

Lukasz Kraj

Universidade Jaguelónica
lukasz.r.kraj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4474-0652>

ENTRE A DOR E O TEXTO: TRAÇOS BÍBLICOS EM *HORTO DE INCÊNDIO* DE AL BERTO

Between Pain and Text: Biblical Traces in Al Berto's *Horto de Incêndio*

ABSTRACT

The aim of this article is to analyse the role of biblical references in Al Berto's (Alberto Raposo Pidwell Tavares') last poetry volume, *Horto de Incêndio*, published in 1997. Previous research on this poetry has identified intertextuality, an interest in corporeality and the problem of the relationship between experience and text as dominant features of this work. Building upon these insights, I demonstrate that the numerous allusions to the Bible, especially evocations of the Apocalypse, in *Horto de Incêndio* are related to the author's attempt to textualise the experience of illness and allow us to partially reconstruct his view of the ontology of the literary text.

KEYWORDS: Al Berto, postmodernism, Bible, illness discourses, Portuguese poetry

1. A POÉTICA ALBERTIANA: UMA ESCRITA DO CORPO DOENTE

Este artigo tem como objectivo examinar a presença de referências bíblicas em *Horto de Incêndio*, demonstrando de que forma essas referências se articulam com dois dos aspectos frequentemente identificados como preponderantes nos estudos sobre a poesia de Al Berto: em primeiro lugar, a textualização da experiência corporal e, em segundo lugar, a construção do que poderíamos designar de uma metatextualidade, isto é, de uma reflexão sobre a própria criação poética e a sua relação com a realidade extratextual.

São relativamente numerosos os estudos sobre a obra de Al Berto (Alberto Raposo Pidwell Tavares, 1948–1997), figura significativa no campo da poesia portuguesa das últimas décadas, entre os quais é possível distinguir três domínios de investigação que reiteradamente reflectem sobre as principais temáticas do seu corpus poético: (1) a crítica biográfica, segundo a qual os poemas albertianos representam, de modo mais ou menos imediato, a experiência existencial do autor (p. ex. de Freitas 2009, Anghel 2006); (2) estudos da dimensão intertextual ou até intersemiótica de *O Medo* (p. ex. de Barros Sasaki 2011,

Martinho 2019), a partir de uma perspectiva tanto diacrónica como sincrónica, bem como da sua relação com a música, as artes visuais, a fotografia ou o cinema (p. ex. de Freitas 1999); (3) estudos antropológico-literários cuja finalidade é demonstrar, amiúde com recurso aos discursos filosóficos, sociológicos, etnográficos, culturais ou até geográficos, de que maneira a escrita de Al Berto absorve, deforma e transfigura uma experiência humana do mundo – sobretudo, a experiência da própria corporeidade tal como ela é concebida em termos biológicos, existenciais e culturais (p. ex. Martelo 2004, Sabine 2010, Sasaki 2013a). Estas são as principais linhas de estudo que definem o enquadramento geral da poética de Al Berto, no seu todo entendida como um projecto holístico cuja essência não sofre nenhuma transformação radical, permanecendo ao longo do tempo inalterada.

O que emerge destes estudos é a imagem de uma poética heterogénea, que se distende entre o jogo textual e o empírico, de obstinado interesse nas múltiplas dimensões da corporalidade individual, muitas vezes relativa à experiência geracional ou colectiva (também ela vivenciada através do corpo). Esta tensão entre o pessoal e o colectivo, o próprio e o impróprio ou, por fim, entre o interno e o externo — tensão fundamental para a poesia de Al Berto —, manifesta-se também na dimensão da sua intertextualidade. Ao invocar figuras do simbolismo francês e ao inspirar-se nas poéticas surrealistas ou na contracultura americana, Al Berto faz da sua poesia um espaço de constante negociação entre o autêntico e o mediado, explorando a vitalidade da tradição literária no que diz respeito ao potencial de expressar, entre outros, o que há de mais pessoal e íntimo: a corporeidade. É desta forma, através da problematização não só da experiência corporal, mas também da possibilidade de transferi-la para um texto poético, que a obra do autor de *O Medo* adquire uma forte qualidade metapoética.

Assim, e de acordo com estes indícios, tomaremos como ponto de partida para a nossa investigação, em primeiro lugar, o papel ativo que o corpo e a experiência da corporalidade desempenham na poesia de Al Berto, talvez fundamental até mesmo na produção de sentido e na constituição do discurso poético, na medida em que a própria experiência não é apenas anterior ou exterior ao texto literário e ao acto de leitura, é também por eles co-produzida. Para Al Berto, à semelhança de muitos outros poetas portugueses estreados nos anos 70 e 80, o texto não expressa ou representa uma realidade coerente, independente de si. Antes, entende-se na relação textual-empírica uma certa tensão e um campo de negociação: o real, no sentido de “pré-textual”, nos poemas de Al Berto manifesta-se em “termos dos sinais, isto é, de indícios, de fragmentos incapazes de se constituírem de forma estável em um todo” (de Barros Sasaki 2013b: 40). Tal relação entre poesia e experiência traduz-se numa construção dupla da subjectividade, instável e semanticamente oscilante, num *eu* siléptico, característico da poesia modernista tardia, entendido simultaneamente como “eu verdadeiro e eu imaginário, empírico e textual, autêntico e fictício ou romanceado” (Nycz 1994: 12).

Esta dualidade ontológica permeia a poesia albertiana a diversos níveis. Por exemplo, a experiência corporal da “dissolução” do indivíduo no espaço urbano (Martelo 2004: 185–191) ou a sua coexistência com outros corpos (Júdice 1997: 94), promove frequentemente uma reavaliação e reconfiguração da tradição literária. Neste artigo examinaremos uma dessas ocorrências, na qual através da experiência individual do corpo os intertextos são parcialmente despojados do seu contexto culturalmente definido e adquirem novos significados, ancorados não só numa narrativa cultural e histórica, mas numa experiência

singular e íntima, corolário da existente esfera somática. Em *Horto de Incêndio* (publicado em 1997), a doença¹ constitui a experiência central e fundadora da identidade do sujeito lírico, uma identidade fracturada e marcada pelo luto de si mesmo, de alguém que submete o seu corpo desintegrado e moribundo a uma análise detalhada. A impotência e enfermidade omnipresentes nas páginas do livro combinam-se com referências, citações ou paráfrases bíblicas, sem exprimirem, como veremos, qualquer disposição espiritual do autor². Tais estratégias têm como finalidade presentificar no texto — de uma forma indirecta e mais sugestiva do que descritiva — a dor física do corpo que padece. Além disso, permitem ainda, como se espera demonstrar, reconstituir em certa medida a concepção albertiana do texto poético.

2. PREDADORES, PRAGAS E CHAMAS – SÍMBOLOS BÍBLICOS E TRANSFERÊNCIA DE SIGNIFICADO

Em *Horto de Incêndio*, a doença e a morte iminente constituem frequentemente eixos de reflexão ética (como no caso da visão voyeurística do cadáver enforcado no poema *euforia*), existencial (como em *clamor*, dedicado à fragmentação da identidade de um moribundo) ou sócio-política (como exemplificado no poema *sida*, que trata das dimensões comunitárias e afectivas da doença). Paralelamente a essa dimensão axiológica relacionada com a morte, Al Berto procura transpor para o texto poético a experiência da enfermidade, recorrendo para isso a estratégias específicas cujas enumeração e descrição na totalidade não é possível no âmbito e tema deste trabalho. No entanto, e a fim de ilustrar o predomínio deste aspecto na poética albertiana, citaremos aqui algumas das marcas mais significativas através das quais o sujeito lírico evoca o sofrimento e o enfraquecimento do corpo, são elas: divisão do eu poético através do uso persistente da segunda pessoa e da imagem do espelho; emprego obsessivo de verbos associados à destruição material, desintegração, dilaceração e colapso; recurso a numerosas imagens que violam fronteiras e a autonomia do corpo; projecção dos sintomas da doença na realidade externa (por exemplo, nos elementos do espaço urbano de Lisboa); ou, finalmente, uso de símbolos que evocam violência, aniquilação, abandono e dor (fogo, trevas, geada, etc...). Marcas do sofrimento físico do autor encontram-se espalhadas por todo o texto (por exemplo: “um túnel ensanguentado na cabeça”, *lisboa (3)*, HdI: 45; “sob o sol cruel”, *lisboa (4)*, HdI: 46), desta forma, a realidade evocada nos poemas é deformada não só pelas alterações da percepção do sujeito doente, mas também pela própria linguagem, principal instrumento de orientação no mundo.

Perante uma poética tão perfilada, assistimos ao desaparecimento multidimensional do corpo doente — um corpo cada vez mais imóvel e com menos agência, gradualmente esquecido pela comunidade e pelo sistema sócio-político, que se esconde na privacidade

¹ Os primeiros sintomas de linfoma apareceram em 1996 (Anghel, 2006: 143), na altura em que Al Berto estava a trabalhar no seu último livro.

² Uma visão religiosa do mundo ou uma necessidade de consolo seriam estranhas da parte de alguém que se inscreve na tradição de grandes transgressores literários, como Mário Cesariny ou Jean Genet.

da casa ou de um quarto de hotel, desaparecendo, assim, da consciência coletiva, do espaço público e, finalmente, da vista dos que para ele olham com fascínio ou pena. Não obstante, em *Horto de Incêndio*, a dissolução do corpo estende-se não raras vezes a todo o universo, como se fosse possível um sistema de equivalência entre a morte individual e a destruição cósmica ou uma sincronização negativa com a totalidade da realidade. Isso acontece, sobretudo, porque o mundo, enquanto conjunto de fenómenos, objetos e regras, se constitui – pelo menos até um certo ponto —, como um produto das faculdades cognitivas humanas. A morte corresponde, assim, não só ao desaparecimento do corpo, mas também à destruição do mundo por ele produzido, situando a experiência corporal do indivíduo num registo quase-religioso e revestindo-a de características escatológicas. Desta forma, não é, pois, de estranhar que nos últimos poemas de Al Berto se encontrem elementos e referências bíblicas que colocam no âmbito de uma narrativa universal aquilo que seria exclusivo de uma experiência individual.

Assim sendo, a imaginação de Al Berto reflete uma certa obsessão por imagens apocalípticas, no sentido literal, e por várias formas de decadência, que se tornam, na sua obra tardia, cada vez mais recorrentes (Martelo 2004: 190). Observemos um fragmento fortemente enraizado no imaginário do Antigo Testamento:

perseguem-te os cães de ninguém
 (...)
 durante a noite um chagal ronda o limite
 das imagens – uiva por dentro da pele
 deixando pegadas na chamejante madrugada
 levanta os olhos e a voz – abre a boca
 solta a praga de gafanhotos acidulados pela geada
 (*bisédim*, HdI: 30)³

A imagem de cães que perseguem ou mordem o corpo humano é comum nas sagradas escrituras⁴, de modo que praticamente todas as representações bíblicas deste animal são negativas ou estão associadas à violência. O chagal – que tal como o cão pertence à família de canídeos —, é uma espécie assídua na poesia tardia de Al Berto. A sua presença justifica-se pela sua ligação ao deserto e a África de onde a espécie é nativa — imagens e paisagens a que Al Berto constantemente recorre e que lhe possibilitam, por exemplo, uma associação à figura de Arthur Rimbaud⁵ –, mas também pelas conotações de devastação, desolação e desespero associadas ao animal e cuja proveniência é de igual modo

³ As citações provenientes de *Horto de Incêndio* são indicadas com o título do poema, a abreviatura HdI e o número de página.

⁴ Eis alguns exemplos: “Os familiares de Jeroboão que morrerem na cidade serão devorados pelos cães” (1 Reis 14:11); “Um bando de malfeitores me cercou como cães; rasgaram-me as mãos e os pés” (Salmos 22:17), “Assim molharás os pés no seu sangue e eles serão alimento para os teus cães” (Salmos 68:24), “os seus cadáveres serão arrastados pelos cães” (Jeremias 15:3).

⁵ Que as paisagens constantes do deserto, assim como a fauna e flora africanas em *Horto de Incêndio*, tenham como objectivo evocar a paisagem abissínia e a figura de Arthur Rimbaud, não há dúvida; é uma questão já estudada (Martinho 2019: 43–49). A obra e a vida deste poeta maldito foram pontos de referência importantes para Al Berto. O nome de Rimbaud é, aliás, citado explicitamente no título do texto *morte de rimbaud...*, uma transcrição de um poema proferido pelo autor no palco do Coliseu de Lisboa alguns meses antes de morrer.

bíblica. Em certos textos de orações de súplica, trenos e outros gêneros fúnebres, assim como no caso de lamentações e de salmos, que encontramos em grande número na Bíblia, o chagal converte-se frequentemente numa componente metafórica desses discursos. Comparemos uma representação típica deste animal na poética do Antigo Testamento com a imagem albertiana presente no poema citado de um chagal que “uiva por dentro da pele”, atentando na ruptura da superfície da pele introduzida pela metáfora corporal:

Por isso, chorarei e gritarei;
andarei descalço e nu,
uivando como um chagal
(Miqueias 1,8⁶)

Note-se a semelhança da situação lírica do *Lamento de Miqueias*, pronunciado em resposta à declaração de Deus, segundo a qual a cidade de Samaria seria totalmente destruída (e recordemos que em Al Berto imagens de uma cidade destruída estão associadas à doença que devora um organismo!) e do poema de Al Berto: o que se chora não é tanto o passado, mas, antes, a perspectiva de destruição futura de uma cidade já condenada. Em ambos os casos, um acontecimento ainda por vir – a demolição da cidade e a morte – determina e co-organiza os modos de expressão. Em ambos os casos, a integridade do corpo humano vê-se violada pela presença invasora de um animal carnívoro, o que provoca uma regressão da língua: a fala, característica do ser humano, com base num sistema de referências simbólicas, é substituída por um uivo animal, afático e assimbólico –isto é, por uma resposta automática e somática que o corpo senciente produz perante o sofrimento.

Este não é, porém, o único lamento bíblico em que um chagal, símbolo de desesperação e destruição, evoca um processo de luto antecipado. A associação entre esse animal e a doença é reforçada pela evocação de outro trecho bem mais conhecido do Antigo Testamento, o monólogo de Job:

Ardo em febre que não baixa,
dias de aflição aproximam-se de mim.
(...)
Tornei-me companheiro dos chacais,
fui viver com as avestruzes no deserto.
A minha pele está mais negra que um caldeirão,
os meus ossos ardem em febre.
(Job 30, 27-30)

No fragmento supracitado do livro de Job, encontra-se todo um grupo de elementos essenciais ao imaginário da poesia tardia de Al Berto: uma “febre que não baixa” em que até mesmo os ossos ardem, forçando o doente a tornar-se “companheiro dos chacais”

A evocação constante de Rimbaud, ainda que sem uma identificação a ele claramente expressa, é um exemplo dos vários jogos intertextuais e identitários da obra albertiana.

⁶ Todos os trechos de textos bíblicos foram extraídos da edição: Bíblia para todos, 2009, Sociedade Bíblica Portuguesa, Lisboa.

e a “viver (...) no deserto”. Tal como Job, o sujeito doente de Al Berto olha para o seu corpo de uma perspectiva exterior e interior, evocando imagens da pele e o seu próprio reflexo no espelho ou descrevendo o espaço das vísceras. A fronteira que separa as duas esferas – o exterior e o interior – é constantemente atravessada por imagens que penetram através de fendas ou orifícios do corpo: olhos, ouvidos, boca e genitais: “noite dentro / a boca a encher-se-me de ossos” (*carta de émile*, HdI: 49), “vento / um vento que te sacode as veias e os tendões / faz vibrar os músculos” (*febre*, HdI: 56), “o rumor do corpo a encher-se de mágoa” (*sida*, HdI: 37), “este chagal que me esfarrapa as vísceras” (*morte de rimbaud...*, HdI: 66). Assim, ecos do lamento de Job encontram-se dispersos em vários poemas de Al Berto.

Neste último exemplo, em que o chagal surge no contexto explícito de doença, o animal representa, numa leitura orientada para a explicitação de sentidos simbólicos, a condição ao mesmo tempo somática (a dor física) e social (a alienação) do doente (“Tornei-me companheiro dos chacais”). No entanto, Al Berto não se limita a uma simples reprodução de elementos do imaginário simbólico do Antigo Testamento, antes, trata-o como material poético passível de ser livremente combinado, reciprocamente contaminado e laborado com o objectivo de actualização ou multiplicação do seu potencial significativo.

É o que acontece quando usa a imagem de uma praga para complementar a figura do chagal: “[um chagal] abre a boca / solta a praga de gafanhotos...”. Tal como no caso do canídeo, os gafanhotos estão, no universo bíblico, associados à devastação e ao desespero. Enquanto insectos, no entanto, a acção dos gafanhotos implica uma tragédia em maior escala, cujas consequências podem ser sentidas num determinado coletivo, civilização ou até a nível mundial – causando danos em culturas agrícolas e sendo capazes não só de pôr fim à existência de uma comunidade, mas também de alterar a paisagem e a vegetação num dado terreno. É o que se passa no *Livro do Êxodo*, no qual um afluxo de gafanhotos, trazidos pelo vento (e vale a pena lembrar que em Al Berto o vento é capaz de penetrar no corpo), constitui a oitava praga egípcia⁷.

o Senhor fez soprar sobre o país um vento leste que se manteve todo o dia e toda a noite. Quando amanheceu, o vento leste tinha trazido os gafanhotos, que invadiram todo o país e poisavam por todo o lado. (Êxodo 10, 13–14).

Ao cruzar dois símbolos igualmente associados ao sofrimento e à desolação, Al Berto faz com que o sofrimento individual (representado pelo chagal) se torne um veículo de proclamação do sofrimento de toda a humanidade. A experiência existencial, profundamente íntima e solitária da doença, inscreve-se deste modo no âmbito da comunidade e do domínio metafísico, uma vez que no contexto bíblico os gafanhotos são enviados por Deus.

⁷ Poder-se-á perguntar, neste contexto, se não aparecerá também no imaginário albertiano a nona praga bíblica, a praga da escuridão, que, à semelhança da anterior, está associada à doença. É durante a noite, na escuridão, que os sintomas da doença adquirem maior acuidade, enquanto o corpo, privado de orientação visual no mundo, se torna hipersensível aos estímulos tácteis:

durante a noite
a casa geme agita-se aquece e arrefece
no interior frio (...)
(*casa*, HdI: 22)

Contudo, importa mencionar que a direcção das operações semânticas realizadas por Al Berto sobre os símbolos bíblicos é por vezes inversa. Estas transferências de significado não visam tanto incorporar a experiência do corpo doente no domínio divino, mas sim o seu contrário, transferir um símbolo do espaço metafísico para um plano físico ou mesmo fisiológico — o plano da dor. Isto ocorre, por exemplo, na evocação da imagem da sarça ardente, em *Horto de Incêndio*, que mais do que uma figura sob a qual Deus se apresenta ao homem, é a própria destruição e desolação interna do organismo no sentido literal: “o corpo de um fogo lento – uma sarça que se acende subitamente por dentro” (*horto*, HdI: 15). O poder da dor física leva assim a uma dessacralização parcial de um dos símbolos essenciais do *Livro do Êxodo* e, como veremos, este não é o único ponto em que Al Berto introduz alterações fundamentais na narrativa bíblica.

3. DO LIVRO AO TEXTO – O JUÍZO FINAL E O FIM DE ESCRITA

As referências à poética bíblica, que abundam no último livro de Al Berto, incluem não só o simbólico, mas também qualidades formais no tratamento rítmico e versificatório. É o caso do poema *notas para o diário*, no qual um documento como o diário de registo intimista e pessoal se combina com o carácter repetitivo e comunitário de um canto. Citemos uma longa passagem deste texto, pois nele se encontram resumidos o vínculo entre a doença do *eu*, o imaginário apocalíptico, a poética bíblica e a concepção da própria escrita:

deus tem de ser substituído rapidamente por poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis vivos e limpos.

a dor de todas as ruas vazias.

sinto-me capaz de caminhar na língua aguçada deste silêncio (...) sinto-me capaz de acabar com esse vácuo, e de acabar comigo mesmo. (...)

a dor de todas as ruas vazias.

pois bem, mário – o paraíso sabe-se que chega a lisboa (...)

é isto que é preciso dizer: daqui ninguém sai sem cadastro.

a dor de todas as ruas vazias.

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 (...)

a dor de todas as ruas vazias.

(*notas para o diário*, HdI: 39-40)

Observemos, em primeiro lugar, o aspeto altamente retórico do poema. No conjunto do texto, o ritmo é cadenciado pelo uso do refrão “a dor de todas as ruas vazias”, onde reaparece a já mencionada associação entre a doença e o espaço urbano. Conserva-se também

um certo ritmo nas estrofes que, embora escritas em prosa poética, têm uma organização formal bastante expressiva: a primeira construída a partir de uma enumeração (“poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis vivos e limpos”); a segunda com recurso a um paralelismo sintáctico (“sinto-me capaz de caminhar...”, “sinto-me capaz de acabar...”); a terceira dividida em duas metades, sendo os versos da primeira metade de carácter fático, puramente comunicativo (“pois bem, Mário”, “é isto que é preciso dizer”) e os versos da segunda metade evocativos de uma condição coletiva, geral (“o paraíso sabe-se que...”, “daqui ninguém sai...”); finalmente, a última estrofe consiste em frases curtas, simples, destinadas, cada uma delas, a serem lidas em entoação decrescente.

À luz das observações anteriores sobre a omnipresença de motivos bíblicos no imaginário albertiano, é-nos possível formular a hipótese, segundo a qual, também no uso das estratégias identificadas de ritmar o texto ressoam ecos da poética bíblica. Tanto a forma dos salmos como a das lamentações bíblicas — ambos intertextos já mencionados e identificados na construção imagética de Al Berto — se caracterizam, entre outros elementos, por um elevado grau de formalismo e vários processos de repetição. É também possível, embora o texto não nos forneça provas suficientes disso, que no aspecto prosódico da poética de *Horto de Incêndio*, tal como na imagem recorrente de uma cidade devastada ou deserta e no tom profundamente profético que nela ressoa de vez em quando (“o que vejo já não se pode cantar”, a referência à sarça ardente), se encontrem traços das *Lamentações de Jeremias* cujo autor chora a derrota de Israel na guerra contra Nabucodonosor II e a destruição de Jerusalém.

Seja como for, visto que a leitura intertextual do poema *notas para o diário* abre interessantes vias de interpretação, aceitaremos, por enquanto, a hipótese de que este poema remete, pelo menos do ponto de vista formal, para a poesia do Antigo Testamento. O poema começa com uma evocação a Deus, sendo este o lugar tradicionalmente a Ele reservado nos salmos; no entanto, a sua importância, ou até a sua existência, é imediatamente questionada e temporariamente substituída pela criação literária: “deus tem que ser substituído rapidamente por poemas...” – assistindo-se, mais uma vez, a uma inversão da tradição literária. Empregando estratégias textuais características dos salmos bíblicos, Al Berto usa-as para rejeitar a instância divina e criar, com um gesto metatextual, uma espécie de anti-salmo. Este principia com a deposição de Deus a favor da poesia em si e termina com uma degradação grotesca da suposta linguagem sálmica: “a vida toda fodida”. Nesta ótica, cruzam-se na própria figura de Deus três áreas problemáticas:

1. De uma perspectiva literal e religiosa, a figura divina é uma força sobrenatural que controla o destino do mundo, sendo a renúncia a Deus revestida de um carácter puramente blasfemo;

2. De uma perspectiva secular, Deus é uma criação de auto-engano, ativada na psique humana que diante do sofrimento procura um qualquer sentido no mundo, sendo a sua rejeição, deste ponto de vista, um momento de desilusão, ou antes, de rejeição de ilusões e dissonâncias cognitivas perante a própria doença;

3. Finalmente, de uma perspectiva estético-textual, Deus, enquanto *Lógos*, personifica e garante o sentido de um todo, constituindo a sua negação, a negação da possibilidade de qualquer obra possuir sentido coerente e integral, justificado pela autoridade divina do *Lógos*.

Esta última problemática, o afastamento de Deus enquanto instância intratextual, parece-nos essencial, porque nela se revela a alternância crucial na noção de textualidade: a passagem da obra ao texto. O texto, ao contrário da obra, não tem como objetivo transmitir uma mensagem coerente que se pode decifrar (*Lógos*), mas sim, produzir significados (potencialmente infinitos) através da sua construção interna e da sua interação com a realidade no acto de leitura. Roland Barthes coloca-o nos seguintes termos:

O Texto aborda-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado. Pode-se atribuir a esse significado dois modos de significação: ou ele é tomado como aparente, e a obra então é objeto de uma ciência da letra, que é a filologia, ou, então, esse significado é reputado secreto, último, é preciso procurá-lo, e a obra depende, nesse caso, de uma hermenêutica, de uma interpretação (marxista, psicanalítica, temática, etc.); em suma, a obra funciona como um signo geral (...). O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado (Barthes 2004: 68–69).

Este trecho de Barthes pode resumir-se da seguinte forma: enquanto a obra contém um significado, o texto produz significados, sem pretensão de coerência (ideológica ou estética).

Apelando à rejeição do sentido único e resistindo, graças a sua heterogeneidade, a uma leitura unificadora, o poema *notas para o diário* pertence sem dúvida à modalidade do Texto. Notemos que à substituição de Deus por poemas se segue uma análise – no sentido literal – dos elementos que compõem cada texto poético: o lado formal da linguagem (“sílabas sibilantes”), o imaginário e simbólico que é preciso decifrar (“lâmpadas acesas”) e a esfera empírica necessária para ativar significados (“corpos palpáveis”). O poema torna-se, assim, um ser manifestamente textual; é um poema e, ao mesmo, tempo, um metapoema que conta a sua própria história.

Assim sendo, o anti-salmo inicial é de igual forma um auto-comentário poético, que, aliás, diz respeito não só a si próprio, mas a toda a produção poética de dado momento histórico. A perspectiva coletiva de uma mudança histórica introduz-se no poema sob a forma de referências ao Juízo Final, que ultrapassam os limites da experiência individual: “o paraíso sabe-se que chega a lisboa”, “daqui ninguém sai sem cadastro”, “um tempo cada dia mais curto”. Justapondo a perspectiva histórico-apocalíptica, traçada por meio de citações e paráfrases bíblicas, com a rejeição de Deus-*Lógos* em favor do texto, Al Berto elabora o diagnóstico de um avanço no processo literário e, se calhar até mesmo, dos primórdios do pós-modernismo. Recordemos que, segundo a teoria de Brian McHale, uma característica essencial da escrita pós-moderna é a tendência para os textos comentarem a sua própria ontologia, prescindindo do dever de representar o real (McHale 1986: 53–80). É exatamente essa a situação explicitamente representada em *notas para o diário*: o *eu* deixa de ser a autoridade responsável por um texto (“e nada escrevo...”); os poemas tornam-se autónomos, agem por conta própria, escrevem-se independentemente de fatores externos (“assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas”). É por isso que o *eu* declara capacidade de “acabar com esse vácuo”, apontando, nas entrelinhas, o esgotamento do paradigma literário existente e a necessidade do surgimento de uma outra literatura. O afastamento de Deus dos poemas que, a partir daí, surgem espontaneamente, equivale a uma rejeição da única garantia da coerência axiológica e estética (da Bíblia ou de qualquer outro texto), e nesse sentido, exemplifica o fim de uma das grandes narrativas,

que, por sua vez, se deve ler a partir das posições lyotardianas como o fim do paradigma modernista de pensar a literatura⁸.

Nesta interpretação da escrita albertiana, as referências às formas salmódicas ou de oração têm um carácter puramente textual e metatextual. O destinatário do suposto salmo é, na verdade, o próprio Texto — no sentido em que Barthes mobiliza o termo — cuja (auto) produção continuará mesmo depois do desaparecimento do autor que o pôs em movimento. É assim que funcionam hoje, entre outros, os lamentos bíblicos, destituídos, na ótica secular, de potencial espiritual ou religioso, mas dotadas de um potencial estético. Deste ponto de vista, os motivos apocalípticos e sinais do Juízo Final não anunciam o julgamento de Deus — substituído por poemas —, mas sim uma época de autonomia do texto depois da morte do autor, da textualização do mundo, do despertar dos poemas que “adormeceram no desassossego da idade”.

Aparecendo constantemente no último livro de Al Berto, o Apocalipse pode ser lido de duas maneiras: em primeiro lugar, e de acordo com a interpretação popular, como uma previsão da aniquilação universal e um sinal da morte iminente — pois cada morte é o fim do mundo de alguém; em segundo lugar, e de acordo com a etimologia da palavra, como uma “revelação”, ou seja, como um acto ou processo de descoberta daquilo que é novo quando o que é velho já se esgotou. O mesmo duplo estatuto pertence a outros elementos do universo bíblico que surgem nos poemas escritos pela mão deste poeta moribundo. Cada um deles representa um sinal, uma estratégia literária, um truque, uma entidade textual, cujo potencial significativo só se pode actualizar por referência à realidade: ao mundo empírico, à realidade tangível e, acima de tudo, à experiência do corpo. E é a presença do corpo que justifica e sustenta as imagens bíblicas que povoam *Horto de Incêndio*, é no seu cruzamento que o somático se entrelaça estreitamente com o semântico, numa relação tão característica quanto fundamental de toda a poesia de Al Berto.

BIBLIOGRAFIA

- AL BERTO (Alberto Raposo Bidwell Tavares), 2017, *Horto de Incêndio*, Lisboa: Assírio&Alvim.
- AMARAL Fernando Pinto do, 1991, *O mosaico fluido*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANGHEL Golgona, 2006, *Eis-me acordado muito tempo depois de mim. Uma biografia de Al Berto*, Vila Nova de Famalição: Quasi Edições.
- BARRENTO João, 2000, Um quarto de Século de Poesia Portuguesa, *Semear* 4, disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_19.html (acesso em: 15 junho 2022).
- BARTHES Roland, 2004, *A morte do autor*, (em:) *O Rumor da Língua*, trad. M. Laranjeira, Martins Fontes, São Paulo: Martins Fontes.
- BÍBLIA para todos, 2009, Lisboa: Sociedade Bíblica Portuguesa.
- DE FREITAS Manuel, 1999, *A Noite dos Espelhos. Modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, Lisboa: Frenesi.
- DE FREITAS Manuel, 2005, *Me, Myself and I – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, Lisboa: Assírio&Alvim.

⁸ Esta interpretação, aliás, corrobora as conclusões de historiadores da literatura portuguesa, nomeadamente de que os anos 70 e 80 são o momento do crepúsculo do modernismo e o início das tendências pós-modernas na poesia em Portugal (Amaral 1991: 49, Barrento 2000).

- JÚDICE Nuno, 1997, *Viagem por um século de literatura portuguesa*, Lisboa: Relógio D'Água.
- MARTELO Rosa Maria, 2004, *Corpo, velocidade e dissolução (De Herberto Helder a Al Berto)*, (em:) *eadem, Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto: Campo de Letras, 185–199.
- MARTINHO Fernando, 2019, *Lisboa, Rimbaud e outras Abissíncias: para uma leitura de Horto de Incêndio*, (em:) *Al Berto: "O que vejo já não se pode cantar"*, Golgona Anghel (ed.), Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 43–49.
- MCHALE Brian, 1986, *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, (em:) *Approaching Postmodernism*, Douwe W. Fokkema, Hans Bertens (ed.), Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 53–80.
- NYCZ Ryszard, 1994, Tropy „já”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 2: 7–27.
- SABINE Mark, 2010, «Pedacos de corpos envoltos no coral»: cânone literário, identidade e expressão queer em *Salsugem* de Al Berto, *Colóquio-Letras* 173: 47–63.
- SASAKI Leonardo de Barros, 2011, Três sombras: Al Berto, Cesariny e (a espreita de) Genet, *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)* 31: 123–144.
- SASAKI Leonardo de Barros, 2013a, “A intimidade penumbrosa”. Notas sobre a escrita de si em Al Berto, *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5: 151–168.
- SASAKI Leonardo de Barros, 2013b, Notas sobre a poesia portuguesa da década de 70: o caso de Al Berto, *Anuário de Literatura* 18: 34–52.