

A poesia como “jogo de estilhaços”: as enumerações em Al Berto

Leonardo de Barros Sasaki
Universidade de São Paulo - PG

Eduardo Prado Coelho, amigo e leitor atento de Al Berto, chama atenção para a “desencantada coloquialidade, em que o poeta recolhe, numa certa indiscriminação distraída, fragmentos de um real inacessível a qualquer projeto de totalização”.¹ A coloquialidade seria, assim, um dos traços de estilo em sintonia com os temas tratados. Nesse sentido, gostaríamos de destacar outro recurso estilístico que nos parece bastante eloquente dessa poesia e dos “fragmentos do real”: nomeadamente o uso de enumerações, listas e inventários ou espólios.²

¹ PRADO, 1988, p. 131.

² De antemão, convém expormos as tentativas malogradas no sentido de distinguir esses termos, até para afastarmos qualquer impressão de tibieza intelectual. As definições dicionarizadas contribuem pouco, nesse sentido: a lista é uma série; a enumeração, uma contagem ou... também uma listagem. O sema [numérico], portanto, não é distintivo. Poderíamos pensar, então, na disposição gráfica – tendendo a lista ao vertical e a enumeração ao horizontal. É traço pouco preciso se considerado um *corpus* eminentemente em versos. Não se pode esquecer ainda que “enumeração” e “inventário” são termos já assimilados pela teoria literária e têm, portanto, suas especificidades dentro do campo. Logo, optamos por utilizar os termos “listas” e “enumerações” indistintamente tendo como ponto de partida as reflexões de Spitzer. A própria

Os termos de Prado Coelho, de saída, estão bastante próximos da “polvareda de cosas heterogéneas”³ com que Leo Spitzer descrevia a *enumeración caótica*. Spitzer lembra que o recurso da enumeração não é propriamente moderno, mas que foi, na modernidade, que ele ganhou predicativos consoantes a uma nova configuração do mundo: “La enumeración había sido, hasta Whitman, uno de los procedimientos más eficaces para describir la perfección del mundo creado en alabanza del Creador. Hacer ver esa misma perfección y unidad en el caótico mundo moderno era digna tarea del panteísta de América”.⁴ Segundo o filólogo, em Whitman, apesar da multiplicidade do mundo moderno, a poesia alçava uma síntese. A ruptura tem sua gênese em Rimbaud e seus efeitos são percebidos na poética, por exemplo, de um Pablo Neruda.

Quando compara Neruda com o espanhol Pedro Salinas, Spitzer atenta para uma sensível diferença: “todo do que el poeta [Neruda] ve en ese momento, y el desorden en que lo ve,

ideia do “inventário” surrealista, em termos generalizantes, poderia ser entendida como um desdobramento da *enumeración caótica*. A única distinção que se afigura produtora é de natureza funcional: o inventário ou espólio, do qual nos valeremos adiante, embora também uma lista, tem função específica ligada ao patrimônio e à partilha de bens. Não poderíamos nos furtar um registro: a pesquisa de Maria Esther Maciel em seu *As ironias da ordem* foi fundamental para o desenvolvimento deste artigo. A referência completa consta da bibliografia.

³ SPITZER, 1961, p. 258.

⁴ SPITZER, 1961, p. 261. “A enumeração havia sido, até Whitman, um dos procedimentos mais eficazes para descrever a perfeição do mundo criado à semelhança do Criador. Fazer ver uma perfeição e unidade no caótico mundo moderno era tarefa digna do panteísta da América.” [versão nossa]

aparecen, pues, *aceptados por él*, mientras que Salinas rechaza el desorden, en el cual incluye la vida”.³ Interessa-nos, portanto, seguir esse percurso em que a enumeração *aceita* a desordem como constituinte da poesia em um mundo fragmentado e heterogêneo.

A técnica enumerativa é frequentemente aludida em *O Medo*: “enumero as casas abandonadas ao sangue dos répteis” (p. 296), “na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas” (p. 132), “se algum dia voltar a enumerar as ilhas / e todos os objectos que amaste” (p. 287), “enumero cuidadosamente os objetos classifico-os / por tamanhos por texturas por funções” (p. 534) e “senta-se no estremecer da noite enumera / o que lhe sobejou do adolescente rosto” (p. 516).

O seu emprego cruza toda a obra. Está nos primeiros parágrafos do “atrium” de *À procura do vento num jardim de agosto*: “eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas” (p. 11); está na última seção de *Horto de Incêndio*, “Morte de Rimbaud”:

os olhos fecham-se-me com o peso das paixões desfeitas. /
imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras
– imagens de neve e de miséria, de cidades obsessivas, de
fome e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma,
de barcos, de comboios, de gritos... talvez... talvez uma voz.
(p. 640)

Os exemplos de uso das – ou mesmo de alusão às – enumerações nos garantem pistas de uma intrincada relação entre o sujeito e o que lhe é externo: enumeram-se objetos e os restos do rosto, cidades e sangue, barcos e gritos. Como salienta

³ SPITZER, p. 285. Grifos nossos. “tudo o que o poeta [Neruda] vê nesse momento, e na desordem em que o vê, é, assim, aceito por ele, enquanto Salinas rechaça a desordem, na qual inclui a vida.” [versão nossa]

Maria Lúcia Lepecki, o recurso, em Al Berto, diz tanto o "mundo de fora" quanto o "mundo de dentro", sendo aquele apenas convocado porque responde a uma "necessidade interior".⁶ Por conseguinte, a enumeração passa a ser o mecanismo mais acertado para quem vê (e dá a ver) a si e ao mundo por meio de fragmentos. Donde se percebe o ajuste entre o vocabulário aqui aplicado aos objetos e aquele utilizado por Paula Morão para descrever o processo de autoanálise, de sondagem íntima:

o eu se veja como objeto que é possível estudar e interrogar, procedendo a um *inventário* de traços e componentes; assim, através da *enumeração*, da acumulação de *pormenores*, da *amplificação* ou da *explicitação* (operações mentais e figuras de pensamento), se vão levantando elementos que constituem uma descrição.⁷

Prossegue Morão, "este processo de busca e de inventário necessariamente acarreta uma dimensão temporal e a interposição dos mecanismos da memória".⁸ Nesse âmbito, destacamos o pronunciado desejo de registro, de conservação⁹ com o propósito de "anotar os nomes das areias e das argilas mais profundas / os nomes dos insectos e minerais",¹⁰ o que, de fato, ocorre neste mesmo poema e também em entrada de 24 de março de 1984, d'*O Medo* – são duas enumerações com flores:

⁶ LEPECKI, 1988, [s.p.].

⁷ MOURÃO, 2011, p. 56. Grifos nossos.

⁸ MOURÃO, 2011, p. 56.

⁹ Reportamo-nos à interessante lista de animais que consta do espólio de Al Berto (apud SASAKI, 2012, p. 116-117). A lista acompanhava o texto "O guardador da ilha".

¹⁰ AL BERTO, 2009, p. 260.

anotar os nomes das flores e
suas significações emblemáticas
absintio / amargura, tristeza
asfódelo / coração abandonado
cinerária / dor de coração
glicínia / ternura
junquilha / melancolia
*silindra / recordações*¹¹

“o lume das estrelas aquece a memória calejada pelos trabalhos do jardim. As sombras familiares dos gatos e dos hibiscos. perfume de verão entrando pela janela: estragão, girassóis, gladiolos, erva-das-sezões, cilícios-demonja, açafraão, não-me-esqueças.”¹²

O recurso das listas relaciona-se com a “memória calejada”, por isso se anota: “de quando em quando rabiscava um rosto / e listas de nomes que não queria esquecer”.¹³ Esta preocupação, no entanto, já é reveladora de uma descontinuidade sabida pelo sujeito poético. Poderíamos avançar o raciocínio e afirmar que a própria natureza das listas trai, nesse sentido, a sua finalidade no que diz respeito a uma forma articulada de fixação da memória enquanto fluxo narrativo. É o que nos ensina Jack Goody quando analisa o uso das listas desde as primeiras civilizações a utilizarem a escrita: “They do not represent speech directly. Or rather they stand opposed to the continuity, the flux, the connectedness of the usual speech forms, that is, conversation, oratory, etc.”.¹⁴

¹¹ AL BERTO, 2009, p. 260.

¹² AL BERTO, 2009, p. 373.

¹³ AL BERTO, 2009, p. 295.

¹⁴ GOODY, 1977, p. 81. “Elas não representam o discurso diretamente. Aliás, elas se opõem a continuidade, o fluxo, o concatenamento das formas usuais de discurso, isto é, a conversação, oratória, etc.” [versão nossa]

Aproveitemos o ensejo para incluir os inventários em nossa discussão. Foi um dos procedimentos surrealistas por excelência na desarticulação da realidade e da sua posterior reorganização – ou *reabilitação* – através da integração entre mundo externo e interno, cujo eixo de coerência é o “ambiente espiritual” do poeta. Um dos mais recorrentes exemplos da técnica na tradição portuguesa é o poema “O prestidigitador organiza um espetáculo” de Mário Cesariny, que abre com os versos:

Há um piano carregado de músicas e um banco
há uma voz baixa, agradável, ao telefone
há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas de
todas as cores
há pedaços de neve de cristas agudas semelhantes às cristas
de água, no mar¹⁵

Pensando nos paradigmas do surrealismo português sugeridos por Antonio Tabucchi – em especial, a angústia e a desilusão –, Perfecto Cuadrado defende a tese de que a perda

da confiança na possibilidade dessa mesma reabilitação [do quotidiano] traduzir-se-ia, de facto, num abandono igualmente progressivo e paralelo, na produção poética dos surrealistas portugueses, do *recurso ao inventário como fórmula de provocação, de subversão e de esperança*.¹⁶

Se assim o é, cabe refletirmos sobre o reaparecimento dos inventários na poesia de Al Berto. Aparecem mais claramente como espólios, que aqui possuem dinâmica oposta à de Cesariny: já não se trata de desarticular a realidade – por si já deveras fragmentada e descontínua como os objetos –, mas do

¹⁵ CESARINY, 2008, p. 145.

¹⁶ CUADRADO, 2001, p. 306. Grifos nossos.

atestado de impossibilidade de emprestar-lhe algum nexo. Eles nascem a partir da própria perda da esperança de que nos fala Cuadrado, mas não são, por isso, menos provocadores e subversivos a sua maneira, como veremos adiante.

Os inventários já não encontram na poesia um sentido (re)unificador; melancólicos que o sejam, tampouco lamentam a carência dessa inteireza. Evocar a noção de alegoria, conforme desenvolvida por Rosa Maria Martelo, permite-nos esclarecer essas mudanças:

não é apenas uma visão do mundo provinda da tradição da modernidade estética e marcada pela experiência da perda e pela fragilidade ontológica; a essa visão, já de si acentuadamente melancólica, vem agora juntar-se um entendimento da poesia que a faz refém desse mesmo mundo.¹⁷

A partir dessas lições, extraímos novos paradoxos: são enumerações de ausências, coleções caóticas, listas de esquecimentos, inventários do desprezível, arquivos de sujeito algum. Al Berto apropria-se de tais formas e práticas, mas desloca-as nos princípios em que estas se subordinam à propriedade, à posse, à hierarquização, à ordem, à burocratização e à massificação. Sua poesia utiliza-se das tensões dessas enumerações para construir um testemunho contundente contra o esvaziamento da experiência humana.

Para particularizarmos esse quadro geral, selecionamos três estudos de caso das enumerações: a) como “proveito de mercadorias”, em que se critica a lógica do lucro por meio de enumerações em *Salsugem* e *Trabalhos do olhar*; b) como “pequenos resíduos da memória”, que problematizam as questões do *arquivo de si* e da burocratização da vida; e, por fim, c) como “herança

¹⁷ MARTELO, 2007, p. 86.

de cinzas", na qual os espólios evidenciam, simultaneamente, a prática não-acumulativa e a fragilidade do sujeito, que é, também, a de sua poesia.

Em *Salsugem*, o uso é particularmente frequente: "chegava ao porto / descarregava palavras dialectos estilhaços de concha / espinhas pedaços de corda que na incerteza dos dias / alinha pelo cais vislumbrado doutro corpo" (p. 301), "a violenta noite das marés arremessa contra a cama / velhas madeiras restos de vestuários pedaços de corpos / envoltos no coral... rostos / órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes" (p. 303), "carregados de madeiras preciosas pimenta peles almíscar / canela pérolas animais empalhados / frutos cujos nomes são difíceis de dizer (...) para o descarrego de panos finos jades tabaco marfins cereais / e o amor incerto dalgum homem acabado de chegar" (p. 306). Esses versos fazem parte do ciclo cujo poema de abertura anuncia:

aqui te faço os relatos simples
dessas embarcações perdidas no eco do tempo
cujos nomes e proveito de mercadorias
ainda hoje transitam de solidão em solidão

Salsugem, assim, apropria-se de um *topos* da cultura e da tradição literária portuguesas, que são as navegações, para, a partir dele, tecer "relatos simples", exhibir este trânsito de "solidão em solidão" ainda hoje presente. Isso significa revestir o tema de um tom mais afetivo. É dentro desse contexto que as enumerações, instrumento comum das práticas mercadológicas, criticamente incluem, nos poemas, os tradicionais bens de consumo (madeiras preciosas, pimenta, etc.), mas também o restolho das viagens (pedaços de corda e pedaços de corpos) e até mesmo bens imateriais, emotivos (palavras, dialetos e o "amor incerto dalgum homem").

A descontinuidade inerente às listas, reforçada pela falta de pontuação, resgata a dimensão humana das excursões

ultramarinas, nas quais os comércios se sobrepueram ao amor: “acostando somente à memória dalgum distante lugar / onde o amor largou sobre o corpo-amante / uma esteira de conhecidas e sangrentas mercadorias” (p. 301).

Em *Três cartas da memória das Índias*, a epígrafe da “Carta da região mais fértil (a meu pai)” contraposta à da “Carta da Flor do Sol (a meu amigo)” – ambas retiradas de *Viagem de Francisco Pyrard de Laval*, de 1679 – dá exata dimensão dos diferentes valores: enquanto esta fala “da mais excelente flor”, símbolo do amor; aquela enumera uma “fertilidade” que é, acima de tudo, pecuniária: “É a região mais fértil em frutas que há no mundo, as quais são mui boas e excelentes (...) Há também grande número de elefantes, muita quantidade de pedras preciosas, como rubins, jacintos, safiras, topázios, granadas, esmeraldas, olhos-de-gato e outras” (p. 396). Os poemas, desse modo, emergem como a voz emotiva enfraquecida nos relatos e na memória de um período histórico tão simbolicamente atrelado a um discurso laudatório das dominações, da posse e da usura.

Al Berto já havia antes mencionado os “vestígios de insones navegações” em outra enumeração: “quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos / enigmáticos colares, pérolas corroídas, aços imutáveis, escritas dumas outra idade, vestígios de insones navegações” (p. 157). O contexto aqui é um pouco outro, mas também crítico.

As linhas acima citadas estão em seção de *Trabalhos do Olhar* chamada “Mar-de-leva (sete textos dedicados à vila de Sines).”¹⁸ Os poemas são, e os versos já destacados o demonstram, movidos pelas “chamas que nomeiam amigos, lugares, objectos,

¹⁸ Há dois textos de apresentação de exposições que Al Berto organizou quando era diretor do *Centro Cultural Emmerico Nunes*. Ambas dedicadas ao resgate e preservação da memória de Sines. Um dos textos, inclusive, incorpora versos dos poemas que agora comentamos. (SASAKI, 2012, p. 113-115)

arqueologias" (p. 11). É trabalho de arqueologia sentimental operada na intimidade e na poesia – conforme repetidas alusões ao verbo "escavar": "escavo no coração um poço de sal, para dar de beber ao viajante que fui", "palavra a palavra escavo no coração do texto" (p. 233) e "escavo corpos na flexibilidade das sombras" (p. 537).

Por esse processo, o sujeito perscruta a memória – idealizada, talvez – dos "amigos, lugares, objectos" de uma Sines consumida pela industrialização. Os poemas são, portanto, a manifestação reativa da raiva do poeta: "em meu peito doído ergue-se esta raiva dos mares-de-leva" (p. 155). Assim como se nomeia o "centro sísmico do mundo" (p. 484) por perceber seus estremecimentos, é ele também a força irascível das ondas em seu auge, nos mares-de-leva.

A crítica à lógica do lucro petrolífero, da exploração irresponsável do "negro ouro que atravessa os teus metálicos intestinos" (p. 157), novamente atém-se em uma esfera humana – daí o mecanismo da prosopopeia para estabelecer diálogo com a cidade: "serpenteiam auto-estradas na paisagem irreconhecível do teu rosto // (...) ouço o ciciar dos canaviais dentro do sono, adivinho teu caminhar de beijos no rumor das águas / tuas mãos de neve recolhem conchas, estrelas secretas, luas incendiadas..." (p. 155). Assim como as mãos do escritor recolhem os fragmentos do real, as mãos da cidade buscam os sinais da natureza ainda não devastados.

As enumerações são um apelo por conservação, como já havíamos pontuado, mas também de interpelação da memória pessoal. Assim, observamos a ocorrência do *ubi sunt*: "por onde andarás o Cabecinha? E a Tia Clementina? e o Cisinato? e o Perna-Marota? e a Ti Carlota? e a Dentinho d'Ouro?" (p. 159)

Há um sentido de resistência e de sobrevivência secreta das coisas, à qual o poeta tem acesso: "escuto o lamento das águas e sei que tudo continua vivo no fundo do mar... e no coração persistente das plantas" (p. 159). O poeta é capaz de

escutar o “lamento das águas” e a terra é capaz de repercutir a sua voz: “uma voz líquida arrasta-se no interior dos meus passos, ecoa pelos recantos ainda vivos do teu corpo” (p. 161). Esse diálogo íntimo que curiosamente o poeta parece habilitado a estabelecer tem sua mais expressiva ocorrência em nova enumeração, reforçada pela anáfora de “em ti”:

em ti acostam os barcos e a sombra dos grandes navios do mundo
vive o peixe, agitam-se algas e medusas de mil desejos
em ti descansam os pássaros chegados doutras rotas
secam as redes, põe-se o sol
em ti se abandona a ressaca das ondas e o sal dos meus olhos
as árvores inclinadas, os frutos e as dunas
em ti pernoita a seiva cansada das palavras, o suco das ervas e o açúcar transparente das camarinhas
em ti cresce o precioso silêncio, as ostras doentes e as pérolas das mares sem rumo
em ti se perdem os ventos, a solidão do mar e este demorado lamento¹⁹

O poema, esse “demorado lamento”, quer conservar a cidade portuária – sua paisagem natural, sua fauna e flora –, mas acaba também por se “perder” com ventos e a solidão. Tal movimento dispersivo e solitário da poesia é central no segundo caso de enumerações que chamamos “pequenos resíduos da memória”.

O terceiro poema da seção “Trabalhos do olhar” (p. 211) tenta mimetizar o processo de revelação de uma fotografia – as etapas são delimitadas por versos isolados: “os negros surgem à flor do papel”, “os brancos recortam-se intensos”, “por detrás dos cinzentos aguados”, e, o último, “depois basta meter a folha de papel no fixador e esperar”.

¹⁹ AL BERTO, 2009, p. 161.

A enumeração surge para descrever o que o processo fotográfico tenta reter:

passo a passo / entro pela cal ferida das casas e desvendo
/ portas entreabertas cortinas de riscado objectos polidos
pelo uso chitas / nódoas seculares risos cinzas resíduos de
comida ossos / mantos de pó penumbras mornas onde se
encolhem os gatos / arcos de alvenaria gavetas sem fundo
trepadeiras recantos de urina / ninhos que a curiosidade
das crianças largou ao esquecimento²⁰

O retrato descrito bem poderia estar em um catálogo de Paulo Nozolino,²¹ amigo e colaborador próximo de Al Berto. São elementos tipicamente residuais que são apreendidos (restos de comida, ossos, cinzas, objetos polidos pelo uso) em um ambiente com marcas da falta de cuidado (nódoas seculares, trepadeiras, urina) e da consumação do tempo (cal ferida, mantos de pó, gavetas sem fundo). Para aquele que "guard[a] as ruínas do mundo", a fotografia, artifício contra a deterioração, passa a registrá-la. O âmbito privado do sujeito, como dirá em outro lugar, destina-se justamente a isso: "refugio-me cada vez mais nesta casa destinada à voragem do tempo" (p. 227).

Notemos como sutilmente a memória afetiva se insinua nos "risos" e "curiosidade das crianças". O mesmo estará de forma muito mais pronunciada no segundo texto de *Quinta de Santa Catarina*, em que assistimos uma ambientação especificamente ancorada, por sua vez, na rememoração da adolescência:

²⁰ AL BERTO, 2009, p. 211.

²¹ Tecemos alguns comentários comparativos entre as fotografias de Paulo Nozolino e a poesia de Al Berto. Constam do espólio do poeta cópias de fotografias de Nozolino que motivaram Al Berto na escritura do poema "Visitatione", de O Medo. SASAKI, 2012, p. 121-125.

animais estrangulados, matérias plásticas, um tijolo com os furos cheio de avencas. um cão atropelado, manchas de sangue seco. o fundo do tanque em cimento, o perfume da roupa lavada. uma sombra debruça-se para o tanque. em cima da mesa os óculos, a régua que pertenceu ao avô, a resma de papel, a colher em prata lavrada, uma lâmpada fundida, água. mais água, um envelope molhado, as canetas, os lápis, a máquina de escrever. tornou-se difícil prever até onde os olhos conseguem nomear, arquivar, arrumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência.²²

A enumeração é extremamente sentimental por sua minúcia e especificidade, às vezes bastante diáfana como “o perfume da roupa lavada”. Assim como *flashes*, cenas são despertadas e concisamente evocadas a partir de imagens materiais, que funcionam como um estopim: a morte de um cão e “manchas de sangue seco” ou o tanque em cimento, a “sombra” sobre ele e o “perfume da roupa”.

Se por um lado, é facilmente reconstituível a cena da escrita (os óculos, régua, resma de papel, canetas, máquina de escrever), que coincide com o momento de rememoração e com o ofício de “nomear, arquivar, arrumar” os vestígios das lembranças, há, por outro lado, elementos de difícil articulação: “animais estrangulados”, “matérias plásticas” e “colher de prata lavrada”.

A disparidade do que se enumera reforça a ausência, reforça a dificuldade em prever a capacidade dos “olhos”, isto é, nem mesmo apelando a elementos tão dessemelhantes pode-se compor um todo – o que existe, afinal, serão sempre resíduos da memória.

²² AL BERTO, 2009, p. 132.

Outro exemplo análogo está em *O medo*, na entrada de 17 de maio de 1982.²³ Nesse texto, há uma longa reflexão do sujeito em torno da memória. Recordar-se, por exemplo, de noites e dias tristes em que “nada acontecia, nada”, enquanto esperava por algum amor. Com o passar do tempo, o sujeito percebe: “deixei de esperar e hoje sei que amei muito pouco, e muito mal, em toda a minha adolescência”. No processo de revisitação destas reminiscências, o olhar enumerativo vagueia:

a mala de couro vermelho arrumada entre a cama e a mesa-de-cabeceira, a cadeira, a roupa pelo chão, o espelho que parece não querer enfrentar o meu cansaço. a noite, a memória, a inutilidade da escrita, o estuque fissurado das paredes onde descubro perfis terríveis. os rumores da casa, o vazio esmagador, o zumbido laminar do silêncio. outra vez eu, deitado, tolhido em cogitações, espero que algo aconteça...

Como o adolescente, que esperava o amor, o sujeito volta a esperar qualquer acontecimento em uma existência que, embora recolha seus mínimos objetos, sente verdadeiramente o peso do “vazio esmagador”.

Uma pesquisa nos ocorre no momento em que a visão retrocessiva do poeta expressamente mira sua adolescência. Convém, acreditamos, recuperarmos o trabalho desenvolvido em conjunto pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi e pelo sociólogo Eugene Rochberg-Halton publicado em *The meaning of things: domestic symbols and the self*. A pesquisa entrevistou pouco mais de trezentos indivíduos americanos, questionando-os sobre a importância e significado de objetos domésticos. Os

²³ AL BERTO, 2009, p. 225-227. As emendas contidas no espólio indicam que a enumeração desse trecho era ainda maior (SASAKI, 2012, p. 139).

produtos do estudo deram azo para retirar os objetos de sua aparente neutralidade e relacioná-los com o processo de constituição identitária dos sujeitos: “the material environment that surrounds us is rarely neutral; it either helps the forces of chaos that make life random and disorganized or it helps to give purpose and direction to one’s life”.²⁴

Um dos dados mais interessantes desse levantamento foi constatar determinados movimentos-padrão, sugerindo que “the meaning of cherished object tends to shift by adulthood from *what one can do* with it currently to *what one has done* with it in the past and instead of providing information primarily about the personal self, it now speaks more about other people”. Resumem a análise nas seguintes perguntas: “The issue is no longer: Who am I? What can I do? rather: Where do I fit? How am I related?”.²⁵

Se, por um lado, é verdade que a ênfase da relação com os objetos passa do seu uso, propriamente dito, para sua qualidade evocativa ou contemplativa; por outro lado, é previsível que o comportamento-padrão encontrará desvios em um sujeito poético que se autorrepresenta essencialmente à margem. Na passagem dos anos, em que se procura formular os “pequenos

²⁴ CSIKSZENTMIHALYI; ROCHBERG-HALTON, 1999, p. 17. “o ambiente material que nos cerca é raramente neutro; ou ele ajuda as forças do caos que fazem a vida aleatória e desorganizada ou ajuda a dar propósito e direção a uma vida” [versão nossa]

²⁵ CSIKSZENTMIHALYI; ROCHBERG-HALTON, 1999, p. 100. “o significado dos objetos amados tende a mudar na vida adulta entre aquilo que se pode fazer no presente para aquilo que se fez no passado; em vez de prover informações primeiramente sobre o *self* pessoal, ele nos fala mais sobre outras pessoas” e “A questão não é mais: Quem sou eu? O que posso fazer?, mas: Onde me enquadro? A quem estou relacionado?” [versão nossa]

resíduos da adolescência", o sujeito ao lidar com os objetos de sua privacidade, encontra, repetimos, o "vazio esmagador", ou seja, só faz responder negativamente às perguntas citadas sobre os ambientes nos quais se enquadra ou a quais pessoas está intimamente relacionado: está "confuso e definitivamente só" (p. 291).

As relações sociais não estabelecem vínculos: acontecem e tão logo se convertem em sinais, vestígios. No poema "Truque do meu amigo da rua" (p. 175), temos notícia de um encontro fortuito: "ao acaso encontrei-te encostado a uma esquina". O ato sexual dele decorrente é em si uma espécie de pertença – "reconhecendo-te num gemido que também me pertence, no escuro" – que, porém, logo se esvai com a chegada da manhã representada em nova enumeração:

sorri ao enumerar os restos que a manhã encontraria pelo chão
manchas de esperma, ténis esburacados, calças sujíssimas,
blusão cheio de autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor
as cuecas rotas, sujas de merda

e tuas mãos, recordo-me
sobretudo de tuas mãos imensas sobre o peito
teu corpo nu, à beira da cama, em sossegado sono

Entre os elementos enumerados como os "restos" estão as "mãos", "sobretudo as mãos" do amigo. É uma via de mão-dupla, já que também o próprio *eu* poético não poderá ser recuperado nesses objetos, se neles procurado: "quando começares a pensar em mim, ou a desejar-me ainda, apenas encontrarás as *arestas escuras* dos objectos que me pertenceram".²⁶ Quaisquer que sejam as perguntas endereçadas aos objetos da intimidade a resposta jamais ganhará consistência.

²⁶ AL BERTO, 2012, p. 90. Grifos nossos.

Sob essa perspectiva, cabe resgatar a determinação dos olhos que procuram “nomear, arquivar, arrumar para sempre os pequenos resíduos da adolescência”. Algo parecido estará repetido em outras passagens: “e de tudo isto sobreviveu a paixão de arquivar ordenar” (p. 349) e “passei a manhã a arquivar correspondência, recortes de jornais, e a escrever aos amigos” (p. 360). Seja ele metaforicamente aplicado à intimidade ou literalmente aos documentos, o arquivo é figura a ser considerada.

Philippe Artières lembra o quanto nossa sociedade está assentada no imperativo do arquivo de si, que está intimamente ligado a um esforço de classificação, organização e conservação de papéis que comporiam, a princípio, a identidade do sujeito. Como adverte, “o indivíduo bem ajustado deve classificar os seus papéis; deve, a qualquer momento, estar apto a apresentar o inventário deles: seu *curriculum vitae*”.²⁷

O historiador francês ressalva o quanto a “intenção autobiográfica” (tomada como uma das práticas de arquivamento de si) pode perder seu caráter normativo e “[ceder] na verdade o lugar a um movimento de subjetivação” e prossegue: “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de *resistência*.”²⁸

Artières percebe o momento em que o arquivo de si deixa de ser mera burocratização da vida. O impulso que ele chamou de “intenção biográfica” diz respeito ao processo duplo de *subjetivação* desses documentos enquanto fragmentos *objetivados* de si, que passam a constituir o campo do auto-inquérito, da construção da subjetividade. Esses papéis, portanto, são

²⁷ ARTIÈRES, 1998, p. 13.

²⁸ ARTIÈRES, 1998, p. 11. Grifos nossos.

animados – no sentido forte da palavra – pelo sujeito que os conserva. Isto justifica a noção, em Al Berto, de que a morte do sujeito anula o seu “arquivo”, subtrai-lhe extensivamente a vida:

Apenas deseja que no momento em que parar o coração (...) tudo se apague: manuscritos, livros impressos, fotografias, cartas, bilhete de identidade, registo de nascimento, etc. E da sua passagem nada reste, absolutamente nada. Nem mesmo a impressão digital sobre o rosto que o acaso da paixão o fez tocar²⁹

Há, assim, uma clara insubordinação à disciplina do registo e da conservação. Por isso, até mesmo aquelas gravadas no rosto do Outro amado, as impressões digitais são esquecidas nos “labirínticos arquivos de identificação” (p. 353).

Nesse contexto, o nome, o primeiro dos registos cíveis, tem caráter tão volátil – exemplos ocorrem em toda a obra: “vidros cintilam nas veias, pulsam enquanto não chegas, enquanto não me atribuis de novo um nome e me reconheces” (p. 227), “escolho um nome... ofereço-to” (p. 258), “depois mudaria de nome de casa de cidade de rio” (p. 322), “nomear-te / para recomeçarmos juntos a vida toda” (p. 522), e “olhas-te no espelho / atribuis-te um nome um corpo um gesto” (p. 613).

Alain Corbin esclarece que, de fundo romântico, acentuou-se e difundiu-se no século XIX a urgência da identidade individual. Diz ainda que, para além do desejo de individualizar, pairava “o risco do homônimo e portanto da confusão, incrementado pela urbanização”.³⁰ Existia, pois, um imperativo já de ordem pragmática e institucional que o correr dos séculos, que o aprofundamento da urbanização foi aperfeiçoando, diversificando e transferindo para a irrepetível

²⁹ AL BERTO, 2012, p. 57-58.

³⁰ CORBIN, 1991, p. 420.

e impessoal identificação numérica. Para Al Berto – revela em entrevista a *A Phala* – insurgir-se contra essa ordem é resgatar a humanidade do corpo: “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”.³¹

Nomear é – e deve ser – um ato essencialmente afetivo. É a carência dessa dimensão sentimental que o poeta critica, com certo sarcasmo, em outra declaração do mesmo ano:

“Sinto, por outro lado, que não podemos continuar alheados do que nos rodeia. Entramos numa época de manipulações, de enxertos. Pensamos que temos de salvar as baleias, mas talvez tenhamos primeiro de nos salvar a nós próprios *porque pusemos de lado os afectos*.”³²

O comentário tem qualquer consonância com o que Simmel, já em 1908, percebera acerca do declínio na capacidade de cultivar os afetos, o que associou a um oposto desenvolvimento na esfera das coisas: “things become more perfected more controlled by an internal, objective logic tied to their instrumentality; but the supreme cultivation, that of the subjects, does not increase proportionately”.³³

São percepções históricas que, em seu princípio gerativo, se coadunam. O processo de urbanização e de industrialização durante o século XX avançou os processos de burocratização

³¹ AL BERTO, 1997a, p. 1.

³² AL BERTO, 1997b, p. 32. Grifos nossos.

³³ SIMMEL, 1971, p. 234. “as coisas tornaram-se mais aperfeiçoadas e mais controladas por uma lógica interna e objetiva ligada à sua instrumentalidade; mas a cultivação suprema, a dos sujeitos, não cresceu proporcionalmente.” [versão nossa]

ou, ainda, de “desumanização” da vida ao mesmo tempo em que se aperfeiçoavam as técnicas de produção.

Dentro dessa dissonância, observemos, então, a recorrência dos inventários e os objetos deles constantes: “aqui deixo o espólio daquele cuja vida / é cintilação de lugares nítidos // (*um pouco de café, uma carta, um pedaço de vidro*)” (p. 317; grifo do autor). Olhemos igualmente este outro espólio ao final do livro *A seguir o deserto*:

*eis o espólio:
um papel embrulhando um pedaço de sabonete
uns óculos de sol
dois lenços sujos de esperma
uma nota de cem escudos com uma morada escrita
um berlinde
duas canetas de tinta permanente
cinco lâminas de barbear
uma página de livro rasgada
uma faca
um bilhete postal.³⁴*

Consideramos significativa a localização do último excerto como se o término do poema coincidissem com o fim do sujeito que expõe, afinal, o seu inventário. O que os itens dessas listas nos revelam é a antítese de patrimônio, qual comumente entendido. Contabilizar o que *restou* é o exato oposto de contabilizar tudo o que foi possível *reunir* ao longo de uma vida de poupanças. Em outras palavras, seus pertences dizem pouco sobre a acumulação de bens, sobre símbolos de ostentação e de *status*.

Coerentemente, diz necessitar para sua vida do “indispensável para a travessia do deserto” (p. 236), ou seja, do mesmo jaez de elementos constituintes dos seus espólios: “eu metia as mãos

³⁴ AL BERTO, 2009, p. 350.

nas algibeiras / onde tacteava tudo o que guardara e possuía / um lenço uma caixa de fósforos um bloco de notas” (p. 407).

Desta forma, convém atentar para o que, na poesia albertiana, está submetido a este princípio inventariante das listas e enumerações: ora são objetos os mais ínfimos do cotidiano, o seu resto (uma página rasgada, um pedaço de vidro, lenços sujos), ora são elementos das necessidades mais imediatas (sabonete, lâminas de barbear) e ora *souvenirs* mínimos, itens de valor provavelmente rememorativo (bilhete postal, berlinde, carta).

Assim, ao mesmo tempo em que se nota uma subversão da ideia de ordem vigente na sociedade (daí o termo “espólio” aparecer completamente deslocado de seu uso jurídico contumaz), observa-se também o quanto os objetos só ratificam uma falta. Eles desvelam uma intimidade que não lhes transferiu um sentido falacioso de inteireza, mas de ausência, de sobra, de restos: “um jogo de estilhaços é tudo o que possuo” (p. 133).

São elementos os mais diminutos, no limite de perderem sua materialidade. Por isso, a herança – o outro nome dos espólios – será tida como nula: “já não possui nome nem idade nem heranças” (p. 571) e “Já não possuo bens e não prevejo herança nenhuma. Vivo para a travessia do corpo que me sepultou na memória... o teu” (p. 93). São bens incontáveis, imateriais; são frágeis posses da memória assombradas pelo esquecimento, pelo risco eminente de se esfacelarem feito “cinzas”: “Nomes, rostos, gestos, corpos, lugares... um montão de cinzas que me deixaste como herança” (p. 66).

Em última instância, isto tem a ver com o próprio eu-lírico e sua condição, se falamos de subjetivação desses objetos, de seu poder sentimental e evocativo. Isso explica a confissão: “a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de *não possuir nada, e de ter possuído tudo*” (p. 367; grifos nossos). Não é de se

estranhar, a seguir o caminhar deste estudo, que a obra literária, os "infindáveis cadernos escritos", esteja tão acercada da famosa formulação de Fernando Pessoa para o mito: o nada que é tudo.

Uma imagem particular é bastante persuasiva nesse sentido: "repara / nada mais possuo / a não ser este recado que hoje segue manchado de finos bagos de romã / repara / como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar" (p. 209). A pergunta a partir dos versos seria: de fato, já nada possui o sujeito? Ou possui a atenção para as manchas de "finos bagos de romã"? Ou possui ainda a experiência da passagem afetiva do tempo no amarelecido – e polissêmico – "coração de papel"?

A poesia, esta do olhar alegorista, ainda que despida de seus absolutos ou, melhor, talvez por estar irremediavelmente confinada nas ruínas do mundo, é o nada que pode remediar, sem nenhuma sublimidade, o medo da desumanização ou da banalização da experiência. Este é o bem que convém reter e que Al Berto o sabia:

"caminho pelos textos e reparo em tudo isto. o que começo deixo inacabado, como deixarei a vida, tenho certeza, inacabada. o mundo pertenceu-me, a memória revela-me essa herança, esse bem" (...) "mas, quando mais tarde conseguir reparar que a vida vibrou em mim, um instante, terei a certeza de que nada daquilo me pertenceu. nem mesmo a vida, nenhuma morte. na mesma posição, reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. estou de novo ocupado em esquecer-me. (...) *resta-me a perturbação* de ter atravessado os dias, humildemente, sem queixumes."³⁵

³⁵ AL BERTO, 2009, p. 590. Grifos nossos.

A poesia é o caminho para a posse provisória do mundo – em si, uma experiência dos excessos. O que *resta* dessa “humilde” travessia não guarda nenhuma revelação epifânica, mas deixa a *perturbação* – sinônima de desequilíbrio, desordem e comoção, mas também de sensação de incômodo e alerta. Esta é a advertência do humano, que, ao “reclinar-se sobre o frágil corpo”, na análise íntima, se torna quanto mais consciente de sua debilidade e, a partir dela mesma, extrair qualquer felicidade:

nem sequer um amuleto de dentes de tigre ou um sacrário de estrelas. nem o frasco de barbitúricos que nos contasse o falhado suicídio. // este silêncio, a espera duma carta que nunca chegou. o silêncio que fingias. o vento que trazia o eco surdo dos oceanos. / olhos tristes fulgurando no seio da noite. o vento. o amargos da tempestade de fustigando terras distantes. / a vida errante / tudo isto terá pertencido *àquele que se sente feliz por nada possuir* (p. 590)

No fragmento acima, transcrito de *Luminoso Afogado*, temos reiterada mostra desse nada possuído, que é o tudo da poesia, sua matéria. Notemos como essa condição não pode apelar a uma transcendência (“amuleto” ou “sacrário”), tampouco a resolveria a radical negação que é o suicídio (“frasco de barbitúricos”). O “tudo isto” que pertenceu àquele que “nada possui” são: o silêncio, a carta jamais lida, o vento, o eco surdo, os olhos tristes, a vida errante. Ora, eles formam, reunidos, um mosaico da lírica albertiana em si; são elementos que conduzem para a dispersão, para a inapreensão e para a experiência melancólica.

Desapoderar-se de tudo – incluso o próprio nome –, ser apenas “a biografia possível” que escreveu significa que a transposição simbólica da linguagem, enquanto produto estável, é frustrada; indicia-nos o inamovível selo da incompletude. Em emenda de *O Medo* constante de seu espólio, o poeta substitui

“biografia possível está no que conseguiu escrever” por “a biografia possível está *no pouco* que escrever”, o que implica, talvez, a certeza de que a escrita não será o bastante, será ainda deficiente não importa o que possa registrar.³⁶

Poderíamos até dizer que se verifica um progressivo esvaziamento gravado na obra. Este não é consequência de uma índole niilista, mas uma forma, por vezes, de aceitação e de apaziguamento. Poderíamos falar ainda em uma preparação para a morte, em um “corpo pronto”:

sou um homem espoliado de todos os bens, de todas as doenças, de todas as emoções. sou um *corpo pronto* para a viagem sem regresso, para o crime e para a morte. sou um homem que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja *biografia possível está no pouco que escreveu*.³⁷

Analisemos, na direção do encerramento deste artigo, o mais extenso exemplo de enumeração presente em *O Medo*:

aceito estas paredes, estes objectos, este sol, esta varanda, este mar, estes braços, estas mãos, este sexo, estes dedos (...) aceito esta dor que me morde, esta escrita, este coração, estas doenças, estes cabelos, a escassez da fala, este silêncio cada dia maior e mais perturbador, aceito esta cadeira, este livro, este nome, estes olhos esmagados pela insónia, esta cama vazia, este frio, aceito, aceito, aceito esta janela, esta música de vísceras, esta faca, este sussurro, esta ausência, esta imagem desfocada, esta gravata adolescente, este sismo, este grito, estas coxas sujas de esperma, esta comida, estes cigarros, estes cadernos rabiscados, que não servem para grande coisa, aceito, aceito a inutilidade de viver, de morrer, de estar aqui (...), aceito a inutilidade de me

³⁶ Apud SASAKI, 2012, p. 141. Grifos nossos.

³⁷ AL BERTO, 2009, p. 457. Grifos nossos.

reconhecer e de amar, a inutilidade dos dias (...) aceito o caos e esta mosca que não encontrará saída e morre no calor da lâmpada (...) aceito não possuir nada, não querer nada, aceito, aceito nunca mais aqui voltar, nunca mais.³⁸

O indivíduo na varanda não contempla apenas o sol e o mar, contempla o seu íntimo numa espécie de sumário das idas e vindas de uma obra. São elementos dispersos – no espaço e em sua razão de existir, em suas “inutilidades”: o sujeito objetivado em sua memória (“gravata adolescente”, “música de vísceras”) e no corpo visto e internamente imaginado (braços, mãos, dedos, coração, doenças); as autofigurações albertianas do escritor (sismo e o caos) e dos objetos de seu “ritual” (a escrita, o livro, cadernos rabiscados); a privacidade da casa em sua cotidianidade (paredes, cama vazia, cadeira, comida, cigarros); a intimidade da experiência (a insônia, o sussurro, a ausência, grito, “coxas sujas de esperma”); e a atenção do olhar do poeta (“a mosca que não encontrará saída”), que pode reunir, meticulosamente, todos os componentes mínimos de um inventário com fingida ordem, a qual, sabemos, apenas restitui o caos.

Assim, se aludimos a uma preparação para a morte, sua aceitação, esse canto elegíaco dos espólios é também, como avalia Maulpoix, “‘*élégie*’ de la poésie même, tombeau du poète, dépouillement de ses oripeaux et mise à nu de sa précarité”.³⁹ Tamanha necessidade de listar tantos e tão díspares elementos, não é reuni-los: aceitá-los, todos, é despir-se deles; é admitir “não possuir nada”. Como disse Al Berto, em outro momento: “sou um feixe de poeira... perdi a consistência / reclino o corpo de tinta inacessível à dor / sorrio enfim ao desejo de querer morrer” (p. 336).

³⁸ AL BERTO, 2009, p. 371 e 355.

³⁹ “elegia da poesia mesmo, túmulo do poeta, despojamento de seus adornos, por a nu sua precariedade” [versão nossa].

Podéramos, então, aproveitar, à letra, a expressão do crítico francês: por a nu, chegar ao corpo despojado de tudo. E, tampouco no corpo, nesse corpo mesmo, em futura autópsia, ali encontrariam matéria orgânica, pois já estaria tornado algo de consistência ínfima, um “feixe de poeira”, uma “poalha de água” – como se a poeira pudesse ser sinal ainda menor: “mas se ao morrer o abrissem ao meio / nada encontrariam / nem vísceras nem ossos nem sangue / apenas poalha de água / e a dor da infundável travessia” (p. 563).

Referências

AL BERTO. *O Medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

AL BERTO. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

AL BERTO. [Entrevista]. *A Phala*, Lisboa, n. 54, Março, 1997a.

AL BERTO. Dor e silêncio das ruas vazias. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de abr., 1997b.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvin, 1991.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos: Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: FGV, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CESARINY, Mário. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1988.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle et al. *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Univ. of Cambridge Press, 1999.
- CUADRADO, Perfecto. Surrealismo, movimento surrealista e poesia surrealista em Portugal. In: ÁVILA, Maria Jesus; CUADRADO, Perfecto. *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa/Badajoz: MC/MEIAC, 2001.
- GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *O Medo: temas obsessivos dão conta de um imaginário*. *Diário de Notícias*, 29 de maio, 1988.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour*. Paris:Mercure de France, 1998.
- MORÃO, Paula. *O secreto e o real*. Lisboa: Campo das comunicações, 2011.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- SASAKI, Leonardo de Barros. *Decifrar os sinais da intimidade: leituras de Al Berto*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, 2012.
- SCHWENGER, Peter. *The Tear of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- STEWART, Susan. *On Longing*. London: Duke University Press, 1993.

Resumo

O artigo procura explicitar o uso das enumerações na poesia de Al Berto. Listas e inventários ocorrem na obra com alta frequência e com diferentes implicações. Como estratégia de particularização, selecionam-se três estudos de caso: a) como “proveito de mercadorias”, em que se observa a crítica à lógica do lucro; b) como “pequenos resíduos da memória”, que problematizam as questões do arquivo de si e da burocratização da vida; e, por fim, c) como “herança de cinzas”, em que os espólios evidenciam, simultaneamente, uma perspectiva não-acumulativa e a fragilidade do sujeito, que é, também, a de sua poesia.

Abstract

The article seeks to explain the use of enumerations in the poetry of Al Berto. Lists and inventories occur in his work with high frequency and with different implications. As a strategy to individualize, select three case studies of enumerations: a) as “benefit of commodities”, in which one observes a criticism of the logic of profit, b) as “small residues of memory” problematizing the self-archiving and the bureaucratization of life, and finally, c) as “inheritance of ashes” in which the inventories show, simultaneously, a non-accumulative perspective and reveal the fragility of the subject, which is also that of the poetry.