

Christoph FLECHL
(Universidade de Oeste,
Timișoara)

Doença e morte: A elaboração literária de uma crise existencial em Al Berto

Abstract (Illness and Death: The Literary Elaboration of an Existential Crisis in Al Berto) The present article examines how Al Berto poetically shapes his experience of illness, impending death, and the continuous loss of writing in his late work *Horto de Incêndio*. The poems *recado*, *outro dia*, and *morte de rimbaud* are analyzed regarding the motifs of the body, death, writing, and the horto through a close reading. In addition, Al Berto's diary entries (1994–1997) are incorporated as an interpretative resonance space that deepens and contextualizes the readings. The analysis shows that *recado* stages death as a passage, framing it through references to Greek mythology. In contrast, in *outro dia*, the song of a bird postpones the end of life one final time, presenting death as a moment of liberation for the soul. In *morte de rimbaud*, physical decline, pain, insomnia, and poetic silence condense into a poetics of extinction. In sum, the study demonstrates that Al Berto's late work develops a close relationship between bodily deterioration and the fading of language, envisioning in the horto a poetological space for the disappearance of the lyrical I.

Keywords: *Al Berto, Horto de Incêndio, death, illness, diaries, poetics of the horto.*

Resumo: O presente artigo investiga de que forma Al Berto, no seu último livro *Horto de Incêndio*, configura poeticamente a experiência da doença, da proximidade da morte e da perda contínua da escrita. Através de close reading, analisam-se os poemas *recado*, *outro dia* e *morte de rimbaud* quanto aos temas do corpo, da morte, da escrita e do horto. Complementarmente, são integradas as entradas dos diários de Al Berto (1994–1997), que funcionam como um espaço interpretativo e contribuem uma maior profundidade às leituras propostas. A análise demonstra que *recado* encena a morte como passagem, enquadrando-a através de referências à mitologia grega. Em contraste, em *outro dia* o canto da *toutinegra* adia o fim da vida, sendo a morte figurada uma libertação da alma. Em *morte de rimbaud*, condensam-se o declínio físico, a dor, a insônia e o emudecimento poético numa autêntica poética do apagamento. Em síntese, o estudo evidencia que a obra tardia de Al Berto estabelece uma relação estreita entre o desgaste do corpo e o fim da linguagem, concebendo no horto um espaço poetológico para o apagamento do eu lírico.

Palavras chave: *Al Berto, Horto de Incêndio, morte, doença, diários, poética do horto.*

1. Introdução

“Tenho cada vez menos força para escrever. Mas é tudo o que me resta. Mesmo coisas sem sentido.” (Al Berto 2012, 591). Com essas palavras termina a última entrada do diário do poeta português Al Berto. Elas testemunham a luta poético-humana contra o linfoma, que o autor, com apenas 49 anos, viria a

sucumbir no dia 13 de junho de 1997. Além disso, condensa-se nesta frase a crise existencial da sua última fase de vida, cujo desfecho se anuncia através da perda da capacidade de escrever. Neste sentido, a escrita torna-se o último meio disponível para resistir ao colapso físico e interior. A linguagem metafórica em *Horto de Incêndio* traz as marcas dessa luta: pela primeira vez, o poeta integra de forma explícita os temas da doença e da morte no seu trabalho literário (Limbeck 2001, 128). O último livro de poemas foi publicado em março, ante mortem, e reúne dois ciclos que Al Berto escreveu durante o avanço da doença. Para além dos 26 poemas que compõem *Horto de Incêndio*, a obra contém os quatro poemas em prosa do ciclo morte de Rimbaud. Doença e morte surgem em Al Berto não apenas como temas literários, mas como parte integrante da sua autocompreensão e da sua performatividade.

Numa entrevista, o autor explicou que tinha anunciado o fim da sua vida durante uma leitura pública: “Quando li o poema, no Coliseu, em novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio, um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim” (Marques Gastão 1997, 33). O anúncio consciente da sua morte demonstra como a sua escrita, a sua vontade de viver e o confronto com a doença e o morrer estão entrelaçados.

Este artigo analisa a forma como Al Berto elabora literariamente a doença e a morte no seu último livro de poesia e como reflete liricamente sobre elas através de diferentes temas. Com fim a esse objetivo, utiliza-se *close reading* de poemas selecionados e identificam-se motivos centrais que se interpretam à luz da crise existencial – a perda da escrita devido à doença e à morte. Torna-se necessária a contextualização desta leitura com as entradas dos *Diários* (1994-1997), a fim de permitir inferências sobre o processo de elaboração poética. Dada a escassez de literatura secundária sobre a questão, a análise baseia-se sobretudo em evidências textuais. Assim, torna-se visível como a mortalidade e a doença moldam a escrita de Al Berto não apenas literariamente, mas também de forma existencial.

2. Doença, crise e escrita: Os Diários

Os *Diários* de Al Berto foram publicados em 2012 por Golgona Anghel, em colaboração com os herdeiros legais do autor. A edição baseia-se na análise e no tratamento de um total de 36 cadernos e agendas que o poeta escreveu entre 1988 e 1997 (Al Berto 2012, 21-22). Para o presente estudo, são particularmente relevantes as entradas dos anos de 1994 a 1997, que documentam as diferentes fases da doença e igualmente o confronto poético com essa experiência.

Um primeiro indício de enfermidade surge nas anotações que Al Berto redigiu no verão de 1994. O autor relata que não se sente bem fisicamente e observa que: “[a]lguma coisa está a terminar em mim, a cumprir-se, e o silêncio assola-me, devora-me” (Al Berto 2012, 435). O excerto citado oferece o primeiro testemunho de uma elaboração poética do fim da vida. Algo em si chega ao seu termo e conduz

a um silêncio esmagador. Alguns dias depois, a 3 de agosto, Al Berto assinala novamente que sofre com o seu estado de saúde debilitado e que quer consultar um médico: “Marquei consulta no Dr. Vítor Jorge. Estou francamente assustado e ao mesmo tempo calmo. Sereno. Estranha sensação” (Al Berto 2012, 435-436). O autor confronta o seu corpo com sentimentos ambivalentes, que irradiam simultaneamente temor e serenidade, como uma premonição. Em outubro do mesmo ano surge, pela primeira vez, nos seus diários, uma fadiga profunda, cujos efeitos no quotidiano lamenta: Não só chega a passar dias inteiros a dormir, como sobretudo a sua escrita é afetada. Do íntimo do seu corpo emerge esse cansaço, que se projeta para o exterior e confere ao seu ambiente o mesmo aspeto exausto (Al Berto 2012, 462-463). O ano de 1995 está menos bem documentado, com apenas algumas entradas dispersas nos Diários. A maioria das entradas consiste em esboços poéticos iniciais, entre eles SIDAS – 15 de Novembro – texto posteriormente revisto e incluído em Horto de Incêndio sob o título sida. Parece que a atividade de escrita que mais tarde culminaria no último livro de poesia já tinha começado nessa altura, embora o título da obra ainda não fosse mencionado.

Uma entrada do diário de 11 de janeiro de 1996 menciona pela primeira vez o título Horto dos Incêndios (Al Berto 2012, 481-485). Al Berto (2012, 485) descreve o horto como um lugar interior da alma, onde a escrita se torna fogo que supera o silêncio: “[...] Falamos, por fim, do ardor e da força de mão que permanece sobre o papel [...]” (Al Berto 2012, 485). Embora os vestígios físicos da escrita desapareçam, o horto mantém-se como “o lugar último da luz e da sabedoria” (Al Berto 2012, 485). Além disso, esta entrada permite compreender de que modo Al Berto procedia no processo de escrita. A partir de fragmentos de pensamento registados, formulava elementos em prosa que, como observa Limbeck (2001, 121), viria posteriormente a condensar poeticamente. Al Berto escreveu este texto para um catálogo de exposição, tendo sido publicado postumamente em Dispersos (2007). Paralelamente, esta versão confirma que o autor português concebia o horto como um espaço poético autónomo, que posteriormente incorporou no seu ciclo.

O início do verão de 1996 é igualmente marcado por dias em que Al Berto continua a sofrer de forte fadiga e apenas deseja repousar (Al Berto 2012, 567). As restantes entradas até ao final do ano apresentam-se de forma inconsistente, uma vez que o poeta português escreve no diário apenas de modo esporádico. Só com a entrada de 24 de dezembro é que Al Berto descreve, num tom clínico e quase irónico, a dolorosa viagem até ao seu diagnóstico:

De 30 de Out. até ao fim do ano – seria fastidioso assentar em pormenor toda a parafernália da doença; diagnósticos – solidões, angústias, tratamentos, decisões, esforços, etc, etc. Testes da SIDA = negativos. – diagnosticado um $\neq$ linfoma (curável, segundo dizem)[.] A viagem foi dolorosa, ainda o está a ser, neste dia de 24 de Dez. (Al Berto 2012, 500).

Por um lado, o período referido (30.10-24.12) funciona como terminus inter quem, em que – seguindo a lógica – o autor deve ter recebido o diagnóstico antes de 10 de dezembro, dado que nesse dia realizou a primeira sessão de quimioterapia (Al Berto 2012, 516). Por outro lado, este excerto evidencia a dúvida de Al Berto quanto à sua recuperação. Embora o linfoma fosse teoricamente curável, ele duvida do que lhe dizem. Nos dias seguintes, uma inquietação marcada por um ímpeto de ação apodera-se do escritor, que não só revê os seus poemas, como continua a escrever de forma persistente. Ele precisa de escrever, de disciplinar a mão e o cérebro. Uma escrita pela própria escrita (Al Berto 2012, 505). Ao mesmo tempo, opõe pela primeira vez à escrita o esquecimento: “– ou não escrever nada, absolutamente nada e esquecer os dias, as horas, tudo. Esquecer” (Al Berto 2012, 505). Não escrever equivale a uma crise existencial que confere ao esquecimento um caráter letal. Mais uma vez, Al Berto menciona Horto dos Incêndios no dia 28 de dezembro, registrando um dia depois que escolheu Horto de Incêndio como título definitivo. Do mesmo modo, assinala neste dia no diário que reviu o poema em quatro partes morte de rimbaud e que consegue imaginar que este constitua a segunda parte do livro de poesia (Al Berto 2012, 517). O subtítulo do poema remete para a leitura realizada pelo autor no Coliseu, em Lisboa, no dia 20 de novembro. Além disso, Al Berto confirma, numa entrevista concedida a Ana Marques Gastão (26 de abril de 1997), que anunciou já então a sua morte ao público, que nada sabia. Consciente de que já não poderia salvar o poema da sua própria finitude, comenta ainda: “[...] A Morte de Rimbaud surge já com os outros poemas quase concluídos. Apercebi-me de que neste texto poderia ter uma espécie de eco oral daquilo que escrevi anteriormente. [...] Tudo isso cai no momento em que adoço. [...]” (Marques Gastão 1997, 33). O surgimento, ou melhor, a tomada de consciência, da doença transforma o texto poético num testemunho da própria morte de Al Berto.

Terminar o Horto de Incêndio revelou-se extremamente difícil, como o poeta assinala ao 27 de dezembro. A escrita exige um esforço para o qual já não possui a concentração necessária. A sua luta poético-humana leva-o a refletir se: “os poemas adoeceram. (?)” (Al Berto 2012, 517). Para o período de Natal encontram-se referências pontuais de que Al Berto sofria, durante as noites, de insónias e dores. Os dias, por sua vez, eram marcados pela fadiga (Al Berto 2012, 507-519). Após um hiato, as anotações do autor foram retomadas a 25 de abril de 1997. No dia da comemoração da Revolução dos Cravos, foi internado no Hospital dos Capuchos. Observa que haveria muito a dizer sobre os outros pacientes do quarto, mas que não tem forças para o escrever. No dia seguinte, Al Berto regista outro diagnóstico: “[...] Tenho um tumor no cérebro. Dores terríveis, toneladas de remédios. Imenso descanso. Aparecimento do linfoma. Não sei ainda. [...]” (Al Berto 2012, 576). Na entrada de 27 de abril, o poeta descreve que se encontra na cama número 8, cujos anteriores ocupantes já tinham falecido. Através de um espelho, vê a imagem de uma Nossa Senhora de Fátima, cujo olhar parece segui-

lo incessantemente. As entradas do diário deixam claro que ele teme esse olhar (Al Berto 2012, 576-578), mas revelam também que a presença da morte se tornou palpável e concreta para Al Berto. Isto é, a observação do reflexo simboliza o confronto com a própria mortalidade. Ao mesmo tempo, a doença manifesta-se também no traço da escrita. Al Berto (2012, 577, 582) observa que a sua caligrafia muda de hora a hora, reconhecendo nela a caligrafia da doença. A escrita torna-se o único meio disponível para se opor à morte, particularmente durante a noite: “[...] Faço um grande esforço para escrever. Mas se não o faço não sei. Não posso. É tudo o que me resta é escrever, sobretudo à noite. [...]” (Al Berto 2012, 588).

Al Berto compreende a escrita, até à última entrada dos diários, como um meio existencial de resistência contra a doença e contra o esquecimento iminente. Assim, as noites em que escreve tornam-se um símbolo da elaboração poética da morte que se aproxima. Do mesmo modo, a análise dos Diários põe em evidência que Al Berto escreveu *Horto de Incêndio* já sob o impacto da doença. Permanece em aberto até que ponto esta obra é também influenciada pela consciência do fim da vida que se aproxima. Em contraste, o poema *morte de rimbaud* surgiu com certeza diante da própria mortalidade, como o autor confirma numa entrevista. Apesar disso, a escrita permanece, até à última entrada, um elemento central, sendo que a doença e a morte influenciaram (in-)conscientemente a linguagem e os temas. No capítulo seguinte, importa examinar precisamente esses temas.

3. Análise de poemas: Temas da doença e da mortalidade

No capítulo seguinte serão analisados os motivos centrais de dois poemas selecionados de *Horto de Incêndio* – *recado*, *outro dia* – bem como do ciclo *morte de rimbaud*. Com esta seleção pretende-se ilustrar diferentes modos poéticos de representar a doença, a mortalidade e a crise existencial.

3.1 recado

O poema de abertura *recado* constitui o início programático de *Horto de Incêndio*. Já o título, ‘recado’ ou ‘orientação’, estrutura o poema como um texto endereçado, dirigido a um tu lírico. Numa combinação de imperativos, desejo e exortação a não fugir do inevitável, esta mensagem é transmitida ao interlocutor poético. No primeiro verso, o destinatário recebe o voto de reunir forças para percorrer o caminho existencial que, inevitavelmente, conduz à morte. A voz poética deseja um dia limpo e luminoso, capaz de iluminar as esquinas da vida. A luz assume a função de força nutritiva: “a cada esquina de luz possas recolher / alimento suficiente para a tua morte” (Al Berto 2017, 9) para a morte que deve ser preparada. Aqui se encontra o momento paradoxal destes versos: os elementos positivos (dia, luz, vida) não servem à sobrevivência, mas antes marcam um processo interior de preparação para a última viagem. Simultaneamente, o fim da vida é associado à luz, atenuando a conotação negativa da morte e conduzindo à

aceitação de que esta representa apenas uma transformação. Em outras palavras: a experiência suficiente de vida reduz o medo do seu fim.

Os versos intermédios inauguram um espaço de isolamento e desprendimento. O tu lírico é mandado a partir: “vai até onde ninguém te possa falar / ou reconhecer” (Al Berto 2017, 9). Esse lugar de desconhecimento, onde nenhuma voz o pode alcançar, é concretizado através de duas imagens: por um lado, uma paisagem inóspita: “campo de crateras extintas” (Al Berto 2017, 9) e por outro, o acesso por uma: “porta de água tão vasta quanto a noite” (Al Berto 2017, 9). Aqui surgem imagens linguísticas que evocam concepções antigas da catábase. A passagem para o Hades, espaço onde a palavra dos vivos já não alcança ninguém, faz-se por uma porta de água. As almas devem atravessar o Letes e beber das suas águas, esquecendo assim o passado e, simultaneamente, deixando de reconhecer quem quer que seja (Gruppe & Pfister 1936, 68–69). Ainda que estas figuras mitológicas não sejam mencionadas explicitamente, o campo imagético do poema sugere tal leitura. Na secção seguinte, o imperativo da voz poética exige que o destinatário se desprenda do mundo terreno. Sob o amparo da constelação de Cassiopeia, deve esperar até que: “o outono traga os pássaros e as abelhas / para pernoitarem na doçura / do teu breve coração” (Al Berto 2017, 9). De modo geral, o outono associa-se à uma fase tardia da vida, a um tempo de maturidade, plenitude e declínio (Naschert 2008, 152). As aves e as abelhas funcionam aqui como figuras liminares próximas da morte, que pernoitam na doçura do coração efémero até ao último batimento.

Os versos finais retomam o tom mitológico. Durante a noite surge um visitante etéreo que, para além do corpo, ergue um arco de sal: “a morada eterna – o mar por onde fugirá / o etéreo visitante desta noite” (Al Berto 2017, 10). Nesta aparição noturna é possível reconhecer Hermes Psicopompo (Gruppe & Pfister 1936, 76), o condutor de almas, ou mesmo Tântatos, que representa a passagem da existência corporal para a existência do além e abre o arco da morada eterna. O mar volta a funcionar como fronteira simbólica do Hades, que deve ser atravessada por meio de: “o navio carregado de lumes / de desejos em poeira” (Al Berto 2017, 10). Um navio de almas carregado de desejos por cumprir, cujo barqueiro se encontra pronto para a partida. O óbolo de ouro e de marfim não deve ser esquecido, porque o tu lírico tem que pagar a Caronte. Na última frase ocorre um retorno ao presente, em que o espaço mitológico cede lugar à corporeidade doente com o início do dia: “os sessenta comprimidos letais ao pequeno-almoço” (Al Berto 2017, 11). São os medicamentos que concedem dias limpos e, ao mesmo tempo, fixam a inevitabilidade do fim. Num registo do diário (27.04.1997), Al Berto menciona este poema, comparando os sessenta comprimidos letais à sua própria medicação, observando ironicamente que, com doze comprimidos, ainda lhe faltava um número considerável (Al Berto 2012, 568).

3.2 outro dia

O terceiro poema do livro, *outro dia*, apresenta um título emblemático e desenvolve uma paisagem liminar entre manhã e noite, simbolizando vida e morte. Logo o primeiro verso: “cai na manhã do coração desolado” (Al Berto 2017, 13) aponta para uma manhã que, contudo, designa um tempo frágil de transição e não um verdadeiro recomeço. O canto da toutinegra cai sobre um coração desolado e o pássaro ainda consegue, por um instante, afastar a morte iminente, explicitamente mencionada no poema: “para queimar a morte próxima do corpo e / da terra” (Al Berto 2017, 13). Os temas linguísticos da vida (manhã, canto de pássaro) superam a morte apenas de forma momentânea, sem poder evitá-la.

No segundo verso, a voz poética lembra ao destinatário que se prepare para a inevitabilidade da noite, que virá: “cheia de luzes ilegíveis de véus / de relógios parados” (Al Berto 2017, 13). Estes três elementos permitem interpretar a noite como figura da morte, que se associa à desorientação, à travessia de um véu e à suspensão do tempo. Quando o momento inevitável chega, o enunciador ordena ao tu lírico: “ergue as asas / fere o ar que te sufoca e não te mexas / para que eu fique a ver-te estilhaçar / aquilo que penso e já não escrevo” (Al Berto 2017, 13). Aqui parece ocultar-se um duplo paradoxo: por um lado, o tu lírico – o *genius* alado – deve libertar-se da envoltura que o impede de respirar. Em contrapartida, tal libertação implica que a mortalidade conceda ao espírito algum sopro vital. Por outro lado, este *genius* não se deve mover no instante da libertação, para que a voz poética possa contemplar a fragmentação das ideias que já não transcreve. Este paradoxo dissolve-se quando *outro dia* é contextualizado através do *Fédon* de Platão. No diálogo, Platão atribui a Sócrates a visão de que o corpo é uma prisão enfraquecida pelas necessidades e vulnerável à doença; dele a alma se liberta quando a morte ocorre. Além disso, a alma só pôde conhecer o Ser verdadeiro quando foi libertada da insensatez do corpo (Platon 2016, Phaidon 66b–c, 67a–b). No contexto do poema, isso significa que o eu poético pede ao seu *genius* que permaneça imóvel no instante da travessia para o Horto, para que ele possa vê-lo despedaçar as ideias inominadas e envenenadas pela cicuta – uma clara alusão a Sócrates – na fronteira entre: “precipício e à beleza do teu corpo” (Al Berto 2017, 13), isto é, entre Tântatos e Eros.

O último parágrafo inicia-se com o dia seguinte – o dia após a morte – que avança, e o eu poético declara: “deixarei o dia avançar com o barco / que levanta voo” (Al Berto 2017, 13). Já não se trata de um dia comum, pois o corpo ficou para trás, à beira do precipício. O navio (das almas) inicia o voo e transporta o *genius* para além. Ao mesmo tempo, traz más notícias e coisas esquecidas, que permanecem na esfera do além. Na imagem final, a transição condensa-se novamente, e o poeta português cria um gesto poético singular: “um dedo incendiado esboçando na poeira uma janela de ouro e de vento” (Al Berto 2017, 14). O dedo já não pertence ao corpo, mas ao *genius* que se libertou da prisão corporal, e com ele cria uma janela temporal fugaz e áurea, através do qual só é

possível vislumbrar no momento da travessia. Neste ponto, torna-se possível retomar a ligação ao conceito de Horto dos Incêndios, formulado pela primeira vez no diário. Como referido anteriormente, o poeta descreve esse jardim como o último refúgio da sabedoria, iluminado a partir de dentro, e no qual a escrita é capaz de vencer o silêncio.

3.3 morte de rimbaud

Sven Limbeck (2001, 119) observa acertadamente que Al Berto, na fase final da sua obra, introduz um alter ego através do qual reflete poeticamente sobre a sua própria existência. No poema em prosa dividido em quatro partes, é Arthur Rimbaud quem assume essa função: o poeta francês rompeu de modo radical com a sua produção literária aos dezoito anos e iniciou uma vida nómada, marcada por viagens de negócios e comércio (de armas) no Norte de África (Limbeck 2001, 119). No entanto, Rimbaud, cuja trajetória até a morte por cancro foi marcada pelo movimento e pelo progressivo silenciamento poético, surge menos como figura histórica e mais como um tipo de poeta que se desvanece. Essa configuração permite reconhecer paralelos com a própria existência de Al Berto, que levou uma vida inquieta, assinalada por deslocamentos constantes e fugas. Nesse contexto, adquire uma função interpretativa particularmente elucidativa a passagem seguinte: “a verdade é que passei a vida a fugir” (Al Berto 2017, 64). O narrador poético descreve-se como alguém que, tal como Rimbaud, se desloca de cidade em cidade, sem nunca verdadeiramente chegar a lugar algum. Assim, torna-se evidente que fuga e viagem não aparecem apenas como factos biográficos, mas como componentes existenciais da poética albertiana, cujo núcleo se encontra no nomadismo e na transitoriedade.

Essa autocaracterização como poeta *vagus* constitui o pano de fundo do universo imagético da primeira parte de morte de rimbaud. Logo no início, o eu lírico é colocado num momento de suspensão, o seu mundo silencia-se e a noite que se aproxima abre um espaço de auto-reflexão no qual fuga e fim da vida se interpenetram: “todos os pássaros sossegaram. / as crianças desceram das árvores, guardaram os jogos, recolheram a casa. / a noite está próxima” (Al Berto 2017, 63). A noite instala-se, as aves cessam o canto e também as crianças terminam as brincadeiras e regressam a casa. Os versos evocam a *toutinegra* de outro dia, cujo canto conseguiu deter a morte por mais uma manhã. Agora cala-se a leveza lúdica do existir e, com ela, a voz do eu lírico. Além disso, a noite funciona novamente como símbolo da morte, que no poema em prosa se aproxima de modo concreto. Tendo em conta a entrevista mencionada acima, torna-se evidente a franqueza com que Al Berto anunciava metaforicamente ao seu público a própria morte.

No meio da primeira parte, Al Berto retoma novamente o tema do navio: “e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto – mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. servem para levarmos o corpo até um deles e morrer” (Al Berto 2017, 63). A imagem compara a vida a uma

embarcação incontrolável que vagueia em mar aberto e deseja regressar ao porto de origem, mas já não consegue. Numa leitura metafórica, o barco funciona como um barco da alma, que após o nascimento se afasta e rumo em linha reta para o único e simultaneamente último porto no oceano do ser – a morte. Por detrás dos enormes olhos dos portos esconde-se a onnipresença da morte, junto às suas margens sedutoras, onde se atraca, onde o movimento chega ao fim quando a vida se extingue e a noite se instala. O verso termina novamente com o refrão, o que reforça ainda mais a motivação mortuária. Embora a vida do poeta vagos encontre um fim individual, levarmos (primeira pessoa do plural) indica de modo inequívoco, no plano gramatical, que se trata de uma experiência coletiva; por isso, na lógica metafórica do verso, cada barco-alma avança continuamente em direção ao último porto.

Um cansaço interior de renúncia e, sobretudo, a insónia marcam o ambiente da segunda parte do poema em prosa. O primeiro verso começa com: “não consigo dormir, nunca mais. / ando de um lado para o outro” (Al Berto 2017, 66). Essa insónia absoluta pode ser lida em confronto com as entradas dos Diários de Al Berto, nas quais, a partir de 1994, surgem repetidamente referências a problemas de sono, exaustão física e à percepção crescente da própria doença. Assim, este poema sublinha a dimensão biográfico-poética.

A percepção crescente da doença por parte do alter ego domina os versos seguintes: “lá fora, dentro da noite, os chacais, as hienas cercam a casa, mas o pior é este / chacal que me esfarrapa as vísceras, / esta hiena que me devora o sonho” (Al Berto 2017, 66). A casa cercada pode ser lida metaforicamente como o corpo atacado por animais selvagens e cujos limites se tornam cada vez mais permeáveis. Seguindo esta leitura metafórica, torna-se possível decifrar o chacal e a hiena como expressões desta dimensão biográfico-biológica. O chacal, que esfarrapa as vísceras, simboliza a ameaça interior representada pela doença. A hiena que devora os sonhos, por sua vez, remete para a dor e, novamente, para a insónia, tal como descrito por Al Berto nos seus Diários. Até que ponto Al Berto tinha consciência da extensão da doença ao escrever morte de Rimbaud não pode ser verificado com base nos Diários.

Lá fora domina a noite, que simultaneamente condiciona todo o entorno do corpo. A ameaça à existência do eu lírico manifesta-se no envolvimento total pela noite. Em contraste com o oceano – v. a primeira parte do poema – cujos portos, com os seus olhos enormes, representam a onnipresença da morte, a ameaça não se manifesta aqui pelo olhar, mas pelo modo como os animais nocturnos espreitam e dilaceram, atacando o interior do corpo. Além disso, ambos os campos imagéticos (oceano e noite) remetem para a vivência do eu lírico: o oceano remete para o movimento da vida em direção ao último porto, enquanto a noite torna particularmente visível o estado do corpo atingido.

A terceira parte de morte de Rimbaud transmite um ambiente enevado, atravessado pela auto-dissolução, pelo desespero e pela perda contínua da

capacidade de escrever. A luta poético-existencial acima referida encontra a sua forma mais condensada nas seguintes palavras: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram” (Al Berto 2017, 69). Para além do silenciamento do eu lírico, este confronto reflete-se também nos próprios poemas que morreram. Por detrás disso esconde-se a impossibilidade de continuar a escrever e a derrota na luta poética, o que significa que a morte não venceu apenas o corpo, mas também, de forma definitiva, a escrita. Antes de o corpo morrer, extingue-se a linguagem – esse último lugar de resistência – que agora colapsa sobre si mesma. Neste sentido, também se podem interpretar as inúmeras entradas do diário que documentam este processo. Nos seus registos, Al Berto (2012, 505, 577, 582, 587, 588, 591) anotou que a sua grafia se transformava continuamente, que a escrita se tornava fisicamente exaustiva e que, apesar disso, continuava a ser o único escape nas noites de insónia.

O verso seguinte sublinha a natureza da morte e, novamente, a perda da capacidade de escrever: “mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias” (Al Berto 2017, 69). A imagem da morte é poeticamente deslocada, ao ser desdramatizada e normalizada. Se, na primeira parte – na imagem do oceano –, o morrer surge como uma unidade universal, a morte que aqui se aproxima torna-se algo quotidiano, que come da mão do eu lírico. Não se esconde por detrás desta imagem a violência dos animais selvagens ou a onnipresença da morte, mas apenas a aproximação de uma coisa simples que se torna familiar. A proximidade manifesta-se no facto de o narrador oferecer à morte os restos queimados do seu tempo e da sua escrita – os poemas mortos – para que ela os devore. Além disso, a cinza conserva ainda um som, que remete para a sua função poética. Como referido acima, no Horto arde o fogo interior que supera o silêncio: Por isso, a cinza pode ser entendida como o resíduo do acto de escrever.

O esgotamento físico provocado pela dor, de novo o emudecimento poético e a quase entrega voluntária à morte dominam a atmosfera da quarta parte, na qual o eu lírico atravessa uma transformação corporal e acaba por desaparecer. No penúltimo verso, este limiar condensa-se: “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 2017, 73). Pela última vez, o poeta vagus empreende a fuga, embora já não fuja do inevitável; pelo contrário, confronta-se de olhos abertos com esse processo de passagem. Está consciente de que se trata da sua derradeira iniciativa, razão pela qual deseja apreender esta metamorfose, a degradação do corpo, em todas as suas facetas. Também nos seus Diários Al Berto registou a forma como o corpo se alterava: cai-lhe o cabelo e a doença inscreve-se-lhe no rosto sob a forma dum inchaço (Al Berto 2012, 506, 513, 514). Parece, pois, que Al Berto concretizou esse propósito de observar as transformações, ainda que essas anotações não coincidissem temporalmente com a escrita do poema. A metamorfose adquire

relevo adicional através do refrão repetido: “o que vejo já não se pode cantar” (Al Berto 2017, 73). Por um lado, este verso exprime o emudecimento poético, uma vez que o que é visto se encontra para além da linguagem. Por outro, remete novamente para a visão do Ser verdadeiro em outro dia. Só após a morte a alma o consegue ver, mas a expressão verbal – o fogo – extingue-se no momento da transição.

No último segmento acontece o inevitável: “caminho com os braços levantados, e com a ponta dos / dedos acendo o firmamento da alma. / espero que o vento passe... escuro, lento. então, entrarei / nele, cintilante, leve... e desapareço” (Al Berto 2017, 73). De braços erguidos, o eu lírico avança, o que pode ser interpretado como entrega voluntária à morte. Simultaneamente ressurgue o motivo do fogo interior, quando acende, com as pontas dos dedos, o firmamento da alma, estabelecendo assim uma ligação direta ao Horto. A este lugar acede apenas com o vento lento que espera na escuridão. Unido ao elemento aéreo, o eu lírico adquire uma forma leve, desencarnada, e dissolve-se por fim no Horto.

4. a noite está próxima: uma conclusão

A presente análise de Horto de Incêndio centrou-se na forma como Al Berto, na sua fase tardia, traduz literariamente a doença, a mortalidade e a perda da escrita. Para tal, foram examinados poemas selecionados – recado, outro dia e morte de rimbaud – a partir dos campos imagéticos do corpo, da morte, da escrita e do horto. Com base em close reading, demonstrou-se que a morte, em recado, é concebida como uma passagem e que, através do recurso a referências mitológicas (Lete, Caronte, o barco das almas), surge como uma transição para outro estado. Em outro dia, pelo contrário, a morte é adiada uma última vez pelo canto dos pássaros. Simultaneamente, o fim da vida apresenta-se como algo libertador para a alma, uma vez que esta pode assim aceder ao horto. Este tema remete para a conceção platónica da alma no Fédon, segundo a qual o verdadeiro conhecimento só é possível após o desprendimento do corpo.

Em morte de rimbaud, os motivos principais emergem de forma intensamente condensada: insónia, dor, deterioração física e o emudecimento poético. Torna-se evidente que os poemas morrem antes do corpo e que a linguagem se desfaz no momento da passagem para uma esfera desencarnada. Igualmente central é a metáfora do fogo como tema nuclear do horto, que, no seu processo de extinção (cinza, vento), faz com que o eu lírico desapareça no final.

Uma leitura sintética evidencia que, nos três textos, a mortalidade não se encontra apenas como temática, mas estrutura igualmente a própria poética. A decadência do corpo e a perda da linguagem avançam em paralelo e culminam numa poética do apagamento, fundada no conceito de horto. A morte não surge como uma rutura de continuidade, mas como uma metamorfose.

Além disso, a análise dos Diários (1994–1997) demonstrou que este processo pode também ser identificado a nível biográfico, dado que neles se registam

insónias, dores, exaustão e a perda gradual da capacidade de escrever. Embora não constituam um enquadramento interpretativo, uma vez que não existe simultaneidade entre os poemas e os Diários, oferecem um espaço de ressonância que complementa a auto-observação poética da decomposição e lhe confere maior profundidade.

A investigação contextualizada da biografia, dos Diários e da poética permite, assim, compreender mais profundamente a fase final da obra de Al Berto, na qual escrever e morrer se encontram ligados de forma indissociável.

Bibliografia

Literatura primária

Al Berto. 2017. *Horto de Incêndio*. Porto: Assírio & Alvim.

Al Berto. 2012. *Diários*. Ed. por Golgona Anghel. Porto: Assírio & Alvim.

Platon. 2016. *Werke. Band 3. Phaidon, Symposion, Kratylos*. Ed. por Günter Eigler. Mannheim: WBG Verlag.

Literatura secundária

Gruppe, Otto, Pfister, Friedrich. 1936. „*Unterwelt*.“ In *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 6, ed. por Wilhelm Heinrich Roscher. Leipzig: B. G. Teubner, p. 35–95.

Limbeck, Sven. 2001. „*Al Berto. Das geheime Leben der Bilder*“. In *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*, ed. por Werner Altmann, Cecilia Dreytmüller, Arno Gimber. Berlin: edition tranvía Walter Frey, p. 119–131.

Nachert, Guido. 2008. „*Herbst*.“ In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, ed. por Günter Butzer & Joachim Jacob. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 152–153.

Marques Gastão, Ana. „*Al Berto. Dor e silêncio das ruas vazias*“. *Diário de Notícias*, 26 de abril de 1997, p. 32-33.