
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DE SINES ÀS TRIBOS DO NÉON: AL BERTO E O FIM DO MUNDO

Leonardo de Barros Sasaki¹ (USP)

RESUMO: O poeta Al Berto demonstrou particular interesse pela ambivalência das imagens da catástrofe, que atingem seu paroxismo na noção de fim do mundo. Sob tal perspectiva, o poema, por um lado, reveste-se da voz apocalíptica que nos anuncia o medo e o pessimismo de um tempo; e, por outro, afirma-se contra a desertificação dos afetos e em defesa da experiência particular dos sujeitos. Transitamos, dessa maneira, de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, porque é justamente na intimidade que se opera e se revela o trágico desfecho. Nesse percurso, naufrágios, pestes e desastres ambientais atravessam a obra, recuperam e subvertem representações tradicionais do medo e colocam em xeque noções como as de progresso tecnológico, de segurança e de controle. Buscaremos, portanto, destacar e discutir o ímpeto poético albertiano, que, de maneira tão ostensiva, tão densa e tão obsessiva, se lançou nos abismos do medo, no dizer dos apocalipses do sujeito e na atenção vigilante de um tempo de fins/fim dos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto; poesia; Sines; fim do mundo.

Consta do espólio de Al Berto, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, um texto para exposição organizada por ele durante seu período como animador cultural da Câmara de Sines. Intitulado “Algumas notas soltas sobre a exposição: recordação de sines”, de 1982, a apresentação concluía: “Se a exposição conseguir prender o olhar de alguns, tantas vezes distraído, para o que nos rodeia e vive lado a lado como todos nós, não terá sido inútil a sua montagem. E os dias serão talvez menos incertos, menos escuros...”. O público, dessa forma, não encontrava ali uma fruição saudosista e reconfortante de um éden alentejano, mas um contato pessimista com as marcas do passado que davam corpo, na verdade, a uma urgência e um alerta do presente diante de um futuro sombrio.

¹ leoarrudab@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0771133720857713>

Isso já nos serve, senão para ilustrar, ao menos para indiciar um dos vetores que se articulam nesse não negligenciável imaginário do fim do mundo existente em sua obra. O tema adquire, assim, tanto essa dimensão espacial, que passa pela relação poesia/paisagem de Sines, quanto uma dimensão temporal, que se reporta ao milenarismo do fim de século e às tradições literárias a ele atreladas, como, por exemplo, o Romantismo Negro ou o Decadentismo. Para dimensioná-lo dentro da obra, o fim do mundo seria, então, mais uma das expressões de sua pesquisa poética, estruturada pela emoção do medo, acerca das imagens de catástrofes e desastres.

O texto da exposição há pouco mencionado trazia ainda excertos dos poemas de Mar-de-Leva, que haviam sido publicados como plaquette, em 1976, e, posteriormente, incluídos no livro *Trabalhos do Olhar*, em 1980, no mesmo ano em que o petroleiro “Campeón” explodiu na costa de Sines, de modo a inaugurar uma década de desastres famigerados na região, como os casos do navio “Nisa”, em 1987, e “Marão”, em 1989, que espalharam toneladas de petróleo bruto naquelas praias. O complexo industrial e portuário de Sines começou a ser implantado no início da década de 70, quando o governo de Marcello Caetano planejava fazer da cidade um ponto estratégico de produção e distribuição de energia. Al Berto, que retornara a Portugal em 1975, chegou precisamente em momento sensível e transfigurador da paisagem sinesense.

Atento às mínimas pistas, vestígios e resíduos, o poeta não acompanharia impassível a agressiva industrialização à qual a cidade foi – e tem sido – submetida, como demonstra em entrada de 1984 de *O Medo*:

debruçado sobre esta paisagem de mar e de fulvas praias poderia ser um homem feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço, está à beira de se transformar em poeira. (...) aqui, cresce a cidade e a ruína, a catástrofe lenta da alma. vivo no nojo dos dias esburacados por garras aceradas, vivo no alerta permanente dum acidente que varra o que está precariamente vivo e o que está morto e abandonado.

desertos, anunciam-se desertos. talvez que outros homens se debrucem sobre as areias e nelas morram sem se aperceberem disso, porque nenhuma beleza é possível sob o peso da destruição. (M 368)²

O deserto “de poeira”, nesse contexto, é a aniquilação de quaisquer sinais de vida: não só o que está “precariamente vivo”, mas até o que está “morto e abandonado” será (nova e definitivamente?) extinto. Nessa medida, Marc Augé, em *Le temps en ruines* (2003: 90-95), dizia não haver tempo, na contemporaneidade, para produzir ruínas; a obra de Al Berto, por sua vez, nos aponta como o progresso tecnológico quanto mais (rápido) avança, mais intensifica e presentifica sua própria ruína. Não se trata mais, por conseguinte, de objetos submetidos à longa consumação do tempo, mas de um presente que potencialmente esgota as possibilidades de futuro. Em outras palavras, a velocidade da ruína, o seu vagar, deixa de caracterizar a corrosão

² Nota Bene: as obras de Al Berto serão documentadas a partir do seguinte siglário: D: *Diários*; Dp: *Dispersos*; e M: *O Medo*, acompanhadas do número da página.

do já construído e se aplica, então, ao presente, ao que se constrói e, aí, se gesta “a catástrofe lenta da alma”. A ruína, portanto, já não se identifica na degeneração, mas no crescimento: “aqui cresce”.

Jean Luc Nancy, ao meditar sobre um mundo pós-Fukushima, conclui que “não existem mais catástrofes naturais, existe apenas a catástrofe civilizacional que se expande toda vez”. É nesse sentido que propõe a noção de “equivalência das catástrofes”: “em todas essas estruturas autogeridas e autocomplexificadas – ou autocomplicadas, auto-obscurecidas – reina o que eu tenho chamado de equivalência: forças lutam entre si e compensam-se mutuamente, substituem-se mutuamente” (2015:25-26). Um evento catastrófico, dada sua complexidade e a potência tecnológica, opera em rede e desdobra-se em outros desastres por uma trilha na qual é impossível antecipar os riscos e demais ocorrências que mobilizaria em cadeia. Tal vulnerabilidade e impotência escancaram o paradoxo e o fracasso do projeto prometeico da segurança e da prevenção: se o objetivo do homem moderno um dia fora dominar as contingências da Natureza através do desenvolvimento científico, hoje, é ele a principal fonte de nossas ameaças e inquietudes.

Sob tal perspectiva, em seu último título publicado em vida, *Horto de Incêndio*, o poeta dirige-se aos seus antepassados, levantados da “inércia dos séculos”, nos seguintes versos: “diz-lhes que vives junto ao mar onde / zarpam navios carregados com medos / do fim do mundo” (M 621). As embarcações que carregam não apenas o medo, mas o próprio gérmen do fim, pronto a ser derramado, podem reportar-se às naufragas naus e seu afã de domar “os segredos escondidos / da natureza e do úmido elemento”, para recuperar o texto camoniano. Os séculos que separam esses versos bem ilustram a relação mesma entre o homem, a técnica e os objetos de temor. Quando Al Berto reúne suas obras completas sob o título de *O Medo*, estava também em causa a dimensão do dito progresso tecnológico de nossa sociedade através do qual se cumpre a maldição do Adamastor lançada sobre outro siniense, Vasco da Gama: os danos já são efetivamente maiores do que nossa imaginação do perigo pode prever.

Michaël Foessel, em *Aprés la fin du monde*, sobre o predomínio da mentalidade tecnológica e do discurso dito objetivo-científico-racional, fala-nos de uma “tecnificação das experiências” [“*technicisation des expériences*”], isto é, de uma perda do poder humano e, conseqüentemente, de sua capacidade de “fazer mundo” [“*faire monde*”] (2012: 15). Daí não nos surpreende, como, por exemplo, contra tal empobrecimento da experiência, o poeta potencialize sua inscrição mnemónica-afetiva.

Para aquele consciente de que, repetimos, “poderia ser feliz, mas não; esta paisagem é inquietante, é um destroço”, os momentos de *recordação* apontam-nos para referências tanto físicas quanto simbólicas; elas têm algo do inquietante, do *unheimlich*, que revela a ameaça, o “alerta permanente”, da destruição justamente no que lhe é ou foi familiar. A poesia, nesse sentido, enquanto matéria de elaboração da memória – pessoal, mas, no limite, também nacional e civilizacional –, possibilita ao sujeito vislumbrar uma outra Sines, avesso submerso, sonhado, daquilo que se reflete no espelho metálico do mar: “a vila, ao longe, cercada de pipelines. o mar sob a lua, um

rasgão de prata. o mar não é mais que uma superfície de chumbo derretendo noite adiante, já não avisto a não ser nos sonhos. o mar só é real quando inunda a memória” e conclui: “dentro de pouco tempo será insuportável viver aqui” (M 362-363).

Muito atento à dimensão performática de sua obra, não foi por acaso que, para o programa “Elogio à Leitura”, de 1989, Al Berto se deixou gravar lendo um poema em cenário marítimo, atravessado por dutos e tubulações, bastante semelhante ao aqui descrito, ao lado de uma placa em que se lê “Perigo de Morte. Gases tóxicos e explosivos” (vide frames abaixo):



Nessa futura paisagem insuportável, em perigo constante, incapaz de acolher a vida, a anunciação do deserto – lembremos: “desertos, *anunciam-se* desertos” – é um *apocalipse*, etimologicamente uma revelação do fim, cujo cenário, de “outro planeta”, poderia ser perfeitamente o descrito em seus *Diários*: “Sines, ao longe, cercada pela refinaria e petroquímica iluminadas. Aproxima-me outro planeta, o mundo parece querer terminar aqui. (...) O vento e as águas chegarão contaminados. A praia será um areal negro, um pesadelo sem nome, onde morrem as palmeiras, que ali plantaram” (D 79; grifo nosso).

Pedro Eiras, ao tratar das paisagens do fim do mundo em Carlos de Oliveira, demonstra como a Gândara era, ali, “paisagem-limite, ainda habitada e já habitável, negociando uma sobrevivência difícil. É ainda mundo, mas fim do mundo, lugar híbrido que já não pode ser realmente vivido pelo homem, essa medida de todas as coisas” (2016: 226). Na obra albertiana, tal relação compartilha desse estatuto de intermédio, fronteiro, carregado de ambivalências. Se o litoral alentejano de Sines, ao gosto do poeta, era associado aos desertos da África e à herança mourisca em Portugal, ele tem também a sua contraparte em *wastelands* futuras, tomadas pelo óleo, nas quais praia e mar já não se distinguem no “areal negro” da contaminação. Na resistência aos *pipelines* que cortam as águas e as areias, seus versos se espriam pelos litorais da página branca, um outro deserto, lugar-nada aberto à criação: “consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo” (M 27). Afirma o poeta: “enquanto durmo à velocidade dos pipelines / esboço cromos para uma coleção de sonhos lunares / e ao acordar... a incoerente cidade odeia / quem deveria amar” (M 326). Nesse corpo-paisagem textual cria-se um espaço de disputa e convívio entre sonhos e pipelines, entre o amor e ódio, entre a topofobia e a topofilia. O contínuo

deserto-praia-mar abre-se, assim, aos diferentes impactos de uma mancha de tinta e de uma mancha de óleo: “repara / naquela mancha de metal sujo sobre o mar / nela se afunda a vida triste do rosto encostado / ao vidro de assustadoras janelas” (M 477).

Nesses versos inóspitos, a negação da casa insere-se em equação do desabrigo, que sintetizara em seus *Diários*: “nas casas vazias a peste / nas ruas o silêncio / nos corpos a desolação” (D 135). Tal desamparo, tal habitação difícil aplica-se, como em círculos concêntricos, igualmente ao corpo, à casa e à cidade, em diferentes escalas da desolação: “a cidade foi abandonada pelos seus habitantes” (M 120) e “os últimos grupos de habitantes abandonam a cidade, os relógios pararam” (M 115), conforme lemos em *Meu fruto de morder, todas as horas*, seu segundo título publicado. O livro é particularmente rico em imagens da marginalidade de uma “cidade destruída pegajosa abandonada” (M 123), cujas paisagens, por um lado, se converteram em ruína e contaminação – “um vômito sulca os corredores subterrâneos, corpos magoados / os putos dormem nos parkings contaminados, desertos” (M 114) – e as relações humanas, por outro, se reduziram a restos de memória, ausências: “lá fora nada resta da cidade. números de telefone onde ninguém mora. bebedeiras imensas. tapos abandonados lixo da memória. cinza” (M 123).

O existir urbano revela uma precariedade e uma instabilidade que antecipam em muitos aspectos o nomadismo da catástrofe daquilo que Al Berto chamou de Tribos do Néon, espécie de comunidade imaginária pós-apocalíptica que representava o epítome dessa vivência do desastre. Nessa narrativa, destacaríamos em especial a figura da peste nesse imaginário:

a peste voltava ciclicamente, e as flores perdiam o perfume e o pólen, e as aves despenhavam-se do alto do voo, e as nuvens eram secas como chumbo, e as árvores carcomidas pelos ventos contaminados, e as planícies cobertas de lava (...)

e a peste irrompia dos alicerces sujos da cidade, invadia as sossegadas famílias, a sua grande mediocridade e pouca grandeza, e devassava as estátuas dos fortuitos heróis. (M 374)

O relato das Tribos do Néon, que se configura como vestígio de antiga-futura civilização, aparece inesperadamente em uma entrada de diário. À primeira vista poderia ser um rascunho, um exercício de escrita, mas, se considerado sob essa perspectiva, o fato de o texto destoar radicalmente das demais entradas cria, formalmente, o efeito de um fragmento perdido e reencontrado, crônica incompleta com suas lacunas narrativas. Não sabemos os antecedentes da catástrofe, tampouco o que lhes sucedeu. Se é verdade que o relato parece de forma deslocada por sua localização na obra, também é verdade que, tematicamente, ele dá seguimento às imagens do desastre de maneira mais ou menos semelhante à já explorada na relação poética com a paisagem de Sines e sua busca pelo elemento vivo desses cenários.

Quando miramos o pequeno quadro desses sobreviventes do Néon, encontramos diversos elementos em comum com outras narrativas de catástrofes ou pós-apocalíp-

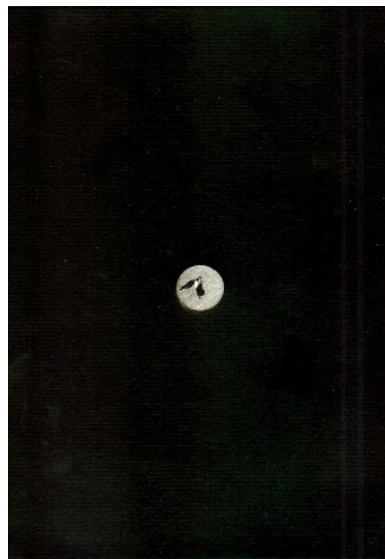
ticas, como as relações de naufrágios e, sobretudo, os diários da peste: a dissolução da noção de ordem e seus avatares, a quebra do senso de partilha e solidariedade, o isolamento progressivo, as ruínas/deserto e as casas abandonadas compõem alguns temas recorrentes e revisitados por Al Berto.

Nesse cenário de desagregação não é difícil imaginarmos que o *solitário* de “um homem só” torne-se o *derradeiro* de “um só homem”, conforme podemos ler nos rascunhos das Tribos de Néon:

Talvez que esta tribo que transita, de dia para dia, não seja mais que um só homem, com as mãos desocupadas e feridas, pés descalços, gestos sem significados, olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido. Talvez que um homem só, seja suficiente para nos transmitir o medo da máscara tremenda dalgum rosto que se desintegra. (D 138)

Ainda que excluído da versão final, não há nada nesse excerto que já não fora sugerido em outras passagens da obra então publicada, conforme veremos a seguir. Por ora, importa-nos referir que o tema do último homem tem uma trajetória dentro da história das artes (como em adaptações cinematográficas recentes de romances como *I am legend*, de 2007, e *The Road*, de 2009), em especial a partir do Romantismo Negro, quando foi glosado, por exemplo, por Lord Byron e Mary Shelley – no último caso, também em um cenário de peste. Para os românticos, o último homem representava a resistência de uma subjetividade, que tanto se distanciava de um arrimo divino que a tudo presidiria, quanto se constituía como a consciência terminante crítica do universo, a única, entre todas as formas de vida, capaz de contemplar – pensá-lo e senti-lo – o grande livro do mundo em toda a sua dramaticidade, até o limite de seu epílogo. Um quadro como “The Last Man” (1849), de John Martin, dá-nos pistas desse aspecto quando comparado à foto que ilustra a plaquette *O último habitante* de Al Berto (vide figuras abaixo):





O sujeito posto no alto de uma montanha assume uma postura tipicamente romântica. Caspar David Friedrich estabeleceu o clássico paradigma em seu quadro “Viajante sobre o mar de névoa” (1818). Para um exemplo português na poesia, Alexandre Herculano também aí se posicionava, “sentado num penhasco, e perto / das águas, então quedas, do oceano”, para meditar e conectar-se plenamente com a paisagem de sua Arrábida, metonímia da força da Natureza e de Deus. Em tais representações, existem dois pólos tensionados: a pequenez do indivíduo frente à paisagem – e ao que ela representa – e, ao mesmo tempo, a grandiosidade de posição escolhida pelo observador. Esse último homem já testemunha o apagar da claridade iluminista do controle e da compreensão enciclopédica das coisas, mas ele é ainda um observador privilegiado desse acontecimento. No caso da fotografia de Paulo Nozolino que compõe a capa de *O último habitante*, a perspectiva é radicalmente outra: o alto do penhasco, em primeiro plano, já está vazio, e o sujeito, sem gestos grandiloquentes, diminuído em sua insignificância e vulnerabilidade, caminha solitário por uma estrada erma, entre o deserto e o mar, os mesmos que se confundiam na paisagem desolada das Tribos do Néon e que radicam, em conjunto, parte considerável do imaginário topofóbico/topofílico, conforme já demonstrado.

Esse último habitante não é o Noé anunciador de uma nova era, detentor de um novo plano fundacional; ele próprio se torna o vestígio errante, fugidio, de uma outra potência de vida, tolhida, à beira do desaparecimento, o que é reforçado, gráfica e materialmente, pela faca especial da sobrecapa que apequena e isola ainda mais o sujeito. Na desconfiança de seu potencial de integração com ou de controle da Natureza, ele representa, quando muito, um corpo tomado pelo medo que, sozinho, sobrevive; no reverso da boa-nova, e na tradição dos cronistas da catástrofe, será ele – “com os olhos ainda cheios de horror, coração pesado por ter sobrevivido”, repetimos – que nos transmitirá “a máscara do medo” sobre a qual se gravou, se talhou o terror do desastre; o poeta é, nesse sentido, aquele que *revela* a face do fim, na acepção primitiva do apocalipse.

O fim do mundo não necessariamente significa a humanidade dizimada como a ficção científica costuma nos apresentar e como o texto albertiano, à primeira vista, sugeriria; pode significar o cerceamento ou até mesmo a impossibilidade de um modo de vida, o que equivaleria, portanto, à extinção de uma visão do mundo. Nesse sentido, a figura da peste enquanto o arquétipo da doença letal – na duplicidade de uma grande matança e de uma morte solitária – traz nuances aos textos aqui em análise.

Al Berto mostra-se interessado, dessa maneira, na força e fúria das duas faces da catástrofe, exatamente porque é na ambivalência dessas imagens que o poeta encontrou possibilidades de reação. Sob tal perspectiva, por um lado, a escrita assume a vivência da peste em sua defesa do contato e da partilha; por outro, o poeta desconfia de que o fim do mundo não é outro senão a desertificação dos afetos, isto é, da experiência subjetiva e emocional dos indivíduos. Dito de outra maneira, se o medo da peste é um medo do fim do mundo, o poeta ressignifica o aspecto mais medonho da doença – o contágio – e, ao mesmo tempo, identifica nas reações a esse medo – o autocentramento e o recrudescimento da hostilidade nas relações sociais – a real motivação de um extermínio. Passamos, assim, de uma leitura coletiva e teleológica para uma espécie de escatologia íntima, porque é justamente na intimidade, na sua dinâmica emotiva, que se opera e se revela o trágico desfecho. À vista disso, é interessante notar como a advertência de Foessel, na conclusão de seu livro, em 2012, aponta para esse exato sentido: “o perigo presente não reside tanto no apocalipse como no aparecimento de uma nova forma de insensibilidade”³ (2012: 288), que a ele se equivaleria, por fim.

Aquilo que, na versão final, fica sugerido em “e noite após noite cada homem se isola mais” (M 374) desdobra-se, nos rascunhos das Tribos do Néon, em indivíduos que caminhavam “desprovidos de nome próprio, desprovidos de ligação com os outros homens” (D 138) e que “olhavam uns para os outros / como se procurassem uns nos outros o / reflexo do que eram / e descobriam que já eram tão pouca coisa / sem amor sem ciúme sem paixão” (D 136). Essas linhas avançariam, portanto, no sentido de uma perda de identidade atrelada principalmente ao despojamento de vínculos afetivos – “sem amor sem ciúme sem paixão”. Seguir por essa senda não só nos ajuda a melhor caracterizar o que se entende por “fim do mundo”, como também já nos impõe, subterraneamente, a questão da partilha/contágio das emoções para um sujeito que se autointitula como o último habitante.

Existem dois momentos na obra em que o poeta explicitamente se autorrepresenta desta forma: “sou o último habitante da espessa noite do desejo, morada de imenso cansaço onde as alucinações perturbam e maravilham” (M 230) e “atravesso a sabedoria das infundáveis areias do sono / sou o último habitante do lado mitológico das cidades” (M 239). O fato de sua persona se caracterizar não necessariamente como o último homem, mas como o último *habitante* recoloca a problemática da habitação, isto é, estão em jogo as possibilidades de, existindo, conquistar um lugar, algum lugar, de abrigo. Por isso, parece-nos tão importante, nesse contexto, as imagens espaciais do corpo-casa-cidade, já que essa tríade tão facilmente se desarticula,

³ “le danger actuel ne réside pas tant dans l’apocalypse que dans l’apparition d’une nouvelle forme d’insensibilité”.

também e sobretudo, nos cenários de epidemia. Lembremo-nos da equação: no corpo, desolação; na casa, peste; na cidade, silêncio.

Al Berto condóia-se do isolamento, do individualismo demasiado. Em entrevista para o *Diário de Lisboa*, em 1989, o poeta detecta uma alternativa a isso por meio da oposição entre vida noturna e diurna: “Acho que as pessoas que se encontram durante a noite são espantosas. São pessoas que, normalmente, têm uma *disponibilidade* que as que circulam durante o dia não têm. Interessa-me a *disponibilidade* das pessoas” (grifo nosso). Rafael Argullol, em seu *O fim do mundo como obra de arte*, precisamente sobre a habitação notívaga (mitológica?) das cidades, adianta-nos que sempre haveremos de encontrar alguma casa noturna, algum bar ou clube chamado “Apocalipse” ou afins. Para o filósofo, o fim do mundo – enquanto ideia que “lateja, mas não se mostra, impedindo que o homem se familiarize com seu pavor” (2002: 112) – só seria concebível se “transfigurada parodicamente, até ser transformada em cenário sob cuja extensão se pode dançar, rir ou cantar como dançavam, riam ou cantavam os acólitos de todas as religiões ante as decorações obscenas nas quais se representava sua condenação” (Argullol 2002: 113). Nessa catarse proporcionada pela dança, atualizada sob luz neón, conclui que o “homem quer esquecer que, após tantas tentativas, não conseguiu fugir desse monólogo esgotante no qual expressa sua solidão” (Argullol 2002: 113).

Nessa direção, a obra de Al Berto faz coincidir a órfica descida aos infernos da poesia com o *underground* dos inferninhos urbanos; em tais processos, sua escrita consente poucas possibilidades de esquecimento do fim ou mesmo de descompressão da angústia por – e do alerta de – sua chegada: “em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa / continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos / suspensos no fulcro da noite por um fio de sal” (M 239).

Isso nos leva à conclusão de que, mesmo no atomizado “monólogo com o medo”, mesmo em sua mais intransponível solidão – e talvez exatamente por isso –, a poesia de Al Berto realiza-se na partilha, como confessa nos versos: “escrevo para sobreviver / como quem necessita partilhar um segredo” (M 541). Em texto escrito em outubro de 1996, imaginava, conforme indicava o título, o outono a partir de uma janela para – novamente ela – a cidade em sua disponibilidade, na qual “se possa caminhar – aperceber os corpos, a beleza dos gestos” e acrescentava “o som criador das palavras, a partilha das coisas...” (Dp 95). E tudo cabe nessas coisas..., reticentes, nessa cidade sonhada, ambiente de trocas e contatos. Tudo é matéria de partilha da/pela escrita, pois só assim as coisas passam a existir dentro da dinâmica do corpo gasto, espoliado, só assim ele tem a certeza de “não possuir nada, e de ter possuído tudo” (M 367). Nesse sentido, é preciso sublinhar que não se trata exatamente de uma afirmação da vida humana no sentido de sua conservação ou sobrevivência – acepções frequentemente atreladas ao imaginário apocalíptico –; a vida é, antes de tudo, *experiência qualificada*, levada ao extremo, na qual não se equaciona, ao menos não prioritariamente, a sua preservação.

Não por acaso, o já mencionado Foessel nos ensina como, dentro de uma perspectiva de tecnicização da experiência, “as lógicas imunológicas manifestam a oposição

entre o desejo de sobrevivência e as demandas na construção política de um mundo aberto à alteridade”⁴ (2012: 271). A poesia, portanto, não é um corpo imune, nem inócuo, mas é, na verdade, uma forma de constante fricção e partilha, de constante contato e contágio. Se tratamos de uma poesia que, no trabalho da e-moção, é capaz de co-mover, isto é, mover-se em conjunto, em Al Berto, sabemos que escrever é sinônimo ainda de tocar e, mais do que isso, de contágio, de *con-tangere*, tocar conjuntamente.

O apocalipse, de modo radical, coloca o sujeito a nu, despido de tudo aquilo que chamamos de civilização. Sobre os destroços do mundo extinto, caminham os homens com o que lhes resta ainda de humanidade, isto é, com aquilo que os constitui e os une, a sua vida afetiva. Imaginar tais cenários, para Jean-Noël Lafargue, em *Les fins du monde*, seria, em síntese, uma maneira de “descrever os fundamentos da relação que mantém os indivíduos ligados uns aos outros: o que é amor, amizade e outros grandes sentimentos em condições vitais de sobrevivência?” (2012: 208)⁵. Sobre tais grandes sentimentos, poderíamos acrescentar ainda, a partir da obra de Al Berto, o que é, afinal, o medo nessas mesmas condições? Dito de outra maneira, e a pergunta nos parece central para a compreensão da *démarche* albertiana, como os sujeitos têm experimentado o(s) medo(s) e respondido a eles?

Pode-se argumentar que Al Berto não tenha sido necessariamente um poeta do fim do mundo, mas foi, de certo, um poeta do medo e, nesse ofício, não lhe era alheio aquilo que Foessel chamou de “angústias apocalípticas” [“*angoisses apocalyptiques*”] (2012: 32). Se a persona albertiana é aquela que, simultânea e paradoxalmente, tem na escrita a fonte dos medos e o instrumento de luta contra eles, esse sujeito preservava um modo de se relacionar com o mundo atravessado estruturalmente pelo convívio, no reverso do monologismo dos cálculos de riscos, com o instável e até mesmo com o incontrolável do verbo poético; seu *ethos* condicionava-se, assim, pela ambivalência de se buscar parceiros de dança não para o esquecimento ou para o entorpecimento temporário, mas para estar próximo de si e dos outros, no constante pressentimento dessa revelação impossível do fim.

OBRAS CITADAS

AL BERTO. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. (M)

_____. *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. (Dp)

_____. *Diários*. Porto: Assírio & Alvim, 2012a. (D)

_____. “Al Berto: uma entrevista sem fim...”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27 de jan., 1989.

4 “les logiques immunitaires rendent manifeste l’opposition entre le désir de survie et les exigences qui portent sur l’édification politique d’un monde ouvert à l’altérité”.

5 “décrire les fondements des rapports qu’entretiennent les individus les uns avec les autres: que sont l’amour, l’amitié et autres grandes sentiments dans des conditions vitales de survie?”.

ARGULLOL, Rafael. *O fim do mundo como obra de arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

AUGÉ, Marc. *Le temps en ruines*. Paris: Galilé, 2003.

EIRAS, Pedro. *Constelações 2 - ensaios comparatistas*. Porto: ILCML/Edições Afrontamento, 2016.

FOESSEL, Michäel. *Après la fin du monde*. Paris: euil, 2012.

LAFARGUE, Jean-Noël. *Les Fins du Monde, de l'Antiquité à nos jours*. Paris: François Bourin, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.

FROM SINES TO “TRIBOS DE NÉON”: AL BERTO AND THE END OF THE WORLD

ABSTRACT: The Portuguese poet Al Berto showed particular interest in the ambivalence of catastrophes images, whose paroxysm is the notion of the end of the world. In this perspective, the poem, on the one hand, bears the apocalyptic voice that announces fear and pessimism of our time; and, on the other, it affirms itself against the desertification of the affections and in defense of the subjective experience. Thus, we move from a collective and teleological reading to a kind of intimate eschatology, since it is precisely in one's intimacy that the tragic outcome is elaborated and revealed. In this context, themes such as shipwrecks, epidemics, and environmental disasters recur throughout his poetry, recover and subvert traditional representations of fear, and challenge notions like technological progress, security, and control. We will therefore seek to highlight and discuss the poetic impetus of Al Berto, who, so openly, so dense and so obsessive, has thrown himself into the depths of fear, into the apocalypses of the subject, and into the vigilant attention of a time of endings/end of times.

KEYWORDS: Al Berto; poetry; Sines; end of the world.

Recebido em 30 de abril de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.