

A seguir Al Berto: desertos

Leonardo de Barros Sasaki

USP/FAPESP

Resumo

O artigo propõe-se a analisar o livro *A seguir o deserto* de Al Berto. Analisa-se, a partir do poema, as noções de “viagem” e “deserto”, contidas no título. Desdobra-se, em seguida, a imagem do deserto em três aspectos: a) a habitação inóspita e hostil; b) a dificuldade de interação entre as quase ausentes formas de vida; e c) e a desertificação, o esvaziamento, enquanto estratégia precária e problemática de sobrevivência e resistência. Nesse percurso, percebe-se a sobreposição entre a decadência do sujeito marcado pela doença e a ruína de um país preso ao imaginário de um passado glorioso.

Palavras-chaves: Al Berto; poesia contemporânea; deserto; navegações.

Abstract

This article aims to discuss the book *A seguir o deserto* by Al Berto. We begin by analyzing the notions of travel and desert, used in the title. Then, we unfold the image of the desert in three aspects: a) the inhospitable and hostile housing; b) the difficulty of interaction between nearly absent forms of life; and c) desertification, emptying as precarious and problematic strategy of survival and resistance. Along the way, we can observe the overlap between the decay of the subject marked by disease and the ruin of a country trapped in the imaginary of a glorious past.

Keywords: Al Berto; contemporary poetry; desert; navigations.

Apresentação da viagem e do deserto

Buscamos empreender aqui a análise de *A seguir o deserto*, de autoria do poeta Al Berto e publicado em 1984 pela editora frenesi. O livro constitui-se de um único longo poema. Nele, dois dados chamam a atenção já em uma primeira leitura. O primeiro, mais formal, diz respeito ao hibridismo, à incorporação de outros textos ao poema – diálogos, listas e transcrições textuais de livros e letras de música. O segundo aspecto concerne a uma afirmação muito forte de uma subjetividade, que será, *grosso modo*, a dominante da poesia portuguesa pós-74.

Como diz Joaquim Manuel Magalhães, um dos expoentes da geração, “irrompe uma explicitação dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções, uma narração dos confrontos com a ordem do lugar, ligados a um discurso mais empenhado em declarar do que em sintetizar ou visualizar” (1981, p. 258). “Declarar” é sinônimo de recuperar a capacidade dialógica, de estabelecer pontes comunicativas mais diretas –

quer pelo seu conteúdo crítico em temas e comportamentos marginalizados pelo conservadorismo salazarista, quer pela sua forma mais próxima à linguagem cotidiana e mais distante do virtuosismo linguístico.

Assim, tanto os “lugares do corpo” quanto os “confrontos com a ordem do lugar”, em expressão de Magalhães, participam, em nosso objeto específico, do movimento de “seguir”. É esse um dos eixos estruturantes do poema, sob o signo de uma *viagem*, que funciona como sondagem íntima, como imersão do sujeito em sua própria corporeidade e afetividade:

e a noite enfurece-se onde escavo a pele imensa das cassiopeias
imemoriais subterrâneos do pesadelo paralelos corpos
ruídos de insectos marcando as horas
a casa expele vibrações de água cheira a metal enferrujado
desço pelo interior rugoso das paredes
a viagem devora-me
cega-me o brilho dos alicerces ainda sólidos da casa
ultrapasso-os por fim atinjo o lodo (AL BERTO, 2009, p. 343)¹

A viagem é fortemente marcada pelas sugestões minerais – para ficarmos no trecho citado, extraímos: “escavar a pele”, “imemoriais subterrâneos”, “o interior das paredes”, “alicerces sólidos”, “lodo”. Poderíamos ajuntar outros exemplos que apontam a mineralização até mesmo do humano, tais como: “havia lama numa ponta a outra da cidade” (p. 343), “toco com a ponta da língua as primeiras camadas de barro” (p. 344), “lamber-te para sentir a terra” (p. 346) e “no calor dos corpos fundem minerais” (p. 348). Trata-se também de uma excursão vertical – daí as já citadas referências aos “subterrâneos”, às “decidas” e outras como “o fundo numa eira do mar” (p. 347). O corpo que se “habituava à velocidade dos minerais” (p. 344) repete o pendur para a “terra” e para o “dentro” das imagens da intimidade, como já demonstrou o esquema elementar de Gaston Bachelard.²

As alusões à viagem, à fuga e ao trânsito contínuo daquele que se “tornou nómada” (p. 345) plasmam a própria instabilidade da paisagem desértica e, acima de

¹ As citações contidas nas obras reunidas, *O medo*, terão apenas as páginas indicadas – o que inclui o livro *A seguir deserto* (p. 341-350).

² BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; e, especialmente, BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

tudo, o reflexo do próprio olhar – diz o poeta: “desidrato a paisagem” (p. 344). Fernando Guimarães também se apercebe desse movimento de subjetivação quando comenta a poesia de um contemporâneo de Al Berto, António Franco Alexandre: “a realidade das coisas é perturbada ou, se se preferir, configurada pela emoção, pela afectividade ou pelos sentimentos, de modo que a realidade ganha uma configuração que acaba por vir perturbá-la, perturbando-nos” (2002, p. 165).

Ainda sobre o título, se tomamos o ato de “seguir” como viagem, cabe-nos agora refletir sobre o que se segue, sobre a “paisagem desidratada”. Em entrada de 10 de março de 1984 de *O medo*, Al Berto registra: “desertos, anunciam-se desertos. talvez que outros homens se debrucem sobre as areias e nelas morram sem se aperceberem disso, porque nenhuma beleza é possível sob o peso da destruição” (p. 368).

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

Na mesma direção, em presumida entrevista³ que consta do espólio do poeta (SASAKI, 2012, p. 132-133), há um raro e esclarecedor comentário acerca da imagem do deserto. Al Berto explicita como o deserto é não apenas uma noção espacial desdobrável (Alentejo, o mar e a cidade), como também uma noção temporal (a noite) e, sobretudo, um deserto interiorizado, que traspassa o corpo do sujeito e emerge no texto.

Acreditamos que valha a longa citação por se tratar de material praticamente inédito:

³ Em folhas grampeadas, há respostas para uma presumida entrevista. Al Berto não copia as perguntas, apenas as enumera e indica o que parece ser seu tema principal. É difícil precisar a data do documento, mas há alguns indícios. Certamente é posterior a 1988, pois *Lunário* é citado e discutido como obra publicada. Pergunta-se sobre “Santana Lopes” sobre quem Al Berto diz não ter conhecimento. Presume-se ser Pedro Santana Lopes, titular da Secretaria de Estado da Cultura entre 1991 e 1994.

[sobre os “desertos”]

[sobre o Alentejo] O Alentejo, pela sua imensidão, ainda é o lugar, em Portugal, onde gosto de viver. É o lugar onde é possível caminhar e fingir que não sabemos o que está para lá da linha do horizonte. Ou ficarmos assim, parados, *a esvaziarmo-nos do bulício do mundo, ou deixar a sua imensidão entrar em nós, cristalizar no mais fundo do coração.*

É no Alentejo que se começa a pressentir o deserto, que começa na outra costa, a de África, e esse outro *deserto que está dentro de nós, onde podemos caminhar horas a fio* sem encontrar ninguém, exatamente como quando caminhamos na planície sem fim.

[sobre o mar] Sim, o mar também é um deserto. Mas este deserto em eterno movimento deu-me o primeiro ruído de que me lembro. O marulhar das águas é o ruído mais antigo da minha infância. E se calhar será o último.

O mar dá-me sempre uma vontade imensa de fugir por ele adentro. Mas como não posso fazê-lo, *acabei por o interiorizar de tal modo que basta fechar os olhos, ouvi-lo, e não me mexer durante horas.* Assim viajo e me fujo de tempos em tempos.

[sobre a noite e a cidade] A noite e a cidade são, para mim, indissociáveis. É o meu terceiro deserto. Aquele que atravesso com o desejo à flor do olhar. Nele encontro os jogos de sedução, o tempo que parece ter parado, *as pequenas e grandes derrotas do amor*, as paixões inesperadas.

A noite é um espaço de máfia onde *se navega em liberdade*, muito mais que durante o dia. E como sou, apesar de tudo, um animal profundamente urbano, é a noite das grandes cidades que me atrai, com a suas mentiras, ilusões e verdades. E por vezes a noite *oferece-nos melancolia, um pouco de alegria e quem sabe se não nos põe no meio do caminho alguém que sorri e desaparece no escuro.*

Muito tempo depois ainda nos lembraremos desse sorriso. E voltaremos a percorrer a noite, sempre, na esperança de o reencontrarmos.

Mas a noite das cidades é a maior parte das vezes cruel, *e ficamos sós* – porque esse talvez seja o destino ou a condenação daquele que escreve...

As três paisagens supracitadas são centrais em *A seguir o deserto*. O Alentejo está sugerido pela marcação que havia na publicação original: “Sines/rua do Forte 1983/1984”, o que nos permite inferir que a casa, o quarto de onde se “avista a costa atlântica” (p. 347), estaria no litoral alentejano. Disso também decorre a presença marítima – aqui, intimamente associada ao componente mineral do sal: “levanto-me e pela janela apercebo o mar [...] como sempre acontece assim que pressinto o mar / tenho

a cara manchada de sal” (p. 343). A cidade, por fim, é Lisboa, que aparece no texto sob a forma de uma interrogação: “será mesmo Lisboa? eu sei / o Tibete encontra-se no quarto ao lado / e Lisboa?” (p. 348). Conforme consta de *O anjo mudo*, em termos muito semelhantes aos já referidos, a cidade é constante interrogação esfíngica do poeta: por um lado, “nesse lugar me movimento e me encontro, e nele me perco em travessias, seduções, esquecimentos” (2012a, p. 40); por outro, “Lisboa é, provavelmente, um desses desertos – o mais melancólico que conheço” (2012a, p. 41).

Retomemos os nossos grifos em itálico da entrevista. Neles, percebemos como a ideia de deserto refere-se a paisagens específicas, mas também a sua interiorização, isto é, à relação eminentemente subjetiva a elas associadas. Nesse sentido, o deserto que se segue é metáfora para própria vida – conforme dito no poema: “– *É mesmo... a vida é um nenúfar doente. / – Um deserto, queres tu dizer*” (p. 349). Em outras palavras, estar vivo ou, melhor, no caso do poeta, estar vivo e escrever significa seguir o deserto, em suas múltiplas sugestões, as quais chamaremos, aproveitando e subvertendo expressão do poema, de “visões do deserto” (p. 345) – a saber: a) a habitação inóspita e hostil; b) a dificuldade de interação entre as quase ausentes formas de vida; e c) e a desertificação, o esvaziamento, enquanto sobrevivência precária e estratégia problemática e conflituosa de resistência.

As visões do deserto

O ambiente inóspito e hostil fala-nos das (im)possibilidades de estabelecer um abrigo, de nele viver e se reconhecer. Estamos diante, para repetirmos Ruy Belo, do problema da habitação – quer seja a habitação do sujeito em si, em sua poesia, ou na história e no imaginário de seu país.

Assim, quando diz que “perscruta o reflexo dum espelho que tudo engole e fascina / a terra abre-se” (p. 346), os núcleos semânticos – o indivíduo e o mundo – do poema se ampliam e se sobrepõem: são círculos concêntricos, dialogantes, que estabelecem a correspondência entre examinar o interior do sujeito e as entranhas da terra. Logo, “atar a idade ao coração da terra” (p. 344) significa encontrar o ponto em

que os dramas do sujeito são também os dramas de um tempo, para repetir a argumentação de Adorno – ela mesma servindo-se de metáforas de profundidade: “la inmersión en lo individual eleva al poema lírico a lo universal poniendo de manifesto algo no adulterado [...] y por tanto anticipando algo de una situación en la que nada falsamente universal, es decir, profundísimamente particular, sigue encadenado a lo otro, a lo humano” (2003, p. 50).

Dessa maneira, o sujeito e seu ambiente mais íntimo se abrem para a cidade: a cama é um navio no mar que se avista pela janela, é também o leito de um homem doente, é ainda a memória de um passado nacional glorioso e ruído.

A referência ao “navio-cama” ocorre logo no quarto verso do poema e tornará a aparecer, à frente, diretamente ligada à doença: “o enfermeiro solúvel espetava a monstruosa agulha na veia / ilhas floresciam ilhas no galope das artérias” (p. 348). Notemos como as navegações pelo sangue já não prometem ilhas dos amores, recompensa pela bem-sucedida jornada, mas o alívio temporário do fármaco.

Nesse sentido, por um lado, estamos diante de uma tragédia pessoal: “eu tossia cada vez mais / a doença contaminava o corpo e tudo o que vivera comigo esfacelava-se nas arestas dos dias” (p. 346); por outro lado, é também a tragédia de uma nação, na referência ao messianismo ligado a Dom Sebastião e a sua morte no “areal” de Alcácer-Quibir: “e conheci o imutável bolor do rectangular país / a histérica península / o buraco onde coalhou nevoeiro de Quibir” (p. 344). A partir da encruzilhada do sujeito e do passado heroico de seu país, podemos ler os seguintes versos:

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

A peste, a doença com a “enormidade dum mar interior” (p. 346), há de se manifestar no poeta para que se revele nele ou a partir dele uma situação de crise que, como antecipamos, pode ser lida duplamente. Os “trópicos do meu sangue” aludem

tanto ao sujeito adoecido – no que a “peste” carrega de poder metafórico, atualizado, na contemporaneidade, por exemplo, na contaminação pelo HIV, como mostrou Susan Sontag –, quanto ao histórico colonial português – em uma crítica à nostalgia de um passado de glórias, que impossibilita Portugal de se estabelecer no presente e projetar-se no futuro enquanto nação; é preciso “que se libertem as índias da memória”. Em seus *Diários*, em entrada de 28 de maio de 1982, a percepção desse imaginário gasto e desgastante: “Era a *orla do deserto*. Daqui, onde vivemos precariamente, já não conseguimos imaginar um qualquer Oriente que nos fascine, nenhuma Índias que, em momentos de ócio, fingíssemos descobrir” (2012, p. 42; grifo nosso).

O sujeito, “atado a sua cama”, assiste a sua iminente decadência: “a nau deu esta pancada outra ainda mais forte” (p. 348). Tal verso dialoga com o seguinte excerto:

O pranto que assim todos fazíamos era de maneira, que não havia homem que soubesse dar conta de si, senão tão pasmados; que nos pareceo que assim como *a nao deo aquella pancada*, assim nos havíamos de ir ao fundo; e foi tão grande que quasi esmorece-mos, e logo *apoz esta pancada deu outra muito grande, que certo era pasmo ouvi-las*. (BRITO, 1904, p. 11; grifo nosso)

Esse é dos momentos mais dramáticos da “Relação do naufrágio da Nau Conceição”, em 1555, coligido por Bernardo Gomes de Brito e publicado nos dois volumes de *História trágico-marítima*, de 1735 e 1736, respectivamente. O texto é novamente referido, de forma direta, pela transcrição do diálogo: “– Piloto, olhai o que fazeis, que esta noite me faço com uns baixos. / – Ide mandar os grumetes ao convés, eu sei o que nisto faço” (p. 347). O intertexto indireto, contudo, é ainda mais instigante, pois recupera o momento em que os próprios tripulantes, “assim como a nau” – sublinhemos a sobreposição –, imaginaram-se naufragos. Al Berto vai além e completa: “vivo com os peixes de grandes profundidades” (p. 348). A decadência e dilemas vividos pelo eu lírico atualizam, assim, essa revisitação das grandes navegações, através de uma ótica “trágica”, através de seus fracassos. Dentro da retórica de um passado glorioso, o país que outrora diminuiu as distâncias do mundo e aproximou povos é agora o “cruel músculo de oceânica solidão” (p. 346)

A “segunda visão do deserto” diz respeito precisamente à *dificuldade de interação entre as quase ausentes formas de vida*, a “desolação de todos os quartos” (p. 343). Sobre isso, é preciso de pronto afirmar que a lírica albertiana é eminentemente solitária, como registra em *Diários*: “muitas horas sem minutos. são muitas horas sem ninguém, de deserto em deserto” (2012, p. 228). Também está dito, de forma patente, nos versos de *A seguir o deserto*:

persigo-te
ouço estremecer o corpo sugado o esperma bebido o ar a dor
estou só
o coração mergulhado na sonolenta geleia das glicínias
de ti sobejou a *perturbação fúnebre* das violetas e o âmbar dos
[vinhos
o pavor das noites de ausência (p. 346; grifo nosso)

O excerto evoca mais diretamente este “tu” que se insinua ao longo de todo o poema: “mas apesar de tudo amava-te / e nunca vi coração tão forte como o teu” (p. 346) e “o quarto é exíguo / semelhante àquele pedaço de papel onde escreveras: *dedicated to the rites of heroine and to J. Hébuterne* / o quarto ficou mais vazio sem ti” (p. 345). A julgar pelos versos selecionados, faz parte deste universo poemático o lamento por um desencontro amoroso, cuja sina guarda algo do malogro de Jeanne Hébuterne, a mulher de Amadeo Modigliani que, grávida, após a morte do marido, se suicidou lançando-se de uma janela. Náufragos do amor, Al Berto tinha certa fixação pela biografia trágica do casal, que será evocada em outros dois poemas (p. 327 e 431). Um deles, de nome “E uma paixão” (p. 327), interessa-nos mais diretamente – destacamos alguns versos apenas:

vem

antes que desperte em mim o grito
dalguma terna Jeanne Hébuterne a paixão
derrama-se quando tua ausência se prende às veias
prontas a esvaziarem-se do rubro ouro

perco-te no sono das marítimas paisagens
estas feridas de barro e quartzo
os olhos escancarados para a infundável água]

É um conjunto de imagens muito próximo ao de *A seguir o deserto*: as “marítimas paisagens noturnas”, as “feridas de barro e quartzo” e as “veias prontas a esvaziarem-se do rubro ouro”. O poema, também ele, trata de um desencontro amoroso, dirigido a alguém com “o rosto de Modigliani suicidado” e convidado a juntar-se à companhia da voz lírica que insistentemente repete “vem”. A escolha da figura trágica que foi Hébuterne é indicativa do *pathos*, da vivência do excesso, do transbordamento dos afetos, típicos da lírica amorosa albertiana.

É preciso, contudo, relativizar esse “tu”. Se de um lado parece evidente que se trate de outra pessoa, não se pode esquecer a ambiguidade em seu tratamento. Recordamos, nesse sentido, que o poema inicia-se com um espelho:⁴ “ainda entesado olho-me no espelho” (p. 343). Mais ao fim, há a seguinte cena: “tocava-te e reconhecia-me / afinal não existia diferença entre o meu corpo e o seu reflexo / chamaram a esta coincidência loucura” (p. 348). Ajuntamos a essa problemática a afirmação de que “segui o meu próprio corpo sem nunca o alcançar” (p. 345).

Podemos, portanto, pensar o *outro* como o próprio sujeito refletido, o duplo, sob o efeito do tempo – como ante “a fotografia que morre” (p. 347), na não coincidência com a imagem atual ou na memória que se esvai, ou ainda, como jogo especular que faz revelar as discontinuidades de sua constituição identitária. Assim, a pergunta repetida “– Como te chamas? / – E tu?” (p. 347 e 348) bem como os versos “abandono-me ao fulgor do teu olhar” (p. 344) e “procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos” (p. 349) ganham uma irresoluta ambiguidade.

Este centramento no sujeito, mais do que afirmar o solipsismo, é o gesto elegíaco daquele que procurou desafortunadamente nos encontros algum tipo de refúgio, de “país sereno” como dito no poema; é nessa chave que lemos os versos de outro texto: “só conseguia amar-te se falasse de mim / sem cessar // hoje vivo quase sempre sozinho” (p. 521). O poeta desconfia que a solidão “talvez seja o destino ou a condenação daquele que escreve”, como já aludido na longa transcrição da entrevista.

⁴ Registramos uma nova sobreposição no verso “nem este rosto de vidro foi limpo pela chuva” (p. 345) que pode se referir tanto às janelas mencionadas nos primeiros versos do poema quanto ao rosto refletido no espelho.

Quer fale de si, quer fale do outro – o que a lição rimbaudiana problematizou e equalizou –, as múltiplas ausências e a dificuldade de interação a que a solidão desértica obriga condicionam um comportamento poético bastante específico do sujeito; dão-lhe uma atenção hipersensível, muito voltada ao mínimo: “fala baixinho conspira na fulguração dos nós da madeira / passo o tempo a ver murchar as flores nas jarras improvisadas do restaurante / adivinho o percurso das abelhas” (p. 345). Essa atenção míope, diríamos, revela-se também nas alusões aos objetos: “os objectos que me cercavam / conheço bem as suas consistências texturas e dimensões” (p. 344) ou “quando partiste comecei a gravar o que me evocava a tua passagem / os nomes das plantas os meses / as funções dos objetos os perfumes o vestuário” (p. 346).

Isso corrobora o processo de subjetivação pelo qual atravessam os “objetos que o cercam”, isto é, eles passam a participar do amálgama em que se encontram o sujeito, a casa, a cidade e o país. O indivíduo capaz de perscrutar as minúcias dos objetos o faz mais pelo seu poder evocatório – e, portanto, sentimental – do que pelo seu valor utilitário. São formas de lidar, subterraneamente, com a falta.

Poderíamos dizer ainda que são tentativas de, na “terceira visão”, *resistir a um ambiente adverso, hostil*. Esse ambiente não é um ponto geograficamente localizável; seria, inclusive, mais preciso pensarmos menos em termos espaciais, pois se trata da condição de estar no mundo, que, no poema, é metaforizada pela noite, “a escuridão [que] não é só exterior”, e sobretudo pelo medo: “passei a noite com aqueles tragos de medo no peito / trémulo ficava atento aos percursos sinuosos das estrelas” (p. 348).

O título de sua obra reunida, *O medo*, faz do sentimento uma espécie de selo poético sob o qual toda sua poesia está inscrita. O medo, assim, é uma espécie de alerta, de atenção, é uma forma de seguir o deserto, de vivê-lo – por exercício lúcido de consciência – e, ao mesmo tempo, responder a ele.

O que traz a experiência do medo? Ora, amplifica todas as faltas de que tratamos, “o pavor das noites de ausência” (p. 346): a ausência de um lugar de pertença, de um país em que se reconheça, o que leva o poeta a admitir por fim: “a casa nunca existiu ou está completamente vazia” (p. 348); a ausência do outro, da fugacidade e tragicidade dos encontros; e a ausência de si, na identidade que não se encontra em

espelhos e fotografias e no corpo acochado pela iminência da peste, da doença: “mas no fundo sabemos que não podemos continuar a adiar a morte” (p. 349).

Sobre o último, recordamos, seguindo Zygmunt Bauman,⁵ o quanto a sociedade contemporânea tem buscado estratégias para afastar o medo da morte. Al Berto, na contramão dessa tendência, não se distancia dela, não adota uma postura “imunológica”: “a luz contamina o sangue quando ofereço o corpo ao desvario das cidades” (p. 347); antes, procura um constante exercício de autoesvaziamento: “porque só o acto de morrer muitas vezes compensa” (p. 349). Sob essa perspectiva, lemos o interessante espólio que encerra o poema:

*eis o espólio:
um papel embrulhando um pedaço de sabonete
uns óculos de sol
dois lenços sujos de esperma
uma nota de cem escudos com uma morada escrita
um berlinde
duas canetas de tinta permanente
cinco lâminas de barbear
uma página de livro rasgada
uma faca
um bilhete postal. (p. 350)*

Consideramos o fragmento interessante por sua localização, o final do poema coincide com o fim do sujeito lírico que tem, então, o seu inventário revelado. O que os itens listados sugerem é a antítese de patrimônio, qual comumente entendido. O legado do sujeito relaciona-se com os restos do cotidiano, com o desimportante, com o mínimo. Seus pertences dizem menos sobre acumulação de bens e mais sobre as necessidades imediatas e básicas do sujeito.

É nesse sentido que Fernando Pinto do Amaral fala de

⁵ BAUMAN, Zygmunt. *O medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Para o leitor interessado, sugerimos ver também DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; e SONTAG, Susan. *A doença como metáfora: AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

O “recurso à precariedade de pequenas e fragmentárias *presenças*” parece-nos em perfeita consonância com o que já apontamos acerca da atenção míope e da subjetivação dos objetos. Outro dado que nos interessa na avaliação de Pinto do Amaral é o abandono da mera “proclamação da ausência”, ou seja, não se trata mais de falar sobre ela, mas falar a partir dela. Essa é a dinâmica observada em *A seguir o deserto*: é um poema que tematiza ausência, assim como é um poema que a (per)segue, que nela habita irremediavelmente. Dessa sorte, assistimos a (tentativa de) um esvaziamento de todos os elementos constitutivos do poema – até mesmo do próprio sujeito: “e tossia sangue para que os meus actos adquirissem transparência” (p. 346) e “extrair o cérebro substituindo-o por um simples aquário vazio” (p. 349).

O deserto, assim, assume outra acepção e converte-se ele mesmo em estratégia de resistência, precária e problemática, na medida em que possibilita uma espécie de suspensão, de desaceleração do sujeito. Lembremos trechos destacados da entrevista: “ficarmos assim, parados, a esvaziarmo-nos do bulício do mundo”, sobre o Alentejo, ou “fechar os olhos, ouvi-lo, e não me mexer durante horas”, sobre o mar.

Tal esvaziamento, em última instância, estende-se à própria obra. Quando o poeta diz “e de tudo isto sobreviveu a paixão de arquivar ordenar / reler / continuar a escrever sobre o mesmo livro de maneiras diferentes” (p. 349), de alguma forma, reproduz a lógica psicanalítica pela qual a repetição propicia a integração de um elemento traumático dentro de uma economia psíquica. Tal noção remete-nos ao paradoxo contemporâneo em que há uma afirmação do sujeito, do excesso de seus afetos e o simultâneo esvaziamento do sentir. O crítico de arte Hal Foster vê no impasse o sinal de um “pós-modernismo bipolar”, no qual “many artists seem driven by an ambition to inhabit a place of total affect and to be drained of affect altogether, to possess the obscene vitality of the wound and to occupy the radical nihility of the corpse” (1996, p. 166).

Em passagem de seus *Diários*, Al Berto deixa-nos o depoimento melancólico: “a única tarefa é a de progredir na desertificação da alma e do coração. não haverá qualquer sofrimento, nem dor, nem saberemos se algumas vez estivemos vivos” (2012, p. 225). Se a “desertificação” é a antítese de saber-se vivo e se o sujeito lírico opta pela “laboriosa travessia da vida” (p. 505), a poesia incorpora precisamente o *impasse* de precariamente permitir a profusão dos afetos ao mesmo tempo que, como já referido, “o obsessivo vício das palavras conduz à desertificação do corpo e da alma” (p. 362).

Considerações finais

Há um grito, movido pelo medo, que atravessa todo o livro – ressoa desde a primeira estrofe: “grito / penso que foi um grito a escorregar atrás dos andaimes” (p. 343), até a última: “a indelével respiração do poema / o fluxo do grito” (p. 349). Os versos, como “fluxo do grito”, como precária resistência, dão o testemunho das “vozes expulsas pelo medo repentinamente audíveis / mas tudo se perde definitivamente na inutilidade do grito” (p. 345). Entre o “nosso dever *gritar*”, para corrompermos Cesariny, e o reconhecimento de sua inutilidade, identificamos as linhas de força antitéticas que competem ao longo de uma viagem – que parte da intimidade adoentada do sujeito e alça a ruína de um país. Nesse embate entre o excesso e o esvaimento, experimenta-se o deserto em suas múltiplas visões e, ao mesmo tempo, dele nada se falará:

e a janela onde debrucei o que me restava da vida
 levei dez dias de viagem
 até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do
 [corpo
 e nada direi sobre o deserto
 nem deixarei sequer um inédito (p. 349)

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
 AL BERTO. *O medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
 _____. *Diários*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

- _____. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012a.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Lisboa: Escripório, 1904. v. 2.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: art and theory at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- SASAKI, Leonardo de Barros. *Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. (Dissertação de Mestrado em Letras – Literatura Portuguesa).

Minicurrículo

Leonardo de Barros Sasaki é doutorando do programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP/FAPESP). Mestre em Letras pela mesma instituição. Durante o mestrado, em 2012, realizou Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE/FAPESP) na Biblioteca Nacional de Portugal e na Universidade do Porto.