

Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia

Por

**Tatiana Pequeno da Silva**

Departamento de Letras Vernáculas

Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas, Área de Concentração: Literatura Portuguesa, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas.

Orientador: Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira.

Rio de Janeiro, 1º. Semestre de 2006

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. **Al Berto: um corpo de incêndio no jardim da melancolia**. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ, 2006.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira - UFRJ

---

Professor Doutor Mário César Lugarinho - UFF

---

Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva - UFRJ

### SUPLENTES:

---

Professora Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves - UFF

---

Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo - UFRJ

Defendida a dissertação:

Em \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ /2006

Para meu pai Elmir, pela música.  
Para meu tio Rolando, pela poesia.  
E para o meu avô Sebastião,  
pela linguagem do desassossego.  
Todos *in memoriam*.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe Maria da Graça pelas mais evidentes e todas razões. Porque eu muito pouco seria, não fosse tanto amor, lucidez e força.

À minha irmã Fernanda pela força do afeto & todas as suas ligações com seda e aço.

Ao meu irmão Marcelo, pela retidão, pelos silêncios e todos incentivos.

À Alice, pela amizade, o carinho contínuo e pelos muitos livros que me ensinaram tanto.

Ao Raphael, o meu anverso da melancolia, por toda alegria, espontaneidade e sorrisos.

À Zezé, que me ensinou sobre a vida.

Ao Sandro, companheiro de (quase) todas as horas, pela convivência, amizade, exemplo e tudo o que me ensinou e estimulou a entender o que de fato é Pesquisa. Aqui registro meu carinho, minha admiração e toda minha gratidão, sobretudo pela presença nas horas em que desistir parecia sempre mais fácil e porque me mostrou o além *di un'illimitata gioia*.

Aos amigos André Abreu, Marcel Amorim, Isabel Carneiro, Fábio Portugal, Juliana Berlim, Victor, Hugo Langone, Luisa Marques e Pedro Kalil, porque estiveram sempre muito perto apesar de, às vezes, tão longe.

Ao Bruno (BG), meu fornecedor único de áudio al bertiano com espaços para Nina Simone.

À Cecília, pela amizade de tantos anos, pela confiança e pelo amor.

Ao Mauro, pelo que aprendi através de toda (s) a (s) experiência (s) da Poesia.

Ao Fausto, por *Rachel's* e pelo primeiro Al Berto.

Ao Rogério, pelo *Low*, por Meaípe e pelos meus rins. Pelo o segundo Al Berto & aquela hortênsia dentro do meu *Anjo Mudo*.

Ao Fábio, que me dizia coisas quando eu só pensava no silêncio.

Ao Gustavo, meu doce amigo mais recente, pelos diálogos al bertianos – frutos nem sempre de melancolia, todas as horas.

Ao Emerson, pela doçura e alegria de sempre – amigo tão querido e apaziguador dos últimos dias tão angustiados.

Ao Luiz Cláudio Maffei, companheiro de poesia. Pela confiança & pelas palavras sempre tão ternas.

Aos professores João Ramos e Zulene Reis do Colégio Pedro II, que desde o primeiro ano do ensino médio estimularam em mim o encantamento pelas Letras.

À Professora Ana Flávia Lopes Magela Gerhardt, pelas viagens, pela morfologia e por todos os abraços na ocasião de não estar só.

À Professora Ana Alencar, pelos diálogos pós-estruturalistas e por ter sido a primeira a me apontar possíveis relações entre Al Berto e Deleuze.

À Professora Maria de Lourdes Soares, pela delicadeza única e porque compreendeu minha paixão, ainda na graduação, durante um curso optativo sobre Erotismo em Literatura Portuguesa.

À Professora Mônica Figueiredo pelos conselhos mais recentes, ensinamentos últimos e prazeres oitocentistas. Reitero minha admiração e agradeço todas as acolhidas no sem-fim de conversas. Agradeço o carinho e o conforto e as muitas conversas quando, em geral, de pouco tempo dispunha.

À Professora Teresa Cerdeira, minha Mestre para sempre, por ter sido a primeira a acreditar que havia um encantamento em mim pelas coisas portuguesas e por ter me ensinado tanto sobre tudo. Por ter sido a primeira a reconhecer em mim a paixão pela poesia nos anos em que os livros não tinham ainda minha total atenção, mas tinham meu entusiasmo. Aqui registro a minha admiração contínua e apaixonada desde Literatura Portuguesa I.

Ao meu tão querido orientador, Jorge Fernandes da Silveira, meu Mestre de Poesia, por tudo que me ensinou. A ele todo meu carinho e agradecimento por toda a paciência, pelos conselhos e pela leitura pontual de cada frase escrita que eu apresentava nas tardes em que muitas vezes cansado, pacientemente corrigia meu texto e me ensinava. E porque me encantou desde o dia em que, ainda na graduação, o ouvi falar de Luiza Neto Jorge.

À Cleidi, Cristiane, Danieli, Danielle, Elias, Helen, Marcelle, Priscila, Tânia, Juliana e Renata – aqueles que muitas vezes sofreram com minha paixão irritadiça pelas coisas portuguesas. Aquelas que me fazem cada vez mais aprender a ser Mestre, aprendendo.

À Celeste, Waldenea, Magda, Maristela, Rosana, Rita, Syleide e Wanessa, pela doçura e pelo carinho, a seu modo cada uma.

Ao Departamento de Letras Vernáculas, particularmente à Professora Célia Lopes, pelo envolvimento, apoio e incentivo aos bolsistas.

À Fundação CAPES, pela oportunidade da bolsa concedida.

“O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (...) mas ele goza de uma *frágil saúde irresistível*, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?”

Gilles Deleuze, *A Literatura e a Vida*.

“Vi demais. A visão revia pelos ares.  
Tive demais. Sons de cidade, à tarde, e ao sol, e sempre.  
Soube demais. As paradas da vida. – Ó sons e Visões!  
Partida entre afeto e ruído novos!”

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, “Partida”.

“...amamos os que arriscam tudo, tanto na poesia como na filosofia. Só nos seduzem os espíritos que se destruíram por terem querido dar um sentido à sua vida.”

E. M. Cioran, *A tentação de existir*.

“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.”

Al Berto, *Salsugem*.

## RESUMO

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. **Al Berto: (entre) o horto e o incêndio**. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 86p.

Leitura da obra *Horto de Incêndio*, do poeta português Al Berto ( Alberto Raposo Pidwell Tavares) orientada por uma visão teórica da melancolia segundo Eduardo Lourenço e Moacyr Scliar, com referências a alguns outros pensadores que estabeleceram algum critério no entendimento dessa manifestação tanto social, fisiológica quanto filosófica. A partir do entendimento de uma historiografia da melancolia primeiramente ocidental e depois portuguesa, é possível depreender as razões que caracterizam esta última obra al bertiana como um discurso da inquietude, do desassossego e da morte. Inegavelmente português, o enunciador poético dos textos de Al Berto leva-nos a crer que sua dor reside sobretudo numa ferida existencial, aguçada por todo um imaginário cultural que o estimula a tecer uma poética de adeuses. A memória e a nostalgia também acompanham a via-sacra de um *devir* marcado pela busca do *phármakon*, elixir que para além de sua farmacêutica é o sinônimo da escrita, cuja existência só pôde ser efetivada na superação da primeira morada do silêncio, conforme o próprio poeta esclarecia desde os primeiros livros. Assim, encontrados estes elementos que circundam a melancolia (nostalgia, memória, trânsito, dor e desassossego) é possível apontar *Horto de Incêndio* como um projeto discursivo da morte, cuja celebração foi devidamente ritualizada no Coliseu de Lisboa, a 20 de novembro de 1996.

**Palavras-chave:** Poesia portuguesa, Al Berto, Melancolia.

## RESUMEN

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. **Al Berto: (entre) o horto e o incêndio**. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 86p.

Lectura de la obra *Horto de Incêndio*, del poeta portugués Al Berto ( Alberto Raposo Pidwell Tavares) orientada por una visión teórica de la melancolía segundo Eduardo Lourenço y Moacyr Scliar, con referencias a algunos otros pensadores que establecieron algún criterio en el entendimiento de esa manifestación tanto social, fisiológica como filosófica. A partir del entendimiento de una historiografía de la melancolía, primeramente occidental y luego portuguesa, es posible identificar las razones que caracterizan esta última obra al bertiana como un discurso de la inquietud, del desasosiego y de la muerte. Inegablemente portugués, el enunciador poético de los textos de Al Berto nos lleva a creer que su dolor reside, sobretudo, en una herida existencial, puesta en relieve por un imaginario cultural que lo estimula a tejer una poética de adioses. La memoria y la nostalgia también acompañan la vía sacra de un *devir* marcado por la búsqueda del *phármakon*, elixir que para además de su farmaceutica es el sinónimo de la escritura, cuya existencia sólo ha podido ser efectivada en la superación de la primera morada del silencio, conforme el propio poeta esclarecía desde sus primeros libros. Entonces, encontrados estos elementos que rodean la melancolía (nostalgia, memoria, tráfico, dolor y desasosiego) es posible apuntar *Horto de Incêndio* como un proyecto discursivo de la muerte, cuya celebración ha sido debidamente ritualizada en el Coliseu de Lisboa, a los 20 de noviembre de 1996.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Sobre Poesia .....</b>	<b>16</b>
<b>3. Este corpo de incêndio .....</b>	<b>32</b>
<b>4. Breve História da Melancolia .....</b>	<b>42</b>
<b>4.1 Da Melancolia Portuguesa .....</b>	<b>52</b>
<b>5. Para além dos Jardins .....</b>	<b>56</b>
<b>6. Rimbaud &amp; a Morte .....</b>	<b>73</b>
<b>7. Considerações Finais .....</b>	<b>80</b>
<b>8. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>83</b>

## 1. INTRODUÇÃO

No ano de 2000, cursando ainda Literatura Portuguesa I na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ouvi<sup>1</sup> a professora Teresa Cerdeira ler o poema “Sebastião Rei” de Fiama Hasse Pais Brandão. A leitura apaixonada e comovente fez-me ir atrás desta poeta que tanto me encantou. Das tardes em que pesquisei na biblioteca José de Alencar todas as formas possíveis para o nome completo desta poeta, acabei chegando ao livro daquele que é meu orientador de agora.

Conversando com colegas de Internet, via salas de bate-papo sobre poesia, comentei sobre Fiama e tudo que havia lido sobre o *Poesia 61*. Uma destas pessoas que um pouco melhor me conhecia, disse “Mas Fiama é muito austera. Conheço um poeta que se parece mais com você.” Apresentou-me então um link para uma página de Internet, ainda em construção, que esboçava textos de Al Berto. Lembro dos primeiros versos de *O Medo* (I) que li:

29 de Julho

por trás de cada verso nasce uma ave, um silêncio ferido, ou um mineral que se enterra sílaba a sílaba no corpo, estão contaminados de claridade os alicerces daquilo que escrevo. Uma cidade exterminadora vem do odor da tinta permanente, palavra a palavra escavo no coração do texto. **Por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico.**

Mas uma dúvida persiste, nada fica acabado, definitivo. Ilumina-se outro corpo pela insônia, desassossegado. Nenhuma máscara consegue esconder, nem proteger o rosto magoado. Nenhuma imagem tua se revela no açúcar das veias.

(AL BERTO, 1997, p.231)

Passei a procurar avidamente por qualquer texto que fizesse referência a Al Berto. Busquei teses, dissertações, artigos e só o que achava, a princípio, eram textos disponíveis na Web. Comprei *O Medo* e o li em dois dias. Terminada a leitura, eu que entrara na Faculdade de Letras para poder estudar aprofundadamente a poesia de Ana Cristina Cesar, decidi por fazer pós-graduação em Literatura Portuguesa por causa do arrebatamento que toda a poesia

<sup>1</sup> Optei por utilizar a primeira pessoa do singular apenas na Introdução desta dissertação exatamente por caracterizar esta parte de forma subjetiva, apesar de nesta parte existirem as principais intenções que só as subjetividades da leitura de poesia foram capazes de, mais tarde, amadurecer uma linguagem (supostamente) científica.

portuguesa havia me causado. E categoricamente posso dizer que os professores das seis disciplinas de Literatura Portuguesa que cursei incentivaram-me, ainda que indiretamente, pois aguçaram em mim a crítica, a reflexão teórica, importante para entender a literatura além de sua linha unicamente hermética. E também deram-me condições intelectuais para ir adiante nos estudos de Letras Vernáculas.

Os trabalhos já confeccionados que tratam exclusivamente da poesia al bertiana são poucos. As maiores referências referem-se às obras do jovem ensaísta português Manuel de Freitas: *Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* e *Noite dos Espelhos*. Há ainda Joaquim Manuel Magalhães a dedicar algumas páginas de seus *Um Pouco da Morte* e *Os Dois Crepúsculos – sobre a poesia portuguesa actual e outras crônicas* sobre Al Berto. Fernando Pinto do Amaral, em sua reunião de ensaios *O Mosaico Fluido*, apresenta um texto-chave que guiará este trabalho: *Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia*. No Brasil, pelo menos na região sudeste, os artigos pioneiros são os de Mário César Lugarinho, professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua abordagem reside principalmente na questão enunciatória do homoerotismo, a partir da leitura de Al Berto como poeta *queer*, levando em consideração a ambiência portuguesa. Atualmente, os trabalhos que abordam exclusivamente a poética al bertiana são os de Gustavo Cerqueira-Guimarães, uma Dissertação de Mestrado (*Al Berto à procura do vento no jardim d'agosto*) em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Geral (UFMG), já defendida, além ainda de uma outra Dissertação, também da UFMG de Alexandra Cortes, ainda sem título, que compara Cesário Verde ao autor do *corpus* que escolhi para compor este trabalho.

Em nível de Doutorado, importante é a tese de Emerson da Cruz Inácio (UFRJ), defendida e aprovada sob a orientação também do professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira, cuja abordagem pretende relacionar Al Berto a uma herança histórica de caráter

homoerótico, evidenciada sobretudo pela marca invisível das vanguardas de *Orpheu e Presença*.

A delimitação deste trabalho consiste numa abordagem investigativa acerca da melancolia (e seus desdobramentos semânticos) no último livro publicado em vida, de Al Berto, intitulado *Horto de Incêndio*. Para tanto, pretendemos pesquisar bibliograficamente o percurso histórico do conceito de melancolia para enfim entendê-la em seus múltiplos aspectos e múltiplas referências dentro da poesia al bertiana. A intenção de trabalhar com uma abordagem sobre a melancolia pôde ser amadurecida a partir da leitura do texto já acima citado de Fernando Pinto do Amaral, especialista acadêmico e poético no tema com a publicação de um conjunto de ensaios chamado *Na órbita de Saturno*, além de seu emblemático livro de poemas intitulado *Acedia*<sup>2</sup>.

Os objetivos aqui pretendidos podem então ser seguidamente apontados: i) encontrar os principais vestígios de uma enunciação poética melancólica; ii) apontar as principais relações que esta melancolia mantém com o imaginário cultural e artístico português; iii) depreender os principais desdobramentos desta melancolia e relacioná-los a uma escrita da morte do sujeito lírico.

As hipóteses com que trabalho são, portanto: i) *Horto de Incêndio*, último livro de Al Berto, possui um tom melancólico que o aproxima de uma escrita trágica em sua dimensão existencial; ii) *Horto de Incêndio* é a escrita da contingência final: a morte; iii) A melancolia presente em *Horto de Incêndio* é resultado também de uma predisposição artístico-cultural existente no imaginário português.

Seguindo estes parâmetros, optei por esboçar no segundo capítulo um breve percurso histórico da lírica ocidental. Ainda neste capítulo, delimito mais o foco e percorro, também em poucas palavras, uma breve trajetória do lirismo português, até finalmente chegar na lírica

---

<sup>2</sup> Acedia é uma derivação do processo melancólico por que passam os monges medievais que escolhem a ascese como caminho. A grafia também é alternada: em Portugal verifica-se Acédia, enquanto no Brasil opta-se pela ausência da acentuação.

portuguesa que se configura a partir das últimas décadas do século XX, contexto do qual emerge Al Berto, no começo dos anos setenta.

Em função disto, no terceiro capítulo deste trabalho optei por uma visão panorâmica da obra de Al Berto, na medida em que o fato de trabalhar com o último livro deste autor exige buscar as devidas recorrências temáticas e estruturais que se constroem ao longo de uma obra de mais de vinte anos de escrita.

No quarto capítulo, que consiste numa fundamentação teórica sobre a melancolia, procurei equacionar as linhas históricas deste assunto com o seu estatuto legitimamente português inscrito nas principais leituras que buscam compreender o espaço deste conceito aliado à temática da saudade e do trauma, numa literatura que, ciclicamente, é construída sobre uma poética de adeuses e de traumas.

Finalmente, no quinto e último capítulo, interessa-me aprofundar algumas reflexões já anteriormente sugeridas, sobretudo no que se refere a uma leitura mais atenciosa sobre os poemas que compõem *Horto de Incêndio*, buscando entender as relações aí existentes entre a melancolia, a morte e uma escrita que confirma, com isso, seu estatuto trágico.

Cabe mencionar também que, apesar de circundar determinados temas que se aproximam da melancolia, esta Dissertação de Mestrado não tem a intenção de explorá-los, como é o caso da Memória e da Nostalgia. Esses temas, ainda que relacionados ao universo albertiano, serão evidentemente mais aprofundados numa outra esfera concernente a outros contextos.

Dessa forma, aproveito também para esclarecer que a pertinência da enunciação homoerótica na poesia al bertiana é evidente, mas não será tomada como norte neste trabalho, uma vez que a delimitação do nosso tema e do nosso *corpus* já foram anteriormente explicitados.

Pretendo assim apresentar, em princípio, uma estratégia que se constrói em abismo: primeiro falar de uma arte que pressupõe uma relação com os liames da existência. Em seguida, a opção diz respeito a uma categoria menos geral: a lírica portuguesa. Até finalmente chegar na lírica al bertiana, limitando também aí um tema, o da melancolia.

Com exceção do capítulo que se refere à história da melancolia, preoquei-me em localizar seguidamente as informações com o texto poético al bertiano. E apesar de serem os dois últimos capítulos os responsáveis por uma leitura mais aprofundada sobre o *Horto de Incêndio*, insisto no fato de que desde o primeiro capítulo busco preparar o leitor, informando-lhe sobre questões primeiras ao longo da obra de Al Berto, uma vez que uma última obra pressupõe a existência de inúmeras outras, marcadas evidentemente por variados problemas.

Aproveito também para esclarecer que as leituras aqui estabelecidas não têm a intenção de encerrar a poesia de Al Berto. Como não há, pelo menos que eu conheça, nenhum trabalho mais aprofundado, que trate *exclusivamente* da(s) temática(s) de *Horto de Incêndio*, julgo conveniente apontar que esta Dissertação pretende ser, antes de mais nada, diálogo. E como tal supõe quase infinitas trocas.

## 2. SOBRE POESIA

Desce-me o frio dos suores, tremo  
toda e mais pálida que a palha torno-me:  
na estreita fenda entre o viver e morte  
pareço-me estar

Safo de Lesbos, *Tudo o que restou (fragmentos)*.

A lírica universal não é mais do que a perpétua tentativa trazer à superfície a barca afundada dos nossos momentos de eternidade. A poesia antiga conhecia bem a dor inexprimível do tempo que foge, fonte originária da melancolia.

Eduardo Lourenço, *Mitologia da Saudade*.

A gênese da lírica ocidental nos leva ao seu percurso desde a Grécia antiga. O que nos resta disso pode servir para que entendamos sua dimensão tão remota, e do que ela tratava, na medida em que compunha social e subjetivamente um papel comunicativo, senão para o outro, para o próprio sujeito-poeta. A *aporia* que tanto a poesia dita pós-moderna considera como principal referência, é também mote nos confins de uma história que leva em consideração a “estreita fenda entre o viver e morte” tão sutilmente explicitadas nos nossos fragmentos epigráficos.

Costuma ser curioso, ainda hoje, discutirmos o “papel” que a arte representa para o mundo concreto, social e tão maquinariamente bem-sucedido, mas cheio de vãos criados exatamente ali, onde a dimensão mais prosaica não consegue preencher. Entretanto, na tentativa de compreender, ou pelo menos ocupar o lugar exato daquilo que não pode ser nomeado, pelo simples fato de não ser conhecido, permanecemos tentando encontrar linguagem para ir fugir do nosso desamparo genesíaco.

Ainda que não saibamos nomear especificamente, tanto a arte quanto a filosofia tentaram refletir acerca desse embate do homem contra sua própria contingência, mormente diante daquilo que o progresso, a barbárie, os clones, o mapeamento dos códigos genéticos e toda a evolução informática não conseguiram resolver... ou silenciar. Nietzsche, apesar de sua abissal melancolia, encontra fora da ordem ortodoxa do discurso uma das grandes chaves humanas, ao dizer que no *Nascimento da tragédia* que a arte existiria para que a verdade não nos destruísse.

Nos primórdios da história da literatura, a lírica não ocupa o lugar de destaque porque surge somente após a epopéia homérica. As medidas sáficas, que nomeiam até hoje versos de medida específica, surgem paralelamente à produção de Alceu, tornando-se a malha sobre a qual a poesia subjetiva grega será tecida: é a partir daí que Anacreonte, Píndaro e Simonides cantam em odes aquilo que a poesia da coletividade e de heróis não abarcava. É neste contexto, nos séculos quarto e quinto antes de Cristo que a lírica ocidental então germina para depois influenciar a sua versão latina, seguida por Ovídio, e posteriormente por Juvenal e Marcial, ainda que não com as mesmas características dos anteriores. Esta

raiz grega da *lyrikós*, verificada desde o século VII a.C, traz em sua gênese o caráter musical, da melodia aliada à palavra. O valor unicamente verbal só se esboça a partir do Renascimento, com o desenvolvimento de ideais antropocêntricos que acompanhavam a relação do Homem com seu meio, em função de uma troca cuja consistência gira em torno do acentuado caráter individualista. Um exemplo clássico disso é o que veremos no capítulo referente à breve história da melancolia, pois não é à toa que neste contexto humanista apontaremos densas discussões sobre a conotação deste *estado de alma* que também aumenta à medida que o individualismo se desdobra.

Voltando, no entanto, ao seu percurso ocidental, a lírica chega no começo da Idade Média para permanecer em correspondência com a música, sobretudo através dos instrumentos de corda como o alaúde, a viola de gamba e a guitarra, o que pode ser comprovado através dos cancioneros medievais ibéricos. Conforme a lírica vai se desmembrando de sua mediação unicamente musical, vai aumentando sua característica de conjunto de palavras melodiosas. É interessante entendermos o que alguns críticos mais contemporâneos dizem a respeito da poética do lirismo. Se levarmos em consideração, por exemplo, a leitura que Emil Staiger em seu *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975) propõe sobre o assunto, estaremos de certo modo, contradizendo o que a própria gênese da lírica diz: Aristóteles responde à sua própria

pergunta, dizendo que se um tratado médico por ventura for escrito em versos isto não será poesia. O destaque dado à métrica por Staiger abdica da própria presença marcante da subjetividade, levando-a em consideração somente no final de sua análise. A intenção de Staiger, no entanto, parece ser amenizada dada a insistência do teórico em relação à solidão inequívoca do poeta.

Interessa-nos, agora,

localizar a especificidade de uma poesia europeia. A lírica medieval ibérica é marcada por uma melancolia inerente ao estatuto europeu medieval. É repleta pela gravidade dos abismos sociais, explicitados nas pirâmides sociais que se reificam nos cantares de amor, por exemplo. A impossibilidade da efetivação do relacionamento traz à tona a *coyta amorosa*, mote contínuo de um doloroso jogo no qual a improbabilidade, a infelicidade e a impossibilidade são apenas variações semânticas para a inexistência da dimensão do desejo humano. A tarefa do cavaleiro é também a de cantar e dominar o seu corpo e sua dor para que o *morrer d'amor* seja apenas literário, uma vez que o braço forte da Igreja define a ética, a moral e, claro, os interditos que somente a arte é capaz de tornar discurso, ainda que seja apenas para igualar a visão ao desejo, conforme nos mostram as cantigas de amor. Paralelamente, as cantigas de amigo efetivam o *atender* feminino, conseqüente da posição ininterruptamente marcada pela passividade e por uma espera muitas vezes interminável.

O século XIII é particularmente importante para a arte europeia, na medida em que configura a tríade constelação literária do *Trecento*: Dante, Petrarca e Boccaccio. Os poetas seguiram a escola do *Dolce Stilo Nuovo* fundada por Guido Guinizelli, considerando a partir de então novas premissas que diziam respeito ao conceito do feminino, mas sobretudo em relação à estrutura formal da poesia por meio dos sonetos decassilábicos e também em relação à língua na qual eram os textos escritos. Em substituição do latim, percebemos aí o uso de línguas menos prestigiosas, e no caso de Dante, o florentino. Francesco Petrarca no século XIV reafirma alguns dos preceitos defendidos pelo autor da *Divina Comédia*, produzindo uma

poesia voltada para a exaltação do feminino inefável baseada no neoplatonismo e na retomada da Filosofia Antiga, evidentemente Platônica e com a influência de Boécio.

Na passagem sócio-econômica que se dá entre o medievo e suas relações de suserania e vassalagem, o valor monetário ganha força através do mercantilismo e da mudança do quadro social configurado na Idade Moderna. Em 1453, a tomada de Constantinopla pelos turcos, a ascensão dos Reis Católicos (Fernando de Aragão e Isabel de Castela) em 1469 confirmam definitivamente o fim da Idade Média e o começo da Modernidade histórica, em geral também por conta da tomada de Granada por Fernando e Isabel em 1492. Nossa intenção aqui, não é a de estabelecer um rigor de demarcações historicamente intransigentes, inclusive pelo fato de nem mesmo os historiadores precisarem tal posicionamento. Verificamos por exemplo CURTIUS (1996, p. 56) apontar o problema:

Se retomarmos o problema da periodização da história ocorre logo a pergunta: quando termina a Idade Média? Quando verdadeiramente começou a Idade Moderna? A resposta pode variar conforme se tome por ponto de partida a história política ou a história espiritual. Desde 1492 aparecem na Europa Ocidental, como novos complexos históricos, os modernos Estados Nacionais. A Itália quer que a Idade Moderna comece com a Renascença, e a Alemanha, com a Reforma.

No que diz respeito ao desenvolvimento da lírica na Península Ibérica, podemos verificar que conforme o trânsito jogralesco vai se definindo, mais a poesia encontra o seu momento de declínio. É somente posteriormente, com o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende que a lírica portuguesa reencontra a sua trilha por meio da poética palaciana, na qual verificam-se novas postulações formais:

O confronto do *Cancioneiro Geral* com os cancioneiros primitivos revela-nos, por outro lado, que a velha estrutura paralelística e repetitiva caíra no esquecimento. Agora, a estrutura mais usual – de inspiração castelhana, e como raízes, ao que parece, no folclore castelhano – consiste na glosa, volta (ou desenvolvimento) de um mote colocado à cabeça da poesia e repetível como refrão. Conforme a maneira e encadear o mote e as voltas, assim se distinguiam diversas formas métricas: o vilancete compõe-se de um mote de dois ou três versos e de uma volta de sete, sendo o último a repetição, com ou sem variantes, do verso; a cantiga, de tom mais grave e convencional consta de um mote de quatro ou cinco versos e de uma glosa de oito, nove ou dez, com a mesma repetição parcial ou total do mote no final da glosa (...) São cultivados outros gêneros mais livres, como a esparsa, composição de uma estrofe só, que varia entre oito, nove e dez versos, e as composições sem número determinado de estrofes. Este conjunto de formas versificatórias, com preferência pela redondilha, constitui aquilo que no século XVI se chamará a medida velha, contraposta ao estilo novo, de inspiração italiana, que virá a ser consagrado entre nós por Sá de Miranda.

(LOPES & SARAIVA, 2000, p. 160)

Em seguida, é possível encontrar Francisco Sá de Miranda, também um exímio contribuidor do *Cancioneiro Geral*, um sujeito que configura em sua poética alguns dos ideais anteriormente propostos pelo Renascimento. Através de sua adesão ao estilo novo podemos depreender a importância de sua viagem à Itália, onde apreende algumas das características da poética petrarquista para em Portugal enfim divulgar as novidades literárias de então. Evidenciando problemas entre uma razão religiosa e uma vontade que se aproxima do desejo, Sá de Miranda relativiza o jogo de *descontentamentos* que é a sua poesia, de acordo com LOPES & SARAIVA (2000).

Mas o que de fato nos interessa é mostrar aqui algumas matrizes que se constroem na ortodoxia literária portuguesa, ainda que para isso recorramos ou tenhamos recorrido a alguns modelos franceses, italianos ou espanhóis. E para isto optamos por agora, selecionar nominalmente algumas dessas matrizes, responsáveis por uma edificação no imaginário cultural lusitano de um conceitual desassossego, marcado em cada época por algumas aproximações semânticas que nos levam até a melancolia. Conforme aponta LOURENÇO (1999), a melancolia européia possui relações evidentes com o *Leal Conselheiro* de Dom Duarte no século XV, fato que para o ensaísta português atribui uma singularidade no que diz respeito à literatura portuguesa:

Os poetas já tinham adivinhado ou exprimido tudo isso por meio do glosar infinito dos tormentos ou das contradições do amor. O que muda é a idéia ou o papel desse mesmo amor. Na Renascença, com Bernadim Ribeiro e Camões, o amor torna-se visão do mundo, na medida em que a saudade o sublima ou transfigura. A saudade já não é objeto de controvérsia. É um sentimento avassalador que impregna as páginas do mais belo livro alguma vez escrito em língua portuguesa, as Saudades, de Bernadim Ribeiro, de uma melancolia suave e dilacerante, como se a saudade mesma se tivesse volvido em escrita. Do mesmo modo, em Camões, em particular nas Canções, a saudade converte-se em canto dedicado a uma ausência que não é somente a do ser amado ou da pátria perdida, mas angústia do ser que vive, pela primeira vez na cultura portuguesa, como “Filho do Tempo”, quer dizer, como seu prisioneiro. Tudo se passa como se a saudade, consolação do inconsolável, tocasse os limites da felicidade magoada que destila. Pode dizer-se que se operará nela uma conversão, quando a saudade se confundirá com a aspiração à mais alta realidade e se descobre como lembrança da verdadeira cidade – a Jerusalém celeste – onde a ferida do amor humano e a ferida mais funda da nossa finitude encontram remédio.

(LOURENÇO, 1999, p. 28)

Dessa forma, tencionamos encontrar em Camões talvez quase todos os elementos que, convergidos, sejam capazes de nos levar a uma, provavelmente a maior, das matrizes melancólicas da literatura portuguesa. Por motivos que pretendemos expor, a cultura portuguesa encontra em Camões o seu Príncipe, colocado em pedestal em função de seu desajuste com o próprio presente. E tudo o que sente é o desconcerto de estar no mundo, cuja operacionalização realiza uma das mais notáveis fissuras entre o sujeito que se encontra diante de um exercício que parece improdutivo: existir. Nas suas palavras este poeta de triste figura melhor esclarece o que buscamos dizer:

Porque aqueles que estão na noite escura,  
nunca sentirão tanto o triste abiso,  
se ignorarem o bem do Paraíso.  
Canção, nô mais, que já não sei que digo;  
mas porque a dor me seja menos forte,  
diga o pregão a causa desta morte.<sup>3</sup>

Ou ainda nos sonetos pungentes e cuja citação decerto ocuparia grande parte deste trabalho, como, por exemplo, nos versos de *No mundo quis um tempo que se achasse*, ou até a

---

<sup>3</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *Canções e Elegias*. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em [http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/cancoeselegias/cancoeselegias\\_texto.html](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/cancoeselegias/cancoeselegias_texto.html) acessado em 20 de novembro de 2005 às 02:50h.

constatação camoniana da premissa amorosa do leitor para o entendimento de sua poesia em *Enquanto quis Fortuna que tivesse* e em *Eu cantarei de amor tão docemente*.<sup>4</sup>

A desventura e a inquietude presentificam o sujeito lírico camoniano, uma vez que este moderniza uma poética renascentista por meio de uma vanguarda melancólica, antecipando o labirinto maneirista de ser e a imprecisão barroca aliada a uma fragmentação melancólica levada a cabo pela contemporaneidade. Dessa forma, ainda que a dor de existir de Camões seja vinculada à condição Amorosa, o que se verifica é uma tendência do poeta de sabiamente articular a sua dialética de contrários, estando no mundo como estrangeiro, mas também como ser que busca a compreensão das menores coisas que totalizam o mundo.

Al Berto, o poeta do trânsito e da inquietude encerra (ou disponibiliza?) a condição errante, promovendo, também no seu tempo, uma poética sisífica cujas bases são também a dilaceração do sujeito em nome do amor, ainda que tão pós-modernamente. Pensamos que a poesia al bertiana dialoga com a camoniana na medida em que a primeira é também um intertexto cultural de toda uma tradição portuguesa. É evidente que Al Berto possua também outras referências, sobretudo se levarmos em consideração a obra *Noite dos Espelhos* (1999) de Manuel de Freitas, no entanto, interessa-nos aqui inscrever o *corpus* literário do autor de *Horto de Incêndio* também numa tradição portuguesa de pungência e melancolia.

Assim, podemos estabelecer alguns contatos entre Camões e Al Berto, sobretudo no que diz respeito à presença insistente de um interlocutor: no primeiro a *Senhora*, e no segundo um *-Te* ou *Tu*; em relação também à imprecisão do que é sentido pelo sujeito lírico e também por conta de uma tendência à hipérbole na tentativa de descrever tal desconcerto:

Tanto de meu estado me acho **incerto**  
 Que em vivo ardor **tremendo** estou de frio;  
 Sem causa, juntamente choro e rio;  
 O mundo todo abarco e nada aperto

**É tudo quanto sinto um desconcerto;**

<sup>4</sup> Cf. SILVEIRA (2003), mais especificamente o ensaio “O que move o amor na poesia de Camões”.

Da alma um fogo me sai, da vista um rio  
 Agora espero, agora desconfio  
 Agora **desvario**, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando.  
 Nuã hora acho mil anos, e é de jeito  
**Que em mil anos não posso achar uã hora.**

Se me pergunta alguém porque assim ando,  
 Respondo que não sei; porém suspeito  
 Que só porque vos vi, **minha Senhora.**<sup>5</sup>

I

**Escrevo-te a sentir tudo isto**

e num instante de maior lucidez poderia ser o rio  
 as cabras escondendo do delicado tilintar dos guizos nos sais 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 manchado de finos bagos de romã  
 repara  
 como o coração de papel amareleceu no esquecimento de **te amar**

( AL BERTO, 1997, p. 175)

Também nos parece conveniente levar em consideração a relação de impotência que a voz do poeta eleva n *Os Lusíadas*, ainda que não se trate de lírica, já que o seu *nô mais*, repete-se também noutros poemas. E curiosamente, Al Berto é um poeta do mar. Mas do mar da *Sereia em plástico português*, das águas repletas de preservativos e lixo que destroem o mito nacional. Há outras inúmeras possibilidades de diálogo entre Camões e a poesia al bertiana. Como nas *Três Cartas da Memórias das Índias* ou ainda num dos textos mais melancólicos que dialogam com o mar português: *Salsugem*. Curiosamente, neste último texto que mencionamos, há uma dupla possibilidade: entendê-lo como intertexto medieval, na

<sup>5</sup> CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Editora Aguilar: 1963. p. 112, grifos nossos.

medida em que funciona como interação tanto do masculino quanto do feminino com a natureza, e na sua maioria com o mar e os seus elementos afins; mas também pode ser entendido à luz do empreendedorismo mercantilista do século XVI com uma voz lírica semelhante a do Velho do Restelo que, em Al Berto, sofre mais que condena “*a ilusão das suaves índias que não conheço*”( AL BERTO, 1997, p. 299).

Segundo LUGARINHO (1998) é possível encontrar na poesia de Al Berto uma eloquência que diz respeito a essa intimidade com a tradição marítima dos portugueses, uma vez que a poesia al bertiana é capaz de também transgredir para reconstruir uma poesia a partir do caos político e de releituras da mitologia portuguesa do mar e também da saudade como memória:

Lidar com o mito aquático, tão caro à cultura portuguesa, ao ponto de reconhecer a imobilidade histórica lusitana sobre as águas do mito, é o meio de se constituir a crítica à própria cultura a fim de nela inserir novos elementos não previstos, não visíveis até então. Em "O mito da sereia em plástico português" Al Berto constitui um discurso crítico inusitado da História de Portugal, dialogando e discutindo com os mitos fundadores de sua cultura da maneira como o fascismo os entronizara.  
(...)

Do luso mito aquático do caminho descoberto, da História e do destino cumprido, a imobilidade aquática do país submerge, desaparecendo nos desvãos de uma identidade.

(LUGARINHO, 1998, p. 07)

Acompanhando a evolução literária, não no sentido de melhora, mas no aspecto do próprio desenrolar histórico que sugere algumas proposições de acordo com a aproximação da Modernidade. Em 1857 Charles Baudelaire publica *As Flores do Mal*, tornando arte o mal-estar burguês desprovido de aparente sentido, o que se diferencia um tanto quanto do *spleen* romântico posto que este tem uma fundamentação em geral amorosa ou oriunda de um excesso da subjetividade. Diferentemente disto, o tédio baudelaireano pode ser também compreendido por meio da obra *Sobre a Modernidade*, longo ensaio de estética, no qual o poeta advoga em nome do pintor Constantin Guys, imolando a contemporaneidade de sua obra, cujo valor residiria exatamente no fato de tornar paradigma alguns tipos daquele começo de Decadência da Paris oitocentista. Dessa forma, a mulher, o militar, o *flâneur* e a cortesã, o artista como

homem do mundo e sobretudo o *dândi* capacitariam a desenvolver uma sociologia da arte de então.

Conforme Hugo Friedrich apresenta em *Estrutura da Lírica Moderna*, a poesia de agora não poderia ser entendida sem que houvesse uma longa reflexão acerca de alguns nomes que compuseram o mosaico poético europeu *fin-de-siècle*. Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé serão profundamente estudados, exatamente por terem concebido uma reflexão poética capaz de interagir com as iguais mudanças pelas quais a literatura passava a partir da segunda metade do século XIX.

Friedrich sugere que a lírica moderna é dissonante e não contempla uma relação *ipsis litteris* com a realidade. Segundo ele, os três poetas acima mencionados configuram uma constelação própria porque trouxeram à tona conceitos como o de despersonalização, dissonância, magia da linguagem, dentre outros. Ainda que tais implicações não sejam a abordagem explícita com as quais optamos trabalhar nesta Dissertação, é interessante notarmos que a teoria friedrichiana abre alguns caminhos relativos à especificidade da poesia rimbaudiana, que particularmente nos interessa. Logo, tornar comum tais observações é também entender o contexto precedente à poesia moderna, como por exemplo o fato de chamar a atenção para a importância do Romantismo francês, que muito influenciou Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, ao trazer para a literatura uma extensa reflexão sobre a dimensão da dor, do sofrimento, da amargura:

A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor cósmica. O romântico Chateaubriand descobre a melancolia sem objeto, eleva a “ciência da dor e das angústias” à meta das artes e interpreta a cisão espiritual como bênção do Cristianismo. (...) A consciência de ser decadente propaga-se e é desfrutada como fonte de estímulos insólitos. O destrutivo, mórbido e criminal adquire a categoria de interessante. (...) O conceito do Nada começa a ter sua importância. (...) assim veremos como estas tendências continuam em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – e como se modificam.

(FRIEDRICH, 1978, p. 31)

Um dos modelos albertianos é, sem sombra de dúvida, Rimbaud, sobretudo se levarmos em consideração a encenação da Morte em *Horto de Incêndio*, intitulada *Morte de*

*Rimbaud*. Neste caso, qualquer característica de despersonalização deve ser questionada, posto que a relação de contigüidade entre Rimbaud e Al Berto é sugerida comumente pelo segundo, servindo de fonte para intertextos e para uma tentativa de assimilação da biografia rimbaudiana do sujeito lírico al bertiano.

Vidente, Bruxo, Adolescente, todos os substantivos para este poeta francês parecem recorrentes e repetitivos. O jovem Arthur Rimbaud escreve em vertigem sua obra até o quase fim de sua adolescência, tornando poesia o caos e a desorientação (pres)sentidas no seu rompimento com a tradição francesa oitocentista. Abandonando a França, viajando pelo mundo desde o ocorrido com Paul Verlaine vive como negociante e traficante de armas num trânsito contínuo, sendo seus únicos escritos após os dezenove anos terem sido breves cartas e um relatório burocrático sobre expedições geográficas.

O gosto de Rimbaud pelo obscuro e pelo inefável o fez interessar-se pela Alquimia como fonte esotérica e científica. A sua contemplação diante das imprecisões do mundo, bem como a intenção de que a literatura fosse capaz de abarcar as transições do êxtase e da experiência por meio também da despersonalização tornaram-no um admirador de Verlaine, já vinculado ao Simbolismo depois da publicação de seus poemas saturnianos, de forte influência baudelaireana. Assim, Rimbaud desconstrói toda uma tradição voltada ao lirismo do real e da subjetividade senso-comum, dando origem a uma poesia pagã, melodiosa, branca, iluminada.

À propósito da relação Rimbaud – Al Berto, cabe-nos apontar que o texto contido em *Horto de Incêndio* não é o único: há também uma outra evidência óbvia cujo título é *Vestígios do Poema Morto / Arthur Rimbaud* e está contida no último *Anjo Mudo*. Trata-se de um gênero que se aproxima da carta, escrita em primeira pessoa, como se fosse o próprio poeta francês. O lirismo do texto pode ser entendido pelo seu tom melancólico que se delineia em meio à solidão mais absoluta em diálogo com fatos sugeridos pela biografia de ambos. O *Eu* al bertiano carrega o valor da experiência e conjuga à ruptura imposta pela literatura de Rimbaud

uma celebração da juventude, da graça e da concepção mais genuína, mas também à nadificação humana e às ascetes mais puras. De forma que este texto também operacionaliza uma finalização do drama, encerrando na imagem, na personalização rimbaudiana toda a inspiração poética que aí finalmente falece e perece dada a realidade da última linha: “*A perna amputada, o mapa da Abissínia*” (ALBERTO, 2000, p. 113.)

Para concluirmos enfim este capítulo e avançarmos na lírica portuguesa, talvez fosse importante nomearmos já aquele que consideramos a segunda matriz poética albertiana: Cesário Verde, poeta finissecular oitocentista.

Cesário é o poeta da mais completa vertigem, instalado defronte ao mar pútrido da Civilização. É o poeta do nojo, do tédio e da realidade impressionista, como que de quadros pintados a óleos amarelecidos e fétidos. *Flâneur* a (re)conhecer o mundo tal qual Al Berto, Cesário deambula no “Sentimento dum Ocidental” até chegar no mais crepuscular *Angelus* de *Horas Mortas*. Podemos sugerir algumas semelhanças nos textos que compõem *Horto de Incêndio*:

#### **Lisboa I**

da escrita dos inumeráveis povos quase  
nada resta – deitas-te exausto na lâmina da lua  
sem saberes que o Tejo te corrói e te suprime de todas as idades da Europa

Mais além – para os lados do corpo – permanece  
a tosse dos cacilheiros os olhos revirados  
dos mendigos – o tecto onde um navio  
nos separa de um vácuo alimentado a soro.

(ALBERTO, 2000, p.41)

#### **Lisboa II**

(...) Dirás coisas alucinadas – as almas  
Uma àlea de roseiras  
E da bruma desprende-se  
O adocicado olor da morte.  
(...)

(ALBERTO, 2000, p.43)

Verifica-se nos excertos acima uma apresentação da cidade de Lisboa que consiste em enxergá-la decadente, de um Tejo corrosivo a exalar morte e cinzas. Estes poemas serão importantes para a ambiência criada por Al Berto em *Horto de Incêndio*.

### **Lisboa III**

(...) Imaginaste que em ti permaneceria  
 Esse barulho metálico de continentes abandonados  
 Enfim  
 Ontem foi o último dia  
 Em que conseguiste calçar-te – essa guerra  
 Que te deixou por sarar  
 Um túnel de veludo ensangüentado na cabeça.  
 (...)

(AL BERTO, 2000, p. 45)

### **Lisboa IV**

Vieste dos remotos desertos africanos onde  
 Semeaste tormentos e filhos negros

Enrolas-te agora no pano ardido do tempo  
 De Lisboa – rasgas em tiras dolorosas o sonho  
 E tentas navegar pelos sucacos dos marés

Mas a saudade pelos que partiram e agora  
 Se aproximam desta voz – vêm  
 Um império de navios vazios

E tu  
 Sob o sol cruel – perdido de olhar em olhar  
 Jogando a vida contra o sujo casco dos cacilheiros  
 Vagueias  
 Pelos becos à procura de um rosto que imite  
 A felicidade da voz perdida – ou um corpo qualquer  
 Para fingir o sono junto ao teu

Mas Lisboa é feita de fios de sangue  
 De províncias  
 De esperas diante dos cafés  
 De vazio sob um céu plúmbeo que ensombra  
 Os jardins de estátuas partidas

Há um pressentimento de sono sem fim  
 Refugias-te num quarto de pensão e dormitas  
 O dia todo – para que Lisboa te esqueça

(AL BERTO, 2000, p.45/ 46).

A insistência do eu lírico em repetir quatro vezes o nome da cidade de Lisboa com certeza não deve ser obliterada. Assim como Al Berto, Cesário é o poeta da cidade, é aquele que anuncia poeticamente o fim da genealogia marítima para impor à *urbis* que olhe para si mesma diante dos tísicos, das engomadeiras e dos marinheiros que já não possuem o mar do século dezesseis. Segundo SILVEIRA (1999), Verde é o poeta que se coloca de costas para o passado “*Cesário apresenta um elenco de figuras à margem da revolução comercial; na extensão das suas “contrariedades”, o que ele vê são os naufragos da civilização industrial, os órfãos da passada euforia expansionista...*”<sup>6</sup>. O diálogo com a poesia de Cesário Verde vai com certeza além de uma poética de Lisboa. Em ambos os poetas, pode-se perceber uma tentativa de trazer à tona uma problemática da cidade, de um Tejo infeccioso que na verdade funciona talvez como metonímia e metáfora de uma humana condição, configurada a partir do resultado de anos doentes, seja de tuberculose, seja da Sida.

A possibilidade de encontrarmos uma outra referência al bertiana é por meio da heteronímia pessoana: Álvaro de Campos, em febre, e escrevendo. A melancolia presente na náusea contínua do autor das Odes *Marítima* e *Triunfal* parece assemelhar-se deveras ao descompasso do sujeito lírico al bertiano por exemplo das *Três Cartas das Memórias das Índias*. Eduardo Lourenço, em *Mitologia da Saudade* apresenta uma idéia que talvez comprove tal relação: “*os três avatares de Pessoa representam uma tentativa desesperada de de se instalar na realidade, de se confundir com ela e, em última análise, escapar à visão simbolista que a sua ficção heteronímica nunca deixou de ser.*” (LOURENÇO, 1999, p.71) ou ainda podemos levar também em consideração o ensaio “Fernando, Rei da nossa Baviera”, no qual Lourenço aponta que uma das principais razões da formação do Mito-Pessoa residiria basicamente na escrita de uma busca incomensurável pelo entendimento da existência fadada ao absurdo. Assim, é possível considerarmos a expressão de ambas as poesias, tanto a de Campos quanto a de Al Berto, como buscas por uma situação de compreensão existencial, na

---

<sup>6</sup> SILVEIRA, 1999, p.08

medida em que ambas repensam o lugar do homem no seu Tempo, promovendo uma escrita também da melancolia. De maneira que Campos, no seu tom vertiginoso que tantas vezes o aproxima de um êxtase parece estar presente na poesia al bertiana.

Ainda que temporalmente distantes, as duas poéticas testemunham desconfortos ontológicos, sobretudo em relação ao meio social do qual fazem parte. Tais inferências podem ser verificadas também na postura com que ambos os poetas deslocam o olhar para o *Mar Português*: com os olhos já previamente enojados do Cesário que tanto influenciou *Orpheu*, mas também com uma poética do *o que há em mim é sobretudo cansaço*. Cansaço este que gerencia as profissões da Modernidade instaurada, ao mesmo tempo que sufoca os indivíduos na nadificação e na solidão:

Noutros tempos é possível que tivesse vivido como aventureiro  
 Como esses homens tristes tisnados pelo mar  
 Viajavam  
 Levando mercadorias e mensagens iam de porto em porto  
 Enriquecendo fornicando rezando e largando enteados e sífilis  
 Quem sabe se não sou habitado pela sombra dum país qualquer  
 Muito antigo e distante  
 Ou apenas pelo eco duma língua que estala no coração  
 Uma voz um rosto murmurado um presságio  
 Então comecei por atravessar o rio nos cacilheiros  
 De dia e de noite sem me aperceber que o tempo deste rio  
 Já o haviam pintado em retábulos magníficos  
 E o rio só existia quando sonhava  
 Como se isto resolvesse alguma coisa ia e vinha  
 Sem nunca ter a sensação de quem chega ou de quem parte  
 Sentia-me como que a boiar num tempo remoto  
 E de mais longe ainda que o meu próprio corpo podia lembrar  
 Um cheiro inquietante a sal devassava-me a intimidade do sonho  
 Corroia-me a memória

(AL BERTO, 1997, p. 395)

Fernando Pinto do Amaral (1991) delicadamente também sugere alguma semelhança entre a poética pessoana e a al bertiana, posto que ambas utilizam-se de uma problemática das máscaras. Esclarecendo que não exclusivamente à maneira de Pessoa, Al Berto também postula determinadas questões relativas a uma escrita de personas, uma vez que sua literatura sofre até mesmo com a dissolução do próprio nome, conforme apontam as epígrafes que mormente lêem-

no nos primeiros textos<sup>7</sup>: “*os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.*” (AL BERTO, 1997, p. 11). Assim é interessante apontar que apesar da similitude nos processos de despersonalização, Fernando Pessoa não só gerencia uma desconstrução do processo de similitude entre experiência e poesia conforme Baudelaire anunciou precocemente, como também o utiliza numa tentativa de captação e compreensão da multiplicidade do real inacabado. Al Berto também participa de tal proposição, mas desconstrói novamente trazendo à tona a confessionalidade tão apontada por AMARAL (1991), além de uma variável gama de *eus* que afloram em sua literatura, como por exemplo o travesti Tangerina, as vozes femininas de *Salsugem*, dentre outros, apontando para um Mar que obviamente funciona como motivo de entendimento, talvez como presente Al Berto no texto “Mar”, d’*O Anjo Mudo*: “Aprendera, também, que o mar, aquele mar- tarde ou cedo – só existiria dentro de si: como uma dor afiada, como um vestígio qualquer a que nos agarramos **para suportar a melancólica travessia do mundo.**”<sup>8</sup> (AL BERTO, 2001, p. 59, grifos meus)

### 3. ESTE CORPO DE INCÊNDIO

*metal heart, you’re not a worth thing*

Chan Marshall, *Moon Pix*.

Este capítulo tem o objetivo de apresentar o autor do *corpus* desta Dissertação e também encontrar algumas recorrências em suas principais obras, sobretudo no que diz respeito à reunião de sua poesia até então publicada, intitulada *O Medo*. Este livro é editado pela primeira vez pela Contexto em 1987 e reúne aí toda a obra poética até então produzida

<sup>7</sup> CERQUEIRA-GUIMARÃES (2005) aponta que o projeto da dissolução identitária em Al Berto não era pretensão na primeira edição de *À procura do vento num Jardim d’Agosto*.

por Al Berto. Em 1991, é lançada a segunda edição, cujos poemas vão de 1974 ao ano anterior desta publicação. Somente em 1997 é publicada uma nova edição que contém *Horto de Incêndio* e alguns últimos poemas. E finalmente, a terceira e até agora última edição da poesia completa de Al Berto foi publicada em 2005, também pela Assírio & Alvim. Apesar de o nosso *corpus* referir-se apenas a este último livro citado, temos a consciência de que estas tais recorrências anteriormente mencionadas são definitivamente confirmadas, mas também reelaboradas neste livro final, cujo teor é o de um balanço a respeito de temas já amplamente visitados, escritos aí numa ambiência de fim, cuja reflexão e maturidade aludem ao desvanecimento da utopia do corpo e por conseguinte de sua escrita porque esta é agora a escrita da morte .

Al Berto é a voz cindida e criadora de Alberto Pidwell Raposo Tavares. Nascido em 1948, é antes de tudo artista plástico. Segundo a sua breve biografia publicada pela Câmara Nacional de Lisboa (2000), vai para Bruxelas no final dos anos sessenta com a intenção de fugir da possibilidade de servir ao Exército Nacional em função da Guerra Colonial, cuja violência só se potencializava. Veementemente contra o sistema político da ditadura que havia se enraizado em Portugal, Al Berto também decide viver este exílio voluntário para aprofundar-se na *École Nationale Supérieure d' Architecture et des Arts Visuels*.

Sabe-se que desde cedo o adolescente Al Berto destacava-se pela ousadia de sua indumentária e de suas atitudes, nunca condizentes ao *status* de sua família pertencente à alta burguesia inglesa. A estirpe nobre não selou seus olhos e ouvidos e desde muito cedo, o que conta João Maria do Ó Pacheco, é que Al Berto esteve preocupado com a simplicidade, o que no entanto não o impediu de escrever logo numa de suas primeiras obras: “fiquei definitivamente adulto, cansado pelos dias que me obrigo a viver. Consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo.” (AL BERTO, 2001, p.25)

Os ambientes *undergrounds* da Europa de então sugeriam antes uma posição deliberada de posturas políticas: os jovens eram a representação dos ideais democráticos, libertários, cujo símbolo havia sido o *Maio de 68* em Paris. As influências de Al Berto também se erguem através de enunciações que questionam todo o aparato do *status quo* no qual o mundo de uma maneira geral estava inserido. O clichê sexo-drogas e rock'n roll parecia a única saída para a impossibilidade da enunciação e dos protestos. O corpo aparece nesta época como um grande manancial de liberdade, definindo a individualidade e projetando através de uma representação contínua os ideais coletivos. Talvez a grande satisfação dos regimes totalitários sofridos pelo mundo no século XX tenha sido a dissolução dos ideais coletivos em aprofundadas questões nihilistas pessoais. Ou a fragmentação do sujeito, conforme os estudos pós-modernos concluíram a partir de Lyotard, Baudrillard e Stuart Hall.

A fragmentação da obra al bertiana é um dado recorrente, de maneira que se configura desde o primeiro livro *A procura do vento num jardim d'agosto* (1977) um preâmbulo poético-teórico acerca da multiplicidade de vozes existentes na enunciação de Al Berto. Na gênese de sua obra, verificamos o mote da fissura: “Eis a deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite. Os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.” (AL BERTO, 1997, p.11). Certamente a proposição desta citação nos leva ao encontro do entendimento de um corpo que se quer múltiplo, uma vez que a essência conceitual reside exatamente neste problema de entendê-lo por partes e não como poética de um todo. Assim, é também possível associar a fragmentação al bertiana a um possível diálogo ou possível reflexo de uma vida que esteve amplamente à deriva da sua própria história. Nesse sentido, vale lembrar que o Al Berto pintor e escultor esteve à frente nos anos iniciais do exílio, tendo havido inclusive a fundação do *Montfaucon Research Center*, grupo de escritores, escultores, pintores e artistas plásticos que unidos por uma estética de liberdade, criavam obras de características mormente surrealistas. Os desenhos al bertianos foram

publicados, no entanto, pela Assírio & Alvim no livro *Projectos 69* no ano de 2002 confirmando o estatuto plural de sua obra. A pertinência da imagem no contexto poético de Al Berto deve evidentemente ser levado em consideração, uma vez mencionada a veia plástica do autor. Devemos adicionar a isso todo o processo iconográfico que envolve as iconografias de suas obras. A capa de seu primeiro livro, por exemplo, foi desenho de própria autoria. Além disso, há uma preocupação imagética al bertiana que reside exatamente no enfoque e no espaço dado a uma imagética de sua poesia, como é o caso de *A Secreta Vida das Imagens*, livro de 1984.

As primeiras obras, frutos de uma juventude *outsider*, nos estimulam a buscar as causas desta fragmentação tão precoce. Este primeiro Al Berto sugere relações diretas com vários elementos do mundo pop. Bandas como o *Joy Division*, *The Velvet Underground*, *The Doors* e ainda os cantores Nick Cave, David Bowie e o próprio Lou Reed em particular aparecem em sua literatura como evidências de um mundo rápido e automático que potencializa estados de êxtase e vertigens para além de proposição anarquista. É aí também que surgem as influências de Burroughs, Ginsberg e Lowry, por exemplo. Essas observações podem ser comprovadas por FREITAS (1998, p.29) “ Como facilmente se compreenderá, as alusões à música são mais agressivas e irreverentes nos livros iniciais de Al Berto, escritos em pleno apogeu do *punk*.”

Estes discursos misturados a estéticas marginais servem também para justificar um lugar *gauche*<sup>9</sup> da escrita al bertiana, cujos recortes também apontam textos e intertextos repletos de trechos de música (em *Lunário*, por exemplo) ou em poemas com referências a personagens do rock, como Ian Curtis. Parece, e isto tentaremos provar nos capítulos seguintes, que este modo tão cindido de enunciação é também intimamente ligado ao caráter nômade da voz poética al bertiana, ou seja, todo o seu mosaico poético caracteriza uma escrita de *viagem* que se caracteriza por meio, sobretudo, da experiência:

---

<sup>9</sup> Termo aqui empregado mais no sentido de “à margem” que propriamente no sentido político.

“Um dia li num livro: << Viajar cura a melancolia.>> Creio que, na altura, acreditei no que lia. Estava doente, tinha quinze anos. Não me lembro da doença que me levara à cama, recordo apenas a impressão que me causara, então, o que acabara de ler.... A verdade é que desde os quinze anos nunca mais parei de viajar. Atravessei cidades inóspitas, perdi-me entre mares e desertos, mudei de casa quarenta e quatro vezes e conheci corpos que deambulavam pela vasta noite... Avancei sempre, sem destino certo. Tudo começou a seguir àquela doença.”

(AL BERTO, 2001, p.09)

É importante assinalarmos o peso semântico da palavra viagem, sobretudo se levarmos em consideração a nacionalidade do poeta-errante. Exatamente numa cultura como a portuguesa, cuja literatura aporta desde o século XVI em “mares nunca dantes navegados”, que passa pelo romantismo garrettiano de viagens na própria terra, e sobretudo de um Fernando Pessoa, ou melhor, de um Álvaro de Campos em passagens de horas escrevendo precisamente o seu *Opiário*: “*A vida a bordo é uma coisa triste, embora a gente se divirta às vezes.../ E a minha mágoa de viver persiste... / Não posso estar em parte alguma./ A minha Pátria é onde não estou./ Sou doente e fraco...*” (PESSOA, 1986, p. 235) seria até leviano se não refletíssemos a respeito dessa recorrência na obra de Al Berto.

E a viagem seja talvez o tema preferido da obra *O Anjo Mudo*, antologia de textos de revistas, folderes e catálogos de exposições reunidos. Neste livro, a prosa poética de Al Berto resiste às anotações de viagens, e às observações de um narrador lírico sempre em trânsito. Consideramos alguns textos fundamentais para o entendimento do nosso *corpus* literário e a partir disso demonstraremos com excertos alguns trechos:

Viajamos porque é necessário enfrentarmos o desamparo dos dias, ao mesmo tempo que procuramos um lugar para descansar e nele ansiarmos por um regresso.

(...)

Eu digo: - Andei tempo a mais pelas ruas. Vivi nelas ao sabor do vento. Dormi em casas abandonadas, e nunca conheci ninguém que me amasse.

Encostado-se ao vidro da janela, a Helena diz:

- E se nos calássemos enquanto a memória se esvazia? Está tudo por acontecer. Mesmo o sono, se vier, terá um peso de lume, um sabor a terras mortas e areias salgadas. Não sei... está tudo ainda por acontecer.

(AL BERTO, 2001, p. 38/ 39)

É em estado de enamoramento que avanço noite dentro. Amo esta cidade, secretamente, até ao romper da Alba. Mas, as cidades talvez se tenham metamorfoseado em *desertos* onde nos habituamos a passear a melancolia. Lisboa é, provavelmente, um desses desertos – o mais melancólico que conheço.

(AL BERTO, 2001, p. 41, grifo do autor)

Haverá na obra de Al Berto quase uma obsessão relativa à cidade de Lisboa, conforme já mencionamos nos poemas apresentados. Os excertos acima lidos podem referendar aquilo que diremos sobre os poemas intitulados “Lisboa” em *Horto de Incêndio*. Para além de uma predisposição cultural, há também uma tradição melancólica necessariamente geográfica. Afinal, Portugal é onde a terra acaba e o mar principia, ou a *finisterra* de um mar que termina para enfim a terra existir? Camões e Saramago acreditaram em ambas as possibilidades, já que tornaram literatura e intertexto literário, respectivamente, tal questão. Al Berto, para além dos intertextos, fundamenta um *leitmotiv*, compondo dessa forma uma fusão entre espaço e o seu corpo: “*Recordas um rosto pousado no ombro. E as cidades, com seus jardins nocturnos, suas feridas de asfalto, onde as mãos se recolheram noutras mãos. Finisterra do corpo .Mapas de cinza.*” (AL BERTO, 2001, p.148)

Através da cronologia de sua obra podemos comprovar que esta poética de trânsito e vertigem notabiliza sua poesia que, no entanto, sofre o esgotamento de um tempo interno. Expliquemos: há uma *urgência* nos livros de Al Berto, postulada desde os primeiros livros, inclusive nos poemas escritos em francês. Não é à toa que *Horto de Incêndio* não é apenas o seu último livro, mas também a sua obra de testemunho final, cujo cansaço repercute na autenticação de uma poesia visionária e experimental, proposta por Rimbaud no século XIX e finalmente fertilizada pela morte deste, na segunda parte desta obra, intitulada *Morte de Rimbaud*. Logo, são notórias as palavras urgência e experiência na poesia al bertiana.

Apesar de toda esta maturidade ser fruto de uma aprendizagem deflagrada através da dor, é notório apontar que mesmo durante as enunciações mais “libertinas” dos primeiros livros,

existe ainda assim um aparente fio condutor de uma melancolia que se estabelece a partir de uma reflexão existencialista em potencial:

Na existência há o regozijo da vida que se auto-realiza e a dor de estar-se perdido. Irrupendo em oposição a ambas, todavia, acha-se a dissatisfação com a mera existência, o tédio da repetição, e o medo na situação-limite do fracasso completo: toda existência contém os germes de sua destruição.

(JASPERS, 1983, p. 26)

Comprovemos com este excerto do poema *Nota autobiográfica & Stop*:

STOP

Guitarras elétricas um rock insuportável uma cantata nocturnar em cores nova orleans yes i shot the king por causa disso apresentamos uma programa de música ininterrupta corpos nus em arabescos de mesquitas antigas pó hermafrodita gelatinoso sobremesa compacta de morangos plastificados... não pagávamos o gás porque o contador estava ligado ao contador do outro andar. Não escrevíamos porque nada tínhamos para contar, e não pagávamos a luz porque há muito habitávamos a **treva absoluta**.

(AL BERTO, 1997, p. 55)

Devemos lembrar que este poema pertence ao primeiro livro do autor, escrito até 1974, auge de seu exílio na Europa. Esta *mera existência* a que se refere Jaspers justifica o contexto da geração de Al Berto e também parece ceder espaço àquilo que Adorno nos apresenta em seu *Discurso sobre Lírica e Sociedade*. Neste texto, cuja principal intenção é reler a questão estética do lirismo a partir de uma filosofia hegeliana para contrapô-la a uma postura crítica e necessariamente histórica, este destacado pensador da Escola de Frankfurt promove uma revisão sobre a questão da subjetividade tal qual se conhecia. Para Adorno a lírica é o exato lugar da incongruência do sujeito que representa uma coletividade inerte e incapaz de mover-se do estado de apatia profunda, gerada sobretudo pela barbárie contínua a que o século XX esteve subordinado. O poeta é, portanto, aquele que investe contra a massificação e obriedade do mundo através de sua linguagem sem regras, o único capaz de externalizar a melancolia através de justaposições contínuas, como nas primeiras linhas do trecho do poema em prosa acima transcrito e o único capaz de enunciar as últimas palavras do discurso que perverte o sistema da escuridão, “treva absoluta”.

A proposição de Adorno converge apenas teoricamente para aquilo que pode ser demonstrado desde muito cedo, ao menos em literatura portuguesa. Levando em consideração novamente o percurso histórico da lírica a partir de século XVI, verificaremos que a poesia concede privilégios ao discurso, privilégios estes que mormente serão cantados por Camões em toda sua modernidade *avant la lettre*, antecipando até mesmo a crise do sujeito. A lírica camoniana apresenta a latência do desejo e introduz a melancolia pré-maneirista no arcabouço literário português em pleno templo renascentista da racionalização, inaugurando desta forma o embate contínuo que é este *devoir* da condição do poeta, conforme também nos apresenta Deleuze numa das epígrafes desta Dissertação, conforme também já verificamos no capítulo anterior.

Mas poderemos questionar se esta idéia de continuidade que todo *devoir* apresenta pode ser vista como uma clássica recorrência na periodização literária. De certa maneira o é porque assim como Adorno pensou, a **reflexão** sobre a história é característica do discurso poético, que por sua vez só se constrói a partir da inquietude diante das questões mais iminentes a esta história da humanidade. Isto pode ser ainda comprovado com a finita variedade a que a temática lírica está subordinada: lírica amorosa, lírica filosófico-existencial, lírica religiosa, etc.

Parece-nos claro que esta tradição de corrupção do discurso usual só é potencializada ao longo da história literária portuguesa. Para não nos alongarmos nesta questão basta que assinalemos, finalmente, todo o lirismo finissecular oitocentista. Al Berto foi, como já verificamos, notadamente influenciado por poetas como Cesário Verde, António Nobre, Florbela Espanca, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa. A atmosfera decadentista, que pode ser encontrada em cada um destes, ecoa na poética de *O Medo* (1997), mais precisamente no poema 2./1979:

leio baixinho aquele poema Eu de Belaflor  
nocturna sombra de corpo embriagado  
fogos por descuido acesos no húmido leito de juncos  
altíssima margem ... inacessível noite de Florbela

e o soneto dizia: *Sou aquela que passa e ninguém vê*  
*Sou a que chamam triste sem o ser*  
*Sou a que chora sem saber porquê*

(AL BERTO, 1997, p.289)

Ao longo das obras de Al Berto podemos verificar ecos de uma *flânerie* que o torna tão semelhante a Cesário no *Sentimento dum Ocidental*. A abordagem de um certo nomadismo já mencionada como característica da poesia al bertiana vincula-se a este despertencimento geográfico, territorial, ao qual o famoso poema de Cesário Verde alude. A transitoriedade, a *flânerie* que necessariamente está articulada a uma sinestésica visão melancólica do sujeito lírico pode ser ainda evidenciada nos poemas intitulados *Lisboa*, do *corpus* que analisamos.

A idéia do exílio, mesmo voluntário e a perseguição da solidão que são enunciadas por António Nobre em seu *Só*, potencialmente em seus sonetos e elegias, encontra ecos na obsessão al bertiana por estes temas que amalgamam-se de forma tão homogeneizada pelas vias de uma recuperação da memória. António Nobre é o poeta que em Paris canta a *Santa Iria* e mesmo inserido na megalópole moderna do fim do século, acredita que o provinciano deve ser evocado, talvez até por remeter à infância, ao tempo sem solidão. Em Al Berto é freqüente esta manifestação constante a Sines, onde viveu grande parte de sua adolescência, e também aos lugares de passagem, como podemos comprovar em *O Anjo Mudo*. Essas passagens são evidentemente lugares de um *devir* que acomete o sujeito lírico desta prosa poética, ocasionando sempre encontros (e desencontros) e deslumbramentos que sugerem algum tipo de “luminescência”, semelhante à aprendizagem da protagonista Lóri em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. Estes lugares quase epifânicos são recorrentes na poesia al bertiana e também os personagens que aí existem protagonizam a iluminação, a gênese de uma epifania que o enunciador vai sofrer.

A ensaísta Rosa Maria Martelo (2004) dirá que o termo nomadismo nem mesmo caberá mais à escrita de Al Berto, na medida em que estes não-lugares ou lugares efetivamente de *passagem* (cais de embarque, aeroportos, ferrovias) notadamente presentes em sua poesia podem ser considerados territórios neutros. O que nos interessa, no entanto, é que mesmo

nomeando o sujeito lírico como errante, preferimos a condição de *estrangeiro*. Como no romance sisífico de Camus, o emissor da lírica que estudamos deambula pelas situações de contingência, sofre por tentar compreender o mundo e a si mesmo e finalmente estabelece como defesa uma espécie de indiferença que o protege das experiências dos excessos de vertigens. É evidente que a comparação aqui não atinge todos os níveis de todas as obras de Al Berto, mas podem ser verificadas em sua grande maioria, ou em pelo menos *Lunário*, *O Anjo Mudo*, *O Medo (1 e 2)* e *Horto de Incêndio*.

Indiferença e silêncio são marcas da abordagem que pretendemos estabelecer para este trabalho: a melancolia, na sua raiz histórica traz consigo uma inércia física. Basta lembrarmos da famosa tela de Dürer, *A Melancolia*, na qual notamos uma figura com olhar distante e vago, bastante pensativa, cujas observações mais pertinentes faremos no capítulo sobre a história da melancolia. Al Berto dirá que “*a escrita é a tua primeira morada de silêncio*”, o que pode ser interpretado através da teoria de Blanchot sobre as relações entre escrita e morte, a partir da idéia de que esta primeira sempre fala daquilo que é necessariamente memória e toda memória é, pelo menos no presente, algo que já não se estabelece em continuidade. Além disso, para Blanchot também é importante levar em consideração que a arte tende a se aproximar de um espaço de contingência, aproximando-se assim ao *devoir* proposto por Deleuze em *Crítica e Clínica*. Essa proposição cíclica, que circunda em estágio constante geruntivo da escrita literária significa dizer que é somente por meio da experiência extremada, aquilo denominado em *O Espaço Literário* como a morte contente, somente pode ser entendido como manifestação de um conhecimento profundo de si, pois é somente por meio desta experiência, não necessariamente pessoal e em primeira pessoa, que é possível ir além da linguagem comum ou da afasia.

#### 4. BREVE HISTÓRIA DA MELANCOLIA

Nós que medimos a morte,  
não entramos de roldão desassossegando  
o mundo. Alimentamo-nos de seres menores

néons macios controlados  
por ogres, bolas de sabão  
que em silêncio estoiram.

E às jazidas do sêmen, ao tenro veio da  
madre  
século após século retornamos.

Luiza Neto Jorge, *A Lume*.

os poemas adormeceram no desassossego da idade.  
Fulguram na perturbação de um tempo cada dia mais  
curto. E, por vezes, ouço-os no transe da noite.  
Assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas  
insidiosas, porcas... e  
nada escrevo.  
O regresso à escrita terminou. A vida toda fodida –

e a alma esburacada por uma agonia tamanho deste mar.

Al Berto, “Notas para o Diário” In: *Horto de Incêndio*.

Para que compreendamos as estruturas que se configuram através dos poemas de Al Berto, é importante que tracemos um percurso histórico da melancolia a partir de suas múltiplas acepções. O ensaísta Fernando Pinto do Amaral, no texto *Al Berto – um lirismo do excesso e da melancolia* (1991) buscou caracterizar a obra al bertiana como uma escrita que se constrói pelo viés de uma solidão erigida à luz da autodestruição. Esta consciência de finitude pretende compreender o mundo a partir de uma busca sinestésica quer pelos seus objetos, quer pelas sensações de uma errância que em *Horto de Incêndio* tenciona ir “em busca do tempo perdido”. Comprovemos, portanto, seu caráter melancólico de acordo com AMARAL (1991):

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

Os diversos significados que a melancolia carrega percorrem a história da humanidade.

Para que a fragilidade deste termo não se afunde em sua polissemia mais contemporânea, optamos por traçar alguns pontos imanentes à sua dimensão histórica, porque humana. Seguindo esta intenção partiremos de três autores que conjugam visões semelhantes acerca do nosso objeto de abordagem: Walter Benjamin, sobretudo em seu *Origem do drama barroco alemão* publicado em 1984 pela Editora Brasiliense; o já referido professor e ensaísta português Fernando Pinto do Amaral, cuja obra *Na órbita de Saturno* (1991) é um conjunto de textos que lêem o tema da melancolia na literatura portuguesa, Moacyr Scliar, que através do livro *Saturno nos trópicos – a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003) busca justificar a presença da “bílis negra” na literatura brasileira a partir de sua trajetória desde o Oriente (com evidentemente outro nome), passando pelos gregos, até chegar à Europa Medieval e finalmente

a obra *Filosofia Cinza – a melancolia e o corpo nas dobras da escrita* (2004) de Márcia Tiburi. A obra de Scliar parece-nos bastante pertinente uma vez que a formação médica do escritor é articulada a uma preocupação arqueológica e portanto cultural da melancolia. Já a visão filosófica e poética de Márcia Tiburi permite que busquemos aprofundamento sobre as entranhas do corpo incendiado de Al Berto.

A instabilidade semântica deste conceito pode ser determinada desde a sua mais hipotética gênese. De acordo com Scliar (2003), no *Antigo Testamento* pode ser encontrada uma de suas grandes fontes: Saul, primeiro rei de Israel tem a sua aura decalcada nas raízes orientais do adjetivo melancólico. Ele é o novo monarca do território que convivia àquela época com o trânsito dos hebreus e que lutava para administrar a responsabilidade e a honra de um reinado que exigia a sábia dialética entre o velho e o novo. A partir da morte de Samuel, aquele que o ungiu para o trono, uma espécie de maldição toma conta do espírito jovem de Saul e o leva à loucura e ao suicídio. Esta leitura de parte do *Levítico* é validada pelas proposições de Benjamin acerca da melancolia que acomete os príncipes. Num fragmento da *Origem do Drama Barroco Alemão*, intitulado de *Tristeza do Príncipe*, podemos confirmar que através da conhecida frase “o Príncipe é o paradigma do melancólico.”<sup>10</sup> o poder se estabelece em relação contígua às concessões que se fazem em seu nome, daí o caráter ambíguo que o leva à indecisão, à indiferença, e freqüentemente à inércia.

Os gregos encontravam nas deusas Hígia e Panacéia, a saúde e a cura, respectivamente. Da máxima “mente sã num corpo sã” eles encontraram, pela primeira vez, através de Hipócrates, aquele que representa a paternidade sobre a medicina, e de seus parcos conhecimentos sobre a anatomia a possibilidade de redigir um tratado médico racional, cujas explicações tentam justificar através de fenômenos naturais as possíveis causas para as doenças. O processo de patologização da melancolia deriva daí. Hipócrates foi o primeiro a pensar no desequilíbrio entre o quatro humores fundamentais para o agravamento da doença. Segundo ele, o sangue, a

---

<sup>10</sup> BENJAMIN (1984)

linfa, a bile amarela e a bile negra são responsáveis pelas associações entre corpo e mente. Os de fluxo sangüíneo acentuado eram normalmente calorosos, tendendo à cólera. Os fleumáticos, aqueles de excessivo fluxo de linfa potencializado, eram necessariamente serenos e tranqüilos. Já a demasia da bÍlis amarela ou branca representava o indivíduo normalmente agressivo. Finalmente, os problemas sobre a bÍlis negra eram diretamente incidentais no baço. O mais interessante, no entanto, é que o aumento deste órgão implicava numa doença cujo nome é esplenomegalia, o que nos remete a pelo menos um dos radicais aí conhecidos –sple, que em inglês derivou para *spleen*. O tédio e a lassidão inerentes aos posteriores românticos estavam ligados, portanto, a uma patologia da bÍlis negra, ou seja, a uma manifestação fisiológica que culminava na melancolia.

Segundo o *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1982), o nome melancolia toma o seguinte caminho:

**Melancolia**, sf. “estado de tristeza, depressão” XV, melanconia XIII, Menãcoria XIV, manencoria XV, malancolia XV etc. | Do latim melan – cholia, derivado do grego melagcholia: de **melan(os)** “negro”, “sombrio”, “triste”, “funesto” + **cholé** “bÍlis”, “fel”, “veneno”.

A teoria dos quatro humores passa a ser a gênese para o estudo da melancolia. O problema não era apenas este, pois classificar tal estado de espírito atribuindo-lhe causas unicamente físicas, patológicas era reduzir algo que era visivelmente articulado com o corpo e o espírito. Hipócrates sugeriu a possível querela e além disso foi capaz de muito *avant la lettre* apontar dois tipos para este padecimento da BÍlis Negra: uma melancolia endógena que aprisiona o indivíduo num mundo de isolamento e personalidade taciturna, sem motivo nenhum aparente, enquanto a melancolia exógena era provocada por um trauma necessariamente externo, do mundo concreto. Algum tempo depois, por volta de 330 a.C, Aristóteles tenta resolver a questão em sua *Problemata XXX<sup>11</sup>*, texto no qual o filósofo sugere a intrínseca

---

<sup>11</sup> Não há certeza filológica acerca da autoria deste texto. Contudo, é de praxe, tanto para os historiadores, quanto para os filósofos, atribuir a composição do texto a Aristóteles.

ligação entre a melancolia e a genialidade. Partindo do princípio de que somente aqueles que travavam relações diretas com as artes de uma maneira geral poderiam sofrer de melancolia, sobretudo por estarem voltados para o silêncio que buscava sua superação por meio da criação humana.

A poesia de Al Berto sempre discutiu esta perniciosa relação entre o corpo que padece e uma alma em desassossego. Desde os seus primeiros poemas, é inerente ao estatuto do enunciador lírico aquilo que o fustiga e o leva a providenciar por meio da escrita um espaço para a compreensão deste caráter dissonante que subjaz a toda e qualquer vertigem.

Verifiquemos:

#### 6-

Estou longe de ti com o tempo, diluíste-me nas veias das marés, na saliva de meu corpo sofrido  
 Agora, tuas máquinas trituram-me, cospem-me, interrompem o sono  
 Habito longe, no coração vivo das areias, no cuspo límpido dos corais... e no ventre impossível das cidades nocturnas  
 A solidão tem dias mais cruéis  
 (...)  
 apenas possuo o corpo magoado destas poucas palavras tristes que se cantam.

(AL BERTO, 1997, p. 158)

A Medicina da Antiguidade foi ainda responsável por diversos apontamentos no que diz respeito ao tratamento da melancolia. Dentre os principais médicos, destacamos Rúfus de Éfeso e Galeno de Pérgamo. No Oriente, a Medicina árabe preocupou-se com o tema, levado em consideração sobretudo pelo famoso Constatinus Africanus, geralmente associado posteriormente a Escola de Salerno. É no final da Idade Antiga, portanto, por volta do século VIII e IX que são promovidas as primeiras associações entre a melancolia e os astros. O sanguíneo era correspondente a Júpiter, o fleumático seria regido por Vênus, o colérico por Marte e o melancólico por Saturno. Logo, podemos comprovar que dessa raiz etimológica provém o adjetivo derivativo *soturno*.

Na Idade Média surge a acedia, doença mormente verificada entre os monges religiosos. Era na plenitude da solidão que este acometimento, também uma espécie de pecado, configurava uma espécie de desolação naqueles que sofriam de seu mal, gerando uma inquietude quase paralisante e sonolência excessiva. Os textos religiosos em geral acusam a acedia de ser uma das causas de um dos maiores pecados: a preguiça. É curioso aqui verificar que há muito de acedia na poesia al bertiana, com devidas variações, evidentemente. O aspecto solitário dos enunciadores líricos ganham, ao longo de sua evolução, uma dimensão potencialmente existencial, marcada pela inércia e pela lassidão, o que de certa maneira contraria a literatura de Al Berto das primeiras fases, como por exemplo em *Lunário, À procura do vento num jardim d'agosto*, enfim, livros nos quais a velocidade vertiginosa do rock, das drogas e do sexo tornavam o mundo um local propício para flamar e errar. Por outro lado, a melancolia contemporânea, de acordo com Tiburi (2004), evidencia um caráter ambíguo de trânsito contínuo e inércia ao mesmo tempo, dada a velocidade desse nosso tempo, o que já fora previsto pelo antropólogo Roger Batra citado por Scliar conforme verificaremos adiante.

O Homem do Renascimento, nas experiências contemporâneas das Grandes Navegações, é um sujeito que vivencia o limiar de uma nova época, e é com certeza um Homem que encarna a relativização existencial. Em 1514, o alemão Albrecht Dürer pinta a tela intitulada *Melancolia*. A celebrada pintura, é, sem sombra de dúvida, até hoje a referência para aqueles que trabalham na compreensão dos aspectos polissêmicos que circundam este nosso tema. Não pretendemos aqui fazer (mais) uma leitura da já nomeada pintura de Dürer, na medida em que grandes nomes como Walter Benjamin e Erwin Panofsky já o fizeram, com maior propriedade. Panofsky, por volta de 1938-1939 estabelece algumas das principais resoluções acerca da pintura renascentista, desenvolvendo maiores reflexões acerca da Iconologia e da Iconografia considerando toda a historiografia ocidental da melancolia para promover a sua tese de leitura sobre Dürer.

Talvez o maior dos impasses relativos ao critério categorizador da melancolia consista no fato de entendermos que não foi durante o Renascimento que houve finalmente a dissociação entre doença ou manifestação de um desassossego existencial. Segundo Scliar, o contexto renascentista, sobretudo depois da instauração do Tribunal do Santo Ofício na Espanha em 1478, desenvolveu um conjunto social de medo, trânsito e angústia, exatamente por espalhar a insegurança. De acordo com o antropólogo Roger Batra (Apud SCLiar, 2003: p.105)

A melancolia era uma doença de transição e de transformação, uma doença de gente deslocada, de migrantes (...). Uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e ainda não haviam encontrado o que buscavam. Doença de fugitivos, de recém-chegados. A melancolia desequilibrava aqueles que transgrediam limites proibidos, que invadiam espaços pecaminosos e que nutriam perigosos desejos.

Dessa forma, consideramos importantíssima a literatura ibérica dos séculos XV/ XVI, uma vez que ela evidencia, para além da euforia dos Eldorados descobertos na América e no mundo, a angústia e o temor dos navegantes e dos homens daquela época. Ainda segundo o médico e escritor Moacyr Scliar, é possível entender a inerente melancolia portuguesa por meio de suas tradições literárias, sobretudo a partir das proposições de Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade*, dentre outros. No início da Idade Moderna duas obras chamam a atenção: *A Teatrise of Melancholy*, publicada em 1586 pelo escritor Timothy Bright, que tornara-se um objeto de inspiração por parte de Shakespeare na composição do *Hamlet* e a obra *Discourse on the Hypochondria Melancholy*, de John Hawkins, publicada em 1633. É também neste contexto que surge um dos mais famosos médicos: o suíço Paracelso, responsável por toda uma filosofia alquímica relacionada aos principais denominadores comuns às práticas cirúrgicas, revolucionadas por ele. Segundo Scliar: “Paracelso acreditava que a doença (a melancolia) era o resultado da falência do Archeus, uma força vital que tinha como função manter unidos os elementos constituintes do organismo, elementos esses provindos da cadeia universal dos seres.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> SCLiar, 2003, p. 78.

Como já mencionamos, para fins históricos a Idade Moderna é somente entendida a partir das Grandes Navegações. Interessa-nos, no entanto, aqui entender de que maneira a arqueologia da melancolia pode ser entendida no mundo depois do século XVI. Em relação às manifestações literárias concernentes ao século XVII é de fácil raciocínio notar que depois de 1580, com a União Ibérica, ainda que civilmente as administrações portuguesas tivessem permanecido em Portugal, perceba-se uma clara diminuição da produção cultural.

Curiosamente, os estudos acerca do nosso tema parecem silenciar quanto aos séculos XVII e XVIII, muito provavelmente em função do desenvolvimento mercantilista dos modos de produção, por meio do contínuo avanço nos processos pré-industriais. O ápice deste processo pode ser entendido à luz do movimento da Ilustração ou do Iluminismo no século XVIII que estrutura um corpo teórico acerca da Política, da Economia e sobretudo da Sociedade, levando em consideração o racionalismo e a deflagração da ciência (herdeira do empirismo de Bacon no século XVII), mormente defendidos pela filosofia kantiana.

Em relação ao estudo da Melancolia, pode-se levar em consideração apenas a obra já citada de Robert Burton, *Anatomia da Melancolia*. Entendendo o assunto como uma manifestação patológica, o autor é o primeiro nome a pensar a melancolia como uma associação entre dois vértices fundamentais: doença e dimensão existencial. Citamos:

Para Burton a melancolia era, como a depressão, uma doença, mas não só uma doença: **era uma experiência existencial**. Tristeza sim, e tristeza duradoura, e talvez até tédio, mas **uma condição existencial envolta em aura filosófica**, o que lhe dava dignidade e distinção. Esta concepção mudará nos séculos seguintes.

(SCLIAR, 2003, p. 58)

É a partir daí que a semântica da melancolia nos interessa. Ainda que anteriormente todo o valor aristotélico sobre a relação entre melancolia e genialidade para a arte seja claro, interessa-nos aqui localizar a presença deste agravante da esfera existencial. Segundo TIBURI (2004) também é necessário entender a melancolia como manifestação de um processo

dialético de silêncio, já que este se configura como um grande meio que operacionaliza a experiência do sujeito interna e a linguagem externa do mundo que o cerca.

Entre os séculos XVIII e XIX a melancolia ganha outras leituras: passa a ser associada à mania, como se fosse parte operante de um mesmo problema. É necessário esclarecermos aqui que não temos, em nenhum momento, a intenção de localizar uma obra literária dentro de um universo ao qual nosso corpo teórico não se circunscreve, a saber: a psiquiatria. Nem também tencionamos apontar a melancolia da obra albertiana como doença tal qual é verificado pelos sistemas contemporâneos de estudo da depressão como aproximação mais direta da melancolia. O que interessa aqui neste trabalho é valer-se deste tema como uma manifestação de uma inquietação existencial que envolve necessariamente alguma caracterização física para fins argumentativos, sobretudo.

A partir do final do século XVIII é notória a tendência que passa a aproximar o entendimento da melancolia com o que conhecemos atualmente. Isto significa dizer que o revestimento quase que glamouroso que a relacionava à arte, e à produção humana começa a dar espaço a um esvaziamento afetivo concernente a uma solidão progressiva. É aí que surgem as teorias de Phillippe Pinel, inventariando as doenças e inquietações mentais por meio de uma observação assistida. Posteriormente, o seu discípulo Étienne Esquirol, já no século XIX, fundamentará mais sistematicamente uma teoria com o texto “Da lipemania ou melancolia”, estabelecendo critérios de definição para a melancolia que dizem respeito a uma *mania da tristeza*.

Para fins teóricos, o grande marco dos estudos acerca da melancolia e suas múltiplas acepções é com certeza o surgimento das teorias elaboradas por Sigmund Freud. Certamente nosso interesse neste trabalho com a psicanálise é bastante pontual e busca situar apenas historicamente uma importância teórica. Como já foi dito anteriormente, não é nosso objetivo, tampouco é de nossa alçada desenvolver ou aprofundar classificações psicanalíticas para uma

obra literária, até porque em relação às manifestações, características do indivíduo portador de melancolia, bem como “sintomas”, já foram apresentados antes mesmo do desenvolvimento da psicanálise.

*Luto e Melancolia*, publicado em 1917 nos traz vastas contribuições de caráter conceitual. Neste texto, Freud propõe em perspectiva comparativa tanto o luto quanto a melancolia, estabelecendo critérios determinantes para a apreensão tanto de uma quanto da outra. Assim, é possível entender que o luto é decretado pelo indivíduo na ocasião de uma perda (de objetos simbólicos e/ou de entes importantes) natural. O sofrimento neste contexto é plenamente aceitável e não deve nem ser interrompido, de maneira que não haja qualquer patologização de sua experiência. Por outro lado, a melancolia rege uma espécie de luto continuado que parece não ter perspectiva de fim, além é claro do melancólico sofrer de uma problemática que fundamentalmente o diferencia do experienciador do luto: a auto-estima. A melancolia funciona para além de um luto: ela ataca como um roedor da própria concepção de si que cada sujeito estabelece, criando nesse universo uma busca não inteligível pelo objeto perdido que não pode ser encontrado porque nunca foi nomeado ou inteligível.

A melancolia, a partir dos estudos psicanalíticos, é encarada como uma hipomanifestação de um mesmo cerne que tem na mania a sua hipermanifestação. Ou seja, ela é psicanaliticamente oposta à mania. Segundo a psicanalista Sorânia Peres, na obra *Depressão e Melancolia*:

O discurso do melancólico pode nos apontar direções: pensamento vazio, perda de sentido, monotonia ao falar, a impressão de um domínio da sonoridade da palavra às expensas de sua significação, como se algo faltasse para dar consistência à palavra. A melancolia nos fala, então, de uma fragilidade, ou insuficiência constitutiva, estrutural. Pedindo auxílio à metapsicologia, aos textos posteriores, podemos especular sobre uma possível dificuldade nas relações entre as representações-coisa e representações-palavra, entre o inconsciente e a organização do pré-consciente que vão ter consequências em uma má estruturação do eu e se traduzem no acentuado sentimento de vazio do qual o melancólico é portador. Essa fragilidade, ou falta de adequação, nas representações tem consequências no investimento do objeto, o que poderia nos levar a supor uma falha na constituição deste, pois o objeto não se constitui a partir de uma satisfação

experimentada mas surge vazio, dentro de uma realidade lógica vazia. **O discurso do melancólico tem uma lógica niilista.** É nesse ponto matricial original, nas primeiras entradas do sujeito, que algo claudica, e é também por esse caminho que podemos acompanhar a importância da noção de luto como paradigma normal da melancolia.

(PERES, 2003, p. 32-33, grifos nossos)

Assim, parece importante esclarecer que os fundamentos da psicanálise e dos eminentes estudos de seu escopo teórico levam em consideração aspectos significativos da dimensão humana, como por exemplo o discurso. A valorização discursiva do homem, já que marca sua entrada no mundo simbólico, permite que a relacionemos com uma necessidade da palavra ou de quaisquer manifestações de discurso. Nossa intenção, portanto, é entender o discurso artístico como representação de linguagem cujas intenções perpassam fundamentalmente pela busca de uma gênese matricial, como se a arte reconstituísse a ferida matricial humana, numa tentativa de superar cada vez mais o tom melancólico e de dívida que o indivíduo mantém com seu discurso.

Atualmente, para as possíveis relações entre melancolia, corpo e escrita, Márcia Tiburi estabeleceu algumas linhas que podem facilitar o entendimento dessa tríade, já que nos interessa entendê-la numa leitura contemporânea das suas mediações e contextos. Para a ensaísta, é primordial compreender que a melancolia atual fundamenta-se na própria história da filosofia. E a partir desse seu lugar é possível localizá-la como caráter moderno do questionamento, do desconcerto do sujeito frente à existência como tragédia inequívoca do conhecimento, como era o desespero grego do Homem antigo quando abandonado pelos deuses. Com efeito, a melancolia teria no corpo o principal aliado, uma vez que é nele que reside a persistência da morte:

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 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. 50)

#### 4.1 – DA MELANCOLIA PORTUGUESA

A presença da melancolia na cultura portuguesa pode ser localizada desde o começo de sua lírica, conforme já demonstramos no capítulo inicial desta Dissertação. Cabe-nos, no entanto, localizar algumas outras referências que confirmem nossa hipótese. Na transição do século XIV para o XV, verifica-se o reinado de Dom Duarte (1391-1438), nobre da régia estirpe que preocupado em seguir a figura paterna, vê-se na solidão do mais alto poder e debruça-se no estudo e na escritura de seu *Leal Conselheiro*, obra cuja visão humana e existencial deve ser entendida à luz de uma busca pela compreensão dos sentimentos que mais o dominavam: a saudade, a tristeza, o nojo e claro, a melancolia.

Segundo Lourenço (1999), o sofrimento melancólico do Rei era de fato uma enfermidade tanto do corpo quanto da alma, cujas bases estariam ainda ligadas a um desespero da ausência divina. Nesse caso, só foi possível curar-se dela mediante um sofrimento que expurgasse a sua alma e novamente o fizesse reconhecer o terno contorno do rosto de Deus, o que no contexto foram o padecimento e finalmente a morte da rainha, sua mãe, por conta da Peste que assolava então a Europa. Apontando semelhanças entre os sentimentos, Dom Duarte relacionará à melancolia a saudade e sua dimensão tão legitimamente portuguesa, conferindo a esse estudo uma fulcral importância no que diz respeito à constituição de uma cultura notadamente marcada pela saudade como possível mitologia.

Ainda que a psicanálise não seja um sistema teórico voltado para uma aglomeração coletiva, Eduardo Lourenço buscou aplicar algumas de suas terminologias para entender de que maneira Portugal criou para si uma consciência trágica, a partir da qual podemos inferir uma matriz melancólica a justificar-se abaixo.

Foi somente por causa de uma existência criada sobre o conflito, o insólito e o trauma que a cultura portuguesa permitiu que a interpretássemos por meio de um imaginário melancólico. No longo ensaio *Psicanálise Mítica do Destino Português*, contido em *O Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço aponta alguns fatos históricos que justificariam uma essência portuguesa erigida numa história de fragilidades. Elegendo pelo menos quatro causas legitimamente históricas, Lourenço operacionaliza um sistema teórico que interpretará tais acontecimentos de forma a refletir uma realidade que o povo português pouco foi capaz de perceber, levando em consideração, claro, a data de produção do texto: 1977.

O primeiro e inaugural “trauma” da concepção portuguesa reside exatamente no seu processo de formação: a independência. A relação entre Afonso Henriques e D. Tareja resultou no nascimento caracterizado desde então como um tipo de “rebento incrivelmente frágil para ter podido aparecer, e misteriosamente forte para ousar subsistir.”<sup>13</sup> Num segundo momento, e atendendo ao desenrolar histórico, podemos destacar a falência da Batalha de Alcácer-Quibir e a dissolução do Império Português em nome da União Ibérica em seus sessenta anos. Lourenço aponta aí uma situação que provocaria para sempre fissuras conscientes e inconscientes, na medida em que a presença d’O Desejado é toda reafirmada ao longo da Dinastia Filipina. O povo português nunca depositou tanto a solução do seu martírio e sua dor em algo tão irreal e insólito:

É nas camadas populares ou nos que estão mais próximos delas, que o vínculo imediato ao ser nacional resiste, mesmo inconscientemente, à coexistência superficialmente pacífica de espanhóis e portugueses. Elas que têm o largo hábito do desamparo curtem segunda experiência de desamparados de rei próximo e aos poucos forjam uma relação diferente com a totalidade do ser nacional. Nesses sessenta anos *o nosso ser profundo mudou de sinal*. Como portugueses esperamos do milagre, no sentido mais realista palavra, aquilo, razoavelmente, não podia ser obtido por força humana.<sup>14</sup>

O terceiro trauma da história portuguesa diz respeito a um século que Eduardo Lourenço considera como esquizofrênico, o XIX. Em nenhum outro contexto Portugal esteve

<sup>13</sup> LOURENÇO (1982: p. 20)

<sup>14</sup> LOURENÇO (1982: p. 24, grifo do autor)

tão à margem da Europa, funcionando por meio de operações vexatórias desde a fuga da família real a partir da perseguição napoleônica de 1808, passando por 1822 com a independência do Brasil e culminando finalmente no Ultimatum de 1890. A literatura portuguesa de então funciona talvez como único meio de experiência da consciência: nomes como os de Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queirós e Oliveira Martins parecem equacionar genialmente a decadência com uma melancolia própria de um fim de era com todo seu esgotamento mais profundo de desamparo e desassossego.

Finalmente, como último e mais próximo trauma, entende-se a duração da ditadura salazarista e a forma com que passivamente<sup>15</sup> esta foi aceita. Lourenço destaca ainda que a literatura produzida a partir deste contexto exerce papel de força motriz no que diz respeito à *autognose* tão necessária à consciência portuguesa. Dessa forma, tanto o neo-realismo e sua vinculação a uma ideologia marxista quanto o surrealismo tardio servem de exemplo para uma maneira de repensar a institucionalização do poder totalitário.

Assim, Scliar (2003) também aponta que toda tradição portuguesa de perdas contínuas e de traumas pouco elucidados ou resolvidos caracterizariam uma tendência do imaginário cultural português estar repleto dessa relação entre *memória-saudade-melancolia*.<sup>16</sup>

E é evidentemente como resultado de toda essa História escrita e inscrita que a poesia da segunda metade do século XX surgirá, também como discurso, na intenção de esclarecer que para além do orgulho solitário que Salazar impunha em seus discursos por meio da repetição do “estamos orgulhosamente sós”, a poesia estará nas ruas.

---

<sup>15</sup> Lourenço destaca o populismo salazarista como forma de convencimento.

<sup>16</sup> Optamos por delimitar as discussões teóricas acerca dessa tríade no capítulo que se refere como proposição de leitura de *Horto de Incêndio*.

## 5. PARA ALÉM DOS JARDINS

A melancolia é a fuga do niilismo, uma fuga de sua própria lama. Por isso, ela se opõe à depressão, pois ela duvida da certeza e da dúvida que se eleva à certeza.

Márcia Tiburi, *Filosofia Cinza*.

A edição de *Horto de Incêndio* com que trabalhamos é a terceira e última, de dezembro de 2000, trazendo à capa o rosto *em cena* do próprio poeta. As cinzas que compõem este livro são emolduradas por uma apresentação negra, com luz insidiosa sobre o olho esquerdo do poeta que parece não tencionar mais “ver”. Podemos ler essa proposição aproveitando a repetição do tema da visão em sua obra, que se refere basicamente à idéia de que o que é visto já não se pode ser contado ou cantado. Os olhos semitampados de Al Berto parecem sugerir uma réstia de luminosidade e desejo de que esta sua visão sejam trazidos à tona por meio de uma chama lúcida. Do rosto que apresenta também algumas rugas, surgem suas mãos que impedem essa mesma luz de se transformar numa linguagem que luta contra a afasia, contra a doença, contra a morte. Tanto Rimbaud quanto Deleuze apontaram a importância da “visão” daqueles que “viram demais” e obtiveram a experiência em excesso. E como toda fotografia, a representação de Al Berto sugere uma nova tensão dialética de sombra e luz, jardins e cinzas. Esta visão recorrente em toda sua poesia parece querer dizer: é por meio desta réstia luminosa que enxergo o mundo e mantenho a lucidez e é esta mesma luz que incide sobre a minha pele, sobre o meu corpo, queimando-me a carne-viva.

*Horto de Incêndio* é um livro composto de duas partes. A primeira consiste num grupo de vinte e nove textos organizados, ora em versos, ora em prosa poética. Já a segunda parte é

composta por quatro textos poéticos escritos em prosa, intitulada *Morte de Rimbaud*. Para a examinarmos mais atentamente, tencionamos seguir também uma linha benjaminiana teórica, que equaciona questões da memória desde a Modernidade, justificando daí uma tendência naturalmente melancólica dos modernos, sobretudo daqueles surgidos depois da Grande Guerra (1914-1918).

O pensamento de Walter Benjamin está necessariamente ligado ao da melancolia que envolve a Modernidade. Escritor das novas teses *Sobre o conceito da História*, vai dar sustentação à idéia de que o historicismo tal qual foi desenvolvido até então não “serve” para nada, além de legitimar o poder daqueles que invertem e simplesmente o trocam eventualmente entre si. Este, como um dos textos mais atuais vai representar toda a tentativa benjaminiana de resolver a aporia finissecular por meio do aprofundamento em relação à experiência humana.

Benjamin aponta a falência da experiência coletiva, levando em consideração toda a manifestação cultural que se fixa no século XIX: é somente porque a noção de tradição, de narrativa-experiência coletiva foi superada pela burguesia que são capazes de avultar o romance e a imprensa: “*a matriz do romance é o Homem em sua solidão, extirpado do seu povo.*”<sup>17</sup> Os romances, no entanto, têm seus heróis desorientados na medida em que cruzam a linha tênue da fragmentação, daí que enxergue-se em *Em busca do tempo perdido* de Proust uma procura que se torna metonímia deste novo homem, que por meio da inexorabilidade tenta compreender e definir o seu lugar diante do mundo que se concebe e sobretudo porque tenciona articular o passado com o presente, tornando essa relação o espaço generoso da aprendizagem. A modernidade segue, aí, imbricada entre a perda contínua da capacidade de partilhar experiências e a deflagração dos holocaustos que avultam da barbárie iminente.

Na sétima tese sobre o conceito da história, Benjamin evidencia o papel da acedia em relação ao sujeito histórico. Como a já referida doença que acometia os monges da Idade

---

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. *A crise do romance* IN: **Magia, técnica, arte e política**. Rio de Janeiro, Brasiliense: 2004. 3ª. Ed.

Média e os isolava ainda mais num processo de encontro completo com a solidão e com a tristeza, a acedia era necessariamente um mote para que os religiosos se considerassem tocados pela mão de Deus que escreve a história. Este acometimento também funciona como uma espessa metáfora daqueles que exercem o poder e escrevem a história objetivando calar a verdadeira visão do mundo. E é somente por meio da arte que o homem será capaz de compreender o mundo e o seu lugar, superando o “estado de surpresa”, de maneira que qualquer ato de criação será, pelo menos para Benjamin, uma declaração de guerra.

A melancolia benjaminiana tem, portanto, um caráter negativo porque radicaliza o sujeito histórico num aprisionamento de inércia e inadaptação contínua: seu melhor exemplo é o do monge medieval, trancafiado à dor do mundo e isolado pela rotina de seu silêncio. A arte, ainda que evidencie poderes burgueses ou reafirme poderes outrora estabelecidos, é sempre uma busca existencial, sempre uma tentativa de superação do estado prolongado de “estar preso” (sur-presença). Nesse sentido, *Horto de Incêndio* pode ser lido com o auxílio da capa que o introduz, já que os olhos completamente fechados impediriam voluntariamente o exercício da observação e da visão. Ao contrário disso, a poesia de Al Berto obriga o leitor a um estado permanente de consciência, posto que seu caráter evocatório também nos permite dialogar mormente com o ambiente concreto no qual se está inserido.

Segundo Julia Kristeva (1987) também a transição do século XIX para o XX caracteriza uma enorme gama de acontecimentos que provocariam uma instabilidade psicológica nos indivíduos. Para a semióloga búlgara, é importantíssimo entender todas as manifestações melancólicas do século XX entendendo toda a arte aí manifestada como uma retórica contra o silêncio e contra a barbárie. Apesar da procedência das observações de Kristeva, é importante levarmos em consideração as proposições que tendem a um escopo filosófico de Márcia Tiburi acerca da melancolia enquanto discurso. Tiburi aponta para

experiência da melancolia enquanto fala, provando que o melancólico é antes de mais nada um eloqüente de sua vivência, seja por meio do discurso, seja por meio de seu silêncio.

Uma vez expostas tais linhas teóricas, cabe-nos questionar que tipo de manifestação sofre a melancolia nesta última obra de Al Berto. Conforme já foi exposto por PEQUENO DA SILVA (2005), há algumas evidências líricas que podem ser verificadas ao longo dos vinte e nove poemas que compõem *Horto de Incêndio*.

Composto por poemas de títulos simples e nominais, esta primeira parte do livro pode ser entendida como um grande corolário da retórica do desamparo e do esgotamento, manifestados num sujeito enunciador que só pode ser compreendido se imerso numa lírica melancólica de um tempo “hoje/ nenhuma palavra pode ser escrita/ nenhuma sílaba permanece na aridez das pedras/ ou se expande pelo corpo estendido (...) onde se pode – num vocabulário reduzido e obsessivo – até que o relâmpago fulmine a língua/ e nada mais se consiga ouvir.” (AL BERTO, 2000. p. 11) ou ainda na alternância entre tempos passado e presente, numa contraposição evidente dos sintagmas “Noutros tempos” versus “Hoje” ou “Agora”, como podemos verificar no poema “Vestígios”. Estas observações vão ao encontro do que propõe Eduardo Lourenço sobre essa presença significativa da memória ao longo da história da literatura portuguesa nas obras que já citamos. Desse modo, é possível afirmar que existe uma preocupação estética legitimamente portuguesa em Al Berto no que diz respeito à experiência da nostalgia e da melancolia, ainda que a princípio, sobretudo nos anos iniciais, sua obra esteja intimamente ligada a outros referenciais. Tal inferência pode, no entanto, correr o risco de ser mal-interpretada se não levarmos em consideração o contexto do exílio no qual o poeta viveu a partir de 1967. A necessidade de uma poética comprometida com a liberdade tornava o poeta uma espécie de deflagrador de convulsões, ocasionadas pelos anos de repressão e totalitarismo, o que endossa a tese benjaminiana de que a arte é capaz de reanimar o Homem ainda que diante do horror contínuo e da barbárie. Essas observações podem ser verificadas

também mediante as proposições de António Guerreiro no breve ensaio *Palavras que embriagam* (1998: p. 02):

Esta diferença substancial de tom e de débito das imagens torna ainda mais evidente a encenação dramática do poema que marca uma parte significativa da poesia de Al Berto. Uma encenação que é, aliás, tanto maior quanto mais o poema supõe uma proximidade com o vivido. Digamos que, nestes casos, se toma muito evidente essa ficção heróica do poeta. Talvez só depois dos livros posteriores à *Secreta Vida das Imagens* (1984/85) é que a sua poesia ganha uma muito maior consistência.

Também devemos levar em consideração algumas questões relativas ao entendimento das relações entre Literatura e Memória. Joaquim Manuel Magalhães foi um dos primeiros a identificar e possivelmente relacionar a questão da memória na obra de Al Berto. Referindo-se a esta escrita, o crítico reconhece em *Os dois crepúsculos* que a matéria poética al bertiana parece buscar exílio na própria escrita:

Poder-se-á sentir, ainda, a presença das convenções pós-surrealistas e pós-beatnick. Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal.

Este seu livro (*Meu fruto de morder, todas as horas*) é um livro de memória que se fixa como exorcismo dessa memória. É um inventário de ternura e despedida, de mágoa e de agressão que se organiza como um sabbath melancólico de metáforas sexuais, de lugares malditos, de corpos cercados que partem em flibusteiros incursões. A quimera urbana deste ciclo de litânias e exaltações aventura-se em poses audazes que desvendam e simultaneamente denúncias as várias inquisições que estão sempre prestes a voltar a atear-se.

(MAGALHÃES, 1981, p. 271)

É interessante notarmos que, apesar de Magalhães referir-se a um livro que data da década de oitenta, é possível apreender e aplicar tais características enunciadas na obra de *Horto de Incêndio*. Com efeito, ao considerarmos sentenças como “inventário de ternura e despedida”, bem como a utilização do adjetivo “melancólico” ao “sabbath” da poesia al bertiana, é possível depreender daí uma poesia que se configura a partir desse abismo para o qual a única saída ou a única reificação possível parece ser a Arte. E mais: já que o nosso *corpus* avança no tempo, tendo sua primeira edição sido publicada em março de 1997, ou seja, meses antes do falecimento do autor, é possível entendê-lo como um grande balanço avaliativo

da vida do sujeito lírico que sempre esteve no epicentro do excesso e da alta voltagem de uma escrita elétrica no sentido experimental do amor, da dor: da febre.

Seguindo uma linha de pensadores que problematizaram esse possível diálogo, LUGARINHO (1993) aponta que a memória deve ser entendida à luz de determinadas proposições de Benjamin que necessariamente aliam-se aos conceitos de experiência e vivência, observando que a primeira é fundamento da tradição e das mais antigas formas narrativas, enquanto a segunda orienta o advento da modernidade na medida em que caracteriza experiências mais solitárias, retiradas da essência partilhadora que configurava um *modus operandi* capitalista. Além disso a leitura benjaminiana de Bergson entende a vida ativa como matéria, enquanto a atividade contemplativa resulta na memória.

Seguindo o Benjamin preocupado com as questões pertinentes aos gêneros, é possível depreender que a partir de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, é possível entender que o poeta recupera também a memória coletiva na medida em que transforma a vivência em experiência, compartilhando-a como Arte e tornando a lírica, a partir claro de uma perspectiva estruturalista, um discurso. Discurso esse que funciona para além da representação do passado no presente: como o passado albertiano é marcado pela mágoa, pela dor, é também necessariamente doloroso entender o processo que o torna discurso como complexo e por conseguinte também melancólico que pode ser encontrado no Al Berto de “Dispersos de Milfontes” (1979):

Tenho o olhar preso aos ângulos escuros da casa  
 Tento descobrir um cruzar de linhas misteriosas, e com elas quero construir um  
 templo em forma de ilha  
 Ou de mãos disponíveis para o amor  
 (...)  
 dizem, que ao possuir tudo isto  
 poderia ter sido um homem feliz, que tem por defeito interrogar-se acerca  
**da melancolia das mãos**  
**esta memória-lâmina incansável**

(AL BERTO, 1997, p.167, grifos nossos)

Certamente a coexistência de dois vocábulos tão importantes num mesmo poema nos leva a crer que tal relação é recorrente na obra al bertiana, uma vez que para aqueles que teorizaram sobre a melancolia é notório o exercício da rememoração como tentativa de compreensão e/ ou de superação. Dessa forma, a alternância entre passado e presente em *Horto de Incêndio* atinge seu ponto máximo, caracterizando uma urgência, um “Clamor”:

Vês no espelho o homem  
 Cuja solidão atravessou quase cinco décadas e  
 Está agora ali a olhar-te – queixando-se da tosse  
 Da dor de dentes e do golpe que a lâmina fez  
 Num deslize perto da asa do nariz

(AL BERTO, 2001, p. 59)

É interessante notar que estas observações convergem para algumas questões enunciadas por Derrida, uma vez que só é possível entender por exemplo o caráter da escrita enquanto discurso por meio de uma interpretação pós-estruturalista que concebe uma literatura “pragmática”, por assim dizer. Assim, podemos entender a poesia al bertiana como discurso na medida em que nele é possível reencontrar o fio do tecido da rememoração, única fórmula de perpetuar no corpo da escrita, objeto não-perecível, a memória.

De acordo com Manuel Frias Martins em *As trevas inocentes* é possível entender a poesia portuguesa da década de 90 como soma de crises existenciais ( sobretudo por uma necessidade anteriormente preocupada em *mascarar* ou *dramatizar* o Eu) e de paradigmas, gerando aí uma poesia substancialmente presentificada por *Eus* autobiográficos, preocupados ou não com a estética de ser *Outro*. É possível, com isso, compreender a persistência de elementos que caracterizam uma memória quase obsessiva, conforme a tela de Salvador Dali *A persistência da Memória*, na qual os relógios parecem estar em processo de dissolução ou pelo menos liquefação, como no poema “Outro Dia”:

Mas se a noite vier  
 Cheia de luzes ilegíveis de véus  
 De relógios parados – ergue-se 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.

(AL BERTO, 2000, p. 13)

O sujeito lírico al bertiano de *Horto de Incêndio* também parece adequar tal proposição de alternância nostálgica e melancólica a um passado de beleza, de acontecimentos plenos, por meio dos quais um êxtase era sempre possível. Esse êxtase anterior era da ordem de uma vertigem que necessariamente se opõe a um presente de “sessenta comprimidos letais ao pequeno almoço.” (IDEM, p. 12) que ainda assim sempre foi projetado ou esperado como resultado de uma poesia que sempre tencionou compreender “o corpo triste calejado pelos golpes do mundo” que Al Berto esboçava na *Quinta de Santa Catarina* no começo dos anos oitenta.

No poema a seguir, intitulado “Acordar tarde”, percebe-se uma retomada de outra estratégia poética al bertiana já apontada por Fernando Pinto do Amaral (1997): a presença de uma constante interpelação. Um *tu* constantemente chamado à discussão, convocado em geral para dar justificativas e explicações da impossibilidade de se vivenciar na atualidade a experiência amorosa. De fato, Al Berto institui em quase maioria de seus livros, mas sobretudo neste de que tratamos, uma enunciação da solidão. Seus sujeitos líricos são notadamente marcados pelo desamparo e pelo abandono, talvez principal característica que nos leve a entender sua obra como registro poético melancólico, uma vez que este *Eu* busca sempre a tentativa libertar-se dos “Fantasmas”:

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.**<sup>18</sup>

<sup>18</sup> AL BERTO, 2000, p.25, grifos nossos.

Invariavelmente é possível encontrar também na poesia de *Horto de Incêndio* um compromisso com descrições objetiva e subjetiva do ambiente que cerca o sujeito enunciativo. No excerto anterior encontramos elementos que justificam tal problema. Vejamos: neste poema, para além da tensão existencial, há toda uma descrição do real e concreto. O albatroz empalhado funciona adiante do simplesmente ornamental, trazendo imagetivamente uma reflexão acerca do que é essência e aparência, apontando para ele próprio, um referente que dialoga com as investidas do sujeito lírico. Este elemento possivelmente também é o que corrobora nas teorizações acerca da paridade entre sujeito lírico e Alberto Raposo Pidwell Tavares, uma vez que ambos experienciam uma sorte de acontecimentos e espaços iguais ou minimamente semelhantes. Essa preocupação descritiva da obra albertiana permite-nos compreender a sua “poética do espaço”, na medida em que a apreensão do geográfico, em geral sufocante ou em decomposição nos últimos livros, reafirma uma poética estrangeira (exílio europeu do fim dos anos sessenta até meados da década de setenta) e também uma poética de (pre)ocupação do espaço nacional (a partir de *O Mito da Sereia em Plástico Português* [1979], sobretudo). Além disso, essa preocupação recorrente com a paisagem do entorno, promove uma espécie de evocação contínua para com o mar, sobretudo, conforme também já apontou António Guerreiro (1998).

Este último livro de Al Berto deve ser estudado também à luz de uma singular preocupação com este espaço considerado nacional ou simplesmente próximo. Ao contrário dos primeiros livros, nos quais percebe-se uma Europa *lato-sensu* como espaço acolhedor e propiciador do êxtase, nesse segundo momento encontra-se um Portugal ainda ermo e áspero, mas inegavelmente território próprio, no qual é possível envelhecer (“deste país que escolhi para definhar”) e perecer conforme se verifica nos poemas já anteriormente sugeridos “Lisboa (1)”, “Lisboa (2)”, “Lisboa (3)”, “Lisboa (4)”, ainda que em quase todos os outros poemas exista uma menção ao lugar, sobretudo a cidades compostas de paisagens muitas vezes idílicas,

de pássaros, albas e invariavelmente *mar*. Inúmeras são as passagens nas quais verificamos a insistência do sujeito lírico em nomear o que há de próximo desse mar em que é possível ouvir “ 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” (ALBERTO, 2000, p. 54). Assim, é importante assinalar a recorrência de elementos marítimos aí presentes, de forma a elencar uma série de aproximações semânticas que remetem a uma proximidade entre sujeito lírico e tais objetos. Os poemas abaixo, escritos em diálogo, uma vez que sugerem uma aproximação com a solidão postulada pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau, podem ser lidos como resumo das questões observadas até aqui. Constituem quase uma *arte poética* de uma geração que aprendeu a conformar-se com a solidão e com a conscientização do estado freqüente de abismo que os Homens acabam por experimentar :

#### **Carta de Émile**

A minha cidade tinha um rio  
 donde sobe hoje o cheiro a corações de lodo  
 e um eflúvio de enxofre e de moscas cercando  
 as cabeças dos vivos

As pontes  
 as que vi ruírem nas imagens dos jornais  
 continuam de pé algures na memória

Mas não podíamos sair dali  
 ir falar ou trocar fosse o que fosse – ou resistir  
 -porque não tínhamos nada para trocar excepto  
 a fome e a vontade inabalável de viver

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

tudo se decompõe  
 apodrece  
 e as mãos enterram-se no estrume das horas – assim  
 te escrevo  
 sentado na parte mais triste do meu corpo  
 noite adentro  
 a boca a encher-se-me de ossos – até que irrompa a manhã  
 e os tiros recomecem  
 e a cinza do cigarro caía no chão  
 e em mim cresça uma alegria maligna

(AL BERTO, 2000, p. 48-49)

### **Resposta a Émile**

A guerra daqui não mata - mas abre fissuras  
nos nervos – é o que te posso dizer  
deste país que escolhi para definhar

A cidade é um amontoado de lixo de tapumes  
de sucata e de casas que se desmoronam  
a realidade estragou os olhos das crianças

No fim do corpo em que escondo espalhou-se  
a treva onde guardo a corola azulínea de tua ausência

E o marulho nítido de um mar que canta  
E um calor sísmico nos lábios que beijaste

É-me difícil continuar a escrever-te  
O que destrói – sei que estou fodido  
E tu já não és meu

Preparo-me para entreabrir os olhos  
E deixar escorrer a convulsão oleosa das lágrimas  
E das coisas tristes.

(AL BERTO, 2000, p.50-51)

A utilização do *Émile* iluminista no contexto da obra al bertiana pode ser entendida de acordo com a temática teorizada por Rousseau de que nossa essência é necessariamente corroída pela socialização, o que torna suas teorias sobre a educação descrentes da vida em sociedade, e por conseguinte descrente dos Homens, uma vez que eles são os componentes fundamentais do tecido social. O *Emílio* de Al Berto evidencia uma solidão abismal, cuja residência principal é o espaço da morte como última metamorfose de cada indivíduo transformado em “cemitérios ambulantes” para além das bocas tomadas de ossos de indivíduos que, torturados seja pelo sistema, seja pela própria solidão, caminham na corrupção até mesmo da alegria que é no presente da enunciação, maligna.

Os poemas de *Horto de Incêndio* aproximam-se de uma reflexão sobre a morte, uma vez que apresentam um discurso impregnado de uma contaminação elegíaca, exatamente de reflexão sobre um luto de seres retirados de sua essência para uma transformação, talvez as

múltiplas “metamorfoses” das quais o sujeito enunciatador irrompe : “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”. Podemos ainda localizar esta preocupação fúnebre do enunciatador lírico dos poemas, uma vez que temos dentro deste jardim incendiado uma busca por tempos perdidos por exemplo no texto “O senhor da asma”.

### **Senhor da asma**

Deitado há muito tempo – o cigarro luzindo  
 Com um olho de tigre vindo da noite e  
 Lá fora  
 Ainda se apercebe a húmida incandescência das frésias  
 o rumor surdo de vozes belas pelo jardim onde  
 a florida macieira se recorta no intenso céu de verão  
 (...)  
mas nada é perfeito (...)  
 falta-me o tempo para procurar o tempo perdido...

(AL BERTO, 2000. p.32-33)

Neste excerto de um poema que dialoga não só com a figura, mas também com a obra de Marcel Proust, que era acometido pela asma, temos exatamente uma situação de contingência, na qual nem mesmo a ambientação idílica da natureza permite que o sujeito enunciatador seja tocado por ela. Parece que numa atmosfera de doença, na consciência de sua finitude, o *Eu* confirma o seu *ser-para-a-morte* heideggeriano. O diálogo com a obra proustiana nos remete a uma fixação de determinados acontecimentos, cujo registro é marcado pela passagem do tempo e sua inexorável ação. A asma aí, tal qual a Proust, limita, condiciona e provoca o aprofundamento da reflexão, enfatizando uma atmosfera de sufocamento e ausência de faculdades mais primárias ( respiração, nomeadamente), o que podemos tornar diálogo juntamente com a pertinência da *visão* já mencionada anteriormente. De qualquer maneira, é importante destacar aqui que também conforme aponta Deleuze (1997), o escritor é levado a perverter a sua linguagem para não se perder na afasia, por meio da intenção de criar uma nova

língua dentro da língua, capaz de reinventar formas de superar o desamparo do mundo através de sua superação mais adâmica<sup>19</sup>.

É possível, a partir disso, tentar entender a trajetória da poesia al bertiana por meio de um sólido e contínuo paradoxo entre hortos e incêndios; entre o prazer da experiência e o recolhimento daquilo que esta gerou através de uma profunda reflexão a que os sujeitos poéticos de Al Berto se propõem a pensar. A dimensão existencial da obra al bertiana consiste, portanto, nessa dialética tensão entre a dramatização empírica, levada às últimas conseqüências e o pensamento acerca dessa própria teatralização erigida sobre a multiplicidade de vozes existentes em sua obra. Maurice Blanchot parece concordar com o que já foi aqui apontado de Deleuze em relação à experiência:

E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la.

(BLANCHOT, 1987, p.29)

Em todas as obras de Al Berto podemos verificar uma espécie de fixação obsessiva por uma juventude, mormente ilustrada em seus poemas por diálogos entre um sujeito enunciador suficientemente adulto com um adolescente. Em *Horto de Incêndio*, temos exatamente o ápice dessa dialética, numa perspectiva piorada, na medida em que este último sujeito lírico do poeta encontra-se definitivamente esgotado e definhado conforme aponta, por exemplo João Barrento (2000) ao referir-se a este livro como uma metáfora da morte e da doença, seguindo a linha da pensadora Susan Sontag (*A doença como metáfora*). Considerando a Aids como uma das maiores “epidemias” que acometeram a humanidade, é possível relacionar o conceito sontagiano com algumas observações aqui já propostas (SCLIAR, 2003) no que diz respeito à atividade da melancolia em estrangeiros, migrantes, e sobretudo

<sup>19</sup> Estas observações podem ser verificadas também no meu texto intitulado *Al Berto: (entre) o horto e o incêndio* publicado nos Anais do XX Encontro da ABRAPLIP (2005).

indivíduos que compunham sociedades e contextos com grandes doenças ou padecimentos físicos maiores. Acreditamos, com isso, que o poema “Sida” sintetiza também um discurso melancólico posto que registra a gravidade de uma doença que ataca dialeticamente, uma vez que operacionaliza um deterioramento físico e também afunila e fustiga o Homem na sua mais perene condição: a certeza de estar muito próximo de sua finitude:

### SIDA

Aqueles que têm nome e nos telefonam  
um dia emagrecem – partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior duma dor inútil muda  
E voraz

Arquivamos o amor no abismo do tempo  
e para lá da pele negra do desgosto  
presentimos vivo  
o passageiro ardente das areias – o viajante  
que irradia um cheiro a violetas nocturnas  
Acendemos então uma labareda nos dedos  
acordamos trêmulos confusos – a mão queimada  
junto ao coração

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

Assim guardamos as nuvens breves os gestos  
Os invernos o repouso a sonolência  
O vento  
arrastando para longe as imagens difusas  
daqueles que amamos e não voltaram  
a telefonar

Delicadamente, Al Berto nos apresenta um poema denso da dor do luto, mas lúcido diante do perecimento implacável a que estamos subordinados. Com um campo semântico voltado para a idéia de dor e de perda, o texto se apresenta através de uma aguda tentativa de superação, que no entanto não parece ser possível contornar: “nem a vida, nem o que dela resta nos consola”. No poema, cuja voz enunciadora é a de quem permanece, sofrendo a ausência “daqueles que um dia emagrecem – partem”, a corrosão se dá em nome da solidão de

quem deve acostumar-se com o vazio e com a consciência de uma igual finitude. O tempo funciona como aliado, na tentativa do esquecimento e da superação do luto em função da morte próxima em função da Aids que o título submete : “ o vento arrastando para longe as imagens difusas daqueles que amamos”. Não obstante, a doença, metáfora social, funciona para além de uma fissura, cancro que atinge a coletividade, apontando a falência dos tempos, a decadência recorrente a que a História invariavelmente retorna.

E é somente por meio desses entendimentos que somos capazes de ler o poema “Mektoub”, interpretando-o como o Fado do qual não é possível distanciar-se, já que este representa o deserto da impossibilidade e da solidão mais completa. A morte é o que está escrito, e a escrita é a fonte da qual irrompem paisagem e discurso, “onde/ talvez se esconda/ o contorno quase terno do rosto de deus” (AL BERTO, 2000, p. 29)

Finalmente, tomemos os poemas que intitulam a obra: “Horto” e “Incêndio”. O primeiro pode ser lido como síntese de uma paisagem por meio da qual o Homem atinge sua dimensão genesíaca. É a aproximação mais primária entre a origem, como representação do paraíso. Neste jardim inicial é possível encontrar “homens cegos (que) procuram a visão do amor” (AL BERTO, 2000, p. 15), provavelmente por conta já de uma corrupção desse lugar idílico, onde lírios assumem-se como instrumentos silenciadores e a sarça “que se acende subitamente por dentro” (AL BERTO, 2000. p. 16), indicando não uma manifestação exterior do divino, mas uma ardência interior, quase que do drama, no qual a figura Al Berto está inserida. Outrossim, estes dois poemas não podem ser compreendidos se não levarmos em consideração a cultura judaico-cristã, na qual inevitavelmente o poeta e o sujeito líricos estão inseridos, o que nos levaria a supor que este horto é também lugar da consciência do abandono, como uma estação da Via-Sacra, na qual verifica-se a passagem de Jesus pelo Horto das Oliveiras. Não nos esqueçamos ainda que a capa d’*O Medo*, publicado em 1987 pela Contexto traz exatamente uma menção “Na capa: Retrato de Al Berto encenado por Paulo Nozolino em homenagem à

Caravaggio”. É conhecida a admiração que o poeta nutria pela pintura caravaggiana, uma vez que uma de suas maiores qualidades residia exatamente na pertinência da pintura enquanto *drama*, barroco, evidentemente, o que nos remete a uma suposição de que a encenação de Nozolino remete conseqüentemente Al Berto e seu *Medo* a uma via dos maiores símbolos da ascese que é o Cristo na sua Paixão. É possível existir num mesmo autor questões tão conceitualmente contrárias como a representação do imaginário-sofredor –cristão-português e uma poética *queer*, que subverta o entendimento da própria cultura portuguesa (Cf. LUGARINHO [1998])? Tal qual o pintor italiano é possível sim articular, sobretudo por meio da atuação e da superação da mesma, conforme toda uma tradição poética, às vezes inegavelmente portuguesa.

Finalmente, em “Notas para o diário”, poema caracterizado por uma estrutura que mais se aproxima da prosa, podemos encontrar um tipo de ladainha que tenciona suprir esse lugar de abandono, do afastamento mais completo até mesmo da proteção “celestial” (“pernoito sempre no lado **sagrado** do meu coração, ou de onde o medo tem a precariedade doutro corpo”)<sup>20</sup> em favor de uma mitologia da linguagem, leia-se escrita e corpo: “deus tem que ser substituído rapidamente por poemas, sílabas, sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis, vivos e limpos.” (AL BERTO, 2000, p. 39) para que seja possível estar no mundo para além da “dor de todas as ruas vazias.” (AL BERTO, 2000, p. 39). Porque as relações possíveis entre lírica e dor residem, segundo Ronaldo Lima Lins (2002), exatamente na dialética entre dito e interdito, posto não ser possível haver lírica em existências triviais, comuns e evidentes. É também por causa desse suspense que passa a existir a deflagração entre a interioridade e a exterioridade da escrita:

A lírica possui este problema: tem de falar e não pode falar. É um dilema que Adorno coloca na narrativa para explicar a disjunção, nela flagrante, entre a interioridade e a exterioridade. A dor na qual se alimenta a necessidade de falar, aqui, não encontra eco. É uma dor traída. Traída pelo fracasso das expectativas criadas no pós-Renascimento, quando os sonhos, saindo da imaginação dominaram

<sup>20</sup> AL BERTO, 2000, p. 39, grifo nosso.

os fatos. A lírica resolve, quando bem-sucedida, o desafio embaraçoso de continuar impassível e se mostrar transbordante, de ser e de não ser um veículo das angústias.

(LINS, 2002, p. 314)

O que vai ao encontro do que o próprio sujeito lírico enuncia:

Os poemas adormeceram no desassossego da idade. Fulguram na perturbação de um tempo cada dia mais curto, e, por vezes, ouço-os no transe da noite. Assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas insidiosas, porcas... e nada escrevo.

O regresso à escrita terminou. A vida toda fodida – e a alma esburacada por uma agonia tamanho deste mar.

A dor de todas as ruas vazias.

(AL BERTO, 2000, p. 40)

Ou ainda em “Não cantes”:

Antes e depois da alegria

Antes e depois do pânico

**Mas sempre durante o sofrimento**

Não cantes

(AL BERTO, 2000, p. 58, grifos nossos)

## 6. RIMBAUD & A MORTE

A morte é, pela literatura, silenciosa e falante e justifica-se no tom cortante de seu jamais dizer-se.  
Márcia Tiburi, *Filosofia Cinza*.

O que vejo já não se pode cantar.  
Al Berto, “Morte de Rimbaud”.

A última parte do livro *Horto de Incêndio* é composta pela obra “Morte de Rimbaud – dita em voz alta no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996”. Divididos em quatro poemas menores, escritos em prosa poética, estes textos funcionam quase como um posfácio, uma matéria finalizadora e conclusiva, uma vez que encerram a obra publicada em vida do poeta Alberto Raposo Pidwell Tavares, apresentando os principais temas já visitados e concluindo sua arte poética por meio de uma enunciação que vai além do sujeito lírico Al Berto, valendo-se da voz de um Rimbaud à beira do silêncio.

Os temas recorrentes à obra de Al Berto podem ser relacionados em sua maioria aos da poética do jovem Jean-Nicolas Arthur Rimbaud e também porque Al Berto promoveu, antes de *Horto de Incêndio*, citações e alusões rimbaudianas, como é o caso na obra *Retorno às histórias simples*, de 1985 (AL BERTO, 1997, p. 532):

6.  
 embebedavas-te  
 na travessia daquele verão bebias muito vinho  
 na vertigem de fogosos corpos pouco sabias  
 acerca do ciúme e da traição

confiavas demasiado em ti eras alto e magro  
 nunca traficaras armas em **Harar**  
 tinhas o peito cansado o andar lento  
 e jamais pernoitaras sob o céu da Alexandria

escura  
 a partir de hoje abandono-te para sempre  
 ao silêncio de quem escreve versos  
 em Portugal  
 tens trinta e sete anos como Rimbaud  
 talvez seja o tempo de começares a morrer.

A partir dos elementos que dispomos neste poema, é possível identificar um espaço rimbaudiano não só na clara referência ao poeta, mas também quando mencionada a geografia percorrida por Jean-Nicolas a partir das referências históricas (sobretudo verificadas ao longo de sua extensa correspondência) de sua errância pela Europa e depois pela África a lidar com negócios e comércio de armas. Para Al Berto, no entanto, começar a de fato morrer

significa não poder mais contar e cantar e celebrar a morte da escrita com o silêncio também deve ser a possibilidade de tornar exercício a sua própria antecipação, já que sujeito lírico albertiano sempre esteve próximo desse abismo final que se entende por morte.

Sem título, iniciados apenas por algarismos romanos de I a IV, estes poemas, sobretudo os três primeiros estabelecem a princípio um pacto com o leitor, preparando-o para a representação que ali será feita. Mas esteticamente, o que significa *dizer* uma morte? Não seria transformá-la em *discurso*, na medida em que este discurso “sirva” para expurgar e livrar finalmente o Homem de suas incorreções e de seus deslizes? Acreditamos, com isso, que estamos diante de um estatuto trágico de enunciação, uma vez que a experiência da máscara aqui aparece para funcionar como catarse e amenização de *hamartias* – as paixões que desvirtuam os Homens. Dessa forma, é de nosso interesse nomear a “Morte de Rimbaud” como poema trágico-romântico, na medida em que há a aí a reunião de elementos destes dois gêneros literários.

No I, podemos encontrar um preâmbulo com tipificação de cenário e aproximação de um *locus horrendus*: a noite, o que pode ser verificado na repetição de “a noite está próxima” (AL BERTO, 2000, p.63). Nesse poema, é possível também verificar novamente a insistência de uma memória resumitiva, que retrocede através das lembranças para a composição de uma cena onde se é capaz de “inventar outra vez o rio das palavras” (AL BERTO, 2000, p.65) uma vez que o regresso ao “tempo perdido” não é mais possível. Reitera também o enunciador lírico a máxima acerca do trânsito e da vida em viagem, das tentativas sucessivas de superação do real e fuga:

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.

(AL BERTO, 2000, p. 64)

A instauração da modernidade literária, sobretudo no que diz respeito à lírica, é melhor compreendida à medida que tomamos conhecimento da arte então produzida. Jean-Nicolas Arthur Rimbaud dispensa apresentações, e caso fosse obrigatório tratar de inquiritos sobre ele, mais fácil seria recorrer à sua poesia e às suas cartas. Das suas *Iluminações* é possível depreender o enunciador que cria uma nova poética a partir não de seu eu absoluto e romantizado, mas de um eu que só pode ser entendido diante dos objetos, da própria problemática do ser e do mundo como tal.

Há atualmente um texto bastante difundido pelos professores de Teoria da Literatura que trabalham com Lírica: *O sujeito lírico fora de si*, de Michel Collot, traduzido pelo professor Alberto Pucheu. Neste artigo, o professor francês questiona a relação de imanência entre a lírica e a subjetividade, apontando que não é possível pensar em lírica sem entender que, pelo menos na modernidade, sua reificação só é possível mediante um êxtase, como se o poeta só pudesse entender a subjetividade que nele impera por meio de sua relação com o exterior. Não obstante, utilizando-se de três poetas, nomeadamente Rimbaud, René Char e Francis Ponge, Collot encontra neles significativos exemplos de enunciações líricas que projetam o eu para além da interioridade com a qual que se acostumou entender o poema lírico.

Citamos:

Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico.

(COLLOT, 2005, p.02)

Mediante tais considerações cabe perguntarmos se é possível relacionar a exposição de Collot a Al Berto. Para confirmar esta possibilidade é necessário que assinalemos que a experiência do enunciador Rimbaud em Al Berto se dá exatamente nessa perspectiva, porque é somente por meio da experiência e do exercício de uma enunciação rimbaudiana que o sujeito

lítico de Al Berto explicita sua subjetividade. Essa questão também pode ser entendida através daquilo que nomeamos anteriormente por “poesia da experiência” em Al Berto, culminando finalmente no aniquilamento da escrita de “que tudo se afogue na gordura das manhãs, que tudo silencie... e uma língua de fogo atinja os livros que não escreverei” (AL BERTO, 2000, p.68). Esta relação com a experiência, inegavelmente permite que reconheçamos aí também um pouco da história de que une Rimbaud à poesia al bertiana, como por exemplo a preferência pelas fugas inumeráveis a que o poeta francês se submetia, não esquecendo com isso do retorno sempre fiel às suas origens de Charleville. No caso da deambulação al bertiana, cabe reiterar que o trânsito pôde ser registrado na obra já citada *O Anjo Mudo* e ainda nas referências existentes na “Morte de Rimbaud”. Mas a Charleville al bertiana pode ser inequivocamente representada na Sines portuguesa, uma vez que é daí que muitas vezes irrompe o sujeito lírico de Al Berto evocando sua natureza, sua infância e sobretudo o seu mar.

Conforme aponta FREITAS (1999) é notória a recorrência da presença rimbaudiana na obra de Al Berto. Mais que influência, o poeta francês pode ser lido como modelo estruturador que inclusive antecede *Horto de Incêndio*. Segundo Herberto Helder, Rimbaud nos deixou dois exemplos: um da escrita e o outro do silêncio, sendo que este último superou o primeiro em eloquência, legando às gerações posteriores uma poética que subentende a extensão e a validade do seu canto. Paralelamente a isso, interessa-nos encontrar traços da melancolia nessa aporia que por si só já permite que entendamos o contexto no qual o sujeito lírico está inserido. Explicamos: uma vez não sendo possível mais justificar a escrita e não sendo mais capaz o eu de cantá-la, resta o silêncio tão perturbador do poema “II”: “harrar, aden, lisboa, este silêncio... capaz de desordenar o mundo. O canto sublime das miragens.” (AL BERTO, 2000, p. 66)

Silêncio esse resultado do impasse. Cessando a exterioridade e a escrita só é possível entender o mundo para dentro de sua doença, tal qual afirmou Deleuze no nosso fragmento

epigráfico. Só há espaço, portanto, para *inscrever*, finalizando a escrita melancólica, mas ainda escrita e celebrando a morte na mudez da possível cripta: “ e eu, Rimbaud, vejo a minha alma diluir-se no interior frio de um grão de areia”. Este fragmento de “Vestígios do Poema Morto” contido n’*O Anjo Mudo* (2001, p.111), provavelmente escrito anteriormente à publicação de *Horto de Incêndio*, esclarece a proposição da identidade por meio da alteridade: Alberto Raposo Pidwell Tavares somente é através de Al Berto, que por conseguinte também só o é diante de outros, das múltiplas vozes que falam na longa extensão de sua poesia e foram capazes de amenizar a melancolia das imagens que compunham a sua memória da existência: “imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras – imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos... talvez...talvez uma voz.”( AL BERTO, 2000, p. 67).

Outra observação aqui necessária é a questão da ausência representada nessa experiência de deserto começada na parte anterior de *Horto de Incêndio*. A enunciação de “afastados, tudo o que nos resta é começar a imitar a vida um do outro.” (AL BERTO, 2000, p. 66) poderia referir-se a um Verlaine ausente, confirmando o estatuto de abandono da voz albertiana já que segundo BARTHES (2001) a angústia da falta, tão semelhante à melancolia, torna o presente insustentável porque exatamente operacionaliza uma oposição clara de distâncias, o que no entanto caracteriza o início da linguagem propriamente dita, uma vez que é em função da ausência que as invocações são possíveis. A invocação, não obstante, surge como maneira de nomear no mundo o outro ausente, a partir de objetos que o façam enxergar aí um esboço, uma sombra ou um breve contorno que suspenda ou amenize a certeza de que “nenhum abraço chega para atenuar a dor da separação.” (AL BERTO, 2000, p. 66). Não obstante, a presença constante de uma sinestesia pode assemelhar a poética rimbaudiana de Al Berto ao desregramento dos sentidos da poesia de Luís Miguel Nava, sobretudo no que refere elementos que compõem o cenário natural do mundo, a que Rosa Maria Martelo chama de

“estética do sublime” no ensaio ““O mar no conjuntivo” e a fulguração sublime – nexos a partir da poesia de Luís Miguel Nava”.

Conforme já foi apontado anteriormente no que se referia à poética da experiência albertiana e sua relação com o exterior, é importante destacar também que há nessa questão toda uma teorização gestada pelo próprio Rimbaud n’*A Carta do Vidente*, por exemplo:

O Poeta se faz *vidente* por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os *venenos*, para só guardar as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele mais do que nenhum! Ele chega ao *desconhecido*! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum! Ele chega ao *desconhecido*, e quando enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as *viu*! Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inomináveis: chegarão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se curvou!

(RIMBAUD, 2002, p.80, grifos do autor)

Dessa forma, é possível entender a poesia do desconhecido como relação direta com a morte, dado o grau de profundidade dessa experiência, conforme aponta também Blanchot n’*O espaço literário*. A melancolia aí, surge como espaço, como local do experimento que necessariamente leva o poeta a vivenciar suas formas de “amor, de sofrimento, de loucura... todos os venenos” também albertianos: “uma golada de *veneno* e eis que se acende o talento. o rumor precioso das sílabas. o choro e o riso. o brilho gelado das imagens. então, ergo o cachimbo e fumo um tempo futuro, ajeito o cinturão onde guardo o ouro – e vou pelo engano das palavras.” (ALBERTO, 2000, p. 70, grifos nossos).

A escrita farmacêutica de Al Berto é a ambigüidade contínua do “Horto” ( jardins, delícias, espaço fértil a reproduzir arte e escrituras) e do “Incêndio” como febre, convulsão, cemitérios e de vertigens ocasionadas pelo contrato que a poesia albertiana tem com a verdade e com a consciência absoluta dessa ferida matricial da descontinuidade humana, cuja

restituição só poderia ser possível mediante a reunião de todas as “quintessências”, palavra tão cara à poesia de Rimbaud.

As imagens melancólicas da perna amputada, da viva chaga e das casas repletas de gemidos ilustram o mote para a escrita que, funcionando como o *phármakon* derridiano – alento ou veneno – convida o poeta a narrar. E é nossa, desde o Oriente, a célebre conclusão da literatura de que é necessário contar para não morrer. Talvez porque, parodiando Montaigne, escrever também seja uma forma de *aprender a morrer*. Ou a conviver com a convulsão diária da “dor, a perna amputada, a chaga viva, o sangue a latejar – o mapa da abissínia.” (ALBERTO, 2000, p. 72)

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda. A arte parece querer descobrir essa ferida secreta de todo ser e mesmo de todas as coisas, para que ela os ilumine.

Jean Genet, *O ateliê de Giacometti*.

Conforme foi proposto de acordo com os nossos objetivos e as nossas hipóteses, é possível ler a obra albertiana *Horto de Incêndio* como uma grande representação da morte, sobretudo no que diz respeito aos poemas de “Morte de Rimbaud”. Essa passagem, celebrada

por meio da poesia, não pôde, no entanto, ser realizada de forma incólume, ela necessitou de uma representação que atendeu à composição de uma cartografia dos afetos, erigida a partir de espaços vivenciados na convulsão da busca melancólica pelo excesso de experiências, em primeiro lugar para correr em busca da *quintessência* de si e em segundo lugar para fugir daquele *fio de néon* condutor da memória.

Tal representação também só existiu de acordo com a inegável tendência de Al Berto caracterizar-se por uma *persona* melancólica, uma vez que é por meio da poesia que seu sujeito lírico tentará superar a sucessão de traumas e a sucessão de perdas, além é claro de toda uma predisposição contida no seu imaginário cultural português, também acostumado a uma poética de adeuses. Para tanto, o sujeito lírico al bertiano se utilizará de sua “memória-lâmina”, 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.

A poesia de Al Berto encontra-se, portanto, num contexto do qual emergem sujeitos cindidos, mas conscientes de sua finitude. A melancolia, dessa maneira, surge como agente que torna inteligíveis ou pelo menos suportáveis simples e remotas existências que encontram na Arte um subterfúgio para voltar ao estado de consciência. Verificamos, além disso, que os desdobramentos melancólicos podem ser entendidos se considerarmos a poesia experimental al bertiana como manifestação dessa busca quase frenética que expõe e notadamente marca o sujeito lírico, emergindo daí uma *poesia em carne-viva* não necessariamente autobiográfica, mas sobretudo visceral.

Conforme apontou Maurice Blanchot, a experiência com a morte acusa não só uma solidão essencial, mas sobretudo uma inegável relação com a maior das profundezas de si, uma vez que a morte se localiza a partir daquela estreita fenda entre a vida e o abismo posterior a ela. Conseqüentemente, é possível entender a poesia da experiência em Al Berto como

multiplicidade numa busca pela unidade. A escrita, remédio e veneno, é o *phármakon* derridiano que, para além de seu elixir, invoca toda uma simbologia cujas bases encerram corpo e memória.

A melancolia é, portanto, espaço-entre. Entre-lugar do nascimento e da morte, uma vez que é por meio dela, ou melhor, é nela que o poeta torna-se capaz de desafiar as sentenças do absurdo maior que comisera o seu corpo: é o espaço da escrita, do verbo, da enunciação que o qualifica a tomar-se como sujeito de sua história, capaz de intervir nas intermitências da morte. A poesia al bertiana violenta, portanto, a tradição de líricas amorosas, superando as interlocuções usuais e agenciando uma contínua busca pela verdade de um seu amor perdido, que tanto pode ser a sua própria imagem na água narcísica de um mar cosmopolita, mas sobretudo português, como a procura incessante por um outro desconhecido, alter-ego ou persona, cujo encontro jamais poderá se dar porque sua essência é também a de viver em fuga.

Pudemos concluir também que talvez o único lugar possível para a reconstituição da melancólica fragmentação al bertiana seja a poesia que, mesmo diante de tantos imperativos e tantas fugas esteve presente, sobretudo “sempre durante o sofrimento”. Desse modo, parece inegável que a escrita configura aí o desassossego e a solidão a que inegavelmente estamos subordinados, mas cujas experiências e encenações só foram possíveis para Al Berto, corpo de incêndio no jardim da melancolia, numa morada (im)possível do silêncio:

Penso na morte  
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores  
no abdômen ensangüentado 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 dum retrato  
continuo só  
e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto  
improvisado um vôo 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

(ALBERTO, 1997, p. 251)

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. *Lírica e sociedade*. In: Benjamin, W. e Outros. **Textos Escolhidos**. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 193-208 [ Os pensadores]

AMARAL, F. P. *O mosaico fluido*. Lisboa, Assírio & Alvim: 1997.

BARRENTO, João. *A dor também faz cantar*. In: **Umbrais**. Viseu, Cotovia: 2000.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves: 2001.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. Rio de Janeiro, Brasiliense: 1984.

\_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política*. Rio de Janeiro, Brasiliense: 2004.

BERTO, Al. *Lunário*. Lisboa, Assírio & Alvim: 2000.

\_\_\_\_\_. *Horto de Incêndio*. Lisboa, Assírio & Alvim: 2000.

\_\_\_\_\_. *O Anjo mudo*. Lisboa, Assírio & Alvim: 2001.

\_\_\_\_\_. *O Medo*. Lisboa, Contexto: 1984.

\_\_\_\_\_. *O Medo*. Lisboa, Assírio & Alvim: 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Sião*. Lisboa, Ed. dos Autores: 1987.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris, Gallimard:

\_\_\_\_\_. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro, Rocco: 1987.

CERQUEIRA-GUIMARÃES, Gustavo. *Al Berto à procura do vento no jardim d'agosto*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, UFMG, 2005.

COLLOT, M. *O Sujeito-lírico fora de si*. Tradução de Alberto Pucheu. In: **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, 7 Letras, ano VIII, n. 11, pp. 165-177, 2004.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Edusp:1996.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro, Editora 34: 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras: 1991.

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2001.

FIGUEIREDO, Mônica do N. *Portugal, o mítico cais da saudade – uma reflexão sobre Eduardo Lourenço*. In: **XIII Encontro de Professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro, Fundação C. Gulbenkian/ UFRJ: 1992.

FREITAS, Manuel de. *A Noite dos Espelhos*. Lisboa, Frenesi: 1999.

FREUD, S. *Luto e Melancolia* in: **Obras Completas**. Rio de Janeiro, Imago: 1990.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Livraria Duas Cidades: 1978.

GUERREIRO, António. *Palavras que embriagam*. Caderno Dois, Expresso, Jul. 1998.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A: 2001.

JASPERS, Karl. *Filosofia da Existência*. Rio de Janeiro, Imago: 1985.

INÁCIO, Emerson da C. *A herança invisível*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, UFRJ, 2006.

KRISTEVA, J. *Sol Negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco: 1987.

LINS, Ronaldo L. *A Dor*. In: **O Felino Predador**. Rio de Janeiro, EDUFRJ: 2002.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro, Sette Letras: 1999.

LOPES, Oscar & SARAIVA, António J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora: 2000.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2001.

\_\_\_\_\_. *Mitologia da saudade*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 1999.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da saudade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote: 1982.

LUGARINHO, Mário C. *Mnemosyne e a lírica angolana*. Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa, PUC-RJ, 1993.

\_\_\_\_\_. *Al Berto, In Memoriam, o luso princípio queer*. **Anais do XVIII Encontro da Abraplip**, Belo Horizonte, UFMG: 1998.

MAGALHÃES, Joaquim M. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crônicas*. Lisboa, A Regra do Jogo: 1981.

\_\_\_\_\_. *Um pouco da Morte*. Lisboa, Editorial Presença: 1989.

MARTELO, Rosa M. *Em parte incerta*. Lisboa, Campo das Letras: 2004.

\_\_\_\_\_. “O mar no conjuntivo” e a fulguração sublime – nexos a partir da poesia de Luís Miguel Nava. In: **Relâmpago**. Lisboa, número 03: 1998.

MARTINS, Manuel F. *As trevas inocentes*. Lisboa, Aríon: 2001.

OLIVEIRA, Jorge M. de. *Os rumores dos objectos – alma e adereços do poeta Al Berto*. Sines, Atlântida: 2005.

PEQUENO DA SILVA, Tatiana. *Al Berto: (entre) o horto e o incêndio* In: **Anais do XX Encontro de Professores de Literatura Portuguesa**. Niterói, EdUFF: 2005

PERES, Urania T. *Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 2003

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Silêncio de Rimbaud*. In: **Inútil Poesia**. São Paulo, Companhia das Letras: 2000.

RIMBAUD, A. *Iluminações*. São Paulo, Iluminuras: 1996.

\_\_\_\_\_. *Uma Correspondência*. Porto Alegre, L&PM: 1983.

\_\_\_\_\_. *Uma Estadia no Inferno*. São Paulo, Martin Claret: 2002.

SABINE, Mark. *Um olhar consumidor: o antropofagismo luso-queer nos “Truques de ilusionismo de Al Berto*. In: LOPES, Denilson et alii. **Imagem & Diversidade sexual: Estudos da Homocultura**. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 240-245.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2003.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra, Ângelus Novus: 2004.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. São Paulo, Graal: 1984.

\_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2003.

\_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo, LP&M: 1986.

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

#### **ENDEREÇOS ELETRÔNICOS VISITADOS:**

<http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>

acessado em 1º. de março de 2005 às 18:25h.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Peste\\_negra#A\\_Peste\\_em\\_Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Peste_negra#A_Peste_em_Portugal)

acessado em 27 de outubro de 2005 às 03:45h.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Canções e Elegias*. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em

[http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/cancoeselegias/cancoeselegias\\_texto.html](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/camoes/cancoeselegias/cancoeselegias_texto.html) acessado em 20 de novembro de 2005 às 02:50h.

<http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/Publications/mark-luso-queer.htm>

acessado em 10 de março de 2006 às 22:00h.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)