar “o mundo visto e vivido por um indivíduo de nome Al Berto”; por outro lado, e justamente pela excessiva consistência daquele material, será acessível ao leitor que esse mesmo material (o filtro, isto é: a fotografia e, ou, a escrita) é susceptível de se organizar num “real outro”, com as suas leis e modalidades de existência (CATTANEO, 1986, p.91).

Na poesia de *Salsugem*, a escrita albertiana é espelho que deforma e desorganiza as percepções estanques sobre a escrita, a vida, o mar, o amor e a negatividade. As imagens convocadas, por meio de frases interrompidas que se sucedem a outras sem qualquer conexão sintática explícita, fazem crer que esse espelho está estilhaçado e que não há como impedir que seus cacos refratem a existência em ângulos distorcidos e repletos de aflição.

## 5 HORTO DE INCÊNDIO: UM PÉRIPLO PARA A MORTE

*Horto de incêndio* (2010) é o último de livro de Al Berto, escrito com o auxílio de uma bolsa “de criação literária do Ministério da Cultura de Portugal” (GUIMARÃES, 2012, p.92). O ano de publicação desse livro é emblemático na trajetória da obra e da vida do escritor por coincidir com o ano de sua morte – 13 de junho de 1997. A causa da morte de Al Berto foi um linfoma, câncer do sistema linfático. Nos seus diários, ele comenta o diagnóstico da enfermidade em 1996:

24 DEZ. Lx (Av. Ressano Garcia)

De 30 de Out. até ao fim do ano – seria fastidioso assentar em pormenor toda a parafernália da doença: diagnósticos – solidões, angústias, tratamentos, decisões, esforços, etc., etc. testes da SIDA = negativos. – diagnosticado um ≠ linfoma (curável, segundo dizem) (Al Berto apud GUIMARÃES, 2012, p.93).

*Horto de incêndio* é escrito, portanto, sob o signo da doença, o que exerce influência sobre como é empreendida a leitura dos poemas, visto que se torna inviável ignorar a forma como, nesse livro, a morte se corporifica. A morte e o estado patológico expostos, nesses poemas, se impõem como realidade física ao eu poético. Apesar de, nas publicações anteriores, existir a tematização da desesperança, da memória e da solidão, em *Horto de incêndio*, o leitor se depara com a intensificação da consciência do devir e da morte.

Em relação aos elementos formais, *Horto de incêndio* apresenta maior economia linguística e a presença de poemas menores do que os livros antecessores. Entretanto, como já se apontou, no capítulo segundo, apesar de haver características peculiares em *Horto de incêndio*, afirmar a existência de fases na obra desse escritor não é a postura crítica assumida nessa pesquisa, já que a poética do português é infensa a classificações que a imobilizem.

Essa poesia descentraliza os rótulos e desconstrói aquilo que ela própria erige. Isso é efetuado por meio da palavra albertiana, que tem a consciência da desagregação das identidades, como também conhece as limitações e a capacidade criadora da escrita. Ernesto M. de Melo e

Castro, na recensão crítica de *O medo*, publicada na revista *Colóquio/Letras*, salienta a capacidade de Al Berto em provocar, devido à percepção da dissolução da subjetividade e da fragmentação do real, a reflexão sobre a existência de papel:

A primeira constatação crítica é a de que se trata de uma escrita que, embora fluida, se apresenta consciente de si própria como escrita, inserindo-se naquilo a que se chama a poesia da poesia. Mas essa dimensão metapoética não deverá ser confundida com qualquer tipo de posição crítica ou metacrítica. Ela é, antes, decorrente de uma outra característica textual que se manifesta nos valores existenciais, assumidos na escrita, como actos primeiros produtores de sentidos (1989, p. 104).

Dessa forma, biografia e literatura fazem o exercício do espelhamento, deformando-se uma à outra, de forma que a vida não é possível de existir sem a poesia, nem muito menos a escrita subsiste com a ausência da biografia. Produz-se uma escrita que é cônica dos corpos ficcionais e biográficos que se transformam na palavra.

A capacidade de Al Berto em desorganizar as certezas sobre sua obra pode ser vista em *Horto de incêndio* que, mesmo possuindo as peculiaridades mencionadas, pode ser entendido como uma síntese da poética albertiana, já que as temáticas suscitadas no decorrer da trajetória poética do português – os corpos, a cidade, o mar, a solidão e a memória – são reencenadas nesse livro.

A doença e a morte são onipresenças nos trinta poemas que compõem a obra. Sobre como a afecção orgânica pode determinar a reflexão e o pensamento sobre a finitude da existência, o filósofo romeno Emil Cioran afirma que a enfermidade possui o descontrolo e o descomedimento capazes de conduzir ao conhecimento da desilusão:

Não acontece o mesmo com um espírito para quem o verdadeiro e o falso deixaram de ser superstições; destruidor de todos os critérios, ele se constata, como os enfermos e os poetas; pensa por acidente: a glória de um mal-estar ou de um delírio lhe basta. Uma indigestão não é, por acaso, mais rica em ideias que um desfile de conceitos? As disfunções dos órgãos determinam a fecundidade do espírito: quem não sente seu corpo jamais será capaz de conceber um pensamento vivo: esperará inutilmente a surpresa vantajosa de algum inconveniente (CIORAN, 2011, p.127-128).

Ainda continuando na esteira das ideias desse pensador, para ele, a literatura proporciona aquilo que observa como estéril na filosofia: a experiência profunda e o comprometimento verdadeiro com as vicissitudes do mundo. Assim, o filósofo tradicional não arriscaria comprometer suas convicções pelas afirmações da poesia:

Muito melhor que na escola dos filósofos, é na dos poetas que se aprende a coragem da inteligência e a audácia de ser nós mesmos. Suas “afirmações” fazem empalidecer os apotegmas mais estranhamente impertinentes dos antigos sofistas. Ninguém as adota: já houve um só pensamento que fosse tão longe como Baudelaire ou que se atrevesse a

transformar em sistema uma fulguração de Lear ou um monólogo de Hamlet? (CIORAN, 2011, p.133).

*Horto de incêndio* possibilita essa experiência demolidora capaz de subverter as convicções sobre a qual reflete Cioran. Além disso, a afecção física nesse livro derradeiro demonstra o mal-estar diante da vida e do tempo e o comprometimento profundo do poeta com as vicissitudes do mundo.

É interessante salientar, sobre a natureza da doença que acometeu o poeta, que diversos trabalhos acadêmicos afirmam que Al Berto morreu infectado com o vírus HIV. Entretanto, como afirma Guimarães (2012) na tese de doutorado *A especialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto*:

“Todavia, se esse diagnóstico foi atribuído a Al Berto, ao menos nunca o foi oficialmente, quer por meio de notas familiares à imprensa, quer em sua biografia autorizada pela irmã, Cristina Pidwell, ou por meio dos principais ensaios críticos portugueses. Essa informação também não consta das notas biográficas e cronológicas de seus livros, nem nas publicações acerca de sua obra pelo Centro Cultural Emmerico Nunes, de Sines. (GUIMARÃES, 2012, p.93).

A obra, como o título sugere, faz alusão à agonia de Jesus no Horto das Oliveiras. Conforme a titulação indica, pode-se encontrar no livro um corpo que está caminhando para a degradação e para a degenerescência. No primeiro poema “Recado”, o eu lírico deseja “que o dia te seja limpo”, mas a vontade dos dias limpos é suplantada pelos “sessenta comprimidos letais / ao pequeno almoço”:

#### **recado**

ouve-me  
que o dia te seja limpo  
e a cada esquina de luz possas recolher  
alimento suficiente para a tua morte

vai até onde ninguém te possa falar  
ou reconhecer – vai por esse campo  
de crateras extintas – vai por essa porta  
de água tão vasta quanta a noite

deixa a árvore das cassiopeias cobrir-te  
e as loucas aveias que o ácido enferrujou  
erguerem-se na vertigem do vôo – deixa  
que o outono traga os pássaros e as abelhas  
para pernhoitarem na doçura  
do teu breve coração – ouve-me

que o dia te seja limpo  
e para lá da pele constrói o arco de sal  
a morada eterna – o mar por onde fugirá

o etéreo visitante desta noite

não esqueças o navio carregado de lumes  
de desejos em poeira – não esqueças o ouro  
o marfim – os sessenta comprimidos letais  
ao pequeno almoço (HI, p. 9-10)

É interessante notar a função que exerce, em quase todos os poemas de *Horto de incêndio* o interlocutor, *tu*. No caso desse poema, por meio do pronome da segunda pessoa, o eu poético parece dirigir-se a ele mesmo, como se estivesse fitando sua imagem no espelho. Ao deparar-se com as memórias e com o presente em ruínas, o *eu* faz o exercício de interiorizar-se. Esse diálogo com o outro-eu pode ser percebido no primeiro verso de “Recado”: “Ouve-me”. Esse imperativo se faz onipresente, no decorrer do poema de forma anafórica, convocando o interlocutor – ou ele mesmo – para o poema.

O verso posterior, “Que o dia te seja limpo”, expressa o desejo pela “limpeza dos dias”. Na entrevista ao *Jornal de Letras*, Al Berto, ao ser questionado sobre o significado desse trecho de *Recado*, diz que ele reflete certa preocupação mística e transcendente de sua poética. A limpeza se vincula, portanto, ao desejo do eu-poético de desvencilhar-se da degradação do mundo. A afirmação do escritor pode parecer incoerente, já que o texto dele se fundamenta em temáticas do corpo, da noite e da viagem. Nesse poema em questão, os textos do português também vislumbram a vontade de transpassar o que há de imperfeição ao seu redor:

JL – No *Horto de Incêndio*, há um verso lindíssimo, que se refere a «dias que sejam limpos». Corresponde a um ideal seu? O que seriam os seus dias limpos?

AB – Esse verso tem a ver com o lado místico da minha poesia. Ela ajuda-me a limpar o lixo que me rodeia. Repare que vivemos num planeta completamente lixado. Não partilho de uma perspectiva ecológica de combate [...], mas tenho a noção de que se perdeu uma espécie de harmonia que eventualmente houve. Já estamos em plena desumanização, mas eu recuso-me a participar nessa 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 (JORNAL DE LETRAS, apud ANGHEL, p. 95).

Nessa entrevista, Al Berto, ao expressar “que se perdeu uma espécie de harmonia que eventualmente houve”, revela um pensamento nostálgico, remontando ao imaginário de paraíso perdido, ideia que pode ser percebida em certa medida “nos dias limpos” – tempo originário e idílico. O aspecto místico constatado pelo poeta está relacionado à preocupação de purgação e de tentativa de ultrapassar a realidade objetiva, a qual está corrompida, de acordo com o escritor, pelo “lixo que me rodeia”. A consciência desse lixo confere nuance melancólica à poesia de Al Berto, visto que o desejo já interdito e improvável de se concretizar, desde a origem, imprime desencantamento e frustração ao poema referido.

Nessa parte do poema, nota-se uma progressão rítmica, o que se denomina de expansão, caracterizada pelo aumento de sílabas poéticas em cada verso (BRITTO, p.137, 2011). Assim, a gradação silábica ao longo da estrofe (2, 7, 12, 13) proporciona a aproximação do interlocutor da “morte”. Ou seja, o aumento dos versos aprofunda as camadas em direção ao plano transcendente, com o alargamento do plano fônico da estrofe. Além disso, em relação à sonoridade, pode-se destacar, no último verso da estrofe, a aliteração do fonema /t/: “alimento suficiente para a tua morte”. Essa consoante oclusiva intensifica a tonicidade da estrofe, que está na atmosfera fúnebre.

Prosseguindo a análise do poema, na segunda estrofe, prepondera o verbo “ir” na forma do imperativo “vai”: “vai até onde ninguém te possa falar / ou reconhecer – vai por esse campo / de crateras extintas – vai por essa porta / de água tão vasta quanto a noite”. Continuando com a forma no imperativo, o eu poético conduz o interlocutor-leitor às imagens onde dominam as ideias de silêncio e de amplidão espacial: “crateras extintas” e “porta de água tão vasta quanto a noite”.

A terceira estrofe inicia com o verbo “deixar”, que indica, ao contrário do verbo “vai” da estrofe anterior, passividade, pois nesse caso o “tu” é interpelado a consentir que se suceda uma série de eventos, a exemplo de “deixa a árvore das cassiopeias cobrir-te”. Assim, três eixos de imagens aparecem nessa estrofe, orientados pelo verbo no imperativo:

**deixa** a árvore das cassiopeias cobrir-te  
e as loucas aveias que o ácido enferrujou  
erguerem-se na vertigem do vôo – **deixa**  
que o outono traga os pássaros e as abelhas  
para pernoitarem na doçura  
do teu breve coração - ouve-me

No segundo verso “e as loucas aveias que o ácido enferrujou”, a elipse de “deixa” acelera o andamento fônico do trecho, culminando no fim do verso, em nível sonoro: /vou/. Sobre a divergência entre os versos no plano sonoro e no plano gráfico, Paulo Henriques Britto diz:

Outro caminho deve ser seguido com relação ao novo verso livre, tipicamente curto e marcado pelo enjambement em sua forma mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e E. E. Cummings. Para examinar essa forma, Hartman (1980) aponta numa direção promissora: a noção de contraponto, ou seja, as relações de aproximação e afastamento, concordância e contraste, estabelecidas entre dois ou mais níveis ou componentes de um poema. Não há uma fórmula geral para a análise de poemas desse tipo, mas, entre os componentes a serem considerados, podemos destacar o verso com elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa) (BRITTO, 2011, p.132).

Dessa forma, inserindo-se nessa tradição do verso livre, a poesia do português redimensiona

as fronteiras entre o sonoro e o gráfico. Em *Horto de incêndio*, as quebras, os enjambements e as pausas dos versos surpreendem o leitor e subvertem as fronteiras do plano gráfico do verso. Britto, no artigo *O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre* (2014), ao analisar um poema do escritor brasileiro Ricardo Domeneck, explica novamente essa questão:

Uma maneira de entender o que se passa no plano do ritmo de um poema como esse é recorrer ao conceito de contraponto entre os planos gráfico e sonoro (Britto 2011b: 134). Isto é, a relação entre verso gráfico (disposição de palavras impressas numa linha com começo e fim definidos) e verso sonoro (trecho contínuo de poesia que, lido em voz alta, tem um começo e um fim definidos) oscila entre aproximação e afastamento, coincidência e defasagem (BRITTO, 2014, p. 31).

O campo léxico dessa estrofe se organiza em torno de “árvore das cassiopeias”, “loucas aveias” e “outono”, indicando o contexto próximo aos fenômenos da natureza. No final da estrofe, a anáfora “ouve-me” é isolada por pausa, no plano sonoro, estabelecendo uma relação tanto com a terceira como a quarta estrofes. Esse vocábulo reitera o apelo do eu poético ao interlocutor “ouve-me / que o dia te seja limpo”. Além disso, esse pedido evidencia a perspectiva contígua das estrofes que o cercam, ou seja, os versos

que o dia te seja limpo  
e para lá da pele de sal constrói o arco de sal  
a morada eterna – o mar por onde fugirá  
o etéreo visitante desta noite

continuam a imersão do poema nas constelações, na vegetação, nos animais da estrofe anterior. O texto alcança a perspectiva metafísica anunciada pela anáfora que percorre o poema, isto é, a partir da natureza, do mar, o “viajante” pode atingir o “para lá”. Na parte final, a viagem do interlocutor-eu poético está carregada por “navios”, “ouro”, “marfim” e “os sessenta comprimidos letais”, circunscrevendo o poema na materialidade. Aqui, em vez de “ouve”, predominam o verbo e a negação, “não esqueças”, convocando o “tu” para a viagem derradeira: a morte. Portanto, “Recado” sinaliza, para o leitor, uma síntese e uma introdução da poética do livro.

#### **outro dia**

cai na manhã do coração desolado  
a toutinegra que longe daqui cantava e  
nesse instante  
a tristeza do rosto subiu aos lábios  
para queimar a morte próxima do corpo e  
da terra

mas se a noite vier  
cheia de luzes ilegíveis de véus  
de relógios parados - ergue as asas  
fere o ar que te sufoca e não te mexas

para que eu fique a ver-te estilhaçar  
 aquilo que penso e já não escrevo - aquilo  
 que perdeu o nome e se bebe como cicuta  
 junto ao precipício e à beleza do teu corpo

depois  
 deixarei o dia avançar com o barco  
 que levanta voo e traz as más notícias dos jornais  
 e o cheiro espesso das coisas esquecidas - os óculos  
 para ver o mar que já não vejo e um dedo incendiado  
 esboçando na poeira uma janela de ouro  
 e de vento (HI, p.13).

No terceiro poema de *Horto de incêndio*, o título “outro dia” pressupõe a referência a um dia paradigmático, do qual se concebe o tempo distinto – *outro dia* – ali mencionado. Inclusive, o título estabelece com o poema uma relação de contiguidade, podendo funcionar como um verso: “outro dia / cai na manhã do coração desolado”. Essa ação de “cair” é circunscrita no tempo: “na manhã do coração desolado”. Percebe-se que a enunciação se inicia no princípio temporal de um dia: a manhã, característica de vários poemas de *Horto de incêndio*, nos quais o curso do texto acompanha o devir do dia até o anoitecer. Sobre isso, é importante destacar que a noite alcança diversas possibilidades semânticas nessa poética: a noite-deserto; a noite-devir, imagem da passagem temporal; a noite do *flâneur*, onde tudo é possível.

No terceiro verso, “nesse instante” estabelece ambiguidade em relação ao momento referido: “a manhã”, “o outro dia”, o tempo da enunciação ou quando “a toutinegra” canta. Na verdade, o efeito de ambivalência reforça a correlação entre esses vocábulos, situando-os no mesmo campo léxico. Ou seja, a impossibilidade de identificar com exatidão o referente, nesse verso, confere a “nesse instante” abrangência e imaterialidade. O adjunto adverbial em questão modifica “a tristeza do rosto”, que por sua vez está no mesmo âmbito semântico de “lábios” – “a tristeza do rosto subiu aos lábios”. Nesse verso, o eu lírico convoca o corpo para circunscrever a tristeza, a qual é localizada na parte da fisionomia humana ligada à fala e, portanto, à palavra. No verso derradeiro, a oração adverbial de finalidade determina qual o objetivo da tristeza ao difundir-se pelos lábios e pelas palavras: “para queimar a morte que está próxima do corpo e da terra”. Observa-se que o “corpo” e a “terra” se filiam semanticamente à morte, ademais o eu poético permanece a entender esse fenômeno, sob a perspectiva da corporeidade e da materialidade. É interessante notar que o eu lírico poderia ter findado o verso no vocábulo morte – “para queimar a morte” – mas ele alonga a estrutura sintática com os termos “próxima do corpo e da terra”, adicionando informações acerca da finitude, conferindo a ela centralidade no verso, como também na estrofe. Ao contrário do quarto e quinto versos, que estão em enjambement, os outros possuem uma pausa ao final da última sílaba

poética. Se escandido, observa-se que o poema suspende o ritmo ao final dos versos iniciais, coincidindo o desfecho dos versos sonoros com o término dos versos gráficos. O eu poético agrega informações circunstanciais, pausadamente, para, nos versos 4 e 5, suprimir a pausa no plano sonoro, culminando na temática principal dessa parte: o aniquilamento da vida:

cai na manhã do coração desolado  
 a toutinegra que longe daqui cantava e  
 nesse instante  
 a tristeza do rosto subiu aos lábios  
 para queimar a morte próxima do corpo e da terra

A próxima estrofe inicia com uma conjunção adversativa seguida do “se”, que expressa uma hipótese, “se a noite vier”. A expectativa gerada por essa conjunção adversativa – a qual pressupõe um desvio na direção argumentativa do texto – não é efetivamente realizada, já que a ideia apresentada não estabelece uma relação de oposição com o que foi dito anteriormente. A chegada da noite transformaria a direção dos acontecimentos, contudo, a tristeza e a morte seguem predominando no poema. O que, na verdade, opõe-se à estrofe anterior, é a suposição da presença da noite, porque o eu poético não espera que o “nesse instante” – a manhã – seja transpassado, pois a morte está iminente. Entretanto, a morte continua inextricável ao longo dos versos, permanecendo no corpo do texto e no corpo do eu lírico.

Não é qualquer noite que se evidencia, mas aquela “cheia de **l**uzes **i**legíveis de véus/ de **r**elógios parados”. A aliteração das fricativas /z/ e /v/ /ʒ/ e da lateral /l/ contrasta em sua sonoridade vozeada com /parados/, de forma que é acentuada a gravidade do tempo. No âmbito dessa temporalidade transcendente de “relógios parados”, a noite se investe de uma atmosfera misteriosa e de difícil compreensão. Em “ergue as asas / fere o ar que te sufoca e não te mexas” complementa-se a condição suscitada no início da segunda estrofe (“se a noite vier”). Em relação ao pronome “te”, é importante refletir sobre esse interlocutor, o qual é impelido a “erguer as asas”, “ferir o ar”, e “não mexer”, ou seja, há uma combinação de verbos que convocam a ação e a impetuosidade com um verbo que pede a imobilidade. Além disso, o eu poético adiciona dramaticidade ao imiscuir a impassibilidade (“não te mexas”) com a imagem “para ver-te estilhaçar”.

A última estrofe é iniciada pelo adjunto adverbial “depois”, que indica o que irá suceder a noite. No verso seguinte, “deixarei” no futuro do presente do indicativo aponta para aquilo que eu lírico pretende fazer quando a noite acabar: “deixar o dia avançar com o barco”. Ante as más notícias e o retorno daquilo que já foi esquecido, o eu poético se entrega ao irremediável. Nesse

poema, diante do dia que se apresenta, um dia outro é esboçado: óculos para ver o que não se pode ver e o dedo incendiado que não pode esboçar.

### horto

homens cegos procuram a visão do amor  
onde os dias ergueram esta parede  
intransponível

caminham vergados no zumbido dos ventos  
com os braços erguidos - cantam

a linha do horizonte é uma lâmina  
corta os cabelos dos meteoros – corta  
as faces dos homens que espreitam para o palco  
nocturno das invisíveis cidades

escorre uma linfa prateada para o coração dos cegos  
e o sono atormenta-os com os seus olhos vazios

adormecem sempre  
antes que a cinza dos olhos arda  
e se disperse

no fundo do muito longe ouve-se  
um lamento escuro  
quando a alba se levanta de novo no horto  
dos incêndios

prosseguem caminho  
com a voz atada por uma corda de lírios  
os cegos  
são o corpo de um fogo lento - uma sarça  
que se acende subitamente por dentro (HI, p. 15).

No poema “*Horto*”, que é um dos vocábulos que compõem o título do livro, há uma peregrinação, um rito fúnebre. No primeiro verso compreende-se o campo léxico cegueira, visão e olho. O eu lírico situa espacialmente o local dessa procura: “onde os dias ergueram esta parede / intransponível”; o pronome demonstrativo “esta” indica que o eu lírico encontra-se próximo ao obstáculo; já o adjetivo “intransponível”, isolado no último verso da estrofe, demonstra a dificuldade da parede. A visão do amor, não encontrada pelos cegos no horto do incêndio, é a impossibilidade de comunicação e de transpor o horizonte do tempo. O próprio périplo evoca as imagens medievais do desfile de cegos, conduzidos por um cego, apontando para o absurdo da caminhada sem rumo. A aproximação do corpo de fogo lento à sarça ardente infunde um sentido bíblico ao poema, que aponta para a busca de uma saída redentora dentro dos próprios cegos, anunciada pelos lírios do segundo verso da última estrofe.

### avião

envolto num lençol de cal duas cintilações  
sobre as pálpebras húmidas e um ardor perfura  
a noite onde uma ponte atravessa um rio

o vôo é demorado  
ficaste a saber que nem deus é eterno  
desfez-se no erro daquilo que criou perdeu-se  
nas suas imperfeições e certezas

agora  
pela janela do avião vês como tudo é mínimo  
lá em baixo – quando a oriente da loucura  
a mão cinzenta do inverno perdura no rosto  
daqueles que sonolentos viajam dentro  
deste pequeno túmulo de serenidade (HI, p.21).

No poema “Avião” observa-se a visão fúnebre e mórbida do eu lírico: “o lençol de cal” do verso inicial remete ao costume utilizado em cerimônias fúnebres: a cobertura de camadas de cal para evitar o chorume decorrente da decomposição do corpo. O primeiro verso, “envolto num lençol de cal duas cintilações” impõe ao leitor uma quebra rítmica, de forma que há uma desconexão sintática e semântica. Assim, “duas cintilações” se ligam a “sobre as pálpebras húmidas”. Em seguida, o substantivo abstrato “ardor” juntamente às pálpebras é responsável por perfurar a noite. “Onde” amplia as informações sobre a noite na qual “uma ponte atravessa um rio”. Nessa estrofe, podem-se destacar os verbos “envolto”, “perfura” e “atravessa”.

Na estrofe posterior, o verso “o vôo é demorado” é referencial, indicando a existência de uma viagem aérea. O eu lírico conduz os pensamentos do interlocutor: “vês como tudo é mínimo / lá em baixo”. O travessão determina uma quebra sintática “quando a oriente da loucura / a mão cinzenta do inverno perdura no rosto / daqueles que sonolentos viajam dentro / deste pequeno túmulo de serenidade”. “Inverno”, “mão cinzenta”, “sonolentos” e “túmulo” compõem os três últimos versos, de forma que a morte está onipresente no poema, mas de forma serena e pacífica. O eu lírico convoca o tu a observar a experiência da morte, mesmo enquanto vivo.

Vale notar a construção imagética da casa nos poemas de *Horto de incêndio*, já que o eu lírico habita e modifica a casa:

#### **casa**

durante a noite  
a casa geme agita-se aquece e arrefece  
no interior frio do olho da tua sombra sentada  
na cadeira aparentemente vazia

esperas acordado sem o sono  
 que a temperatura da casa funda  
 com a temperatura incerta do mundo  
 depois  
 escreves exactamente 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

levantas-te tarde  
 atordoado  
 para extinguires o lume ateado  
 junto à memória da casa – respiras fundo  
 para que o gelo derreta e afogue  
 a vulgar noite do mundo  
 olhas-te no espelho  
 atribuis-te um nome um corpo um gesto  
 dormes  
 com a árvore de saliva das ilhas – com o vento  
 que arrasta consigo esta chuva de fósforo e  
 estes presságios de tranquilos ossos (HI, p.22).

Nesse poema, o primeiro verso enfatiza o adjunto adverbial “durante a noite”, em seguida o sujeito “a casa” é caracterizado pelos verbos “gemer”, “agitar”, “aquecer” e “arrefecer.” Arrefece é o término da gradação, a qual foneticamente é marcada pela predominância da vogal /e/. Os vocábulos /aquece/ e /arrefece/ são rimas toantes, ressaltando o aquecimento e resfriamento da casa. Em seguida, o eu-lírico localiza espacialmente a cena “no interior frio do olho da tua sombra sentada / na cadeira aparentemente vazia”. A construção dessas imagens metonímicas na poesia albertiana (“olho da tua sombra”) opera o efeito de aprofundar a perspectiva sobre a cena. A “sombra” ocupa a cadeira “aparentemente vazia”.

Nos versos “que a temperatura da casa funda / com a temperatura incerta do mundo”, há o desejo de integração da casa ao mundo. Nesse poema, o eu lírico confunde-se com o interlocutor, conhecendo as ações do outro como se fossem suas. O presente verbal do poema tem conotação de futuro, pois o eu lírico prevê as ações e fatos que se seguem. No verso “dobrado para dentro do teu próprio pensamento”, “dobrado” “dentro”, “próprio” e “pensamento” por meio da predominância das vogais /e/ e /o/, das oclusivas /p/, /t/, /d/ e da vibrante /r/, além das nasais reforça-se o adensamento do interlocutor em si mesmo. No oitavo verso dessa segunda estrofe, “ferido” se estabelece em uma posição de ambiguidade em relação a pensamento ou ao “tu”. Na última estrofe, depois de levantar, o eu lírico fala sobre dormir “com a árvore de saliva das ilhas”, “com o vento”. A casa é lugar intranquilo, espaço onde o sujeito habita com suas inquietações.

ensanguentou-se a fonte dos sonhos  
 por isso fecha os olhos e vê  
 como o desejo acabou – vê a prata suja  
 envolvendo os amantes  
 no meio de sedas cintilantes espelhos e fogos  
 onde o sussurro das horas se perde  
 na trepadeira fatal da paixão

vê  
 como um protege o outro – os dois procurando  
 um sêmen limpo e  
 nenhuma palavra será adiada ou dita como antes

vê como a terra é um veludo a escorrer da boca  
 para a boca – triste néctar envenenado  
 contra os lábios que se despedem da casa  
 dos afectos  
 dos amigos  
 das coisas insignificantes e  
 da rua que não voltaram a ver

isolados dos outros  
 pernoitando na dormência ávida dos rios avançam  
 deitados no fundo da pesada barca – etéreos  
 entram com vagar na cidade desmornada  
 na fissura deste tempo pestífero  
 que já não lhes pertence (HI, p.26-27).

Em “Aqueronte” há a referência ao rio turvo e escuro da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, que encaminha as almas para o inferno. Mito recolhido da Grécia antiga, o rio Aqueronte não permite a travessia dupla – por esse rio da dor, somente é possível passar uma vez. Os amantes da poesia albertiana são incumbidos de transpassar o temido rio.

No primeiro verso, a fonte dos sonhos foi ensanguentada: essa é a primeira informação acessada pelo leitor. Por meio de uma construção na voz passiva sintética, *sonho* e *sangue* fundem-se na imagem inicial do poema. O verbo “ensanguentou-se”, posicionado no início do verso, sugere um destaque para essa ação da qual não é explicitado o agente, já que o paciente, “a fonte”, não pode executar a ação sobre si mesma. No segundo verso, introduz-se uma frase de caráter conclusivo e imperativo “por isso feche os olhos e vê”. “Feche os olhos” e “vê” trata-se de uma imagem contraditória que expressa o desejo do eu lírico de que o interlocutor veja além dos limites da visão.

Na segunda estrofe, “vê”, isolado no primeiro verso, acentua a importância e a urgência do eu lírico em fazer o interlocutor “ver”. Nessa estrofe destaca-se a reciprocidade e a simultaneidade “um protege o outro”, “os dois procurando”. No último verso, a voz passiva dá importância ao

sujeito paciente “palavra”.

Na terceira estrofe, o verbo “ver” é apresentado novamente: “vê como a terra é um veludo a escorrer da boca / para a boca”. Os “lábios” e as “bocas” dos amantes entram em contato com as delícias e com os venenos da terra, por meio de uma gradação que inicia pelo mais íntimo e termina na exterioridade: “da casa”, “dos afetos”, “dos amigos”, “das coisas insignificantes” e “da rua”. Diante da iminência da última viagem, não há grandes feitos ou posses valiosas a lamentar, dimensionando o valor da simplicidade e dos envoltivos afetivos no quadro representado no poema.

A última estrofe no seu primeiro verso retoma a despedida e o isolamento. Essa estrofe tem um ritmo mais pausado, o rio corre com vagar, os amantes se volatizam, descorporificam: “etéreos” em relação à cidade. Os dois estão fora do tempo, em direção ao mundano, o eu lírico especifica o lugar no qual eles estão incursionando: “na cidade desmoronada”, “na fissura deste tempo pestífero”. O último verso é uma oração relativa que se refere ao tempo “que não lhes pertence”, implicando que o não pertencimento ao tempo é escolha. Os infernos reservados aos amantes são o tempo e a cidade, tendo em vista que a primeira estrofe já adianta o destino infernal dos amantes por meio do verso “ensanguentou-se a fonte dos sonhos”.

Os poemas de *Horto de incêndio*, em virtude de sua carga de emoção e de suas temáticas voltada para a finitude, são eminentemente elegíacos, surpreendendo com amargura seus sujeitos no trajeto em direção à morte. A viagem fúnebre, ao longo da obra, é sugerida pelo tom menor, grave, com uma nota ardente de resistência que se sabe inútil, e corporificada na sintaxe fragmentada e nas imagens inconclusas.

## **6 SALSUGEM E HORTO DE INCÊNDIO: POESIA DA PERDA E DO ESTILHAÇAMENTO**

A análise de alguns poemas de *Horto de incêndio* e de *Salsugem* permitiu identificar os aspectos característicos da poética do escritor. A abordagem em *close reading* possibilitou que a palavra de Al Berto fosse “ouvida”, de modo a situar a forma como o escritor constrói a estrutura dos versos. Constatou-se, até agora, que a escrita albertiana possui uma sintaxe baseada nos enjambements, nas interrupções abruptas e nas enumerações. Além disso, em relação à sonoridade, viu-se como as rimas, o ritmo e as assonâncias produzem um sistema de sentidos paralelo ao léxico, contribuindo para enriquecer a interpretação dos livros.

O estudo do léxico igualmente propiciou identificar a partir de quais feixes semânticos as obras se organizam. No que concerne às predominâncias de vocábulos, em *Salsugem* e *Horto de incêndio*, constatou-se que o deserto, o mar, o marinheiro, o sal, as embarcações, o crepúsculo, o corpo, a casa, a cidade, o incêndio, a escrita e a memória são palavras que reincidem na poesia do português. Por essas incidências, nota-se que os campos semânticos se organizam ao redor: do “coração devassado pela salsugem”, do “excessivo crepúsculo”, das “esquinas da imunda cidade”, da “solidão do corpo”, da “presença da terra biográfica” e da “melancolia queimada pelo desejo”. A importância do plano imagético se traduz na insistência sobre a ambiguidade dos sentidos, quando fala nas “metáforas insidiosas”, em que “nenhuma palavra pode ser escrita / nenhuma sílaba permanece na aridez das pedras”.

O plano semântico do discurso albertiano se apresenta pleno desses índices disfóricos, evidenciando uma poesia dominada por um clima profundamente melancólico. A melancolia, em termos gerais, na atualidade, é compreendida como associada à tristeza. Dessa forma, angústia, depressão e amargura, no imaginário contemporâneo, estão no mesmo campo semântico. Isso se deve, principalmente, ao percurso de construção discursiva e conceitual desse “temperamento”, que em *Al Berto* se torna visível tanto na forma estilhaçada quanto nas imagens carregadas de sofrimento.

### 6.1 Tempo e o luto pelo objeto

O transcorrer temporal imprime no ser humano a consciência da proximidade da morte e do esgotar-se da vida, que são duas preocupações presentes em *Salsugem* e *Horto de incêndio*. O eu lírico, nesses livros, depara-se com a precariedade da vida e com a sua finitude. Ao defrontar-se com as memórias das experiências passadas, com os amores perdidos, com a juventude e a infância já inacessíveis, o eu poético admite sua derrota diante da temporalidade.

Na última estrofe do poema a seguir, de “Cinco fotografias para Alexandre da Macedónia”, a solidão e as “fotografias” são as realidades que restam ao eu poético:

hoje fico só  
 cismo ao reparar nestas fotografias amarelecidas  
 o sol ainda escuta teu rosto  
 enquanto o olhar vai sorvendo  
 a parda melancolia das conchas (SGM in MD, p.287).

O “hoje” demarca a contemporaneidade do fim irremediável do indivíduo, ao qual resta a

memória do outro. Essa memória-fotografia, similarmente à vida do eu lírico, sofre a deterioração temporal.

depois  
deixarei o dia avançar com o barco  
que levanta voo e traz as más notícias dos jornais  
e o cheiro espesso das coisas esquecidas – os óculos  
para ver o mar que já não vejo e um dedo incendiado  
esboçando na poeira uma janela de ouro  
e vento (HI, p.13).

Nesse poema, constata-se também a marcação enfática do advérbio, nesse caso, o “depois”, que isolado no verso aponta para sua importância e relevância nessa última estrofe. Dessa forma, “depois” localiza o leitor nessa posterioridade, que sucedeu a todos os acontecimentos. Após o transcorrer da vida, o sujeito está próximo ao término de sua existência. “O cheiro espesso das coisas esquecidas”, “os óculos para ver o mar que já não vejo” e o “dedo incendiado” demonstram a ruína do indivíduo, que, dominado pela senilidade e com as marcas de incêndio, permite ao “dia avançar” sem resistência. A ausência de reação contra o tempo não é apenas conformismo, mas sim a consciência na nulidade de opor-se ao devir.

Sobre a percepção de degradação temporal, é interessante recorrer ao pensamento de Cioran<sup>12</sup> sobre o tema. Segundo o romeno, a inexorabilidade e a constância são predicados temporais que conduzem o ser humano em direção à morte e ao inevitável, de forma que o indivíduo está fadado à decomposição e à destruição pelo tempo:

O demonismo do tempo favorece a sensação do irremediável, que se impõe como uma necessidade inelutável contra as nossas mais íntimas tendências. Estarmos absolutamente convencidos de que não podemos escapar da sorte amarga que desejaríamos a outrem, de que estamos submetidos a uma fatalidade implacável e de que o tempo não fará outra coisa senão atualizar o processo dramático da destruição – eis as expressões do irremediável e da agonia (CIORAN, 2011a, p.43).

Essa ótica de destruição confere à poética albertiana o olhar melancólico que testemunha o definhamento dos seres. No poema *III de Morte de Rimbaud* revela-se: “mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias” (HI, p.69). O sujeito parece aceitar a dinâmica temporal, contudo dirime a dor e a angústia que o acompanham. No início do poema, consta a enumeração de fragmentos da memória e do cotidiano do eu poético a partir do

---

<sup>12</sup>Emil Cioran em *Nos cumes do desespero*, de 1934, através de aforismos e de ensaios, expõe pensamentos que enfrentam as desilusões e a solidão cósmica. Ele não pretende iluminar nem tampouco conceder apaziguamento aos problemas pessoais. Na verdade, a lucidez e a consciência, que deixam observar as incongruências da vida, antes são venenos do que descobertas pacificadoras e jubilosas.

viés negativo. Essa enumeração pode significar a tentativa de ordenar os fatos dolorosos que circundam o sujeito, porque o que é rememorado, nessa parte, é aquilo que causa sofrimento a ele e a Rimbaud:

Os dias estão cheios de cartas e de recomendações, de amigos que partem para sempre, ou adoecem, de recados e de intrigas, de contas intermináveis, de ouros, de corpos, de fortuna e de /infortúnios de morte, e de cães feridos a uivar à porta da desolação (HI, p.69).

O temor do tempo reverbera o sentimento de melancolia no texto. O olhar de frente para a morte causa no eu a reflexão negativa sobre os fatos que acontecem a sua volta. É interessante citar, sobre a dramaticidade do tempo, as palavras de Jaime Ginzburg, no ensaio “Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia”, inserido no livro *Crítica em tempos de violência*: “A percepção do tempo, para pensar com Scliar, é pautada por melancolia. É um tempo não superado, a voz da enunciação se resolve em um presente esfacelado pelo peso de um passado que não pôde ser inteiramente compreendido ou assimilado. A melancolia se articula com o trauma”. (GINZBURG, 2012, p. 182). Nessa poética, o tempo é pestilento, o sujeito ao olhar para o pretérito percebe sua ação deletéria sobre o presente. Passado, presente e futuro se relacionam, tensionando o indivíduo em direção à fragmentação. O trauma ocorre pela impossibilidade de sua conciliação, determinando a caída na melancolia. À consciência da vinculação entre tempo e morte, adiciona-se um terceiro termo: doença, que proporciona ao indivíduo o vislumbre quase material da morte. Acometido pela morbidade, o sujeito doente pode aguçar sua lucidez diante da realidade.

A respeito dessa lucidez, podem-se retomar as ideias de Cioran (2011), já que esse pensador reflete sobre a consciência proporcionada pela doença, a qual, para ele, é a consciência da própria consciência. Cioran denomina de lucidez a revelação dos mecanismos incoerentes da vida. Por meio dessa consciência seria possível entrever, de uma forma privilegiada, as verdades e inverdades que compõem o mundo. Em Al Berto, sobretudo, em *Horto de incêndio*, a doença imprime a marca indelével do *thánatos*. Assim, a morbidez da enfermidade atravessa o derradeiro livro do poeta. No trecho do poema intitulado “sida”, é possível deparar-se com o transtorno provocado pela enfermidade no eu poético:

e mais nada se move na centrifugação  
dos segundos – tudo nos falta  
nem a vida nem o que dela resta nos consola  
a ausência fulgura na aurora das manhãs  
e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos  
o rumor do corpo a encher-se de mágoa (HI, p. 36).

A doença confere ao indivíduo a percepção aguda do tempo, de tal forma que na passagem dos segundos “mais nada se move”. Aqui, pode-se entrever a interiorização do sujeito, comentada por Agamben, em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, em que o estado acidioso leva ao isolamento do indivíduo em si, afastando-o de Deus (2007, p. 30). O mundo e o sujeito confundem-se, o indivíduo enlutado do poema, por influência de uma causa externa, volta-se para si. Assim, um luto real impõe-se ao eu lírico, a morte dos que

têm nome e nos telefonam  
 um dia emagrecem – partem  
 deixam-nos dobrados ao abandono  
 no interior duma dor inútil muda  
 e voraz (HI, p.36).

Em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin disserta sobre essa relação íntima que se estabelece entre a pessoa e o objeto do luto:

De fato, enquanto que no domínio afetivo não raras vezes a atração e a estranheza alternam na relação de uma intenção com o seu objeto, o luto é capaz de uma muito especial intensificação e de um aprofundamento continuado da sua intenção. A meditação profunda (*Tiefsinn*) é sobretudo própria de quem é triste (BENJAMIN, 2011, p.145).

Portanto, “a dor inútil muda e voraz” e a ausência que “fulgura na aurora das manhãs” são resultados dessa “intensificação” e “aprofundamento” que se realizam entre indivíduo e o que se perdeu. Essa contemplação também remete ao pensamento de Marsílio Ficino, que, no renascimento italiano, foi um dos responsáveis por associar o planeta Saturno com a melancolia. Agamben menciona a tendência do “recolhimento interior” que consta no pensamento de Ficino:

No pensamento de Ficino, que se reconhecia de temperamento melancólico e cujo horóscopo mostrava “Saturnum in Aquario ascendente”, a reabilitação da melancolia acompanhava passo a passo o enobrecimento da influência de Saturno, que a tradição astrológica associava ao temperamento melancólico como o planeta mais maligno, na intuição de uma polaridade dos extremos em que coexistiam, uma ao lado da outra, a ruínosa experiência da opacidade e a estática ascensão para a contemplação divina. Nessa perspectiva, a influência elementar da terra e aquela astral de Saturno se juntavam para conferir ao melancólico uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo (AGAMBEN, 2007, p.35-36).

Além do luto concreto pelos que foram vítimas do vírus da AIDS, pode-se constatar também, no poema, o luto pelo objeto inapreensível. “Sida” agencia o luto do eu poético pela sua incapacidade de apreender a realidade, a qual desmorona diante dele: “nem a vida nem o que dela resta nos consola”. Deste modo, a melancolia do eu poético refere-se não somente à morte efetiva de uma pessoa, mas também, à perda de um objeto que ele de fato não possui, já que o bem lhe é inacessível. De acordo com Agamben, mesmo não possuindo o objeto, o indivíduo empreende a

operação psicológica de antecipar a perda daquilo que ainda não é seu. Inaugura-se, portanto, as seguintes relações entre o sujeito e o objeto: perda e apropriação, afirmação e negação, presença e ausência. A teoria freudiana afirma que o sujeito enlutado, por não resolver a sua “perda”, recolhe-se em si mesmo. Assim, complementa o filósofo, o melancólico possui uma vinculação de fidelidade com o objeto, por meio do ambivalente binômio ausência-presença. Sobre isso, esclarece Agamben:

Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (AGAMBEN, 2007, p.45).

Conforme essa perspectiva, o desespero do melancólico é resultado do conflito entre o indivíduo e o desejo do bem perdido. Além disso, o caráter dual de ausência e presença do objeto tem a propriedade de produzir ainda mais dor e desespero.

Diante da impossibilidade de resolver os problemas do mundo, na poética albertiana, o eu é invadido pela melancolia. Assim, o desejo de “limpar o mundo” esbarra na inexecutabilidade, gerando uma poesia na qual prevalece a angústia e a dor. Portanto, essa impossibilidade de expurgar a “sujeira” que contamina a realidade impregna de melancolia a poesia de Al Berto:

que o dia te seja limpo  
e para lá da pele constrói o arco de sal  
a morada eterna – o mar por onde fugirá  
o etéreo visitante desta noite (HI, p. 9-10).

O eu poético guarda o anseio de fundar um cosmos, no qual os dias passassem mais lentos e fossem mais limpos. A melancolia, aqui, é expressa pela inquietude em relação ao tempo e à espacialidade. Observa-se, no trecho subsequente do poema de *Salsugem*, principalmente, o primeiro caso – o desconforto ante o devir:

Espero o cortante sal-gema das ilhas... a ilusão  
de me prolongar na secreta noite dos peixes  
adormeço  
para que estes dias aconteçam mais lentos  
nas proximidades inalteráveis deste mar (SGM in MD, p.270).

Retomando a questão dos “dias limpos”, é possível notar que em outros poemas de *Salsugem* e *Horto de incêndio* o desejo de “limpeza” é substituído por uma conjuntura de contaminação efetiva, de perversão e de deterioração:

a cidade é um amontoado de lixo de tapumes  
de sucata e de casas que se desmoronam  
a realidade estragou os olhos das crianças (HI, p.50).

a minha cidade tinha um rio  
onde sobe hoje o cheiro a corações de lodo  
e um eflúvio de enxofre e de moscas cercando  
as cabeças dos vivos (HI, p.48).

Nesses excertos de *Horto de incêndio*, não há espaço para os desejos utópicos: as caracterizações da cidade enfatizam a negatividade e a distopia. Esses versos não permitem ao leitor desprender-se do discurso de decadência e de ruína: “tudo se decompõe / apodrece / e as mãos enterram-se no estrume das horas – assim / te escrevo / sentado na parte mais triste do meu corpo” (HI, p.49). A decomposição e a putrefação, portanto, prevalecem, restando ao sujeito melancólico a morte e a dor.

No cenário de degradação, observa-se a preocupação com a juventude. Os tempos de outrora, nos quais os excessos eram dominantes, são rememorados com nostalgia. Esse sentimento instala e petrifica o sujeito, à semelhança da esposa de Ló, a qual, ao olhar para trás, para Sodoma e Gomorra destruídas, transforma-se em estátua de sal. Coberto de “bolor” e de “sofrimento”, o eu poético está condenado a admirar fotografias e a recorrer às memórias precárias do passado. Diante do sujeito petrificado e inerte, a poética de Al Berto conduz para o tédio. Isto é, o *ennui*, a ausência de perspectivas futuras é mais um elemento que situa *Horto de incêndio* e *Salsugem* nos limites da melancolia. O discurso do tédio afunda e abisma o texto no tempo que, na verdade, não pode ser enquadrado no passado, no presente nem no futuro, é o tempo elástico, contíguo à eternidade. A velhice, o tempo de enunciação dos poemas, é aquele em que a ruína se impõe. A juventude só evidencia como o sujeito está submetido a uma realidade sem escolhas nem soluções plausíveis.

O modo condicional é uma das formas em que a poética de Al Berto demonstra o desejo de reviver os fatos do pretérito. A impossibilidade está impregnada no indivíduo, que tem consciência dos obstáculos interpostos à possibilidade de retorno dos seus amigos queridos e do amor improvável. No poema de *Salsugem*, o eu poético conjectura:

se um dia a juventude voltasse  
na pele das serpentes atravessaria toda a memória  
com a língua em teus cabelos dormiria no sossego  
da noite transformada em pássaro de lume cortante  
como a navalha de vidro que nos sinaliza a vida (SGM in MD, p. 332).

O “se” não é concretizado, está fadado ao fracasso e à inviabilidade, o sujeito já cansado não

tem ilusões nem idílios onde habitar. Na última estrofe desse mesmo poema, depois de percorrer as possibilidades incluídas na ilusória volta da juventude, o retorno à realidade é mais forte:

mas se a juventude viesse novamente do fundo de mim  
 com suas raízes de escamas em forma de coração  
 e me chegasse à boca a sombra do rosto esquecido  
 pegaria sem hesitações no leme do frágil barco... eu  
 humilde e cansado piloto  
 que só de te sonhar me morro de aflição (SGM in MD, p. 332).

Entretanto, essa poesia é pautada pelo agenciamento de contradições e paradoxos e, como tal, é necessário ponderar a característica indicada da ausência de crença no futuro. Os versos envoltos pela morte e pela desesperança – “etéreo/ entram com vagar na cidade desmoronada / na fissura deste tempo pestífero / que já não lhes pertence” (HI, p.27) e “e morres / carregado de tristezas e de mistérios – morres / algures / sentado numa praceta de bairro – o olhar fixo / no inferno marítimo das aves” (HI, p.42) – são contrapostos pelo vislumbre do paraíso, de outra terra onde o sujeito possa fixar morada.

O passado é o ponto a partir do qual a poética albertiana observa o entorno e suas memórias. É Orfeu que, ao olhar para trás a fim de certificar-se se Eurídice está no seu encaço, se distancia dela. A relação entre objeto e sujeito é de distanciamento e de desejo interdito. O paraíso está irremediavelmente perdido, direcionando a poética de Al Berto para a melancolia do luto e da impossibilidade.

## 6.2 Portugal: “País de silêncio”

A geração de poetas da década de 70 tem em seu encaço datas e acontecimentos que intervieram profundamente na história portuguesa. 25 de abril de 1974 está indelevelmente presente no imaginário de Portugal, remetendo suas influências até a produção poética. Eduardo Lourenço, em *Nau de Ícaro*, reflete sobre a Revolução dos Cravos e seu impacto na história de Portugal: “Podia crer-se, como é sempre natural, privilegiando o paradigma do político, que a contemporaneidade de Portugal, em particular na sua expressão cultural, a sua atualidade ou as raízes dela começaram precisamente com a Revolução de Abril” (LOURENÇO, 2001, p.16).

O regime ditatorial, a Guerra Colonial e as Grandes Navegações não passam despercebidas pela poética do escritor dos mares e dos desertos. Manuel Frias Martins em *10 anos de poesia em Portugal: 1874-1984 leitura de uma década* disserta sobre a importância da Revolução dos Cravos em vários âmbitos da sociedade:

As alterações profundas que a sociedade portuguesa sofreu na última década atingiram, inevitável e inequivocamente, também o seu tecido literário. O dia 25 de Abril de 1974 não inaugurou unicamente um complexo processo de transformações econômicas, sociais e políticas; ele inaugurou também uma nova situação cultural de cuja evolução o escritor se sentia protagonista activo (MARTINS, 1986, p.15).

A questão de protagonista activo não se encaixa propriamente na poesia de *Salsugem* e de *Horto de incêndio*, em vez disso, a desilusão e a incapacidade de compreensão dos desdobramentos da Guerra colonial e do período fascista estão no substrato dessa poesia. Além disso, o imaginário do mar, das descobertas, do desconhecido e dos monstros marinhos é revisitado e ressignificado.

Numa palestra, disponível online, o escritor fala brevemente sobre seu retorno ao seu país de nascimento, depois de iniciar uma viagem-exílio à Bélgica em 1967. É notável que a expatriação do escritor está estreitamente ligada ao regime político vigente em solo português nessa época. O regresso em 1978 é diferente, coincide com o término da ditadura. Ao falar das dificuldades que estão imbricadas na sua volta, ele confessa: “Portanto quando regresso a Portugal há uma relação de estranheza de distância com o português, isso leva-me a ter grandes dificuldades em escrever em português” (Palestra de Al Berto, online).<sup>13</sup>

Al Berto experimenta uma estranheza, uma readaptação ao idioma e ao país. De modo semelhante ao que faz com a língua pátria, desconstruindo-a e a reinventando. Ele perfaz o caminho do imaginário português de forma analítica e a partir de uma visão subjetiva dos acontecimentos.

Lisboa, os conflitos, a conjuntura de sua época não passam imunes à escrita do português. O olhar negativo diante da realidade é mais do que isso, demonstra a preocupação dessa poética em relação ao “eles” e ao “nós”. A subjetividade da poética albertiana não esquece de convocar constantemente seu entorno para o texto, mesmo que esse chamamento esteja no âmbito da dor e da marginalidade. No poema “Clamor”, de *Horto de incêndio*, o eu poético enuncia que tudo vem ao seu chamado: “os lobos / os anões as fadas as putas e as bichas”. (HI, p.60). A marginalidade, o banido e o periférico são mencionados e demandados, assim como estão presente nessa escrita a guerra e a deterioração que atingem o contexto de Portugal, da Europa e do mundo. Barrento, ao analisar a poesia de Fernando Pinto do Amaral, observa a ultrapassagem das questões do Eu para as da exterioridade:

Quase tudo se joga no espaço que medeia entre um Eu que se expõe e um Tu ausente, distante, despedido, que possibilita, afinal, a escrita – uma escrita que oscila entre o afundamento elegíaco da alma e o spleen que permite saltar para uma leitura do mundo fora do Eu, e dá também a esta poesia a sua dimensão temporal mais ampla qualquer coisa como

<sup>13</sup> Essa palestra está inserida no programa exibido em homenagem a Al Berto pela RTP.

a <<historicidade imanente>> de que falava Adorno a propósito de uma obra sem ancoragem histórica concreta como era a de Beckett (BARRENTO, 1995, p.166).

Em *Salsugem* e em *Horto de incêndio* pode-se encontrar essa polarização entre a visão que fixa o olhar para os fatos e os acontecimentos da realidade e essa “historicidade imanente” que, ao empreender uma interiorização em direção à subjetividade e ao fragmentar as certezas, não está inerte aos estímulos e às influências do contexto.

No derradeiro livro do poeta, *Horto de incêndio*, no poema “mapa”, o país que está virado para o mar, tem como vislumbre, além das águas salgadas e décadas de navegações, a “treva” e o “desalento”. O eu lírico profere:

ouço o atlântico uivando de abandono  
enquanto os dedos se cansam a pouco e pouco  
na lenta escrita de um diário – depois  
fecho o mapa e vou  
pela crueldade desta década sem paixão (HI, p.55).

O eu poético está a ouvir os movimentos marítimos, tão interligados ao imaginário português, vaticinando uma época em que a paixão foi solapada. É o tempo em que os dias não estão limpos, nem tampouco pacíficos para o eu, que está sempre preparado para fugir, seja para outro sítio, para uma ilha imaginária ou para a morte:

a guerra daqui não mata – mas abre fissuras  
nos nervos – é que te posso dizer  
deste país onde escolhi para definhar (HI, p.50).

Esse tempo, então, faz parte da preocupação dessa poética que não está alheia às guerras silenciosas – a poluição e a decadência – que acometem Portugal. A melancolia, então, em Al Berto, não está desvencilhada do solo português:

nem pão nem balas  
nem esperança – e cada um de nós metamorfoseou-se  
num cemitério ambulante – cada um de nós  
sepultou na alma uma quantidade desumana  
de dor e de mortos (HI, p.49).

O sal que corrompe os corpos e o furor incendiário da angústia não esquece o entrelaçamento existente entre o país dos aventureiros e o pequeno país voltado para o mar. O imaginário das expedições é proeminente, como se vê no seguinte trecho:

Contaram-me que eram pesadas embarcações  
Tinham singrado tormentosos mares contornado arquipélagos  
Atravessado inverno e trópicos que não vêm ainda nos mapas

E chegavam agora ao sonho  
 Carregados de madeiras preciosas pimenta peles almíscar  
 Canela pérolas animais empalhados  
 Frutos cujos nomes são difíceis de dizer  
 E largam prolongados sabores na polpa dos dedos (SGM in MD, p.306).

Al Berto recorre a um imaginário de saudade das grandes aventuras e das descobertas dos territórios desconhecidos. Ele reatualiza e conduz até o presente da enunciação as embarcações, os marinheiros, os caminhos para as Índias e os portos. Lourenço analisa essa nostalgia portuguesa que se remete ao passado:

Mas, uma vez terminada a aventura, desfeito o império da história, transformado numa mera carga de sonhos o precioso comércio do Oriente, restava-nos como herança um Portugal pequeno e um imenso cais, onde durante séculos relembramos a nossa aventura, numa mistura inextricável de autoglorificação e de profundo sentimento de decadência e de saudade. Não é por acaso que Pessoa lembra na “Ode marítima” – epopéia melancólica do nosso tempo de império perdido – que “[...] todo o cais é uma saudade de pedra!”. (LOURENÇO, 2001, p.58).

A melancolia portuguesa é esse tempo de saudade,

este tempo profundo da nossa história de povo-saudade não é apenas, nem essencialmente, um tempo passado, constituindo antes uma espécie de eterno presente, por vezes tão excessivo que obscurece a nossa atualidade de povo do século XX, retornado desde a revolução dos cravos às suas fronteiras europeias exíguas (LOURENÇO, 2011, p.58).

*Salsugem e Horto de incêndio* têm inscritos nos seus poemas o imaginário português da saudade, na medida em que recuperam o discurso do paraíso marítimo e do Império perdidos. Mesmo que em alguns poemas não haja referência direta a Portugal, o desassossego albertiano, apesar do seu pendor errante, tem seu território no mar português. Al Berto é cômico do tempo corrompido que envolve Portugal, empreendendo o movimento de melancolia que está entre a nostalgia dos tempos passados e a potência avassaladora do presente putrefato.

### 6.3 Corpo e memória

A poesia albertiana está situada nos espaços da memória e do corpo, nos quais o eu poético constrói e ressignifica o passado, o sujeito e a palavra. Sobre isso, é importante considerar que transitar por esses territórios não é traduzido em uma poética que se reduz e se delimita somente na corporeidade e nas lembranças. Esses são pontos de partida que direcionam os poemas para a reflexão do tempo, do sujeito, da escrita, da cidade e do outro.

O corpo, sobretudo, é a temática a partir da qual a poética de Al Berto se relaciona com as outras questões que constelam na obra. Em uma entrevista gravada pela emissora de televisão RTP

(Rádio e Televisão de Portugal)<sup>14</sup>, o escritor fala sobre a importância da corporeidade na sua obra:

Acho que faço parte de uma linhagem de poetas, e não tenho qualquer arrogância, mas também não tenho humildade em dizê-lo, nem uma coisa nem outra, digo isto porque é assim, eu assumo isso e sempre o fiz; eu acho que pertencço a uma linhagem de poetas que a escrita passa pelo corpo, se assim se pode dizer, isto é, não há escrita sem motivações, sem viver em geral e sem que haja coisas que perturbem, a escrita vem de uma perturbação (Entrevista, Al Berto).

Motivações, vida e perturbação são apresentadas, no discurso do poeta português, como elementos, em torno dos quais sua poética gravita. Contudo, o corpo que se relaciona às experiências e que não está indiferente às provocações impostas pelo entorno não pode ser configurado por uma imagem de centralidade, porque o corpo-palavra, o corpo-outro, o corpo narcísico, o corpo fragmentado fundam essa poesia pelo estilhaçamento da centralização, seja do sujeito, seja dos rótulos.

Sobre essa última questão, é interessante referir-se ao ensaio de Sasaki *A intimidade penumbrosa: nota sobre a escrita de si em Al Berto*, em que ele afirma a capacidade de Al Berto, tanto de rechaçar, quanto de aceitar para si todas as denominações que se relacionam a sua poesia:

Seria desnecessário apontar este ou aquele crítico que referende tais adjetivos, já que não há “rótulo”, entre esses, que não esteja assentado pela recepção crítica de Al Berto. E acrescentaríamos: não há rótulo que o próprio Al Berto não aceite e, em certa medida, não reclame para sua obra – seja por meio de entrevistas, seja por meio do próprio texto literário. Para determo-nos apenas nas entrevistas, que são mais pontuais, citamos as afirmações: no *Diário de Notícias*: “[O narcisismo] existe, mas não sei se da forma como analisaram” e, mais adiante, quando questionado se assumia o confessionalismo, “Sim, mesmo que seja um tique de geração” (AL BERTO, 1997b, p. 32); e, na *Ler*: “A primeira referência, para qualquer coisa que se escreve, é biográfica” (AL BERTO, 1989b, p. 13) (SASAKI, 2013, p.158).

As entrevistas citadas, nesse excerto, demonstram que o poeta compreende a abrangência das possibilidades de classificação dos seus livros, como também entende os reducionismos dessas etiquetas. Como afirma o escritor, sua produção está intimamente conectada com o biográfico, o que resulta no entrelaçamento entre vida e obra. Ao apontar a vida como referência, Al Berto não afirma a existência de coincidências simétricas entre o biográfico e seus livros. O que ele indica são as zonas de contato existentes entre a literatura e o real. Al Berto e Alberto Pidwell Tavares formam uma amálgama, em que realidade e ficção se influenciam e se transformam, tornando-se difícil determinar em que momento cada uma se inicia. A obra do escritor português pode ser

---

<sup>14</sup> Essa entrevista está incluída no programa de televisão da RTP, que homenageou o poeta Al Berto. Não há informação da data em a entrevista foi feita. Ela está disponível online por meio do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>

compreendida pela teatralização da vida e pela relação contígua entre realidade e ficção. As entrevistas auxiliam a tecer a imagem construída por Alberto Pidwell Tavares para Al Berto, o escritor que tem sob sua caneta esferográfica o corpo, isto é, fundamenta sua escrita na vida, na errância da viagem e nos sentimentos. Leonor Arfuch, no livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, desenvolve o argumento que a entrevista participa da elaboração da imagem do escritor:

No entanto, e apesar desse empenho interativo, não é a referencialidade dos fatos ou sua adequação veriditativa o que mais conta – verdade sempre hipotética, que não está em jogo em muitas variantes da entrevista -, mas, preferencialmente, as estratégias de instauração do eu, as modalidades da autorreferência, o sentido “próprio” outorgado a esses “fatos” no devir da narração. O “momento autobiográfico” da entrevista, como toda forma em que o autor declara a si mesmo como objeto de conhecimento, apontará então para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico da autoria, que se dá sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome (ARFUCH, 2012, p.212).

Fernando Pinto do Amaral também tece importantes reflexões sobre o tema dos contatos estabelecidos entre obra e biografia, sugerindo o conceito de autobiothanatografia para explicá-los:

A respeito deste autor, julgo que estaria bem aplicado o conceito de «auto-bio-thanatographie» proposto por Louis Marin (cfr. MORÃO, 1989, p. 183) e que esta escrita exemplifica, até pelo que de progressiva morte nela se anuncia a cada instante. [...] por enquanto, gostaria de corroborar Paula Morão quando, na esteira de Blanchot, verifica a «contaminação ficcional que a vida sofre ao ser transformada em escrita» (MORÃO, *ibid.*, p. 176), contaminação que uma escrita como a de Al Berto obviamente espelha. Oscilando entre a «tragédie du vécu-exagéré» (MORÃO, p.104) e a «falsidade das palavras» (MORÃO, p. 530), esta poesia mantém, de qualquer modo, a consciência de uma hipotética ou mítica autenticidade que lhe fugiria no momento da escrita: por isso «é sempre uma mentira existir/ fora daquilo que está no fundo de mim» (MORÃO, p. 517) (AMARAL, 1991, p. 121).

Isto é, as fronteiras entre experiência e escrita se relacionam, por meio de ensombramentos e superposições. As marcas das vivências dos sujeitos são articuladas por distorções, o que significa que as existências do papel e a da biografia se vinculam por meio de rastros e de fragmentos. A duplicidade que se instaura, em torno da verdade da escrita e da ficcionalização do biográfico, converte a vida em obra literária, como também faz da palavra poética realidade vivida.

Em “Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996”, é impossível indicar as divisas entre a vida do autor, do percurso biográfico de Rimbaud e da ficção. Esse extenso poema, que faz parte de *Horto de incêndio*, foi dito pelo poeta em um intervalo cronológico inferior a um ano em relação ao seu falecimento – 13 de junho de 1997. O trecho a seguir, do fragmento *I* desse poema, declara:

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.

caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens (HI, p.64).

“Morte de Rimbaud”, sobretudo, está envolto pelos rastros biográficos, da morte e da doença, já que, na época em que foi realizado o registro oral do texto, o escritor estava enfermo em decorrência de um linfoma. Tal dado circunstancial é relevante para se analisar os escritos que compreendem esse período da vida de Al Berto. O que se pretende não é direcionar a análise da poética albertiana para o viés biográfico, mas sim não ignorar as possíveis reverberações entre a doença do autor físico e a atmosfera de finitude em “Morte de Rimbaud” e nos demais poemas de *Horto de incêndio*. Isso porque as influências entre o vivido e o escrito são constituídas de maneira relacional, de forma que o discurso sobre a doença real do escritor, além de interferir na produção literária, é transformado e modificado pela obra poética. A percepção que o leitor possui sobre a enfermidade do poeta, como também a concepção que a própria crítica literária manifesta sobre os fatos biográficos de Al Berto estão diretamente vinculados às leituras dos livros dele. *Horto de incêndio* está, sobretudo, estigmatizado por ter sido o último livro do autor e por estar circunscrito no período em que já se sabia publicamente de seu estado terminal, suscitando os intercâmbios entre a poesia e o período próximo à morte do poeta.

O desordenamento dos contornos que cercam o sujeito, a vida e a literatura, portanto, estão nas palavras do eu poético de *Horto de incêndio*:

e a vida, afinal é como as orquídeas – reproduze-se  
com dificuldade.

mas estou cansado.

os olhos fecham-se com o peso das paixões desfeitas” (HI, p.67).

O viajante, que tudo presenciou, que experienciou os outros mares e os desertos inexplorados, é invadido pela exaustão. O esgotamento do corpo incide na percepção das imagens que foram vividas e testemunhadas pelo eu poético errante em suas andanças pelas paixões e pelas decepções da existência: “escavo no coração um poço de sal, para dar de beber ao / viajante que fui. / deixo o vento arrastar consigo a infundável caravana de / ilusões.” (HI, p.68). O pretérito predomina no discurso do indivíduo, que se dirige às memórias daquilo que transpassou suas retinas e se fixou no seu corpo.

O corpo se impregna da jornada de ausências e de presenças. Ele se defronta com a fuga derradeira, o destino final em “Morte de Rimbaud”: “o que vejo não se pode cantar. / 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 que sempre recusou / o aborrecimento” (HI, p. 73). Entretanto, ante sua última partida, ele não se desvia da realidade que o circunda e o que atravessa, contradizendo-se com a impotência anunciada de contar o presenciado: “o que vejo não se pode contar”. O trauma, então, se propaga em distintas direções: na forma de interdição e na recusa de ignorar os eventos que estão envolvidos no entorno – “olhos abertos, atento ao mínimo rumor”. Em uma entrevista, ao *Jornal I*, José Gil discorre sobre a loucura e sobre o trauma:

No pensamento devemos passar fronteiras de realidade. E voltar. Por vezes é difícil regressar, há quem não volte. Muitos psiquiatras heterodoxos viram existir um trauma entre certas experiências traumáticas e a descoberta. Os sonhos de Kepler, de Descartes, de Wittgenstein: após um trauma há uma pujança que pode ser fértil para a criação de um mundo que não existia. Pode existir então um trauma que seja fecundo e outro que nos transporta para o asilo. Estou convencido de que Fernando Pessoa estava constantemente em estado de trauma... (GIL, 2015, online).

O trauma em Al Berto está relacionado à criação dessa dimensão que não existe, o corpo de papel – “o exíguo corpo das palavras” (SGM in MD, p.313). A “alma esburacada por uma agonia tamanho deste mar” (HI, p.40) encontra, mesmo que na precariedade das palavras, a dimensão em que inventará o outro país, o outro cosmos. Da folha de papel, precipitam-se os corpos diversos de Al Berto:

mas existe sempre um qualquer lume eterno  
 um coração feliz à esquina dos sonhos  
 surge agora o deserto que toda a noite procurei  
 está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras  
 donde nascem indecifráveis sinais...irrompe  
 o movimento doutro corpo colado ao aparato da caneta  
 desprende-se da folha de papel agride-me e foge  
 deixando-me as mãos tolhidas num fio de tinta” (SGM in MD, p.279).

Nesse trecho, o corpo que escreve e aquele que surge do papel se fundem, diluindo os vestígios que diferenciam a realidade da escrita. O trauma como outras questões da poética do português conduz para o agenciamento de posições aparentemente incompatíveis, visto que além de essa poesia apontar para a elaboração de outras dimensões – “quando escrevo mar / o mar todo entra pela janela” (SGM in MD, p.296) – ela também indica a impossibilidade de expressar-se sobre as dores que circundam o indivíduo.

O deserto e o silêncio mostram-se a morada última, em que o eu poético deseja habitar, em que “as mãos redescobriram o silêncio inesgotável da escrita / praticam esse ofício muito antigo / de na imobilidade da fala tudo desejarem” (SGM in MD p.274). Apesar de desejar a “imobilidade da

fala”, a ausência do outro se impõe: “escrevo / a crueldade das palavras que te cantam / tento acender outras imagens devoradas pelo tempo / mas estou confuso e definitivamente só.” (SGM in MD, p.291). A melancolia, portanto, nessa poesia, pode configurar-se pela perspectiva contemplativa, em que se deseja a viagem solitária por ilhas e pelo oceano inóspito – “espero o cortante sal-gema das ilhas... a ilusão / de me prolongar na secreta noite dos peixes / adormeço / para que estes dias aconteçam mais lentos / nas proximidade inalteráveis deste mar” (SGM in MD, p.270) – e pode apresentar também a dor, tomada de angústia e de desespero:

e mais nada se move na centrifugação  
 dos segundos – tudo nos falta  
 nem a vida nem o que dela resta nos consola  
 a ausência fulgura na aurora das manhãs  
 e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos  
 o rumor do corpo a encher-se de mágoa (HI, p.37).

Em *Saturno e a melancolia*, ao examinar a melancolia poética no período pós-medieval, os autores identificam essa duplicidade do discurso melancólico:

Lo que aquí apunta es la melancolía específicamente “poética” de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, “la alegría en el dolor”, “la luctuosa alegría” o “el triste lujo del pesar”, por decirlo en palabras de sucesores de Milton. Esta melancolía moderna es esencialmente una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor; y tiene también una relación íntima con la música, que ahora se pone al servicio de las emociones subjetivas<sup>15</sup> (KLIBANSKY et al., 1991, p.229-230).

Conquanto o *eu* da poesia albertiana não condiga com um *eu* estruturado que simplesmente coordena os sentimentos e as emoções, há nele uma determinação perceptível para a desconstrução de si. A construção da subjetividade nessa poética se insere nos parâmetros do *eu* que desestabiliza as certezas sobre sua identidade. Isso porque a intimidade evidenciada é constantemente sobreposta e reorganizada pelo corpo: do outro, da palavra, da paisagem, da cidade, de Rimbaud, de Rousseau, da casa e do viajante. A miríade de subjetividades que transitam nos poemas, em vez de esclarecer e iluminar os contornos do sujeito faz o efeito contrário ao deturpá-lo e ao torná-lo rarefeito. O eu, como eixo das emoções, mencionado em *Saturno e a melancolia* (1991), pode auxiliar na compreensão da melancolia em Al Berto, na medida em que a subjetividade adquire importância no

<sup>15</sup> O que aqui se evidencia é a melancolia especificamente “poética” dos modernos: um sentimento de duplicidade que constantemente provê seu próprio sustento, em que a alma desfruta do isolamento, mas por esse mesmo prazer toma maior consciência de sua solidão, “a alegria na dor”, “a lutuosa alegria” ou “o triste luxo do pesar”, por dizê-lo nas palavras dos sucessores de Milton. Esta melancolia moderna é essencialmente uma consciência de um si mesmo intensificada, já que o eu é o eixo em torno do qual gira a esfera da alegria e da dor; e tem também relação íntima com a música, que agora se coloca ao serviço das emoções subjetivas. (Tradução da autora).

pensamento sobre o discurso melancólico. Contudo, não é possível aderir à imagem do “*eu* como eixo” para pensar esse “estado de ânimo”. No cenário de descentramento do *eu*, da poética do português, é mais adequado pensar a subjetividade como um espelho fraturado produtor de reflexos disformes e desfocados. Acerca dessa questão do eu na poesia do escritor português, Sasaki afirma:

Percebe-se daí a ambivalência da afirmação/ocultação do sujeito, que simultaneamente reclama uma posição enunciativa biográfica – em seus atos de identificação e protocolos de leitura –, ao mesmo tempo em que, forçosamente, coloca sua poesia em terreno instável, no qual a expressão íntima, paradoxalmente, não joga luz sobre o sujeito poético, mas o ensombra e o descentra (SASAKI, 2013, p.160).

A melancolia, por sua vez, da mesma maneira se insere no âmbito da instabilidade. O sujeito melancólico desestabiliza as angústias e as preocupações com o mundo, por meio da relativização da memória – “começou a falhar-me a memória / já não sei se esta cabeça de pano existe ou ainda existirá” (SGM in MD, p.321) – e da desconfiança em relação à completude e à integridade dele: “mesmo assim sofro de insónia – imito o noitibó / o bêbado louco / gesticulo como aquele que já não sou e / outro não serei” (HI, p.35). A melancolia, nessa poesia, devassa as tristezas e a dor, desnudando as fragilidades do “tu” e do “si”.

A tal respeito, é interessante mencionar o que diz Rosa Maria Martelo:

Do ponto de vista da experiência do sujeito, daquele que por vezes a si mesmo se designa pelo nome de Al Berto, é ainda caminhar da euforia da possibilidade de encontro, com o outro e consigo mesmo, para uma solitária melancolia, cada vez mais envolvente e desamparada (MARTELO, 2001, p.44).

No trecho a seguir, a segunda morada de silêncio, o corpo, é maculado pela escrita, que contraria a vontade do eu poético de afastamento e de exílio. Se a primeira morada é a escrita,

a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras  
 extensas praias vazias onde o mar nunca chegou  
 deserto onde os dedos murmuram o último crime  
 escrever-te continuamente... areia e mais areia  
 construindo no sangue altíssimas paredes de nada (SGM in MD, p.256).

Estabelece-se entre a tinta e o corpo a relação conflituosa de isolamento-comunicabilidade. Entretanto, “as palavras”, em vez de contribuir para estreitar as possibilidades de diálogo entre esse dois – corpo e poesia –, intensificam o isolamento do indivíduo: “extensas praias vazias onde o mar nunca chegou” e “deserto onde os dedos murmuram o último crime”. A escrita é, em *Horto de incêndio* e em *Salsugem*, uma questão esfíngica por ser concomitantemente: a maneira de sobrevivência do indivíduo; o corpo que ele habita a fim de entrar em contato com as lembranças e com o corpo-amante – “o enigma de escrever para me manter vivo / a memória desaguando a pouco

e pouco no esquecimento perfeito / para que nada sobreviva fora deste corpo viandante” (SGM in MD, p. 279); e o espaço de descrença e de desesperança que reforça as distâncias que separam o sujeito do outro e do passado – “escreves exactamente isso: o horror dos dias / secou contra os dentes – e rouco / dobrado para dentro do teu próprio pensamento / ferido / atravessas as sílabas diáfanas do poema” (HI, p.22). O dilema da palavra não é resolvido, pelo contrário ele é dramatizado e intensificado. O que resulta numa poética que situa o sujeito diante da angústia, visto que o silêncio e as imagens estão constantemente no limiar do abismo, negociando a necessidade de expressão, de tinta e de papel com a procura pelo deserto e pela ausência da palavra. Paradoxo que tensiona a poética de Al Berto para a vivência da impossibilidade, já que o eu lírico se depara com a precariedade da linguagem e com a garantia – mesmo que problemática – de a escrita percorrer as memórias, as cidades, corpo e o outro:

andamos pelo mundo  
experimentando a morte  
dos brancos cabelos das palavras  
atravessamos a vida com o nome do medo  
e o consolo dalgum vinho que nos sustém  
a urgência de escrever  
não se sabe para quem (SGM in MD, p.326).

O corpo-poesia, então, é reduto da melancolia nos sentidos explicitados em *Saturno e a melancolia* (1991): o estado contemplativo gerado pela solidão; e a consciência das implicações negativas do isolamento. Nos versos, “escrever-te continuamente... areia e mais areia / construindo no sangue altíssimas paredes de nada”, a inutilidade da escrita amplifica os obstáculos que se interpõem entre o *eu* e o *tu*.

O corpo do outro e o corpo do nômade estão situados no espaço da memória e da escrita. O eu poético, então, vacila entre a descrença na palavra – “não se sabe para quem” escrever – e a expectativa de encontrar o refúgio nos “gatafunhos” da existência de papel – “a urgência de escrever”. A memória, também envolta pelo tensionamento de contrários, por sua vez está cercada pela insistência em recorrer às lembranças, à fotografia, à juventude e à imagem do amor do pretérito e pela necessidade do esquecimento e do silenciamento dos vestígios de memória:

lembro-me duma cabeça rebelde flutuando junto  
à janela.  
mas a casa está repleta de gemidos, vai amanhecer, não  
me lembro de mais nada. (HI, p.73).

No artigo “Al Berto, a escrita, o corpo, a vida”, Sandro Ornellas explicita as características da memória nesse escritor:

Não uma memória criadora de formas centralizadoras, fantasmáticas e divinizantes de existência, a domesticar o corpo. Sua memória também pulsa, vibra, sangra, treme, vive e morre, pois não é apenas representação, mas uma memória feita de carne, feita de dor e prazer físicos. A memória para o poeta é principalmente a sua espacialização, sua inscrição flutuante e instável, por onde o corpo pode navegar à cata novos fragmentos para a sua montagem (...) (ORNELLAS, 2008, p.115).

Acerca do interlocutor, é interessante compreender os sentidos que o circundam. O *tu* – o outro – na poesia albertiana é convocado pelo eu poético como um ouvinte, exercendo a função quase acessória, ou como partícipe e companheiro das aflições e errâncias do sujeito. Conquanto, o *tu* em Al Berto pode não significar o outro:

procuras ávido aquilo que o mar não devorou  
e passas a língua na cola dos selos lambidos  
por assassinos – e a tua mão segurando a faca  
cujo gume possui a fatalidade do sangue contaminado  
dos amantes ocasionais – nada a fazer

irás sozinho vida a dentro  
os braços estendidos como se entrasse na água (HI, p.17).

O eu poético prediz as ações daquele que não é necessariamente outro sujeito. O poema indica o direcionamento do discurso para o próprio locutor, constituindo mais uma estratégia retórica, de esvaziamento do efeito de comunicabilidade do *tu*, do que uma tentativa do eu lírico de interlocução consigo. Produz-se, com isso, o efeito de objetificação da segunda pessoa convocada pelo texto. O mecanismo conduz para o esgotamento e para a perda de sentido do diálogo com o outro, e indica a impossibilidade de o sujeito estabelecer conciliação com sua própria solidão e com seu desassossego. O interlocutor é imagem especular do eu lírico, o duplo com quem ele tenta efetuar a revisão de seus atos e de sua vida.

Mesmo quando o receptor do eu poético se materializa, isto é, concretiza-se no texto, o diálogo com o “tu” é perpassado pelo pesar diante da ausência e da inviabilidade de encontro com o amante, sendo a memória e a escrita as formas exclusivas de fazer o amado presente:

paguei o vinho o pão e o queijo  
levantei-me  
tu cortaste-me a fuga vagorosamente preparada  
pediste-me um cigarro

na outra página estávamos rindo  
estendidos no pobre embarcadouro de madeira  
planeávamos atravessar a noite mágica do rio

a página seguinte está em branco  
mas lembro-me que te agarrei as mãos e disse:  
todos os cigarros do mundo são para ti (SGM in MD, p.295).

O sujeito melancólico, em *Salsugem* e em *Horto de incêndio*, está instituído, sobretudo, na falha, na fissura, restando a ele a mutilação, o inacabado, o imperfeito. Em *Filosofia cinza: melancolia e o corpo nas dobras da escrita*, Márcia Tiburi concebe o sujeito melancólico a partir da falta, da lacuna:

O sujeito deixa falar seu vazio e constrói o mundo a partir do saber sobre sua solidão, sobre seu nada ser – ele se compara e se mede na eterna auto-afirmação de sua miséria, de seu não saber, de sua ignorância – e a carrega para reinstaurá-la no lugar metafísico, na fundação do sujeito, para dar uma cor ao eu, a cor negra do abismo escuro onde cada um perdeu a si mesmo. O eu melancólico é o fantasma. Persegue-lhe o dever-ser dizendo-lhe que a ordem do mundo é outra e ele um estrangeiro desse mundo dos vivos. O melancólico é o túmulo flutuante de si mesmo. O “si mesmo” é esse desaparecido, essa *cogito* sem rumo, navegador eterno sobre o mar nonsense, espécie de morto vivo que carrega o lema da existência como a navegação precisa: “existir” é seu réquiem (TIBURI, 2004, p.54).

A negação e a fissura se radicam em *Salsugem* e em *Horto de incêndio*, inviabilizando qualquer tentativa de vínculo. O sujeito na palavra albertiana é o estrangeiro comentado por Tiburi (2004), indivíduo que constrói sua existência a partir do vazio:

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 aborrecimentos (HI, p.25).

O sujeito esfacelado sabe que não é crível o encontro com a totalidade e com a integridade de si. A jornada do sujeito albertiano segue o curso fúnebre, a marcha para o fim, incendiando e destruindo as certezas e a crença de totalidade, seja do corpo-texto, seja do próprio corpo ou do corpo alheio. Diante disso, é possível pensar a melancolia, nos dois livros, como o mecanismo pelo qual essa poética se relaciona com o mundo. O discurso melancólico é o mediador do sujeito em relação à memória e ao corpo, sob a perspectiva da perda e da morbidade. Em outra estrofe do mesmo poema, o “lodo” e as “sílabas preciosas” são imagens equiparadas pelo eu poético, compondo um cenário de decomposição e de solidão:

é verdade bateram à porta  
mas não podias abrir  
nesta casa só sobrevive a memória turva  
dos poemas amados – mais ninguém mais nada  
além da parede de lodo e da caixa de sapatos  
cheia de sílabas preciosas – e uma mesa pequena  
com um albatroz empalhado para te vigiar a alma (HI, p.25).

A denominação autobiathanatografia, sugerida por Amaral (1991) como maneira de compreender a produção do poeta a partir do direcionamento no sentido da morte, é uma

perspectiva interessante de se analisar essa obra, pois conduz às temáticas da escrita do eu e do aniquilamento: “mas a morte quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melódica dos dias” (HI, p.69).

A partir da “lente” da melancolia, são percebidos o corpo e a memória. A memória é imprecisa e o indivíduo está sozinho, inabilitado de estabelecer contato com o outro. Memória/esquecimento/escrita estão implicados na constituição do corpo fracionado e múltiplo. Esse corpo, inscrito na noite, na fotografia, no papel, se compromete com a travessia, com o medo e com a morte:

em todos os retratos haverá um rastro de ferrugem  
 porque a demora corrói o olhar... alinhava no papel  
 o ácido das noites em sépia

no vidro das montras pressentimos a fuga  
 o desabar da cidade o peso da chuva... sempre  
 que o diálogo existe entre a sensibilidade do corpo  
 e do filme... as mãos repetem os gestos  
 as palavras desfazem-se no lusco-fusco surge o medo  
 estas pedras fascinadas pelos neóns donde se solta a fera  
 que nos devassa os umbrais dos dias morrendo (SGM in MD, p.322).

Isto é, o desejo e o desespero se instalam na poética albertiana, na medida em que há uma tentativa de alcançar o outro e de estabelecer uma ordem às coisas: o tempo não se gastou / passei estes anos a colocar as coisas / nos seus devidos lugares (SGM in MD, p.293). Sem embargo, essa empresa é fadada ao fracasso desde sua origem, já que o sujeito está ciente de que seus anseios não podem ser atingidos:

eu vou continuar aqui  
 arrumando as pedras os fogos o cuspo os astros as veias  
 a florida água das paixões  
 daquela memória todos os actos  
 onde a ausência do corpo-amante adquiriu a ternura do barro  
 e a vida esquecida dalguma cassiopeia (SGM in MD, p.271).

O desejo de ordenar e de organizar a paisagem, o cosmos, o corpo e os sentimentos procede da ausência. Isto é, a escrita e a memória são as possibilidades de restituir a presença do corpo-amante. Contudo, mesmo diante de versos que apresentam a vontade do eu poético em ordenar, “eu vou continuar aqui / arrumando as pedras os fogos os astros as veias”, na poética do português é onipresente a consciência do fracasso de sua empreitada:

arrasto comigo o cheiro amargo da memória  
 mascaro os dias com palavras cujo significado perdi  
 mas nenhuma felicidade vem alojar-se no coração (SGM in MD, p.334).

A memória *amarga* e as palavras *sem significado* estão envoltas pela negatividade e pelo fracasso. A felicidade, então, não pode ser alcançada pelos caminhos das lembranças e da escrita, o trajeto para ela está interdito. A melancolia é tanto o intermediário do sujeito com o entorno, a forma que ele compreende o mundo, como aquilo que está resguardado para ele, seu destino final.

Agamben (2007) compreende a questão do desejo e da interdição do objeto, por meio de uma relação de dualidade: a ausência do objeto e o desejo de possuí-lo. Ao deter-se sobre as origens do que se entende como sendo o comportamento do acidioso, o filósofo italiano analisa a aflição que acometia os monges na Idade Média, sob a perspectiva do paradoxo da acídia:

É assim que a ambígua polaridade negativa da acídia se torna o fermento dialético capaz de transformar a privação em posse. Já que o seu desejo continua preso àquilo que se tornou inacessível, a acídia não constitui apenas uma *fuga de...*, mas também uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência. Assim como acontece com as figuras ilusórias que podem ser interpretadas ora de um, ora de outro modo, assim também cada traço seu desenha, na sua concavidade, a plenitude daquilo de que se afasta, enquanto cada gesto realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo que a liga a ele (AGAMBEN, 2007, p.32).

A “fuga para” delinea a inconciliável contradição a que o sujeito está submetido. Nesse cenário de afastamento e de aproximação do objeto, atrelar a preguiça ao comportamento do acidioso deturpa o desespero e a agonia experimentados por ele. A falta de ação e a morosidade ligada à acídia se devem à paralisia causada pelo medo aterrador que acomete o indivíduo. Agamben evoca a iconografia medieval para pensar esse fenômeno:

Esse desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto foi plasmado pela iconografia medieval no tipo de acídia, representado como uma mulher que desoladamente deixa cair por terra o olhar e solta a cabeça sustentada pela mão, ou então como um burguês ou um religioso que confia o próprio desconforto ao travesseiro que o diabo lhe oferece. O que a intenção mnemotécnica da Idade Média oferecia para a edificação de quem contemplava não era uma representação naturalista do “sono culpado” do preguiçoso, mas o gesto exemplar de deixar cair a cabeça e o olhar como emblema da desesperada paralisia do ânimo diante da sua situação sem saída (AGAMBEN, 2007, p.30-31).

A inexistência de solução para esse impasse situa o indivíduo no ambiente de inquietude. É possível compreender *Salsugem* e *Horto de incêndio* sob o aspecto da acídia, contudo, é necessário efetuar algumas alterações na maneira de se entender esse comportamento na poesia do português. “Abandonar a aldeia o lugar a casa o corpo / a escrita e todas as paisagens / viajar escondido no comboio-correio da noite” (SGM in MD, p.265): a poética albertiana ressignifica a clausura monástica por meio da viagem errante. O deserto, o mar, o deslocamento sem rumo definido são maneiras de isolamento e de reclusão. A inviabilidade de concretizar o desejo, de presentificar o

corpo-amante e de ordenar os objetos e a realidade fazem o sujeito em *Salsugem* e *Horto de incêndio* refugiar-se nesses ermos. Por isso, em Al Berto, o mar-deserto percorrido pelo eu poético é o espaço em que os corpos se confrontam com o silêncio e com a solidão. O mar é a habitação daqueles que encontram, na imensidão das águas salgadas, o isolamento. Sobre as acepções de deserto para Al Berto, é possível mencionar a entrevista que está preservada no espólio do escritor<sup>16</sup>:

[sobre o Alentejo] O Alentejo, pela sua imensidão, ainda é o lugar, em Portugal, onde gosto de viver. É o lugar onde é possível caminhar e fingir que não sabemos o que está para lá da linha do horizonte. Ou ficarmos assim, parados, a esvaziarmo-nos do bulício do mundo, ou deixar a sua imensidão entrar em nós, cristalizar no mais fundo do coração. É no Alentejo que se começa a pressentir o deserto, que começa na outra costa, a de África, e esse outro deserto que está dentro de nós, onde podemos caminhar horas a fio sem encontrar ninguém, exatamente como quando caminhamos na planície sem fim.

[sobre o mar] Sim, o mar também é um deserto. Mas este deserto em eterno movimento deu-me o primeiro ruído de que me lembro. O marulhar das águas é o ruído mais antigo da minha infância. E se calhar será o último. O mar dá-me sempre uma vontade imensa de fugir por ele adentro. Mas como não posso fazê-lo, acabei por interiorizar de tal modo que basta fechar os olhos, ouvi-lo, e não me mexer durante horas. Assim viajo e me fujo de tempos em tempos.

[sobre a noite e a cidade] A noite e a cidade são, para mim, indissociáveis. É o meu terceiro deserto. Aquele que atravesso com o desejo à flor do olhar. Nele encontro os jogos de sedução, o tempo que parece ter parado, as pequenas e grandes derrotas do amor, as paixões inesperadas. A noite é um espaço de máfia onde se navega em liberdade, muito mais que durante o dia. E como sou, apesar de tudo, um animal profundamente urbano, é a noite das grandes cidades que me atrai, com as suas mentiras, ilusões e verdades. E por vezes a noite oferece-nos melancolia, um pouco de alegria e quem sabe se não nos põe no meio do caminho alguém que sorri e desaparece no escuro. Muito tempo depois ainda nos lembraremos desse sorriso. E voltaremos a percorrer a noite, sempre, na esperança de o reencontrarmos. Mas a noite das cidades é a maior parte das vezes cruel, e ficamos sós – porque esse talvez seja o destino ou a condenação daquele que escreve... (Al Berto, apud SASAKI, 2014, p.112).

Essa passagem esclarece a percepção do escritor sobre o mar: deserto em movimento. No excerto de um poema, de *Salsugem*, o eu poético está à procura pelo deserto-mar:

qualquer porto era bom para embarcar  
fugir às tribos e ao sol impiedoso  
ir em busca de sossego noutras ilhas nocturnas  
outros desertos onde o mar se revela e os olhos ficam atentos  
ao movimento luminoso dos corpos atravessando  
os dias lentos sem regresso (SGM in MD, p.303).

Assim, aqui é cabível a análise de Sasaki (2014, p.113) sobre as diversas possibilidades de temáticas operadas pelo deserto-mar: a hostilidade, a solidão ou a resistência. No primeiro caso, o

<sup>16</sup> De acordo com Sasaki essa entrevista incluída no espólio de Al Berto está “Em folhas grampeadas, há respostas para uma presumida entrevista. Al Berto não copia as perguntas, apenas as enumera e indica o que parece ser seu tema principal. É difícil precisar a data do documento, mas há alguns indícios. Certamente é posterior a 1988, pois *Lunário* é citado e discutido como obra publicada” (SASAKI, 2014, p.111).

eu lírico ressalta o oceano, o mundo, o sujeito, como espaços onde a sobrevivência do indivíduo é desafiada. No que se refere à incomunicabilidade, o sujeito se vê afastado da interação com o outro, seja por uma incapacidade de estabelecer conexões com as pessoas, seja pela natureza desértica que não propicia a alteridade. Na última situação, a fuga para o deserto é uma forma problemática de sobreviver às vicissitudes da vida, como também de resistir à degradação da realidade. A fuga-viagem está imbricada nessa poética, ela constitui-se pela busca do indivíduo por seus desertos.

as luzes do cais revelam-me corpos fugidios  
penumbra donde se escapavam ditos obscenos  
gemidos agudos sibilantes risos que despertavam em mim  
a vontade sempre urgente de partir (SGM in MD, p.302).

A fuga última, a de Al Berto, a de Rimbaud e a do eu poético, está na dimensão da palavra e da imagem, as quais encaminham o olhar pelas incongruências, pelos desencontros e pelas impossibilidades da realidade: “o que dissemos perdeu o sabor e o sentido. / harrar, aden, lisboa, este silêncio... capaz de ordenar e / desordenar o mundo. o canto sublime das miragens.” (HI, p.66). Harrar e Aden, as cidades que o itinerante Rimbaud percorreu durante a época em que interrompeu sua produção literária e iniciou a vida de comerciante, coincidem com a Lisboa, de Al Berto

feita de fios de sangue  
de províncias  
de esperas diante dos cafés  
de vazios sob um céu plúmbeo que ensombra  
os jardins das estátuas partidas (HI, p.47).

Essa poética persiste como a obsessão na idéia de fuga, que se caracteriza pela maneira possível de sobreviver: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram. / fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor ma- / neira de encenar o desespero / bebi águas inquinadas. / vi o corpo suspenso no rebordo dos poços, / o coração batendo descontrolado.” (HI, p.69). Vida e desespero se confundem materializando o medo e a melancolia no trajeto fúnebre do sujeito. E, nesse itinerário em que o eu poético passou “a vida a fugir, de cidade em cidade, com um / sussurro cortante nos lábios”, confundem-se em *Horto de incêndio* a existência errante de Rimbaud, a vida de viajante de Alberto Tavares pela Europa e a do eu poético que faz uma revisão dos seus trajetos pelas cidades, ruas, estradas, silêncios, presenças e pontes por onde caminhou.

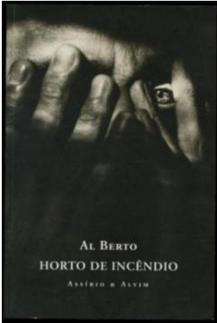
Outro aspecto acerca do corpo, nas duas obras, que necessita ser identificado é a simbiose que sucede entre indivíduo e paisagem. Os sujeitos que habitam os poemas possuem o desejo de confundir-se com os cenários percorridos – “cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas / moviam-se medusas luminosas ao alcance da fala / e o peito era o extenso areal”. Amalgamar-se

com a fauna, a flora e a geografia é o desejo do ser: camuflar-se, estender o corpo para o movimento das marés, para a secreta vida das cassiopeias: “deixa a árvore das cassiopeias cobrir-te” (*HI*, p.9) e das conchas. O eu poético não está alheio à dinâmica do ambiente: “fico atento à textura óssea das conchas / enquanto a memória esboça os passos do homem desaparecido / a música dilata-se nas luminosas maresias de março / o crepúsculo ferrugento dos limos envolve o segredo / dalgum molusco agarrado ao esqueleto afiado dum peixe” (SGM in MD, p.278). A poesia albertiana está atenta ao movimento das macieiras, ao ciclo das estações e à disposição das constelações. O corpo sente a presença dos pássaros, do mar e das flores: “ainda ouço / a voz outonal das palmeiras e o murmúrio / do vento cercando a casa protegida pelo bolor” (SGM in MD p.293). Os elementos naturais caracterizam as lembranças do sujeito, o qual insere sons, cheiros e cores nas suas rememorações. Existe a sincronicidade entre os processos naturais e os sentimentos e atos presentes nos poemas: “envolver-me na mais obscura solidão das searas e gemer / amassar com os dentes uma morte íntima / durante a sonolência balbuciantes das papoulas prolongar / a vida deste verão até mais próximo verão / para que os corpos tenham tempo de amadurecer.” O ambiente é cúmplice do corpo solitário e melancólico, que almeja confundir-se com o sal, o mar e a terra.

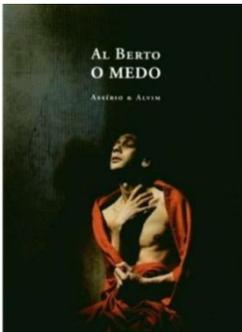
A cidade, a natureza e a casa formam a constelação em torno da qual a poética albertiana habita. Além da relação com o ambiente e ainda o aspecto bastante marcado pela fortuna crítica do vínculo com a cidade, a poética do português extrapola a urbe, o mar, os desertos e o deambular pela noite citadina. A casa é preocupação recorrente dessa poesia, indicando que, além do viajante e do andarilho, existe uma poética da interioridade da casa. A casa apresenta-se a partir do espaço onde o sujeito reflete sobre os fatos pretéritos da sua vida, tornando-se, sobretudo, o lugar onde a perda e a tristeza se materializam. O bolor e a decomposição da casa são a corporificação da solidão que se estabelece na existência do sujeito. Em *Horto de incêndio* e em *Salsugem*, a casa é habitada pela ausência e pela impossibilidade. A casa-corpo é onde prepondera a melancolia, lugar em que o eu poético vê claramente seu isolamento.

acordo para a trémula água das palavras  
 canto outro corpo  
 serei aquilo que for possível ser na solidão da casa  
 onde as aranhas interromperam o trabalho das teias  
 e nunca mais voltaram (SGM in MD, p.336).

O corpo, portanto, sob diversas perspectivas, está em evidência na obra albertiana. A capa dos livros é outra instância em que se observa a importância corporal nessa obra, por isso é conveniente atentar-se para as capas de *Horto de incêndio* e de *Salsugem* e da antologia *O medo*.

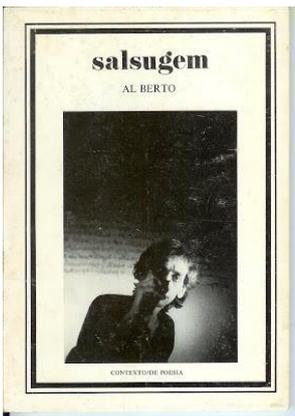


Na capa de *Horto de incêndio*, o poeta português posiciona as mãos sobre o rosto, deixando entrever o olho direito que fita o observador. A foto em preto e branco, produzida por Paulo Nozolino, apresenta um corpo em que se notam as cinzas que o encobre, os dedos e o rosto do indivíduo sugerem a ocorrência de um recente episódio de incêndio. Esse corpo, que tem em si os vestígios e as marcas do fogo, é o do próprio poeta.



Na antologia poética *O medo*, Al Berto teatraliza uma referência à obra do pintor Caravaggio (1571-1610). A veste em vermelho, que em Caravaggio em geral lembra martírio, envolve um corpo cercado de sombra, mas destacado pela atitude de entrega ao sofrimento, como se fosse uma oferenda sacrificial.

Na edição de 1984 de *Salsugem*, Al Berto aparece com uma caneta em riste simulando a escrita na capa do livro. Enfatiza, assim, a própria autoria, afirmando sua corporeidade, mas coloca-se por trás do texto escrito, como a realçá-lo, dando-lhe primazia.



Entretanto, a luz incidente sobre a figura do poeta, enquanto o texto começa na sombra, desconstitui o jogo entre o corpo e o manuscrito, destacando o rosto, por sua vez dividido entre iluminado e escuro.

A apresentação da capa desses livros é um dos indícios da importância do corpo na obra albertiana. Na poesia de Al Berto, o corpo se situa no âmbito do performático, da subjetivação, da homoafetividade, do outro, da alteridade, da fragmentação, da morbidade. De acordo com

Ornellas,

Nos textos, as viagens se fazem, as leituras avultam, os amores se realizam, as notas se registram, os inventários assomam, as cópias – implícitas ou explícitas – ensaiam formas diferentes e fabricam sua postura, o gesto, a técnica, o corpo próprio – estrangeiro, híbrido, mestiço, andrógino, hermafrodita, monstruoso pela sua desmedida. O que há – de fato – é um movimento de ruptura com as fronteiras de todas as espécies, ruptura com a própria ideia de que o texto poético seja sempre um comentário (crítico) sobre a vida – e não uma forma de experiência da vida na sua dimensão mais concreta e real. Al Berto soube se forjar um especialista extremamente arguto e competente na arte de elaborar formas de

sensibilidades e formas sensíveis – seu texto é a realização, a formalização dessas vontades do seu corpo; bem distante das modalidades moralizantes de se pensar, se ler e se interpretar o gesto da criação. (ORNELLAS, 2008, p.98-99)

O narcísico, o biográfico, o sujeito, a ficção e o corpo atuam, portanto, a partir de presenças e ausências. É dessa forma que essa poesia incendiária, como diz Melo e Castro, constrói semas de emoção e sentimento – emosemas:

Al Berto dá-nos a recuperação do discurso através de um conhecimento dos elementos de que esse discurso se pode construir, sem discursividade, isto é, sem a autocomplacência de quem se ouve e gosta de se ouvir, no que julga que diz. Esta delicada operação semântica só é possível por uma permanente oscilação entre o abandono e a vigilância, a que a negatividade dá um sabor amargo da experiência (CASTRO, 1989, p.104).

Como aponta Eduardo Prado Coelho ao analisar *Uma existência de papel*, o itinerário poético, de Al Berto, direciona-se para a morte:

Para sermos correctos: é um livro em que tudo se põe a morrer. Dois versos dizem isto com admirável concisão: “quando aqui não estás / o que nos rodeou põe-se a morrer”. O mais interessante deste texto de Al Berto é o modo como ele vai trançando o frágil rendilhado negro desta impregnação da morte. Ela começa na fotografia que acompanha o volume e reduz a imagem da mão ao corte sombreado. Ela passa pelo título, onde se diz o modo como a existência se vai desumunindo e adelgaçando até ficar reduzida à leveza evanescente de um papel (COELHO, 1988, p.156).

Essa dinâmica, então, semelhantemente, é percebida no *corpus* desse trabalho, o périplo para a morte inicia-se das imagens da capa, vai se desenvolvendo pelo abismamento e até a redução ao desaparecimento e destruição do corpo e da escrita dos versos finais de cada livro onde: “talvez encontres estes papéis escritos / no recanto mais esquecido da noite... talvez / descubras o vazio onde o corpo desgasto esperou / vou destruir todas as imagens onde me reconheço / e passar o resto da vida assobiando ao medo (SGM in MD, p.317); e “o que vejo não se pode cantar. / caminho com os braços levantados, e com a ponta dos / dedos acendo o firmamento da alma. / espero que o vento passe... escuro, lento. então entra-rei nele, cintilante, leve... e desapareço” (HI, p.73).

Assim, nesses dois livros há um aprofundamento do percurso ao encontro do aniquilamento, traduzido num discurso melancólico em que se celebram os ritos fúnebres desse corpo que sobrevive precariamente na escrita.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A divisão em fases da obra de Al Berto está na seara do possível e do inviável. Essa afirmação, embora esteja no domínio do contraditório, pode ser enunciada para referir-se aos

desafios imbricados na categorização da poética do escritor português. No que concerne a *Salsugem* e a *Horto de incêndio*, ambos possuem aspectos que se distanciam e se aproximam, o que torna problemático delinear quaisquer limites claros entre os dois livros. A partir das leituras dos poemas, constatou-se a propriedade da poética estudada de repelir a imposição de contornos precisos e restritivos. Sobre a possibilidade de determinar dois momentos na poética albertiana, Amaral argumenta:

O excesso e a vertigem de sentir, mas simultaneamente o deserto e a lucidez da distância e da solidão: entre estes dois pólos têm evoluído a escrita e o universo de Al Berto. De início mais entregue ao primeiro, atingiu depois um grau de maturidade e depuração que culmina, a meu ver, n' *Uma Existência de Papel* (1985) (AMARAL, 1991, p.121).

O descomedimento por um lado e por outro o direcionamento à concisão e à moderação do sentir, rumo ao deserto, são os polos identificados por Amaral e por críticos como Pitta (2003). Precisar o momento em que o segundo período começa não é consensual. Alguns sugerem que o processo de “desertificação” se inicia em *Trabalhos do olhar*, já outros estudiosos sustentam que *Salsugem* seria o livro em que a moderação do “sentir” aflora. *Horto de incêndio*, também, em certa medida, marcado pelo estigma de ser a publicação que antecede a morte do escritor, é classificado como o livro em que a solidão e o deserto se intensificam. Considerando, estritamente, o *corpus* dessa pesquisa, *Salsugem*, para alguns críticos, pertence ainda ao período em que o escritor se dedicava ao deambular à noite, à vida noturna e à experiência vertiginosa, enquanto *Horto de incêndio* seria a obra mais melancólica, na qual a concisão domina mais do que em *Salsugem*.

As propriedades intercambiante e especular da poética do português situam tais classificações no âmbito do desnecessário, visto que empreender normatizações da poesia em questão é submetê-la à clausura. A primeira característica – a intercambiabilidade – pode ser relacionada a essa poética por, constantemente, descentrar as certezas e os absolutos. A segunda – a especularidade – por produzir a imagem do outro, da poesia e do eu de maneira distorcida e fragmentária.

A melancolia atravessa *Salsugem* e *Horto de incêndio* a partir de convergências e de diferenças. Esses dois textos participam de um panorama de reatualização, de complementaridade. Nota-se a reatualização das preocupações poetizadas em *Salsugem* nas reflexões da outra obra analisada, a exemplo do mar e do transcorrer do tempo. No primeiro livro, o eu poético sentado à beira do mar sente os impactos do envelhecimento e da solidão, e declara o seguinte:

(anos mais tarde, recordo agora, cresceu-me uma pérola no coração. Mas estou só, muito

só, não tenho a quem a deixar.)

um dia houve  
que nunca mais avistei cidades crepusculares  
e os barcos deixaram de fazer escala à minha porta (SGM in MD, p.307).

No segundo, o indivíduo experimenta, semelhantemente, a passagem do tempo. O eu lírico está, como no trecho de *Salsugem*, circundado pela presença marítima:

depois  
deixarei o dia avançar com o barco  
que levanta vôo e traz as más notícias dos jornais  
e o cheiro espesso das coisas esquecidas – os óculos  
para ver o mar que já não vejo (...) (HI, p.14).

A complementaridade pode ser identificada no deserto que, em *Salsugem*, é o mar e o lugar de desejo e de angústia do eu poético – “não quero mais perceber as palavras nem os corpos” (SGM in MD, p.333). Em *Horto de incêndio*, além dessas questões, presencia-se a caracterização física do deserto:

no limite da escassa água e desta terra seca  
mal abençoada – caminhas  
na plana noite das ardósias  
nas jeiras de súplicas e recolhimento onde  
talvez de esconda  
o contorno quase terno de deus (HI, p.29).

É plausível assinalar que *Horto de incêndio* retoma as temáticas suscitadas em *Salsugem*, por isso não é razoável dizer que o último livro do português apresente novos temas. O livro derradeiro não destoia do discurso do anterior, em que perpassa a descrença na realidade estabelecida. Perpetua-se nele o desejo do viajante de desprender-se do “lixo que o rodeia”.

O sujeito que não se reconhece diante de sua imagem especular presentifica-se nos dois livros. Isto é, a melancolia é a forma encontrada pelo sujeito de estabelecer a sua leitura do mundo e de relacionar-se com ele. Amaral reflete que:

o mundo de Al Berto pode considerar-se, deste modo, um dos mais melancólicos da nossa poesia recente. Seu tem sido o culto dessa “*difícil arte da melancolia*” (LR), essa sensação psico-afectiva herdeira da *acedia* medieval e em que se conjugam, saturnianamente e numa indefinível mistura, o torpor, a nostalgia e o tédio (AMARAL, 1991, p.125).

O discurso melancólico tecido por Al Berto se acerca do simulacro conceituado por Baudrillard. O borgiano mapa que antecede o território é uma imagem desenvolvida pelo filósofo em *Simulacro e simulações* (1991) para pensar o conceito de simulacro. Baudrillard diz que:

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra os territórios cujos fragmentos apodrecem sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real (BAUDRILLARD, 1991, p.8).

O simulacro faz parte da reflexão do filósofo sobre os paradigmas da sociedade capitalista, mas é possível estender esse conceito à poesia do poeta português para analisar de que maneira o discurso melancólico está radicado nos poemas de *Salsugem* e de *Horto de incêndio*. A melancolia sublima a dor que inicialmente tem suas raízes no amor perdido, na juventude que está sedimentada no passado. Entretanto, no decorrer dos poemas, o “terreno” – os fatos que suscitam o sentimento de tristeza e de dor – é suplantado pelo “mapa” – a melancolia. Ou seja, essa última perde seu vínculo de causalidade com o vivido, transformando-se num discurso que se alimenta de si mesmo, sobrepujando os vestígios de casualidade, agora apenas estilhaços no “deserto do próprio real”.

No conto de Borges, *Do rigor da ciência*, citado por Baudrillard, o império e o mapa se confundem, o último ocupa toda a cidade, “simulando” a extensão do território. Nesse caso, para o filósofo francês, não seria uma simulação, mas sim um simulacro, visto que o modelo não existe, a cópia suplanta o paradigma que o originou. Nele, o suposto relato de Suárez informa:

[...] Naquele Império, a Arte da cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses Mapas desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

SUÁREZ MIRANDA: *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658 (BORGES, 1999, p.247 apud BATISTA, 2012, p. 64-65).

A melancolia, em *Salsugem*, e, em *Horto de incêndio*, é simulacro, o mapa borgiano, que envolve as palavras pela perspectiva da fuga e da solidão. Explicitar as causas do “mal do meio-dia”, nessa poesia, não abrange os vazios e as ausências promovidas pelo discurso melancólico. Esse último dialoga com a exterioridade por meio da negatividade e da hesitação perante o outro e a linguagem. Ao erguer “moradas de silêncios”, “edifícios de nada”, paisagens existentes somente numa fotografia, amores proscritos e viagens sem rumo, a escrita de “sal” e de “incêndio” instaura o discurso que renega as conciliações e a falha. Eleger, como percurso, a fissura, para aproximar-se da melancolia albertiana, permite compreender que ela parece derivar do desassossego do sujeito

diante da sua incapacidade de compreender as vicissitudes da realidade.

Entretanto, a melancolia que se instala na folha de papel está na dimensão da palavra. A escrita, a fotografia e as imagens constroem e ressignificam o discurso melancólico de forma que as “unidades de sentimento” não se sustentam além das fronteiras da escrita. Cattaneo reflete sobre a capacidade dessa poética de consubstanciar realidade, escrita e fotografia:

Achamo-nos na realidade-realidade, na realidade-fotografia, ou já na realidade-fotografia-escrita? Portanto, a aludida clareza ou a aludida facilidade não seriam, desde logo, nem tão claras nem tão fáceis. Porque uma coisa é sermos patéticos na escrita e outra é sermos patéticos na vida de uma fotografia que fixou o patetismo da vida e, outra ainda, é sermos patéticos na escrita que fixou o patetismo de uma fotografia, a qual, por sua vez, fixou o patetismo da vida. Ora, se aceitarmos o facto de que a escrita e fotografia são duas metáforas da vida, encontramos-nos diante da metáfora de uma metáfora da vida. E o patetismo? Chegados a tal ponto deveremos considerá-lo não exactamente como um fim mas, apenas, como um instrumento (CATTANEO, 1986, p.90).

A poética albertiana estabelece sua palavra melancólica no intervalo, isto é, numa realidade terceira que se situa entre a vida e a ficção. As várias camadas que se interpõem entre o real e o escrito, nos poemas de *Salsugem* e de *Horto de incêndio*, fazem que a melancolia adquira a perspectiva especular, de distorcer aquilo que está sob suas “lentes”: “o mundo que te rodeou continua inaudível e perdido / apodrece nas fotografias arrumadas dentro da gaveta / debaixo da roupa engomada” (SGM in MD, p.334). Ela é uma mediadora entre o sujeito e o mundo, e, além disso, é a agenciadora que se interpõe entre o sujeito e a escrita.

Al Berto tem sua poesia inscrita nos liames da discursividade e da referencialidade. A volta aos “relatos simples” é uma das características indicadas por Rosa Maria Martelo (2003) na poética de Al Berto. A linguagem, então, reconstrói essa discursividade, de maneira que ela é deslocada da instância do real. Melo e Castro comenta a negatividade e os seus vínculos com a dita retomada do real presente na poesia do português:

o niilismo, a abjeção, a recusa, a solidão são assim assumidos como valores escriturais, propondo um novo sentido do texto poético que consiste na reconstrução dum discurso deliberadamente discursivo, descritivo e referencial, criando uma distância táctica entre aquilo que se diz, se descreve ou se refere e o modo como efectivamente constrói o discurso (MELO E CASTRO, 1989, p.105).

*Salsugem* e *Horto de incêndio* se ramificam em duas tendências principais, que se relacionam. Uma é a narratividade que recupera os relatos marítimos, o confessionalismo das cenas dos amantes ocasionais, as trajetórias do viajante errante. Outra, a construção de imagens de animais, de flores e de pássaros que proporcionam lacunas semânticas nos poemas, dificultando a

compreensão linear dessa poesia. Esse movimento duplo converge para o sujeito pulverizado que não reconhece sua imagem especular e a multiplicidade de corpos que habitam o indivíduo. O retorno ao real pode esboçar a tentativa de situar mais claramente a “dissolução identitária” (MARTELO, 2003, p.100). Por outro lado, a persistência da linguagem fragmentada e obscura, característica da poesia portuguesa da década de 60, continua de certa forma, por meio das imagens “opacas” e avessas à significação. Martelo percebe esse movimento duplo e, aparentemente, contraditório da poesia a partir da década de 70, explicando que:

É por esse motivo, provavelmente, que o lirismo figurativo é apenas um dos desenvolvimentos da poesia do último quartel do século XX. O lirismo abstractizante e impessoal tem todas as condições para permanecer, embora seja particularmente visível (e interessante) a tendência para fundir as duas possibilidades numa espécie de sincretismo que, ao mesmo tempo, recupera a tradição da Modernidade (pelo fato de reutilizar/prolongar) e a subverte, por poder combiná-la com um registro muito mais figurativo e susceptível de produzir um efeito de realismo. Nas décadas de 40 e 50, quando o efeito de realismo era obtido por referência a uma versão de mundo ontologicamente forte (o marxismo, por exemplo), a sua presença facilmente implicava que a tradição da Modernidade fosse colocada “sob rasura”. Agora ambos parecem poder conviver sem grandes dificuldades (MARTELO, 2003, p.101).

O desassossego presente em Al Berto, portanto, tem sua referencialidade comprometida pela palavra que estilhaça e desestrutura as certezas sobre o sujeito e sobre a vida. Em *Salsugem*, o hermetismo se entrelaça com a descrição de ações e de cenas, a exemplo de: “hortelã bravia esmagada contra o rosto / seiva morna sobre o ventre emaranhado nas trepadeiras / secas latas de conserva detritos de comida / um fio de azeite escorre da boca” (SGM in MD, p.259). Em *Horto de incêndio*, também, é possível identificar a mescla entre o corriqueiro, o identificável e o esfacelamento da palavra e do sujeito: “não saberás nunca da tua metamorfose / em pantera aérea – vou proibir que te passeies por cima dos sentimentos e dos móveis” (HI, p.20). A dificuldade de acercar-se das experiências demonstra que a poética de Al Berto está atravessada pelo trauma. A perda da coesão da linguagem aponta para a complexidade de o sujeito aproximar-se dos sentimentos, que são de difícil verbalização. As imagens enigmáticas estão ligadas ao onírico que se infiltra em *Salsugem* e em *Horto de incêndio*. Amaral, sobre a palavra que se vincula à problemática do eu poético/tu de relacionar-se com o entorno, explica:

O recurso do onírico traduz, como sempre, uma insuficiência do real, um profundo e enraizado mal-estar que se infiltra no quotidiano e leva o *eu* a desejar fugir-lhe a qualquer preço (AMARAL, 1991, p.125).

A melancolia habita nessa linguagem que oscila entre a narração dos fatos que estão na memória do sujeito e provocam dor e as imagens desconexas e despedaçadas.

Grande parte da fortuna crítica da obra de Al Berto, portanto, defende que há uma intensificação do deserto e do isolamento com o decorrer das publicações, o que faria de *Horto de incêndio* o mais melancólico livro do autor. Como se viu nas análises deste trabalho, a derradeira obra do português está efetivamente impregnada de morte e de desilusão.

Contudo, *Salsugem* possui a constante negação do sujeito de fixar-se numa terra e numa casa: “as luzes do cais revelavam-me corpos fugidios / penumbras donde se escapavam ditos obscenos / gemidos agudos sibilantes risos que despertavam em mim a vontade sempre urgente de partir” (SGM in MD, p.302). Ademais, a potência imagética desse livro está sempre a invadir a memória do tu/eu, devassando os corpos; os recônditos esquecidos, desbravados pelos marinheiros; e a fúnebre atividade de fotografar. A casa abandonada, os naufrágios e a fotografia esquecida pertencem a *Salsugem*, que está sempre se voltando para o silêncio e para a memória corrompida. Esse livro é preponderantemente imagético, e nele a natureza se move e acompanha o sujeito em seu percurso de desencontro e de abandono. A melancolia está nos corpos de papel e nas moradas de silêncio desse livro.

*Horto de incêndio* apresenta a temática da degradação explicitamente presente em poemas como “Sida” – “aqueles que têm nome e nos telefonam / um dia emagrecem” (HI, p.36), “Lisboa (1)” – “e morres / carregado de tristezas e de mistérios – morres algures / sentado numa praceta de bairro – o olhar fixo / no inferno marítimo das aves” – e “Morte de Rimbaud” – “mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão cinza melodiosa dos dias” (HI, p.69). O léxico gravita em torno da dor, da incapacidade de cantar, da morte iminente. O silêncio tão tematizado em *Salsugem* é convocado em *Horto de incêndio* por meio da morte. Nessa última obra, o discurso melancólico está mais diretamente voltado para a disforia e o sujeito está fatigado, preparando seu ritual fúnebre: “da bruma desprende-se / o adocicado olor da morte” (HI, p.44)

É possível falar num aprofundamento da melancolia em Al Berto, mas parece mais pertinente, no caso dessas duas obras, mencionar que há um abismamento do discurso melancólico no decorrer de cada poema e não necessariamente uma melancolia preeminente em um dos dois livros.

Pode-se asseverar, após as análises e a comparação empreendidas, que os poemas albertianos iniciam-se com uma caracterização quase fotográfica do ambiente, enumerando e descrevendo a paisagem, mesmo que esse processo seja muitas vezes composto por imagens

desconexas. Em geral, o *tu* se infiltra, espelhando os vazios e as lacunas do sujeito e estabelecendo o diálogo com o eu fadado ao insucesso.

No decurso do texto, a escrita e os sentimento do indivíduo são tensionados pela memória rasurada, incapaz de proporcionar a pacificação do corpo que deambula pela melancolia lunar. O tempo está intensamente manifesto nos poemas, seja pela nítida obsessão e inquietude com o passado, seja pelo itinerário temporal empreendido no decorrer do texto. A manhã se precipita – “cai na manhã do coração desolado” (HI, p.13) – no cenário do poema, para aos poucos o crepúsculo, o entardecer e a noite ocuparem seu espaço – “(...) os olhos / alagados pelas visões doutro mundo... o medo da noite / cobrindo a pele com seus minúsculos guizos / depois” (SGM in MD, p.314). Há ainda poemas em que a dinâmica cíclica indica o desfecho para o início de outra manhã – “o corpo num arco de pedra tenso simulando / a casa / onde me abrigo do mortal brilho do meio-dia” (HI, p.17).

Nas últimas estrofes, ao indivíduo não há outra solução senão contentar-se com o que lhe resta do corpo em que ele não mais se reconhece. O fracasso prepondera, no fechamento dos poemas, criando a atmosfera de suposta desilusão. O eu poético deixa em suspensão o cenário de nulidade e de ausência, seja pelo sujeito prostrado no sofá ou na cama de sua casa ou pelo andarilho que procura por outro destino para continuar sua fuga.

Por fim, por mais contraditória que aparente, a melancolia que percorre *Salsugem* e *Horto de incêndio* não somente nega a vida. A negatividade e a descrença carregam, de fato, uma afirmação do vivido e do que ainda se pode experienciar. O discurso que ressalta e evidencia o desassossego da existência se avizinha daquilo que aparentemente rechaça: a vida. O sujeito que lamenta suas perdas também viveu o amor, os excessos, as viagens, mesmo que de maneira incompleta e fragmentária. O corpo estendido no quarto de “zinabre” e de “álcool” é o mesmo que tem o gosto pela vertigem da noite e pelas viagens. O sentir, portanto, é primordial na poética albertiana, o aproximando, não necessariamente da positividade, mas de alguma forma da pulsação do vivido e da realidade.

Prado Coelho, ao analisar o trabalho de José Gil sobre a poesia de Fernando de Pessoa afirma que o filósofo contraria a tendência de imputar somente o niilismo a essa poética. Citando as palavras de Gil, o crítico comenta: “Em terceiro lugar, José Gil vai inverter radicalmente o pendor niilista das leituras pessoanas. O programa experimental de Pessoa é ‘sentir tudo e de todas as

maneiras' e isso só pode ser lido como uma extraordinária afirmação da vida" (COELHO, 1988, p.70). O comentário poderia ser feito igualmente a respeito da poesia albertiana, em que sob o véu da melancolia pulsa uma ânsia vital.

Se a poesia for considerada, como se argumentou nos capítulos iniciais desse trabalho uma arte que se erige da crise, a sensibilidade poética está intrinsecamente vinculada ao que reside na dificuldade e na perturbação. Aqui se pode mencionar, novamente, a entrevista de Al Berto na qual declara que, para ele, a escrita nasce duma perturbação. A vida e a morte não são oximoros, mas sim perspectivas que se complementam e se relacionam. Em *Salsugem* e em *Horto de incêndio* viver é percorrer os labirintos da morte, mas também o aniquilamento e a morte vislumbram a vida e a recriação.

No quadro traçado de melancolia e desespero, assoma no ambiente crepuscular dessa poesia, o desejo e o indício fugaz da "morada eterna". Ao realizar suas jornadas, o eu poético espera deparar-se com a ilha onde ele possa se "prolongar na secreta noite dos peixes". O sujeito demonstra, no léxico povoado por estrelas, mares, outras ilhas e sonhos que, na verdade, seu ceticismo está prenhe de vida. Não se trata de uma simples afirmação da realidade e do sentimento de positividade, mas sim da consciência dos vícios e das degenerações da realidade, que necessita ser suplantada por outra, assim como o corpo cindido e despedaçado abre caminho para a concepção de outros corpos. E a escrita, por sua vez, mesmo que de maneira corrompida, propicia ao sujeito a construção de ilusões e de dimensões: quando escrevo mar / o mar todo entra pela janela" (SGM in HI, p.296). Há, portanto, a vontade de limpar os dias, de inaugurar o depois, de desentulhar e de desobstruir a existência.

O esvaziamento do sujeito até sua nadificação aponta para a possibilidade de que dele surja outra noite, outro corpo e território. Eduardo Prado Coelho, no ensaio intitulado *Al Berto: começar a morrer*, referente à crítica de *Uma existência de papel*, pondera sobre o vazio que tem a potência de gerar e de criar:

Mas esse retraimento que esvazia o mundo de toda a sua realidade deixa com este vazio a disponibilidade para o desconhecido. Porque "onde termina o corpo deve começar outro". Porque o verso sustenta uma inevitável interrogação: "no fim deste século / acordarão homens no outro lado da manhã?" (COELHO, 1988, p.157).

Assim, a melancolia sublimada na poesia de Al Berto, acompanhada de todo o léxico negativo que suscita – desespero, dor, trauma, tristeza, decomposição, solidão, putrefação – está

estritamente fincada na vida e comprometida com ela e ao mesmo tempo separada dela, produzindo um feixe de sentimentos que centram e descentram, ordenam e desorganizam as palavras, o mundo e as pessoas. Em uma dinâmica catártica, essa melancolia se desdobra no papel e desenvolve todas as possibilidades de desilusão, de morte e de decadência, para que na casa embolorada e habitada por fantasmas possa ser possível o surgimento de outras dimensões. Assim o sujeito percorre os “campos / à procura do silente lume das cassiopeias.” (SGM in MD, p.355).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assman. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AL BERTO. *Horto de incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O medo: trabalho poético 1974-1997*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009;
- \_\_\_\_\_. *Salsugem*. In: \_\_\_\_\_. *O medo: trabalho poético 1974-1997*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009;
- \_\_\_\_\_. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004;
- \_\_\_\_\_. [Entrevista]. Rádio Televisão Portugal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eywxQ80EdfA>.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991;
- ANGHEL, Golgona Luminita. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários Literatura Portuguesa Contemporânea), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008;
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX. In: KLIBANSKI, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolia*. Tradução: Maria Luisa Barreto. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- BARRENTO, João. O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 135/136, jan. 1995, p. 157-168.
- BATISTA, Cristiano Rodrigues. Memórias, esquecimentos e simulacros. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Dossiê*, jan. 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie06/>. Acesso em 3 de fev. de 2014.
- BAUDRILLARD. *Simulacro e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *E-lyra* n.3, p.28-41, mar. 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>.

Acesso em 20 de fev. de 2014.

\_\_\_\_\_. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.19, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/publicacoes/revistas/>. Acesso em 20 de fev. de 2014.

BRUM, José Thomaz. A sabedoria da desilusão. Prefácio. In: CIORAN, Emil. *Exercícios de admiração*. Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. Disponível em: <http://emcioranbr.wordpress.com/2012/12/27/a-sabedoria-da-desilusao-jose-thomaz-brum>. Acesso em: 28 de nov. de 2013.

CASTRO, Maria D. N. D. de. *Auto-retrato e construção da subjectividade na poesia de Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2005.

CATTANEO, Carlos Vittorio. Recensão crítica a 'Salsugem', de Al Berto. *Revista Colóquio/Letras*, n. 91, maio 1986.

CIORAN, Emil. *Breviário de decomposição*. Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *Nos cumes do desespero*. Tradução: Fernando Kablin. São Paulo: Hedra, 2011a.

COELHO, Eduardo Prado. Al Berto: começar a morrer. In: \_\_\_\_\_. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

\_\_\_\_\_. José Gil: um terceiro paradigma nos estudos pessoanos. In: \_\_\_\_\_. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

GIL, José. Entrevista. 13/03/2015. Disponível em: <http://www.ionline.pt/263146#close>. Acesso em 15 de abril de 2015.

GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2012.

GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e sua poética*. Porto: Lello Editores, 1999.

\_\_\_\_\_. *Simbolismo, modernismo e vanguarda*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d'agosto*. Dissertação (Mestrado em Letras/Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

\_\_\_\_\_. *A especialização do sujeito em João Gilberto Noll e Al Berto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

INÁCIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "literatura viva" na poesia de Al Berto*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

KLIBANSKI, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolía*. Tradução: Maria Luisa Barreto. Madrid: Alianza Forma, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, velocidade e dissolução: de Herberto Helder a Al Berto. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 3/4, p. 42-58, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 8/9, p. 89-104, dez. 2003.

\_\_\_\_\_. Resistência da poesia - Resistência na poesia. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 18, p. 36-47, 2012.

MARQUES, Bruno. "Entrevista com José Gil". *Revista de História da Arte*. – Lisboa, Instituto de História de Arte; FCSH da UNL, n.º 5, 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/2321015/\\_Entrevista\\_com\\_José\\_Gil\\_](https://www.academia.edu/2321015/_Entrevista_com_José_Gil_). Acesso em 15 de abril de 2015.

MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal*. Lisboa: Caminho, 1986.

MELO E CASTRO, E. M. Recensão crítica a 'O Medo', de Al Berto; 'Lunário', de Al Berto. *Revista Colóquio/Letras*, n.112, nov. 1989.

ORNELLAS, Sandro. Al Berto, a escrita, o corpo, a vida. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p.91-119, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PITTA, Eduardo. Recensão crítica a 'O Medo. Trabalho Poético 1974-1990', de Al Berto. *Revista Colóquio/Letras*, jul. 1993.

REIS, Graciosa M. F. C.. Al Berto *in* lugares: *o deambular da melancolia lunar do corpo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares) – Universidade Aberta de Lisboa, 2009.

SASAKI, Leonardo de Barros. A intimidade penumbrosa: nota sobre a escrita de si em Al Berto. *Abril, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n. 11, nov. 2013.

\_\_\_\_\_. A seguir Al Berto: desertos. *Convergência Lusíada*, n. 31, jan.-jun. 2014.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Tatiana P. da. *Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise a poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUSA, Alexandra dos Santos. *Rumor dos corpos subjetividade e cultura em Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

WANDERLEY, Andre de Sena. *Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2010.