

Contrabandos de Rimbaud na poética de Al Berto

Cris Gutkoski
Jornalista, mestre em Letras pela PUCRS

Horto de incêndio (1997), com as derradeiras produções do poeta português Al Berto, tem a marca mórbida da antecipação do fim. A segunda parte do livro, na seqüência do bloco com 29 poemas, condensa duas características desse conjunto de textos em verso e em prosa abrigados sob os sentidos figurados do sofrimento (o Horto das Oliveiras) e do cultivo de incêndios, o fogo como cortina a ser transposta. Ali, no segundo bloco, estão mais explicitamente cruzadas as proximidades da própria morte com a da vida alheia admirada, a chegada da noite e a presença permanente da obra de Arthur Rimbaud na biografia do escritor nascido em 1948, em Sines, e exilado na Bélgica antes de completar 20 anos de idade. Dividida em quatro partes, *Morte de Rimbaud dita em voz alta no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996* entrelaça as experiências estéticas e principalmente biográficas dos dois poetas, ambos viajantes em fuga das respectivas terras, sedentos de sol em séculos distintos. “O sol fulmina a memória. Limpa-a da crueldade do passado”, escreve Al Berto. “O poeta é um verdadeiro rouba-dor de fogo”, anotara Rimbaud na *Carta do Vidente*, de 1871.

O autor precoce de *Uma temporada no inferno* e *Iluminações* se materializa em diversos trechos de *Horto de incêndio*, sobretudo na forma de elegia. A orientação dialógica de um discurso para o outro é inescapável nesta análise. A imagem dialogizante pode ter lugar em todos os gêneros poéticos, mesmo na poesia lírica, segundo Bakhtin, ainda que apenas no romance ela se torne complexa e perfeita. O teórico afirma que “todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre (...) iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele” (1988, p. 86). Seguindo os termos do ensaio de Bakhtin para aplicá-los neste estudo sobre Al Berto, pode-se concluir que a poética do autor português penetra no meio dialogicamente perturbado e tenso dos discursos de Rimbaud, promove interações e fusões complexas e percorre todos os seus estratos semânticos.

Este ensaio tem como objeto de análise o poema “Bisédimio”, em que o poeta francês não aparece citado nominalmente. A identificação se torna evidente antes por objetos como o cinturão recheado de ouro do explorador e pelo cenário singular dos desertos da Abissínia, no continente africano. No poema “Fantasmas”, que cita Edgar Allan Poe e Melville, Rimbaud também é lembrado indiretamente por imagens, a do andarilho etíope e comprador de tabaco, ao lado de Mallarmé, o da “brancura dos dados por lançar”.

A escrita e a leitura vão surgindo nos versos do livro como memória capaz de sobrevivência, em contraste com os corpos deteriorados dos amigos e dos amados. O drama da Aids, doença que nos anos 80 e 90 do século XX significava uma sentença de morte, comparece em *Sida* (“aqueles que têm nome e nos telefonam/ um dia emagrecem”), na referência aos “sémenes venenosos” de *Euforia* e na “saliva exterminadora” de “Morte de Rimbaud”. Al Berto também se dedica a cantar o extermínio humano provocado pela guerra em “Não cantes” e “Carta de Emile” (“nem pão nem balas/ nem esperança – e cada um de nós metamorfoseou-se / num cemitério ambulante – cada um de nós / sepultou na alma uma quantidade desumana / de dor e de mortos”). No limite da consciência trágica da existência, suas palavras se esforçam no rumo da “projeção para além da morte”, de que fala Steiner.

Roman Jakobson e a gramática da poesia

No ensaio “Poesia da gramática e gramática da poesia”, Jakobson destaca a concretude dos recursos da fala, seus acessórios materiais, que são os termos de uma sentença dentro da estrutura sintática. Existe assim na língua uma discriminação nítida entre conceito material e conceito de relação, entre aspecto lexical e aspecto gramatical. Os referentes básicos para as classes de palavras seriam, segundo Sapir, citado no ensaio, os existentes (substantivos), os ocorrentes (verbos) e os modos de existência e ocorrência (adjetivo e advérbio).

Jakobson cita uma conclusão de Jeremy Bentham, em *Theory of fictions*, que o ensaísta toma como um desafio: “É, pois, à língua – e somente à língua – que as entidades

fictícias devem sua existência, sua impossível, porém indispensável existência” (BENTHAM apud JAKOBSON, 1970, p. 67). Assim, uma ficção lingüística não deve ser confundida com a realidade. O discurso é que lhe dá forma.

O discurso poético de Al Berto, no caso, dá forma às realidades inóspitas dos estertores do século XX, que coincidem, tragicamente, com os últimos dias de vida do escritor, falecido em 1997, ano da publicação de *Horto de incêndio*. Esse impulso negativo, ou consciência do quanto estava sendo incômodo existir naquela época, marca a obra do poeta desde sua estréia na literatura, no final dos anos 70. O crítico Manuel Frias Martins inclui o poeta num grupo de artistas portugueses signatários do que ele definiu como “eidos do desassossego”, porta-voz de fórmulas estéticas fundadas na negação, como as bandeiras do niilismo e do repúdio global ao mundo contemporâneo.

Uma análise mais detalhada de um poema específico fará notar se a estética do poeta de fato se reduz aos moldes de uma completa negação ou, pelo contrário, se projeta eventuais luzes no caos existencial. A leitura dos 19 versos de “Bisédimio” também poderá responder a uma pergunta formulada por Jakobson: os conceitos gramaticais podem representar realidades subliminares a que estão simplesmente vinculados? A aplicação desses conceitos é mais ampla na poesia, manifestação mais formalizada da língua.

Seguindo o roteiro de Jakobson, a análise de um poema deve considerar processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento de diferentes classes morfológicas e/ou construções sintáticas: simetrias e anti-simetrias inesperadas, estruturas balanceadas, contrastes que se sobressaem e também eliminações ou restrições. Para Gerard Manley Hopkins, outro teórico citado por Jakobson, a figura de gramática recorrente, ao lado da figura de som, é o princípio constitutivo do verso. Na poesia, unidades métricas contíguas se combinam em dísticos ou tercetos, gerando paralelismo gramatical. Sequências contíguas podem ser a mesma sentença fundamental, com revestimento material distinto (JAKOBSON, 1970, p. 69).

A similaridade se superpõe à contiguidade e, assim, a equivalência é promovida a princípio constitutivo da seqüência. Nesse princípio, “toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo”, sublinha Jakobson (1970, p. 72). Nos poemas de Al Berto, referidos, uma reiteração fundamental é a remissão à vida de Rimbaud, o diálogo entre as duas vozes. Mas há várias outras simetrias e contrastes efetivando os procedimentos poéticos, como se nota a seguir.

Tensões e distensões no som, no léxico e na sintaxe

O poema “Bisédimio” tem cinco estrofes. Apenas a primeira e a quarta são simétricas, com quatro versos cada. A segunda é a mais extensa, com seis versos, e a seguinte, a terceira, tem a metade do tamanho, três versos. A última é a estrofe mais breve de todas: uma sentença única, uma interrogação, na verdade, dividida em dois versos.

Bisédimio

*1 perseguem-te os cães de ninguém e
2 por trás da tua cabeça rebenta a luz
3 que lhes devora a reles pelagem – com um dardo
4 abre a ferida do ouro que carregas à cintura*

*5 tudo se mantém obscuro na orla das dunas
6 as mulheres crescem por dentro das miragens
7 mostram os seios
8 descem às fontes turvas do oásis
9 dormem
10 envoltas na poeira e na baba dos dromedários*

*11 durante a noite um chacal ronda o limite
12 das imagens – uiva por dentro da pele
13 deixando pegadas na chamejante madrugada*

*14 levanta os olhos e a voz – abre a boca
15 solta a praga de gafanhotos acidulados pela geada
16 dos verdes dos azuis das antracites e sorri
17 ao fechares o pequeno livro da abissínia*

18 quem anunciará aos vindouros destas paragens
19 o esplendor do lume por cima da floresta de bisédimo? (BERTO, 1997, p. 30-31)

No nível fônico, o do ritmo, da rima e dos sons, sobressai no poema uma forte aliteração em “S”. As palavras como que deslizam suavemente, evocando a presença de um sujeito em trânsito, numa caminhada que pode ser prazerosa, ainda que realizada em pleno deserto africano. O som da consoante “S” está presente em 17 dos 19 versos: ele se ausenta apenas no nono verso, formado pela breve assertiva, “dormem”, e no décimo-primeiro, uma abertura de estrofe que anuncia as trevas da noite com a presença perigosa de um animal selvagem. Por vezes o som de “S” é triplicado (trás-cabeça-luz), quadruplicado (as-mulheres-crescem-miragens) ou mesmo quintuplicado (descem-às-fontes-turvas-oásis) no interior de alguns dos versos, como ocorre respectivamente nos de número 2, 6 e 8, na primeira metade do poema. A última estrofe retoma a força do som sibilante, por meio de plurais, ecoando a segunda estrofe.

Outras aliterações se verificam em “G” ou “GUE”, “CH” e “M”, localizadas no mesmo verso (perseguem-ninguém; pegadas-madrugada; praga-gafanhotos) ou separadas entre versos e estrofes (pelagem-miragem; miragem-mostram; chacal-chamejante; geada-paragens).

No caso das vogais, o som mais destacado é o de “A”, assonância, neste poema, evocadora de sensação de abertura, luminosidade, amplidão de paragens sem muros ou ruas definidas. A vogal se faz presente em todos os versos, menos um, “dormem”. Ela também ganha força em sons duplos ou triplos na mesma palavra (baba, praga, gafanhotos, madrugada, anunciará) e na justaposição de vocábulos (“pegadas na chamejante”, “solta a praga”, “da abissínia”, “anunciará aos...”).

“Bisédimio” pode ser lido como uma ode a Rimbaud logo a partir da identificação do sujeito que é perseguido por cães vadios sob sol forte, carregando um cinturão recheado

de ouro em pó. Nas cartas que enviou da África oriental para amigos e familiares, o poeta francês registrou, em 23 de agosto de 1887:

Imaginem como devo estar, após façanhas do seguinte gênero: travessias de mar e viagens por terra a cavalo, em barco, sem roupas, sem víveres sem água etc. Estou extremamente cansado. Não tenho nenhum emprego no momento. Tenho medo de perder o pouco que tenho. Imaginem que carrego continuamente um cinturão com dezesseis mil e tantos francos de ouro; isto pesa oito quilos e me causa disenteria (RIMBAUD, 1991, p. 137).

O “tu” a quem o sujeito poético se refere é, portanto, um artista da palavra e um viajante, um exilado, como também foi Al Berto, o autor do poema, em épocas e lugares distintos. Há correspondência nas duas únicas estrofes de quatro versos, a primeira e a quarta: elas concentram a referência direta a Rimbaud. Nas estrofes entre essas, simétricas, o sujeito da ação não é mais “tu”, mas “elas”, as mulheres da segunda estrofe, ou “ele”, o chacal da terceira.

A África selvagem do século XIX salta aos olhos do leitor na companhia de cães, dromedários, gafanhotos, chacais. O corpo humano escondido sob camadas de roupas nos ambientes da civilização européia, e radicalmente exposto em terras bárbaras e distantes, assoma nos versos nas menções à cabeça, à cintura, aos seios, à pele, aos olhos e à boca. A mesma paisagem envolve homens, mulheres e animais: a orla das dunas, as miragens no deserto, as fontes turvas do oásis, a poeira, a geada, a floresta, as paragens, enfim, da Abissínia, hoje Etiópia, da época de Rimbaud. Ainda ligados ao cotidiano do poeta francês, explorador de riquezas minerais e animais, estão nomeados o ouro, as antracites (tipo de carvão de forte poder calorífico) e há a referência à água na figura das fontes.

Prosseguindo no nível semântico-lexical, antes de passar à análise sintática, observam-se verbos majoritariamente de ação, reforçando a imagem de um sujeito inquieto, em trânsito. Na primeira estrofe, as ações derivadas são mais graves, rascantes (perseguir, devorar, rebentar, abrir, carregar), enquanto uma espécie de maciez feminina toma conta da segunda estrofe (manter, crescer, mostrar, descer, dormir). Estabelecida a tensão com sentidos opostos, retornam na terceira estrofe as ações viris (rondar, uivar, deixar pegadas).

Na quarta, novamente a sensação de amolecimento do corpo com “solta a praga de gafanhotos” e “sorri ao fechares o pequeno livro da abissínia”. Essa alternância de tensão e distensão acentua o efeito poético, lembrando o movimento das chamas de uma fogueira, suas contrações e explosões.

A passagem do tempo é nítida no poema, dada pelos elementos da luz ou ausência dela. O dia instalado na primeira estrofe (o sol devorando a pelagem dos cães) termina na segunda, com as mulheres dormindo, e recomeça já na terceira, por meio da colorida madrugada marcada por pegadas de um chacal. A quarta estrofe refere um sujeito erguendo a cabeça, e a última termina com a imagem da luz esplendorosa encimando as florestas daquelas paragens, fechando um ciclo iniciado também com luz ofuscante, a rebentar por trás da cabeça do andarilho. Novamente, os movimentos de tensão e distensão marcando o ritmo, já sinalizados no nível dos sons.

Paralelismos importantes são notados entre a primeira e a última sentença, por meio de locuções adverbiais. Em ambas, o lume explode no horizonte; na primeira, está “por trás da tua cabeça”, na quinta estrofe, “por cima da floresta de bisédimo”. A simetria se repete, também, entre estrofes do sexto verso, “as mulheres crescem por dentro das miragens”, no décimo segundo, um chacal “uiva por dentro da pele”. Essas semelhanças colaboram na introduzir a análise do nível sintático. Na obra de Al Berto, a pontuação com sinais é rarefeita ou mesmo inexistente, o que agudiza o efeito de suspensão entre um verso e outro. Mesmo o ponto de interrogação final funciona como dúvida, suspensão da certeza, se ela algum dia houver. Quem, afinal, no futuro, vai revelar que sobre toda aquela areia africana caminhou um gênio das letras?

A principal construção sintática em “Bisédimo” é o encadeamento entre versos. O *enjambement* serve como complemento de sentido na linha logo abaixo. Nesse poema em análise, a leitura do primeiro verso é suspensa justamente com uma conjunção aditiva, “E”, basicamente o supra-sumo do efeito de corte abrupto na página. O recurso é utilizado pelo autor em vários outros poemas do livro, como “Recado” (“que o dia te seja limpo e/ a cada esquina de luz possas recolher/”), “Vestígios”, “Euforia”, “Outro dia”, “Aqueronte”. O

encadeamento se verifica aqui, sobretudo, entre versos, na primeira, na segunda (“dormem/ envoltas na poeira...”), na terceira (“... ronda o limite/ das imagens”) e na quarta estrofes (“...acidulados pela geada/ dos verdes dos azuis das antracites...”). É possível, porém, descobri-lo igualmente num pequeno deslocamento entre estrofes, fazendo o verso final da quarta (“ao fechares o pequeno livro da abissínia”) desgrudar-se dela, colando-se ao primeiro da quinta estrofe.

Além do ponto de interrogação final, há apenas dois sinais gráficos de pausa, dois travessões, um na primeira, outro na quarta estrofe, coincidentemente as duas em que o sujeito referido é diretamente Rimbaud. Outra simetria: o travessão obriga a pausa para introduzir o verbo abrir, ação evocadora de liberdade em ambos os casos. No primeiro, o poeta abre a ferida do ouro que carrega à cintura. Quem leu as cartas de Rimbaud enviadas do Egito, do Sudão e da Abissínia sabe da tortura que significava para ao andarilho o cinturão de oito quilos de ouro em pó, com que ele protegia junto ao corpo a totalidade de suas riquezas após oito anos de trabalho longe de casa. O furo do dardo é na verdade um desejo de vida: faria o ouro escorrer, libertando Rimbaud do peso excessivo que lhe fazia adoecer com disenteria. Na quarta estrofe, a sentença “abre a boca”, seguindo-se de “levanta os olhos e a voz”, equivale a um grito, à soltura do verbo, ao desejo de querer livrar o amigo de uma vez por todas das pragas do deserto que levaram o poeta à morte. De novo, a idéia de soltura. Al Berto parece querer proteger o seu ídolo da morte. A imagem bakhtiniana de viver na fronteira de si com o outro aqui se acentua, sendo quase uma proximidade física.

Melancolia de difícil decifração

No ensaio *10 anos de poesia em Portugal (1974-1984)*: leitura de uma década, o crítico Manuel Frias Martins diferencia Al Berto de outros poetas porta-vozes do “eidoss do desassossego” ao descolá-lo de um projeto de retórica recordada em “lamúria fácil”:

Se em *Trabalhos do olhar* Al Berto sugeria a sua poesia por uma apurada convicção estética da lógica do próprio desassossego, em *Salsugem* encontramos o seu aprofundamento artístico no sentido da representação de uma melancolia

que fascinadamente se apropria de si mesma e do mundo; uma melancolia que, no quadro da poesia mais recente, sustenta uma das mais lúcidas estratégias de reavaliação da composição poética (MARTINS, 1986, p. 121).

Por essa estratégia, prossegue o crítico, o poeta relativiza um projeto disfórico que, pela desordem sintática, poderia encerrar o poema em ilusões formais de ruptura artística, eventualmente assumida como homológica à “cosmologia” semântica da melancolia.

Horto de incêndio foi publicado 13 anos após o término da década analisada por Martins, logo as suas assertivas sobre os primeiros trabalhos de Al Berto precisam ser complementadas. A melancolia do artista em questão certamente não é das mais fáceis de ler e decifrar. Outros poemas do livro de 1997, como “Casa”, trazem metáforas e imagens mais complexas (“no interior frio do olho da tua sombra sentada”) do que as de *Bisédimio*. Nesse poema, o mistério é lançado desde o título. A palavra não está dicionarizada em língua portuguesa, nem no Brasil nem em Portugal, e para complicar as coisas *bisédimio* volta no poema como elemento final da interrogação: “quem anunciará aos vindouros destas paragens/ o esplendor do lume por cima da floresta de bisédimo?” A unidade se completa, portanto. O círculo de estranhamento instalado desde os primeiros momentos da leitura se fecha, sem permitir a sua decifração completa.

O uso de estrangeirismos, contudo, não deveria surpreender na obra de andarilhos como Rimbaud e Al Berto. O poeta francês tinha grande facilidade para aprender idiomas e estudara inglês, alemão e italiano ainda na adolescência, antes de descobrir os sons da África. Teve contato com dezenas de línguas tribais em seus negócios no Cairo, Aden, Harar. No relatório que faz dos gastos de uma caravana ao cônsul francês, em 3 de novembro de 1887, ele lista o pagamento de 130 táleres para um “intérprete árabe-amharagala”. Al Berto, por exemplo, escolheu exilar-se na Bélgica, país onde convivem três idiomas oficiais.

Uma busca por “bisédimo” na Internet faz o explorador do significado voltar ao começo. Entre os bilhões de sites hoje abrigados pela rede mundial de computadores,

apenas quatro registram a palavra idêntica, justamente sites dedicados à poesia que contém a íntegra do mesmo poema de Al Berto. Uma nova busca reduzida ao que poderia ser a palavra estrangeira que lhe deu origem (*bisedim*), descontando-se o aportuguesamento como proparoxítona, remete o internauta para sites em idioma albanês. Em albanês, *bisedim* (ou *bisedime*, no plural) significa conversa, negociação. Outra possibilidade seria buscar pistas na língua árabe. Afinal o poema anterior, no livro, tem o título de “Mektoub”. “Bi”, em árabe, equivale às preposições a, por, em, com. “Bisi” significa feio. *Bisedim* continua nas trevas. Feito uma miragem dividida em 20 volumes no deserto, Le Robert, o mais completo dicionário de língua francesa, materializa uma aproximação com o suposto sentido figurado dado pelo poeta à estrofe. Vale ressaltar que a expressão “floresta de bisédimo” surge como contraponto, avesso no espaço físico, “por trás”, ao primeiro sujeito do verso, “o esplendor do lume”. Em francês, *bise* é o nome de um vento vindo do norte, frio e seco, associado ao inverno. O próprio Rimbaud cantou os seus estragos em *Étrennes des orphelins*: “L’apre bise d’hiver, que se lamente au seuil/ Souffle dans le logis son haleine morose!”.

Rimbaud odiava o inverno europeu. Fugiu dele por toda a vida adulta. “E depois, o que fazer na França? O certo é que já não posso viver sedentariamente e, sobretudo, tenho muito medo do frio”, escreveu ele para a família em 8 de outubro de 1887 (RIMBAUD, 1991, p. 139). Também Al Berto lamentava o frio do exílio na vizinhança, como fez nos versos de “Mapa”: “recordas assim a noite varada à porta dos grandes frios/ o corpo carbonizado que perdeu a nacionalidade/ (...) a terra dos gelos eternos a viagem sem fim a faca/ rente ao pescoço e os comboios e a ponte ligando/ à treva à treva/ um país a outro país – onde dissemos coisas que matam/ e largam rastros de aço nas pálpebras” (BERTO, 1997, p. 53-54). “O esplendor do lume” opõe, assim, o calor da poesia à força de um vento gélido, compactado e aparentemente impenetrável na forma de uma floresta. É uma associação possível, dentro das liberdades oferecidas na leitura de um poema pós-moderno que se ocupa de inventar palavras. A outra opção mais imediata é imaginar que o significado de bisédimo, com a morte do autor, ficou soterrado para sempre nas montanhas de areia da África oriental, desafiando os futuros visitantes daquelas paragens a desvendá-lo *in loco* sob um calor de 60 graus, hipótese que não deixa de ter o seu fascínio.

Percebe-se que Al Berto vai à luta com as palavras em busca do “caos orgânico” nomeado por Jakobson. “O caráter obrigatório dos processos e dos conceitos gramaticais não permite ao poeta outra atitude senão a de enfrentá-los; ou ele procura a simetria e adere a esses padrões simples, diáfanos, reiteráveis, baseados num princípio binário, ou luta com eles, em busca de um caos orgânico” (JAKOBSON, 1970, p. 74-75). Há organicidade no livro que se encerra numa comovente homenagem a Rimbaud: “o regresso nunca foi possível. o verdadeiro fugitivo não regressa, não sabe regressar.” (BERTO, 1997, p. 65). O poeta francês está presente em *Horto de incêndio* desde o primeiro poema, “Recado”, nas referências aos mantimentos da viagem, ao navio carregado de lumes, à poeira, ao ouro, ao marfim. Se “Recado” pode ser lido como um apelo irônico ao ídolo francês para que não se mate com sessenta comprimidos, no final do livro a morte é inevitável: “o que vejo já não se pode cantar”. Há organicidade em “Bisédimio” na alternância de tensão e distensão de sons, significados, sujeitos masculinos e femininos, seres humanos e animais, calor e frio. Dia e noite, incômodos líquidos (baba) e sólidos (poeira), quase uma geometria a organizar as imagens de uma pintura flagrada em movimento. E por último, mas não o menor dos motivos, há o formidável caos instalado no poema e na recepção do poema, promovido pelo desconhecimento do significado exato do título e da última palavra. O mesmo caos do desespero diante do mundo desconhecido, sentimento tão caro a andarilhos eternos como Rimbaud e Al Berto.

Respondendo à pergunta de Jakobson, sim, a gramática espelha com louvor a realidade subliminar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988.
- BERTO, Al. *Horto de incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LE ROBERT Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1986. Tome II.

MARTINS, Manuel Frias. *10 anos de poesia em Portugal (1974-1984): leitura de uma década*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

RIMBAUD, Jean Arthur. *A correspondência de Rimbaud: cartas da África: correspondência com Verlaine: Agonia em Marselha*. Porto Alegre: L&PM, 1991.