

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

***AL BERTO: PELAS IMAGENS QUE O ESPELHO
TE DEVOLVE***

IOLANDA MARIA CAETANO GALAIO

Orientador da Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Coordenador do Seminário de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM: PSICOLOGIA

Especialidade em Clínica

2008

Dissertação de mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutor Frederico Pereira, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para a obtenção do grau de Mestre na especialidade de Clínica conforme o despacho DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário de Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

Agradecimentos

À minha mãe pela forma como educou a minha sensibilidade e colocou a Arte no meu caminho.

Ao António pelo sentido inocente que deu ao texto mesmo quando, muitas vezes, não entendia o seu conteúdo.

Aos meus amigos, que praticamente não liam poesia desde o liceu, pela curiosidade, interesse e apoio. Um obrigada especial ao João Brito pela descoberta do CD de poemas do Al Berto que me ofereceu este Natal, “não te escapa nada!”.

À minha querida amiga/ colega Ana Paula pelas tardes de curto-circuito e a inspiração Sineense.

Ao Professor Frederico Pereira pela sabedoria partilhada nas aulas, pela liberdade criativa que permite a singularidade das investigações realizadas no seu seminário, pela compreensão, serenidade e bom humor que me transmitiu ao longo da realização deste trabalho.

A todos os que lerem estas páginas, afinal este trabalho é para vocês.

Resumo

A Psicanálise e a Arte partilham uma longa e estreita relação. A primeira procura entender a segunda, nas suas várias expressões, como um objecto de estudo privilegiado. Este trabalho tem como objectivo a exploração da poesia de Al Berto, assim como o acesso às suas vias criativas e processos inconscientes, inerentes aos conteúdos da sua obra *O Medo*. A tese encontra-se dividida em três partes, sendo que a primeira diz respeito à biografia e bibliografia do poeta e à introdução do trabalho. Na segunda parte, teórica, é feita uma analogia entre cinco aspectos da personalidade do poeta e os cinco estágios da morte, de Elisabeth Kübler-Ross. Na terceira parte são desenvolvidas algumas ideias sobre a existência de Al Berto e a influência do surrealismo nas suas vida e obra. Todas as teorias explanadas são complementadas e, de certa forma, confirmadas com excertos da obra *O Medo*.

Palavras-chave: Psicanálise, Al Berto

Abstract

Psychoanalysis and Art share a narrow long-term relationship. The first one attempts to understand the second, on its many expressions, as a privileged object of study. This work has the purpose of exploring Al Berto's poetry, such as to access its creative ways and unconscious processes, inherent to the contents of his book *O Medo*. The thesis is divided in three parts, in which the first one is the biography, bibliography of the poet and the work introduction. On the second part, theoretician, an analogy is made between five aspects from the personality of the poet and the five stages of death, of Elisabeth Kübler-Ross. On the third part, some ideas on Al Berto's existence and the influence of Surrealism on his life and workmanship are developed. All the explained theories are complemented and, in a way, confirmed with excerpts of the book *O Medo*.

Key-words: Psychoanalysis, Al Berto

Índice

I – Reflexos	1
1. Biografia	2
2. Bibliografia	9
3. Introdução	12
II – Imagens	18
1. <i>Espelho meu, espelho meu...</i>	19
2. O Medo	35
3. <i>Fuck fuck fuck em diferido</i>	45
4. Entre os silêncios	59
5. Projecções, metáforas e metonímias, em nome do pai	69
III – Transferências	78
1. Surrealismo literário ou existência surreal?	79
2. Al Berto e eu	92
3. Conclusão	98
4. Referências	105
5. Anexos	110

I - Reflexos

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“(…) eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades. eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez e cinzas. (...)” (Al Berto, 2005, p.11)

1. Biografia

Alberto Raposo Pidwell Tavares, poeta. Al Berto, a rima arrítmica da poesia portuguesa do século XX. Baptizado a seguir ao pai nasceu em Coimbra, no dia 11 de Janeiro de 1948, cidade onde este estudava Medicina. No ano seguinte, a família mudou-se para Sines, para a mansão dos avós, onde viveu até aos quatro anos altura em que perdeu o pai num acidente de viação. Irmão mais velho de uma fratria de três, uma rapariga e um rapaz mais novo, “Aos oito anos era um homem adulto, só mais tarde é que foi criança.” (Anghel, 2006, p.17). Depois da morte do pai os avós paternos entraram em disputa, com a mãe, pela guarda dos netos. O caso arrastou-se nos tribunais por algum tempo e finalmente decidiu-se que as crianças, ficando com a mãe, passariam dias alternados em casas de avós diferentes. Desta forma, nas manhãs em que tinham que se deslocar à quinta, a mãe arranjava-os muito cedo para que o motorista os conduzisse a casa dos avós Tavares. Os outros dias eram passados a brincar com os amigos na rua dos avós Raposo, dentro do possível, daquela maneira que as terras pequenas permitem. A avó inglesa aparece como uma figura austera, dominante no casal e tóxica para uma figura paterna nunca tão significativa como o avô Raposo, com quem viveu até ir para o colégio em Santiago do Cacém.

Anghel, 2006, relata o culminar das disputas familiares num episódio em que, durante um jantar, Alberto terá atirado um prato acima do avô Tavares e saído a correr com a irmã, deixando o pequeno António para trás sentado à mesa. Fizeram cerca de 1 km a pé até casa, pelo campo, ao anoitecer. A autora também informa que, anos mais tarde, os três irmãos costumavam brincar sobre este episódio. E, à sua maneira, os avós Tavares terão

sabido amar os netos pois durante a adolescência destes deixaram-nos usar uma das casas adjacentes à segunda quinta que possuíam (no outro lado da vila) para receber amigos e passar as longas tardes das férias de Verão. Quando eram crianças a avó permitia-lhes levar flores do seu jardim obsessivo para oferecerem à mãe. Quanto aos amigos desde pequenos que frequentavam a quinta para brincar. O crescimento dos três irmãos, embora turbulento, deu-lhes recursos quer em termos materiais, quer culturais. Ambas as casas dos avós tinham uma biblioteca e eles tinham acesso fácil aos livros. Iam ao cinema com a mãe e foram educados num meio culturalmente rico, apesar da censura instaurada pelo regime político vigente à data. Anghel, 2006, localiza a inspiração para a pintura e as artes plásticas no lado materno da família, assinalando um parentesco entre o avô Raposo, que sabia desenhar, e o artista alemão Emmerico Nunes pintor que dá o nome ao Centro de Artes da cidade de Sines e que certamente terá influenciado, com a sua presença, a infância de Alberto. A avó costumava pintar aguarelas como passatempo. “A mãe não. A mãe escrevia. Tinha diários. Houve um dia em que rasgou tudo.” (Anghel, 2006, p.44). Ficou viúva aos 29 anos e não voltou a casar. E, depois da infância caótica dos três irmãos, nunca mais se separou dos filhos.

Alberto foi crescendo transformando-se num espírito demasiado livre, quer para as suas origens conservadoras, quer para o regime político do Estado Novo. Frequentou a escola primária em Sines e o colégio em São Tiago do Cacém, em regime de internato. Devido à sua inclinação artística a família decidiu encaminhá-lo para a Escola António Arroio, em Lisboa, para estudar pintura. Em seguida frequentou o Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes. A 14 de Abril de 1967, com 19 anos, expatriou-se para residir em Bruxelas, onde frequentou a *École Nationale Supérieure*

d'Architecture et des Arts Visuels, em La Cambre. Em 1969 com alguns amigos, entre os quais, artistas plásticos, fotógrafos e escritores, fundou a associação internacional *Monfaucon Research Center* (Anghel, 2006).

De acordo com a biografia registada do poeta no *site* da Câmara Municipal de Sines, a exposição de pintura de final de curso em La Cambre terá sido um escândalo. A saber: uma sala forrada com papel de prata, cujas paredes exibiam uma série de fotografias *polaroid* de conteúdo imoral. Contudo, os seus quadros mais característicos eram enormes telas que podiam ocupar toda uma parede com representações em cores berrantes, com técnicas tão distintas como a pintura sobre jornal ou transparências. Durante oito anos terá viajado pela Sardenha, Córsega, Sicília, Grécia, Málaga, Catalunha e Amsterdão, regressando sempre à Bélgica. Em 1970 expôs na Galeria Fitzroy em Bruxelas e começou a primeira redacção, *Kalou on Ice*, manuscrito que terá perdido. A partir desta mudança na sua vida Alberto terá decidido abandonar a pintura e assumir-se definitivamente como escritor (www.mun-sines.pt, 2007). Continuando a trabalhar através da associação *Monfaucon* elaborou cartazes de manifesto contra a expulsão de estudantes e trabalhadores estrangeiros e cartazes para a Feira do Livro de Frankfurt. Em 1971, em Barcelona, após ter perdido o manuscrito de *Kalou on Ice* decidiu abandonar definitivamente a pintura tendo escrito *Noctiluque*. Em 1972, fez um estágio como Animador Sócio-Cultural no *Centre Culturel* de Hainaut e dirigiu a Secção de Artes Plásticas em Vaux. Partiu depois para Málaga, onde iniciou *Pages de l'astronaute halluciné* e *L'engoulement*. De regresso a Bruxelas terá destruído *L'engoulement* tendo escrito *Esquisse pour un portrait d'Alain Petit-Pieds et Henriette Rock*. Em 1974 redigiu *Epopéia antes da queda* que também terá sido destruída.

Regressando a Portugal em 17 de Novembro do mesmo ano criou uma comunidade na antiga mansão da família. Destruiu a segunda versão de *Kalou on Ice* e escreveu o seu primeiro livro em português *À procura do vento num jardim d'Agosto* (www.mun-sines.pt, 2007). A urgência da escrita deu origem ao poeta fragmentado que nunca abdicou das imagens ou dos sons, que providenciaram mais material lúcido e alucinado, real, brutal e amável. Decorria um Novembro frio quando Alberto regressou a casa, decorria também a construção do porto de Sines. A vila ressoava as suas explosões internas, o progresso fazia-se a ferro e fogo. O poeta nómada encontrou um som adequado ao seu desespero. O medo escapulía-se das entranhas da terra tomando forma em cada derrocada, em cada ferro cravado. Da infância restavam o mar e as aves, as dunas e o pôr do sol nas falésias, agora manchadas de progresso e do fumo negro da civilização. A incompreensão também resistiu ao peso dos anos. Alberto também continuava ele mesmo – incompreendido.

Por esta altura a construção do Complexo Industrial de Sines atingia o auge e a cidade transformava-se. O poeta em ascensão abriu as portas da casa e, após mudar a comunidade para o último andar, antigo espaço dos empregados, ofereceu o primeiro andar como dormitório aos trabalhadores colocados nas obras do complexo. Estabelecido em Sines, criou uma editora onde publicou obras de alguns amigos. Fez mais alguns trabalhos sempre em colaboração com outros artistas e, em 1976, abriu uma livraria/ editora que se tornaria um desastre económico devido à literatura seleccionada não ser do agrado geral. Em 1977 fechou a livraria tendo publicado *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* em Lisboa e um outro manuscrito, escrito em francês, em Bruxelas. Colaborou num ciclo de exposições de pintura de um amigo, do tempo de La Cambre, que viria a suicidar-se após a última exposição (1980). Ainda em 1979 participou numa exposição colectiva em Bordéus,

publicou um novo livro em Bruxelas e em Dezembro publicou, em Lisboa, *Doze Moradas do Silêncio*. Em Fevereiro de 1980, como editor próprio, publicou *Meu Fruto de Morder Todas as Horas* e em Dezembro do mesmo ano *Mar-de-Leva/ Sete Textos Dedicados à Vila de Sines*, também numa edição de autor, em que teceu uma análise amargurada sobre a diferença entre a vila onde cresceu e a cidade que crescia prolifera (www.mun-sines.pt, 2007).

Prolifera foi também a década de oitenta para os trabalhos de Al Berto. O autor publicou mais de uma dezena de textos literários e poéticos, colaborou em diversas mostras de arte, foi incluído na Antologia *Poetas Alentejanos do Século XX* e viu alguns dos seus textos traduzidos para italiano e espanhol. Em Novembro de 1986 demitiu-se do cargo de Animador Cultural da Câmara Municipal de Sines, tendo-se estabelecido definitivamente em Lisboa onde, para além de publicar novas obras, trabalhou como tradutor. *O Medo* foi publicado, pela primeira vez, em Lisboa no ano de 1987 e dedicado a sua mãe. O Círculo dos Leitores e a Editora Contexto publicariam em 1991 uma nova edição, aumentada, da colectânea poética que comportava agora a escrita de Al Berto, entre 1974 e 1990, numa espécie de monólogo interminável e inquietante.

A primeira edição do “tijolo”, como ironicamente chamaria à obra, em 1987, (Pitta, 2002) valeu-lhe o prémio Pen-Clube de Poesia. No dia 10 de Junho de 1992 foi condecorado pelo Presidente da República com a Ordem Militar de São Tiago de Espada. A terceira e mais recente edição d’*O Medo*, de 2005, inclui todos os trabalhos poéticos entre 1974 e 1997, ano da sua morte. O poeta morreu em Lisboa, no dia 13 de Junho de 1997, vítima de linfoma. Tinha olhos de ‘alma antiga’ e achava que “uma boa obsessão é não querer estar sozinho” (Anghel, 2006, p.86).

Naqueles que tiveram o prazer de o conhecer tenho encontrado entendimento. Os colegas e amigos em Sines, os irmãos de estrada e de tantas cumplicidades. Lisboa e os lisboetas e os lisboetas adoptados, como ele mesmo, por esta cidade-mãe. As almas tocadas pelo *anjo mudo* concordam no desamparo que a sua ausência provoca, na generosidade da sua existência, no vazio que este ser maravilhoso suplantou, na palavra que melhor o descreve: Fugaz. Como escreveu Eduardo Prado Coelho, “É o sentimento físico de que a sua presença me faz falta, e que nessa presença estava uma personalidade extremamente sedutora e generosa. É claro que não me lembro como o conheci. Conheci--o desde sempre, portanto.” (Coelho, 2007).

Eduardo Pitta, amigo e companheiro dos ofícios da escrita, diz num dos seus textos sobre o poeta, “Coincidência: morreu no dia em que se completavam cento e nove anos sobre o nascimento de Fernando Pessoa. A Teresa Coelho chamou-lhe ilusionista, e tinha razão. Também disse que, «se um dos nossos maiores amigos morre, perdemos o sentido das palavras». Pois é. Deve ser por isso que não consigo precisar os contornos do nosso primeiro encontro.” (Pitta, 2002, p.263).

De Sines, o testemunho é de Paulo Correia, que partilhou com o poeta, para além de diversos trabalhos, as raízes, “O Alberto era um ‘gajo’ extremamente contagiante, com uma energia absolutamente incrível. E quando se lê aquilo que escreveu a ideia é a de alguém um pouco angustiado com a vida, com uma série de tragédias e desencontros. Acho muito mais graça ao Alberto enquanto pessoa do que enquanto poeta. Acho que ele vivia essencialmente para poder contar depois.” (Notícias de Sines, 2007, p.7).

Joaquim Cardoso Dias diz, na sua recente homenagem ao poeta *Dez cartas para Al Berto* *Dez cartas de Al Berto*, “Poderia defender com unhas mas sem dentes a teoria do

prefácio biográfico e dizer que Al Berto – Alberto Raposo Pidwell Tavares – foi o mais perfeito dos amigos que a vida me ofereceu. E sei exactamente o que isto representa. Este é o céu da palavra força e o olhar único sobre uma amizade que não foi deste mundo.” (Dias, 2007, p.9).

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

2. Bibliografia

Em 1970 publicou um livro de desenhos "Project 69", Archives nº 2, produzido pela associação internacional Monfaucon Research Center.

Em 1977 publicou "À Procura do Vento num Jardim d'Agosto", Coleção Subúrbios nº 2, A. Pidwell, Editor, Lisboa e "Salive, Hôtel de la Gare/ Le Plus Grand Calligraphe", in Luna-Park nº3, Bruxelas.

Em 1979 publicou "Portrait d'un Corps au Matin" (texto + fotografia); Outubro do mesmo ano publicou "Le Navigateur du Soleil incandescent", in Luna-Park nº5, Bruxelas e em Dezembro publicou em Lisboa "Doze Moradas do Silêncio", in Sema (poemas incluídos no livro "Salsugem").

Em Fevereiro de 1980, como editor próprio, publicou, "Meu Fruto de Morder Todas as Horas";

Em Dezembro do mesmo ano "Mar-de-Leva/ Sete Textos Dedicados à Vila de Sines", também numa edição de autor.

Em 1981, pelo Montfaucon Research Center, publicou "Dix Adresses Avant de Disparaitre", Montreal.

No Inverno de 1982 publicou na Sema Nº 4, Lisboa, "Cinco Fotografias para Alexandre da Macedónia" e em Fevereiro na "Fenda" nº 3-4, "4 Ausências" (Coimbra); Na Primavera do mesmo ano publicou "Trabalhos do Olhar" que viria, em Novembro, a ser editado pela Contexto Editora, Lisboa.

No inverno de 1984, in "Correspondência Literária" da Contexto Editora, publicou "Rumor dos Fogos"; In "Palavras" das Edições Mirto, Porto, publicou "Impressão Digital"; Foi incluído na Antologia "Poetas Alentejanos do Século

XX", num trabalho de pesquisa de Francisco Dias da Costa, com os poemas "O Silêncio Tem a Espessura das Papoulas", "Ofício da Fala", "Ofício de Amar" e "Ofício de Ladrão", do livro "Trabalhos do Olhar"; A 4 de Abril, publicou "Salsugem", na Contexto Editora; Em Agosto "A Seguir o Deserto" em colaboração com Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingos, na Frenesi.

A 13 de Janeiro de 1985, na Revista de Livros do Diário de Notícias, com coordenação de Helder Moura Pereira, escreveu "Cinco Cartas Inúteis Para Lowry"; Em Fevereiro, nas Comemorações do 60º Aniversário da Sociedade Portuguesa de Autores, Colecção Teatro/Repertório nº32, publicou "Apresentação da Noite", montagem de textos feita a partir de excertos gravados entre 81 e 83 dos livros "À Procura do Vento Num Jardim d'Agosto", "Meu Fruto de Morder Todas as Horas", "Trabalhos do Olhar" e alguns textos inéditos àquela data; Do grupo de poemas "Sete Poemas de Regresso de Lázaro" publicou na "Logos" nº4, "Lázaro" e "Encomenda Postal" e na Gota de Água editora do Porto, na colecção Pedra de Canto/4, "Uma Existência de Papel".

Em Maio de 1986 na "Colóquio/Letras" nº91, Fundação Calouste Gulbenkian, editou "Três Pinturas a Óleo Sobre Tela". "Miracle de la Rose", in "O Bosque Sagrado/O Cinema na Poesia", com realização de Jorge de Sousa Braga, António Ferreira, Álvaro Magalhães, na Gota de Água do Porto; A 17 de Abril no Diário de Lisboa, "Jean, o Pescador de Suquet"; Em Novembro traduziu La Fontaine, "Fábulas" (livros I a VI) e a série de poemas de Tahar Ben Jelloun, "Arzila: Estação de Espuma".

Em Março de 1987, na Frenesi, editou com co-organização de Paulo da Costa Domingos e Rui Baião, "Sião".

Em 1988 publicou "Lunário" pela Contexto editora.

Em 1989 publicou "O Livro dos Regressos" pela Frenesi .

Em 1991 publicou "O Canto do Amigo Morto" na Contexto; O Círculo dos Leitores e a Editora Contexto publicam, no mesmo ano, a colectânea poética "O Medo" que comporta as suas obras poéticas entre 1974 e 1990. A primeira edição de "O Medo" em 1987 valeu-lhe o prémio Pen-Clube de Poesia. Em 1993, publicou "O Anjo Mudo", em 1995, "Luminoso Afogado" e em 1997, "Horto de Incêncio", todos pela Assírio e Alvim.

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

3. Introdução

“Estou-me nas tintas para o arrumadinho. Sei que sou um homem profundamente imperfeito.” (Al Berto, cit. in Anghel, 2006, p.131)

Conheci *O Medo* no ano da morte do seu criador. Fiquei imediatamente seduzida pela beleza das suas palavras. Louco? Certamente. Mas que dizer de mim que bebi, sem me saciar, da sua loucura? Alberto Pidwell Tavares foi e será desta e daquela maneira. Intoxicante e intoxicado, imenso como o vasto oceano que lhe habitava a memória. Intensamente, passou breve pela vida nas suas displicência e ousadia. Profundo conhecedor de todas as emoções. Dono do derradeiro destino de as reinventar na sua pele. A sua escrita premente e angustiada, urgente e no limiar da loucura, a morte anunciada no fim de cada página. Do menino rico ao poeta marginal, o senhor da metamorfose fez da escrita a sua fiel companheira. E do medo, a sua última *morada de silêncio*.

Neste trabalho pretendo conhecer e dar a conhecer o poeta desconhecido. Comecei por contar, resumidamente, a história da sua vida para em seguida fazer a análise possível do poeta errante. Cresci com toda a gente a dizer-me que as palavras são baratas e que o vento facilmente as leva. Aprendi que o amor é profundo e o desamor brutalmente real. Nos poemas de Al Berto pude encontrar a dor e o desamor mas também as palavras de quem viveu sempre à procura de amar e ser amado. Na ausência de rima e na presença da dor existiu alguém que tocou e se deixou tocar profundamente. Educado para reprimir as emoções, porém, o seu espírito extremamente sensível jamais poderia ser silenciado. O poeta fragmentado que fragmentou o seu nome – Al Berto – em nome da unificação do seu frágil equilíbrio e da sua existência periclitante. Serão os poemas de Al Berto a portada para a mente de Alberto? Ou, de repente, nada disto faz sentido? Poderiam,

alguma vez, o *principezinho* e o marginal ser um só? Falo de um homem que viveu, tal como veio ao mundo, nu e despojado. Uma imaginação que nunca perdoou uma *existência de papel*.

Al Berto foi autêntico, brutal, fotográfico, pornográfico, verdadeiro. Mas a anestesia e o penso rápido deixam sempre impressões, ainda que espectrais ou diluídas noutras mágoas. O poeta ambulante jamais deixou as falésias da sua infância. Esteve sempre à beira da mais alta e sinuosa de todas, naquele sítio onde as vedações e o mar zangado, a bater nas rochas, impedem o impulso dos homens sãos. Falo de alguém alienado do seu tempo. Que talvez fizesse mais sentido num mundo paralelo em que as frivolidades e a inconsciência não fossem o ópio do povo. Em que o próprio ópio cumprisse o seu papel na natureza sem ser destrutivo. Talvez Alberto tenha encontrado esse mundo de autoconhecimento abandonado e lúcido. Ébrio de lucidez. Senão, como terá sobrevivido? Como poderia escrever tão bem? Produzir magia com as palavras é engenhoso e qualquer fingimento amador depressa se nota, enquanto fraude, gelando os sentidos e entorpecendo a mente. Al Berto fez magia brutal, terna, triste, ordinária, espontânea, profunda. Escreveu para se manter vivo, escreveu para escrever mais, escreveu todas as suas vidas e todas as vidas pelas quais se deixou tocar. Quando não sabia o que mais escrever olhava o mundo com os seus olhos espertos, intensamente, sem temer os sustos e os sobressaltos. Viveu sem medo para escrever o terror. Imagino que, de todas as vezes, terá despejado os seus escuros, manchando a brancura da folha para crescer um pouco mais. Angariar mais fragmentos de tudo, mais pozinhos de perlim-pim-pim. O eterno contador de histórias encontrou-se plenamente com a vida e dela fez a sua escrita. Realidade ou ficção, as palavras do mágico encantam e transportam-nos para

todos os seus mares, para todos os seus medos. Da sua obra, do seu acidente precoce interno, navegaremos pelas páginas d'*O Medo*, ao encontro do homem *no meio dos papéis escritos*.

“São pontos que vão de uma treva a outra treva, que acabam por iluminar um bom poema, filamentos que ligam estilhaços, os diamantes. Sei que tens alguns. Não sou ingênuo. Quero assumir aquilo que fiz por inteiro. Essa é a minha condenação porque sei que poderia fazer uma escolha. Sei que tenho leitores de 17 anos e isso dá-me felicidade.”

(*Idem*)

os corpos de Alberto e Al Berto sugerem a existência de um duplo. O duplo será, originalmente, uma segurança contra a destruição do ego, um desdobramento interno que se pretende harmonioso, não dominante e perene. A sua passagem terá que ceder a mortalidade inerente ao indivíduo embora possa alcançar, através deste, a vida eterna (Rank, 1993). O autor diz-nos que a primeira criação do duplo reside no conceito de alma, palavra criada para colmatar a incompreensão humana face à morte. Ao relacionar esta problemática com o narcisismo, observa que este tipo de retirada erótica para o próprio só é possível através da criação de um duplo, onde se descarregam os sentimentos defensivos de ódio e medo. De acordo com esta assumpção, a formação defensiva contra o narcisismo encontra expressão de duas maneiras: através do medo e da perturbação perante a própria imagem; ou na perda daquilo a que o autor chama de *shadow-image* ou *mirror-image* (Rank, 1993, p.124). É apetecível pensar n'*O Medo* de Al Berto como sendo o medo da morte, a morte fez de facto parte da vida do poeta, diria até que mudou

a vida do homem. Tendo em consideração o luto pela morte de seu pai, que Alberto não terá tido condições de elaborar aos quatro anos de idade, pergunto-me de que forma esta perda terá tido expressão na sua vida e na sua escrita. Nesta linha de pensamento fiz uma associação imediata aos “Cinco estágios da morte” de Elisabeth Kübler-Ross. A saber: Negação, Raiva, Negociação, Depressão e Aceitação.

E se o menino Alberto, que não chorou o seu pai, nunca mais pode entender a morte? É certo que Alberto soube lidar com a dor, à parte do linfoma que lhe roubou anos de vida, o poeta-homem soube viver e educar o seu duplo da melhor maneira. Será que a sutileza em que a dor opera cumpriu o seu ciclo? Penso que sim. O que pretendo é traçar um paralelismo entre os aspectos da personalidade de Alberto e os “Cinco estágios da morte” de Kübler-Ross, através dos poemas de Al Berto e outras informações inevitáveis da vida do homem. Se correr bem, para convergir na a coincidência da aceitação da sua própria morte, por aniquilação do duplo. Será que a vida de Alberto, escrita por Al Berto, reflecte a elaboração de uma dor tão precoce que sequer é passível de ser convertida em trauma? Será que também o vazio e a ausência espectrais precisam de um luto? Eu digo que não há coincidências e felizmente este trabalho não é sobre mim.

“Entrámos numa época de manipulações, de enxertos. Pensamos que temos que salvar as baleias mas talvez tenhamos primeiro que nos salvar a nós próprios porque pusemos de lado os afectos” (Al Berto cit. in Anghel, 2006, p.130).

Este trabalho apresenta-se dividido em três partes, sendo que nesta primeira, e para além da introdução, apenas se incluem a bio/bibliografia de Alberto Raposo Pidwell Tavares. Os dados biográficos foram obtidos a partir da única Biografia sobre o poeta. O

livro trata-se de uma tese de mestrado em Literatura contemporânea, editada, realizada em Portugal por uma estudante romena, Golgona Anghel, em 2006, *Eis-me acordado muito tempo depois de mim. Uma biografia de Al Berto*. Foram também obtidas informações *online*, a partir do *site* da Câmara Municipal de Sines. A biografia foi construída seguindo um critério de relevância na tentativa de construção de uma história de vida de acordo com uma anamnese. Sendo que existem outras referências à autora, noutros momentos do trabalho, quando é necessária uma visão mais abrangente do poeta-homem. Na segunda parte do trabalho situa-se o grosso da análise assim como a analogia com as teorias de Kübler-Ross. Na terceira parte são exploradas algumas das teorias literárias que nos darão outra perspectiva, certamente necessária, e o capítulo subjectivo por definição, onde a obra se cruza com o ser que a constrói. É ainda de assinalar a distinção textual entre *Alberto* e *Al Berto*; Joguei com o nome e o pseudónimo pois quase no fim da luta descobri a falha sísmica e, não, não é entre o Al e o Berto. Sobre o poeta escrevo o pseudónimo, para o homem usarei o nome. Talvez para que aquilo que o Al Berto me escondeu, Alberto mo diga sempre.

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“Uma senhora já me disse que fui um grego antigo, que fui um pato... [...] O grego parece que se fartou de viajar entre as ilhas. Curiosamente quando ela me disse isto, eu tinha acabado de fazer uma série de desenhos com patos. Estão-me sempre a acontecer coisas estranhas. Há um astrólogo português, meu leitor, que tomou a liberdade de me escrever uma carta com dez páginas, dizendo-me que tinha feito o meu mapa no céu. E contando-me coisas tão estranhas como «o seu pai morreu entre os três e os cinco anos». Ou teve uma infância assim, uma adolescência assim. E batia tudo certo, não quis saber mais, mas ficámos amigos. Proibi-o de ir mais longe.” (Al Berto, cit. in Anghel, 2006, p.133).

II – Imagens

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“quero morrer/ com uma overdose de beleza” (Al Berto, 2005, p.529)

1. *Espelho meu, espelho meu...*

Quando o que se pretende é uma análise clássica dos recantos da personalidade, torna-se inevitável o escrutínio da infância do indivíduo. Relativamente à vida familiar de Alberto, conhecemos o caos organizado de duas famílias separadas pela morte e uma mãe eterna. Posso também situá-lo entre um dos privilegiados num período de ditadura política. Um dado notável é que as referências à figura materna, na sua poesia, são praticamente inexistentes. Ao pai é dedicada uma carta, à qual voltarei noutra oportunidade do trabalho. Para além da inclusão da mãe na dedicatória referente à 1ª edição d' *O Medo*, em 1987, Al Berto aparece-nos como um poeta órfão que se por um lado reclama o amor que lhe é devido, por outro desdenha do mesmo incapaz de obter gratificação nos objectos externos.

Neste capítulo pretendo reunir as principais características da personalidade narcísica e simultaneamente encontrar a poesia da negação. Vamos ver se faz sentido... Negação da morte que jamais ficou esclarecida, negação do amor necessário. Alberto era, sem dúvida, um optimista. Acreditava em qualquer coisa que também lhe era permitido negar. Para tal, tinha Al Berto. Que motivos ocultos teriam ambos? Qual o seu medo e que segredos nos contam nas entrelinhas? Por certo, existe uma intenção nesta escrita. É facilmente reconhecida nas palavras prenes de autoconhecimento. O branco e preto perfeitos, pelo que a tarefa se pretende cautelosa. Espreitemos o *Ofício de Amar*: “já não necessito de ti/ tenho a companhia nocturna dos animais e a peste/ tenho o grão doente das cidades erguidas no princípio de outras galáxias, e o remorso/ um dia pressenti a música estelar das pedras, abandonei-me ao silêncio/ é lentíssimo este amor progredindo

com o bater do coração/ não, não preciso mais de mim/ possuo a doença dos espaços incomensuráveis/ e os secretos poços dos nómadas/ ascendo ao conhecimento pleno do meu deserto/ deixei de estar disponível, perdoa-me/ se cultivo regularmente a saudade do meu próprio corpo” (Al Berto, 2005, p.186)

Freud, 1981, descobriu o narcisismo, associado a determinadas patologias, muito antes de discernir sobre este, enquanto estrutura, na sua Introdução ao Narcisismo, de 1914. Nesta fase, já conhecedor de determinadas manifestações deste aspecto do psiquismo, o autor descreve-o como a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objecto sexual é comumente tratado, até ser obtida satisfação completa. Desenvolvido até esse grau, o narcisismo passa a significar uma perversão. Controversa como todas é, porém, na Introdução ao Narcisismo que o autor lança as bases para a construção de uma teoria da libido. Apoiada na Biologia, uma Psicologia cada vez mais independente aparece, nos escritos de Freud, para dar lugar à teorização e diferenciação entre duas estruturas constituintes da vida humana; *instintos do ego* e *instintos sexuais*.

Entre os domínios do narcisismo encontra-se o complexo de castração. Processo diferente em ambos os sexos, nos rapazes traduz-se pela ansiedade relativa ao pénis associada com a censura sexual inicial (Freud, 1981). Esta descoberta permite a inferência de que existirá uma localização espacio-temporal, aquando do desenvolvimento, na qual os dois grupos de instintos surgem como interesses narcisistas. Contudo, os impulsos libidinais pertencentes ao domínio dos instintos sofrem repressões repetidas em prol da acção, conscientemente, de acordo com regras padronizadas que o indivíduo reconhece e às quais se submete. A repressão, tendo origem no ego, na sua

natureza é o resultado das elaborações conscientes em conflito com, por assim dizer, a censura inconsciente. Um factor condicionante da repressão é a formação de um ideal, por parte do ego (Freud, 1981). “muito quieto espero/ que se resolva alguma súbita e magnífica metamorfose/ (...) / depois/ desenrolo as palavras adolescentes e recuo/ até alcançar a visão perfeita do início/ esses gatafunhos coloridos feitos com o primeiro lápis/ a grafia das águas obstruída pelo corpo-mãe (...)” (Al Berto, 2005, pp.272, 273). Freud, 1981, faz a distinção entre idealização e sublimação, retirando da sublimação a carga sexual, e ligando-a à libido objectal, define-a como um instinto que se dirige para uma finalidade afastada da satisfação sexual. A idealização, por outro lado, diz respeito ao objecto externo isolado. A formação do *ideal do eu* aumenta as exigências ao ego, tornando-se em si mesmas o factor mais poderoso da repressão, a sublimação é uma forma pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão.

Freud, 1981, instaura, nesta obra, a consciência como um processo de personificação, começado pelas figuras paternas e continuado nos objectos externos ao longo da vida. Apercebendo-se da dependência da auto-estima na libido narcísica, o autor afirma que a finalidade e a satisfação numa escolha objectal deste tipo narcísico serão, simplesmente, ser-se amado. “ (...) eu sei/ este espelho incita-me à descoberta da morte/ o rosto fissa-se e dele escorrem larvas/ suaves bolores turbilhões de ar múltiplas vozes... eu sei/ este espelho reflecte o rosto que me engana/ pernoito nos dentes da noite/ suponho que vai amanhecer um destes dias/ invento um coração aberto à invasão das ostras doentes/ preparo-me para segregar a pérola do sono eterno/ enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres (...)” (*Idem*).

Lacan, 1966, aquando da identificação do Estádio do Espelho percebeu que o indivíduo reconhece a sua imagem reflectida, pela primeira vez, com apenas poucos meses de idade. Através de uma espécie de jogo lúdico a criança testa os seus movimentos ao espelho, admirando simultaneamente a sua imagem estática. Estes apresentam-se inseridos no ambiente (reflexo) do qual a criança tem noção; quer da sua complexidade virtual, quer da realidade invertida que este reproduz. Partindo dos fundamentos freudianos acerca da divisão do sujeito, em objecto, para os outros e aceitando a *verdade* como inatingível, é concebível que o sujeito exista separado do mundo. O ser humano, face ao vazio, procura e tende a preenchê-lo fazendo disso o trabalho de uma vida inteira. A negação primordial do vazio é a separação em si mesma, que induz a força motriz deste movimento. O autor adianta que a repetição das actividades de jogo, frente ao espelho, parecem traduzir um sentimento de conforto e a existência de uma função formadora do ego aquando da passagem por este estágio de desenvolvimento.

A base desta teoria consiste em compreender o reflexo no espelho como um processo de identificação, tal como uma transformação produzida internamente. O indivíduo reconhece a sua separação em relação aos objectos, uma vez que o seu desenvolvimento não reside apenas na dialéctica da identificação ao outro e a linguagem, por si só, não lhe restitui a sua função de sujeito. Sendo que a linguagem situa a instância do Ego e a sua determinação social numa linha de ficção/representação, é responsabilidade do indivíduo o ajustamento da mesma, necessário ao ajustamento à sua realidade. “sentado numa cadeira os pés enterrados na areia/ o homem dedilha uma guitarra/ estou longe de ouvir a música/ que suspeito ter a cumplicidade das águas/ é um

homem só aquele sedutor do tempo infinito das praias/ e não possui espelho onde possa amar o seu reflexo/ olho-o de muito longe (...)" (Al Berto, 2005, p.278).

Lacan, 1966, faz uma analogia entre este processo de identificação e a palavra *Gestalt* para dizer que a forma total do corpo, reflectida, permite ao sujeito vislumbrar a sua maturação e a sua potência. Porém, não apenas como uma forma exterior, o corpo funciona como um recipiente. Consolidando-se como um relevo estático, sobre uma simetria que o inverte, em oposição com os movimentos através dos quais é explorada a animação. O autor fala de uma *gestalt* relacionada com a natureza da espécie humana por dois aspectos da sua aparição simbólica, a saber: A permanência do ego e o seu destino alienador. Esta *gestalt* é prenhe de correspondências que unificam o sujeito, do ego à imagem, e onde este se projecta assim como aos seus fantasmas. O autor acrescenta que, em última instância e de forma ambígua, esta é uma identificação que tende à construção do mundo externo. Requiem para o mundo interno os elementos simbólicos. "(...) o areal é apenas uma sensação de queda/ só eu permaneço aqui... frente ao mar espero/ que a sétima onda me traga a frescura da música/ tantas noites inaudível/ fico atento à textura óssea das conchas/ enquanto a memória esboça os passos do homem desaparecido/ (...)/ o homem desidratou a paisagem enquanto eu bebia/ os restos da minha solidão... sob o peso da lua/ agitaram-se as águas em convulsas vagas sucessivas/ numa margem branca à outra da fotografia" (*Idem*).

A função do Estádio do espelho é a de estabelecer uma relação entre o indivíduo e a realidade, sendo esta alterada na sua natureza por uma discordância primordial dentro do sujeito. O Estádio do espelho é um fenómeno cujo movimento interno se precipita da insuficiência à antecipação. Para o sujeito, preso aos limites da identificação espacial, é

também o produtor de fantasmas mutilados. Estes organizam-se na completude obtida pela assumpção de uma identidade alienadora que assinala o desenvolvimento mental (Lacan, 1966). “(...) mas existe sempre um qualquer lume eterno/ um coração feliz à esquina dos sonhos/ surge agora o deserto que toda a noite procurei/ está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras/ donde nascem indecifráveis sinais... irrompe/ o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta/ desprende-se da folha de papel agride-me e foge/ deixando-me as mãos tolhidas num fio de tinta” (Al Berto, 2005, p.279). Lacan, 1966, diz-nos que o momento em que se ultrapassa o estágio do espelho, por identificação à imagem semelhante e ao drama da inveja primordial, obtêm-se a dialéctica que liga o ego às situações elaboradas socialmente. De acordo com o autor, o momento de passagem deste estágio do desenvolvimento marca todo o saber individual uma vez que constitui os seus objectos sob uma equivalência abstracta e faz do ego o aparelho através do qual os impulsos são ordenados. Contudo a concepção do ego centra-se sobre o sistema perceptivo-consciente, que apenas representa as formas manifestas, restando na sua maioria os efeitos latentes. “enquanto falavas de um mar/ derramei sobre o peito os escombros da casa/ reconheci-te/ nos alicerces devorados pelas raízes das palmeiras/ na sombra da ave deslizando junto à parede/ no foco de luz rompendo o tijolo onde estivera a chaminé/ vivemos aqui/ com o ruído dum cano ressumando água/ até que o frio nos fez abandonar o lugar e o amor/ não sei para onde foste morrer/ eu continuo aqui... escrevo/ alheio ao ódio e às variações do gosto e da simpatia/ continuo a construir o relâmpago das palavras/ te que farão regressar... ao anoitecer/ há uma sensação de aves do outro lado das portas/ os corpos caídos/ a vida toda destinada à demolição/ tento perder a memória/ única tarefa que tem a ver com a eternidade/ de resto... creio que nunca

ali estivemos/ e nada disto provavelmente se passou aqui” (Al Berto, 2005, p.316)

Voltando atrás nas explicações, um pouco em jeito de revisão, concentremo-nos no momento em que Lacan, apoiado nas teorias *freudianas*, refere a negação do vazio criado pela separação face ao mundo e como esta funciona como o motor da procura do seu próprio preenchimento. Aparentemente Al Berto aceita o vazio como um dado garantido mas refere repetidamente a necessidade de esquecimento. Esvaziar também a memória para que o vazio seja impossível de negar? Parece-nos ser este o exercício uma vez que negada a negação os seus efeitos duplicam. A aquisição do “não” é considerada por vários autores um momento essencial na construção do *self* (Golse, 2005). Ocorre quando as interdições externas são interiorizadas pela criança e esta as domina, relativamente ao exterior, sugerindo um estágio intermédio na construção do superego. Contudo, a aquisição da negação incide principalmente sobre a realidade externa ainda que influenciada por projecções pessoais. A cargo das manifestações internas de interdito encontra-se a denegação. Esta é um elemento essencial na emergência do pensamento uma vez que disponibiliza determinadas representações passíveis de não serem reconhecidas como inerentes ao sujeito, através do evitamento parcial do processo de recalçamento. Desta forma “a aquisição da negação parece ser uma fase estruturante da personalidade e parece situar-se mais no plano afectivo do desenvolvimento, a denegação representa mais o culminar de uma determinada estruturação e desempenha o papel de separador entre os domínios afectivo e cognitivo” (Golse, 2005, p.297).

Fabião, 2007, diz-nos que para existir patologia narcísica é necessário que tenham existido características traumáticas nalguma altura do desenvolvimento e descontinuidade no estabelecimento das relações afectivas. “Ou melhor, uma descontinuidade marcada e

súbita no padrão de investimento emocional da criança (...) numa fase em que pelo menos uma parte do self pode continuar a contactar com a realidade, embora outra se retraia e desista de o fazer, de viver.” (Fabião, 2007, p.141). Parece que este requisito é claramente preenchido pelo poeta. A autora acrescenta que pertencendo o narcisismo ao âmbito dos instintos de sobrevivência e auto-preservação, a origem do narcisismo patológico será o contacto com o medo de morrer. Este medo é situado na passagem do objecto primário para o objecto secundário, ou da mãe simbiótica à mãe edipiana. Segundo a autora, a criança apercebe-se de que não pode continuar a depender totalmente do objecto primário (mãe) e isto é sentido como um temor pela própria vida. Se internamente não existirem recursos eficazes para elaborar estes temores o ego atinge o risco de desintegração. Com a ulterior dissociação do *self* e juntamente com o material insuportável, o indivíduo rejeitará também uma parte de si próprio (Fabião, 2007, p.142). Mas como é que se rejeitam as partes más de uma mãe que é mulher de um pai morto? Assemelhando-se este movimento a uma missão impossível, aceita-se a realidade negada e denegada pois isso sim, diminui a falta de amor. “abandonar a aldeia o lugar a casa o corpo/ a escrita e todas as paisagens/ viajar escondido no comboio-correio da noite/ repisar a tua sombra oblíqua naqueles areais/ cercado de água morder o coral do medo/ onde a tua ausência se quebra... migrar/ com as marés da noite para regiões onde o sonho existe/ fora de ti/ uma cerveja outra e outra/ para que um sorriso se revele na embriaguez da despedida/ abro um livro:/ *Uma só coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior./ Caminhar em si próprio e durante horas, não encontrar ninguém/ - é a isto que é preciso chegar./ não consigo ler mais... fecho os olhos/ a paisagem desaparece num rápido e desfocado adeus (...)*” (Al Berto, 2005, p.265).

Mélanie Klein, nas suas *Notas sobre alguns mecanismos esquizóides*, 1976, diz-nos que as relações do tipo esquizóide são de natureza narcísica, derivando dos processos projectivos e introjectivos infantis. Na prática, o que quer que se projecte, seja o ideal do ego ou uma parte destrutiva, é de origem narcísica uma vez que o objecto representa, sobretudo, uma parte do sujeito. No mesmo artigo e relativamente à projecção das partes clivadas do ego, a autora afirma que estas influenciam as relações de objecto, a vida emocional e a totalidade da personalidade do sujeito. Um dos exemplos com que a autora corrobora esta assumpção é o medo de morrer, enquanto fenómeno universal. Partindo do facto de que os sentimentos depressivos, associados à perda e separação dos outros, podem transformar-se em temores de destruição do objecto, Klein, 1976, afirma que não são a clivagem e os processos projectivos que mantêm este medo. Se os elementos agressivos em interacção com o objecto forem predominantes e intensificados, com a frustração de uma possível despedida, o indivíduo sentirá que os componentes clivados (projectados) da sua personalidade controlam o objecto de forma agressiva. Desta forma ocorre um enfraquecimento do ego acompanhado do sentimento de perda egóica. “passo os dias a observar os objectos/ sinto o tempo a devorá-los impiedosamente/ já não somos marinheiros nem pastores/ (...)/ arrasto comigo o cheiro amargo da memória/ mascaro os dias com palavras cujo significado perdi/ mas nenhuma felicidade vem alojar-se no coração/ o mundo que te rodeou continua inaudível e perdido/ apodrece nas fotografias arrumadas dentro da gaveta/ debaixo da roupa engomada/ o aparo da caneta imobiliza por trás de cada palavra/ o som dos poucos objectos com que partilhámos a vida/ fica com as máscaras de tinta a morderem-te a noite/ eu parto para qualquer país onde não exista” (Al Berto, 2005, p.334).

De acordo com Riviere (1955), e partindo da definição kleiniana de narcisismo – relação do individuo consigo mesmo ligada inconscientemente ao mundo interno e às figuras que o habitam – este actuará como um elemento crucial que ao distribuir os sentimentos, positivos e negativos, pelos habitantes do mundo interno, alcançará inocência limitada e um potencial de equilíbrio. A autora afirma que na escrita de alguns poetas estão presentes indícios da percepção desta realidade interna. Lembrei-me, por associação, de um poema de Al Berto, “rasgo o melancólico lume interior dos insectos/ atravesso a sabedoria das infindáveis areias do sono/ sou o último habitante do lado mitológico das cidades (...)” (Al Berto, 2005, p.239). Como se costuma dizer ‘a curiosidade matou o gato’ e a pergunta possível surgiu, será que o último habitante de que fala o poeta é o seu último fragmento? “(...) ficou-me este corpo sem tempo fotografado à sombra da casa/ onde a memória se quebra com os objectos e amarelece no papel/ pouco ou nada me lembro de mim/ em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa/ continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos/ suspensos no fulcro da noite por um fio de sal (...)” (*Idem*). Talvez a resposta seja demasiado óbvia.

Sem pretensões de analisar o autoconhecimento de Alberto, é-me inevitável encontrar-lhe um autoconhecimento profundo onde as imagens e os objectos se integram e ordenam num caos primário e as redundâncias estimulam à metamorfose. “(...) partir de novo seria tudo esquecer/ mesmo a ave que de manhã vem dar asas à boca recente do sonho/ mas decidi ficar aqui a olhar sem paixão o lixo dos espelhos/ onde a vida e os barcos se cobrem de lodo/ pernoito neste corpo magro espero a catástrofe/ basta manter-

-me imóvel e olhar o que fui na fotografia/ não... não voltarei a suicidar-me/ pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidade” (*Ibidem*). De que serão feitos os conteúdos internos de um corpo/mundo vazio? “conheço o corpo que gera o seu próprio fogo/ enquanto a seiva da árvore prepara a floração/ e o derradeiro amadurecimento dos frutos/ a milenar ferrugem da noite/ feriu-lhe a pálpebra cansada pela visão/ e nos esmagados ombros ainda carrega o desejo/ doutro corpo esquecido vagamente lembrado/ o espelho fendeu-lhe o sorriso/ por uma linha aberta na pele escorre lívida/ rente aos lábios silenciosos/ a precária claridade de orvalho/ da humidade antiga do eremitério ergue-se/ a sagesa e a sabedoria que foi abandonado/ à laboriosa travessia da vida/ à lentíssima decifração do medo e dos sinais” (Al Berto, 2005, p. 505).

Riviere, 2004, afirma que a força mobilizadora da actividade poética é conseguida através da idealização de um objecto de amor. Esta, por seu turno, aparece explorada na psicanálise clássica e é conseguida quando o indivíduo desinveste o objecto eleito de tudo o que representa a essência do mal, em oposição a um bem pré-existente dividido no ego. Esta separação entre amor e ódio requer uma forte acção da negação, no sentido de se manter. O desejo por este objecto, praticamente perfeito, pode traduzir-se na sua integração no mundo interno, mesmo por baixo da pele, onde a sua consciência existe e não pode negada. Com o desejo, chegam os medos, o medo da perda que leva à frustração. Pergunto-me quando terá Alberto conhecido a frustração? O medo sei eu que conhecia bem mas se o medo primordial está resguardado às figuras parentais, que medos e Albertos se cruzaram neste mundo? “dizem que em sua boca se realiza a flor/ outros afirmam: *a sua invisibilidade é aparente/* mas nunca toquei deus nesta escama de peixe/ onde podemos compreender todos os oceanos/ nunca tive a visão da sua bondosa mão

(...)” (Al Berto, 2005, p. 493). Que será que significa esta ausência do criador? “(...) o certo/ é que por vezes morremos magros até ao osso/ sem amparo e sem deus/ apenas um rosto muito belo surge etéreo/ na vasta insónia que nos isolou do mundo/ e sorri/ dizendo que nos amou algumas vezes/ mas não é o rosto de deus/ nem o teu nem aquele outro/ que durante anos permaneceu ausente/ e o tempo revelou não ser o meu” (*Idem*).

Para a autora, a memória dos acontecimentos ligada aos eventos externos e à realidade corporal dos objectos de amor consiste numa faceta da relação do indivíduo com os mesmos. A outra seria a permanência destes objectos no mundo interno (Riviere, 2004). Al Berto escreve o desejo de esquecimento, fixando as suas recordações em poemas de ódio, onde o amor está ausente ou nunca existiu. Apenas a solidão aparece como um sentimento estável no poeta e a acompanhá-la a presença da insónia e do autoconhecimento amargurado de que essa solidão é primeira e última na sua existência. “não voltaremos a pressentir o mar/ nem sequer lembraremos o turvo sal das bocas/ sobre o rosto gémeo da máscara que nos esconde/ louco pássaro de cinza sulcando o ar rarefeito/ e a espuma luminosa dos meteoros que cegam/ os frementes alicerces da cidade insone/ não nos reflectiremos mais nos gestos desgastos/ nem na demência da língua donde irrompe a alba/ e nómadas continuaremos para lá do sangue/ flutuantes no escuro do sonho/ os corpos incendiados um no outro/ consomem-se formando insuspeitas constelações/ vagarosamente/ através dos séculos regressaremos/ intactos ao nada inicial” (Al Berto, 2005, p.475).

A solidão que o poeta vai sublimando na sua poesia arritmica é a mesma que Al Berto canta ou conta, diferente da realidade do Alberto generoso e espontâneo, cuidadosamente rodeado de pessoas queridas. Onde terá começado este sentimento de

liberdade tão profundo? Esta liberdade maior de não conseguir ter amor? A solidão derradeira poderia ser um mundo interno vazio? Creio que tal não existe. Não por si mesmo, livre. Mas a voracidade com que às vezes nos deparamos em certas pessoas, os pedidos claros por amor verdadeiro (ou castração?) não deixam muitas dúvidas acerca do vazio interno causado pela ausência das imagens parentais, o vazio dos pouco amados, esse secreto e tenebroso medo. “que longevidade terá a morte das aves no âmbar da noite?/ e os passos envenenados de quem fere as palavras?/ que horas serão para lá desta precária sílaba?/ ouço a voz estonteante dos guardadores de fogos/ a suave fala de marítimas estrelas... a lua rente à parede/ a fuligem da memória... o susto/ nada me ensinaram/ e no entanto aprendi a viver com este zumbido no coração/ nada me contaram/ mas suspeito que continuarei sozinho até ao fim/ nada me disseram/ tenho 35 anos... ainda bem que voltaste!/ não/ não tenho fome... repara/ a noite insinua-se na pele e dilui a loucura/ calemo-nos um instante/ o susto cresce/ de tua voz de ontem no gravador” (Al Berto, 2005, p.312).

Kohut, 1988, centra a principal angústia do narcisismo na desintegração. Esta corresponderá a um deficit ou traumatismo por defeito, pelas falhas do objecto externo aquando da satisfação das necessidades narcísicas. Sendo possível observar que os objectos do *self* em Alberto não lhe forneceram a figura idealizada que necessitava para estabelecer a sua coesão interna, sabemos também a capacidade que possuía para amar e cativar aqueles com quem partilhou a sua existência. Figuras estas que eficazmente providenciaram o palco necessário e desempenharam um papel unificador entre o poeta e o homem. “escrevo barco e uma quilha fende o vastíssimo mar/ e as árvores crescem dos espaços enevoados/ entre olhar e olhar movem-se/ animais presos à terra com suas

plumagens de ferro/ e de orvalho de ouro quando a lua se eclipsa/ comunicando-lhes o cio e a nómada alegria de viver (...)" (Al Berto, 2005, p.244). Poder-se-á afirmar que Alberto encontrou a cura para o seu vazio através de Al Berto? Poderá este "Al Berto" fragmentado ser o equivalente destruído do seu pai e homónimo? Terá sido na sua actividade artística que evoluiu no sentido da coesão interna e da sobrevivência às exigências do seu narcisismo primário frustrado?

Kohut, 1988, atribui a criatividade às transformações do narcisismo, acrescentando que as ambições do indivíduo criativo desempenham um papel importante no relacionamento do mesmo com o público. Contudo, a transformação do narcisismo é um aspecto da relação entre o criador e a sua obra, sendo este um relacionamento mais próximo do narcisismo irrestrito da primeira infância do que do narcisismo ampliado da maternidade. "(...) penso outono ou inverno/ e o lume resinoso dos pinhais escorre sobre o rosto/ sobre o corpo em tímidos gestos/ eis o tempo/ do capricórnio reduzido ao esconderijo tatuado/ na asa mineral da ave em pleno voo e digo nuvens/ relâmpago erva águas/ homem/ movimento do susto oceanos sal exaustos corpos/ transumantes paixões digo/ e surge irrompe escorre ergue-se move-se vive/ morre/ mas não julguem ser trabalho simples nomear/ arrumar e desordenar o mundo" (*Idem*). A intensidade da percepção criativa é semelhante às percepções infantil e esquizóide, sendo que o indivíduo criativo possui uma consciência aguda dos aspectos significantes para o seu trabalho, investindo-os com libido idealizante-narcísica (Kohut, 1988). "(...) para que não se apague esta trémula escrita/ preciso do sonho e do pesadelo/ da proximidade vertiginosa dos espelhos e/ de pernoitar no fundo de mim com as mãos sujas/ pelo árduo

trabalho de construir os gestos exactos/ da alegria que por descuido deus abandonou ao cansaço/ no fim do sétimo dia” (*Ibidem*).

Kohut, 1988, utiliza a metáfora «inspiração», relacionando-a com a descrição padronizada de criatividade, para assegurar a assumpção de que existe proximidade psicológica entre a inspiração respiratória e a criativa, “entre o pó que recebe vida e a transformação criativa de um material narcisicamente experimentado numa obra de arte.” (Kohut, 1988, p.114). O autor afirma que, para o criador, a obra constitui um objecto de transição, investida com libido narcísica alternada. Desta forma, os indivíduos podem encarar o seu trabalho com a intensidade de um vício, tentando controlá-lo e manipulá-lo pelo uso de forças puramente narcísicas, tentando recriar a perfeição da onipotência e afastando-se do trabalho de mutualidade, característico do amor objectal. “corpo/ que te seja leve o peso das estrelas/ e de tua boca irrompa a inocência nua/ dum lírio cujo caule se estende e/ ramifica para lá dos alicerces da casa/ abre a janela debruça-te/ deixa que o mar inunde os órgãos do corpo/ espalha lume na ponta dos dedos e toca/ ao de leve aquilo que deve ser preservado/ mas olho para as mãos e leio/ o que o vento norte escreveu sobre as dunas/ levanto-me do fundo de ti humilde lama/ e num soluço de respiração sei que estou vivo/ sou o centro sísmico do mundo” (Al Berto, 2005, p.484).

A fatalidade da escrita em Al Berto é a fatalidade da vida em Alberto. Correndo o risco, aquilo que quero escrever é o sentimento de desintegração e a consciência que o poeta teve dele, até à morte. O uso que fez do mesmo permitiu-lhe sobreviver, sem dúvida. Porém de várias maneiras e em muitas direcções. Será que convergia tudo para a mesma solidão? Talvez. Talvez exista um nada do tamanho medo. Ou, no caso de Alberto Raposo Pidwell Tavares um medo do tamanho do nada. É sabido, pela literatura,

que os impulsos mais selvagens, de que o ódio é exemplo, crescem quando o amor é frustrado. Nascem de forças e angústias de morte interna, reforçadas quando o amor falha e o medo da solidão não nos deixa desistir de o procurar. Enquanto crianças somos ensinados a expressar o que sentimos, a sermos claros ao dizer o que pensamos. À medida que crescemos vamos aprendendo a estar calados, às vezes da pior maneira. Mas é quando os pensamentos têm que ser negados que a fala se esgota, restando o acto. É na contradição do pensamento reprimido que se sustenta o vazio e na negação que se entretém a dor, uma dor qualquer. Quando se é prisioneiro dentro da própria mente é melhor começar por arrumar a casa. Depois, é deixar que as palavras que invocam o medo o levem com elas para a prisão da página. O poeta sabia bem o tamanho da sua frustração. O vazio da perda do seu semelhante, aquele que nunca desistiu de procurar atrás do espelho. Mas também conhecia o local onde não poderia ser desiludido. Deixou-nos bem claro, a nós que o lemos, que a razão última da sua escrita seria encontrar um consolo maior. De Al Berto para Alberto, com amor.

2. O Medo

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“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.” (Al Berto, 2005, p.233).

Do medo diz-se que quando o sentimos significa que temos algo a perder. Dou muito valor ao que possuo e sei que a perda é terrível. O medo é uma emoção que não me incomoda de sentir. A justificação mais prática, que me ocorre sempre, é que me faz ficar alerta. Desperta-me os sentidos adormecidos na rotina do recipiente hermético, não ameaçador, onde habito e deito a minha existência todos os dias. Com isto, disse o que penso sobre o medo. É chato, é pouco e mais não sei. É do arrepio na espinha que falo. Que me faz sentir viva e sem medo de morrer. Penso que é preciso respeitar o medo. Sendo que medo não é respeito. Medo é a grilheta, respeito é a liberdade louca e obstinada de poder entender o medo. Conhecer-lo sem perder o interesse, ou a capacidade de o sentir. Fui desafiada a enfrentar o medo neste capítulo. O desafio é escrever algo coerente sem a ajuda preciosa dos nossos mestres.

Poucas vezes sinto medo, mesmo quando penso na morte. Nessas alturas é a saudade que mais me ocorre. Espero que alguém tenha saudades minhas quando eu morrer sem medo. Espero que não haja mesmo mais nada do outro lado da vida, fico preocupada com as saudades que poderei ter. Do medo que sinto não me posso queixar, sou eu que quase sempre lhe assobio de mãos nos bolsos e olhar disperso. Olhar o medo nos olhos pode ser que signifique perdê-lo, superá-lo, aniquilar a ameaça. Alguns poderão encontrar utilidade nisto, eu encontro ambiguidade e dúvida. Perder o medo não será como perder um membro mas continua a ser uma amputação, uma degeneração do ser para quem a selecção natural deixa de ser uma arma evolutiva e se transforma num caminho de autodestruição eficaz. O medo que apavora e petrifica não é, na minha opinião, pior que a ausência genuína do medo. Mas mais que enfrentar o temor, é preciso saber o que se teme.

Para continuar este capítulo tenho em mente a Raiva, essa emoção tão zangada. As conversas com a morte mal entendida, que elevam o medo do interior do ser para o espaço reservado do papel. Penso que é uma boa altura para me debruçar sobre algo que já me vem chamando à atenção. Falo dos três livros intitulados *O Medo* (1, 2 e 3) que fazem parte da colectânea poética com o mesmo nome. Porque terá Al Berto feito esta distribuição do medo? São três livros escritos em anos distintos (1982, 1984 e 1985) todos sob a forma de uma espécie de diário. Registos em momentos completamente aleatórios, datados ao longo dos respectivos anos, escritos predominantemente entre o Inverno e a Primavera. Contrariamente à escrita poética, a que prosa inicial deu lugar, são apenas pequenos textos datados de forma solta como se não obedecessem a nenhum tipo de rotina, senão a um recurso da mente para encontrar o seu ordenamento. Com que intenção terá Al Berto escrito estes *Medos* dentro d'*O Medo*? “esqueço-me de tudo, por isso escrevo. longe do terror ao sismo inesperado das estrelas, escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo se apagará do papel no momento da minha morte.” (Al Berto, 2005, p.225). Este é o primeiro parágrafo do primeiro medo...

Tal como já foi dito, o medo último e derradeiro prende-se ao instinto de morte e alia-se com a perda primária, para juntos produzirem o vazio e a autodestruição. “passei a semana a arrecadar velharias na memória, como se isto remediasse a queda vertiginosa para dentro do meu próprio esquecimento. silêncios agudos circulam no sangue, inexplicáveis, silêncios que parecem irromper dalgum lugar desconhecido do meu corpo, ou de algum órgão adoecendo, distante, oculto.” (Al Berto, 2005, pp.227, 228). É sabido que a raiva é uma emoção com raízes muito profundas na tristeza, no ódio. Por vezes é muito fácil ficar zangado, a dificuldade maior é perceber a raiva e a ira quando estas

chegam. A sabedoria popular diz-nos que é positivo libertar estes sentimentos como forma de sentir o alívio que segue a descarga da agressividade. Será este alívio produtivo ou apenas necessário? Já ouvi falar da catarse maravilhosa que provocam as lágrimas mas nunca soube de ninguém que tenha encontrado a paz à custa de provocar a guerra. No mundo em que acredito, a raiva até pode aliviar mas raramente resulta nalguma coisa boa, muitas vezes piora o mal que estava feito. “passei o dia a arrumar objectos, a limpá-los do pó, a destinar-lhes novas habitações, novos usos, mas não realizei nenhum sonho. houve muito vento e pouco sol. o vento provoca-me, sempre, um desequilíbrio mental. fico com vontade de rastejar, de caminhar roçando paredes, esgravatar na cal e na terra, abrir a boca e sufocar com o excesso de ar. (...) é interior o vento de que falo, comunica com os inúmeros suicídios do meu corpo. fico atemorizado com os meus próprios gestos, assustam-me os olhares dos outros.” (Al Berto, 2005, p.228).

Kübler-Ross, 1996, diz-nos a respeito da raiva que a figura de Deus é um alvo privilegiado, na medida em que encerra, na sua onipotência, o poder de controlar a vida e a morte. A autora acrescenta que a raiva se instala perante o facto consumado da morte eminente, quando a negação desta se torna impossível. “quase anoiteceu, penso que não devia preocupar-me com mais nada que não fosse escrever. mas o silêncio donde a escrita irrompe está muito perto daquilo que vivo. escrevo pouco, prefiro viver. a noite incendeia o lado esquivo do coração, ouço-me atentamente, como se morresse.” (Al Berto, 2005, p.229). Parece que esta escrita, embora não diarística, tem algo de organizadora da mente e talvez da criatividade poética de Al Berto. É como se a escrita fosse, na realidade, o trabalho de sobreviver e a precariedade dessa vida dependesse da quantidade de medo transformado em poesia, da quantidade de raiva transformada em argumentos. “... um dia

começarei a redigir um diário, mas ainda é cedo, um diário requer uma entrega total, um rigor, uma disciplina, de que não sou capaz. tenho medo, medo de voltar a escrever incessantemente e rasgar tudo o que escrevo. medo, medo de ouvir aquilo que não se ouve a não ser quando escrevo, como se o corpo todo estremecesse pela última vez.” (Al Berto, 2005, p.234). Fragmentos horríveis aprisionados em palavras sedentas de amor, avessas ao ódio constante, à constância da morte. “lembro-me que era quase sempre noite. esperei que a maré cerzisse o sal aos punhos acordados daquele que escreve e regressei. a noite persistia na superfície dos espelhos, limpava definitivamente o fingimento das palavras. (...) estou agora vivo na escrita que me define, me evoca, e me esquece, mas soaria a falso o que tenho a dizer sobre a morte, calo-me...” (Al Berto, 2005, pp.235, 236).

Chegando ao fim do primeiro medo, comecei imediatamente a procurar algo que me inspirasse no segundo. Distraída, só depois reparei que Al Berto escreveu no dia em que fez 36 anos. “cada dia que passa escrevo menos, e o pouco que escrevo exige todo o tempo disponível. requer paixão sem partilha. está frio de quebrar ossos. às vezes queria ser pastor, homem transumante, ir e regressar com o sol e as chuvas, ir e regressar eternamente com o ciclo das estações. hoje fiz trinta e seis anos. acabaram-se algumas coisas na minha vida, sinto isto, apesar de ainda não perceber claramente o quê. estou certo que a juventude não recomeça nunca, nem terá início hoje. habituo-me à grande desolação dos dias. diz o horóscopo que os capricórnios têm uma velhice feliz. a velhice, dizia Céline, é um sobejo da vida. escasseia o tempo na tentativa de vislumbrar algum sossego. escrever, passar a vida a escrever, para quê?” (Al Berto, 2005, p.359). A (in)utilidade da escrita parece ser o que mantém Al Berto vivo e, ao mesmo tempo, o

lugar onde adivinha a sua morte, onde lhe é permitido aceitá-la. A reviravolta da condenação a tal ofício parece provocar no poeta a necessidade de escrever para escrever mais. O apelo da beleza poética tem o outro lado, o das palavras sujas e impregnadas de ódio sem sublimação possível. Depois desta consciência, o que poderá restar? “administrar o melhor que puder o lixo da memória. vagas imagens de catedrais, colunas sustentando a noite. árvores, visões etéreas de animais. lume. esgravatar no estrume e descobrir-te intacto.” (Al Berto, 2005, pp.361, 362).

A raiva é, com certeza, um sentimento profundamente desconfortável de desgosto e tristeza, que pode conduzir o mais sereno dos seres humanos à mais turbulenta das loucuras. Talvez o desejo de esquecimento e metamorfose nalguma coisa bela e etérea seja uma fuga à permanência da angústia. O bater de asas capaz de libertar o furacão. “hoje posso compreender o mais ínfimo grão de poeira. cada grão infinitamente pequeno da extraordinária viagem. e, se por acaso despertar algures na vastidão doutras vidas, humildemente, desejaria apenas ser a fragrância breve de uma flor. mas não te aconselho a tristeza, Al Berto, nem a melancolia, pensa bem... quantos fogos estarão ao alcance do tacto? acende-os sem demora, continua invisível.” (Al Berto, 2005, p.364). A transformação do poeta em algo inumano com certeza aliviaria a dor. Mas viver é preciso e nessa demanda ninguém escapa ao seu quinhão de sofrimento. Pouco adiantam a agressividade, a força interior ou mesmo a cólera descontrolada se o cérebro não estiver no sítio certo. E quando a invisibilidade é o primeiro e o último lugar? Quando o que se possui é tão claro que não se pode trocar com ninguém, resta aquele lugar à chuva na parte invisível da noite.

O poeta que escreveu estes textos, podemos ouvi-lo a contar-nos a sua infelicidade ao ouvido. Desafiando as leis da mente e da gramática, esta é a sua escrita mais autobiográfica, isto porque é possível ser-se mais claro ainda. A sua função é percebida como o lixo bruto das palavras emergentes, como as aparas que se soltam do poema esculpido pela beleza. “definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado. morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que for, mas o vício de escrever é ainda tão forte que o facto de já não escrever nos mantém vivos. morre-se de vez em quando, sem que se conheça exactamente a razão, morre-se sempre sozinho.” (Al Berto, 2005, p.369). Este é o Al Berto sem lirismos nem contemplanções, próximo do pensamento que orienta os seus primeiros escritos, embora mais esclarecido da vida e da morte, mais sabedor do vazio e dos seus silêncios. O Al Berto ciente de que é impossível viver paralisado pelo medo da morte. “mudei de casa 34 vezes, mas ainda não desisti de me olhar de frente no espelho, mesmo que isso implique um grande tormento, hei-de reaver todos os meus corpos perdidos. hei-de acabar por amar um deles, e não precisarei mais da minha imagem.” (Al Berto, 2005, p.372).

Nestes textos é notória a presença de elementos do caos e da angústia, muitas vezes embelezados pelo poeta noutros poemas. Creio que Alberto terá escrito grande parte destes medos em isolamento, provavelmente em Sines, o que lhes confere um carácter ainda mais primário e carregado de elementos simbólicos inconscientes. Este é o espaço em que o contador de histórias fala de si, do seu caos. “transformei as palavras em coisas palpáveis. regressei definitivamente à simplicidade dos gestos. regressei à contemplação da vida que irrompe de madrugada em madrugada. regressei ao tacto subtil

das plantas, ao mistério adolescente dos poços, ao lume místico das giestas, ao cio dos animais. regressei para que a morte não se transforme num suplício.” (Al Berto, 2005, p.373). Quando a urgência da escrita é impossível negar abre-se o caminho para a raiva. “truculentas palavras assaltam a minha inércia. as mãos aflitas, o sono irrequieto, os pesadelos cheios de pompa e honor. horas e mais horas de olhos abertos no escuro. este tempo em que me esqueço de existir.” (Al Berto, 2005, p.375). Mais um desejo de metamorfose frustrado, mais um ciclo que se completa no nada. O nada que antecede a destruição e perpetua a existência. Al Berto sabia o que fazer. “às vezes, o dia inteiro resume-se a uma palavra; mas hoje, se não conseguir escrever, saio para a rua e mato alguém.” (Al Berto, 2005, p.376).

O terceiro medo aparece-nos um ano depois, tão despojado de vida e de amor como os outros. Até a paixão da escrita se assemelha a um grande nada. Mas só as grandes paixões providenciam o álibi para a vida e para o cometimento dos pequenos crimes. Tal como a intensidade depende da sensibilidade e sim, é sempre uma questão de pele “... a paixão revelou-se-me no instante em que percebi que sabia quase tudo da vida, mas já não foi possível perder-me na tentação do suicídio. nunca ameí e nunca fui amado: ignoro se isto é verdade, o mais provável é ter inventado, um dia, esta mentira, unicamente para me salvar.” (Al Berto, 2005, p. 457). Estes textos são certamente o lugar da dúvida, onde a sujidade da escrita pode aparecer e o horror é bruto, indeciso, zangado. Talvez o poeta precisasse deste lugar, onde sujar as mãos não implicasse trabalhar o belo. A frustração provoca raiva e muitas vezes a única razão que leva alguém à fúria é a tristeza, pura e dura. Talvez haja nestes textos mais do Alberto homem que do Al Berto poeta. Talvez a escrita dos mesmos tenha tido origem na necessária união entre ambos,

muitas vezes pouco pacífica. Pois a urgência da escrita é eterna e o clube dos poetas mortos imenso. “não há riso naquilo que escrevo. almoço sozinho. chove, é preciso cultivar a solidão. nada me dói e ninguém bateu à porta. não há riso no dia a dia, e isto nada tem de angustiante ou literário.” (Al Berto, 2005, p.459).

É na *Comenda de fogo* de Eduardo Pitta (2002) que ficamos a saber que por altura da primeira edição d’*O Medo* Alberto tratava a obra, ironicamente, pelo nome de *tijolo*. Será que o peso do *tijolo* se fazia sentir verdadeiramente? É que, *O Medo* cresceu... talvez na impossibilidade do amor ser maior. Sendo que amar é viver, é no medo que o poeta resume a sua vida e a sua morte, é n’*O Medo* que alcança a imortalidade. Tal como Alberto previu, o *tijolo* caiu-nos em cima da cabeça. A mim, deu-me um entendimento que nunca entenderei completamente mas a noite tornou-se mais fácil. “é preciso continuar acordado e ter consciência disso, manter-me acordado para que nada se perca e tudo se transmude, mesmo que dolorosamente. este medo secreto de endoidecer. ponho-me a amar aquilo que não amo, a vida parece fazer uma trégua, é menos cruel. acontece-me sempre assim: amar o que já não amo e dá-me sono, e sonho com aquilo que ainda não amei, durmo profundamente.” (Al Berto, 2005, p.460). Conseguir viver da forma mais digna acarreta sofrimento e violência. O caos da infância e os fantasmas do passado assemelham-se ao cálice sagrado, agridoce, do qual o poeta bebe, bebe em excesso obsessivamente, recusando-se a cair. Porque dos sonhos desfeitos, é preciso acordar. E ao medo é preciso coragem para o sentir.

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“o homem recortando-se no crepúsculo ambarino do mar. as aves esvoaçando muito baixo, a brisa, a maresia, o caderno de notas na algibeira. o olhar fitando a treva que se aproxima. a maldição: *que aquele que não ama os outros se apaixone por si próprio*. Narciso, a outra flor. a morte sobe das águas, revela o rosto da paixão verdadeira. o homem fecha a janela, acende a luz, abre o caderno de notas e escreve: *são três os poemas que não ousarei escrever*.” (Al Berto, 2005, p.462).

3. *Fuck fuck fuck em diferido*

“(…) Baunilha azul nos lábios orgasmo de baunilha/ Tarzan de pastelaria um cigarro de chocolate come/ Chocolates come sentado no cimo do *ice-cream tout la nuit/ Fuck fuck/ Fuck em diferido/ Os eléctricos já passaram e as mãos já não são as minhas/ Têm sede/ Sede de nudez/ Mas vou partir e deixar-te ai.*” (Al Berto, 2005 p.413)

É na genialidade psicótica do Presidente Schreber que Freud, 1981, introduz o conceito de narcisismo em relação com os mecanismos psicológicos responsáveis pela homossexualidade. Na homossexualidade existe assim uma dualidade narcísica, algo como *Thanatos* contra *Eros*. A escolha do objecto sexual, nos homossexuais, é desta forma, determinada por características narcísicas e retenção do significado erótico na zona anal. Organizados num contexto de uma fantasia primária, de fixação intensa à mãe e identificação com esta, os indivíduos tornam-se o alvo da sua escolha. Nestas condições procuram jovens semelhantes a si mesmos, partindo do narcisismo, procuram ser amados como a mãe os amou, enfrentando todo este processo através da idealização. “só conseguia amar-te se falasse de mim/ sem cessar/ hoje vivo quase sempre sozinho/ paciência/ os momentos de infelicidade estão esquecidos/ uma pétala de luz percorre as linhas da mão/ o rosto é aquele que sonhei/ e não o que a noite dos espelhos tenta dar-me/ eis o retrato de meu único amigo/ a quem tudo revelo/ o que me cresceu no coração” (Al Berto, 2005, p.521).

Em *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* de 1910, Freud, 1981, apercebe-se duma fixação das necessidades eróticas na imagem materna e da repressão deste amor ao longo do desenvolvimento. Ao longo desta análise, o autor faz-nos um resumo da sua teoria da sexualidade mantendo, no entanto, algumas reservas no que concerne à problemática da homossexualidade. Diz-nos, contudo, e parece-me importante referir, que em todos os casos de homossexuais masculinos, os indivíduos haviam tido uma ligação erótica muito intensa com uma mulher, geralmente sua mãe, durante o primeiro período de sua infância, esquecendo depois esse facto. Esta ligação havia sido despertada ou encorajada por demasiada ternura por parte da própria mãe, e reforçada posteriormente pelo papel secundário desempenhado pelo pai durante sua infância. Pela repressão do amor pela mãe, enquanto objecto sexual, a criança baseia o seu processo de identificação e escolhe o seu objecto sexual, a partir daquele que a mãe escolheria. O indivíduo regressa, desta forma, ao auto-erotismo escolhendo os objectos de amor de forma narcísica (Freud, 1981).

Posto isto e sabendo da ausência, pela morte, do pai de Alberto, resta a pergunta, seria a sua mãe uma “mãe-abutre”? Para responder, procurei imediatamente um poema. Comecei a folhear *O Medo*, instintivamente, nos primeiros escritos. Eis o que encontrei em *Le plus grand calligraphe*, de 1975, “*les mots/ les motsfruits les motsjus les mots à mordre les mots à tordre les mots à jouir les mots à cuire les mots voyage les mots/ des noms/ voici des noms: Nerf-Kid = Tangerina = Kalou on Ice = Oli = Salive = Henriette Rock = A. Petit-Pieds = Peter Schlagger = mon fruit à mordre, toutes les heures/ l’astronaute halluciné l’exil et l’après-exil l’écriture un espace les mots fous mordre les fous mordre les mots qui bavent du corps/ les textes le même texte toujours un autre*

même texte/ le mirage du corps déserté je l’observe/ un texte de sable qui flotte avec les grands vents l’eau la mer et l’océan plus vaste (...)” (Al berto, 2005, p.77). Terá sido desta forma que a “mãe-abutre” criou o seu redentor? “ele que também pode ser ela, ou vice-versa, num instante de espelho. *loirinho, ai rapaz tão loirinho como ela.* o lenço molhado com lavanda, cigarro hirto, mão na anca rua abaixo. passo incerto, boca abrindo-se num destroçado suspiro. *loirinho, ai rapaz tão loirinho como ela.* a mesa engordurada do bar onde ela se embebeda e me sorri. *rapaz tão loirinho como ela, qu’eu vou com ele prà cama!*” (Al Berto, 2005, p.142).

A dúvida continua presas à relação com a mãe que sabemos ter estado presente na sua vida e na dos seus irmãos. Terá Alberto tido mesmo uma “mãe-abutre” ou aquela mãe, que fez tudo o que pode, com o que tinha, nunca seria suficiente? Será que a sua fixação é resultado de uma relação intensa ou do vazio que o caracteriza relativamente ao criador, ao pai que castra e equilibra? Freud, 1981, em *Uma introdução ao Narcisismo*, aquando da teorização da libido e suas diferenciações, menciona sucintamente que o ideal do ego associado a uma consciência que actua como vigia do próprio sujeito, exige que grandes quantidades de libido homossexual sejam introduzidas em si próprio, onde encontram escape e prazer, formando um ego ideal narcisista. O autor menciona os delírios paranóicos como sendo derivados deste tipo de estruturas de personalidade, localizando o seu surgimento nas influências da crítica verbal iniciada pelos pais e continuada ao longo da vida. Contudo, o fenómeno da consciência tende a repetir-se todas as vezes que ocorre uma tendência à repressão. A repressão, por sua vez, entendida como um agente de censura, nasce do desejo de liberdade e da retirada da libido homossexual dos objectos censurados. Este fenómeno é descrito por um confronto

consciente, de forma regressiva, traduzido em revolta contra o agente de censura. “em sua boca dardeja um narciso de cuspo/ não encontrará na fala sossego algum/ depois do susto das palavras murmuradas/ o corpo incha e poro a poro uma abelha/ refulge sobre a máscara de mel/ poderíamos falar dele noite adiante/ mas não/ o começo da escrita seria a sua voz quebrada/ no silêncio obsessivo das horas/ mas não/ porque são horas de profundo e anónimo abandono (...)” (Al Berto, 2005, p.353).

Kernberg, 1994 diz-nos que uma vez ultrapassados o medo e a inveja pelo sexo oposto (em ambos os sexos) obtêm-se uma experiência total de ligação e conquista sob as proibições sexuais impostas ao longo do desenvolvimento. Ou seja, depois da escalada edipiana o sujeito estará apto a eleger objectos de amor de forma integrada no seu mundo interno e, assim, pronto para estabelecer relações de objecto sexuais e de amor, de forma adequada. Mas o que acontece quando o novelo pré-edipiano é tão emaranhado que os conflitos e angústias se fixam antes da realidade descrita pelo Complexo de Édipo? O autor salienta as implicações práticas da relação pai-filho (rapaz) como sendo de extrema importância e uma fonte de estabilidade das relações amorosas. Atribuindo a uma identificação incompleta com a figura paterna, aliada a várias fixações no desenvolvimento, grande parte da instabilidade sexual nos jovens adultos (Kernberg, 1994).

Entre os escritos de Al Berto encontra-se uma carta, com uma dedicatória a seu pai e, sem dúvida, com um título curioso à partida. Esta *Carta da região mais fértil* é uma carta de três folhas, onde Al Berto descreve a sua vida de forma idealizada e faz algumas confissões diluídas na distância. “vai certamente estranhar esta quase interminável carta pai/ há muito tempo que o silêncio se fez entre nós/ o pai com os seus trabalhos aí onde o

tempo custa a passar/ e eu pobre de mim/ tão aflito com a velocidade desse mesmo tempo (...)” (Al Berto, 2005, p.397). Esta é a introdução da carta, onde estranhos se reconhecem e medem as distâncias que se cimentaram, num lugar sem tempo nenhum. “(...) o corpo esvaziou-se lentamente e/ com o passar do tempo sei agora/ este casamento foi um erro/ estou terrivelmente só/ talvez seja por isso que me lembrei de lhe escrever/ pai/ decidi partir (...)” (*Idem*). Al Berto descreve em seguida um casamento errado, onde o amor é estranho e a rotina bizarra. Tudo elementos do caos e da inconstância, “(...) tenho a certeza que seria capaz de suportar a minha mulher/ se ainda a amasse/ partilharia com ela a loucura que adquiriu pela casa/ a semanal mudança de lugar dos móveis (...)/ enfim/ se eu ainda a amasse talvez (...)” (Al Berto, 2005, p.398). E porque não a verdade sublimada, numa tentativa de redenção consciente? “(...) mas é certo que arranjei outras compensações/ a amizade segura de um amigo/ talvez seja melhor não revelar grande coisa sobre este assunto/ poderia chocar o pai por demasiado íntimo e delicado/ duvido mesmo que conseguisse entender a amizade como eu a entendo/ que quer/ sempre gostei da travessia das noites e das pessoas/ e de beber/ muitas vezes nem sei quem são as pessoas com quem falo/ o pai dir-me-á que tudo isto são simples fugas/ é possível/ desde que me conheço que fujo (...)” (*Idem*).

Numa tentativa de regresso contido e reservado pela distância, Al Berto confessa-se ao seu pai morto, talvez por se sentir *terrivelmente só*. Idealiza uma vida que não é a sua mas que poderia ter sido e, tanto quanto sabemos, não me atrevo a contrariar. Como observamos, a certeza reside apenas nesta própria carta ser um ponto de fuga. Representante do inicial, de onde se ramificaram os outros todos. “(...) sei que devo partir de todos os lugares onde chegar/ se é que alguma vez vou chegar a algum lugar/

fascinam-me sobretudo as cidades costeiras/ nelas poderei embarcar para outras cidades/ ou ficar no cais a ver os barcos afastarem-se/ e quedar-me silencioso horas a fio/ olhando-os desaparecer/ com o simples desejo de ir com eles/ mas ficar/ ficar um dia mais para que o desejo de partir se torne tão forte/ insustentável/ e me apeteça morrer em cada porto de partida e de chegada (...)” (Al Berto, 2005, p.399). Adiar, com a loucura, a morte ou o renascimento? “(...) a princípio assustei-me/ mas com o tempo habituei-me/ como me habituei a ver no escuro a desolação de barcos naufragados/ e a viver sem corpo sem sombra e sem reflexo/ minha mulher achou melhor internarem-me/ mas nunca me foi visitar/ nem uma só vez enquanto estive atado a uma cama/ precisava tanto dela/ ou de alguém que me tocasse/ para me certificar que a vida ainda latejava no fundo do corpo/ não se assuste pai/ tudo isto passou e a morte parece não querer nada comigo/ de resto/ a vida também não (...)” (Al Berto, 2005, p.400). A redenção necessária e a busca incessante por um “pai generoso”, que apenas existiu fragmentado em muitos outros. “(...) talvez não devesse falar-lhe nestas coisas/ que direito terei eu de o inquietar? de o perturbar?/ (...)/ o pai já deve ter os cabelos todos brancos/ pouco ou nada tínhamos a dizer um ao outro/ (...)/ não sei se o pai consegue imaginar o que é uma cidade/ que respiração ferida de cimento se exala dela/ um coração de gasolina e de néon palpita das avenidas/ aos subúrbios de lata e de estrumeiras/ (...)/ poderá imaginar tanta luz em plena noite?/ o espaço rasgado por passos rostos barulhos sibilantes/ sirenes gritos aflições pequenos suicídios/ ignoro se o céu imenso daí não o acharia estreito por aqui/ percebe agora como é que alguém se pode perder na noite?/ não sei (...)” (Al Berto, 2005, p.401). Parece existir aqui um esforço empático por parte do poeta, não exactamente dirigido ao seu pai mas antes numa tentativa de se dar a conhecer ao pai estranho, num acto

derradeiro de submissão. Talvez seja um pedido derradeiro de aceitação e de reconhecimento, pelo criador ausente, de uma cria da negação e do vazio.

Na sua teoria sobre a sexualidade, Kernberg (1994), diz-nos que nas personalidades marcadas pelo traço narcísico ocorre uma destruição inconsciente das representações do objecto que as torna incapazes de ascender ao estado “apaixonado”. Sendo este descrito por um sentimento onde existe uma união íntima com outro ser humano e se reactivam a sequência total de estados emocionais, que asseguram que o indivíduo permaneça num estado de empatia continuada. Seguida da carta a seu pai Al Berto escreveu uma outra, *Carta da flor do sol*, dedicada “a meu amigo”. Será este um amigo imaginário retirado da sequência ficcional dedicada ao pai? Ou serão tudo meias verdades, fictícias, escritas para distrair a angústia? “vou partir/ como se fosses tu que me abandonasses/ o último sonho que tive era estranho/ via o fundo límpido de uma rua estreita/ que desembocava num largo iluminado/ havia leões empalhados nos passeios em areia solta/ já não me lembro bem/ parece que uma mulher avançava com um envelope na mão/ estendia-mo e gritava/ mas eu não conseguia perceber/ insultava-me muito provavelmente (...)” (Al Berto, 2005, p.405).

Em 1992, Kernberg tinha identificado uma estrutura a que chamaria *Narcisismo Maligno*. Esta, terá sido encontrada em pacientes tipicamente narcísicos, com manifestações do comportamento anti-social, sadismo ego-sintónico e orientação paranóide mas que mantêm a capacidade de ser leais, preocupação alheia e conseguem experienciar sentimentos de culpa. Na mesma obra, onde o autor ressalta o conceito de *Agressividade*, é dada uma importância fundamental ao ódio primário afirmando-se que este objecto de ódio será diferenciado da raiva, enquanto afecto, especialmente em

condições de relação transferencial. Contudo, a característica mais importante deste ódio é o facto de ser intolerável por parte do sujeito (Kernberg, 1992). O autor acrescenta que no paciente dominado pelo ódio primário ocorre um processo estranho, como se tratasse de uma defesa comum, sendo, porém, uma defesa contra o despertar desse ódio através de mecanismos de *acting-out*, identificação projectiva, e fragmentação do processo cognitivo. A mente deixa, deste modo, de ter percepção da contenção de uma emoção dominante, sendo a defesa contra isto encarada como a expressão do impulso (Kernberg, 1992). Creio aproximar-me mas é um crer reservado. Penso estar mais próxima de Alberto ou Al Berto, da parte dele que, por todos os motivos, pior entendo. “(...) repentinamente a voz cessou de se ouvir/ eu tinha na palma da mão uma quantidade de comprimidos mortais/ depois a voz fez-se ouvir a espaços irregulares: *pobres unhas/ pelas amarras húmidas dos lençóis rotos/ barcos/ velas sem sol papel pintado descolando-se das paredes/ silêncio espesso no sarro da noite/ (...)/* tinhas a cara mascarada com sangue quando a voz silenciou/ a mulher ria/ eu corri para ti sem conseguir alcançar-te/ sentei-me na cama/ veio-me do fundo da idade o momento em que nos conhecemos/ resolvi levantar-me a meio da noite e escrever-te esta carta (...)”. (Al Berto, 2005, pp.406; 407). Kernberg, 1992, afirma que a intolerância da realidade, por parte deste tipo de pacientes, facilmente se transforma no ódio da realidade psíquica, contra o *self* e os objectos de ódio. Contudo, este sentimento é negado devido à intolerância mais profunda que é expressão do medo de perder o objecto de amor. Na raiz, o ódio é sentido no objecto de frustração onde, inevitavelmente, existe amor. O ódio primário que permanece e se movimenta, de forma patológica, num movimento circular que perpetua o ódio em si mesmo, será, desta forma, definido pela sua própria

incapacidade para eliminar a frustração através da raiva. “(...) a noite tornou-se patética sem ti/ não tinha sentido pensar em ti e não sair a correr para a rua/ procurar-te imediatamente/ correr a cidade dum ponta à outra/ só para te dizer boa noite ou talvez tocar-te/ e morrer/ como quando me tocaste a testa e eu não pude reconhecer-te/ sim/ correr a cidade procurar-te mesmo que me afastasses/ mesmo que nem me olhasses/ mesmo que disseses coisas que me/ mesmo que/ e ter a certeza de que serias tu depois a procurar-me (...) (Al Berto, 2005, pp.407; 408).

Sobre a homossexualidade, Kernberg, 1992, relaciona-a com estruturas tipicamente narcísicas, associando-a às Neuroses e à Perturbação Bipolar. Deste modo, as organizações de personalidade limite apresentariam uma homossexualidade através de um Complexo de Édipo invertido, sob a influência de conflitos pré-edípicos intensos, tais como medo da mãe, combinados com conflitos agressivos, pela mãe dentro do pai, e a consequência da ansiedade de castração. Isto traria um desejo inconsciente de submissão ao pai, no sentido da obtenção da gratificação oral, negada pela mãe. O autor ainda acrescenta, em breve trecho, que as perversões sexuais num contexto narcísico, se apresentam de forma regressiva para um universo anal, derivadas da necessidade de negação da realidade intra-mãe e da agressão inconsciente contra esta, expressa na fantasia arcaica de destruição dos obstáculos ao regresso ao útero. “a única coisa que levo comigo é a cápsula de laranja/ atada a um cordão em couro deste-ma tu um domingo/ quando ainda passeávamos perto do rio/ íamos ver o sol morrer nas águas/ caminhávamos sem destino pela cidade/ o crepúsculo atingia-nos com misteriosos desejos/ (...)/ enquanto te escrevo esta carta/ é também a última vez que penso em ti/ sempre habitei este país de água por engano/ (...)/ no entanto ignoro se chegarei vivo ao fim da noite (...)” (Al

Berto,2005, pp. 409; 410). Mais uma despedida, Al Berto? “(...) eu caminho enquanto tu não existes/ a noite aproxima-se com seus territórios de sombra e fábula/ areias penumbras oscilantes apagando resíduos de corpos/ teu corpo minúsculo arrefece dentro de mim/ quando as feras despertam nos olhos abandono-me/ à lama colorida dos terrenos vagos/ dói-me a voz ao chegar aos lábios/ os dedos penetram o metal cintilam/ conchas abertas ao sonho/ onde terei abandonado a nossa paixão? (...)” (Al Berto, 2005, p.412). Com certeza que sim. Mais um suicídio, mais um fragmento que se fende na perda, para a perda.

A problemática da homossexualidade, observada do ponto de vista dos distúrbios neuróticos, destaca a falha das relações maternas com a criança adiantando que esta faz com haja um enfraquecimento da identidade do rapaz, com o género masculino, identificado na mãe como seu complementar (Kernberg, 1992). O autor afirma que a homossexualidade é uma parte comum da organização neurótica da personalidade onde ocorre uma passagem do complexo de Édipo negativa, como defesa contra a castração. A escolha pelo objecto sexual, opera-se de forma narcísica, por homens semelhantes ao próprio indivíduo, no sentido de virem a ser amados simbolicamente como a criança é amada pela mãe. Via de regra, estes sujeitos amam como foram amados. “(...) preciso encontrar o lugar certo para o nosso amor/ queres vir comigo?/ já avisto da gávea inquietantes iluminuras de rostos afogados/ mãos antigas como rochedos peixes fantásticos/ bocas aflitas a tua boca mordendo/ o cordame avariado pelo sal/ ah meu amigo/ eis o sofrimento de meus lábios gretados pelo sarro oceânico/ eis minhas unhas doentes protegendo o sexo aberto/ às monções aos ventos adversos às vagas rumorosas/ (...)” (Al Berto, 2005,p.414) Kernberg, 1992, resumiu as principais características da

homossexualidade de origem neurótica referindo-se a uma dominância de submissão inconsciente relativa ao pai edipiano, estrutura defensiva própria do Édipo negativo num contexto de identidade egóica consolidada, prevalência de relações objectais totalmente integradas e a predominância dos desejos e defesas edipianas centrados na repressão. O autor crê que na submissão ao pai ocorre uma identificação defensiva com a mãe, que se torna o objecto narcísico homossexual. Este tipo de orientação sexual é deste modo caracterizada por escolhas objectais puramente narcísicas, podendo apresentar desejos de relações assexuadas com mulheres não ameaçadoras enquanto a sexualidade dirigida aos homens efeminados assinala a rejeição da agressividade heterossexual, simbólica do pai edipiano persecutório. “(...) vou abandonar-te no lado claro da noite/ onde o tempo é um fio de luz rasgando a espessura do corpo/ vou partir/ com estas manchas de frutos sorvados no coração/ para sempre vagamundo/ no corredor de espelhos sem tempo deixo-te o sonho/ onde já não arde nenhum rosto nenhum nome/ nenhuma voz da silente treva/ nenhuma paixão/ abandono-te para além da linha da manhã/ onde dizem que tudo existe se transforma e continua vivo/ longe/ muito longe desta inocente memória das Índias” (*Idem*).

Estas cartas foram retiradas de uma composição chamada *Três Cartas da Memória das Índias*, integrada n’*O Medo*. Tratam-se da segunda e da terceira cartas escritas. Ao princípio não percebi mas enquanto persistia na busca desenfreada pela mãe em Al Berto, li a primeira carta, *Carta da árvore triste*, dedicada a *minha mulher*. Agora sei que a carga sexual destes escritos é tão sublimemente surrealista, e tão real. “(...) o dia instalar-se-á igual aos outros milhares de dias/ com a banal crueldade dos acontecimentos/ ouves rádio enquanto o café aquece/ deixas queimar um pouco as torradas/ passas os dedos

pelos cabelos atados numa fitinha de chita/ ajeitas o roupão para cobrires o peito desarrumado/ depois/ com a chávena de café na mão mexendo o açúcar/ arrastando os chinelos de borracha virás até aqui/ onde encontrarás esta carta (...)” (Al Berto, 2005, pp.385; 386). Não será sensato tentar identificar se a organização mental de Alberto Pidwell Tavares seria mais neurótica ou mais limite... O caos confunde a objectividade. “(...) sou frágil planta nocturna e triste/ o sol ter-me-ia sido fatal/ conduzir-me-ia ao entorpecimento da memória/ e eu quero lembrar-me de teu rosto enquanto puder/ o pior é que me falta tempo/ sinto a manhã cada segundo mais próxima/ ameaçadora e cruel/ a luz arrastar-me-á para uma espécie de inércia inexplicável/ o silêncio será definitivo (...)” (Al Berto, 2005, p.387).

Kernberg, 1992, diz-nos que os homossexuais, de carácter neurótico, podem utilizar a idealização artística como defesa contra as regressões significativas na dissociação das trocas directas entre o prazer oral e o prazer anal, acrescentando que estes sujeitos podem apresentar uma variedade ampla de comportamentos sexuais, desde que se mantenha a componente homossexual. “(...) olho as fotografias de antigos desertos/ corpos coerentes que fomos/ bocas de papel amarelecido/ onde a sede nunca encontrou a sua água/ e às vezes ainda tenho sede de ti/ mas na vertigem da viagem o coração galopa desordenadamente (...)” (Al Berto, 2005, p.389). Quem será esta mulher de Al Berto? Uma figura literária idealizada? A própria mãe ou uma amante? A mulher dentro dele que repõe a ordem no desejo sexual? Certo é que esta é também uma carta derradeira. “(...) víamo-nos cada vez menos até que nos perdemos definitivamente/ foi quando me assolaram as primeiras visões/ as nossas noites eram sempre mais longínquas uma da outra/ a tua vida encheu-se de afazeres mesquinhos/ (...)/ como se eu ligasse alguma coisa

ao que tu fazias/ eu já andava atravessando as noites/ onde uma navalha oculta talhava um sexo branco no vento/ abria nas pedras fulvas da praia um lugar para esconder/ o corpo exausto/ a febre esmagava-me/ recolhia aos quartos de pensão/ com as mãos e o peito cheios de pássaros de haxixe e de vinho/ tinha medo (...)” (Al Berto, 2005, pp.390; 391). A noite e os espelhos colam-se à presença de Al Berto na vida e na transgressão sexual das drogas e dos afrodisíacos das Índias, do vinho e dos poemas. Objectos de amor e ódio usados na sublimação do desejo incompreendido. “poderás deitar fora a minha roupa/ e todos os meus objectos pessoais/ para onde eu vou não preciso deles/ as fotografias queimei-as ontem enquanto saíste/ se telefonarem do emprego diz/ que fui ver as Índias por descobrir/ ou que morri ou que me transformei/ diz o que te der mais jeito/ pensei em deixar-te duas cartas para meteres no correio/ mas no último instante eu mesmo as ponho no marco da esquina/ quando te levatares e abrires as janelas/ a luz espalhar-se-á por toda a casa/ sem mim a casa amanhecerá de outra maneira (...)” (Al Berto, 2005, p.393).

Serão estas memórias do ópio, um ponto de fuga para o útero? “(...) eu estarei longe/ nas costas de alguma Etiópia/ onde quantidades de lumes se avistam/ longe/ no cimo lúcido de meu próprio corpo contemplando/ o fulgurante sangue dos astros/ muito longe/ no segredo desse lugar único/ em que a escuridão da noite parece eterna claridade” (*Idem*). A biografia do poeta relata uma sexualidade, importante, livre e assumida (Anghel, 2006). Os factos, poéticos e da literatura, são de que quer a transgressão, quer a bissexualidade; o risco e a vida errante, fizeram parte da vida de Alberto. Odiava estar sozinho e creio que, por vezes, não gostava mais de escrever. No entanto precisava da solidão, tanto quanto da escrita. Passou depressa e tocou a todos os que o rodearam. Fez o

seu ninho num núcleo duro de familiares e amigos e tratou-os sempre com generosidade e ternura. O óbvio é que ao menino Alberto faltou um pai a quem se identificar. A sua mãe permaneceu mas nunca foi a mulher de um homem, não voltou a casar e a lealdade ao marido morto eternizou a sua figura, a sua ausência. O que observo em Al Berto é a procura incessante pelo príncipe encantado e a certeza contraditória de que não existem príncipes que não sejam, também eles, sapos. Por vezes quase que lhe encontro um desejo de ser heterossexual, de amar as mulheres do outro lado e não como seus semelhantes. Esta é a sexualidade da argumentação. Essa mesma que se segue à raiva e namoriska o desespero. Este é o lugar onde o poeta se procura e de onde foge, onde a escrita agri-doce se assemelha aos desejos femininos e a completude se compreende impossível. Alberto viveu a sua vida à procura de quem era. Encontrou alguns de si pelo caminho, muitas vezes apenas com o sofrimento e escuridão a iluminá-lo. Sobre o resto, fico-me pela imagem. Será que vale quatro mil palavras?

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

4. Entre os silêncios

Entre os silêncios existe o caos ordenado do passar dos dias, as máscaras que se envergam, os personagens que se moldam às situações. A imprevisibilidade destas e a nossa. Entre os silêncios estão as palavras, as pontes que relacionam o caos e (re)estabelecem a ordem. No silêncio está o segredo das causas das coisas e a escolha das palavras que o quebram. A noite, a insónia e o ofício de escrever. “a escrita é a minha primeira morada de silêncio/ a segunda irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras/ extensas praias vazias onde o mar nunca chegou/ deserto onde os dedos murmuram o último crime/ escrever-te continuamente... areia e mais areia/ construindo no sangue altíssimas paredes de nada (...)” (Al Berto, 2005, p.256).

Sobre o silêncio, em situação analítica, Matos, 2001, diz-nos que este é uma defesa ou a expressão de uma necessidade evolutiva de abstenção de um diálogo, interpondo distância e separação imediatas entre o sujeito e o objecto. O autor fala-nos deste tema na parte inicial do seu livro, *A Depressão*, obra de referência na construção deste capítulo. Matos, 2001, faz uma revisão das teorias sobre o silêncio, acrescentando que este modula o discurso e a intensidade do timbre conferindo à linguagem uma dimensão artística, humana e individual. O silêncio situa-se desta forma no âmbito da relação vivida, não analisável por não ser possível simbolizá-la numa linguagem convencional e transmissível. “hoje é o sexto dia/ sexta morada de silêncio/ anotar os nomes das flores e suas significações emblemáticas/ *absíntio / amargura, tristeza/ asfódelo / coração abandonado/ cinerária / dor de coração/ glicínia / ternura/ junquilha / melancolia/ silindra / recordações/ anotar os nomes das areias e das argilas mais*

profundas/ os nomes dos insectos e dos minerais/ as marcas discretas das coisas cortantes (...)” (Al Berto, 2005, p.260). Numa perspectiva freudiana, o silêncio é um símbolo do fim da existência, tendo relações precoces com a separação e a angústia de perda do objecto. Ulteriormente é o silêncio da solidão e da morte, onde são construídos o passado e o presente, dando significado à história individual e prevendo o futuro. Enquanto resistência à associação livre, o silêncio é uma expressão comunicativa de uma linguagem mais aproximada da pulsão e do seu objecto (Matos, 2001).

Numa perspectiva kleiniana, Matos, 2001, fala-nos do silêncio em relação com a *posição depressiva*. O autor refere-se a sentimentos de culpabilidade e tentativas de reparação como forma de integração adaptativa da agressividade. Através da deflexão do instinto de morte elabora-se a consolidação do ego e o reconhecimento do objecto, numa fase caracteristicamente pré-genital. O silêncio é entendido, nesta perspectiva, como obstáculo à separação, como a recusa a um diálogo à distância, uma vez que o objecto é reconhecido projectivamente como maléfico. “as palavras sujas com dedadas/ estão assinaladas em itálico e/ soltas a um canto rasgado da folha/ estavam rabiscadas estas frases:/ o tempo encoberto para lá das brancas portas/ quase sempre fechadas/ apesar disso conheço o momento propício/ à fuga/ à morte do albatroz que perdeu a rota (...)” (Al Berto, 2005, p.264). O autor acrescenta que adiante, na análise, surge uma espécie de identificação introjectiva com o objecto bom purificado. Desta forma retoma-se o diálogo sintónico e reparador com o objecto anteriormente danificado. O silêncio edipiano existe em contraposição relativamente ao investimento libidinal agressivo ou à agressividade investida pela libido. Neste sentido, a culpa emerge do sonho e representa a imago materna idealizada e exigente. O analista será o objecto transitivo através do qual é

deflectida a agressividade. “(...) o avermelhado das luzes de vigia/ a terra enegrecendo-se sob a espessa sombra das/ aves/ nuvens pesadas rubras/ vibráteis/ não percebo/ dentro de momentos é cedo ainda para matar as palavras/ será sempre cedo nas moradas do meu silêncio?” (*Idem*). Os poetas escrevem para serem imortalizados mas como o pai albatroz, que perdeu a rota a caminho dos céus e não salvou a sua alma, os livros rasgam-se, as palavras apagam-se. E as pessoas esquecem-se. No final, o que será a escrita senão um refúgio dos sentidos? Um cofre que guarda o seu conteúdo sem o manipular, as folhas que guardam as palavras, as suas associações particulares. E no que toca a esconder tesouros, todos temos, cá dentro, um pirata.

Matos, 2001, diz-nos que nas personalidades depressivas, como nas narcísicas, se verifica a carência de um bom objecto, no decurso da sua evolução. Sendo que esta carência marca uma tendência para a ligação a objectos com o mesmo cariz do que está em falta, pode conduzir a uma dependência constante deste tipo de relação objectal. Quando o que predomina é um investimento positivo, a criança é forçada a desenvolver-se de acordo com o ideal materno, transformando-se na cópia do seu retrato idealizado, como um duplo narcísico. “(...) ouço-te/ e com um gesto brusco aliso o sal dos rochedos/ a surpreendente floração da urze e da alfazema/ apago com a fala a hesitante escrita das algas/ ascendo aos espaços de silencioso lume/ onde as palavras deixam tombar pétalas em chamas (...)” (Al Berto, 2005, p.271). Alberto escrevia e também a sua mãe. Que mais teriam em comum? “(...) eu vou continuar aqui/ arrumando as pedras os fogos o cuspo os astros as veias/ a florida água das paixões/ daquela memória todos os actos/ onde a ausência do corpo-amante adquiriu a ternura do barro/ e a vida esquecida de alguma cassiopeia” (*Idem*). Desta identificação narcísica, o produto duplicado pode, por vezes,

constituir-se como um falso-*self*, predominantemente histérico, e ser estruturante de uma personalidade cingida. O duplo narcísico tende a um carácter masoquista, como o que se verifica nos homens homossexuais, e fortes traços de passividade do ego (Matos, 2001). “(...) dormirei na vegetação fosforosa das águas/ todas estas horas em que te afastas de mim/ não te esqueças... escreve sempre/ para que os dias se prolonguem/ onde o teu corpo é precioso alimento do meu (...)” (Al Berto, 2005, p.337).

De acordo com Matos, 2001, o depressivo ama para ser amado e admirado. Possui uma auto-estima pobre, explicada pelo ego mal formado, que se equilibra numa outra grandiosa. Na condição depressiva é a necessidade do amor dos outros que possibilita ao indivíduo estabelecer relações afectivas e não a capacidade de amar propriamente dita. A defesa maníaca de grandiosidade actua no sentimento de não realização, uma vez que as relações de objecto se organizam sem uma verdadeira identidade. O autor acrescenta que o sentimento de falha e o medo de falhar são muito característicos nos depressivos por conta da sua ligação ao defeito egóico e à exigência do seu ideal. Desta forma, a depressão é um efeito da paralisia do ego, incapaz de enfrentar a ameaça. Neste contexto, a ansiedade e a angústia são os sintomas que mobilizam o ego para o combate ou (quando o medo é imenso) para a fuga. “nunca poderás acusar-me de termos conhecido o luxo/ vivemos na humildade de riquezas só imaginadas/ e no terror da insónia/ onde o obsessivo corpo substituiu a suave cocaína/ as abelhas envelheceram na paixão do mel/ estive quase sempre ausente dos dias/ fechado em longínquos favos calcinados/ rodeado de livros velhos e alguma roupa/ (...)/ no entanto eu sei que se conseguir escrever/ um verso todas as noites um verso que seja/ será suficiente para adiar o branco infinito da morte” (Al Berto, 2005, p.477).

Aprendem-se muitas coisas quando não se dorme, até as aprendizagens mais cruéis passam à frente dos olhos abertos no escuro, quando dormir um bocadinho ainda está à distância de umas horas. “hoje à noite avistei sobre a folha de papel/ o dragão em celulóide da infância/ escuro como o interior polposo das cerejas/ antigo como a insónia dos meus trinta e cinco anos (...)” (Al Berto, 2005, p.333) Alberto aprendeu a morrer, a envelhecer lentamente, a conhecer o medo. Quando o sofrimento não perdoa e a função vital não se reduz ao equilíbrio para que tende, não dormir é desamar, mesmo para quem sempre procurou ser amado. “(...) dantes eu conseguia esconder-me nas paisagens/ podia beber a humidade aérea do musgo/ derramar sangue nos dedos magoados/ foi há muito tempo/ quando corria pelas ruas sem saber ler nem escrever/ o mundo reduzia-se a um berlinde e/ as mãos eram pequenas/ desvendavam os nocturnos segredos dos pinhais (...)” (*Idem*). No silêncio do escuro descobre-se a solidão e a inutilidade dos sonhos cuja função organizadora se dilui num oscilar sonolento e vigilante, angustiado e ansioso. O poeta que não dormia, percebia a noite. Descreveu-a muitas vezes nos seus poemas. Nas inúmeras conversas com outros corpos, seus e do mundo. Mas a noite era a sua insónia e com ela o medo. “(...) não quero mais perceber as palavras nem os corpos/ deixou de me pertencer o choro longínquo das pedras/ prossigo caminho com estes ossos cor de malva/ som a som o vegetal silêncio sílaba a sílaba o abandono/ desta obra que fica por construir... o receio/ de abrir os olhos e as rosas não estarem onde as sonhei/ e o teu rosto ter desaparecido no fundo do mar/ ficou-me esta mão com a sua sombra de terra/ sobre o papel branco... como é louca esta mão/ tentando aparar a tristeza das lágrimas” (*Ibidem*). Entre os silêncios, as máscaras psicóticas são muitas vezes as mais atractivas. O vazio e o prazer imediato, somados com uma generosa privação do sono, não são indicadores de

boas escolhas. Mas as escolhas que fazemos são nossas e delas apenas podemos esperar as consequências. Parece fácil, na verdade. E quando escolhem por nós? Será assim tão simples permanecer acordado?

Matos, 2001, diz-nos sobre a depressão latente ou mascarada que esta existe sem existir, ou seja, traduz-se no seu equivalente afectivo, como um afecto depressivo latente, porém actuante de um recalado vivo e de um inconsciente dinâmico. A depressividade será o conflito permanente entre um sentimento de inferioridade ou de incapacidade e o esforço defensivo para não deprimir. Esta recusa à depressão é efectuada através da expulsão do objecto interno, temporariamente mantido à distância, pelo *acting-out* da raiva narcísica. Este movimento define-se, por exemplo, em períodos de grande actividade e produtividade que oscilam com a inibição do depressivo. Os depressivos defendem-se e, quanto muito, contra-atacam. O medo e a visão ameaçadora do mundo são os condutores do perfeccionismo e da obediência ao ideal. Sem capacidade de perder o objecto mas com igual carência para o investirem, os depressivos perdem-se a si próprios nas suas rebeliões. “de degrau em degrau afundo-me na sabedoria/ do ouro e da visão conheço a lenta travessia/ onde o corpo se evapora no fogo do tempo/ recamado de rostos e de petrificadas memórias (...)” (Al Berto, 2005, p.485).

Relativamente às depressões narcísicas Matos, 2001, diz-nos que se definem num sentimento de humilhação ou raiva gerador de afastamento ou abandono do objecto. Sendo depressões muito mais narcísicas que libidinais, aproximam-se do estado depressivo. O autor chama-lhes *depressões de dor psíquica*, como se tratassem de uma ferida na auto-imagem por onde o investimento libidinal do ego é drenado. Tendem à cronicidade e a sua alternativa reparadora é a criação artística. Contudo esta é uma

pseudo-reparação devido à insuficiente dessexualização do complexo de Édipo. O autor acrescenta que a disposição depressiva é sempre acompanhada de uma base narcísica deficiente, existindo a tendência para a construção de um ego idealizado com o objectivo de disfarçar a imagem empobrecida da vivência interna. Estes indivíduos tendem a exhibir um falso ego, de circunstância, com o propósito de obterem através dele a aprovação externa. A criação espontânea, enquanto suposta cura, baseia-se na esperança de recuperação do passado, que actua como barreira ao agir da depressão. “ainda ali permanece aquele tronco de palmeira/ a cadela morta por enterrar... as azedas/ amontoadas a um canto do jardim a cinza e o carvão/ do antigo lume de verão... ouço todas as campainhas/ que toquei ao procurar-te/ quando o vento perturba a escuridão dos sentidos/ sossego os dias junto às raízes das glicínias/ deixo explodir o silêncio agudo das aves feridas em pleno voo... (...)” (Al Berto, 2005, p.315).

Matos, 2001 chama à depressividade um *tempo morto*. Uma espécie de delonga no decurso existencial, cuja reparação narcísica só se poderá efectuar através da desidealização do mundo objectal. A compulsão para a repetição, característica destes indivíduos, tem como objectivo voltar atrás num passado que não foi sentido como completo. Contudo, os insucessos repetidos perpetuam a luta pois o abandono do passado não é possível, uma vez que corresponderia a uma cicatriz do *self* não tolerável pelo narcisismo. O autor observa que os sentimentos de hostilidade são a defesa psicótica oriunda da frustração, que consistem na retirada do investimento objectal para o investimento narcísico e se constituem como o primeiro e mais potente mecanismo anti-depressivo. Num sistema deste tipo o indivíduo fica preso e fixado ao medo dos seus antepassados. Na organização depressiva, existe um arrastamento constante da

representação do objecto materno idealizado. Assim, a retracção narcísica e o reforço do investimento do objecto primário constituem-se como os mecanismos defensivos de base contra uma realidade frustrante. “(...) agarramo-nos à memória um do outro/ o tempo é coisa que não existe mais/ onde vertiginosas paixões se transmutaram em tatuagens/ sons imperceptíveis através de granitos húmidos e trevas/ que só a insondável noite da prisão ensinou a decifrar/ vivemos na precisão milimétrica da cela/ com o amargo sussurro duma ausência apagando a fala/ e do pensamento qualquer noção de Mundo/ permanecemos imobilizados sob a densa corda de luz/ que nos enforca a secreta e branca escuridão da alma” (Al Berto, 2005, p.465).

A falha neurótica e o fracasso existencial, em que assenta a persistência do conflito, referem-se sempre a uma experiência de falta da função parental. É neste sentido que se manifesta o traço dependente, que os neuróticos revelam ou escondem reactivamente. A depressão e o luto patológico são a consequência da perda ou da ruptura de uma relação que sempre esteve aquém do desejo e do fantasma (Matos, 2001). Neste sentido, a actividade criativa é o equivalente de um luto inacabado e uma depressão latente que desencadeiam um processo misto de sublimação, deslocamento e restauração. De acordo com Matos, 2001, a reparação do objecto perdido condiciona a actividade criativa, agindo como um mecanismo de compensação da depressão, por diminuição da culpabilidade. O autor acrescenta que este movimento carece de efeitos evolutivos mas possui outros, mais ou menos paliativos. Quando existe predomínio da sublimação o artista tende à contenção e à abstracção, uma criação do tipo histórico é onde o impressionante se cruza com o caótico e a descontinuidade, que marca a produção, ocorre da necessidade de intervalos para reabastecimento narcísico, que se perde nas constantes

recriações do objecto perdido. Na criação *normal*, acção criadora da personalidade genital, permanece o que é verdadeiramente espontâneo. Na base do depressivo são encontradas angústias de abandono, de separação e de desamparo. A depressividade define-se como uma constituição limite que apresenta, na sua sequência regressiva, períodos de melancolia. O factor primordial desta é a relação ambivalente sádica que o objecto primário estabeleceu com o sujeito. Tratando-se do sadismo anal em que o amor e o controlo do objecto são duas intenções simultâneas e permanentes. O ego em formação sofre o ataque de um masoquismo massivo, que se estrutura defensivamente contra a angústia de falta de amor. O super-ego é rígido e severo, primitivo e fundido com o ego, como um produto bruto do instinto de morte tornado explicito pela deformação egóica. O depressivo bloqueia na mutação relacional edipiana e a obra vira-se contra o criador, sob o pano da formação reactiva (Matos, 2001). “(...) é tarde/ estou doente no milénio que finda/ as grandes rotas da paixão aborrecem-me/ outro corpo magoa o esquecimento do meu/ tenho a saudade duma mão sobre o rosto/ a melancolia dos olhos dos afogados/ mas nunca pedi à morte um pano limpo/ para vender ou polir o âmbar dos teus/ resta-me este texto antigo deserto de asas/ sobre a pele mordida das cinzas do voo/ as horas como feridas de aguçados dentes/ onde tremem alguns corpos que foram meus” (Al Berto, 2005, p.486). Entre os silêncios e o caos, o corpo adoece. Alberto estava doente e a metamorfose seria final. A doença sempre foi tida como uma coisa que se vence. E se é preciso recorrer ao cinismo, que seja para sobreviver. Mas o tempo escasseava e Alberto tinha mais em que pensar. Restava-lhe a aceitação de que a morte teria que ser entendida e assimilada. Al Berto teria que desaparecer lentamente, aos poucos, e desta vez definitivamente.

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“dizem que a paixão o conheceu/ mas hoje vive escondido nuns óculos escuros/
senta-se no estremecer da noite enumera/ o que lhe sobejou do adolescente rosto/ turvo
pela ligeira náusea da velhice/ conhece a solidão de quem permanece acordado/ quase
sempre/ estendido ao lado do sono/ pressente o suave esvoaçar da idade/ ergue-se para o
espelho/ que lhe devolve um sorriso tamanho do medo/ dizem que vive na transparência
do sonho/ à beira-mar envelheceu vagarosamente/ sem que nenhuma ternura nenhuma
alegria nenhum ofício cantante/ o tenha convencido a permanecer entre os vivos” (Al
Berto, 2005, p.516)

5. Projecções, metáforas e metonímias, em nome do pai

Al Berto escrevia sobre sentimentos, sobre a morte, sobre o mar, a natureza e o cheiro das cidades costeiras. Da mesma forma que a vida começa na integração de imagens a sua mente, por vezes, transformava-se no projector que inundava o branco do papel. No início, terá sido o verbo que o moveu mas o pintor distraído descobriu a palavra. Neste mundo de ambiguidades aprendemos que só podemos ser bons juízes de nós mesmos. Alberto conhecia os caminhos que trilhava mas a doença apanhou-o ‘na curva’. A ironia final da vida cujo controlo escapa por entre os dedos, na acumulação de lugares vazios. Al Berto tem bastantes registos poéticos em que se refere a si próprio na terceira pessoa. De facto os últimos livros d’*O Medo* contêm poemas em que autor não se implica de todo, ou pela temática em questão ou pelo deslocamento contínuo que faz para *outros corpos*.

Penso ser esta a melhor forma de definir alguém tão fragmentado e as palavras são dele: “virava todo o seu sentir para o mar/ quando no medo dos míticos promontórios/ rasgou a oceânica visão... a ânsia de partir/ remotas eram as constelações que consultara/ os rostos traziam a brancura queimada das velas/ eram palavras segredadas lendas de feras/ que os dedos e a matemática já tinham assinalado nos mapas/ a vida da selva a flora mole dos pântanos/ os costumes tribais dos arquipélagos/ a prata das planícies o mistério de caudalosos rios/ e a tempestade sacudia o granito/ da sua imobilidade surgiam estes sinais transparentes/ estes animais cuja pelagem de ouro a noite corroe/ e os passos alucinados pelas lages do porto/ ressoavam no medo... medo que o mar o acorde/ e descubra que não existe mar nenhum/ por fim atacaram-no as

febres/ as febres da alba com perfume a violeta/ as febres que iluminam os sentidos/ e alimentam o surdo canto dos loucos e dos búzios” (Al Berto, 2005, p.305) Poderá desenhar-se uma vida inteira em tão poucas linhas? Por certo que sim mas será que o pintor estava distraído? Vejamos... O primeiro afecto: o mar. A primeira e última emoção que a morte encarna perfeitamente: o medo. Depois do medo? Partir. As viagens: rostos, segredos, mapas e arquipélagos remotos. Sempre o mar, sempre o medo. Regresso: tempestade, granito, animais corroídos pela noite, alucinação no porto, o caos do regresso à terra mãe. Fuga: Medo que o mar se aperceba de que não é o mesmo mar – desilusão. Doença: a febre, a loucura e os búzios que mesmo vazios preservam os ecos de um mar remoto e imaculado. Sempre o mar, sempre o medo. Assim como o Al Berto e o Alberto e o Al e o Berto.

Oliveira, 1999, situa-nos o lugar da morte na história da Humanidade para nos dizer que esta passou de ser aceite naturalmente, durante a Idade Média, para ser temida, repudiada e incansavelmente adiada na época contemporânea. O autor acrescenta que por volta do século XVIII, já depois da morte ser aliada ao imagético e ao simbólico, o Homem passa a recear não apenas a morte em si mas a separação, não admitida, provocada pela morte do outro. O distanciamento da morte fez com que esta se tornasse dramática, tensa e contestada. Em contexto hospitalar a morte é admissível numa prática em que só acontece aos outros e os profissionais de saúde concentram esforços em evitá-la para colmatar a sua própria incapacidade de travar a chegada da mesma, sendo que deviam concentrar-se em improvisar a sua inevitabilidade (Oliveira, 1999). “do antigo medo da infância regressas/ por onde pedras raízes e bichos se tocam/ amam e dormem juntos na euforia dos sonhos/ memória de éter e ar que se fende/ à tua passagem de

criança ressuscitada/ mas logo se abate um pássaro morto à fígada/ sobre o rosto a mão queimada uma nuvem/ sobe dos teus passos perturbando/ o limpo horizonte daquele olhar/ vives para sempre na distante fímbria da noite/ onde enterraste os fosforescentes jogos/ da loura criança em ti assassinada” (Al Berto, 2005, p.549). A criança assassinada em Alberto recolheu ao seu corpo e por lá permaneceu. Lembrando-lhe sempre que estava morta, atormentando-o, escarnecendo do homem que lutava para se libertar da angústia de ser pequenino, de ter morrido antes da morte ou da vida. É visível a sua vontade de se reinventar, renascer e crescer longe dos assassinos mas o pássaro é abatido eficazmente, rapidamente, para que do baú das memórias muito pouco sobeje da euforia e dos sonhos, restando a nuvem negra que enterra a visão clara do horizonte. A criança morreu para que o homem crescesse perfeito. Mas a perfeição é inimiga da vida real e nem mesmo a morte é perfeita, apenas aniquila a cicatriz. “(...) de mim me afasto através do que te escrevo. nunca mais regressarei, porque no fundo de mim houve a tua morte – a morte das terras, a confusão dos caminhos. houve a desolação, o deserto, a demolição da casa e da minha própria sombra. o corpo degrada-se, e nem sequer um abutre veio debicar nos despojos. o afogado ficou na praia, os ossos descarnados – brancos sinais de navegação. ninguém reclamou o seu corpo ou a sua alma. (...)” (Al Berto, 2005, pp.594, 595).

Na selecção de poemas para este capítulo pude observar ligeiras diferenças na forma de escrita. Já antes o tinha verificado pois às vezes torna-se notório que o registamental de Alberto se encontra alterado. Existem muitos no mesmo. Este é o Al Berto projectivo no seu esplendor. Sem conseguir ser enfadonho, afinal o poeta é o mágico das palavras, o Al Berto que escreveu estes poemas e alguns outros que não couberam neste

trabalho, não é o Al Berto doce, nem o amargo. É algo pelo meio, fora de si, dentro do seu vazio interno. “já não possui nome nem idade nem herança/ a desolação ergueu-se definitivamente/ em seu redor como o silvo de uma navalha/ à saída da desmoronada infância/ ouvimo-lo deambular insone pelos corredores/ onde a beleza arde na treva cegando os sentidos/ noite dentro agita as mãos no escuro/ descobre glicínias molhadas malvas floridas/ a ténue cinza das estrelas acende-se num instante/ no viço negro das rosas somente imaginadas/ mas onde pernoita o corpo da criança que foi/ ele sabe que não amanhecerá nunca mais” (Al Berto, 2005, p.571).

Retomando as teorias de Otto Rank acerca do duplo e da sua relação com o narcisismo e na tentativa de definir a expressão defensiva da perda da *shadow-image* o autor encontra a contradição de ser exactamente na perda que o sujeito fortalece o amor por si mesmo. À superfície, esta *mirror-image* é traduzida como uma perseguição, entendida como uma representação do oposto. Sendo que Freud já teria localizado a origem das ideias paranóides numa fixação narcísica, Rank, 1993, esclarece que estas estão na base da ideia persecutória, acima referida, influenciando a qualidade do duplo. “ouve-me/ que o dia te seja limpo e/ a cada esquina de luz possas recolher/ alimento suficiente para a tua morte/ vai até onde ninguém te possa falar/ ou reconhecer-te – vai por esse campo/ de crateras extintas – vai por essa porta/ de água tão vasta quanto a noite (...)” (Al Berto, 2005, p.605). O autor acrescenta que, de acordo com as ideias paranóides de perseguição, o indivíduo perseguidor é geralmente a figura do pai ou um irmão. Aquando do desenvolvimento, o momento da homossexualidade sublimada será aquele em que as ideias paranóides regressam ao narcisismo original, sendo a defesa contra este impulso elaborada através de mecanismos projectivos (Rank, 1993). O duplo é entendido

como um rival do seu protótipo, sobretudo na competição pelo amor da mãe. No seu sintoma mais frequente salienta-se um sentimento de culpa muito intenso, cuja autoconsciência faz com que o sujeito negue determinadas responsabilidades pelas acções do seu próprio ego. Apoiando-se novamente nas teorias freudianas o autor localiza as fontes desta autoconsciência no desfasamento entre o ideal do ego e a realidade, fomentados por um intenso medo da morte. “(...) que o dia te seja limpo/ e para lá da pele constrói o arco de sal/ a morada eterna – o mar por onde fugirá/ o etéreo visitante desta noite/ não esqueças o navio carregado de lumes/ de desejos em poeira – não esqueças o ouro/ o marfim – os sessenta comprimidos letais/ ao pequeno-almoço” (*Idem*).

Rank, 1993, observa, através do folclore literário, que o motivo revelador de uma ligação entre o medo da morte e o narcisismo é o desejo de permanecer jovem para sempre. Este desejo representa a fixação libidinal do indivíduo no narcisismo primário e o medo de morrer. Na relação óbvia entre o medo da morte e o sentido de preservação, Rank advoga que o último não é definitivo no que toca à compreensão dos núcleos neuróticos suicidas. O autor acrescenta que, na literatura, é frequente ocorrer o assassinato do duplo, como um *pseudo-suicídio*, uma vez que o sujeito é incapaz de eliminar o medo da morte através da ameaça ao seu narcisismo. Nesta perspectiva o duplo é entendido como uma expressão funcional do narcisismo, a figura odiada e temida, o fantasma do passado. “noutros tempos/ quando acreditávamos na existência da lua/ foi-nos possível escrever poemas e/ envenenávamo-nos boca a boca com o vidro moído/ pelas salivas proibidas – noutros tempos/ os dias corriam como água e limpavam/ os líquenes das imundas máscaras (...)” (Al Berto, 2005, p.606). A palavra alma surge para negar a morte e de acordo com Rank, 1993, um dos seus conceitos mais primitivos

está relacionado com as sombras. Neste contexto o autor pretende demonstrar que a ideia de morte é negada pela duplicação do *self*, incorporado na sombra ou na imagem reflectida. Do carácter inevitável da morte surgem os desejos de imortalidade, nos quais se inscrevem as crenças religiosas e místicas, que provocam no indivíduo reacções defensivas contra o seu narcisismo primário ameaçado. Desta forma o duplo, cuja criação personifica o amor-próprio narcísico, transforma-se num rival inequívoco. Tendo sido criado para servir a auto-preservação, reaparece como mensageiro da morte em si mesma. “(...) hoje/ nenhuma palavra pode ser escrita/ nenhuma sílaba permanece na aridez das pedras/ ou se expande pelo corpo estendido/ no quarto do zinabre e do álcool – pernoita-se/ onde se pode – num vocabulário reduzido e/ obsessivo – até que o relâmpago fulmine a língua/ e nada mais se consiga ouvir (...)” (*Idem*).

Freud, 1981, fala-nos da estranheza que este duplo provoca. No seu *Das Heimlich*, o autor identifica o surgimento do duplo como um dos acontecimentos mais estranhos para o indivíduo. Corroborando as ideias de Rank, Freud explica que a sensação de estranheza relativa ao duplo advém da ideia desta duplicidade estar ligada ao amor próprio e ao narcisismo primário. A ideia de duplo parece revelar uma persistência, para além do narcisismo primário, ao longo da vida do indivíduo. Esta possibilita na sua natureza resistência e oposição ao restante dos elementos egóicos, oferecendo ao duplo a função de observador e crítico e atribuindo-lhe características do narcisismo primário. Desta forma o duplo, apesar de parecer estranho, é primitivo no indivíduo e passível de surgir a qualquer momento. Como estranho entende-se o que outrora foi familiar mas reprimido. A estranheza será o sentimento derivado do seu regresso, associada ao medo e ao desconforto. O estranho relativamente à morte é aparentemente inevitável pois esta

continua a ser, desde sempre, a perda mais incompreendida da humanidade. De acordo com o autor, este pensamento algo primitivo sobre a morte é o grande motor que fomenta o medo em relação a esta. A supressão da crença na existência de fantasmas, enquanto espíritos dos mortos, confere à morte um carácter ainda mais definitivo e assustador. Freud assinala os factores que transformam o assustador em estranho como sendo o animismo, a magia e a bruxaria, a onnipotência de pensamentos, a atitude face à morte, a repetição involuntária e o complexo de castração. O autor acrescenta que o estranho ligado à onnipotência de pensamentos está relacionado com a realização imediata de desejos, poderes maléficos ocultos, e o retorno dos mortos. Sendo o último a origem da condição de estranheza inerente à espécie humana. Freud, 1981, resume este fenómeno a uma espécie de teste de realidade assinalando as diferenças entre as suas origens em complexos infantis reprimidos, no complexo de castração ou nas fantasias intra-uterinas. O autor acrescenta que uma vez superada a primeira função do duplo, ou seja, a garantia de sobrevivência, o sujeito terá que se exorcizar da presença deste duplo, como única condição de aceitar a sua própria mortalidade. “(...) o que vejo já não se pode cantar. recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto – atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento. (...)” (Al Berto, 2005, p.644).

Golse, 2005, diz-nos que a aquisição da noção de morte é um processo gradual e muito difícil de situar precisamente, aquando do desenvolvimento. Facto é que a aquisição deste fenómeno possui uma dupla vertente, emocional e intelectual. O autor adianta que num plano intelectual, o conceito de morte reúne vários factores que serão adquiridos sucessivamente pela criança. A saber: a noção de que a morte é irreversível,

por volta dos 4, 5 anos; a noção de que a morte é universal, por volta do 5º ou 6º ano de vida e a noção do desconhecido, após a morte, adquirida muito mais tarde, por vezes nunca. O autor acrescenta que relativamente ao plano afectivo tudo se complica, uma vez que as reacções afectivas perante este tipo de perda objectal definitiva são centradas na dúvida e na angústia e pouco variam com a idade. Apesar de muito pouco se poder avançar sobre o conceito de morte, que não ponha em causa crenças e medos individuais, certo é que a noção de morte só muito lentamente é adquirida pela criança e nenhum trabalho de luto é verdadeiramente possível durante os primeiros anos de vida do indivíduo. “na suave asa do grito reflecte-se o lume/ comestível do tempo – a mão transformada/ em polvo sacode a erva seca no sangue/ da manhã/ eis o mundo feérico das feridas incuráveis/ o inferno/ mesmo quando dormes gemes abandonado/ ao estertor da chuva na vidraça e ao vento/ que dança na persiana/ não saberás nunca da tua metamorfose/ em pantera aérea – vou proibir que te passeies/ por cima dos sentimentos e dos móveis/ e que te vingues/ do hábil sedutor de feras” (Al Berto, 2005, p.611).

Na miscelânea de conceitos definidos encontra-se um padrão. Morte, medo, estranho, morte estranha que causa medo, sensação devolvida arrancada da infância. Al Berto sabia que a sua morte era eminente e necessária. A casca é a primeira a sofrer a metamorfose do dano, mesmo quando se começa a morrer, aos poucos, por dentro. Kübler-Ross, 1996, refere-se à mortalidade como sendo o último estágio do desenvolvimento da vida humana. A autora adianta que apenas através do entendimento da morte e da sua posição no quadro do desenvolvimento humano é possível usar a vida da forma mais produtiva e feliz possível. Por outro lado o estigma face à morte é aumentado pelo repúdio com que a classe médica e a própria sociedade tratam este facto

tão garantido e tão negado. Encarada como um fracasso da medicina e das próprias funções vitais, à morte foi retirado o seu carácter natural transformando-se na eterna desconhecida e inimiga a combater. Relativamente aos estágios do luto ou de morrer, a autora diz que estes constituem o espectro típico da reacção emocional, sendo esta última de extrema importância no que tange ao conhecimento e aceitação da morte como algo natural na vida (Kübler-Ross, 1996). “(...) onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema – a Vida, sem mais nada – estará aqui? fora das muralhas da cidade? no interior do meu corpo? ou muito longe de mim – onde sei que possuo uma outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.” (Al Berto, 2005, p.650).

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

III – Transferências

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“O corpo é o invólucro de algo. Tem de haver uma força qualquer, algo de muito maior do que o lado físico. Haverá sempre um fim. Gostaria, no entanto, de não morrer distraído.” (Al Berto, cit. in Anghel, 2006, p. 132)

1. Surrealismo literário ou existência surreal?

No seu *Manifesto do Surrealismo*, Breton, 2007, enfatiza a, na sua opinião desvalorizada, teoria da interpretação dos sonhos, de Freud, aplicando-a à resolução de questões fundamentais na vida humana. Nesta linha de pensamento, o autor diz-nos que a poesia ensina e permite ao Homem manter e organizar os desejos numa espécie de anarquia controlada e positiva. Cumprindo um papel organizador, a poesia poder-se-á tornar trágica, enquanto defesa psicológica. O autor chega, desta forma, à expressão que define o automatismo psíquico através do qual se propõe exprimir o funcionamento real do pensamento, na ausência de todo o controlo exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral; conceito denominado de Surrealismo. “flores de pano em migalhas perfumadas de pão, no fundo das algibeiras rotas. esgravatamos no sexo, ninguém dá por isso. de madrugada eles violam-nos. o que me vale é esta gabardina mcintosh de espião. claro que só posso ser um espião, um depredador de noites e solidões alheias. sou aquele que se transmuda em milhares de máscaras e não é ninguém. de dez em dez minutos sou bailarino de luas diurnas.” (Al Berto, 2005, p.15).

Breton, 2007, esclarece que o Surrealismo utiliza a onipotência dos sonhos e certas formas de associação livre com o objectivo de accionar um desempenho desinteressado do pensamento. O surrealismo poético restabelece o diálogo, na sua vertente absoluta, sem visar nenhum tipo de desenvolvimento. Desta forma, a resposta que cada poema reclama é indiferente ao amor próprio de quem o escreve. O autor acrescenta que no Surrealismo é revivido o auge da infância, como se o indivíduo se encontrasse continuamente à procura da sua salvação, ou da sua perda. “(...) às vezes

escrevo coisas assim, unicamente para ter o prazer de me reler. saborear o que sobejou da noite, duma realidade qualquer, talvez para avaliar o meu próprio lixo e amar-me um pouco mais. outras vezes, modifico essa realidade, emendo-a, sublimo-a, rasgo-a, expulso-a da memória. descubro que sou o meu primeiro leitor. é nesse momento que me corrijo, proíbo-me, corto uma veia, ouço o canto nítido dos galos. mudo de vida. amanhece sempre que mudo de vida, conheço o meu próprio vômito. (...)” (Al Berto, 2005, p.16). A escrita de Al Berto apreende notoriamente os traços surrealistas delineados por Breton, estes observam-se especialmente nos seus esboços de prosa poética, bastante autobiográficos. Posto isto, a questão que dá nome a este capítulo ganha revelo e pertinência. Terá sido a vida de Alberto tão surrealista como o carácter de certos poemas de Al Berto? “(...) pintava sem cessar, pintava até deixar de pintar, as imagens fixas aborreciam-me, a pintura também. e um dia ofereci o material de pintura e dormi descansado, tinha ludibriado o destino que me haviam preparado. o sexo acordou húmido, angustiado, silencioso. houve silêncios inexplicáveis no sexo e na alma. mas não voltei a pintar. o céu estava sulcado de rostos, túmulos, máscaras de água, inscrições premonitórias. chegara o momento de começar a escrever. perscrutava as nuvens vermelhas, os sois que gemem e caem com estrondo sobre o peito. já não conseguia sentir, só escrevia. felizes daqueles que pintam ou escrevem convencidos que isso os salvará. eu estava perdido, e sabia-o. (...)” (Al Berto, 2005, pp.27, 28).

Sobre o desenvolvimento dos indivíduos Mancia, 1990 diz-nos que a organização narcísica é uma tentativa natural de enfrentar as irregularidades que se verificam nas situações maturativas. Neste tipo de personalidade e do seu desenvolvimento nasce uma organização de um *self* grandioso que idealiza a imago parental. A agressividade humana é vista como uma cria do narcisismo arcaico, capaz de activar a raiva narcísica e dirigi-la para a fuga ou para o ataque. “(...) o ópio agia. desejava morrer num local público, sentado num banco de jardim e esperar a morte ao amanhecer. a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num banco de jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição. vomitei, vomitei o ópio a cerveja e os soníferos, encolhi os ombros, apanhei um táxi e fui para casa. só se falha uma vez, pensei eu. subi as escadas sozinho, como sempre o fizera. sozinho, até ao fim dos dias. recomeçarei.” (Al Berto, 2005, p.29).

Marion Milner, 1991, refere que a capacidade simbólica advém do pensamento mágico e permite a utilização de metáforas com o objectivo de expressar realidades psíquicas, sendo a arte uma destas. Segundo a autora as palavras são um modo de expressão fulcral depois de adquiridas, pelo sujeito, as primeiras frases da infância. Constituindo-se como pontes entre as realidades externa e interna são também vítimas da confusão original entre as duas realidades. Esta confusão traduz-se quando se toma o símbolo pela realidade externa e esta se distorce tomando, a forma dos desejos e medos não reconhecidos ou quando se nega compulsivamente o valor do símbolo empobrecendo globalmente a vida interna. “(...) a erva mística quebra com o aéreo peso dos pássaros, os caniços numa gravura chinesa vergam, formam sombras à entrada do templo de papel. águas, ribeiros calmos, tintas diluídas descem magicamente da montanha. onde estarão os

lagos mornos que transporto nas mãos? onde? onde estarei a enlouquecer? (...)” (Al Berto, 2005, pp.33, 34). Wordsworth (cit. in Milner, 1991) define a função do poeta como algo que consegue encontrar o familiar onde este não existe, quer nas funções internas quer nas externas. O conceito de fantasia é essencial no trabalho poético uma vez que este consegue fundir dois objectos. A ilusão é um complemento no sentido em que implica uma relação com um objecto externo pois o indivíduo que cria a fusão no fantástico acredita que o objecto secundário é o primário. De acordo com Milner, 1991, as identificações básicas que tornam possível encontrar novos objectos tornam possível também encontrar o familiar no estranho. Estas requerem capacidade de tolerância para perdas temporárias do *self* e desistências temporárias do ego discriminante, onde se definem as emoções, a razão e a objectividade. “(...) escrevo-te para não me sentir só. risco a palavra capaz de revelar o meu segredo. terei segredos? revelar o quê? se posso rir de mim mesmo sem que isso me doa. apago rapidamente o texto que me reflecte. esfaqueio o rosto que me simula. alinhavo feridas nos pulsos. levo flores à sepultura onde me recolhi para escrever. tenho medo e escrevo-te cartas insensatas. (...)” (Al Berto, 2005, p.41). A arte fornece um método, durante a vida adulta, para reproduzir estados de uma infância sadia, estados estes que fazem parte da experiência diária. Os poetas relacionam, explicitamente, experiências da primeira infância com a escrita. O artista é sempre um indivíduo agudamente consciente da discrepância entre os modos de expressar os sentimentos e as experiências, que ultrapassam os meios de expressão disponíveis. O artista tenta dar forma às suas experiências íntimas de tal maneira que estas são gradualmente incorporadas no mundo da arte e amenizam a discrepância. “(...) esta folha de papel é-me estranha repentinamente. não compreendo o que vos escrevo. a

caneta não me segue. o chá de hortelã-pimenta está uma porcaria. Peter recorta bonecos numa revista. olho-o e escrevo. a cidade treslouca-me. distrai-me do que é importante. não consigo ter um instante de repouso para escrever. reparo que o pouco que escrevi até hoje foi escrito nas salas de espera dos aeroportos caminhos de ferro e cais de embarque. ali sentado espero-me. escrevo-te. depois guardo os manuscritos nos cacifos automáticos. visito cidades. esqueço-os propositadamente para poder recomeçá-los. arrasto comigo a melancolia destes sinais destes fragmentos duma memória destroçada.” (Al Berto, 2005, p.43).

Milner, 1991, acrescenta que a poesia é um acto primitivo do intelecto que se exercita, para além dos conceitos e da lógica, em conexões vitais entre imaginação e emoção. O estado oceânico, descrito por Freud como a repetição do sentimento que a criança tem no colo da sua mãe, é parte essencial do processo criativo em oscilação constante com o estado superficial da mente, sendo esta uma oscilação activa com um objectivo definido de produção. A poesia baseia-se assim numa identificação projectiva de partes do *self*, pertencentes às emoções, no objecto artístico uma vez que se insere na dinâmica dos objectos internos. Nesta medida a poesia funciona como uma catarse que possibilita a reconstrução de objectos internos e procura um ajustamento da ordem e criação de novas relações com novos significados, através do impacto estético e as suas transformações simbólicas. Apresentando analogias estreitas com o sonho o exemplo do feio, na arte, representa ataques violentos ao amor e à sexualidade genital. Cujo impacto estético tende a destabilizar o mundo interno e a activar angústias paranóides (Milner, 1991).

Seagal, 1993, fala-nos do sonho, partindo das teorias freudianas, para nos dizer que os desejos mais poderosos e dinâmicos, que estão bastantes reprimidos e têm expressão no sonho ao invés de na realidade, encontram as suas raízes em conflitos infantis reprimidos mas com actividade contínua no inconsciente. O trabalho psíquico do sonho tem o objectivo de satisfazer os desejos inaceitáveis e conflituosos mascarando-os através de um modo particular a que se dá o nome de trabalho onírico. Este é construído por mecanismos como a condensação, a representação indirecta e vários tipos de simbolismo. O deslocamento pode assumir duas formas. A saber: o deslocamento de valores psíquicos e o deslocamento de sentimentos ou fantasias de uma situação para outra. A condensação é um aspecto invariável e esta é uma das principais razões pelas quais se tornam tão complicados quer o relato quer a interpretação de um sonho. A representação indirecta é um modo de transformação dos pensamentos latentes inerentes ao sonho. A autora conclui a sua análise sobre a teoria dos sonhos observando a formidável tarefa do ego no trabalho de criação dos mesmos. Este terá que elaborar adequadamente a repressão e terá de ser capaz de efectuar o trabalho psíquico envolvido no pensamento onírico, onde se inclui a formação de símbolos. A questão que fica será o que acontece quando o ego é demasiado prejudicado para realizar essas funções. “(...) fechou os olhos. respirou a última vez em pleno agosto. só persistem as lentíssimas noites da insónia. a morte branca e a vida fulgurando numa outra dimensão. corpo-laranja. gomo-gume. peixe-nuvem. azul-búzio. cântico marinho magicamente audível. as palavras iluminando o rosto de Kapa. o corpo-escrito para sempre fracturado. (...)” (Al Berto, 2005, p.50).

Uma fantasia consiste num desejo inconsciente, numa realidade psíquica que é criada quando a realidade externa é frustrante. Esta é trabalhada pela capacidade do pensamento lógico para dar origem a uma expressão disfarçada e a uma satisfação imaginada do desejo pulsional, existindo subordinada ao princípio do prazer. A fantasia apenas tem lugar quando o princípio da realidade e a capacidade do pensamento lógico estão estabelecidos. Para aparecerem no sonho as fantasias terão que ter sofrido repressão, existindo outro tipo de fantasias primárias que nunca tiveram elementos conscientes. Seagal, 1993, acrescenta que, como Freud enunciou, a fantasia inconsciente é algo ligado à patologia contudo a fronteira entre a fantasia que resulta num sintoma ou na criatividade artística possui uma barreira ténue na sua divisão, uma vez que a fantasia inconsciente é também uma fonte de sublimação. “foi um trajecto de Via Láctea Santa. palmeiras bravas, poços perdidos, caravanas, sonâmbulos nómadas, cidades de areia e de cinza. da parte da tarde metiam-no num colete de forças, atavam-lhe as mãos atrás das costas. setembro chegara numa ventania de neves inesperadas. ele traçava na parede do quarto o percurso do pássaro nocturno. pintava na cal a paisagem por onde se escaparia. (...)” (Al Berto, 2005, p.53).

De acordo com Seagal, 1993, na perspectiva kleiniana, as fantasias possuem dois aspectos simultâneos. Estes são a satisfação do desejo e um aspecto defensivo, uma vez que quer a clivagem quer a projecção são mecanismos de defesa expressos por meio de fantasias. As fantasias estão ligadas às defesas de tal forma que partem do acto de fantasiar, em si, ser uma defesa contra a frustração que vem do exterior. As fantasias são defesas contra a realidade mas também podem defender de outras fantasias, sendo um ponto de convergência entre impulsos e mecanismos defensivos. O acto de pensar é ele

próprio um jogo entre fantasia e a realidade. O indivíduo aborda esta última baseando-se nas expectativas que faz das suas fantasias e vive exposto ao teste da realidade que estas lhe provocam. A esfera de acção e o sentido de correcção da vida mental estão ligados à relação com a fantasia inconsciente. Se existir muita repressão a vida consciente fica empobrecida e restrita. Se o teste de realidade é barrado e as fantasias inconscientes afectam a percepção entramos no plano do delírio. “(...) no hospital davam-lhe pílulas de todas as cores. a enfermeira da testa alta trazia-lhe o jornal da manhã. ele só lia as caixas altas, a necrologia, os anúncios sem interesse. através das ligaduras via a chuva a escorregar pelos vidros foscos das veias. à noite esboçava com os dedos um pára-quadras na cabeça do sexo e recomeçava a rir, e a cair. da parte da tarde metiam-no no colete-de-forças, atavam-no a uma árvore no meio do pátio. era a hora do recreio, diziam. (...)” (Al Berto, 2005, p.56).

Para Seagal, 1993, é impossível abordar os temas da fantasia e do sonho sem o conceito de simbolismo inconsciente. É através do simbolismo que se expressa a fantasia inconsciente adquirindo o carácter dos sonhos, sintomas ou relacionamentos e esforços humanos comuns. De acordo com vários autores, Seagal, 1993, resume as características do símbolo como sendo: o que foi reprimido da consciência, uma vez que a sua realização é feita inconscientemente; os símbolos representam ideias sobre o *self*, as relações familiares imediatas, os fenómenos de nascimento, vida e morte; os símbolos possuem significados constantes; apenas é passível de ser simbolizado o material que é reprimido. “(...) O CURANDEIRO: / aquele colorido das luzes foi imobilizado na memória pela ausência do corpo delirante / onde germina e se move a escrita / sombra nódoa agonizante de vinho turvo / escama ou asa de néctar atravessando a extremidade da

agulha que alinhava sílabas ao papel / percursos caminhos de sombra / nómadas memórias / um gesto hesitante diante do espelho / o texto-paisagem tecido nas cortinas de um bordel de claridade sanguinolenta / laranjagume gomo em queda livre (...)” (Al Berto, 2005, p.60). Distinguindo simbolização de sublimação, os símbolos formam-se quando a sublimação não é passível de ocorrer (Seagal, 1993).

Sobre a perspectiva kleiniana, Seagal, 1993, diz-nos que a importância recai no papel do simbolismo relativamente ao desenvolvimento intelectual. Seguindo as bases freudianas, Klein (cit in Seagal, 1993) enfatiza também as tendências da libido e as angústias de castração até que considera a culpa e a ansiedade como alguns motores da formação dos símbolos. Estas, devido aos componentes agressivos, levam a um deslocamento da pulsão e da ânsia epistemofílica para outros objectos, dotando todo o exterior de simbolismo. Para a autora o desenvolvimento da formação de símbolos é crucial para todo o desenvolvimento do ego. Seagal, 1993, conclui que podemos diferenciar dois modos de formação de símbolos e função simbólica. Na *equação simbólica*, que se encontra subjacente ao pensamento esquizofrénico, o símbolo está equacionado ao objecto simbolizado, sendo ambos sentidos como idênticos. No caso da representação simbólica propriamente dita o símbolo representa o objecto mas não é completamente equacionado a este. “(...) O CURANDEIRO: / deitado na serenidade dum gume sugando a veia enquanto não te defines / altura mais clara da noite / membrana distendendo-se no vapor sulfúrico da noite obsessiva que nos sitia / ligeiras membranas / voluptuosamente flutuantes em fusão umas nas outras / simulacro do sonho / gesto esquecido na memória de ser hoje laranjapeixe (...)” (Al Berto, 2005, p.61). A autora acrescenta que a simbolização concreta está presente no luto patológico. Apenas se o

morto for simbolicamente representado na mente é que poderá existir reparação interna. As duas posições do simbolismo pertencem, para Seagal, 1993, respectivamente às posições paranóide e depressiva e Klein (cit in Seagal, 1993) já associava o simbolismo à projecção e à identificação. O simbolismo começa pela projecção de partes da própria criança para dentro do objecto. A criança também introjecta e simboliza o corpo da mãe, sendo essa mãe interna deslocada pelo mundo exterior. O simbolismo é uma relação tríplice na medida em que é o símbolo, o objecto simbolizado e a pessoa que efectua a simbolização. Esta relação não acontece no predomínio da identificação projectiva onde o símbolo é confundido com o simbolizado. Somente na posição depressiva e da experiência da separação é que entra em funcionamento a representação simbólica. “(...) O CURANDEIRO: / cidade histórica onde o travesti é cio e murmúrio escrito / suco translúcido da noite / destruindo seus próprios passos em crepusculares órbitas de glicínia / sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras / pálpebras de sol murcho / grão da fotografia tamanho de um caroço / duma tangerina / depois nítido surgia o rosto imenso / agressivo grão-semente-escrita-caroço-corpo dormente na água esvoaçante (...)” (Al Berto, 2005, p.63). Os símbolos são precisos no que toca a superar a perda do objecto para o proteger da agressividade do sujeito. Um símbolo significa a capacidade de precipitar um luto, sendo que a relação entre simbolizar e realizar um processo de luto é evidente (Seagal, 1993).

De acordo com a mesma autora os artistas, quando bem sucedidos, possuem uma grande capacidade de uso do material simbólico para expressarem fantasias inconscientes tendo um sentido muito preciso das características reais do material que utilizam. Sobre a distinção entre *equação simbólica e símbolo* a autora diz-nos que a primeira possui um *símbolo-substituto* que é sentido como sendo o objecto original uma vez que as suas propriedades intrínsecas não são reconhecidas. Esta equação pertence aos primeiros estágios de vida e tem como objectivo a negação do objecto ideal ou o controlo de um objecto persecutório. O símbolo é sentido como uma representação do objecto. Surge quando os mecanismos depressivos suplantam os esquizoparanóides. Os símbolos são usados para superar as perdas, podendo reverter a equações simbólicas. Toda a comunicação é efectuada por meio de símbolos (Seagal, 1993). “(...) mapa astrológico onde o nómada procura duas estrelas que lhe sirvam de olhos / e fui tropeçando nos cadáveres do mundo / lambendo-os amando-os sem outra preocupação que a de viver neles apaixonadamente / e cada um deles era o prolongamento de meus gestos indecisos / dancei até perder o sangue todo / mascarado num outro qualquer que não eu (...)” (Al Berto, 2005, p.64). A comunicação com o próprio inconsciente mediante o uso de símbolos é a base do pensamento verbal. Para Seagal, 1993, todas as formas de arte incorporam elementos simbólicos concretos que lhe conferem vigor e impacto imediatos sobre a experiência individual. Uma das conquistas da arte verdadeira é, conquista da posição depressiva, a capacidade individual de contenção e integração dos aspectos mais primitivos da experiência. A autora acrescenta que a verbalização é uma forma muito evoluída de simbolismo. Lacan (cit in Seagal, 1993) reconheceu o papel do pai como sendo fundamental no início da linguagem. De acordo com Seagal, 1993, o papel do pai

será o de servir como interceptador das identificações projectivas entre a mãe e a criança. Isto permite à criança reconhecer o pai como objecto separado, este objecto é um factor necessário na elaboração definitiva da posição depressiva. As mudanças na natureza do simbolismo contribuem para a elaboração de experiências internas, permitindo também maior diversidade pois vários aspectos do objecto interno podem ser simbolizados por outros eventos ou figuras externas. Existe sempre um potencial para a regressão relacionado com a área de conflitos psicóticos não resolvidos. “(...) afastados um do outro continuam a tocar-se através de um objecto, coisa viva sem nome ainda/ o lápis percorre a folha, num traço surgem os lábios de molusco, concha aberta no crepúsculo da praia/ lábios, boca, dedos alastrando, gesto agitado, flor áspera, mãos abrindo-se em pétala/ cabelos emaranhados noutros cabelos, linha sulcando o rosto, o peito, a púbis felpuda que se estende até ao horizonte do mar (...)” (Al Berto, 2005, p.81).

Para Seagal, 1993, o artista não opera exclusivamente sob o princípio do prazer, como era pensado originalmente por Freud. A autora pensa que o artista encontrará um meio de se movimentar e regressar à realidade pois existirá um aspecto essencial em que nunca se afasta dela. O artista busca localizar o seu conflito e vê-lo resolvido na sua obra. De acordo com Seagal, 1993, o que prende o sujeito à obra de arte será a intenção do artista e a compreensão que nos dá da sua expressão desta. A arte é tida como uma procura pela expressão simbólica. Sendo que o trabalho do artista é transformar, sublimando, elementos do feio em objectos de beleza artística. A reparação verdadeira, em contraste com a reparação maníaca, inclui o reconhecimento da agressividade e os seus efeitos, sendo este um trabalho que nunca se consegue concluir. A ligação entre o impulso criador e os meios de evocação da emoção estética, que são o acto da criação,

têm a ver com uma memória inconsciente de um mundo harmonioso e com a experiência da sua destruição. Terá a vida de Alberto sido tão surreal como alguma da sua escrita, na minha opinião autobiográfica? É difícil encontrar uma explicação linear. Da vida do poeta apenas sabemos uma pequena parte, uma nota biográfica onde nada aponta para as vivências narradas nestes primeiros escritos carregados de símbolos e elementos surrealistas. A existência do caos é segura porém tudo o que fomenta é incerto, imaginado? A *laranja*, ou *tangerina*, sobreviveu, simbolicamente, criando. Mas o homem permaneceu preocupado com a vida da laranja, obcecado com a sua fecundidade. A urgência das palavras foi assumida por inteiro, vivida por inteiro. E a urgência da criação terá salvo a laranja? Sem querer extrapolar a minha função termino este capítulo com mais questões do que respostas e um excerto de um dos últimos livros d’*O Medo*: “(...) a queda da laranja provocará o poema? a laranja voadora é ou não é, uma laranja imaginada por um louco? e um louco, saberá o que é uma laranja? e se a laranja cair? e o poema? e o poema com uma laranja a cair? e o poema em forma de laranja? e se eu comer a laranja, estarei a devorar o poema? a ficar louco? e a palavra laranja existirá sem a laranja? e a laranja voará sem a palavra laranja? e se a laranja se iluminar a partir do seu centro, do seu gomo mais secreto, e alguém a esquecer no meio da noite – servirá o brilho da laranja para iluminar as cidades à muito mortas? (...)” (Al Berto, 2005, p.649).

2. Al Berto e eu

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“procuro-te no meio dos papeis escritos/ atirados para o fundo do armário de vidrinhos/ comias uvas no meio da página/ a seguir era como se fosse noite/ havia olhares que se cruzavam corpos/ deambulações pela praia/ era noite e alguém se aproximava/ eu estava sentado passeando os dedos/ pelas nódoas frescas do vinho sobre a mesa o caderno/ onde de quando em quando rabiscava um rosto/ e listas de nomes que não queria esquecer/ paguei o vinho o pão e o queijo/ levantei-me/ tu cortaste-me a fuga vagarosamente preparada/ pediste-me um cigarro/ na outra página estávamos rindo/ estendidos no pobre embarcadouro de madeira/ planeávamos atravessar a noite mágica do rio/ a página seguinte está em branco/ mas lembro-me que te agarrei as mãos e disse:/ todos os cigarros do mundo são para ti” (Al Berto, 2005, p.295)

O meu primeiro contacto com a arte começou no início, na infância. Devido ao facto da minha mãe ter estudado Belas Artes, desde muito pequena que me habituei a conviver com telas, pincéis, bisnagas de óleo e todos os tipos de material de pintura. Estes, para além de fazerem parte do meu imaginário infantil, constituíam a maior tentação pois eram os brinquedos proibidos que mais desejava. A propósito deste meu crescimento, há uma história engraçada, de amor, a um lápis preto de pastel. Assim que me foi dado, para as minhas experiências, usei-o para marcar (quase) tudo por onde passava. A preocupação surgiu quando, ao arrumar o meu quarto, a minha mãe encontrou um desenho que eu tinha feito e deixado por ali.

Era uma espécie de árvore de natal, um pinheiro bravo gorducho e com apenas uma estrela branca no topo, preto como a noite. Perante a preocupação da minha mãe justifiquei-me como pude. Tinha usado papel de óleo e aquele era o meu único pastel, o único que resulta em papel de óleo, preto como a noite, o único que ela me deu. Arte ou não, gosto de respeitar a técnica e há muito que já liguei a árvore negra ao acidente de automóvel que o meu pai sofreu, uns anos antes deste episódio, num 23 de Dezembro. Tinha 14, 15 anos nesta altura e, às vezes, com o material que conseguia subtrair à minha mãe, pintava. Hoje sei que pintava o que ainda não conseguia escrever. Nunca escrevi diários, apenas coisas soltas. Certo é que qualquer pastel escreve bem, ou facilmente. Serão tudo isto racionalizações?

Por mim, sempre preferi escrever, se calhar, porque como pintora sou um desastre e faço árvores de natal negras. Parece existir qualquer coisa na escrita que me dá sentido. A verdade é que uma das minhas brincadeiras favoritas era acumular pilhas e pilhas de papéis e, hoje em dia, quem me quiser ver feliz que me dê um livro. Infelizmente não

pode ser um livro qualquer e há por aí tanta árvore desperdiçada. Temo, portanto, pela morte da literatura. E pelas árvores e pela paciência. Deste modo, sempre fiz o que pude. Leio tudo o que me aparece à frente mas por vezes faço caretas e deixo livros a meio. Com a escola, perdi o hábito de escrever ‘porque sim’. Escrevo coisas mais urgentes. Também escrevo por urgência, ocasionalmente só para poder escrever mais. Cresci com um filtro titânico e por isto e por aquilo, estremei de felicidade quando li Al Berto pela primeira vez. Com 17 anos de idade, quando o Pessoa, as pessoas do Pessoa, os poetas da escola e os da biblioteca não chegavam, foi como encontrar um abrigo definitivo. Uma vozinha interior consonante. Sempre fui fã do método socrático e uma das minhas citações preferidas é “a falar é que agente se entende”. O Al Berto tocou-me sem querer e as nossas discussões serão eternas. É claro que acabam em conversas comigo própria mas já é tão raro encontrar alguém que nos faz pensar, que lhe agradeço a paciência da escrita.

Houve qualquer coisa desde sempre, naquele agora. Conheci *O Medo* pela mão de um amigo. Dez anos depois continua a ser diferente. Este trabalho já foi diferente. É assim que leio qualquer coisa do Al Berto. Como se fosse a primeira vez. Toca-me de todas as vezes, e deixo-me ficar. Não pretendo compreender nada que me seja oculto por natureza, não necessito disso. Um só Alberto pode compreender todas as Iolandas e não o contrário. Na mesma medida que a escrita pode salvar, sem ser terapêutica, os ecos de outras vozes, escritas de quem pediu demasiado, comportam um entendimento universal. O prazer será sempre a última morada dos descrentes. E as palavras, o seu leito de rio tumultuoso. A embriaguez de Baudelaire, o ópio dos Pessoa, o amor de *Bela-flor* e a morte em Sá Carneiro, o medo do Al Berto e a minha dependência física pelos livros. Na minha geração é mais difícil encontrar boa literatura do que bons leitores. Por incrível

que pareça. E, neste departamento, há quem diga que não se escreveu nada de bom a partir da Idade Média, eu começo a concordar. O certo é que ninguém lê, ninguém se importa. Alberto Pidwell Tavares importava-se, acredito que o assunto o perturbasse bastante e compreendo-o bem.

A propósito de *Alberto e eu* pus-me a pensar nas sete diferenças. Se calhar as nossas são menos. Assim, de repente, não as consigo enumerar. Talvez se as escrever. A primeira que me ocorre, para além de todas aquelas do domínio dos géneros, será a identificação sexual. A segunda é fácil: Alberto gostava de espelhos, admirava-os até e nunca desistiu de olhá-los. Tinha um espelho de parede enorme, do qual nunca se separou (Anghel, 2006). Os espelhos nunca foram o meu objecto favorito, não perco tempo com eles. Alberto e eu crescemos ambos no Alentejo, ele ao pé do mar e eu no interior. Com mais de trinta anos a separar-nos, ele conheceu os países velhos e as ilhas que salpicam os mares. Eu ainda tenho muita estrada à minha espera mas gosto de coisas eternas e de poemas e conheço bem o seu mar, também é o meu. A coincidência foi ter conhecido o seu *Medo* por altura da sua morte. Julguei-o vivo meses a fio, até que reparei. Aquilo que pensava saber sobre este poeta torturado já não pertencia a este mundo. É difícil somar sete diferenças. Não consigo explicar porque o Al Berto faz parte de mim, de dez anos da minha vida, da sua vida inteira e do seu medo. Alberto gostava de rir (Pitta, 2002). Al Berto há-de pôr-me um sorriso no rosto, sempre, mesmo no escuro da insónia. Se calhar tínhamos o mesmo sentido de humor fácil, irónico e quase insultuoso. Se calhar o entendimento que lhe encontro é mais negro do que isso.

Um dia destes um grande amigo disse-me que o Alberto tinha olhos de sono, como os meus. Não liguei nenhuma mas também não consegui desligar. Desligo muito pouco, principalmente dos amigos. É verdade, Al Berto tinha insónias, creio que todos eles permaneciam acordados pela noite. Muitas vezes, sozinhos no escuro. Também eu, sempre dormi pouco e conheço o lado mau de tanta vigília. Mas se há coisa em que acredito é que a humanidade dorme demasiado. Talvez permanecer acordado seja o que de mais lúcido o ser humano pode fazer. Ou pelo menos tentar. Mesmo quando se odeia a solidão. O Al Berto não aprovou o meu caos interno, permitiu-me que o aceitasse. Não são as mudanças bruscas que causam os efeitos mais verdadeiros. A verdade é que dos grandes e súbitos traumas pouco se aprende, até superados. As mudanças mais pequenas e insignificantes são, contudo, o que melhor nos define ao longo da vida. É através delas que melhor evoluímos. E quando não podemos trocar com ninguém, é preciso sentirmo-nos confortáveis neste lugar onde as diferenças se diluem nas semelhanças, que se diluem nas diferenças. As imagens que originam palavras, árvores necessárias.

De um poeta, não devemos esperar mais do que uma unidade de causas e efeitos em comunhão plena com a vida e com a obra. Um ser superior, talvez. Uma *persona* eterna, sempre. Um ser, cujo corpo é território de afinidades e distanciamentos e a mente encerra a vastidão dos oceanos e os seus inúmeros habitantes. Vida e morte. Al Berto ofereceu-nos todos os afectos do mundo na sua escrita agri-doce e o efeito-borboleta é sentido até hoje. A sua alma antiga continua viva no olhar da fotografia e na *grafia das águas*. Como qualquer alentejano, Alberto deu o que tinha. Gastou a vida na salsugem de todos os mares e nos *néons* mundanos dos lugares mais férteis. A sua existência saberá sempre a pouco. Mas ele recusaria ser um mito. E teria com certeza um outro ponto de vista.

Educado, bem humorado, irónico e provavelmente o mais correcto. É difícil escrever e tocar os outros. O poeta morreu mas viveu rugindo e levantou a voz de um ser superior. E que prazer sentimos nós, os tocados, quando ouvimos o seu rugir... Nós, que ainda estamos na vida, ficámos com o seu melhor. A sua passagem, o seu legado. Uma existência que, quando nos toca, nunca mais ficamos indiferentes.

Como escreveu o nosso querido mestre Coimbra de Matos é difícil não embarcar numa linguagem poética quando o assunto são os afectos. De facto a poesia pode ser considerada a linguagem dos afectos, as palavras eternas de amor, as rumações gritantes do fundo da angústia. Este trabalho é, inevitavelmente, um diálogo que pressupõe uma troca infinita de palavras, ideias, segredos, entre todos os Albertos e todas as Iolandas. Da minha parte, conheço a urgência de existir como negação da morte e os ensinamentos da insónia. A ingenuidade com que comecei a ler-te continua intacta. Obrigada, Al Berto, pela companhia.

3. Conclusão

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“Aqueles de vocês com sorte suficiente para terem a vossa vida levem-na convosco. Contudo, deixem os membros que perderam. Eles agora pertencem-me.” (Tarantino, 2003, in *Kill Bill*).

“(…) Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me./ Quando quis tirar a máscara,/ estava pegada à cara./ Quando a tirei e me vi ao espelho,/ já tinha envelhecido./ Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado./ Deitei fora a máscara e dormi no vestiário/ como um cão tolerado pela gerência/ por ser inofensivo./ E vou escrever esta história para provar que sou sublime. (...)” (Campos, 1993, p.257).

“Mas aqui, no território dos confins da psicanálise, a interpretação – e a palavra que a transporta – rasando de compreensão o que nunca foi entendido, porque não passou pela consciência integrativa, arrisca-se, essa mesma palavra, a mais não ser que a voz da ignorância atrevida, veículo sonoro que espalha buzinadelas a agitar ou espantar transeuntes fantasmas que jamais tiveram qualquer existência na realidade psíquica do analisado. E, ignorado o sexo e esquecido o prazer, aberto está o caminho para a domesticação do comportamento.” (Matos, 2001, pp.26, 27).

“(…) Por isso eu tomo ópio. É um remédio./ Sou um convalescente do Momento./ Moro no rés-do-chão do pensamento/ e ver passar a Vida faz-me tédio./ Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,/ muito a leste não fosse o oeste já!/ Para que fui visitar a Índia que há/ se não há Índia senão a alma em mim?/ Sou desgraçado por meu morgadio./ Os ciganos roubaram minha Sorte./ Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte/ um lugar que me abrigue do meu frio (...)” (Campos, 1993, p.138).

“As pessoas têm estrelas que não são idênticas para todas. Para umas, que viajam, as estrelas são guias. Para outras, não passam de pequenas luzes. Para outras, que são sábias, são problemas.” (Saint-Exupéry, 1996, p.76)

“Quando crescemos e começamos a compreender que a nossa onnipotência não é tão onnipotente assim, que nossos desejos mais fortes não têm força suficiente para tornar possível o impossível, desaparece o medo de se ter contribuído para a morte de um ente querido e, por conseguinte, some a culpa; o medo permanece subjacente, mas só enquanto não for fortemente despertado.” (Kübler-Ross, 1992, p.15).

“Ai as almas dos poetas/ não as entende ninguém;/ são almas de violetas/ que são poetas também./ Andam perdidas na vida,/ como as estrelas no ar;/ sentem o vento gemer/ ouvem as rosas chorar!/ Só quem embala no peito/ dores amargas e secretas/ é que em noites de luar/ pode entender os poetas/ e eu que arrasto amarguras/ que nunca arrastou ninguém/ tenho alma para sentir/ a dos poetas também!” (Espanca, 1985, p.88).

“Felizmente o poema existe para nos esclarecer: existe para ser lido, isto é, repito, experienciado. 'Deslocar a linguagem para o seu significado' é o trabalho preciso da psicanálise, e, como vemos, não é o mesmo trabalho que ler ou escrever. 'Deslocado', o discurso do poeta moderno revela à sua maneira a estrutura da linguagem: uma máscara, uma fachada e um desejo inconsciente. Como no sonho e no acto falhado, o arquétipo está sempre escondido, certificando-se que o indizível tenha expressão de uma forma que não seja directamente compreendida.” (Silhol, 2004).

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

“(...) E estás em mim como a flor na ideia/ e o livro no espaço triste./ Se te apreendessem minhas mãos, forma do vento/ na cevada pura, de ti viriam cheias/ minhas mãos sem nada. Se uma vida dormisses/ em minha espuma,/ que frescura indecisa ficaria no meu sorriso?/ - No entanto és tu que te moverás na matéria/ da minha boca, e serás uma árvore/ dormindo e acordando onde existe o meu sangue.(...)” (Hélder, 2004, p.25)

“Diante de mim está um espelho. Ele vira-me do avesso: coloca-me a direita à esquerda e a esquerda à direita. E aqui começa a ambiguidade com que sempre me relacionei com este objecto. Se olho para ele, ele fixa-me, mas logo se torna inútil se desvio o olhar. Posso então ver o meu corpo, os adereços que me cercam, mas já não posso mais ver os meus olhos, o espelho da minha alma. Só posso ver os meus olhos enquanto eles fixam, aparvalhados, os olhos do espelho – ou serão os olhos do espelho que fixam, aparvalhados, os meus? (...) Talvez o meu interior seja um pouco mais agradável do que aquele que o meu rosto mostra ao espelho pela manhã. Mas como posso eu saber?” (Pio Abreu, 2007, p.107).

“deus tem que 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. e na sua simplicidade, na sua clareza, no seu abismo. sinto-me capaz de acabar com este vácuo, e de acabar comigo mesmo. a dor de todas as ruas vazias. mas gosto da noite e do riso de cinzas. gosto do deserto, e do acaso da vida. gosto dos enganos, da sorte e dos encontros inesperados. pernoito quase sempre no lado sagrado do meu coração, ou onde o medo tem a precariedade doutro corpo. a dor de todas as ruas vazias.” (Al Berto, 2008, p.622).

“A natureza é a diferença entre a alma e Deus. Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos.” (Soares, 2007, p. 32).

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

PS: *“aos animais que, de manhã, à hora de varrer e lavar a casa se tornam imensos, ternos, e cheios de pêlo. aos putos da noite do mundo: Loirinho e Pirolito.”* (Al Berto, 2005, p.101)

4. Referências

- Al Berto (2005) *O Medo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Anghel, G. (2006). *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Breton, A. (2007). *Manifesto do surrealismo*. Consultado em 10 de Março de 2007, através da fonte www.livrosgratis.com.
- Campos, A. (1993). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Cardoso Dias, J. (2007). *Dez cartas para Al Berto, dez cartas de Al Berto*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Coelho, E. P. (2007). *O gorro*. Consultado em 28 de Outubro de 2007, através da fonte www.publico.pt.
- Espanca, F. (1985). *Obras completas de Florbela Espanca*. Lisboa: Dom Quixote.
- Fabião, C. (2007). *Narcisismo defesas primitivas e separação*. Lisboa: Climepsi.

Freud, S. (1981). Leonardo Da Vinci and a memory of his childhood. *Five lectures on psychoanalysis, Leonardo Da Vinci and other Works* (Vol. 11, pp.57-137). London: Hogarth Press.

Freud, S. (1981). Case story. *Case of Schreber. Papers on technique and other works* (Vol. 12, pp.12-34). London: Hogarth Press.

Freud, S. (1981). Narcissism: An introduction. *History of the psychoanalytic movement, papers on metapsychology and other works* (Vol. 14, pp.67-102). London: Hogarth Press.

Freud, S. (1981). Uncanny. *Infantil neuroses and other works* (Vol. 17, pp.217-256). London: Hogarth Press.

Golse, B. (Org.). (2005). *O desenvolvimento afectivo e intelectual da criança*. Lisboa: Climepsi.

Hélder, H. (2004). *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Kernberg, O. (1992). *Agression in personality disorders and perversions*. London: Yale University Press.

Kernberg, O. (1994). *Internal world and external reality*. London: Jason Arason Inc.

Klein, M. (1976). Developments de la psychanalyse, *Notes sur quelques mecanismes schizoïdes* (pp.274-300). Paris: Press Universitaires de France.

Klein, M. & Riviere, J. (1975). La haine, le desir de possession et la agressivité. *L'amour et la haine*. (pp.7-72). France: Petit Bibliothèque Payot.

Kohut, H. (1988). *Psicologia do self e a cultura humana*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Kübler-Ross, E. (1992). *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes.

Kübler-Ross, E. (1996). *Morte: Estágio final da evolução*. Rio de Janeiro: Nova Era.

Lacan, J. (1966). *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil.

Matos, C. (2001). *A depressão*. Lisboa: Climepsi.

Mancia, M. (1990). *No olhar de narciso*. Lisboa: Escher.

Milner, M. (1991). *A loucura suprimida do homem são*. Rio de Janeiro: Imago.

Oliveira, A. (1999). *O desafio da morte*. Lisboa: Editorial Notícias.

Pio-Abreu, J. L. (2007). *Quem nos faz como somos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pitta, E. (2002). *Comenda de fogo*. Braga: Temas e Debates.

Rank, O. (1993). Narcissism and the double. *Essential papers on literature and psychoanalysis* (pp.122-138). New York: New York University Press.

Riviere, J. (2004). The unconscious phantasy of an inner world reflected in examples from literature. In S. Gosso (Ed.), *Psychoanalysis and art: kleinian perspectives* (pp.62-84). London, New York: Karnac.

Saint-Exupéry, A. (1996). *O príncipezinho*. Mem Martins: Europa-América.

Seagal, H. (1993). *Sonho, fantasia e arte*. São Paulo: Imago.

Sines, E. (2007, 15 de Junho). Escritor sineense morreu à uma década. *Notícias de Sines*, 304, pp.6, 7.

Silhol, R. (2004). *A concordance: Lacan's function of speech on T. S. Elliot's Waste Land*. Consultado em www.psyart.com em 17 de Janeiro de 2008.

Soares, B. (2007). *Livro do desassossego*. Coimbra: Alma Azul.

www.mun-sines.pt consultado em Novembro de 2006.

5. Anexos

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

Nota: Abaixo seguem algumas entrevistas e imagens que complementam o trabalho no sentido da coesão das teorias enunciadas. As entrevistas e os artigos foram encontradas no universo da *blogosfera* sendo que todos pertencem a documentos retirados da internet.

Sexta-feira, Agosto 24, 2007

AL BERTO

Hoje no *Público*:

A 13 de Junho, passaram dez anos sobre a morte de Al Berto [1948-1997]. A data coincidiu com o aparecimento de dois novos livros seus: *Dispersos*, uma recolha não exaustiva de textos avulsos, publicados ao sabor das circunstâncias; e *Degredo no Sul*, uma antologia “alentejana” (o qualificativo não é meu). Ambos sob chancela da Assírio & Alvim, a editora do poeta, embora o segundo seja uma edição conjunta com o Centro Cultural Emmerico Nunes, a Associação de Municípios do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral, e a Longitude Zero Associação. Os textos coligidos em *Dispersos* estão editados como deve ser, encontrando-se sinalizadas as publicações originais. Os organizadores do volume, Luis Manuel Gaspar e Manuel de Freitas, que são também os responsáveis pela criteriosa edição revista e aumentada de *O Medo* (2005), explicam ter tentado, «na medida do possível [...] que a selecção de textos obedecesse a um grau de exigência semelhante àquele que o Autor sempre demonstrou». Isso foi conseguido. Oito dos dezoito textos foram escritos para catálogos de exposições de fotografia, desenho e pintura de António Correia, Luísa Ferreira, Álvaro Rosendo, Nuro Cera, Stanislas Kalimerov, Pedro Cabrita Reis, Victor Arruda e João Moreira. Outro é o prefácio a uma edição francesa de Florbela, *Deux ou trois choses que je sais de Florbela*. O resto da colecção são textos publicados na revista LER, no Jornal de Letras e outras assinaladas partes. A prosa narrativa nunca foi o forte de Al Berto. Nos textos sobre artes plásticas, a poetização do discurso enfatiza o carácter impressionista do comentário, subsumido, regra geral, num poema: «*Inclinas-te, silencioso, para o interior do sonho que se enche*

de imagens ensanguentadas» (sobre Rosendo) ou «*Acordas com uma sombra espessa ocultando o resto do sonho*» (sobre Kalimerov). É também como poesia que leio *Voyage d'un Portugais, avec un stylo, en Cévennes*, bem como *A Mão sobre o Mar*, texto de homenagem a Herberto Helder publicado no Boletim da Câmara Municipal do Funchal. É outro o registo de *Lisboa: Curta-Metragem*, onze páginas a meio caminho entre a crónica e o diário: «*De vez em quando, Lisboa tem crepúsculos misteriosos. Uma luminosidade fulva envolve a cidade, veste-a, e ela desata a arder. [...] Vinha do sul, e quando cheguei à ponte fui obrigado a seguir o ritmo enervante do engarrafamento. [...] Era tarde e tinha fome quando cheguei, por fim, a casa. Fiz dois ou três telefonemas e decidi ir comer qualquer coisa ao Bairro Alto, ao Fidalgo [...] até que aterrei desesperado, e meio bêbado, no Frágil.*» Apesar de tudo, é o mais interessante do conjunto. ***Degredo no Sul*** tem prefácio de Paulo Barriga, que assume a redundância de «*constituir uma colecção da poesia alentejana de Al Berto [...] uma vez que a quase totalidade dos textos literários do autor [...] se situam no Alentejo — Sines, Vila Nova de Milfontes, São Torpes.*» Sem querer abusar da estatística, diria que mais de metade das setecentas páginas de ***O Medo*** foram escritas longe do Alentejo, e que pelo menos dois terços da obra, independentemente do local onde foi escrita, não toma o Alentejo por objecto. De resto, se a constatação do prefaciador correspondesse à realidade, seria de estranhar que uma antologia que se afirma como «*um exercício de inclusão, e não de exclusão*», tivesse ficado por pouco mais de cem páginas. O volume consta de várias sequências, cujos livros de origem não estão indexados. ***Mar-de-Leva*** (1980) publica-se na íntegra, indicando-se 1976 como ano de factura. Não é exacto. A primeira edição, de circulação muito restrita, é de Dezembro de 1980. Esses sete textos dedicados à vila de

Sines foram mais tarde inseridos em *Trabalhos do Olhar* (1982), ocasião em que mereceram a atenção da crítica: «a memória é hoje uma ferida onde lateja a Pedra do Homem, hirta como uma sombra num sonho». Outros núcleos aqui reunidos incluem *Dispersos de Milfontes*; *O Último Habitante*, poema surgido em 1983, fora do mercado, em plaquette da Frenesi; *Alguns Poemas da Rua do Forte*; um conjunto de textos em prosa extraídos de *O Anjo Mudo* (1993), etc. Tratando-se de antologia temática, afigura-se irrelevante manifestar a minha preferência pela poesia que não coube aqui. Seja como for, a torrente dos versos tem uma força que por completo escapa às narrativas agrupadas em *O que resta de uma viagem*. Digamos que estes dois livros pouco acrescentam à obra do poeta. *O lastro do que fica*, in *Ípsilon*, 24-8-2007, p. 57. *Dispersos*: três estrelas. *Degredo no Sul*: duas estrelas e meia.

Etiquetas: Crítica literária

posted by Eduardo Pitta at 10:20 AM

Blog: Da Literatura

O GORRO

Julgo que a palavra "saudade" está demasiado gasta para dizer estas coisas. Até porque não é propriamente "saudade" a sensação que me ficou, e regressa, e insiste, com o desaparecimento do Al Berto. É o sentimento físico de que a sua presença me faz falta, e que nessa presença estava uma personalidade extremamente sedutora e generosa. É claro que não sei como o conheci. Conheci-o desde sempre, portanto. Mas quem me falava dele com frequência era o Fernando Assis Pacheco, quando trabalhávamos no "JL". Referia um poeta e editor que estava para os lados de Sines, e que se chama - e aqui o Fernando tinha um particular gosto em dizer o nome por inteiro - Alberto Pidwell Tavares. Eu desconfiava desta transformação de Alberto em Al Berto. E desconfiava de títulos que me pareciam de um lirismo adolescente, como "Meu Fruto de Morder, Todas as Horas". Penso que a lenta descoberta da poesia de Al Berto se fez com "Salsugem" e "Três Cartas da Memória das Índias". Em 84 e 85, portanto.

Em 91, foi a publicação de "O Medo", esse livro maior, embora irregular, tumultuoso testemunho de uma personalidade. Aqui já estava rendido. Não sem reservas a determinados aspectos de gosto. Mas com o entusiasmo e a simpatia que estas coisas merecem. Quando li "Horto de Incêndio", senti dolorosamente a presença da figura tutelar de Al Berto: Rimbaud, um Rimbaud que, tal como ele, mas doutro modo, deixaria de escrever demasiado cedo.

Nós pertencíamos a mundos completamente diferentes. Ele vivia a noite com uma intensidade desmedida: "Eu já andava atravessando as noites / onde uma navalha oculta

talhava um sexo branco no vento." Eu pertencia a um meio ultraburguês, era filho único, distinguia-me como jovem universitário que conhecia a transgressão mais por ler Bataille ou Foucault, Henri Miller ou Casanova do que por uma experiência vivida. No entanto, conversávamos com amizade. E eu ia gostando cada vez mais do Al Berto. Lembro-me como uma noite, num restaurante para os lados da Ajuda, o Al Berto falou com a Alexandra de uma personalidade que ambos apreciavam: Isabelle Eberhardt, essa mulher que atravessava o deserto fazendo-se passar por homem e escrevia livros maravilhosos. A Alexandra ouvia, comentava, e o Al Berto, com uma infinita paciência, dava-lhe uma imensa atenção.

E eu percebi que um homem que sabe gostar assim só pode merecer a amizade dos outros homens.

O Al Berto oscilava entre a figura do príncipe e uma pantomina da homossexualidade. Em "Lunário", volume mais explicitamente autobiográfico (todos o são, mas uns mais do que outros), ele fala de tudo isto: de amores, drogas, álcool, cidades, insónias, versos, e da "secreta vida das imagens".

Tive oportunidade de o convidar para determinadas iniciativas de promoção da literatura portuguesa no estrangeiro. Em Rennes, por exemplo, com a Maria Gabriela Llansol e o Augusto Joaquim. No comboio, tinham vindo a falar do medo, precisamente, dessa sensação quase ciciada que nos envolve em todas as horas: medo da morte, medo da alegria, medo da noite, medo de escrever, medo de ficar cego, medo de deixar de desejar, medo do sexo, medo do cancro, medo dos olhos do outro. O Al Berto era impecável no seu profissionalismo: sempre pronto a horas, sempre disponível para ler poesia ou conceder entrevistas. Depois, desaparecia na noite. E a noite, onde quer que

estivéssemos, já o reconhecia.

Estive com ele em Chebourg, e depois em Paris. Eu tentara associar a Casa Fernando Pessoa, com a Manuela Júdice a dirigi-la, com a Maison de la Poésie, para, associando poesia e fado, realizar um série de sessões. Quanto à poesia, havia um número considerável de poetas, de Pedro Tamen a António Osório. E Al Berto. Quanto ao fado, tínhamos Mafalda Arnauth, no início da sua carreira. Procurávamos esquecer uma realidade triste: o Al Berto estava já muito doente. A sua presença era um esforço notável. Como ficara sem cabelo, usava sempre um gorro. E recordo a sua imagem, de gorro na cabeça, a ler os seus poemas no palco da Maison de la Poésie. Bem assim como um jantar em que rimos imenso a falar de Portugal e da França. Da poesia, da política e das pessoas em geral: um saudável exercício de má-língua. O Al Berto parecia eufórico.

Morreu alguns meses depois. A Tereza Coelho, que não tem por hábito exprimir as suas emoções, telefonou-me para Paris a dizer como se sentia afectada.

Publicou-se há pouco um livro intitulado "Os Rumores dos Objectos. Alma e Adereços do Poeta. Al Berto". A concepção é de Jorge Manuel de Oliveira, e foi feita para as Edições Atlântida, que suponho que estão sedeadas em Sines. Que encontramos nesta belíssima montagem de textos e de imagens? Cartas, documentos administrativos (uma cédula pessoal, um documento do Distrito de Recutamento e de Mobilização de Coimbra, etc.), dactiloscritos de poemas, manuscritos, lugares e objectos desprendidos de qualquer contexto.

É assim que vemos um pião deitado, com uma iluminação que o amacia, e a frase de Al Berto: "Ainda sei jogar ao pião." E gorros, os gorros do Al Berto: mas sou incapaz de dizer aquele que ele trazia em Paris. Nem sequer recordo a cor da lã.

Costuma-se dizer que um homem é o que é e a sua circunstância. Eu mudaria a fórmula no contexto deste livro: um homem é o que é e a sua casa, um homem é o que são os seus objectos. As duas coisas andam ligadas: "A luz espalhar-se-á por toda a casa / cobrirá suavemente os objectos e o mobiliário." O que nos comove ao vermos estes objectos é sentirmos como eles foram herdados, comprados, dados, e que pouco a pouco formaram a paisagem de afectos em que uma pessoa vive. Há objectos que circulam de mão em mão e são operadores de narratividade. E há objectos que se entranham no espaço que nos envolve e são o corpo do tempo. Há neles um cheiro leve de infância, há também a crónica de uma morte anunciada. Entre estes dois pólos uma pessoa à procura de outras pessoas: os objectos são o espaço para que o tu aconteça, um rosto no limiar da porta. E "procuro-te no meio dos papéis escritos".

Os objectos traçam um estilo, como o modo de andar, as inflexões da voz, a inclinação do olhar, a forma de uma boca quando beija. No caso de Al Berto, estes objectos são objectos antigos, deliberadamente resistindo às devastações da modernidade. Entre o que se tornou inútil (como as penas de escrever ou o mata-borrão) e o etnográfico. O relógio ("A casa desfaz-se no crepúsculo do último relógio") é da marca Orient e tem uma correia gasta do cansaço dos pulsos. Tudo procura erguer um universo especial, mais ligado à penumbra e ao desejo do que à vida prática: "É-me desconhecida a vida fora dos sonhos e dos espelhos."

Site: www.publico.pt

Publicado por PCD em 15.11.06 às 00:07.

«A Colecção Subúrbios era um projecto editorial engraçado. Eu achava engraçado publicar textos daqueles num momento em que Portugal andava entretido a ler Marx em vinte páginas. Um gajo leva uma vida para ler Marx e, se calhar, até nem gosta muito. De maneira que o que havia a fazer era dar-lhes nas trombas. Foi divertido chegar às livrarias, pespegar os livros e dizerem-te: não temos cá sítio para esta merda. A minha vingança é, agora, passar por uma livraria e ver o meu livro na montra. Sou exactamente o mesmo. A Colecção Subúrbios entretanto desapareceu. Primeiro por falta de dinheiro. Segundo porque aquilo não era uma editora a sério. Era um jogo. Era uma coisa para irritar as pessoas. E depois porque os subúrbios, quando a cidade cresce, deixam de existir.» [Al Berto, «Uma Entrevista sem Fim...», conduzida por Maria José Belo Marques: Lisboa, *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989]

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

Fotos de Paulo Nozolino: Al Berto e PCD, Sines, Rua do Forte, 1983.

Blog: Frenesi

Sexta-feira, Dezembro 01, 2006

AL BERTO

Hoje no *Público*:

Uma biografia de Al Berto não pode deixar de gerar natural expectativa. Se alguém na poesia portuguesa do século XX transgrediu a linha de fronteira entre cena literária e espaço público, esse alguém foi o Al Berto, poeta atrás de quem se escondia o cidadão Alberto Raposo Pidwell Tavares. A novidade relativa está em que tenha sido pela mão de uma estrangeira, a romena Golgona Anghel (n. 1979), que essa biografia tenha chegado até nós, fruto de um trabalho académico desenvolvido em Portugal. O facto talvez explique a circunstância de estarmos perante uma obra que é mais do domínio do ensaísmo de matriz biográfica que do biografismo clássico à maneira de Boswell. Seja como for, *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* constitui, para já, a primeira abordagem biográfica do autor. Seguindo uma tradição conceptual que mistura Quincey, Nietzsche e Borges, a biografia feita por Golgona Anghel estrutura-se em «três séries narrativas». A cada série corresponde um tópico, ou conjunto de tópicos, pré-definido: na primeira, «acontecimentos pontuais mas importantes, que jogam com o sentimento e com a ideia num devir comum»; na segunda, «questões temáticas essenciais [...] como a infância, a adolescência, a preocupação pela pintura, a promoção de uma política de defesa da homossexualidade [...] a doença e a morte»; e, na terceira, que intercala as anteriores, factos cronologicamente alinhados. É isto que a autora nos diz nas Instruções de Uso. Porém, nas Fontes Bio-Bibliográficas, precisa: «Não foram reveladas informações relativas à vida íntima do poeta para respeitar o direito à privacidade bem como a vontade expressa da família. Não tive acesso aos diários de Al Berto nem às suas

cartas.» Tenho dificuldade em aceitar a omissão de informações de natureza privada, e não percebo como é possível redigir a biografia de um autor de quem se desconhecem os diários (nos casos em que existam) e a correspondência. Nos casos, e são muitos, em que os herdeiros vedam o acesso a essa documentação, as entrevistas aos contemporâneos permitem fazer luz sobre aspectos importantes da vida (e, por vezes, da obra) do biografado. Sucede que a lista das pessoas entrevistadas é curta: a irmã do poeta, Cristina Pidwell Tavares; o último companheiro de Al Berto, não identificado como tal; o tradutor Richard Zenith; os poetas Manuel Gusmão e Fernando Pinto do Amaral, e o académico Nuno Nabais. O contributo destas personalidades não está sinalizado. Não sabemos o que lhes foi perguntado nem o que responderam. Portanto, exceptuando Jean-Pierre Léger, testemunha privilegiada, ficou de fora quase toda a gente que podia acrescentar (com distância crítica e conhecimento de causa) informação relevante. Mesmo de cor, e sem sair da literatura, lembro-me de uma dúzia de nomes que não podem ser ignorados se o propósito for biografar Al Berto. Mas não é só na literatura: nas artes plásticas, no jornalismo, na “noite” de Lisboa, no quotidiano de Sines, nas editoras por onde passou, em toda a parte há testemunhas qualificadas do seu percurso. Se o móbil foi evitar o relato de episódios pouco ortodoxos, a iconografia do volume boicota-o. A escolha dos retratos será tudo menos inocente. No prefácio, Agustina Bessa-Luís diz que o trabalho de Golgona Anghel «*tem o que falta em geral às biografias: tem a pesquisa do coração humano.*» É uma frase de efeito, que perde de vista o essencial. Com *Eis-me acordado muito tempo depois de mim*, Golgona Anghel constrói a biografia de Al Berto intercalando uma *narrativa* (feita a partir da montagem de entrevistas reais) com excertos de textos do autor. Funcionando como cortinas, quatro cronologias do poeta: 1948-82,

1983-89, 1990-93 e 1994-97. Menor cuidado na redacção e ulterior revisão levou a que nove linhas da cronologia da página 83 sejam repetidas na *narrativa* da página 99. A bibliografia sobre Al Berto atém-se a obras em volume, o que é um critério razoável. Mas a ênfase dada a textos jornalísticos dos anos 1970 deixa na sombra os textos de crítica que as principais obras do autor suscitaram nos anos 1980 e 1990, sobretudo a partir da primeira edição da poesia reunida. É estranho que assim seja, pois Golgona Anghel diz ter consultado, sistematizado e digitalizado «*todos os artigos e ensaios sobre Al Berto divulgados entre 1976 e Agosto de 2005 sobretudo em Portugal mas também...*», e faz mesmo o elenco de títulos das 55 publicações periódicas consultadas. Não se trata de exigir bibliografias passivas exaustivas, mas Golgona Anghel rasurou de mais. Quem não saiba, fica com a sensação de que os livros de Al Berto deram azo a comentários circunstanciais e a praticamente mais nada. Ora, não sendo a sua obra alvo de larga recepção crítica, há omissões deveras inexplicáveis. A biografia “oficial” é conhecida. Al Berto nasceu em Coimbra no dia 11 de Janeiro de 1948. Tinha pouco mais de um ano quando o pai, estudante de medicina, desiste do curso e regressa a Sines, terra da família Pidwell Tavares. É ali que nascem os irmãos, Cristina e António, e é ali que Al Berto passa toda a infância e parte da adolescência. Depois da escola primária em Sines e do colégio em Santiago do Cacém, vem para Lisboa frequentar a António Arroio e um curso de formação artística na Sociedade Nacional de Belas Artes. Na Primavera de 1967 troca Portugal pela Bélgica: «*nunca esqueceu esse 14 de Abril. Exila-se em Bruxelas, primeiro na qualidade de estudante [...] e, mais para contornar escolhos burocráticos de índole xenófoba, como refugiado político.*» Depressa mandou às urtigas o curso de pintura monumental na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels... Colabora

em publicações marginais, redigindo sempre em francês. Um dos capítulos da biografia, *História dum desencontro intermitente*, dá conta desses anos de diáspora: descoberta de Genet, viagens ao sul de França e a Espanha, etc. O regresso a Portugal e à quinta dos avós ocorre em Novembro de 1975. Abre uma livraria, funda uma editora que leva o seu nome, publica *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977), primeiro livro escrito em português. Entretanto, Joaquim Manuel Magalhães dá por ele e chama a atenção para o seu nome. Colaborador da autarquia (1981-86) e, mais tarde, director do Centro Cultural Emmerico Nunes, acabará por deixar Sines em Janeiro de 1987. É o ano da consagração: *O Medo* colige a sua poesia reunida, por ele recebe o prémio do PEN Clube. Os livros subsequentes desaceleram o nível transgressor e, no 10 de Junho de 1992, Mário Soares condecora-o com a Ordem Militar de Santiago de Espada. Os anos seguintes são de reconhecimento crescente. O capítulo final, *O que vejo já não se pode cantar*, ilustra a fase terminal da doença: «*O corpo falha sem pedir licença*». Aqui há algum detalhe: o internamento, o dia em que os amigos foram despedir-se, o texto de Clara Ferreira Alves acerca desse momento. Perto de si está o companheiro e estão também os irmãos e uma sobrinha: são eles «*quem o apoia na dignidade do comer, do simples e ao mesmo tempo tão complicado gesto de levar a colher à boca*». Morreu cerca das 23:00h do 13 de Junho de 1997. Tinha 49 anos. Mas nada disto é novidade. Surgido numa época propícia à nomeação de todos os interditos, Al Berto trouxe à poesia portuguesa um conjunto de temas que configuram desvios da ordem falocêntrica: intercurso anal, homossexualidade, sexo em grupo, etc., os quais, associados à deriva libertária e ao imaginário *hippie* (amor livre, travestismo, drogas, prostituição masculina, *rock*, etc.), imediatamente fixaram um padrão que o afastava tanto do aticismo semântico

dos poetas dos anos 1960 como do “regresso ao real” que caracterizou a poesia dos anos 1970, na medida em que o retorno ao sentido se fez, nos melhores casos, com recurso ao diálogo culturalista. Pelo contrário, Al Berto, contaminando a escrita com os acidentes biográficos, sem excessivas preocupações de genealogia literária, conseguiu impor a imagem de marca de uma certa contracultura. E pode-se dizer que o fez com a arrogância dos que não temem afirmar identidade própria. Conheci bem o Al Berto, fui seu amigo, viajámos juntos, privei com ele durante catorze anos, tenho escrito sobre a obra, sei que Golgona Anghel omite muita coisa. É pena. Com o excelente material fotográfico que a família disponibilizou, esta biografia podia ser outra coisa.

Al Berto, a biografia, in **MIL FOLHAS**, 1-12-2006, p. 14.

posted by Eduardo Pitta at 10:40 AM

Blog: Da Literatura

07 de Fevereiro de 1998

Palavras que Embriagam

A obra poética de Al Berto é inseparável de uma representação heróica do poeta que tem em Rimbaud o seu modelo

ANTÓNIO GUERREIRO

POUCOS meses após a morte de Al Berto, aí temos a sua obra poética, impecavelmente editada, num grosso volume que perfaz mais de seiscentas páginas. Na anterior edição de **O Medo** (Contexto, 1987), que reunia toda a sua poesia de 1974 a 1986, a capa reproduzia um «retrato de Al Berto, encenado por Paulo Nozolino, em homenagem a Caravaggio». Em contraste com essa exuberância, na edição actual o preto liso da capa e da contracapa estende-se à primeira e à última páginas. Mas deveremos dizer «em contraste»? Não será este negro tão carregado de sentido, tão histrionicamente codificado como a anterior foto do poeta? Não prolonga ele, na sua enfática conotação trágica, a mesma representação mítico-heróica do poeta?

Assim sendo, este livro fornece a moldura adequada a uma poesia que se redobrou como representação de uma vida, de um autor, não propriamente no sentido romântico, em que o poeta acredita que constrói uma grande obra com a matéria da sua própria vida, mas no sentido do poeta trágico moderno, de que Rimbaud é o modelo inultrapassado, em que se dá um curto-circuito explosivo entre a vida e a poesia. Tem todo o sentido falar aqui em «representação» e «redobramento» porque ao poeta que queira encarnar essa figura heróica não lhe resta senão a possibilidade de a encenar. Foi o que fez Al Berto em toda a sua obra, construindo a ficção de um poeta que tem todas as características para exercer uma poderosa atracção e para ser ele próprio, a definir o horizonte em que se quis

ver situado. Construindo, em suma, uma ideia de poeta a que os poemas dão corpo, mas que supõe sempre muito mais do que a poesia: uma ideia de poeta em que a vida está sempre em excesso em relação à obra. O que, por sua vez, implica também o inverso: uma vida que precisa de uma obra para se representar como excesso. E nesta circularidade, com um grande efeito de encantamento, que a poesia de Al Berto sempre tendeu a enredar os seus leitores.

Mas de onde vem, afinal, esse efeito de «excesso»? Vem, sobretudo, de um vocabulário que remete para o sexo e para a morte, do uso incontido de palavras cheias de evocações (mar, deserto, fogo, noite eternidade, corpo, veias, esperma, etc.), capazes de dar ao «narrado» (é de facto de uma poesia eminentemente narrativa que se trata) uma espécie de furor heróico, acentuado pelo ritmo dos versos longos (atenuado, aliás, na última parte da obra). Vem ainda de uma saturação imagética que surge bastante mais vigiada a partir de certa altura mas que não deixa no entanto de ser uma imagem de marca desta poesia. Esta diferença pode ser facilmente percebida se compararmos um poema de 1979 (e se escolhêssemos um exemplo retirado dos seus primeiros livros a diferença ainda se tomaria mais flagrante) com um do último livro publicado em vida. Citemos então um poema de **Salsugem**: «**as melgas redobram de ferocidade procuram as veias/ onde se processou a lenhosa primavera dos cardos/ e o sangue vegetal dos voláteis animais exala aromas/ no peito ainda respiram as imensas noites/ os países de surpreendentes neves... casulos seguros/ para esconder o corpo... árvores de nódulos vivos/ rebentam na pele em constelações de seivas incandescente**». E citemos agora um poema de **Horto de Incêndio**: «**imaginaste um país imóvel devorado pelo sol/ e o arrepio do canto espalhou-se pelas ruas/ onde o tempo passa lento e branco**

em direcção/ a outro tempo igual/ ao fundo do restaurante o olhar preso em ti/ da dama do charuto - café flor do mundo/ encruzilhada onde se dorme frente à europa/ apercebida como uma sombra que se afunda/ nas veias dos arrumadores de carros».

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.

Da extrema fragilidade dos seus primeiros livros teve Al Berto certamente a consciência. No entanto, nunca os eliminou, nem parece ter querido submetê-los a revisões, como se vê pelo facto de, nesta edição (que, como podemos depreender, terá sido ainda preparada pelo autor) eles surgirem com modificações mínimas, que incidem sobretudo na pontuação. Fora de um contexto em que ainda tem alguma eficácia essa figura heróica do poeta, uma antologia bem feita beneficiará bastante esta obra e ajudá-la-á a ganhar uma maior autonomia. Encontramos também aqui, nesta aparente falta de vigilância, uma marca do poeta para quem o poema não é um objecto autónomo e perfeito, mas algo que decorre do próprio fluir da vida, ligado a uma temporalidade que é a da suposta experiência vivida. Por isso é que a forma diarística surge com frequência. Não se trata tanto de fazer do poema (ou da prosa poética) uma anotação do quotidiano, mas de transfigurá-lo poeticamente, elevá-lo a uma espécie de condição mítica, onde ele adquire verdadeiramente sublimidade. É, aliás, para o nível da sublimidade que tudo tende a ser arrastado: tudo encontra na poesia um lugar de redenção. Esta arrisca-se

mesmo, por vezes, a dissolver nas suas diáfanas esferas o que há de mais sólido. De muitas contradições (algumas delas bastante produtivas) é feita a poesia de Al Berto. E a menor delas não é certamente o facto de sempre ter sido habitada por um enorme fascínio pelo silêncio, apesar da torrencialidade dos seus versos. Trata-se de um fascínio por aquilo que o silêncio tem de aurático, mas também um fascínio pela negação e superação da poesia por si própria.

Site: www.expresso.pt

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

Domingo, Outubro 01, 2006

as coisas acontecem....

Al Berto

Horto de Incêndio, de Al Berto, foi publicado em 1997, pela Assírio & Alvim. A sua poesia completa, O Medo, sairia já depois da morte do poeta, a quem A Phala dedicaria, ainda nesse ano, um número especial, de homenagem. No número 54, de Março, Al Berto respondia a cinco perguntas, a propósito de Horto de Incêndio.

HORTO DE INCÊNDIO

1 — Há bastante tempo que não publicavas e no entanto este livro, até pelo título, tem o carácter da urgência. Porquê?

Telegrama 1: Todos os meus livros tiveram sempre um carácter de urgência. Porque ao terminar um livro nunca tive a certeza de que um outro se seguisse. Cada um deles está intrinsecamente ligado a um momento da minha vida. **A vida e os livros acontecem ... Stop**

2 — Há os poemas «inferno», «sida», «febre», «fantasma», «senhor da asma». É um livro triste, trágico, quase apocalíptico?

Telegrama 2: Não podia ser de outra maneira. Veja-se os tempos que correm, tempos de manipulação e de enxertia, tempos de metamorfose maligna e hipocrisia. Já não há cidadãos, mas contribuintes — o que quer dizer que o corpo foi substituído por uma série de algarismos. Stop

3 — A segunda parte, «Morte de Rimbaud» foi dito em voz alta no Coliseu dos Recreios de Lisboa. Ao escreveres existe alguma vontade de que as tuas palavras sejam

para ser ditas em voz alta?

Telegrama 3: Sempre defendi a oralidade. É uma tradição da poesia portuguesa. Não publico poemas sem os ler em voz alta muitas vezes. «Morte de Rimbaud» foi escrito propositadamente para o espectáculo Filhos de Rimbaud e para ser dito em voz alta. Tentei ser claro. Stop

4 — Coloquiais e íntimos, poemas como pequenos segredos ou conversas afectivas. Esta tua poesia parece nascer da necessidade de uma confidência. A poesia é feita para todos?

Telegrama 4: Se calhar porque toda a minha escrita é um diálogo comigo mesmo... Uma viagem em direcção ao silêncio. Não sei... Não. A poesia não é feita para ninguém em especial, mas uma vez publicada é para quem a lê. Talvez este livro seja um livro para ler também em voz alta. Stop

5 — O que é que a tua vida deve à poesia?

Telegrama 5: A poesia tem-me levado ao despojamento daquilo que é lixo e me atrapalha a vida. Cada vez mais me parece que a poesia é a única linguagem capaz de atingir o rosto de um deus e feri-lo mortalmente, nem que fosse por um milésimo de segundo. Stop

posted by Nani at 4:01 AM

Blog: My so not secret spot