

Vozes expulsas pelo medo : o diálogo trágico-marítimo de Al Berto

Voices expelled by fear : Al Berto and Tragic History of the Sea

Leonardo de Barros Sasaki
Universidade de São Paulo
leoarrudab@gmail.com
Data de recepção: 14-02-2019
Data de aceitação: 23-03-2019

Resumo

Al Berto (1948-1997) desenvolveu em sua obra uma relação de intimidade e tensão com o imaginário marítimo. Uma das figuras que melhor ilustra tal relação é o naufrágio, a partir do qual se estabelece uma espécie de *tradição do desastre*, em grande parte assentada nos relatos da *História Trágico-Marítima*. O presente texto pretende, assim, mapear o alcance e os desdobramentos do (para muitos, improvável) diálogo entre as narrativas de naufrágio e a poesia albertiana com sua dicção de intimidades e afetos. Nesse processo, percebemos como o medo, na origem-motriz desses textos, é elemento capaz de estabelecer pontes comunicativas e reconfigurar essas vozes.

Palavras chave: Al Berto – História Trágico-Marítima – medo – catástrofe – poesia contemporânea

Abstract

Al Berto (1948-1997) developed a relation of intimacy and tension with the maritime imaginary in his literary work. One of the figures that best illustrates this relationship is the shipwreck, around which a kind of disaster tradition is built, largely based on the reports of the *História Trágico-Marítima* [*Tragic History of the Sea*]. In the present text, we intend to map the scope and consequences of the (for many, improbable) dialogue between shipwreck narratives and Albertian poetry with its diction of intimacies and affects. In this process, we realize how fear, at the very genesis of these texts, is an element capable of developing bridges of communication and reconfiguring these voices.

Keywords: Al Berto – Tragic History of the Sea – fear – catastrophe – contemporary poetry

I. Empreendemos algures uma primeira tentativa (2014: 109-114), ainda incipiente, de aproximação à plaquette *A seguir o deserto*. Havia ali um detalhe, um fio solto, que persistia – e ainda o faz – em nos instigar: a aberta intertextualidade que estabelece com a *História Trágico-Marítima (HTM)*. As sucessivas releituras desse e de outros poemas nos revelaram, ainda, uma presença ainda maior e um sentido mais profundo desse(s) diálogo(s), em que se incluem também o livro *Três Cartas de Memória das Índias* e *Luminoso Afogado*.

Um prospecto constante do espólio do poeta, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, revela que as Cartas, originalmente quatro¹, integrariam projeto de instalação, por Ricardo Pais, chamado “Correspondências”, que consistiria na “realização de uma banda vídeo, com cerca de uma hora de duração, a ser exibida em contínuo por um monitor, em simultâneo com a ação ao vivo”. A banda traria excertos de filmes de ficção e documentários, além de outras cenas inéditas, que “não se constitu[iriam] numa narrativa (tradicional), embora nelas participem tanto o personagem principal com os personagens sugeridos pelas cartas” (Esp. 49, cx. 29).

Contribuiriam ainda para o jogo de “correspondências” os “textos de viagem da literatura portuguesa do sec. XVI”, que “multiplica[riam] as hipóteses narrativas”. Em sua primeira versão, as Cartas continham dez inserções de textos: os dos naufrágios do Galeão São João, da Nau São Bento e da Nau Santiago – os três contidos na *HTM* –, além de relatos da *Voyage* de Francisco Pyrard de Laval, sendo que, efetivamente, apenas os últimos permaneceram, como epígrafes, na versão final.

É difícil estabelecer a cronologia do processo de escrita: o que sabemos é que o espetáculo “Correspondências” estava previsto para 1982 e que a edição autônoma de *Três Cartas de Memória das Índias* registra os anos de “1983/1985”. Se incluirmos *A seguir o deserto*, cuja publicação foi em 1984, percebemos, inclusive com incremento do vocabulário náutico – com citações às quilhas, enxárcias, sirgas, mastros, quadrantes etc. –, que a primeira metade da década de 80 foi um período de evidente e intensa exploração e assimilação dos relatos de viagem.

¹ A quarta carta, “ao patrão”, muito provavelmente não foi escrita por Al Berto. Nos datiloscritos, há um papel-cartão verde manuscrito por Al Berto com os títulos das três primeiras cartas que efetivamente foram assimiladas à sua obra; já a última delas está separada, sem qualquer indicação manuscrita. O próprio estilo e a linguagem utilizados não parecem os do poeta.

Ainda que o diálogo com a *HTM* apareça de forma mais patente apenas nessa altura, não é negligenciável, já em seu segundo livro, *Meu fruto de morder, todas as horas*, um verso como: “nomes. momentos vindos do exterior dos corpos. visão de um naufrágio antigo. rotas imaginadas” (M: 120).² Estava aí presente o gérmen de uma *imaginação náufraga* que posiciona sua obra dentro de uma longa tradição da catástrofe. Pretendemos, portanto, avançar nesse sentido.

De partida, é preciso pontuar como formalmente a *HTM* interessa a um poeta que, como dizíamos há pouco, aproxima as escritas do desastre e do diário. As relações/relatos de naufrágio, sob o rótulo que se condicionou chamar de “Literatura de Viagem”, são por natureza um texto híbrido, infiltrado também pelo diário de bordo. Al Berto, explorador voraz dos gêneros da escrita de si, estava atento a isso conforme registra em volume igualmente importante para nossa análise, *Luminoso Afogado*: “(vou registrando, como se fosse um diário de bordo, o que te envio do mais longe da minha morte. este lugar de sossego e de eterno anonimato)” (M: 594). Interessa-nos assinalar como o diário de bordo não era apenas uma formalidade burocrática na conjuntura das navegações tradicionais; era instrumento tão essencial quanto bússolas e quadrantes, em um tempo distanciado por séculos de rádios, radares e GPS. Isso significa dizer que o bom andamento das carreiras se realizava, em parte, na e pela escrita – constatação bastante produtiva em um autor que tanto se debateu com os trânsitos e negociações entre a literatura e a vida.

Passemos, então, à leitura mais próxima de *A seguir o deserto*. Ali, um dos eixos estruturantes é precisamente uma “viagem devoradora” – metáfora para a sondagem/imersão íntima, na qual a imagem do “lodo” carrega-se de sentidos: matéria híbrida, entre o mineral e o líquido, naufragada no “fundo duma eira do mar” (M: 347), ela congrega e põe em tensão o deserto, aludido no título, e o mar, presente nos diálogos que exploraremos.

Sob essa perspectiva, do “fundo lodoso de si” (M: 59) decorrem, ao longo da obra, expressões como: “marítimo lodo da fala” (M: 246) ou o “lodo das emoções na ponta dos dedos” (M: 649). Para caracterizar as paisagens do mar e da intimidade, o poeta não privilegia a transparência da água, mas a opacidade do lodo, ou seja, o amálgama

² Por praticidade, passamos a citar as obras reunidas de Al Berto, *O Medo*, e a coletânea *História Trágico-Marítima* a partir das siglas “M” e “HTM”, respectivamente. A referência completa consta da bibliografia.

enigmático e informe no qual se depositam vestígios, destroços e ruínas e no qual, simultaneamente, – *pour cause* – se potencializa, se molda e se manifesta a poesia, na fala e nas emoções: é no entrelugar de assimilação da matéria morta que se processa, seminal, a vida dos textos.

Assim, um verso de *A seguir o deserto* como “toco com a ponta da língua as primeiras camadas de barro” (M: 344) ecoa poema de *Salsugem*, no qual o sujeito nos fala da “pele-memória exalando não sei que desastre / a língua de limos” ou, ainda, dos “outros corpos de salsugem atravessam o silêncio / desta morada erguida na precária saliva do crepúsculo” (M: 256). Está aí posta a poesia que contém a memória de outros desastres e corpos, inscritos na experiência da pele e não nos anais oficiais, ditos através da linguagem lodosa – “limos” e “salsugem” – das emoções, em especial no que ela tem de essencialmente enigmática, de incognoscível, de imprevisível: “não sei que desastre”. Não se busca, portanto, o estudo ou reflexão sistematizada sobre a catástrofe, mas, antes, a experiência do espanto de seu absurdo.

A “língua de limos” é signo da grande massa literária na qual se processam diálogos não apenas intertextuais, mas também intratextuais. Conforme adiantamos, *A seguir o deserto* é poema intimamente ligado a *Três cartas de memória das Índias*, pois, em ambos, a imaginária trágico-marítima aparece como elemento constitutivo de outras “narrativas”. Entre tais *plots* paralelos, repete-se, por exemplo, o eu-lírico agora adoecido ou anteriormente internado –em sugestivas aproximações marítimas: “a doença tinha a enormidade dum mar interior” (M: 346).

O sentido das navegações, assim, está atrelado, por um lado, a uma tragédia pessoal, à saúde instável ou declinante do sujeito, e, por outro, à tragédia de uma nação. Em *A seguir o deserto*, isso manifesta-se na referência ao messianismo sebastianista e à sua morte no “deserto” de Alcácer-Quibir: “e conheci o imutável bolor do rectangular país / a histórica península / o buraco onde coalhou o pressagioso nevoeiro de Quibir” (M: 344). Em *Salsugem*, é possível que a imagem já estivesse referida nos versos: “e o peito era o extenso areal / onde as lendas e as crônicas tinham esquecido / enigmáticos esqueletos insectos e preciosos metais” (M: 300).

A caracterização de Portugal também participa dessa tensão entre dois polos: “eternos os desertos deste país / e o cais de esquecimento onde embarcámos / sempre para lugar nenhum” (M: 507). O deserto, por conseguinte, surge como contraponto ao mar ou ainda como o seu

avesso mais verdadeiro: nele já estavam mortos os míticos Impérios, suas “lendas e crônicas”. Os “mares nunca dantes navegados”, espécie de troféu na parede da memória nacional, transformam-se, por conseguinte, em um engodo – como insiste em *Três Cartas de Memória das Índias*: “sempre habitei este país de água por engano” e, alguns versos adiante, “mesmo no caso de permanecer aqui / neste país de água por engano” (M: 410) e ainda “porque eu moro neste país líquido por engano” (M: 413)³. Com uma ambiguidade produtiva, não se sabe se o sujeito ali habita por engano – por não se reconhecer –, ou se o povo, que se pensa “de água”, engana(-se). As hipóteses não são excludentes e marcam o descompasso entre o sujeito e o ideário nacional cristalizado.

Se alguma retórica épica quer enaltecer o país que outrora diminuiu as distâncias do mundo e aproximou povos, Al Berto o descreve agora como o “cruel músculo de oceânica solidão” (M: 346); se se quer exaltar os grandes trânsitos e as rotas abertas, o poeta responde com o verso: “aqui está a imobilidade aquática do meu país, oceânico abismo com cheiro a cidades por sonhar” (M: 12).

A partir da encruzilhada do sujeito e do passado imperialista de seu país, podemos ler os seguintes versos:

grito: que se libertem as índias da memória
 os arquipélagos de remoto ópio
 os trópicos do meu sangue os líquenes inexplicáveis
 a visão do início
 as primitivas tribos de povos estelares as pragas de gafanhotos e de
 sífilis
 a peste (M: 346)

Para repetir a lógica prévia, os “trópicos do meu sangue” aludem tanto ao sujeito adoecido – no que a “peste” carrega de poder metafórico, atualizado na contemporaneidade, por exemplo, na contaminação pelo HIV –, quanto ao histórico colonial – em uma crítica à nostalgia de glórias passadas, que impossibilita Portugal de se estabelecer no presente e de se projetar no futuro enquanto nação; é preciso “que se libertem as índias da memória”.

³ A comparação entre as versões contidas no espólio (Esp. 49, cx. 29) revela que “por engano” foi acréscimo ao trecho “porque eu moro neste país líquido”, o que revela a intenção de reforçar a ideia anteriormente posta.

Sobre o futuro e suas emoções expectantes, por um lado, existe a esperança – do “pressagioso nevoeiro” de um Encoberto – e, por outro, existe o medo: “e a infundável espera do país assustado pelas águas” (M: 300). Um Portugal “assustado” nada tem de épico, e, amesquinhado, pode olhar para seus naufrágios e neles se reconhecer: “presente-se já a pequenez do país submerso” (M: 344).

Nesse sentido, quando a persona albertiana se propõe “a contar histórias de barcos, de oceanos e de mares, de peixes e de turbulentos rios” (M: 589), em *Luminoso Afogado*, ou a fazer “os relatos simples / dessas embarcações perdidas no eco do tempo / cujos nomes e proveito de mercadorias / ainda hoje transitam de solidão em solidão” (M: 299), em espécie de “prólogo ao leitor” em *Salsugem*, ao mesmo tempo em que constatamos uma condenação ao passado mercantilista das grandes navegações, ocorrem-nos também tanto uma *cumplicidade* com “os relatos simples” da *HTM* – e seu contraponto do épico –, quanto uma *identificação* com os naufragos perdidos não apenas na memória de um país, no “eco do tempo”, mas também, concretamente, no espaço do mar. A *HTM* é por certo um dos retratos mais crus do quanto o “proveito de mercadoria” revelou, sim, o individualismo da ganância, mas desnudou igualmente, com boas doses de medo, o egoísmo da sobrevivência e uma solidão outra, mais profunda e grave, a da fragilidade humana diante da catástrofe.

II. Com esse pano de fundo em mente, gostaríamos de nos deter, agora, no diálogo que Al Berto trava, especificamente, em *A seguir o deserto*, com a “Relação do naufrágio da nau Conceição de que era capitão Francisco Nobre, a qual se perdeu nos baixos de Pêro dos Banhos aos 22 dias do mês de agosto de 1555. Escrita por Manuel Rangel, o qual se achou no dito naufrágio e foi depois ter a Cochim em janeiro de 1557”. Conforme consta de sua folha de rosto, trata-se de um périplo de quase dois anos, que tentaremos resumir a seguir.

Ultrapassado o Cabo da Boa Esperança, ao realizar o trajeto por fora da ilha de São Lourenço – atual Madagascar –, a *Nau Conceição* choca-se no atol Pêro dos Banhos. O acidente acontece por negligência do capitão e do piloto, que “partem” – aqui, um eufemismo para “fuga” – no batel com o tesouro da Coroa. Os cento e sessenta e seis sobreviventes elegem, então, Dom Álvaro de Ataíde como novo capitão. A nau, que não afundara propriamente, tem seus destroços lançados à praia. Eles se utilizam dessa madeira para a montagem das choupanas e, posteriormente, para construção de outra embarcação.

Com ela, Dom Álvaro segue para Cochim em busca de ajuda. Após cinco meses, “que era o tempo que se esperava por socorro da Índia”, a caça disponível na ilha começa a rarear; as chuvas impedem-nos de pescar. Os sobreviventes perecem de doenças e fome. Desesperançados, “com a maior parte da gente falecida”, produzem outro barco e voltam ao mar. Permanecem à deriva durante dias, até atingirem uma ilha. Durante essa estada, a saúde dos homens debilita-se ainda mais. Decidem, novamente, construir uma embarcação e lançarem-se ao mar – dessa vez em número ainda menor: apenas dez, incluindo o narrador. Encontram terra firme, mas, já muito abatidos, ali permanecem por alguns dias para se recuperarem da viagem. Em seguida, retornam em resgate dos demais, “dos quais não achamos mais que dous quase mortos”. O regresso é marcado por uma tensão com “os negros [que] chegaram à outra ilha”. Os portugueses oferecem a prata que possuem e clamam por misericórdia. Os nativos levam-nos, em seguida, “a uma ilha povoada, onde havia um mouro por Rei”. Sob proteção régia, é-lhes ofertada uma última embarcação, com a qual aportam em outro reino antes de, finalmente, alcançarem Cochim (HTM: 95-120).

Eis um resumo apressado, mas, acreditamos, necessário e suficiente para percebermos a quantidade de adversidades que se acumulam pela narrativa – ou, deslocando versos de Al Berto, “os desastres dos recomeçados regressos” (M: 133). Se aproveitarmos a tipologia proposta por Maria Alzira Seixo, do ponto de vista discursivo, o caso da *Nau Conceição* é de registro “trágico” (oposto ao “descritivo”, mais preocupado com o detalhamento da paisagem, e também ao “livresco”, que seriam relatos com citações à tradição, intertextos e passagens metalinguísticas). O caráter essencialmente trágico, portanto, já é flagrante na própria distribuição dos fatos: grande parte da narrativa ocupa-se justamente dos infortúnios e das muitas tentativas de sobrevivência dos remanescentes, já que, lembra Maria Alzira, o naufrágio ocorre “muito cedo, o que significa que a aventura que se conta é sobretudo centrada na vertente disfórica do texto, a que se encaminha para o desmembramento, perda e morte” (1996: 179).

No relato, o número de sobreviventes diminui a cada vez que eles tornam a se lançar ao mar, em um risco sempre renovado de repetição do naufrágio. No limite, é uma voz narrativa em constante flerte com o silenciamento. Há momentos dramáticos como este, quando o narrador refere não haver “quem tivesse força para os poder

enterrar, nem menos meter nas covas". Sobre isso, José Saramago, em posfácio para a edição de 1972 da *HTM*, pleiteia:

Nos *Lusíadas*, epopeia oficializada de uma nação largada na aventura do mar desconhecido, a morte é cenográfica, adorna-se de um fundo de deuses complacentes e risonhos, violentos só por necessidade do clímax. Tudo se passa como se já a pátria ali estivesse presente, abençoando os heróis e os mártires, desenhando-lhes em maneirismo os gestos, levantando-lhes estátuas para a reverência da posteridade. Na *HTM* morre-se em todas as páginas, todos os dias, como se morre na *Ilíada* (1972: cviii).

No caso da *Nau Conceição*, como vimos, essa contagem regressiva é flagrante: "logo a gente começou a adoecer e morrer, e dentro em janeiro faleceram trinta pessoas" (*HTM*: 112); "houve pessoas que bebiam mijo, e dele morreram quatro pessoas, outras da água salgada" (*HTM*: 115); e "não achamos mais que dous quase mortos, e os padres apóstolos também mortos: quatro morreram à fome" (*HTM*: 118). Assim como os malfadados tripulantes, a obra albertiana, dizíamos, poderia ser descrita também como "recomeçados regressos" (*M*:133), um difícil torna-viagem, não apenas pela obsessão de seus temas, que faz de *O Medo* uma contínua tentativa de "escrever sempre o mesmo livro de maneiras diferentes" (*M*: 349), mas também pelo entendimento poético de que a escrita instaura um "espaço suicidário", no qual escrever é um jogo perigoso – cíclico e perene – de matar-se para existir na escrita e morrer ao ser fixado por ela.

Vejamos, por exemplo, o reaproveitamento das linhas finais do relato – "e partindo uma noite, pusemos em chegar a Cochim dez dias, onde fomos recebidos como homens que ressurgiam do outro mundo" (*HTM*: 120) – que, em Al Berto, aparece nos versos: "levei dez dias de viagem / até que a noite me recebeu como um ressurgido do outro lado do corpo" (*M*: 349). Na viagem íntima empreendida em *A seguir o deserto*, a noite reveste-se dos vários sentidos que o poeta lhe atribui – a morte, a liberdade, a criação, a transformação etc. –; não é a partida, mas o destino. Ressurgir de "outro mundo", o dos mortos, faz os navegantes serem vistos como Lázarus. Ao ressurgir do "outro lado do corpo", Al Berto interioriza o processo e, em movimento típico de sua escrita, fragmenta-se: escrever exige a travessia entre "lados", do corpo ao poema-corpo, no qual se morre e para o qual se retorna muitas vezes.

Nessa direção, os versos:

procuo-te obsessivamente na melancolia das mãos
porque só o acto de morrer muitas vezes compensa

e foi necessário que fizéssemos uma serra para cortar os pulsos
de uma espada que a fizemos
e com uma cana-da-índia de rota fizemos uns foles para atear o fogo
(M: 349)

fazem desse *ensemble* de restos do naufrágio os instrumentos para a poesia – identificados não por acaso com o suicídio– e reconfiguram radicalmente o texto original:

e foi necessário que fizéssemos uma serra, porque de outra maneira não se podia fazer, e quis Nosso Senhor que ferreiro e sapateiro viessem em nossa companhia, que de uma espada a fizemos, e aí achamos uma cana-da-índia, de roda da qual fizemos uns canos de foles, e estes se fizeram de umas peles que o mar lançou fora (HTM: 103).

Na poesia náufraga, são consideráveis as imagens/memórias – do sujeito, do outro e de seus afetos – que chegam aos litorais, por força do mar que as “lançou fora”: “respirar tua sombra oblíqua naqueles areais / cercado de água morder o coral do medo” (M: 265), “percorríamos o areal onde esquecemos os desejos dados-à-costa” (M: 304) e, ainda, em *Luminoso Afogado*, “entornas a cabeça para fora do turbilhão marítimo. / estendido na areia, o último fôlego apagando-se sob o sol impiedoso” (M: 595).

Se é verdade que a narrativa se ocupa em grandessíssima parte com a, sempre recomeçada, luta extenuante pela vida, Al Berto dedica especial atenção ao precoce acidente. Ao torná-la uma nau – “a noite / envolve as enxárcias húmidas deste navio-cama” (M: 343) – o sujeito adoecido, “atado a sua cama” (M: 348; também p. 400), assiste à sua iminente catástrofe: “a nau deu esta pancada outra ainda mais forte” (M: 348). O verso fala do preciso momento, conforme grifos nossos, em que o terror do acidente principia:

O pranto que assim todos fazíamos era de maneira, que não havia homem que soubesse dar conta de si, senão tão pasmados que nos pareceu que assim como *a nau deu aquela pancada*, assim nos havíamos de ir ao fundo; e foi tão grande que quase esmorecemos, e logo após *esta pancada deu outra muito grande, que certo era pismo ouvi-las*. (HTM: 100; grifo nosso)

Os próprios tripulantes, “assim como a nau” – e importa sublinhar a equiparação –, já preveem o naufrágio. Segundo temos demonstrado, no jogo de sobreposição e correspondência de diferentes escalas, cama-nau/doente-tripulante, a decadência e dilemas vividos pelo *eu* lírico

atualizam a revisitação das grandes navegações por meio dos muitos “pasmos” – “tão pasmado”, “certo era pasmo”.

Tão mais angustiantes quanto mais ignorados, os alertas se repetem pelo relato e lhe conferem crescente dramaticidade. Os primeiros indícios não os assustam e até compõem um cenário de aparente beleza e calma:

Passou assim aquela tarde até a noite, onde nos acudiram tantos pássaros que cobriam o céu; mas nós todos vimos que o piloto estava tão descansado como homem que governava seguro. Foi-se cada um recolher a seu gasalhado; *a noite era muito serena, e fazia luar claro com pouco vento à popa* (HTM: 98; grifo nosso).

Durante a vigília noturna, os sinais aumentam em número: “e os pássaros que nos seguiam cada vez mais”; e mais: “e os pássaros eram de cada vez mais, e nos seguião” (HTM: 98); até o limite de não se poder mais ignorá-los: “quando o guardião via cada vez mais a multidão deles, mandou dizer por um moço outra vez ao piloto que visse o que fazia, que à meia noite se fazia com os baixos, e o piloto não quis dar ouvidos a isso” (HTM: 99; grifo nosso).

Utilizando trechos imediatamente destacados, Al Berto sintetizaria a cena em dois versos: “(o piloto não lhe dera orelhas) / havia luar e pouco vento à popa” (M: 348), que colocam em choque a negligência original do infortúnio e o aparente sossego do ambiente – inclusive da própria tripulação que dormia ao ver o piloto “tão descansado”. Mesmo quando já se sabia que o desastre seria inevitável, a notícia foi recebida com descrédito pela maioria dos embarcados: “– Homens somos perdidos, valha-nos Nossa Senhora; e nisto lhe responderam algumas pessoas que se calasse e não falasse nisso; e porque ele não era certo na carreira não lhe deram orelhas ao que dizia” (HTM: 99).

Os pássaros, dada tamanha importância na economia narrativa, compareceriam inclusive na gravura de capa da relação. Sua presença é indicativa da avizinhação dos baixos – isto é, dos bancos de areia ou rochedos superficialmente submersos –, onde os animais podem pousar e buscar alimento. Ainda que a natureza da mensagem nada tivesse de mágica ou divinatória, as aves recuperam, no episódio, o seu antigo simbolismo augural. Em “Dispersos de Milfontes” – segmento de *Trabalhos do Olhar* –, versos de “Incitação à fuga” trazem imagens correlatas: “ele dorme, como um presságio os pássaros marítimos pressentiam-se nas fendas do sono / na fuga cantante dos aquáticos

pulsos” (M: 167). Sabemos da importância dos presságios na dinâmica antecipatória da atenção e do medo na persona albertiana, sabemos ainda da relação que tais elementos estabelecem com a noite e o sono: “só eu continuo acordado, em vigília. se houvesse agora uma catástrofe eu daria por ela.” (M: 457).

Foram vários os sinais que se converteram em avisos; foram vários os avisos ignorados pelos que dormiam; e muitos dormiam: Cassandra, os atentos do medo; Cassandra, o poeta? Para aquele que fez da poesia uma “lentíssima decifração do medo e dos sinais” (M: 505), não surpreende a transcrição, *ipsis litteris*, da advertência do guardião e da resposta prepotente e negligente do piloto: “– *Piloto, olhai o que fazeis, que esta noite me faço com uns baixos. / – Ide mandar os grumetes ao convés, eu sei o que nisto faço*” (M, 347; itálicos do autor; cf. HTM: 98).

Nesse sentido, o piloto era o único a repousar em seu “gasalhado”, o aposento, alheio à iminência da tragédia: “e foi-se onde estava o capitão, e disseram-lhe que estava dormindo: disse ele então que o acordassem, e não o quiseram acordar”. Se o sujeito poético é aquele que se caracteriza pela atenção, o capitão e o piloto tornam-se epítome de uma nação “adormecida”. Em “Recado” (M: 166), também de “Dispersos de Milfontes”, o sujeito manifesta seus “íntimos desejos de me confundir com a paisagem” e, assim, a descreve: “falava-te daqui, onde nenhum corpo tem sentido ou se define no tempo / crosta de terra sem esperança, arquipélago de insônia, rectângulo sem sonho”. Portugal, o “rectângulo”, assume características importantes de sua poética: a insônia, sem sonho, e o medo, sem esperança. Em sua “vigília minuciosa dos gestos” – ainda citando o poema –, o eu-lírico, tal qual os sentinelas da nau, percebe a proximidade da catástrofe e lança o seu alerta. Obviamente que nesses poemas não encontramos senão vislumbres do diálogo com a *HTM*, mas, mesmo assim, não deixa ser notável como, em “Recado”, invadem signos tão presentes nos naufrágios: “ouviu-se então um grito, ou uma lágrima”.

Voltemos, pois, à cena da Nau Conceição:

O pranto e grita que a gente fazia punha tanto medo que nos parecia acabarmos logo, e todos pegados com os crucifixos e retábulos que levavam, abraçando-nos com eles, pedindo a Nosso Senhor perdão de nossas culpas e pecados, confessando-nos aos apóstolos que iam em nossa companhia; e era a pressa de maneira que não dávamos lugar uns aos outros, e abraçavam-se com grande irmandade e

choros; e vendo já que não tínhamos nenhuma salvação (HTM: 100; grifo nosso).

Sobre isso, Helena Maria de Matos sublinha o que acredita ser uma peculiaridade desse relato:

Parece haver uma constante entre a coragem dos marinheiros e a força dos elementos. No naufrágio da nau *Conceição*, pelo contrário, o que sobressai é ‘o pranto e a grita’, expoente máximo do terror e aflição do homem perante a natureza, entregando a Deus o seu destino e sua alma, imagem de impotência de lutar e vencer (1996: 145).

Notemos ainda como o próprio ato de gritar, manifestação e esconjuro da emoção, “punha tanto medo”: grita-se de medo e sente-se medo por gritar. Tal formulação, que bem caberia à poética albertiana, assume potencialidades para além desse ciclo que se retroalimenta como que por contágio. Se antes listávamos as *solidões* que perpassam os naufrágios, consideremos também o quanto – através do pranto e da grita ou, se quisermos, através do medo – os indivíduos podem acessar a mais humana das vulnerabilidades e, nela, cumprir-se uma “grande irmandade” diante de “salvação nenhuma”. Na mesma direção, em outro passo, o narrador noticia-nos como todos, “grandes e pequenos”, uniram-se em um único clamor pela misericórdia de Deus, “com vozes tão altas, que parecia que se fundia o ceo, e todos tínhamos aquela pela derradeira hora de nossa vida”. A hipérbole do vozerio dá-nos dimensão da união e do desespero experimentados nessa última confissão, extremo-coro.

Também em *A seguir o deserto*, há um grito que atravessa todo o livro – surge logo na primeira estrofe: “grito / penso que foi um grito a escorregar atrás dos andaimes” (M: 343) e ressoa até na última: “a indelével respiração do poema / o fluxo do grito” (M: 349). Os versos, como “fluxo do grito”, como precária resistência, dão o testemunho das “vozes expulsas pelo medo repentinamente audíveis / mas tudo se perde definitivamente na inutilidade do grito” (M: 345). A experiência poética do desastre, em Al Berto, passa necessariamente por ouvir o eco de antigas vozes do medo e, em sua *nova maneira de gritar*, irmanar-se com elas mesmo que na inutilidade do gesto. Cassandra, o poeta.

O grito é figura importante e recorrente na *HTM*. Como assinala Saramago, “o verdadeiro homem do leme substitui a sombra incorpórea da *Mensagem* e grita contra a noite, não a vontade de el-rei D. João II, mas o seu medo, a sua raiva e a sua cobiça” (1972: cvi).

Acrescentaríamos ainda que tampouco grita, como o Gama, em desafio contra o Adamastor; grita, sim, pela vivência mesma daquilo que o discurso do medo do gigante prometia: “Antes em vossas naus vereis cada ano, / Se é verdade o que meu juízo alcança, / Naufrágios, perdições de toda sorte” (V, 44).

Para além de ser o grande ponto de viragem, a partir do qual toda a narrativa se organiza, os naufrágios são momentos altamente comoventes e impactantes⁴. A primeira versão de *Três cartas de memória das Índias* destacava o seguinte excerto do naufrágio da nau São Bento:

A este tempo andava o mar todo coalhado de caixas, lanças, pipas, e outras diversidades de cousas que a desaventurada hora do naufrágio faz aparecer; e andando tudo assim baralhado com a gente, de que a maior parte ia nadando à terra, era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar, a carniçaria que a fúria do mar em cada um fazia; e os diversos gêneros de tormentos com que geralmente tratava a todos, porque em cada parte se viam uns que não podendo mais nadar andavam dando grandes e trabalhosos arrancos com a muita água que bebiam, outros a que as forças inda abrangiam menos, que, encomendando-se a Deus nas vontades, se deixavam a derradeira vez calar ao fundo; outros a que as caixas matabam, entre si entalados, ou, deixando-os atordoados, as ondas os acabavam marrando com eles em os penedos; outros a que as lanças ou pedaços da nau que andavam a nado os espedaçavam por diversas partes com os pregos que traziam, de modo que a água andava em diversas partes manchada de uma cor tão vermelha como o próprio sangue, do muito que corria das feridas aos que assim acabavam seus dias. (HTM: 37)

A cena, forte, apresenta todo um catálogo de possibilidades de morrer. Disso decorre a notável formulação contida em “era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar”, bem como se presta à verdadeira sùmula tanto da *HTM* quanto das “visões de catástrofe” de Al Berto, inclusive no forte apelo emocional com o qual esses relatos se apresentam. Sintomaticamente, quer em *Três cartas de memória das Índias* – “mas ser-me-ia difícil falar-te destas catástrofes” (M: 410) –, quer em *Luminoso Afogado* – “mas não falemos mais disto” (M: 594) –, perpassa a ideia de se calar sobre algo ou de ser difícil sobre

⁴ Talvez estivesse aí um dos atrativos para a popularidade de que esses relatos gozaram, como ainda goza, hoje, o gênero cinematográfico dos desastres.

isso falar. O poeta, no entanto, a exemplo dos antigos sobreviventes cronistas, não cessou de *ver* o medo e *contá-lo*, penoso que o fosse.

A vivacidade das imagens com que a “desventurada hora” é recontada faz, por exemplo, do mar de sangue uma metáfora ajustada às confluências albertianas entre corpo e paisagem. Animal cujo exoesqueleto calcário é em si uma secreção, o “cuspo diáfano do coral” (M: 270) é das imagens que melhor demonstram tal corporificação do ambiente marítimo: “quando o sangue coalhar no profundo mar em ornamentos de coral e de luz naufragada, recomeçaremos a construir a vida e a navegar” (M: 26) e “e o coral onde circula o sangue do mar” (M: 11).

Ao confundir os corpos marítimos ao corpo do sujeito, o medo não seria elemento estranho a eles: “nuit limite en marche vers... anémones douces lointains spermes. folie salée du ressac sur le corail. peur.” (M: 95) e “respirar tua sombra oblíqua naqueles areais / cercado de água morder o coral do medo” (M: 265). Parece ser esse um processo de absorção, reelaboração e manifestação mineral de todo “sangue” e “luz naufragada” do mar, o que o aproximaria das pérolas: “preparo-me para segregar a pérola do sono eterno / enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres” (M: 273). Se a pérola-poema é o corpo-secreção do doloroso trabalho do poeta, ela, aqui, está em paralelo ou em resposta a um mundo continuamente calamitoso.

O coral reapareceria ainda, em *Salsugem*, em cena também desastrosa, semelhante a da nau São Bento: “e a noite / a violenta noite das marés arremessa contra a cama / velhas madeiras restos do vestuário pedaços de corpos / envoltos no coral... rostos / órgãos corroídos pela ferocidade dos peixes” (M: 303). A brutalidade das linhas, imantadas pelo elã trágico dos relatos de naufrágio, não deixa de incluir – “tudo assim baralhado com a gente” – imagens da privacidade, especialmente a da cama – o que também ocorre em *A seguir o deserto*: “por cima da cama esvoaçam frutos em forma de boca / embatem com estrondo nas arestas dos móveis” (M: 348).

A vida embarcada coloca-nos, assim, o *problema da habitação* como lugar de refúgio: não há casas, nem quartos, não há, em suma, lugares estáveis, previsíveis e rotinizados no contexto da poesia albertiana: “de qualquer maneira nada existe dentro da casa que possa saciar as fomes ou as sedes / a casa nunca existiu ou está completamente vazia” (M: 348). Tais versos de *A seguir o deserto* enfatizam o caráter doméstico da alimentação, ou seja, do sustento das funções básicas do

ser humano. De alguma forma, isso reverbera o périplo da nau Conceição: “e assim íamos tão fracos, que nos não podíamos ter, e assim passámos muita fome e sede pelo mar, que houve pessoas que bebiam mijo”.

A inexistência do ambiente doméstico ou seu esvaziamento representam a falta de centro que marcará o sujeito em eterna fuga-errância e sua reiterada associação com o barco à deriva – como nos versos: “sinto-me vazio de qualquer eco / já não há leme em mim nem âncora / e muito mal amainaram a vela grande” (M: 348), que, ao seu turno, aproveitam elementos da seguinte passagem da *HTM*:

E nisto mandou o piloto arribar com a nau e o marinheiro que ia ao leme lhe respondeu: “Já não há aí leme”; e tanto que lhe disse do leme, mandou amainar; e aí não havia marinheiro, nem quem fosse amainar, nem entendimento para isso, e assim andavam todos fora de seus juízos, e muito mal amainaram a vela grande, e não puderam amainar o traquete e cevadeira; e nisto mandou o piloto lançar âncora, e não estava abocada. (HTM: 100)

Não temos nos furtado às longas citações da *HTM*, porque, primeiro, nos interessa capturar, minimamente, a atmosfera e a força que esses textos são capazes de criar; e, segundo, para que nessa leitura também se cumpra o propósito albertiano de ouvir essas “vozes expulsas pelo medo” e fazê-las circular. Os trechos que temos emparelhado mostram-nos como o poeta é econômico e eficaz em suas apropriações. Passagens-chave da narrativa, sobretudo o momento de naufrágio, recompõem o desastre em versos concisos, que funcionam, concentrados, como vento ou onda arrebatadora a impulsionar e desestabilizar, “com vela mal amainada”, a viagem proposta em *A seguir o deserto*.

Em dois versos, Al Berto resume as fracassadas tentativas de reaver o controle frente à calamidade em curso: a nau perdia seus instrumentos; e se ainda os tivesse, não haveria quem os comandasse; e mesmo se quisessem, não saberiam fazê-lo naquela situação. O súbito e absoluto caos, que está na natureza de uma catástrofe, é transposto para o sujeito lírico: sem a direção do leme e sem o suporte da âncora, resta-lhe vagar.

Conclusão fatal e obsessiva, todos os livros que mais diretamente compõem esse *ciclo trágico-marítimo* de Al Berto farão referência a isso – em *Salsugem*, na imagem do quadrante, instrumento náutico arcaico: “a pouco e pouco habituei-me à solidão deste quadrante / sem destino

/ o fogo devorou as esperanças duma possível felicidade” (M: 304); em *Três Cartas de Memória das Índias*: “embora minha vida ultimamente seja um barco sem rumo / de vaga em vaga de ressaca em ressaca / fui arrastando o meu próprio naufrágio” (M: 410); e, em *Luminoso Afogado*, na reescrita dos versos anteriormente citados: “à noite ouvias o sentido de tuas palavras, embora a vida mais não fosse que um barco sem rumo” (M: 591).

É difícil imaginarmos os riscos assumidos em embarcações – com parâmetros atuais – tão deficientes e pouco instrumentalizadas para navegação em alto-mar; mais difícil ainda é concebermos que tais embarcações poderiam passar por todas as adversidades sem luz elétrica, na completa escuridão da noite:

tamanho desmaio tínhamos vendo-nos assim de noite no meio do mar com a nau de todo arrombada e cheia de água, com grande escuro, sem vermos terra nenhuma, somente as grandes pancadas que a nau dava; assim que toda aquela noite passamos com estes tragos da morte desde o quarto da madorna até pela manhã, que nos deu vista da estrela da alva. (HTM: 101)

Al Berto reaproveita o cenário adaptando as citações: “tamanho desmaio tinha vendo-se assim de noite no meio do mar / talvez estivesse tão próximo da morte que disso não me dei conta / passei a noite com aqueles tragos de medo no peito / trémulo ficava atento aos percursos sinuosos das estrelas” (M: 348). Ao gosto do poeta, os “tragos de morte” passam a ser “de medo”, naquilo que a emoção se relaciona com a incerteza e ameaça. A escuridão da noite, que oculta até mesmo a ciência do perigo – “não me dei conta” –, é metáfora para a condição de vulnerabilidade do sujeito: nada pode fazer contra o(s) medo(s) senão atentar para as estrelas em busca de alguma vã resposta e, nelas, observar o seu “percurso sinuoso”, aquele que rege as vidas *des-astadas, des-astrosas* – e não seriam, afinal, as nossas todas?

III. O percurso que vai da *HTM* até Al Berto demonstra-nos como a catástrofe, sem arrimo do sagrado e com a desconfiança na ciência, foi sendo interiorizada, subjetivada. Em *A seguir o deserto*, o sujeito anuncia “outro tempo de ácido e preces” (M: 349). A possibilidade de transcendência, se de fato existe, aparece associada às drogas como já fizera antes: “distribuíamos ácidos aos peixes, por isso escutaram tão atentamente o santo que outrora lhes falou” (M: 26). Ao reportar-se a Santo Antônio de Lisboa, figura emblemática da religiosidade portuguesa, cujo milagre da pregação aos peixes já fora revisitado pelo

conhecidíssimo sermão de Antônio Vieira, Al Berto opera o rebaixamento de ícones tradicionais como o faz – e temos demonstrado – com as grandes navegações. Se, na Nau Conceição, rogam pela intercessão de Nosso Senhor e Nossa Senhora, nesse “outro tempo”, o nosso, tal *viagem* lisérgica converte-se em uma *bad trip*, marcada pela inutilidade do “pranto e grita”.

Em entrevista para o *Expresso*, em 1987, o poeta declarava: “Mas falar de Deus e da perda tem para mim cada vez menos sentido, neste fim de milénio que se aproxima, com a promessa de previsíveis catástrofes, repleto de indiferença, de violência e injustiça”. Em outras palavras, aquilo que importa ao poeta, que o assalta e o interpela – e, nisso, corrobora nosso percurso – são as “previsíveis catástrofes”.

Al Berto fala como um expectante da catástrofe em sua posição irremediavelmente mortal, ou, para aproveitar a metáfora, irremediavelmente embarcado com os riscos e vicissitudes da navegação. Sua poesia frequenta esses lugares do medo, não busca evitá-los ou neutralizá-los, mas experimentá-los em excesso, encontrar neles outro sentido que não se coaduna com recolhimento, comedimento, clausura e desconfiança – atitudes, aliás, tão reconhecíveis em nossa dinâmica social.

Nesse sentido, no já bastante aludido posfácio, Saramago indagava-se: “que representa hoje para nós este longo rosário de morte e sofrimento, despido de todos os prestígios do heroísmo vivo ou da sua exploração literária?” (1972: ciii). A pergunta em si contém uma possibilidade de resposta: ao despir-se do heroísmo encontra-se a matéria humana e, nela, quem sabe, outro heroísmo – trágico que o seja – atravessado por toda sorte de emoção.

As aproximações à *HTM* parecem impor essa questão. Em 1983, época em que Al Berto estava em franca pesquisa desses textos, a Sociedade Nacional de Belas Artes organizava, em Lisboa, a exposição “A História Trágico-Marítima” que contou com a participação de nomes importantes como, entre outros, Graça Morais, Bartolomeu Cid e Carlos Nogueira.

José-Augusto França, em texto de apresentação do que chamou de “anti-exposição de monstros e naufrágios”, dizia ser a *HTM* “mais real, por mortes e misérias, que a outra, e sua sombra, sinistra e necessária”. A inominada “outra”, sabemos, são *Os Lusíadas*. Para o crítico, esse imaginário serve até mesmo para diferenciar as manifestações artísticas, nos seguintes termos: “ou fazem exposições os

que ficaram (e fazem-nas, hoje ainda, em curiosa, mas fatal má consciência cultural), ou as fazem os que não chegaram ao destino que sempre hão-de desconhecer – como nesta sala sucede”. Ou, ainda, nas palavras de Al Berto: “cais de esquecimento onde embarcámos / sempre para lugar nenhum” (M: 507). Cria-se, então, uma espécie de categoria, a do *artista trágico-marítimo*, sem porto de chegada possível, que se presta a responder renovada e criticamente à sempre atual provocação do velho do Restelo: “A que novos desastres determinas / De levar estes reinos e esta gente?”.

Sempre a bordo e à deriva, na recusa de assumir uma voz coletiva, Al Berto replicaria com outra pergunta, em entrada de maio de 1982: “que incertezas me *devolve* este navegar?” (M: 229; grifo nosso). Em revisitação de mitologema de Narciso, também ele naufrago de um líquido reflexo, o poeta atravessado de solidões estabelece-se na precária habitação da dúvida e do desastre em viagens “devolvidas” pelo espelho-mar – como, por exemplo, em *Três Cartas da Memória das Índias*: “ouço barcos largarem do cais / preparo a lâmina / estendo as velas em agonia uma lâmina de vidro para fender as águas imperturbáveis do dia sem bússola” (M: 411) e “suspende a noite da longa viagem / estás a naufragar / o espelho quebrou-se e tu já não reconheces a paisagem” (M: 406); e em *Horto de Incêndio*, com referência à idade do poeta que tinha 49 anos na altura da publicação: “vês no espelho o homem / cuja solidão atravessou quase cinco décadas (...) não sei quem é – sei porém que vai afogar-se / naquela superfície clara quando dela se afastar” (M: 634).

Uma das muitas maneiras de se olhar para as relações de naufrágio, em sua *raison d'être*, seria por seu potencial admoestatório e pedagógico de um projeto prometeico, espécie de manual daquilo que seria reprovável e deveria ser evitado nessas empresas. Refletiam, quanto a isso, a promessa moderna de dominação e progresso científico da qual participavam as navegações. Al Berto, bem ao gosto decadentista, encarna a *falha humana*: não aspira suplantar os deuses como no prometeísmo tecnológico; melhor lhe convém a imagem do “pequeno demiurgo”, em sua tarefa de “organizar e desorganizar” (M: 244), reverso de uma entidade cosmo-gônica. A partir dessa perspectiva, se a *tecnologia* é a grande aposta da ordem contra as contingências, a arte, para além da *técnica* que a compõe, é ainda ato criativo, imprevisto e indeterminado. Dentro do universo albertiano, portanto, a poesia é o anti-projeto moderno – ou sua falência –, é ela mesma fonte de medo.

Como textos que resistem aos enquadramentos estabelecidos, o canto-grito dos derrotados, de que a *HTM* é porta-voz, converter-se-ia em potência problematizante do projeto em si – o caos da ordem, a ordem do caos. Sob tal perspectiva, Edgar Pereira (1999), Emerson Inácio (2006) e Mark Sabine (2010) escreveram ensaios fundamentais para uma leitura – especialmente de *Salsugem* – em contraponto com o épico camoniano. Nossa proposta, parte desses estudos – dos quais somos devedores – para, na tentativa de contribuição, olhar a obra albertiana não apenas “contra *Os Lusíadas*”, mas, sobretudo, “com a *História Trágico-Marítima*”. Ao assim procedermos, pretendemos expandir os diálogos com uma tradição “marginal” e considerar como o poeta desvia-se do cânone, mas também como estabelece – ou reportar-se a – uma genealogia desviante. Em outras palavras, por serem escritas à margem do discurso oficial, não significa apenas restituir ou apontar, pela subversão, o que *falta* a *Os Lusíadas*, mas ouvir os ecos do que *existe* na *HTM* e disso tornar-se cúmplice.

Em um tempo como o nosso, no qual assistimos novas histórias trágico-marítimas nas costas da Europa e do mundo, o medo assume a mediação de nossas relações sociais e de nossas decisões políticas, em que se aprofundam a vigilância e as fronteiras. Para nós que o lemos em perspectiva, Al Berto procurou, através do registro intimista e fortemente afetivo, escutar o eco de vozes, expulsas pelo medo, quase anônimas – e, também por isso, quase silenciadas – antigas vozes desesperadas por entre o pranto e grita. “Olhai o que fazeis”, interpelava o guardião. “Olhai o que fazeis”, nos interpela o poema albertiano. Cabe-nos, talvez, interrogar como temos experimentado o medo, quais barreiras, quais constrangimentos ele nos tem imposto, como temos garantido os nossos trânsitos afetivos, como temos exercitado nossa disponibilidade, empatia, fraternidade, confiança... como temos, em suma, respondido à catástrofe, nós, os espectadores do naufrágio.

Bibliografia

- Al Berto (2009): *O Medo (trabalho poético 1974-1997)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1987). “Os néons e a noite do mundo”. *Expresso*, Lisboa, 17 de out.
- Brito, Bernardo Gomes de (org.) (1998): *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto.

- Inácio, Emerson (2006): *A herança invisível: ecos da "Literatura Viva" na poesia de Al Berto*. RJ, UFRJ, Tese (Doutorado em Letras Vernáculas).
- Matos, Helena Maria de (1996): "Para o estudo da relação do Naufrágio da nau 'Conceição' nos Baixios de Pêro dos Banhos no ano de 1555" in M. A. Seixo/A. Carvalho (org.), *A história trágico-marítima: análises e perspectivas*. Lisboa: Cosmos.
- Pereira, Edgar (1999): *Portugal: poetas do fim do milênio*. Belo Horizonte, EdUFMG.
- Sabine, Mark (2010): "Cânone literário, identidade e expressão «queer» em «Salsugem»". *Revista Colóquio/Letras*, n.º 173, Jan., pp. 47-63.
- Saramago, José (1972): "A morte familiar", *História Trágico-Marítima*, vol. 2, Lisboa: Afrodite, p. ciii-cix.
- Sasaki, Leonardo (2014): A seguir Al Berto: desertos. *Convergência Lusíada*, n. 31, jan.-jun., pp. 109-122.
- Seixo, Maria Alzira (1996): "O Abismo sob o mar que se ergue" in M.A Seixo/A. Carvalho (org.), *A história trágico-marítima: análises e perspectivas*. Lisboa: Cosmos.