

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

**Alberto Pimenta: poesia, *performance*,
*profanação***

Lúcia Liberato Evangelista

D

2023



Lúcia Liberato Evangelista

**Alberto Pimenta: poesia, *performance*,
*profanação***

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interarísticos, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira e pela Professora Doutora Maria Eugénia Morais Vilela

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Tese de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

(Bolsa de investigação SFRH/BD/129350/2017)

Lúcia Liberato Evangelista

Alberto Pimenta: poesia, *performance*, *profanação*

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira e pela Professora Doutora Maria Eugénia Morais Vilela

Membros do Júri

Presidente:

Vogais:

Para Alberto

Sumário

Declaração de honra	4
Agradecimentos	6
Resumo 7	
Abstract 8	
Índice de figuras	9
Nota preliminar	10
INTRODUÇÃO Seu nome é legião, porque são muitos.....	11
PARTE 1 RITOS INICIAIS.....	19
1. Eis o homem.....	20
1.1. As faces da «inexistência»: marginal, iconoclasta, experimental?	28
1.2. Uma metamorfose ambulante: o <i>poeta-performer</i>	49
2. Da <i>performance</i> à <i>profanação</i> : um breve cerimonial teórico	57
2.1. <i>Performance</i> , ruptura, assimilação	63
2.2. <i>Performance</i> , ritualidade, profanação	74
PARTE 2 RITOS DA PALAVRA	85
3. Bem-vindos a Babel	86
3.1. A paródia da criação.....	91
3.2. A magia que tira os pecados	100
4. Dos pequenos estragos ao juízo de Deus	116
4.1. Pensar contra o pensamento	124
4.2. Desconfiar da dívida	134
4.3. A língua louca do juízo.....	145
5. O texto como ex-voto	153
5.1. A incorporação das vanguardas	164
5.2. Poesia experimentada.....	177

PARTE 3	 RITOS SACRAMENTAIS	192
6. O erudito carnavalesco		193
6.1. A folia do literário		199
6.2. Lirismo libertino		211
6.3. Livros vivos		223
6.4. A autoridade desatada		238
7. Liturgias contemporâneas: <i>media</i>, consumo, cultura		256
7.1. O contrassenso do senso comum		274
7.2. De espelhos e feitiços		292
7.3. A cultura consumada e consumível		299
7.4. Do “porno” ao erótico: a profanação do improfanável		307
PARTE 4	 RITOS FINAIS	320
8. In verba magistri Uma conversa com Alberto Pimenta		321
CONCLUINDO Ou como <i>pensar depois no caminho</i>		325
Referências bibliográficas e performativas		333

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 19 de janeiro de 2023

Lúcia Liberato Evangelista

Agradecimentos

A Alberto Pimenta por ter sido cúmplice deste trabalho e da pessoa que se dedicou a ele.

E também a

Benedito João dos Santos Silva, Bruno Ministro, Burghard Baltrusch, Camila Magalhães, Carmen Ackermann, Cecília de Freitas, César Figueiredo, Cláudio Sena, Davi Costa.

A Débora Dias por sempre ter sido casa e família.

A Edgar Pêra pela confiança e generosidade com que partilhou uma série de materiais comigo.

A Eugénia Vilela, por ser farol.

A Fernando Aguiar por ter me oferecido acesso ao seu arquivo.

E também a Erika Rodrigues, Fernando Costa, Fernando Brito, Fernando Velasco, Graziela Sousa, Inês Cardoso, Inês Seabra, Inez Liberato, Isabel Camarinha, Joana Matos Frias, Joana Meirim, Joana Santos, João Apolinário, Júlio Gomes, Júlio Henriques, Karin Eden, Luciana Martinez, Maria Emília Castanheira, Maria Irene Ramalho, Manuel Rodrigues, Marques d'Arede, Mateus Silveira, Maria José Liberato Pessoa, Maurício Reis, Marina Lima, Mirella Adriano, Neusa Liberato.

A Nilton Chagas, pelo amor, pela parceria de vida, de alegrias e de zangas.

E também a Orlando Nunes, Pádua Fernandes, Pedro Eiras, Pedro Ivo Mendes Bragança de Alencar, Pedro Pão, Pipa Moredo.

A Rosa Martelo por ter me apresentado a obra de Alberto Pimenta, pelo cuidado com que orientou este trabalho, por resistir.

E também a Rita Cortes, Rodrigo Meireles, Rossana Fonseca, Rui Miguel Ribeiro, Rui Torres, Sandra Guerreiro, Sofia Silva, Talita Guimarães, Thomas Wilcke, Túlio Pinheiro, Tutu Lima, Tuty Osório, Valentin Dias, Vítor Silveira, Yumê Junqueira.

Para além do suporte afetivo, da interlocução intelectual e da participação no processo de pesquisa das pessoas listadas acima, foram também imprescindíveis os apoios que recebi da Fundação para Ciência e a Tecnologia, através da bolsa de doutoramento (SFRH/BD/129350/2017), e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, enquanto instituição de acolhimento.

Resumo

Em *Read & mad* (1984), décimo livro de Alberto Pimenta, o autor fará a seguinte constatação: «não haja dúvidas: a arte está destruída, é ela mesma a ruína das próprias runas, o tal mito que se esqueceu do próprio rito». De 1970 até a atualidade, a produção do artista sempre se deu por uma via intermedial, *performativa*, e numa postura satírica, dessacralizadora, de «denúncia implacável da ordem social hipócrita que nos constrange e da institucionalização da arte que a justifica e legitima» (Ramalho 1989: 136). O nosso objetivo é, pois, estudar, na esteira da teorização de Giorgio Agamben, o conjunto da obra deste autor como um gesto de *profanação* do artístico. A obra de Alberto Pimenta surge então como ímpeto para pensar a arte como resistência diante de um modelo econômico exercido na cooptação dos gestos criativos, na espetacularização do excêntrico e na monetarização da cultura.

Palavras-chave: Poesia — performance — intermedialidade — dessacralização — profanação

Abstract

In *Read & mad* (1984), Alberto Pimenta's tenth book, the author makes the following observation: «there is no doubt: art is destroyed, it is itself the ruin of its own runes, the mythical that forgot its own ritual». From 1970 to the present, the artist's production has always taken place in an intermedial, performative way and in a satirical, desacralized posture of "unforgiven accusation of the hypocritical social order that constrains us and of the institutionalization of the art that justifies and legitimizes it" (Ramalho 1989:136). Therefore, we aim to study, in the wake of Giorgio Agamben's theorization, the whole of this author's work as a gesture of *profanation* of the artistic. Alberto Pimenta's work emerges as an impetus to think of art as resistance in the face of an economic model held in the co-option of creative gestures, in the spectacularization of the eccentric, and in the monetarization of culture.

Key-words: Poetry - performance - intermediality - desacralization - profanation

Índice de figuras

FIGURA 1 – ALBERTO PIMENTA, FOTO DE CÉSAR FIGUEIREDO.....	19
FIGURA 2 – PERFORMANCE ARTI-COLAZIONE	85
FIGURA 3- POETOGAMA «EPÍLOGO A MODO DE EPÍLOGO».....	115
FIGURA 4 – FOTOGRAMA <i>PEQUENOS ESTRAGOS</i>	121
FIGURA 5 - COLAGEM <i>EX-VOTO DE A.P. AO DIVINO M.M DU BOCAGE</i>	155
FIGURA 6 – ALBERTO PIMENTA, FOTO DE JOÃO CARVALHO DE SOUSA PARA A ENTREVISTA «SAL E PIMENTA»	192
FIGURA 7 – «DISCURSO PRELIMINAR»	225
FIGURA 8 – CONTRACAPA DE <i>CORPOS ESTRANHOS</i>	225
FIGURA 9 - FOTOGRAMAS DE <i>FIQUEM COM A CULTURA, QUE EU FICO COM O BRASIL</i>	272
FIGURA 10 – FOTOGRAMA EPISÓDIO 6 DE <i>ARTE DE SER PORTUGUÊS</i>	285
FIGURA 11 – FOTOGRAMAS EPISÓDIO 4 DE <i>ARTE DE SER PORTUGUÊS</i>	287
FIGURA 12 – FOTOGRAMA EPISÓDIO 4 DE <i>ARTE DE SER PORTUGUÊS</i>	288
FIGURA 13 – FOTOGRAMA EPISÓDIO 2 DE <i>ARTE DE SER PORTUGUÊS</i>	290
FIGURA 14 – ALBERTO PIMENTA EM COIMBRA – PREPARAÇÃO E ENSAIO PARA UMA <i>PERFORMANCE</i> NO TEATRO ESTÚDIO CITAC, 18 DE JULHO DE 2000.	320

Nota preliminar

Sempre que possível procura-se trabalhar com as primeiras edições da bibliografia ativa de Alberto Pimenta. Contudo, há de se frisar que alguns títulos foram republicados com inclusão de prefácios escritos pelo autor — caso de *O labirintodonte* — ou mesmo com transformações importantes, como é o caso das várias edições de *Discurso sobre o Filho-da-puta*. No corpo da *Tese*, as referências de ano e página estão de acordo com a fonte de onde a citação foi retirada. Em *Referências bibliográficas e performativas*, estão listadas todas as edições a que tive acesso. As *Referências* abrangem também obras que não são mencionadas na *Tese*, de forma a possibilitar um acesso mais alargado à obra pimentiana.

INTRODUÇÃO | Seu nome é legião, porque são muitos

ainda
bem me quer (e porém e porém
também eu fui
o que
não fui
e ainda bem)

ainda bem
se pode dizer
do que se diz (florilégio)

tudo se diria
se não fosse
privilégio
do florilégio (antologia)

O labirintodonte (1970)

Livro a livro, obra a obra, ação a ação, desde 1970 — data que marca o lançamento do primeiro livro de poemas, *O labirintodonte* —, a obra de Alberto Pimenta se faz de modo impertinente. Muito se pode reconhecer nesta obra como vindo da tradição canônica da literatura e da cultura ocidentais, mas ela também vai iluminar justamente o que seria mais inconveniente nesta tradição, o que estava relegado para o plano da *vergonha* na história oficial: o baixo e também o que se escondeu, o que se mentiu, o que se travestiu de verdade. Exu lusitano, Alberto Pimenta não representa nem a “alta” nem a “baixa” cultura na literatura portuguesa. É, tal como no candomblé, um mensageiro que detém o poder da transformação e do movimento, que frequenta as encruzilhadas — o meio do caminho —, orixá controvertido e não domesticável. Como afirmou Pádua Fernandes no posfácio da antologia brasileira da obra de Alberto Pimenta, *A encomenda do silêncio* (2004a), «pode-se bem dizer que Pimenta assume o

papel daquele que contraria, ou seja, do Diabo, na concepção que Pessoa expôs em *A Hora do Diabo*» (Fernandes 2004: 170).

E, se seguirmos outro Mefistófeles, o do *Fausto* de Goethe, quando afirma que «[c]om palavras se constroem sistemas/ Nada a fé nas palavras derrota» (2013: 95), talvez possamos começar a vislumbrar o porquê de a obra de Alberto Pimenta continuar a resistir a qualquer tipo de simples e direta sistematização. Se as palavras forjam sistemas e os sistemas forjam verdades, se as palavras têm fé, contrariar a ordem “normal” das palavras será sempre também complexificar sistematizações. Em Alberto Pimenta, o que poderia vir a ser uma categoria, uma classificação, uma legitimação, um encaixe, tornar-se-á logo alvo de um trabalho *poético-crítico*, um trabalho de *imperfeição* (Ramalho 2002: 205).

Alberto Pimenta é um autor que vem recusando abertamente a adequação crítica de sua obra em termos de “projeto”, “programa”, “caminho”, “evolução”. Nesta via, logo no primeiro *Capítulo* — «Eis o homem» — o aprofundamento desta constante rejeição, por parte de Pimenta, das “etiquetas” que lhe foram sendo atribuídas — como a “etiqueta” experimental —, será mostrada em paralelo à exposição de recensões, ensaios e artigos jornalísticos que dão uma visão do modo como Alberto Pimenta foi sendo lido ao longo dos anos. Partimos da ideia de que, se, por um lado, a forma rebarbativa com que Alberto Pimenta responde à crítica tornou mais complexa sua recepção, por outro lado, esta impertinência do autor não deixa de ser convergente com seu viés performativo.

Procura-se mostrar os diferentes modos com que Alberto Pimenta vem recusando qualquer estabilização em uma corrente estética ou sob um sentido de progresso cronológico. É por via da explicitação de uma «crítica contínua de expressão» (Barbosa 2004: 12), de um processo de «imperfeioamento» (Ramalho) gerado por um impulso de questionamento dos sistemas, que esta *Tese* opta por abordar a vertente *performativa* de Alberto Pimenta articulando-a com a noção de *profanação* tal como é

proposta por Giorgio Agamben. O segundo *Capítulo* — «Da performance à profanação: um breve cerimonial teórico» — será, pois, dedicado à explicitação das opções conceituais que nos levaram a operacionalizar noções de *poesia*, *performance* e *profanação* como vias de leitura da obra pimentiana. O primeiro e segundo capítulos compõem a primeira parte da *Tese*, denominada *Ritos iniciais*.

A segunda parte, *Ritos da palavra*, é composta de três capítulos — «Bem-vindos a Babel»; «Dos pequenos estragos ao juízo de Deus»; «O texto como ex-voto». De diferentes formas, estes capítulos consideram Alberto Pimenta enquanto exímio *inoperador* das estruturas sacralizadas da língua — sejam estas estruturas analisadas em sua relação som-sentido, em seu potencial comunicativo ou em suas projeções enunciativas.

Nesta segunda parte, *Ritos da palavra*, também ficará mais evidente que a articulação que propomos entre *poesia*, *performance* e *profanação* vem ainda da constatação de uma recorrente apropriação e transformação de um imaginário bíblico, judaico-cristão, na obra pimentiana. Muitos dos títulos e dos temas considerados nas obras são já exemplos claros disso mesmo. Em uma das cenas de *Conductus* — que Alberto Pimenta afirmou ser um bom exemplo de *profanação* — a atriz Isabel Carlos, que fazia o papel de morta, levanta-se de um caixão e urina em um cálice¹. Por outro lado, *Auto de fé* (1985e) (cf. Anexos – 2.9.1, 2.9.2, 2.9.3, 2.9.4, 2.9.5, 2.9.6, 2.9.7, pp. 45-50) é como Alberto Pimenta intitula umas das suas *performances* mais radicais, uma *performance* que fazia referência à visita de Reagan ao cemitério nazi de Bitburg. Nela, Pimenta pegava fogo a uma rede com dois mil setecentos e cinquenta fósforos na qual

¹ Conforme testemunho do autor. Em conversa, a 12 de dezembro de 2021, Alberto Pimenta contou que a personagem da atriz «tinha estado morta, a fazer o papel de morta, e se levantou. Depois de terem ensaiado muitas vezes... Eu disse “lembras-te tem de ser exacto ou então, não, não fazemos”. De pé, urinou até em cima, não transbordou nenhuma gota. Pronto, é o cálice».

o nome Reagan estava escrito em formato de cruz gamada. Segundo depoimento do autor, a matéria plástica queimada soltava uma fumaça tóxica tornando o ar completamente irrespirável (cf. 1999e: 20). «Homilíada Joyce» (1982c) é um texto escrito por Alberto Pimenta para ser integrado em *Joyciana*, uma edição organizada em parceria com António Aragão, Ana Hatherly e Ernesto de Melo e Castro, na ocasião do centenário de nascimento de James Joyce. Segundo declaração de Alberto Pimenta, a proposta inicial era que o texto fosse lido em cantochão, tal com uma homilia, o que acabou por não acontecer. Anos depois, Alberto Pimenta regeu o coro da plateia em uma ladainha cantada na *performance* «Ex-voto de A.P. ao divino M.M.D du Bocage» (1988k) (cf. Anexos – 2.19.1, p. 73) em um antigo mosteiro de Évora. É de salientar, ainda, que títulos de livros como *Tomai, isto é o meu porco* (1992b), *Santa copla carnal* (1993a), *A magia que tira os pecados do mundo* (1995a) e *Indulgência plenária* (2007a) também não deixam dúvidas acerca do grande gosto que nosso autor tem em articular as formulações textuais da cultura judaico-cristã com as formas de governo, de autoridade e de produtividade da nossa civilização. Ao longo da *Tese* esta perspectiva será analisada cuidadosamente.

Um dos livros mais recentes de Alberto Pimenta, *Pensar depois no caminho*, surge quase como uma síntese da ideia de como a teologia cristã e o capitalismo são temas que convergem na obra pimentiana. Aqui, como faz notar Pádua Fernandes, «[a] dimensão escatológica do livro, adequada à dimensão do fim do mundo própria do capitalismo e do Antropoceno, encontra a forma propícia» (2020: 112). Mas, em uma outra obra bem anterior — a que Alberto Pimenta prefere chamar de *ação poética* — *A visita do Papa* (1982a), já podíamos ver o modo como Alberto Pimenta consegue brincar com as bases da economia teológica do pensamento do Ocidente. A edição vem acompanhada de uma embalagem de papel higiênico de uma marca chamada *Paraíso* (cf. Anexos – 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, pp. 19, 20). Como é destacado no título, o texto alude à chegada do Papa a Portugal. Enquanto esperam a visita do Papa, sacerdotes,

funcionários, jornalistas, militares, psiquiatras, escritores, mestres, policiais ... «erguem a voz para dizer quais as vozes que se devem ouvir»; «zelam por que aquilo que é proibido se torne obrigatório»; «se referem às conquistas de abril» (cf. 1982a). Isto é, seguem a liturgia da opinião pública. Neste imbróglio, o Papa, em sua visita, «limitar-se-á a clamar e a proclamar» (cf. 1984a: 14) o bem tão aguardado: o *Paraíso*. Mas tal *Paraíso* é mostrado ao leitor através da imagem da marca do papel higiênico. Escatologia e mercadoria, espetáculo e glória, capitalismo e religião são, deste modo, expostos como compartilhando uma mesma lógica discursiva.

Na presente *Tese*, para além de analisar uma relação de inoperação que se dá a nível da língua, pretendo mostrar que a obra de Alberto Pimenta também *profana* os modos de circulação e de recepção literárias e culturais, assim como *profana* a legitimidade das formas políticas e sociais. Isto mesmo é o que buscaremos desenvolver nos *Capítulos Seis e Sete* — «O erudito carnavalesco» e «Liturgias contemporâneas: *media*, consumo, cultura» — que compõem a terceira parte, intitulada *Ritos sacramentais*.

Lado a lado com a verve satírica, o trabalho de transformação do cânone, a dessacralização dos ritos artísticos e culturais, será na desestabilização do sistema de crenças que sustenta o sistema capitalista que a obra pimentiana se revelará enquanto gesto de *inoperação* e de transformação, enquanto gesto *profanador*, na concepção do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Destacando uma etimologia pouco usual para o termo *religião*, é da seguinte maneira que Giorgio Agamben traçará o caminho para conceituação da *profanação*:

O termo *religio* não deriva, segundo uma etimologia tão insípida quanto inexata, de *religare* (aquilo que liga e une o humano e o divino), mas de *relegare*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve marcar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas — e as fórmulas entre o sagrado e o profano. *Religio*

não é aquilo que une os homens e os deuses, mas aquilo que zela por mantê-los distintos. À religião não se opõe, por isso, a incredulidade e a indiferença para com o divino, mas sim a “negligência”, isto é uma atitude livre e “distraída” — ou seja, livre da *religio* das regras — face às coisas e ao seu uso, às formas de separação e ao seu significado. (Agamben 2006: 105, 106)

Se o cerne da religião capitalista — tal como a definiu Walter Benjamin — é o culto e a impossibilidade de uso, para Giorgio Agamben *profanar* significará «abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular» (Agamben 2006: 105, 106). *Profanar* o que fora capturado pelos dispositivos do consumo e do espetáculo na religião capitalista — ou seja, devolver ao uso aquilo que fora separado para uma esfera de um *fetich*e inatingível — seria, pois, a tarefa estético-política do nosso tempo. Não se trata, enfatiza Agamben, de um mero processo de secularização — aquele já experienciado com a Modernidade —, visto que «[a] secularização é uma forma de remoção que deixa as forças intactas, que se limita a deslocar de um lado para outro» (Agamben 2005: 109). A *profanação*, por sua vez, implica uma neutralização, uma *inoperação*, daquilo que profana.

Uma vez profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso. Ambas são operações políticas: mas a primeira tem a ver com o exercício do poder que garante, reportando-o a um modelo sagrado; a segunda desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado. (Agamben 2005: 109, 110)

Em síntese, é neste viés, e sob alguns dos seus vários desdobramentos, que a presente *Tese* procura articular a vertente performativa de Alberto Pimenta com a noção de *profanação* de Giorgio Agamben através de sete capítulos que se distribuem entre três partes.

Como já explicitado com mais pormenor, a primeira parte, *Ritos iniciais*, é composta de dois capítulos. No primeiro, abordo a recepção da obra pimentiana e o modo como esta se articula com a via multimedial e *performativa* do autor. No *Capítulo Dois*, entretanto as questões que mobilizaram a articulação entre poesia, *performance* e profanação.

A segunda parte, *Ritos da palavra*, consta de três capítulos, que abrangem alguns pontos fundamentais para a concepção de poesia que este autor nos traz, e para o entendimento de como ela se coaduna com uma quebra do contrato de fé na representação. Assim, será desenvolvida a relação entre poesia, comunicação e silêncio, a dimensão crítica do poético, a tensão entre corpo e texto.

A terceira parte, *Ritos sacramentais*, constituída por dois capítulos, distingue-se por desenvolver uma abordagem mais diretamente política. O *Capítulo Seis* problematizará a relação de Alberto Pimenta com a literatura enquanto instituição e os seus modos de apreensão e circulação no plano cultural: os gêneros, a poesia como sinônimo de lirismo, o *dispositivo* livro, os eventos culturais e literários. O sétimo e último *Capítulo* dialoga com os textos e *performances* de Alberto Pimenta na sua relação com a cultura, as mídias e o consumo.

Durante o período de desenvolvimento desta *Tese*, foi especialmente produtivo o diálogo com Alberto Pimenta. Em vários momentos, o estudo inclui esclarecimentos e depoimentos que foram facultados no contexto desses diálogos. Nos *Ritos finais*, quarta parte deste estudo, transcrevo uma conversa/depoimento do autor.

Finalmente, resta explicar que a relação entre poesia, *performance* e *profanação* também motivou a atribuição dos títulos das quatro partes que integram este estudo: *Ritos iniciais*, *Ritos da palavra*, *Ritos sacramentais* e *Ritos finais*. Como talvez se possa perceber, os títulos fazem uso das designações das partes que compõem a missa católica para organizar as partes de um trabalho acadêmico. A escolha tem sua ironia e revela um paradoxo. Assume que esta *Tese* acaba por refletir um impulso de inserção da obra

de Alberto Pimenta no cânone artístico, cultural e literário. Mas também expressa o desejo de que, ao celebrar a obra pimentiana, este estudo possa dispor esta obra para novos e vivos usos.

PARTE 1 | RITOS INICIAIS



Figura 1 – Alberto Pimenta, Foto de César Figueiredo

Fonte: Acervo pessoal de Alberto Pimenta

1. Eis o homem

Que estou eu a fazer aqui?

Repetição do caos (1997a)

Nas várias facetas da obra de Alberto Pimenta, há um desejo de confrontar a linguagem em todas as suas expressões e de fazê-la pulsar para além de suas restrições representativas, funcionais, comunicativas ou informativas. Há, no Alberto Pimenta erudito — que por dezessete anos lecionou na Alemanha —, um outro Alberto Pimenta que é o autor de poemas ácidos e desconcertantes como o «iconográfico», que lemos em *O labirintodonte* (1971) — «pum pum pum/ parabéns parabéns/ pum pum pum/ parabéns parabéns/ pum pum pum/ ergo sum/ homo-sapiens/ pum pum pum/ parabéns parabéns» (Pimenta 1971: 62). Há, no Alberto Pimenta contestador, uma pulsão crítica que mobiliza ao mesmo tempo uma obra como *O silêncio dos poetas* (1978) e uma obra como *Discurso sobre o Filho-da-Puta* (1977). Há uma coerência estética e política que liga o Alberto Pimenta que voltou para Portugal sob convite para ser professor da Universidade do Porto ao Alberto Pimenta que ficará exposto ao olhar dos passantes numa jaula do Palácio dos Chimpanzés do Zoológico de Lisboa na *performance Homo sapiens*. (E há que se ler o forte sentido de humor pimentiano acerca do *modus operandi* das instituições portuguesas quando o autor conta que a Universidade do Porto teria retirado o convite, depois da repercussão da *performance*, alegando simplesmente uma mudança curricular)². Há um trabalho de corpo e de voz no Alberto Pimenta ator do Teatro Universitário de Coimbra, no Alberto Pimenta da televisão que vai escrever e protagonizar séries e participar de entrevistas, e no Alberto

² O fato foi contado por Alberto Pimenta. No «Prólogo» de *Discurso sobre el Hijo-de-puta*, Maria Irene Ramalho também faz referência ao acontecimento (cf. 2014a: 24).

Pimenta das *performances* e das aulas de Poética e Teoria da Tradução na Universidade Nova de Lisboa.

Sempre associadas (ou associáveis), tais facetas de Alberto Pimenta podem ser organizadas numa coreografia de dois movimentos basilares e complementares: (1) a atuação em diferentes meios (teatro, arte da performance, televisão, vídeo, instalação, artes gráficas, literatura, arte-teoria e arte-pedagogia³; (2) a reconversão e subversão de vários gêneros textuais (poema, carta, conto, diário, sátira, autobiografia, sermão, inquérito etc.). Através destes movimentos, a obra de Alberto Pimenta é uma obra que se faz existir tanto no campo literário e artístico quanto nos meios culturais e acadêmicos, mas é uma obra que, mexendo com os papéis que são esperáveis nestas instituições, nestes meios e destes gêneros, vai contorcê-los e confundi-los desde dentro⁴.

Note-se o que diz Alberto Pimenta a Fernando Assis Pacheco, em 1990: «Não tenho uma estética, como nunca tive uma farda. Quero penetrar para além da superfície que a palavra é e pretende não ser. E desmontar a retórica oficial» (*apud* Pacheco 1990: 14). No prefácio à segunda edição de *O labirintodonte* (2012c), Alberto Pimenta reforçará sua posição — posição esta, aliás, bastante clara e recorrente em seus textos teóricos:

³ Tomo os termos *arte-teoria* e *arte-pedagogia* das designações utilizadas por Christina Ljungberg (2015: 549) para tratar a obra académica teórica de Joseph Beuys.

⁴ Importante aqui é convocar o que Irina Rajewsky destacará enquanto *convencionalidade* e o «caráter de construto» que distingue cada *medium*, numa relação que liga a *materialidade* desses *media* às formas como são apreendidos histórica e socialmente (*cf.* 2012: 67). Para Rajewsky, «quando discutimos “mídias individuais”, discutimos, efetivamente, mídias que a percepção convencional considera distintas» (*ibidem*). Mais: «as concepções de mídia (individual) não se apoiam somente em convenções. Antes, elas fundam-se adicionalmente em certas condições materiais e operativas, grande parte das quais estão sujeitas a mudanças históricas e geralmente tecnológicas, embora usufruam também de uma qualidade *trans* histórica» (*idem*: 69).

Os programas são construções encadeadas, feitas de ideias e de palavras, e eu não concebo o processo criativo senão em termos de imagens e de signos que na percepção se desligaram dos valores gerais das imagens e signos da mente humana, reorganizando-se entre si como quem redispõe os pertences da casa.

(Pimenta 2012c: 5)

Ficará evidente a resistência a uma determinada categorização, uma recusa de pertencer a um movimento artístico ou literário específico: «Escolas estéticas — diz Pimenta —, além de vago odor a centros iniciáticos paroquiais, levam lenta e seguramente ao maneirismo, ou pior, ao autoplágio» (2012c: 5). E na sequência: «não reconheço outra escola nem outra regra senão as que dizem que o que está feito não se pode fazer, só refazer (ou desfazer)» (*ibidem*).

Exemplo disso é a maneira como concepções de “antologia” ou de “obra completa” são várias vezes subvertidas — o que já destacava Maria Irene Ramalho, acerca da *Obra quase incompleta* (1990c), e que também poderemos verificar nas outras antologias do autor. Em *Jogo de pedras* (1980d), antologia organizada pelo próprio Pimenta, os poemas antologados aparecem transformados, numerados como se fossem “jogadas” e com marcas gráficas que suscitam uma leitura ligeiramente distinta daquela que fora dada pelos poemas publicados em suas primeiras edições. *Metamorfoses do vídeo* (1986a), antologia organizada por Filipe Liz e António Pocinho, é um livro não paginado que mescla, sem categorização ou datação, poemas, textos críticos, ensaios jornalísticos, colagens, textos de *performances*, etc. Assim acontece também em uma antologia mais recente, esta organizada por Alberto Pimenta e Júlio Gomes, *Que lareiras na floresta* (2010c). Apesar de agora o livro estar paginado, e com referência aos locais de publicação dos textos através de notas finais, não há uma distinção entre tipos de textos, nem indicação dos locais onde foram originalmente publicados. Mesmo a antologia *A encomenda do silêncio* (2004a), organizada por Pádua Fernandes, que pretende fazer a apresentação da obra pimentiana para o público

brasileiro, tem uma organização pouco convencional: não segue uma linha cronológica ou de estilo textual nem evidencia a “evolução” da obra. Vai, por sua vez, estabelecer uma série de linhas temáticas transversais. Ignorar a cronologia foi também a escolha do filme de homenagem a Alberto Pimenta — uma espécie de antologia fílmica — *O homem pikante. Diálogos kom Pimenta* (2018e), de Edgar Pêra. O realizador, ele mesmo resistente à hegemonia da narrativa clássica no cinema, vai preferir trabalhar com o que em termos de corpo, voz e imagem movimenta a obra poética e *performática* do autor, costurando seu próprio estilo fílmico subversivo e singular ao estilo poético subversivo e singular de Alberto Pimenta. E, não por acaso, ambos, poeta e cineasta, vão recusar abertamente serem classificados como artistas *experimentais*, defendendo a ideia de que a experimentação é inerente a todo fazer artístico — «toda a arte (excepto a académica, honra lhe seja feita) não é mais nem menos que modo de experimentar, a fim de tentar atingir formas novas de expressão, podendo chegar nelas a um conhecimento também novo em relação ao até então estatuído» (Pimenta 2012c: 4).

Tão insistente é a expressão da resistência à circunscrição a uma escola ou corrente que esta também ficará patente como um tópico-chave de discussão para aqueles que mais demoradamente vêm dialogando com a obra de Alberto Pimenta. Logo nas primeiras linhas do posfácio à já mencionada antologia brasileira — e justificando o modo como optou por estruturá-la —, Pádua Fernandes dirá que «não há fases nesta poesia, Pimenta nasce como Palas, já armado e sábio» (Fernandes 2004: 159). Em concordância com esta afirmação, Maria Irene Ramalho iniciará o prólogo à edição espanhola de *Discurso sobre el Hijo-de-puta* (2014) com uma citação de Glauco Mattoso (da orelha da antologia brasileira, *A encomenda do silêncio*) afirmando que Pimenta não cabe em nenhuma etiqueta (*cf.* Ramalho 2014a: 9). Alberto Pimenta não dá sossego aos hermeneutas. «Este poeta não permite descanso», diz ainda Yvette Centeno (2018: s/p), sobre o livro do autor publicado em 2018. E completa: «Poesia de contrastes, como de contrastes é feita a sua personalidade, que assim se manifesta: no

dito e no seu oposto, no aceite e no recusado — e sempre com uma veemência que nos apanha em contrapé» (*ibidem*).

Os trabalhos acadêmicos de maior fôlego até agora dedicados à obra do autor — dissertações de mestrado — também não deixaram de ter como pontos de partida de suas argumentações a amplitude da obra pimentiana e a dificuldade de sistematização que ela apresenta. Morgana Rech, em *A vontade de criar (arte literária): Uma leitura inaugural acerca da existência de Alberto Pimenta* (2013), aponta que a crítica portuguesa tem circunscrito a obra de Alberto Pimenta a uma oscilação entre três grandes temas «a literatura marginal ou maldita, a poesia política e/ou satírica, e o movimento que se constituiu como Poesia Experimental Portuguesa». (Rech 2013: 10)

Inês Cardoso, em sua tese de mestrado *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo. A resistência à globalização em Alberto Pimenta* (2016) — discutindo a relação entre a resistência estética e política ao modelo de opressão de globalização neoliberal —, irá destacar que estamos diante de uma «obra manifestamente heterogênea e cujo equilíbrio assenta, não raras vezes, na coexistência de *aparentes paradoxos*: a defesa que se constitui como um ataque, a gargalhada que dá lugar a um nó na garganta, o silêncio que não é mais do que o grito que denuncia» (Cardoso 2016: 12, *itálicos nossos*). Com Alberto Pimenta, estamos, ao fim e ao cabo, diante de lados díspares — tais como o sol e a lua, deus e o diabo — mais do que de lados que dicotomicamente se opõem.

A literatura é o verdadeiro espaço de liberdade, de criatividade. Cria-se aquilo que não existe. Não existia antes de estar lá. Nós lemos Fernando Pessoa e dizemos “é espantoso, mas isto é exatamente assim” e depois lemos um poema que diz o contrário e nós dizemos “é espantoso, mas isto é exatamente assim”. E é. Porque o mundo é contradição. (Pimenta 2016b: 9min49seg)

Relendo retroativamente a sua própria obra literária, com a astúcia do ensaísta e crítico que também é, Alberto Pimenta dirá ainda no prefácio da segunda edição de *O labirintodonte*:

O que eu hoje faço (não sei se o farei amanhã, é evidente), poemas muito longos, descritivos, épicos à sua maneira erótica ou cínica (ou seja, manifestos de salvação possível do indivíduo no meio do terror colectivo), é o que (nesta ou noutra dimensão) sempre fiz. Muda a forma, como mudam as leis que a escrita enfrenta; o touro não é sempre o mesmo, às vezes até pode parecer uma ovelha ou um gatinho: tem as unhas escondidas, mas prontas a dilacerar. (Pimenta 2012c: 4)

E em uma leitura panorâmica da obra de Alberto Pimenta percebe-se, sim, dois momentos que mobilizam, convergem e que acabam por irradiar para toda a obra do autor. Mas, conforme enfatizado por Pádua Fernandes, estes momentos não configuraram uma mudança evolutiva. O que há são dobras, deslocamentos, armas diversas de *implosão* da língua: «[m]uda a forma, como mudam as leis que a escrita enfrenta; o touro não é sempre o mesmo» (Pimenta 2012c: 4). É ainda o próprio Alberto Pimenta que nos explica em duas passagens de *O homem pykante* (2018e):

Agora, é evidente que o que há de específico da minha poesia — eu posso talvez dizer, na primeira parte, na primeira fase da minha poesia — é conseguir fazer poesia, ou fazer aquilo que eu e muitos consideram poesia (e outros não consideram poesia) não um constructo sentimental ou de expressão de sentimentos, mas racional. Portanto, um jogo que tem qualquer coisa de poético, na medida em que tem repetições, em que tem remissões vocabulares e remissões fonéticas de vários tipos que fazem com que não seja prosa. E se não é prosa é difícil que não seja poesia, sendo um texto, em que a questão é toda uma questão que articula os costumes e os hábitos do ponto de vista da racionalidade e da irracionalidade deles, e é a irracionalidade da maior parte dos hábitos do ser humano, e isso extravasa Portugal. (Pimenta 2018e: 54min06seg) (...)

Eu tenho escrito desde há 20 anos ou mais, praticamente — não é praticamente, é teoricamente e praticamente — um livro por ano. Houve uma exceção. Foi o ano em que morreu a minha mãe. Não publiquei nada nesse ano e, de repente, quando ela morreu, eu senti simultaneamente a falta, claro, dela, da mãe, da... e da... daquela ligação, e ao mesmo tempo senti-me livre. As duas coisas ao mesmo tempo. E isso deu cá dentro, assim, um *choc*, que então levou talvez, eu estou a pôr hipótese, eu não sei, eu não consigo ir cá dentro ver, mas que levou a essa segunda fase que começou então com aquele livro sobre o Iraque, sobre a guerra do Iraque.

(Pimenta 2018ed: 59min49seg)

O livro de que Alberto Pimenta fala é *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta* (2005a). A esta obra seguem-se livros de poemas mais longos e mais marcados por uma expressão subjetiva — *Imitação de Ovídio* (2006a), *Indulgência plenária* (2007a), *Tanto fogo e tanto frio: O último sonho de Olímpio* (2007b), *Planta rubra* (2007c), *Prodigioso acanto* (2008b), *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz* (2016a). Mas também surgiram livros como *O desencantador* (2011b) e *Autocataclismos* (2014a) — que implicam mais claramente o livro enquanto objeto. Há ainda aquele que Alberto Pimenta afirmou ser sua única obra satírica, *Al face-book* (2012a), e o acidamente crítico *De nada* (2012b). Bem mais recentemente, Alberto Pimenta lança três novos livros — *Pensar depois no caminho* (2018a), *Zombo* (2019a), *Ilhíada* (2021a) — que, ao mesmo tempo que continuam a frustrar uma leitura por fases muito distintas ou evoluções, acentuam um fortíssimo sentido de coerência para toda a obra. De comum a estes livros fica a constatação de que «isto cheira a Pimenta» (2016b: 9min10seg).

Deste modo, as «etiquetas» que a crítica atribui à obra de Alberto Pimenta, tal como refere Maria Irene Ramalho (2014) — a transgressão (social e literária), a mestria

poética, a erudição, o humor, o ridículo, a sátira⁵ —, ou os «três grandes temas» que Morgana Rech menciona — «a literatura marginal ou maldita, a poesia política e/ou satírica, e o movimento que se constituiu como Poesia Experimental Portuguesa» (2013: 10) — podem, ao fim e ao cabo, ser lidos enquanto facetas de uma postura incansável de inquirição de linguagens e de mundo. «Irreverência, desobediência e anarquia, eis os parâmetros de conteúdo da poética de Alberto Pimenta» enfatiza João Alexandre Barbosa no texto de apresentação de *A encomenda do silêncio*. «Tudo isso, entretanto, é por onde sobressai o valor mais íntimo de seus textos, sob o estrito controle de uma inteligência (e, portanto, de uma consciência) alerta para os processos e composição, desde que não se trata de uma poesia de expressão, mas de uma *crítica contínua de expressão*» (Barbosa 2004: 12, *itálicos nossos*).

Este primeiro *Capítulo* procurará, então, pôr em cena o modo como Alberto Pimenta foi firmando uma personalidade e, ao mesmo tempo, se afirmando enquanto figura impertinente no contexto da literatura portuguesa. Isso porque, afastando-se da tradição lírica, rechaça a ideia de ser lido enquanto poeta experimental. Não querendo fazer parte de grupos, também irá negar frontalmente adjetivações como “marginal” ou “maldito”. Sendo um artista de múltiplas atividades não quererá que estas se distingam de sua atividade literária, poética. Estamos diante de uma poética de contradições que não deixa, paradoxalmente, de afirmar uma extrema coerência.

⁵ «Las etiquetas críticas que primeramente se le ocurren a quien quiera presentar al autor son, quizás, el incorformismo, la protesta (social y cultural), la transgresión (social y literaria), la maestría poética, la erudición, el humor, el ridículo, la sátira. O, como dice Pádua Fernandes (...), su propia inexistencia, lo que remite a una crítica que persiste en ignorarlo» (Ramalho 2014a: 9).

1.1. As faces da «inexistência»: marginal, iconoclasta, experimental?

Mas eu não sou nada disso. Sou apenas inesperado.

«Cuidado. Este é um Homem-Pycante».
Jornal Observador (2018c)

É sob um misto de espanto e de entusiasmo, mas também com certo receio e desconforto, que vemos a obra de Alberto Pimenta ser recebida, sobretudo no período das suas primeiras publicações em livro. Entre 1970 e 1977, Alberto Pimenta publicou suas quatro primeiras obras poéticas, *O labirintodonte* (1970), *Os entes e os contraentes* (1971), *Corpos estranhos* (1973a) e *Ascensão de dez gostos à boca* (1977a) — aquele que seria denominado de «o quarteto fundamental da literatura insurgente portuguesa» pelos editores da segunda edição de *O labirintodonte* (2012c).

No *Diário de Notícias* de 1970 é deste modo que Alberto Pimenta é apresentado por João Gaspar Simões: «E assim nos vemos diante do livro intitulado “O Labirintodonte”, de autoria de um jovem estreante, segundo cremos, chamado Alberto Pimenta» (1970: 11). Começando por elogiar o tom de humor dos poemas, Gaspar Simões acaba por converter este humor num motivo para rechaçar o valor literário do livro, afirmando o seguinte:

E nos brincos métricos, nos jogos vocabulares, nos enigmas, nos hieróglifos, nos poemas cúbicos, nos cromogramas, nos equívocos; nos enlatados, nos ecos em todo esse arsenal já cultivado pelos nossos poetas seiscentistas, discípulos de Gôngora e Quevedo, gongoristas e conceptistas, nesses e noutros jogos, construções e achados métricos-vocabulares a que se dá o autor de *O Labirintodonte*, barroco-concretista, uma coisa nos agrada: o bom humor do poeta. Se o “irremediável empobrecimento da poesia” lhe fez cair, a ele “a alma aos pés”, a nós também. Há, porém, que ter esperança no médico. E embora

a poesia do autor de *O Labirintodonte* não possa tranquilizar-nos quanto ao estado da nova alma poética nacional — era domingo, e o domingo lá diz o poeta “não é dia de pôr almas novas” — uma certeza nos assiste: a de que é com a alma velha que ele se diverte. Divertimo-nos todos: ele poeta, e nós leitores. Quando acabará, porém, este pueril divertimento da poesia nacional? (Simões 1970: 11)

Em «Balanço (incompleto) de um ano tépido», texto publicado no *Diário Popular*, a 31 de dezembro de 1970, Fernando Moreira Ferreira colocará *O labirintodonte* «[n]o polo oposto» de um realismo social», «o de um experimentalismo predominantemente lúcido», «onde se situa um estreante: Alberto Pimenta, cujo labirintodonte reflete um humorismo ácido à Jarry salpicado de manchas de erotismo» (Ferreira 1970: 6). Em outra retrospectiva literária dos anos Setenta, Júlio Conrado destaca Alberto Pimenta entre as novas revelações da poesia portuguesa: «[m]anifestaram-se eles [os poetas] este ano com obras que, nos casos de Eusébio C. Martins, Torquato da Luz e Alberto Pimenta, revelam já autênticos valores e com os quais há que definidamente contar (Conrado 1971: 23). Mais tarde, em 1974, acerca do ano literário de 1973, Júlio Conrado voltará a remeter para a obra publicada neste ano por Alberto Pimenta, dando um pouco do contexto em que se inseriam os seus primeiros livros:

Com perdão do Alberto Pimenta, que em *Corpos Estranhos* se revela experimentalista de alto gabarito, prefiro os poemas do António Augusto Menano (*Mundos Simultâneos*)” [...]. Ou os do Herberto Helder (*Poesia Toda*) [...]. São gritos, são aspirações, são remorsos de nós mesmos que vamos topar nos versos de David Mestre (*Crónica do Ghetto*), Modesto Navarro (*Ir à Terra*) e, por que não, até na *Matura Idade* do David Mourão-Ferreira, onde, a par de uma certa pedantice de salão, resistem alguns momentos de bem conseguida poesia realista. Eis, portanto, uma opção: a vida. Opção minha, claro está. E neste sentido opto sem reservas pelos livros em que a vida está mais largamente representada. (Conrado 1974: 4)

Uma certa predileção da crítica literária portuguesa por uma expressão marcadamente lírica, mais intimista, mais pessoal — o que se percebe no comentário de Júlio Conrado — surgirá também em um outro texto de João Gaspar Simões, publicado no *Diário de Notícias*, agora em 1972, em que o crítico faz a recensão de três livros, entre estes *Os entes e os contraentes*, de Alberto Pimenta. Neste texto, Gaspar Simões irá desenvolver sua crítica à poesia de Alberto Pimenta (e também a *Lex icon*, de Salette Tavares, outro dos livros recenseados) dizendo que esta produção será um despropositado virar as costas à identidade lírica portuguesa (ao querer esta poesia se aproximar do barroco castelhano e do concretismo brasileiro):

Ora, por mais singular que pareça, a nossa poesia actual — a mais vanguardista — surge-nos enfeudada novamente a Castela — à poesia que se cultivou em Espanha no segundo quartel do nosso século, no tempo de Juan Ramon Jimenez, de Alberti, de Salinas, de Gerardo Diego, discípulos do póstumo mestre Gôngora, astro da poesia barroca castelhana — e, para mal dos nossos pecados, um pouco em atraso relativamente a esse período, hoje transcendido pela própria poesia espanhola. Isto, por um lado, pelo outro, volta-se para o Brasil, e aceita os postulados de uma arte poética em larga medida produto de um esforço deliberado dos líricos brasileiros para se revoltarem contra a tradição colonial que é para eles o legado poético português. Depois da primeira tentativa de emancipação — a do Modernismo de 1922 —, que solevou uma espécie de folclorismo, dentro em pouco esgotado nos seus recursos de expressão, ei-los que fazem do concretismo o grito do Ipiranga da independência poética do País. Destruir a língua herdada, graças a um retorno ao concreto, que lhes dará palavra a palavra, coisa a coisa, o vocabulário de uma linguagem forjada sobre uma realidade que é deles, criada de *toutes pièces*, não produzida pela natural progressão da cultura que se encontra a si própria diferente da cultura transmitida, eis o alvo dos poetas e doutrinários do movimento concretista brasileiro.

Estão no seu pleno direito os poetas do Brasil que querem romper com os laços culturais da poesia da língua que ainda falam. Poderemos dizer o mesmo dos poetas que em Portugal lhe seguem as pisadas? Estes cometem um erro, erro grave, que é o de acreditarem que o passado poético que lhes coube em sorte não vale como ponto de partida para uma afirmação de personalidade nova, para a consecução de uma nova arte poética. Destruam os brasileiros a herança que receberam, é lá com eles. Destruirmos nós, portugueses, o que de melhor recebemos do nosso passado lírico é um contra-senso. Só se constrói com solidez em terra firme. A terra formal onde porventura surgirá uma nova linguagem poética não pode deixar de ser a terra onde assentamos os pés. (Simões 1972: 16)

E diretamente sobre a obra de Alberto Pimenta, Gaspar Simões dirá:

Que pensar desse outro concretista — poeta? não-poeta? impostor? grafista da linguagem? — sim, que pensar desse outro concretista (não será concretismo a matéria do livro *Os Entres e Os Contraentes?*), Alberto Pimentel⁶, que nos oferece numa brochura de cem páginas, algo do que de mais luxuosamente rebuscado nos têm proporcionado as nossas artes gráficas? Sim, que pensar deste prestidigitador da palavra, sempre de compasso e esquadro, organizando cada página do seu sumptuoso livro, como se ele fosse mais para ver que para ler? Não sabemos: quase diríamos com o povo que “quem não tem que fazer faz colheres”. É preciso ter muito pouco que fazer lá em Heidelberg, onde ensina português há mais de dez anos, para o autor de *Os Entes e os Contraentes* ter feito — literalmente feito — este álbum gráfico onde por vezes borbulha algo parecido com o espírito que levou o autor da *Alice no País das Maravilhas* a contar histórias a seus amiguinhos ingleses. Acontece, porém, que as histórias de novos quadros gráficos de Alberto Pimenta não são para crianças pequenas. Quando muito

⁶ O nome do autor é mesmo escrito de forma errada no texto de João Gaspar Simões. Erro que inspirará a ação *A chávena portuguesa da asa quebrada* (1985d), na qual o escritor Rui Zink interpretará justamente o Alberto Pimentel, uma espécie de duplo de Alberto Pimenta. Essa ação será abordada no *Capítulo Seis* desta *Tese*.

crianças grandes, mas crianças que leiam pouco ou leiam mal... Não terá sido esse o seu propósito?

Entre o formalismo à espanhola e o niilismo à brasileira, para onde irá a poesia portuguesa? Confiemos nela, que sempre soube encontrar o seu verdadeiro caminho, ainda mesmo quando levava um século a encontrá-lo — o barroquismo seiscentista durou mais que a ocupação espanhola! Durará mais o barroquismo novencentista? (Simões 1972: 19)

Duas pequenas notas, uma de um periódico da cidade de Amarante e outra de um periódico da cidade do Porto, também oferecem alguma perspectiva de como para um viés crítico mais conservador teria sido a recepção dos primeiros livros de Alberto Pimenta. Lê-se numa nota em *Flôr do Tamega*, de Amarante, que *O labirintodonte* traz «poemas acidamente críticos das ideias feitas e tradicionais, através dum humor e chacota que, por vezes, se abeira dum hermetismo que, certamente, afastará muitos leitores» (1970: s/p). E *Voz portugalense*, acerca de *Corpos estranhos* (1973), comenta:

Alberto Pimenta não escreve estranhamente por ignorância, mas por não querer escrever de outra maneira. E é pena, pois torna mais difícil a leitura e o entendimento.

O leitor pensa: que lucrará o Autor, escrevendo assim?

Por outro lado, são lamentáveis as expressões grosseiras, em várias páginas e referências incorrectas a pessoas ou famílias, mais ou menos identificáveis. (*Voz portugalense* 1973: s/p)

As alcunhas de “hermético” ou “artificial” serão também convocadas por Eduardo Guerra Carneiro, numa recensão a *Os entes e os contraentes* (1971) sugestivamente intitulada «Formal/Formol»:

Dizer que a literatura portuguesa é triste não será original. Assim, digo: este livro diverte-me e interessa. Pela saudável corrosão da palavra, ou da frase, ou do sentido; pelo aparente (e real) *non sense*, com uma certa pontaria: pela edificação de um novo vocabulário, destruindo

páginas de dicionários, de códigos, de regras, de quadros pretos, de aulas magistrais. O jogo de uma escrita que se joga a si própria numa intencional roleta. Em que o autor atravessa (se atravessa?) e cruza as leituras, oferecendo o espetáculo e a total abertura a todas as jogadas possíveis.

Pena é (jogo é jogo!) que a partida não se ganhe. Ou faltou um parceiro à altura (eu) ou a branca jogou mal e, hesitando, perdeu. De duas uma: se acaso se pretende uma literatura viva, este não será o melhor caminho; se, morra a literatura!!, então há vias e trajectos mais radicais e mais rápidos, possibilitando a morte total para dar lugar a outra coisa (ainda literatura?).

Não basta o fogo de artifício formal. Não chegam as girândolas verbais. Às tantas: formal é formol. (Carneiro 1972: 8)

Há, no entanto, quem vá enfatizar que o jogo com a linguagem que Alberto Pimenta propõe não se limita ao divertimento, à artificialidade. Ainda na década de Setenta, certo crítico defenderá que este humor corrosivo é um eficiente questionamento do *status quo* português da época.

Obra construída na modernidade — quase agressiva, aos olhos comuns — das ideias que sustém, nela o autor apura os sentidos fulvos e insistentes da gnose anterior, obtendo discurso impecável sobre implacável incursão: ao cerne inviolado e distenso da fábula lusíada, ao petrificado punho de um certo sentimento de homem. (Matos Cruz 1973: s/p)

Em uma pequena nota no *Expresso*, Pedro Tamen também destacará em *Corpos estranhos* (1973) «um surrealismo ferozmente franco-atirador, mas cujo humor, muitas vezes negríssimo, acerta algumas vezes em cheio. E uma inesperada sabedoria da linguagem» (Tamen 1973: s/p). Urbano Tavares Rodrigues por sua vez tentará desvincular a obra de Alberto Pimenta do que na época se descrevia como «arbitrariedade e formalismo» da poesia experimental. Para ele, o livro *Os entes e os contraentes*

encerra uma das propostas poéticas mais importantes do ano de 1971. A desarticulação do discurso nunca é arbitrária: todos os textos convergem (ao invés do que sucede, por exemplo, com os exercícios concretistas de E. M. de Melo e Castro) para uma captação insólita e irónica do real, ou para a criação de uma outra realidade paralela, cujo ser é a linguagem corrosiva. (Rodrigues 1972: s/p)

Para Fernando Assis Pacheco, «[q]uem leu *O labirintodonte* e *Os entes e os Contraentes*, de Alberto Pimenta, foi certamente sensível a um experimentalismo que, jogando com destreza nas possibilidades da montagem tipográfica, passava muito além dessa aparente frieza de construção pelas vias do humor e da libérrima linguagem» (1973: s/p). Em uma recensão a *Corpos estranhos*, Jorge Listopad diz que, afinal, trata-se de «[d]elírios, sim, mas controlados, como é controlado o parto em condições, como é controlada a respiração pelo bom actor. Delírios controlados sim, e mais: distanciados pela ironia poderosa e quase omnipresente» (Listopad 1973: s/p).

Luís Miranda Rocha, sem negar a resistência à fruição que os primeiros livros de Alberto Pimenta provocam no leitor, afirmará acerca de *Os entes e os contraentes* que Alberto Pimenta é «um autor de vanguarda preocupado com muitas coisas perigosas: o puro jogo de palavras, a configuração espacial da mancha-texto, a concreção de efeitos arbitrários pela habilidade, pela agilidade, pelo puro malabarismo» (Rocha 1972a: 3). Contudo, «[u]m pouco mais de atenção fará desvanecer essa impressão pouco favorável. Alberto Pimenta é um autor preocupado com tudo isso — mas de par com isto, preocupado também com coisas mais» (*ibidem*). Estas *coisas mais* aparecerão numa evidenciação e desconstrução de «(...) discursos que evocam, legendam ou descrevem alienações das existências humanas submetidas sem recurso a uma ordem destruidora e arbitrária» (*ibidem*). Nesse sentido, o autor admite:

Não estamos perante uma pura brincadeira formalista, e um primeiro percurso logo disso nos obriga a suspeitar. Uma demora sobre os sinais

deve descobrir as potencialidades que sob a aparente gravidade dos textos se revelam. E a grande revelação será por certo o caráter satírico de um discurso por vezes feroz, quase sempre agressivo, muitas vezes violento. (Rocha 1972a: 4)

Miranda Rocha será, em outra publicação, ainda mais efusivo acerca deste livro defendendo a ideia de que «[o]s textos de A.P. são discursos destruídos, umas vezes nos nexos da convencional organização, outras vezes nos próprios elementos que esses nexos organizam» (*idem* 1972b: 2). É também com entusiasmo que António Augusto Menano vai abordar as primeiras publicações de Alberto Pimenta. Em «Poesia balanço rápido», texto publicado em *Vida mundial* (1971), Augusto Menano observa que Alberto Pimenta «confirma as qualidades anteriormente reveladas, evidenciando um autor cáustico, irónico, penetrante, jogando com as palavras para nos dar um universo onde a contestação, o erotismo, a desmistificação se conjugam magnificamente. Um fecho de ouro para 1971» (Menano 1971: 47). Sobre *Corpos estranhos* (1973), Menano dirá que com o livro o autor vai «revela[r-se], cada vez mais, o artífice exacto de um tipo de labor poético tantas vezes divorciado de um significado verdadeiramente preocupante com o real. Refiro-me ao experimentalismo, à busca (e ao encontro) dos “instrumentos” poéticos capazes de traduzirem o que é» (Menano, 1973: s/p). Acerca de *O labirintodonte*, num texto intitulado «Um experimentalismo que anda de pé», dirá que se trata de uma Poesia não alienada, nem alienatória como poderiam levar a pensar os jogos gráficos (recordemo-nos, porém, dos poemas-cartaz de Maiakóvski) e vocálicos, afirmação desmistificadora de uma realidade cotidiana» (Menano 1970: 41).

Em todas essas citações, podemos perceber que a defesa da qualidade literária de Alberto Pimenta passa pela insistência na tecla de que a poesia experimental não constitui uma expressão alienada, atomizada, de costas para a realidade. E esta insistência não surge por acaso. Na contracorrente de dois grandes vieses, o lirismo tradicional e uma poesia de caráter mais socializante, os textos críticos que elaboram o

experimentalismo/concretismo, em Portugal e no Brasil, vão se sentir obrigados a delinear onde estaria a reverberação social e política desta poesia. Repare-se que ambos os países viviam contextos políticos ditatoriais, de restrição de direitos sociais e de cerceamento de expressões divergentes. Na tensão desse ambiente político, era comum que a crítica se polarizasse entre a leitura de uma poesia de transcendência da realidade imediata e uma poesia mais engajada. E a poesia experimental surgia neste momento exatamente como uma espécie de aberração: nem parecia ansiar por uma outra realidade nem se mostrava engajada na transformação da realidade que estava dada. «[E] a informação social? E a participação? O poeta não deve ser participante. Engajado. Deve ser a própria participação. O engajamento feito carne e palavras», escreveu Paulo Leminski no «Anti-projeto à poesia no Brasil» (1965: 112). No contexto português, em *A proposição 2.01*, E. M. de Melo e Castro fará um paralelo entre a “poesia convencional” e a poesia experimental, afirmando que esta última surgirá na busca de uma atualização do diálogo com o humano imerso nas profundas e rápidas transformações tecnológicas e midiáticas de final de século XX. O autor, equacionando a relação entre poesia experimental e uma perspectiva sociológica, dirá:

[H]oje a única Poesia quotidiana com valor sociológico é aquela que intervém física e directamente na vida de todos os dias de milhões, de biliões de homens. É a poesia que esse homem entre a multidão recebe pela Rádio, pela Televisão, pelo Cinema, pelas formas que vê colocadas nas paredes, pelas ruas, pelos meios de comunicação de massa. (Melo e Castro 1965: 71, 72)

Em 1971, com Alberta Menéres, E.M. de Melo e Castro — no texto de apresentação da terceira edição da *Antologia da novíssima poesia portuguesa* (que

reúne poetas revelados em livro entre 1945 e 1971)⁷ — voltará a destacar a relação conflituosa do contexto social, político e literário português com a proposta experimental. O texto de apresentação assim resumirá o ponto da situação:

Estes cadernos [Poesia Experimental-1 e Poesia Experimental-2] trouxeram para a Poesia Portuguesa um clima de inquietação e de risco que lhe não era habitual, ao mesmo tempo que uma rigorosa contemporaneidade internacional. Assim se ultrapassou o clima de engajamento político restrito que o neo-realismo há tanto vinha tentando impor à livre criação poética, mas também se granjeou uma incompreensão quase total dos objectivos realmente perseguidos pelo Experimentalismo Internacional, que logo desde o início foi um dos componentes dos movimentos de underground da Europa e da América, e foi uma das sementes da actual contestação internacional. (Melo e Castro/ Menéres 1971: L)

Fato curioso é que Alberto Pimenta não aparecerá na antologia de Melo e Castro e Menéres — mesmo tendo os primeiros livros de poesia publicados em Portugal justamente nos anos de 1970 e 1971⁸. Na altura da publicação da antologia, Chianca de Garcia, no *Diário de Lisboa*, vai lamentar a não presença do autor e «a certeza de que,

⁷ Assim os editores explicitam o critério da seleção e de organização: «Os livros estão seriados por ano de publicação, desde 1945 até o fim do 1º semestre de 1971. Deste modo obtém-se uma visão panorâmica do movimento editorial durante os últimos 26 anos e meio, não só quantitativamente mas também acerca das condições em que a Poesia actual foi e é publicada entre nós (editores comerciais, Colecções, edições de Autor, etc.)» (Melo e Castro/ Menéres 1971: X).

⁸ A ausência não deixa de ser estranha visto que Ernesto de Melo e Castro, numa retrospectiva publicada no periódico *Capital* de 6 de janeiro de 1971, chega não só a citar o lançamento de *O labirintodonte* como também a lhe atribuir qualidade poética. Em 1973, Alberto Pimenta passou a integrar uma outra antologia organizada por Melo e Castro, esta com José Alberto Marques, a *Antologia da poesia concreta em Portugal*.

em mil leitores, talvez apenas meia-dúzia saiba da existência de Alberto Pimenta» (Garcia 1973: 7). E, na sequência, dirá:

E, no entanto, na literatura moderna, ou mesmo moderníssima, ele é sem dúvida um dos maiores valores. Isso reconheci, nestas colunas, quando li o seu primeiro livro, publicado em 1970: *Labirintodonte*. No segundo, *Os Entres e os Contraentes*, de novo senti a sua força. Mais tarde, por não ver citado o seu nome na *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, dirigida por Alberta Menéres e Melo e Castro, mostrei o meu espanto. Seu lugar era lá. Recentemente, na edição britânica, patrocinada pela Gulbenkian, da Moderna Poesia Portuguesa, com selecção e escolha de Helder Macedo, de novo Alberto Pimenta foi esquecido.

Que haverá contra ele? O que o leva por sua vez a não frequentar o Chiado, nem as mesas intelectuais dos cafés lá para as bandas do Saldanha? (Garcia 1973: 7)

Muitos anos depois, em 2001, Pádua Fernandes partirá também da omissão do nome de Alberto Pimenta em uma relevante antologia de poesia portuguesa, esta publicada no Brasil em 1999, para desenvolver a inexistência enquanto tópico de leitura para a obra do autor. «A inexistência, desde o início da obra de Alberto Pimenta, é uma estratégia poética», destacava Fernandes (2001: 162)⁹. Para Pádua Fernandes essa

⁹ Acerca da organização da antologia *A encomenda do silêncio*, Pádua Fernandes, no posfácio intitulado «Da Inexistência de Alberto Pimenta», irá explicar que o texto nasceu do artigo que escrevera em 2001: «[n]esse texto, que ora retomo, publicado no saudoso periódico virtual *Ciberkiosk*, tentei ver como a inexistência correspondia a uma estratégia poética desse autor. (...) Na primeira versão, buscava comprovar a inexistência com cinco indícios: o fim da Codecri, que publicou o *Discurso sobre o Filho-da-puta*, contaminada pela inexistência do autor; a exclusão de Pimenta da *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea* pela Lacerda Editores, de pouco mais de quatrocentos e cinquenta páginas e algumas dezenas de poetas; pela recepção do poema que escrevi para Pimenta; o posfácio que escreveu para o livro de Alberto Pucheu, *A Vida é Assim*, que se segue ao poema “Tradução livre de um poema inexistente de Lyn Hejinian”; o lançamento do então mais novo livro de Pimenta Grande Coleção de Inverno 2001-2002 (Lisboa, & etc, 2001) em época de verão no hemisfério sul, o que demonstraria a inexistência do poeta neste hemisfério.

inexistência «não é ingênua, pois corresponde a uma forma de inserção da poesia na história» (Fernandes 2004: 160). Maria Irene Ramalho, em *Século de ouro: antologia crítica da poesia do século XX*, a partir de Pádua Fernandes, destacará que à vocação de «inexistência» em Alberto Pimenta subjaz uma teoria poética. Teoria poética que se dará justamente a partir do conflito entre o visível e o invisível, entre a palavra e o silêncio, entre arte e crítica, pois «sem existir, o poema não cumpre a suprema função poética de inexistir. O poema inexistente precisa primeiro de ser escrito para poder ser lido» (Ramalho 2002: 203).

Em resposta à pergunta «Você ainda se considera um inexistente? E como é se sentir um inexistente?» — feita por Morgana Rech no âmbito da entrevista incluída na sua tese de mestrado, que também se desdobra sobre os sentidos da *inexistência* (e da *existência*) poética e política da produção pimentiana —, Alberto Pimenta responderá que a inexistência

é uma ideia que tem poder sobretudo — parte e procura ironicamente justificar... o silêncio que se faz em volta do que eu escrevo... é importante — se esse silêncio é muito muito grande... é porque eu não existo — quer dizer... eu não existo realmente... de forma que é a esse nível que a inexistência tem que se entender... uma ironia sobre um modo de recepção... (Pimenta *in* Rech 2013: 106)

A *estratégia de inexistência* de Alberto Pimenta refere-se, pois, sobretudo a uma relação sempre disfórica com a ordem do discurso vigente. A “não-existência” é, afinal, um *modo singular de existir* de um fazer poético que rompe desde dentro (*inter-rompe*, nas palavras de Maria Irene Ramalho) a luminosidade cegante dos holofotes do

Para remediar esse problema, seria preciso publicar Pimenta no Brasil. No entanto, como o próprio *Ciberkiosk* findou após publicar esse texto, creio que a inexistência de Pimenta comprovou-se no hemisfério norte também» (Fernandes 2004: 160).

espetáculo e o ruído ensurdecador dos discursos dominantes. Alberto Pimenta insiste em contorcer os espaços de validação e as «etiquetas» que, a partir destes espaços, podem ser atribuídas a uma obra. «Pimenta cumpre o seu papel de contestador com uma estratégia da inexistência, que assume diversas facetas: desaparecimento do poético, do autor, do gênero, a repetição, o exílio» (Fernandes 2004: 169). Inês Cardoso, concordando com a percepção de Pádua Fernandes, destaca que «[s]e por um lado a inexistência pode remeter, concretamente, para o desconhecimento do trabalho de Pimenta e para o modo como este foi, desde sempre, marginalizado pela crítica, por outro constitui uma estratégia política e poética observável ao longo de toda a sua obra» (Cardoso 2016: 78).

Numa recensão à *Obra quase incompleta*, Joëlle Herminé Ghazarian questionará: «como consegue Alberto Pimenta ser uma personagem célebre da arte literária portuguesa, esquivando-se a imprensa, sobretudo em Portugal, a falar dele?» (1991: 12). Na sequência do texto:

De certo modo o caso deste autor é *sui generis*: não se compreende que um livro como *Obra Quase Incompleta* (Fenda, 1990) tenha sido votado a tal silenciamento. Naturalmente, este silenciar é bastante significativo; poder-se-á até perguntar por que razão se descuram assim em Portugal os seus valores verídicos, numa espécie de lancinante esforço de autodestruição mental, sabendo nós que isso visa aceder à desgraçada modernidade desvalorizadora, pedinte e neopacóvia euro-norte-americana ... O caso da celebridade de Alberto Pimenta parece, pois, corresponder perfeitamente ao da carreira, também ela *sui generis*, de um dos seus livros notáveis, o *Discurso sobre o Filho-da-Putá*, que deve ir pelo menos na oitava edição (quatro delas estrangeiras) sem qualquer publicidade paga nem comentários na imprensa. (Ghazarian 1991: 12)

Estamos, pois, diante de uma *existência sui generis* — ainda mais se tratando da tradição poética portuguesa — que vai questionar todo e qualquer espaço de validação

(cultural, intelectual ou institucional). Mas que, contudo, não merece ser confundida com uma voluntária marginalidade, com um calculado desejo de afastamento. Alberto Pimenta se manteve presente (ainda que de forma *sui generis*) no circuito poético, literário, cultural, ao longo dos anos. Mesmo na década de Setenta, logo que começou a publicar seus primeiros livros, o autor não deixou de estar envolvido em diversas atividades, e essas, por sua vez, não deixaram de ter alguma atenção da crítica. Vê-se seu nome, por exemplo, em *Antologia poesia 70*, da qual um dos organizadores do volume é Egito Gonçalves, «um notável da sua geração» como destaca Nuno Sampayo numa recensão à antologia (1971: 4). *O silêncio dos poetas*, primeiramente publicado na Itália e depois em Portugal, nos dois casos em 1978, tornou-se conhecido entre os críticos literários. «Se o inconformismo e o tom contestatário da sua obra poética nem sempre agradam aos leitores mais convencionais, já a excelência do seu trabalho teórico surpreendeu poetas, críticos e académicos», já frisara Vítor Quelhas (2002: s/p). Alberto Pimenta chega a ironizar dizendo ser «um poeta cujo silêncio tem muitos admiradores»:

Isso foi um achado, porque a frase tem outro sentido, para além do óbvio. Referia-me a quem, não querendo admitir abertamente que considera as minhas obras insuportáveis a vários níveis, se refugia dizendo: “Ah, ele escreveu uma coisa muito interessante, que foi ‘O Silêncio dos Poetas’”. Ou seja, uma obra ortodoxa. É mais ou menos como aquelas pessoas que têm de dar parecer sobre um quadro e depois dizem: “Ai que linda moldura”. Sim, sim, o meu silêncio tem muitos admiradores! Pois claro que tem. (Pimenta 2000e: 20)

Ao longo dos anos, recensões e ensaios críticos acerca da obra — ainda que pontuais e algumas vezes reativas — continuaram a existir e foram escritas por alguns nomes de peso. Alberto Pimenta se fez existir em grandes meios de comunicação protagonizando séries de televisão nos anos Setenta e Oitenta e participando de entrevistas. Suas *performances* foram noticiadas em Portugal e no exterior. A obra

Discurso sobre o Filho-da-Putá foi traduzida para italiano, francês e castelhano e contou com mais de dez reedições. O autor publicou um livro de poemas na Áustria (cf. 1997b); teve antologias em italiano (cf. 1983c) e em finlandês (cf. 2009b); participou de exposições em diversas partes da Europa; contribuiu em revistas e periódicos da Alemanha, Itália, Espanha, Catalunha, e pode ser visto em diversos catálogos internacionais (cf. 1982e, 1987a, 1989, 1990d, 1996c, 1997c). A «estratégia de inexistência» de Alberto Pimenta é, pois, a de não existir como convém. «Mas que espécie de reconhecimento é que as pessoas querem? O dos jogadores de futebol? O dos banqueiros corruptos? O destino de todos nós é sermos esquecidos», ironiza Alberto Pimenta (2018c: s/p). Também a este respeito, numa entrevista, José Mário Silva questionará se «não o incomoda o facto de ser relativamente pouco conhecido?», ao que Alberto Pimenta responderá:

Nada. Repare que se isso fosse muito importante para mim, não era assim tão difícil ser pelo menos um pouco mais conhecido. Bastava ser sócio de duas ou três associações, para algumas das quais já fui aliás convidado, frequentar grupos, ter um lugar de visibilidade. Mas não me agrada o espírito corporativo. Não tenho capacidade nenhuma de me juntar com pessoas e com elas fazer grupos fechados, só porque trabalhamos na mesma coisa. (Pimenta 2000e: 19)

E, tal como não adere a grupos, Alberto Pimenta não adere a nenhum dos espaços que por algum momento possa vir a ocupar. Principalmente não adere ao que se espera que seja o seu lugar na fortuna poética ou literária portuguesa. E isto acaba por funcionar como elemento complicador para uma recepção crítica tanto mais

alargada quanto mais especializada de sua obra¹⁰. A relação de Alberto Pimenta com o título de “poeta experimental” é bastante ilustrativa:

Experimental, tal como marginal, implica que há uma corrente central, há uma coisa que é norma, e depois há os desvios. Eu tenho muita dificuldade quer humana, quer sociológica, quer estética em aceitar isso, porque é normalmente a partir disso que se fazem todas as teorias de desvio. A poesia é um desvio, mas é um desvio de quê? Bem, de uma norma, mas isso, como dizem uns teóricos da retórica na “Rhétorique Générale” isso é o mesmo que definir a mulher pelo que falta para ser homem, ou é o mesmo que definir negro pelo que lhe falta para ser branco. Pela exclusão, e por uma norma diferente de que se parte. (Pimenta 2004e: 5)

Outro exemplo está no modo como autor lida com a alcunha “marginal”. Na ocasião do programa *Câmara clara*, cujo tema era a Literatura Marginal, é de se fazer notar como o gesto de “tomar uma sopinha” ao final do episódio vai ironizar uma marginalidade literária (tantas vezes calcada em Alberto Pimenta e mesmo no editor Vítor Silva Tavares). E tal ironia funcionará mesmo como crítica a uma categorização que se plasma e reverbera na forma como a sociedade se organiza política e economicamente. Crítica essa que se fez patente em vários momentos da conversa de Vítor Silva Tavares e Alberto Pimenta durante o programa:

A ideia inculcada em quem criou o termo, esses e outros de marginal, é a obra de tiragem pequena, portanto, que tem acesso para muito poucos, poucos a leem, não tem importância, é marginal nesse sentido,

¹⁰ Algo que já havia sido constatado por Alexandre Barbosa e por Pádua Fernandes. «Por isso é muito difícil resumir a trajetória poética de Alberto Pimenta: não só a sua presença nos quadros da poesia contemporânea de Portugal, talvez como resultado precisamente de sua multiplicidade, parece apontar para uma inexistência, traço argutamente explorado por Pádua Fernandes», conclui Alexandre Barbosa (2004: 11).

porque estamos no mundo da quantidade. A obra que sai do cânone literário (...) ou a obra um pouco inconveniente no seu tema. E tudo junto, tudo misturado, dá o marginal, em vários graus. (...) É uma síntese aproximada que se pode aplicar mais ou menos a autores de todas as épocas e que não me agrada porque essa marginalidade implica, o próprio termo implica, algo humano, do comportamento humano (...). Mas não me agrada esse termo marginal que dá a ideia de que há regras — que há bocado falou-se, que há regras para haver literatura. A literatura obedece a certo cânone e saindo dele é marginal. Ora, isso tira um dos princípios da razão da arte que é a liberdade, não é? (Pimenta 2008d: 11min25seg)

Em outro momento, em uma entrevista a Jacinto Silva Duro, quando questionado sobre se Alberto Pimenta «sente-se maldito ou almaldiçoado?», o autor responderá:

A expressão *poète maudit* foi criada para Paul Verlaine, que era mesmo um poeta maldito. A poesia dele, ainda hoje, está fechada nos cofres secretos da Biblioteca de Paris e não é divulgada. Nunca aconteceu isso com a minha poesia, nem com a que referiu. Não devemos falar em “maldito”. Fazê-lo é criar um “culto”, coisa que detesto. É verdade que há autores que estão mais virados para o *best seller*, para satisfazer e dizer o que o público quer. Dizer o que o público já sabe para este se encontrar e confirmar-se. E há outros, que se afastam disso, em diálogo suspenso, e que encontram um eco de satisfação ao transmitirem sentimentos. Se essas emoções são proibidas, quando há a censura, ou se são simplesmente indesejadas pelo sistema, por que razão se lhes chama “malditas”? Não é uma classificação que me agrada. Não vou atrás de provocações. Sei que, por vezes, se fala de provocação a meu respeito, mas o que há é “contestação”, e não provocação. O que se passa é que a contestação é entendida, muitas vezes, como provocação. Eu sou apenas um contestatário deste sistema de vida que temos desde há quase três mil anos e isso pode ser lido como uma provocação. (...) Para o “sistema”, parece sempre provocação tudo que não está de acordo com ele. (Pimenta 2013c: 8)

Sublinhe-se das passagens acima a intrínseca relação que Alberto Pimenta estabelece entre os sistemas de representação social e política e os sistemas de representação cultural: «A literatura obedece a certo cânone e saindo dele é marginal. Ora, isso tira um dos princípios da razão da arte que é a liberdade, não é?» (2008d: 11min25seg); «Para o “sistema”, parece sempre provocação tudo que não está de acordo com ele» (2013c: 8).

Agora, não deixa de ser comum o fato de a crítica se referir, tanto à obra quanto à pessoa de Alberto Pimenta, usando um vocabulário que remete ao embate, à descompostura, à agressividade, à violência, ao signo de “autor maldito”, de “gênio irado”. Urbano Tavares Rodrigues fala de «talento de invenção e agressão verbal» (1971: s/p). Em 1978, Ana Hatherly já denunciava o isolamento de Alberto Pimenta enquanto exaltava sua «"verve" truculenta e imensa» (1978: 59). Pedro Tamen destaca «um surrealismo ferozmente franco-atirador» (1973: s/p). Como também já mencionamos anteriormente, João Alexandre Barbosa, na apresentação da antologia brasileira *A encomenda do silêncio*, usará as palavras «desobediência e anarquia» para qualificar a poética pimentiana (2004: 12). Maria Irene Ramalho, que, em finais da década de Oitenta, já apontava na obra pimentiana um «característico gesto de literária agressividade» (1989: 136), em 2014 ainda lamentaria que «[m]uitas pessoas nem sequer ouviram falar dele. Ninguém fala muito nele porque ele é muito rebarbativo» (2014: s/p). Vasco Graça Moura, no verbete para antologia *Poemas portugueses - Antologia da poesia portuguesa do Séc.XIII ao Séc. XXI* (2009), apresentando o autor sob o signo da destreza e da ousadia poéticas, não deixará de sublinhar a forte acidez de seu trabalho: «Alberto Pimenta desenvolve a sua poesia com uma fortíssima dose de humor subversivamente corrosivo e radical, não poupando nenhum aspecto dos entre nós chamados “brandos costumes” aos tiques adquiridos e aos estereótipos da linguagem quotidiana» (Moura 2009: 1727).

Mais recentemente, Diogo Vaz Pinto (2014: s/p) assevera: «É uma espécie de anjo irado este poeta»; «Alberto Pimenta tem algo de figura intratável. Um génio desmancha-prazeres» (*ibidem*). E é certo que esta imagem é, em grande parte, confirmada pelas aparições públicas do autor, pelos registos em vídeo e por fotografias. A *pose* é de um erudito com ar de menino travesso sempre pronto a desconcertar o bom juízo dos adultos. O acervo imagético de Alberto Pimenta passa, entre outras coisas, pela foto do autor dentro de uma jaula de macacos, olhando direto para o público (cf. Anexos 2.3.4, 2.3.5, p. 34); por registos de *performances* como *Metástase II*, em que se vê Alberto Pimenta sentado sobre Rui Zink (cf. Anexo 2.20.1, p. 74); pelo vídeo de um debate com Vítor Silva Tavares no programa *Câmara clara*, da RTP 2, que tem como encerramento (de um debate muito sério e conceitualmente muito bem articulado) os dois participantes tomando sopa.

A imagem de poeta e intelectual «irreverente», «rebarbativo», «intratável», «irascível», «desmancha-prazeres» acaba por vincular-se a uma perspectiva na qual a obra de Alberto Pimenta assume um carácter de ruptura vanguardista pouco comum para o contexto de finais de século XX e início de XXI. Para Carlos Nogueira, por exemplo, a obra pimentiana «continua a assumir-se como a mais legítima representante de uma Vanguarda sinónimo de recurso a meios originais de caricatura e dissolução dos conceitos tradicionais de literatura e de poesia, entendida apenas como manifestação do inefável e do transcendente» (Nogueira 2002: 18). Nogueira sublinha ainda: «a vanguarda de Alberto Pimenta cumpre as funções das investidas artísticas que se querem autenticamente de vanguarda: consegue chocar, contestar, subverter, superar o próprio tempo» (*idem*: 20).

Enfatiza-se com isso uma proposta já subjacente à tese de *estratégia de inexistência* de Pádua Fernandes: a proposta de uma convergência com a *máscara* e a *pose* atribuídas a um *poeta-performer* que tem como motor criativo a contínua contestação de *formas de realidade*. Tais noções de *máscara* e *pose* são articuladas a

partir do que desenvolve Gonzalo Aguilar e Mário Cámara em *A máquina performática. A literatura no campo experimental* (2017). Trata-se de «dispositivos da modernidade literária pautados por uma tensão entre a vida pública, a instituição, o escritor e o mercado» (2017: *ebook* 1282). Segundo os autores, «a máscara precisa de discurso. Ela é instituída por uma textualidade que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo texto ou discurso público do escritor. A pose, em compensação, envolve o corpo: a vestimenta, os gestos, certos trejeitos» (*ibidem*). É muitas vezes sob máscara e pose *irascíveis* que Alberto Pimenta se coloca como representante de uma resistência à mercantilização, de um questionamento sobre os modos de fazer e ser arte, de um sentido de recusa frequentemente assinalado como marcas das vanguardas estéticas.

Embora no presente pareça um estado afetivo em extinção, durante muito tempo a ira constituiu uma *máscara* e uma *pose* recorrentes em artistas, escritores e intelectuais. Foi a *pose* que se apresentava como ausência de pose e a máscara que dizia não ser máscara: o transbordamento, o desenfreio, o sujeito fora de si que parecia abandonar toda estratégia. Enquanto paixão, se pretendeu alheia ao cálculo da razão, sobrepondo-se a seus limites sem avaliar as consequências de atitudes e discursos. (Aguilar e Cámara 2017: *ebook* 1531-1535)

Máscara e pose irascíveis podem assim ser compreendidas como faces de um “Alberto Pimenta *inesperado*” — que quebra o que é expectável da figura do poeta e da poesia em si.

A máscara e a pose irascíveis, que quase sempre excedem o debate ou a polêmica puramente artística, redistribuem posições quando são efetivas e são capazes de ressituar o artista na cena pública. Nesse sentido, a ira é a *performance* que funda um espaço no qual corpos e vozes se apresentam como verdadeiros e inesperados. (*Idem: ebook* 1594)

O que está em jogo é um constante questionamento da relação entre liberdade e norma/normalidade, ou o que o autor entende ser arte e o que entende ser cultura (cf. *Infra: Capítulo Sete*). Um texto crítico de Alberto Pimenta intitulado «Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária», publicado na revista *Colóquio letras*, em 1976, é fulcral para equacionar as tensões que percorrem toda a obra pimentiana: cânone e marginalidade; aprovação e recusa; comunicação e despragmatização da linguagem. É um texto também importante para se perceber que Alberto Pimenta “não contraria por contrariar” e que sua postura contestadora não precisa de ser lida sob a marca do “poeta marginal” ou de “poeta maldito”. Trata-se de criar formas de realidade que não sejam simplesmente redutíveis às formas já convencionadas linguística e socialmente. No ensaio, Alberto Pimenta argumenta que a arte é «dependente por um lado da organização semântica e sintáctica do seu próprio sistema, quer dizer, depende de processos técnicos que já foram utilizados e que, conforme os casos e as circunstâncias, devem ou não repetir-se; e depende por outro lado do que é socialmente aceitável que se diga» (Pimenta 1976: 5). Segundo o autor, os dois momentos de dependência — o histórico-formal e o social — estão ligados um ao outro.

Uma vez repudiada a hierarquia (de fundamento dogmático) da poética normativa, a obra de arte passa naturalmente a ficar sujeita ao exame crítico e ter de submeter-se ao consenso público. Quer dizer: a libertação duma dependência histórico-formal de carácter absoluto (a dependência do sistema poético normativo) acarretou para a obra de arte, não liberdade, mas um novo tipo de sujeição: a sujeição à opinião do público e ao voto da crítica. (Pimenta 1976: 6)

No desfecho que dá ao ensaio em questão, Alberto Pimenta é enfático: «a liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou frequentemente ainda, da parte de ambos» (Pimenta 1976: 14). A passagem em muito esclarece a contínua refutação de

rótulos, generalizações, classificações pelo autor. Ela muito esclarece também a maneira como Alberto Pimenta expõe o percurso da sua obra: «muda a forma, como mudam as leis que a escrita enfrenta» (cf. 2012c). A contestação pimentiana de uma forma estética resvala para a contestação de uma forma de mundo. E o inverso também é verdadeiro. Por esta via, a insistente recursa de inclusão em um movimento literário, em uma corrente estética, é parte integrante, e mesmo fundamental, daquilo que poderemos denominar de uma poética pimentiana. Uma poética obstinada em ser inesperada.

1.2. Uma metamorfose ambulante: o *poeta-performer*

Parece-me que há uma tendência muito... antiga... de tentar encontrar dentro da obra de cada poeta... aspetos estéticos... ou melhor, aspetos formais, de gênero, de categoria... que permitam metê-lo depois muito declaradamente dentro dum gênero, dum estilo, duma forma... (...) faz- se isso com o Almada Negreiros, não é? É o Almada pintor... é o Almada poeta... é o Almada... da performance...o Almada é só um e é preciso integrar -- a verdadeira maneira de entender é INTEGRAR... perceber como é que tudo aquilo são facetas de uma só pessoa... e normalmente uma pessoa criativa e onde a emoção supera.

«Entrevista com Alberto Pimenta»
[a Morgana Rech] (2013d)

Uma das maneiras de abordar a matriz *performativa* de Alberto Pimenta é relacioná-la com tal multiplicidade de expressões e de estilos no autor. A *performance* em Alberto Pimenta conflui, assim, não apenas na perspectiva de estudo de um campo artístico situado no contexto das neovanguardas e das produções do artista

explicitamente *performativas*, mas, sobretudo, na característica da *performance* enquanto «arte de fronteira (...), que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação», conforme salienta Renato Cohen (2007: 27). É por essas características, diz ainda Cohen, que a *performance* vai articular «questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral» (*ibidem*). Trata-se, como enfatiza Sandra Guerreiro Dias, de um «objeto empírico que pressupõe, em si, a hibridização de fronteiras entre as várias artes, campos de estudos, tecnologias, arte e vida: a arte da performance» (2016: 11).

Destaque-se aqui a produtividade da noção de *fronteira*¹¹, tanto no contexto dos estudos da *performance* quanto no contexto dos estudos de intermedialidade. «Performance isn't "in" anything, but "between"», afirma Richard Schechner (2002: 30) em sua introdução aos estudos de *performance*. Ainda acerca do termo *performance*, diz também Paul Zumthor: «Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a um completado do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa» (2006: 36). Comparem-se essas noções de *performance* com o que diz, por exemplo, Éric Méchoulan, acerca da *intermedialidade*: «l'intermédialité renvoie au caractère de ce qui se trouve entre des milieux. Le suffixe ajoute un élément de réflexivité supplémentaire qui rend encore plus visible les effets d'immédiateté des

¹¹ Irina Rajewsky articula a noção de *fronteira* de modo a defender a especificidade de cada *medium* (e a produtividade de analisá-los numa perspectiva *inter* e *transmedial*): «O conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, consequentemente, *como* construtos e convenções. Afinal, é o próprio tratar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesma dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, *são esses atos de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites*» (2012: 71, *itálicos nossos*).

milieux et les articulations qui les composent ou qui les hantent» (2003: 22). Neste sentido, Christina Ljungberg definirá a *intermedialidade* enquanto fenômeno essencialmente *performativo*:

Intermediality concerns the negotiations of the various media borders in the process of media transformations. Such instances of intermediality are radically performative, as we are confronted with hybrid forms that generate something new and unique. Since they focus attention both on their own mode of production and on their own semiotic specificity, they are also strongly self-reflexive. (Ljungberg 2015: 552)

A *performance* surgirá sobretudo como *meio* de reflexão artística: «Performance isn't "in" anything, but "between." Let me explain. A performer in ordinary life, in a ritual, at play, or in the performing arts does/ shows something – performs an action» (Schechner 2002: 30). É neste sentido que Schechner irá defender ainda:

To treat any object, work, or product "as" performance — a painting, a novel, a shoe, or anything at all — means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships (*ibidem*).

Estamos diante de «*uma atitude de pesquisa muito mais do que um gênero artístico em si*» (Dias 2016: 30, *itálicos da autora*). E não são raras as vezes que o próprio Alberto Pimenta sublinha a experiência *performativa* como modo de inquirição *do e no* fazer artístico, levando a uma experiência limite na linguagem. Em uma conversa com José Manuel Castanheira no contexto da *performance*-instalação *Teatro do artifício: o desafio da mudança* (1985h), Alberto Pimenta afirma: «[e]u opero sempre com o que chamo "colapso dum texto"» (1990c: 303). E no texto «Que poesia exprim(o)mental?», assim explicita a relação entre *poesia e performance*:

Ainda no fim dos anos 70, e sobretudo nos anos 80, radicaliza-se a negação do espaço semântico, e a poesia em causa manifesta-se cada vez mais no domínio da pura sensorialidade, que deixa de ser apenas visual e acústica, sobretudo quando o corpo intervém, no happening, na performance, na “poesia viva”. (Pimenta 1988d: 147)

Em outro momento, uma entrevista ao *Jornal de Leiria* acerca do que pretendia com *Homo sapiens*, Alberto Pimenta esclarece que se tratou de uma «tentativa de exprimir o acto poético sem ser através de palavras» (2013c: 10). E completa «[a] poesia também é uma maneira de tentar exprimir o indizível» (*ibidem*). Ou seja, o que se coloca em evidência é o que permanece enquanto inefável, mas que traz ainda uma urgência de se fazer linguagem:

Catulo já dizia: “odi et amo”. “Odeio e amo. Como é possível, dizes tu? Eu também não sei. Só sei que é assim e faz sofrer”. Se houvesse uma palavra que significasse odiar e amar ao mesmo tempo — como acontece com “transaccionar”, que dá para comprar e vender —, o poema não existiria. O poema existe para dizer o indizível, já que a língua separa o que pode juntar. Mas quando a língua está tão gasta, puída e desgraçada que já não dá para chegar aonde se pretende ... e se quer transmitir um acto poético, usa-se a *performance* ou o *happening*. (*ibidem*)

Desde 1977, com *Homo sapiens*, os atos *performativos* têm sido uma constante da obra de Alberto Pimenta. Nas décadas de ouro da *arte da performance*, entre os anos Setenta e Noventa, foram dezenas e dezenas de operações poéticas em forma de intervenções em espaços públicos, espetáculos, conferências, apresentações e lançamentos de livros, entrevistas, peças teatrais, programas de televisão. E, para além

das dezenas e dezenas de *performances*, *happenings* e ações poéticas¹², muito da obra escrita e gráfica do artista está intrinsecamente relacionado com o modo como o autor as apresenta, as lê e como estas obras são editadas. Cada *media* com que trabalha trará sempre este caráter de análise do modo de produção (Ljungsberg), esta capacidade de lançar luz sobre a convencionalidade e a construtividade das fronteiras (Rajewsky), de se exibir enquanto *dispositivo sensível* (Méchoulan).

Conforme será desenvolvido no *Capítulo Seis* desta *Tese* (cf. *Infra*: 194), os próprios livros de Alberto Pimenta são *objetos performáticos*. Não são raras as vezes em

¹² No que diz respeito à fixação de termos como *performance* e *happening*, a posição de Alberto Pimenta é a seguinte: «Há apenas uma diferença entre ambos: a primeira é anunciada e faz-se num lugar que funciona como palco, para um público. O segundo acontece na rua sem se avisar ninguém. O *Homo Sapiens* não foi anunciado. Apenas o director do Zoológico, uma pessoa interessantíssima, sabia» (2013c: 10).

A propósito de tais definições, recomenda-se, ainda, a consulta da tese de doutoramento de Sandra Guerreiro Dias, que faz uma excelente «taxonomia analítica e descritiva dos eventos de Arte da Performance em Portugal entre 1980 e 1990», com base num estudo comparativo das atividades de artistas portugueses deste período. A autora define deste modo as noções de *Ação Poética*, *Arte da Performance* e *Happening*: «*Ação Poética* - ação que consiste na intervenção do corpo-performer em interação com a audiência num dado espaço-tempo. A principal área de intervenção artística é a poesia, podendo ocorrer o diálogo intermédia com outras artes. O/a performer pode ser o/a poeta-autor/a ou não. Também conhecido como “poesia ação”; *Arte da Performance* - ação corporal num dado espaço-tempo, em que a audiência participa ativamente na intervenção: indireta, isto é, ativando sentidos, ou diretamente, participando fisicamente na performance. Pode ocorrer em diálogo intermédia com outras artes. O corpo é simultaneamente suporte/materialidade e objeto da intervenção. *Happening* - apropriação da arte portuguesa do modelo tradicional de happening de Kaprow resulta numa sua expansão e variação, sendo aplicada em diversos modelos e de diferentes formas. Parte-se dos seus elementos-base, a relação entre arte-vida, o efeito estético de surpresa e choque, e a interação corpo-espaço-tempo-audiência mas é aplicado a diferentes eventos, intervenções e objetivos: concertos, conferências, intervenções de rua, intervenções urbanas, instalações, vídeo-performance, etc. No caso português, o happening resulta como mecanismo performativo que explora sobremaneira os efeitos surpresa, de choque, improvisação e experimentação. Pode decorrer num espaço-tempo circunscrito, isto é, que começa e acaba, ou pode prolongar-se no tempo e repetir-se. Pode estar presente ou tratar-se de um evento agendado. Usa-se esta designação também para identificar a atmosfera ou ambiente de surpresa ou mesmo constrangimento, que resulta da intervenção ou conjunto de intervenções» (Dias 2016: s/p).

que o autor evidencia o *medium* livro jogando com uma ordem de leitura já pressuposta, ironizando acerca dos textos de apresentação, invertendo a lógica das notas de fim de página. Assim também acontece quando o autor aparece em contextos artísticos e literários como lançamentos de edições, feiras do livro, exposições, entrevistas. Acentuando a via *performativa* de toda a relação *medial*, Pimenta vai jogar, subverter, transcender, ressaltar as fronteiras da *convenção* do *medium* literário, tal como vai jogar, subverter, transcender, ressaltar a convenção de outros *media* mais vinculados às «línguas e culturas ocidentais» como a televisão e a internet. Em questão está justamente tanto o jogo com as *fronteiras construtivas* e *convencionalizadas* quanto a historicidade que os atravessa, os reafirma ou os transforma. Trata-se de mexer, pois, com as «etiquetas» e os seus espaços de validação. Trata-se — diz Alberto Pimenta — «de levar às últimas consequências tudo aquilo que sempre foi e é óbvio em todos os processos escritos de comunicação e informação, desde o corte estrófico da poesia até à parangona do grande anúncio» (1990c: 303).

A *performance* surge, nesse sentido, como uma das vias de uma ideia de despragmatização da linguagem (expressa no ensaio *O silêncio dos poetas*), conforme destacado já por Sandra Guerreiro Dias, e de *incompletude* ou mesmo de *imperfeição* (Ramalho) de “Obra” enquanto *produto*. Trata-se, sobretudo, de uma *performatividade* que surge na obra de Alberto Pimenta enquanto fenômeno que cruza as fronteiras mediais, estabelecendo entre os *media* uma relação que coloca à mostra a singularidade de cada experiência artística ao mesmo tempo que as mobiliza sob um gesto comum.

O poético, nesta perspectiva, será sobretudo tomado «como valor independente das restrições verbais» (Baltruch 2017: 373). No caso «estaria também caracterizado por uma imediatez carregada de emoções, capaz de tocar algo que já está entre nós e no que ainda não tínhamos notado, basicamente, por termos ficado reféns dos nossos hábitos» (*ibidem*). No ensaio do qual destamos esta passagem, Burghard Baltrusch vai

chamar a atenção para um texto de Alberto Pimenta «Acerca da poética ainda possível» (1985a), para pensar o poético em um movimento que extravasa o linguístico. Neste texto de Alberto Pimenta, reeditado em *Obra quase incompleta*, o autor afirmará que a «poesia durante muito tempo parece que foi sonoridade, ritmo sonoro obtido com palavras; só muito tarde se tornou sobretudo escrita e, depois disso ainda, imagem criada a partir de palavras escritas: ritmo visual» (1990c: 281); «a poesia tendo sido ritmo criador de êxtases do corpo foi depois a pouco e pouco abandonando essa função e, por fim, renunciando mesmo à transmissão oral, fez a vontade dos funcionários da palavra e tornou-se primeiramente escrita» (*ibidem*: 282).

«A minha obra traz uma dúvida sistemática de que as palavras são sombras. A *performance* é uma tentativa de chegar ao corpo», disse ainda Alberto Pimenta em uma das conversas que tivemos¹³. Bem antes, em *A magia que tira os pecados do mundo*, o autor já falava de poesia enquanto *coreografia* — «forma de “grafia”, isto é, escrita ou notação dum movimento dos corpos» (1995a: 255). Ir ao coração da poética pimentiana é ir ao encontro de uma poética que tem no seu lastro «fazer da poesia este acto muito profundo, muito efêmero e em movimento, sempre em movimento, sempre inacabado, quase incompleto» (Pimenta 1990i: 10). A articulação de tal concepção de *ato poético* com uma *ritualidade* que converge tanto para as expressões em diferentes *media*¹⁴,

¹³ Esta conversa foi realizada por telefone em 8 de agosto de 2021.

¹⁴ O que vai ao encontro do modo como Éric Méchoulan remete à noção de intermedialidade enquanto recuperação de «certos restos incertos, restos anacrônicos» do *fazer*: «Telle est la situation sociale dans laquelle intervient la notion d'intermédialité, issue de cette vocation aux échanges, alimentant cette fin d'une clôture de la production des marchandises sur elles-mêmes, jouant de cette valorisation du travail immatériel et des procédures symboliques du langage. Telle est en même temps la chance qu'elle nous offre. Loin de rester dans la sphère mystérieuse d'esprits immatériels, c'est justement la *résistance même des matières et des temps, des médias et des situations, dont elle fait l'épreuve dans l'usage des relations, des choses et des personnes*. Sa dimension d'immédiateté permet de repenser, voire de conserver dans la dynamique des valeurs purement marchandes des flux tendus et des productions de présence certains restes incertains, des restes anachroniques» (2003: 27, *italicos nossos*).

quanto para uma ontologia da *arte da performance*, quanto para o modo como Giorgio Agamben desenvolve filosófica e politicamente sua *noção de profanação* é o que buscaremos começar a estabelecer no *Capítulo* a seguir.

2. Da *performance* à *profanação*: um breve cerimonial teórico

Diógenes tinha uma lanterna, pelo menos isso tinha, além da pipa e da roupa cínica (sim, não se vê Diógenes a pedir emprestado); sabia que por ali não havia homens (sérios ou a sério), estava portanto informado do que se passava em Atenas, talvez ainda melhor que se fosse hoje, porque sabia das coisas sem serem filtradas; tinha talento e inclinação para o happening; e, por fim, considerava-se a si mesmo o único homem (sério ou a sério) e procurava, é natural, um semelhante. Aí sim: eu fiz o mesmo quando me fui meter na jaula de macacos.

«Diógenes», *Cão celeste* nº11 (2013a)

Quando Alberto Pimenta atribui a Diógenes «um talento e inclinação para o happening», colocando o seu *Homo sapiens*, de 1977, no mesmo contexto da atuação do filósofo, o que enfatiza é uma apropriação muito ampla da ideia de *performance* e de *happening*. Na obra do autor, mais que uma nomenclatura para determinados campos de arte no contexto neovanguardista, happening e *performance* surgem como *estados de poesia*, formas expansivas de linguagem. O que «Pimenta propõe [é] a despragmatização (...) na sua forma mais radical: isto é, corporal» ressalta Sandra Guerreiro Dias (2016: 413). A escrita é experiência de perda, de afasia, de estranhamento linguístico, mas também da procura de uma expressão que possa vir *evidenciar o corpo* na palavra. Na segunda edição de *O labirintodonte*, Alberto Pimenta esclarece: «[n]a Alemanha, as palavras na minha cabeça perderam a virgindade por todos os lados» (2012c: 3). E, em um texto biográfico escrito para o catálogo da exposição *Alberto Pimenta. Registo(s) de viver*, o autor vai enfatizar — também a partir

da experiência na Alemanha — o quanto sua poesia partirá de um encontro com *formas* não verbais e com uma posição de *estranhamento* da língua:

o choque foi de línguas, cada uma com a sua realidade própria ... e então comecei a pintar: vida resolvida em obra ou vice-versa... e participei numa exposição colectiva... e foi apreciado... e continuei 4 ou 5 anos... mas depois voltei à poesia... conheci alguns poetas concretos alemães, não os mais notáveis, isso foi depois... essa poesia unia palavra e imagem ... entrelaçava-as ... (Pimenta 2014c: 16)

Mais adiante, falará de algumas de suas *performances*. «[C]hama-se performance: é apenas um poema que não pode ser dito por palavras... tem de ser escrito com o corpo ... escrevi muitos assim... arrisquei muito... num deles quase me matava ... a lesão ficou... não é de lesão que se trata sempre?» (*ibidem*: 17). Alberto Pimenta fala de lesões, choques, colapsos (*cf.* 1985h: 36), de «levar às últimas consequências tudo aquilo que sempre foi e é óbvio em todos os processos escritos de comunicação e informação» (*cf.* 1986a: s/p). Tais definições e explicações de Alberto Pimenta acabam por convocar uma reflexão em torno de uma noção cara aos estudos da *performance*: a *liminaridade*. «Quando as posições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para outro. Abre-se o espaço entre os opostos; o espaço liminar torna-se uma categoria privilegiada» (Fischer-Lichte 2019: 418).

No caso da poesia, trata-se de uma *experiência-limite*, que se dá no *limiar* da expressão na linguagem — que se mantém ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem¹⁵. Estamos diante de uma noção própria dos ritos de passagem, conforme

¹⁵ O que Jean-Luc Nancy defendeu ser na poesia sua resistência: «o que na língua, ou da língua anuncia ou contém mais do que a língua. Não a “sobre-língua” nem a “além-língua”, mas a articulação que precede a língua “em” si mesma (e que é tanto um “afecto” e uma “práxis”, ou um “ethos”, quanto propriamente uma “enunciação”)» (2005: 36). Nancy vai remeter a uma articulação da poesia enquanto «“ritmo”,

nos sugerem os estudos de ritualidade do antropólogo britânico Victor Turner, quando este remete a «um vínculo social generalizado que deixou de existir, e, contudo, simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais» (1974: 118). Revelando a íntima relação entre escrita e *performance* no âmbito dos estudos literários, Paul Zumthor também vai ao encontro de noções como «a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englob[a] sob o termo *ritual*» (2016: 47) para chegar à sua proposta central:

A “poesia” (se entendermos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. (Zumthor 2016: 47)

Por sua vez, esta leitura de Zumthor não deixa de se aproximar da que faz Richard Schechner quando este arrisca a seguinte definição para *performance*: «[r]itualized behavior conditioned and/or permeated by play» (Schechner 2002: 52). Note-se que, explorando a dobra da *performance* (reiterabilidade e reconhecimento), esta definição incide na *liminaridade* das experiências ritualísticas¹⁶, em um processo de *duração e*

“cadência”, “corte”, “síncope” (“espaçamento”, “batimento”), e com isso, nisso algo que (...) chamaria, para não dizer uma “figuração”, um desenho» (*ibidem*).

¹⁶ Para esta *Tese*, interessa sobretudo, o confronto que Victor Turner propõe entre a liminaridade destes rituais e os sistemas de posições sociais. «O que parece ter acontecido é que, com o incremento da especialização da sociedade e da cultura, com a progressiva complexidade na divisão do trabalho, aquilo que era na sociedade tribal principalmente um conjunto de qualidades transitórias “entre” estados definidos da cultura e da sociedade, transformou-se num estado institucionalizado. Mas traços da qualidade de *passage* da vida religiosa permanecem em várias formulações, tais como: “O cristão é um estranho no mundo, um peregrino, um viajante, sem nenhum lugar para descansar a cabeça”. A transição tornou-se, neste caso, numa condição permanente. Em parte alguma esta institucionalização da liminaridade foi mais claramente marcada e definida do que nos estados monásticos e mendicantes das grandes religiões mundiais» (1974: 131). Mais adiante, Victor Turner ressaltará que «a liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do

interrupção. Isto mesmo sugere também Renato Cohen quando afirma que o «*performer* é o ritualizador do instante presente» (2007: 97):

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim estando numa espécie de comunhão (e para isto acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-plateia e a participação do público, como nos espetáculos dos anos 60). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (Cohen 2007: 97, 98)

Schechner atribui ao ritual um processo autorreflexivo que de algum modo interrompe o curso do cotidiano: «[r]ituals are collective memories encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. Play gives people a chance to temporarily experience the taboo, the excessive, and the risky» (2002: 52). E esta ritualidade dar-se-á por um «comportamento restaurado» [restored behavior] — sequências organizadas de eventos que existem separadamente dos *performers* que “executam esses eventos”, criando assim uma realidade que existe num «plano diferente da existência do cotidiano» (Carlson 2010: 64). Conforme esclarece ainda Richard Schechner: «Every day people perform dozens of rituals. These range from religious rituals to the rituals of everyday life, from the rituals of life roles to the rituals of each profession, from the rituals of politics and the judicial system to the

relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia, são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento» (*idem*: 156).

rituals of business or home life. Even animals perform rituals» (2002: 52)¹⁷. Para Schechner, as *performances* (na arte, na religião, nos esportes, na sociedade, na vida comum):

are “restored behaviors,” “twice-behaved behaviors,” performed actions that people train for and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life roles in relation to social and personal circumstances. (Schechner 2002: 28)¹⁸

Um contexto de ênfase no *performativo*¹⁹, e no seu caráter ritualístico, será também evidenciado no âmbito da linguística. O ponto fulcral desta viragem *performativa* acontece em finais dos anos Cinquenta, em um conjunto de palestras apresentadas por John Austin. Ali, o autor apresentava a teoria dos *enunciados performativos*, definindo como *proferimentos performativos* aqueles que caracterizam a realização de um ato convencional (ritual ou cerimonial). «[A]o se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo» (1990: 25); «não é *descrever* o ato que estaria

¹⁷ Para Schechner, os rituais se distinguem do jogo e do drama em termos de “seriedade”: «Ritual has seriousness to it, the hammerhead of authority. Play is looser, more permissive – forgiving in precisely those areas where ritual is enforcing, flexible where ritual is rigid. To put it another way: restored behavior is playful; it has a quality of not being entirely “real” or “serious”» (2002: 89).

¹⁸ A definição de *performance* de Schechner estará vinculada aos estudos da dramaturgia social de Vítor Turner e de Erving Goffman em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956). Marvin Carlson vai destacar a herança das ciências sociais, afirmando que o termo «*performance*» — como área de estudo interdisciplinar — deve «muito à terminologia e às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia e na sociologia» (2010: 22).

¹⁹ Erika Fischer-Lichte explanando os conceitos de «performativo» e de *performance* vai contextualizar o primeiro no âmbito dos estudos da linguagem e da sociologia. Segundo a autora, a emergência da *performance* enquanto campo artístico irá modificar tanto os conceitos de *performance* quanto de *performativo*.

praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo (*idem*: 24).

A tese de Austin será retomada e criticada por autores como Émile Benveniste, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Judith Butler, Giorgio Agamben, Paolo Virno. A partir da teoria austiniana, esses autores vão explorar o caráter ritualístico da linguagem, articulando o embate entre palavra e ação, entre enunciado e política, entre repetição e *acontecimento* de linguagem. Judith Butler, por exemplo, irá pensar o *performativo* por via de um agenciamento entre uma plasticidade da ação e uma plasticidade da enunciação. Trata-se de perceber os atos de fala e a própria linguagem não enquanto causalidade entre sujeito e ação, mas a partir de uma série de agenciamentos que se repetem, que se *ritualizam* e que exigem que a convenção seja novamente e repetidamente recolocada sempre que um enunciado é proferido.

The ritual dimension of convention implies that the moment of utterance is informed by the prior and, indeed, future moments that are occluded by the moment itself. Who speaks when convention speaks? In what time does convention speak? In some sense, it is an inherited set of voices, an echo of others who speak as the “I”. (Butler 1997: 25)

Conforme sublinha Erika Fischer-Lichte, tanto Austin como Judith Butler «consideram o cumprimento do acto performativo como uma execução pública e ritualizada» (Fischer-Lichte 2019: 51). E tal dimensão política do *performativo*, em tal caráter público e ritual, não passa apenas pela confirmação de uma autoridade institucional, mas está aberta também para um vínculo ético sob a forma de promessa. Émile Benveniste já havia formulado a questão nestes termos:

Eis aí um domínio no qual se produzem os enunciados performativos, o dos atos de autoridade. Abrimos outro, no qual o enunciado não emana de um poder reconhecido, mas propõe um compromisso pessoal para

aquele que o enuncia. Ao lado dos atos de autoridade que publicam decisões que têm força de lei, há assim os enunciados de compromissos relativos à pessoa. (1976: 301)

Na mesma linha, Giorgio Agamben, em *Il sacramento del linguaggio* (2008), apontará para uma ética e uma política inerentes à palavra humana que a função performativa acabaria por exhibir. E posições como essas — que, por um lado, problematizam o *performativo* em função de uma ritualidade que revalida um código geral e um campo institucional, e, por outro, em função de um compromisso que precisa de ser, continuamente, posto em ato — são especialmente relevantes para desenvolvermos questões articuladas à arte da *performance* em Alberto Pimenta, e esta, por sua vez, ser pensada em relação ao forte viés político da obra deste autor. A produtividade dos desdobramentos estético-políticos do enunciado *performativo* será mais demoradamente trabalhada no *Capítulo Seis* desta *Tese*. Para já, interessa especialmente apresentar o escopo que subjaz à articulação entre a matriz *performativa* da obra do autor e a noção de *profanação*.

2.1. *Performance*, ruptura, assimilação

A performance é um género próprio, que não se confunde com nenhuma das restantes formas dramáticas clássicas ou modernas... nem com a tragédia, ou a comédia, o melodrama, a ópera, opereta, revista, telenovela... Seria desejável poder escrever as suas origens, a fim de poder também compreender melhor os seus fins. E nem faltam os livros nem os artigos a descrever essas origens: numa abundância que se explica precisamente pela falta de certezas. De facto, tudo continua na penumbra.

«Esta peça é sua, estime-a», *Pravda* n°6 (1988f)

A passagem acima volta a evidenciar a complexidade com que Alberto Pimenta lida com questões conceituais, neste caso reportando-se à conceituação da *performance*. E, como defenderá Sandra Guerreiro Dias, esta é uma complexidade que percorre não apenas a obra de Alberto Pimenta mas todos os estudos da *performance* enquanto campo artístico, convergindo numa «problemática taxonómica» (2016: 416). Para RoseLee Goldberg — que em 1979 publica a primeira edição da história da *performance*, acompanhando o intenso desenvolvimento desta expressão artística —, «[a] história da *performance* no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público» (Goldberg 2012: 10). A *performance* será uma herdeira privilegiada do desejo de intervenção, de ruptura e radicalização operado nas mais diversas expressões artísticas do século XX.

Devido à sua postura radical, a *performance* tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; sempre que determinada escola — quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual — parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à *performance* para destruir categorias e apontar para novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda — refiro-me aqui aos artistas que lideraram sucessivamente o processo de ruptura com as tradições —, a *performance* situou-se, ao longo do século XX, no primeiro plano dessas actividades: uma vanguarda da vanguarda. (Goldberg 2012: 8)

Vanguarda da vanguarda, a *performance* carregava consigo o apelo da transgressão dos limites, da inovação radical e da descoberta: o espírito provocador e a exploração do acaso e da simultaneidade do Futurismo; a dimensão arte-vida-celebração do dadá de Hugo Ball e Emmy Hennings; a quebra da teleologia narrativa no teatro de Alfred Jarry e de Antonin Artaud; a exploração do espaço da obra nas colagens

de Picabia; a inadequação tipológica da Merz de Schwitters; a fusão de materialidades nos balés esculturais da Bauhaus; a exploração do gesto enquanto obra e da obra enquanto gesto no *action painting* de Jackson Pollock; a poesia visual. Enquanto *pulsão de vanguarda* — no sentido de uma arte que se coloca como lugar de tensão, de interrupção, de questionamento das convenções e também das instituições²⁰ —, a *performance* afirmar-se-á como meio crítico, de exploração de possibilidades, de mobilização de fronteiras, de exposição de aspectos de produção e de lançamento de repto a tópicos basilares da arte, como a tradição, a relação entre produtor e espectador, a intervenção no espaço e no tempo²¹.

É já sob esta conjuntura que, em 1959, Allan Kaprow leva a público a peça *18 happenings in 6 parts*, na Reuben Gallery, em Nova Iorque, cunhando o termo “*happening*” no vocabulário das artes. Em um texto no qual abordava a fortuna do *happening* na cena nova-iorquina — e refletindo acerca do confronto arte-vida-política —, enfatizará: «Happenings are not just another new style. Instead, like American art of the late 1940s, they are a moral act, a human stand of great urgency, whose professional

²⁰ Interessa ter presente o modo como Hall Foster traça a diferença entre convenção e instituição e as consequências que essa diferença tem para a vanguarda histórica e para a neovanguarda: «Obviamente, a convenção e a instituição não podem ser separadas, mas tampouco são idênticas. Por um lado, a instituição da arte não rege totalmente as convenções estéticas (isso seria demasiado determinista); por outro, essas convenções não incorporam totalmente a instituição da arte (isso seria demasiado formalismo). Em outras palavras, a instituição da arte pode *enquadrar* as convenções estéticas, mas não constitui-las. Essa diferença heurística pode nos ajudar a distinguir o que a vanguarda histórica e a neo-vanguarda priorizam: enquanto a vanguarda histórica enfoca o convencional, a neo-vanguarda concentra-se no institucional» (Foster 2017: 37).

²¹ Importa destacar o quanto várias leituras da obra de Alberto Pimenta vão privilegiar nela uma pulsão de vanguarda, um experimentalismo formal, de iconoclastia e de questionamento do sistema das artes característicos dos movimentos de vanguarda. No Capítulo anterior, referi a passagem em que Carlos Nogueira afirma que a obra do autor «continua a assumir-se como a mais legítima representante de uma Vanguarda sinónimo de recurso a meios originais de caricatura e dissolução dos conceitos tradicionais de literatura e de poesia, entendida apenas como manifestação do inefável e do transcendente» (Nogueira 2002: 18); também relatei a «pose irascível» com um sentido de vanguarda. Voltarei a esta questão no Capítulo Cinco.

status as art is less a criterion than their certainty as an ultimate existential commitment» (Kaprow 1993: 21). Expõe-se, assim, uma proposta de reconversão *arte-vida*, patente desde a célebre afirmação de Joseph Beuys, «Every man is an artist», à noção do «Un-Artist» de Allan Kaprow — a arte como-a-vida [*lifelike art*]: «The un-artist makes no real art but does what I've called lifelike art, art that remind us mainly of the rest of our lives» (1993: 229)²².

Será por via de um processo de questionamento dos parâmetros intrínsecos da arte enquanto produção de artefatos que a *performance* firmar-se-á enquanto gênero artístico. Analisando a *performance* enquanto linguagem artística, Renato Cohen afirma que esta «está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte» (2007: 38). Tomada «como arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a *performance* acaba entrando por caminhos e situações antes não valorizados como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte» (*ibidem*).

A afirmação da *arte da performance* reflete ainda um contexto convulsivo de incitação e inquirição dos modos de representação no contexto do «homem entre a multidão»; envolvido «pela Rádio, pela Televisão, pelo Cinema, pelas formas que vê colocadas nas paredes, pelas ruas, pelos meios de comunicação de massa» de que fala Melo e Castro (1965: 71, 72). E Michel Kirby — ao defender para a arte da *performance* uma herança que ultrapassa o teatro — vai contextualizá-la como modo de expressão

²² Um texto que Kaprow assina em finais de Setenta pode clarificar esta noção de «*lifelike art*» e seu aspecto de indagação da arte e das convenções: «A new art/life genre therefore came about, reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art. For example, it was clear to me how formal and culturally learned the act of shaking hands is; just try to pump a hand five or six times instead of two and you'll cause instant anxiety. I also became aware that artworks of any kind could be autobiographical and prophetic. You could read paintings like handwriting, and over a period of time chart the painter's abiding fantasies, just as you might chart writers' thoughts from collections of personal letters or diaries. Happenings, and later Activities, being less specialized than paintings, poems, and the other traditional arts, readily lent themselves to such psychological insights» (Kaprow 2001: 195, 196).

de uma sociedade globalizada, cosmopolita e multimediatizada: «Since the Happenings with which we are concerned here were produced by educated and perceptive men living in what, at the moment, is the greatest cultural center in the world, the use of diverse stimuli should not be surprising» (Kirby 1965: 23).

Como ápice de uma intensa efervescência de experimentação teórica, artística e vivencial — de análise e reconfiguração da relação com os espaços, corpos, tempos e produção humanos, resvalados em movimentos políticos que urgem a invenção de modos outros de criação e de atuação —, a *performance* passa a ser reconhecida como expressão artística independente. Sob o fulgor desta inquietude, torna-se um campo artístico reconhecível nos anos Sessenta e Setenta.

A *arte da performance* e a exploração do caráter *performativo* da obra surgem, pois, como respostas fissurantes às formas multimediatizadas do capitalismo. São uma via para ultrapassar os marcos oficializados da arte, de questionar o mercado artístico e de provocar os limites do próprio fazer artístico (que vemos em propostas como as de *unart* e *nonart* de Allan Kaprow). Sob uma crítica direta aos modelos de produção vigentes da época, a *performance* desobstruiu caminhos e explorou a convergência entre a experimentação de modos de *fazer* e de modos de existir. Todavia, cabe evidenciar que a dinâmica dessa expressão artística não deixa também de se coadunar com os modos de capitalização das ideias, da cultura e da própria vida, que passaram a disponibilizar ao público consumidor, na perspectiva do mercado, novas e mais diversificadas expressões.

Sven Lütticken — em um texto de 2010 intitulado «Actuar nas fronteiras omnipresentes da autonomia», incluído no catálogo da exposição *Às artes, cidadãos*, que teve lugar na Fundação de Serralves — vai direto ao ponto: «vivemos numa cultura de *performance* e essa “performance é (...) ambígua (...), significando quer uma *autoperformance* quase dramática, quer o processo económico de alguém — sendo o primeiro cada vez mais indispensável ao segundo» (2010: 135). Ou seja,

paradoxalmente, o processo que veio questionar o caráter autônomo da modernidade estética acaba por se ver na encruzilhada de ter seus não-objetos artísticos assimilados à produtividade do capital financeiro — produtividade fluida, imaterial, simbólica, *performativa*. Peio Aguirre, também no catálogo *Às artes, cidadãos* e ainda problematizando a questão da autonomia, frisar que «[a] autonomia da arte encontra na indústria cultural a sua contra-utopia: a arte é parte dessa indústria cultural, mas, no entanto, para continuar a ser arte necessita de autonomia, justamente para não se diluir no interior de uma indústria cultural espetacularizada que não é arte» (Aguirre 2010: 54).

Compreensão semelhante é trazida por Hall Foster, em *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* (1996), quando escreve «[u]ma reconexão da arte com a vida *ocorreu*, mas nos termos da indústria cultural, não da vanguarda, cujos procedimentos foram há muito tempo assimilados nas operações da cultura do espetáculo (em parte mediante as próprias repetições da neovanguarda)» (Foster 2017: 39, *itálicos do autor*). Vale, contudo, ressaltar que, apesar de admitir a assimilação da arte pela “cultura do espetáculo”, o livro de Hall Foster é, em larga medida, uma defesa da qualidade ontologicamente disruptiva do espírito vanguardista. Em reação a *Theorie der avantgard* (1974) de Peter Bürger — e à percepção deste autor de que as vanguardas históricas teriam fracassado, ainda que heroicamente, enquanto as neo-vanguardas nada mais fizeram que repetir este fracasso, mas agora de forma «patética e farsesca» ou ainda «cínica e oportunista» (cf. Hall 2017: 30) —, Hall Foster irá defender:

Em suma, Bürger toma ao pé da letra a retórica romântica da vanguarda, de ruptura e revolução. Dessa maneira, não percebe as dimensões fundamentais de sua prática. Por exemplo, ignora a dimensão *mimética*, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer (como no *dadá* de Colônia). Também não percebe sua dimensão *utópica*, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser,

mas o que não pode ser — outra vez, como uma crítica ao que é (como no De Stijl). Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como sendo pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo simultaneamente contextuais e performativos. *Contextual* no sentido em que o niilismo do cabaré do ramo Zurique do dadá elaborou criticamente o niilismo da Primeira Guerra Mundial, ou em que o anarquismo estético do ramo Berlim do dadá elaborou criticamente o anarquismo de um país militarmente derrotado e politicamente destruído. E *performativo* no sentido em que esses dois ataques à arte foram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. (Foster 2017: 35, *itálicos do autor*)

Reabilitando os processos de ruptura e continuidade, de quebra e aglutinação próprios dos movimentos de vanguarda enquanto forças que atravessam o fazer artístico, e o fazer contemporâneo, Foster vai buscar «os termos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas» (Foster 2017: 20). No que respeita à questão da *reconversão arte-vida*, por exemplo, defenderá que «essa formulação só é simples na aparência» (Foster 2017: 34), já que, nas vanguardas, «o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim *um exame contínuo das convenções de ambas*» (*idem*: 36). A obra, argumenta ainda Foster,

tem de *sustentar uma tensão entre arte e vida*, e não de alguma maneira restabelecer a conexão entre uma e outra. E mesmo Kaprow, o neovanguardista mais leal à linha de reconversão, procura não desfazer as “identidades tradicionais” das formas artísticas — isso para ele é indiscutível —, e sim examinar os “enquadramentos ou formatos” da experiência estética definidos em um tempo e lugar específicos. É esse exame de enquadramentos ou formatos que guia a neovanguarda em suas fases contemporâneas, e em direções imprevisíveis. (*idem*: 36, *itálicos nossos*)

Tal *tensão* arte/vida é equacionada também na introdução aos estudos da *performance* de Richard Schechner, designadamente quando este analisa a emergência de esteticidade nas manifestações ritualísticas: «The shift from ritual to aesthetic performance occurs when a participating community fragments into occasional, paying customers. The move from aesthetic performance to ritual happens when an audience of individuals is transformed into a community» (Schechner 2013: 81). O investigador vai inclusive destacar que a tendência de se mover entre o ritual e o espetáculo é algo presente em todas as performances (*cf.* *Ibidem*). O que interessa nesta formulação de Schechner é perceber o *performativo* justamente nesta fronteira, em uma certa indiscernibilidade entre o ritual, o artístico, a indústria cultural.

Em 1966, no contexto das apresentações de «Concerto e audição pictórica» — considerado o primeiro *happening* português —, Arnaldo Saraiva irá valorizar «o combate à espetaculosidade, o convite contínuo a que os presentes abandonem a comodidade das poltronas, rompam a distância que vai do palco à plateia e sejam a um tempo beneficiários e autores de ‘teatro’» (1966: s/p). No mesmo texto, o autor também ressalta aspectos próprios de uma experiência terapêutica e comunitária de um ritual — «uma psicoterapia em grupo, com a vantagem de dispensar o psiquiatra, que, quando muito, é substituído pelo mínimo comum artístico, e com o mérito de fundir da melhor maneira elementos oriundos de diversos campos de criação, individual ou coletiva» (*ibidem*). Importa destacar esta formulação «espetáculo sem espetaculosidade», pois ela ressalta a complexidade da arte *performance* em um contexto artístico que perpassa o rito e o *espetáculo*, a experiência e o consumo.

De resto, as leituras que Arnaldo Saraiva faz, ainda em finais da década de Sessenta, das expressões experimentais, no caso de Portugal, e da poesia concreta, no caso do Brasil, indiciam o que parece ter sido o maior interesse de Alberto Pimenta nestas formas de expressão, inclusive no que diz respeito à relação mantida com a *performance* e o *happening*. Trata-se, sobretudo, de pensar o *ato poético*: «Cada poema

experimental é um acto de fé na liberdade, logo uma luta contra tudo quanto possa amputá-la, impedi-la, desvirtuá-la. Acto actuante que se prolonga até para lá do tempo do poema. Acto – não facto» (Saraiva 1967: s/p). *Ato poético*, pois, mesmo no sentido da definição proposta por Octávio Paz quando, acerca da poética da modernidade, afirmava que o poema já não consistia apenas em uma realidade verbal, mas seria também um ato: «O poeta diz e, ao dizer, faz» (Paz 1984a: 85).

Coerente com esta reivindicação da liberdade e de responsabilidade do *ato poético*, não foram raras as vezes em que Alberto Pimenta fez incisivas críticas ao modo como, no contexto do chamado pós-modernismo, a *performance* viria a ser explorada enquanto “produto da moda” no mercado artístico²³. Ainda em 1990, afirmaria que «não vai muita à bola com a etiqueta da *performance*» (*apud* Pacheco 1990: 14). Numa conversa com Fernando Assis Pacheco da qual extraio esta afirmação, Pimenta chega mesmo a afirmar que a *performance* «vem de uma zona diferente da [sua] e para o [seu] gosto tem uma estética demasiado gratuita» (*ibidem*) — dizendo preferir designar suas atuações como *atos poéticos*²⁴. E em outra entrevista, agora a Pádua Fernandes, em 2010, declarava com ironia: «a intenção geral da *performance* e do *happening*, despertar para o oculto sob as aparências, já passou de todo. O contrário é que conta: as aparências. Mas não foi sempre assim? Do que é que nos queixamos afinal?» (Pimenta 2010e: s/p). É, porém, em sua última lição na Universidade Nova de Lisboa (quando

²³ Alberto Pimenta tem sérias ressalvas à noção de pós-modernismo, como se pode confirmar na seguinte passagem: «Pós-modernismo? Já a designação, a falta de nome próprio, o empréstimo com referência temporal “pós”, mostra que se trata dum “rabo”. Um rabo sem cabeça para pensar, olhar para ver, ouvidos para ouvir, mãos para sentir, pés para andar, apenas rabo para sentar. O fenómeno não é novo. Desde que há cultura há adequação, movimento e pós-movimentos» (Pimenta 1998d: 183).

²⁴ Nas várias das conversas que com o autor, ele fez questão de sublinhar que o *ato poético* consistia na relação entre autor, público e obra. Em *Homo sapiens*, por exemplo, o ato poético estaria no ponto convergente de uma relação entre a sua presença na jaula do Jardim Zoológico, a copilação da reação dos passantes e a transformação destes dois momentos em livro. O *acontecimento* resultante dessas operações encerraria o *ato poético*.

percorre um trajeto entre o binômio corpo-alma na cultura e na literatura ocidental) que Alberto Pimenta faz uma das suas críticas mais afiadas. Na ocasião, Pimenta comentava uma iniciativa, promovida por uma grande instituição cultural, que consistia em utilizar a casa e, especificamente, a cama de Garcia Lorca, para instalações artísticas e *performances*. Em uma das *performances* levadas à cena, os célebres irmãos Gilbert & George aparecem deitados, vestidos e calçados, sobre a cama de Lorca. Compartilhando da exasperação de um texto do pintor Eduardo Arroyo²⁵, publicado no *El país*, na altura destas apresentações, Alberto Pimenta irá dizer:

A cama, que é o lugar do princípio do fim... costuma ser... no caso de Lorca, foi dessa cama que ele saiu para ser fuzilado... Que usam essa cama para eventos da área da instalação e da performance, sobretudo o protagonizado – cito Arroyo – “por los dos tontitos, Gilbert & George”, que são dois cidadãos britânicos que assomam como fantasmas o mundo da arte, da performance e da instalação. Não é só usar a cama de onde ele saiu descalço. É, como diz o Eduardo Arroyo, meter naquela cama sapatos ingleses comprados certamente em saldos. (Pimenta 2014e: 1h00min07seg)

E remata:

desde há alguns anos para cá, eu acho que se pode afirmar, quase sem nenhuma espécie de dúvida, que é este tipo de arte que tem humilhado mais o Homem. Mais do que o próprio capitalismo. Porque o faz voluntariamente, não tira lucro nenhum a não ser desses subsídios que

²⁵ O artigo de Eduardo Arroyo foi publicado na edição impressa do jornal *El País* em 4 de dezembro de 2007, e dizia o seguinte: «Estos dos tontitos de Gilbert and George, estos dos artistas bastante pesaditos de un solo cuadro, de una sola cristalera, de ninguna manera quieren jubilarse. Son como esas dos tías que tenemos todos y que ya viejas no se deciden a separarse después de haberse soportado años y años en una soledad impensable. Estas dos simpáticas actrices del cine mudo, que por supuesto tienen pasaporte británico, se meten en la cama de García Lorca, sin quitarse los zapatos. Ellos nunca morirán con las botas puestas como el general Custer-Lorca. Hacen *performance* de un objeto donde el poeta debiera de haber muerto de muerte natural. Hacen *performance* de la cama que el poeta estuvo obligado a abandonar para refugiarse, llorando de miedo él, en casa de sus amigos los Rosales, y terminar fusilado en una fosa al lado de dos banderilleros y de un maestro de escuela cojo».

o hipotecam ao poder, e não chega a resultado nenhum. Foi perdendo o corpo, com ele foi perdendo a alma, e, com as duas coisas, a forma. (Pimenta 2014e: 1h03min54seg)

Alberto Pimenta não parou de todo de fazer *performances*, ou atos poéticos desde então. E mesmo não cessou de afirmar essas formas de expressão enquanto campos que enriquecem e expandem a experiência da linguagem, a experiência do poético. O percurso que traçamos até aqui talvez contribua para percebermos que, na obra de Alberto Pimenta, a *performance* e o *performativo* interessam, sobretudo, pela dimensão de autorreflexividade que trazem. O *performativo* se coloca como via de inquirição contínua da própria noção de “arte”. Na entrevista a José Mário Silva, para o DNA, ainda em 2000, Alberto Pimenta apontava para uma compreensão da *performance* nesta perspectiva:

Eu acho que um certo tipo de “happening” continua a fazer sentido, mas temo que não exista muito espaço para ele no actual cenário mediático. Por exemplo, qualquer “happening” com uma intervenção política está a entrar no campo da manifestação. Há espaços hoje muito bem delimitados em que o “happening” não estará nunca, talvez, totalmente à vontade. O mesmo não se passa com a “performance”. É um espetáculo que exige muitíssimo, muito mais do que um espetáculo de teatro, porque não é representar, é qualquer coisa de único. A verdadeira “performance” nunca se faz duas vezes. Aconteceu em certas circunstâncias, com um certo público, e não se repete. O papel que o artista conceptual pode ter, hoje, é este: não fazer uma modernidade que consiste em variar o que as linguagens artísticas estão fartas de dizer, mas apresentar momentos que confrontem quem os vive com esta ideia: afinal, é possível, que as coisas aconteçam de outra maneira. (Pimenta 2000e: 19)

O que parece estar em jogo é questionar o modo como a arte é *performada* depois de já encenado o seu fim, a destruição da sua objectualidade, a queda da sua

«aura» (Benjamin), a quebra de um «círculo da crença» (Bourdieu). Trata-se, enfim, da questão (que talvez seja a mais complexa de todas): de que falamos quando falamos de arte, do artístico e do artista hoje? Ou, tentando ser mais clara através das palavras de Rosa Maria Martelo, pensar *performance* e poesia «passa por pensar a forma e função da arte no contexto da sua inevitável e reconhecida recuperação pelo mercado» (2013: 48).

2.2. *Performance*, ritualidade, profanação

o processo que levou à autonomia da arte foi o que levou também à sua destruição. não haja dúvidas: a arte está destruída, é ela mesma a ruína das próprias runas, o tal mito que esqueceu do próprio rito.

Read & mad (1984d)

A epígrafe acima é uma passagem do texto introdutório de *Read & mad* (1984d), livro que, remetendo ao gesto duchampiano, é constituído por poemas criados a partir da apropriação e montagem de versos de Pessoa e Camões. Nesta introdução, Alberto Pimenta irá precisamente questionar o valor de autenticidade da obra de arte, remetendo ao célebre texto de Walter Benjamin acerca da perda da aura no contexto da reprodutibilidade técnica. Para Alberto Pimenta, a desvinculação da obra de seus velhos rituais sagrados, e mesmo de suas propriedades artísticas, não irá necessariamente significar o fim do seu valor de culto. Vale acompanhar o modo como Alberto Pimenta expõe a questão:

[P]or exemplo, walter benjamim: “tal como o peso absoluto que originalmente incidia no seu valor cultural fez da obra de arte em primeira linha um instrumento mágico que só tardiamente veio a ter

reconhecimento como arte, assim o peso absoluto que hoje se atribui ao seu carácter exibitório empresta-lhe funções novas, das quais a que actualmente se destaca, a artística, poderá mais tarde vir a ser considerada secundária”.

porém ainda não foi. o ready-made deixou quase toda gente frustrada. deixou frustrados todos os penúltimos metafísicos, que tanto tinham eles ainda também para fazer, em quadros e quadras e melopeias com peias ou sem peias, etc. foi grave.

(Pimenta 1984d: 4)

O *ready-made* de Duchamp é, de fato, um acontecimento crucial. Apesar da abolição do carácter de “obra” e mesmo de “artefato artístico”, o que aconteceu ali foi a própria reencenação de regras que compõem o culto. A criação de Duchamp mesmo desvinculada da produção de obra, mantém (ainda que ironicamente) todas as regras *performativas* que fazem o “objeto artístico” credível, autorizado: a instituição do museu, a noção romântica de obra de arte (na escolha, por exemplo, do título a *Fonte*), a assinatura do artista que se vincula ao objeto a ser exposto como via de sua autenticidade²⁶. O *fetich* da obra passa a ser a sua exposição. Ou como dizia Guy Debord acerca da noção de mercadoria e de seu consumo: «O consumidor real torna-se um consumidor de ilusões. A mercadoria é esta ilusão efectivamente real, e o espetáculo a sua manifestação geral» (Debord 2012: 28).

O que se percebe é que, apesar de a arte ter encontrado a face da sua mais absoluta *reprodutibilidade* com propostas como o *ready-made* e a *pop-art*, o culto que a fundamenta enquanto arte permaneceu, embora tenha sido deslocado. É lícito talvez aqui concluir que a arte se desvinculou de seus ritos de uso/produção material, integrando-se agora aos ritos de comércios/exposições de objetos e de “não-objetos”

²⁶ Conforme diz Hall Foster: «Em todo caso, do mesmo modo que o Ródtchenko, o Duchamp é uma declaração, uma declaração performativa: Ródtchenko “afirma”; Duchamp “escolhe”. Nenhuma dessas obras pretende ser uma análise, muito menos uma desconstrução. O monocromo preserva o status moderno da pintura “feita para exposição” (pode até ser aperfeiçoado aí), e o ready-made deixa intacto o nexa galeria-museu» (2017: 38).

artísticos e na própria dinâmica da sua recepção. É isto que Alberto Pimenta nos dá a ver em outra passagem de *Read & mad*:

a chamada autonomia da arte foi produto da separação que a sociedade burguesa introduziu entre o económico e o político por um lado (o “real”) e o cultural e o ritual por outro. a arte emancipou-se sim (das suas próprias normas, da sua ritualização), fingindo tornar-se ela o verdadeiro real, porém na verdade transformou-se apenas em mercadoria destinada a ser consumida por um público pagante, entre o devoto e o devoluto: público de concerto, de exposição, de teatro, de ópera. público ledor. a arte foi-se desprendendo do seu próprio rito de arte, mas manteve todo o mito, manteve-se como o (g)rito dos sentimentos *indizíveis*, lembranças, apóstrofes, esperanças, (uma coxa, uma dor, a liberdade), o espaço de expressão e sublimação daquilo que a sociedade burguesa considera *ilegal*. deste modo foi mantendo preso a si um público pouco ou nada apreciador, impingindo-lhe a ideia de que era muito importante para ele (isto naturalmente até certo ponto com o apoio do próprio poder político e económico, sempre interessado em todos os espaços de sublimação ou limação subliminar). na verdade, a arte foi-se tornando cada vez mais importante apenas para si mesma... como comércio das tais “projecções subjectivas” de que adorno fala. (Pimenta 1984d: 4)

Podemos assim entender por que razão a *Fonte* duchampiana não perdeu a “aura” de obra de arte. Esta manteve-se justamente pelo esvaziamento do valor de uso, tendo agora toda a aura na exposição e na autenticidade de uma autoria. O gesto de Duchamp é categórico em mostrar que, no processo de desobjectualização da arte, o que se preserva é o «*rito artístico*», o que «[n]a arte que transmite e manifesta seus próprios poderes, sua capacidade de consolidar, em qualquer situação» conforme a definição de rito artístico de Stéphane Huchet. «No rito, é preciso gestos, contextos, textos, discursividades, encenação, participação, crença, etc. A arte sabe manejar tudo isto», sublinha Huchet (2016: 137). E acrescenta:

Tudo o que foi testado de extremo nas vanguardas do século XX, todos os enunciados iconoclastas nunca deixaram de relançar o rito artístico. O jogo moderno da “de-” e “re-codificação” não trai o princípio do rito. Esse jogo nunca deixa de funcionar como experimentação do pertencimento a uma mesma comunidade simbólica. Atrás do rito, existem o mito estruturante da crença no artista e uma demanda social que lhe é conexas. (*Idem*: 138)

O «círculo da crença» fora renovado. Segundo Pierre Bourdieu, tal «consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação» (2001: 20). Mesmo na década de Sessenta, marcada pela multiplicação de iniciativas de quebra do «círculo da crença», o que se vê é que «essas espécies de sacrilégios rituais, dessacralizações ainda sacralizantes que se limitam sempre a escandalizar os crentes, estão votadas a serem, por sua vez, sacralizadas e a fundarem uma nova crença» (2001: 27). Comenta Bourdieu:

Paradoxalmente, nada é mais bem feito para mostrar a lógica do funcionamento do campo artístico do que o destino dessas tentativas — na aparência, radicais — de subversão: pelo fato de aplicarem ao ato de criação artística uma intenção de escárnio já anexada à tradição artística por Duchamp, elas são imediatamente convertidas em “ações” artísticas, registradas como tais e, assim, consagradas pelas instâncias de celebração. A arte não pode deixar de manifestar-se livremente a verdade sobre a arte sem a ocultar, fazendo desse desvelamento uma manifestação artística. E é significativo, ao contrário, que todas as tentativas para colocar em questão o próprio campo da produção artística, a lógica de seu funcionamento e as funções que ela desempenha, pelas vias altamente sublimadas e ambíguas do discurso ou das “ações” artísticas, como em Maciunas ou Flynt, sejam não menos necessariamente votadas a serem condenadas, até mesmo pelos guardiões mais heterodoxos da ortodoxia artística porque, ao

recusarem entrar no jogo e contestar a arte nas regras, ou seja, artisticamente, seus autores questionam não uma forma de entrar no jogo, mas o próprio jogo e a crença que lhe serve de fundamento, única transgressão inexplável. (Bourdieu 2001: 28)

É curioso observar ainda como Allan Kaprow, numa leitura em perspectiva da história do *happening* — elucidativamente intitulada «On the Way to Un-Art», prefácio à edição expandida de *Essays on the blurring of art* —, apontará as crenças vinculadas ao mercado artístico como as «crenças que continuaram inabaláveis» no campo das artes:

[E]ven the experimental Happenings appeared saddled with the art history they would replace. I'm not referring to the traditional topics of genre, style, and subject matter with occupy historians and critics. I'm talking about unquestioned beliefs associated with all the arts. For example, belief in objects that can be possessed; belief in eternity; belief in control an skill; belief in creativity; belief in publicity and fame; belief in marketability. These beliefs guided the Happenings no less than the conventional arts and popular culture. (Kaprow 2001: xxviii)

Ora, o que se vê através das várias perspectivas aqui articuladas é uma percepção muito clara de que o culto que envolvia a obra de arte fora deslocado para uma arte sem obra ou uma arte cujo culto pode ser confundido com o devotado a outros tipos de produções técnicas. É isto também o que começará a desenvolver Giorgio Agamben logo em seu primeiro livro, *L'uomo senza contenuto* (1974). O filósofo verificará que a «decadência da aura» não teve como consequência a «libertação do objeto do seu invólucro cultural» (cf. Agamben 2012a: 172). O que aconteceu foi que o «objeto — recriando e exaltando, antes, ao máximo, em um outro plano, a sua autenticidade — ganhava um novo valor, perfeitamente análogo àquele valor de estranhamento» (*ibidem*).

A tese de Agamben é que a «crise da arte no nosso tempo é, na realidade, uma crise da poesia, da [poíesis]» (Agamben 2012a: 103). Observe-se que «poesia não designa aqui uma arte entre outras, mas é o nome do *fazer* mesmo do homem, daquele operar produtivo do qual o *fazer* artístico é apenas um exemplo eminente» (*ibidem*). É sob uma crítica à tradição político-filosófica que vinculou todo o *fazer* humano a uma esfera de *práxis* que o autor retoma o sentido grego de *poíesis*, afirmando:

A pergunta sobre o domínio da arte toca aqui uma zona na qual toda a esfera da ποίησης [poíesis] humana, o agir produtivo na sua integridade, é posto em questão de modo original. Esse fazer produtivo (na forma de trabalho) determina hoje em toda parte o estatuto do homem sobre terra, entendido a partir da *práxis*, isto é, da produção da vida material; e é precisamente porque afunda as suas raízes na essência alienada dessa ποίησης e faz a experiência da “degradante divisão do trabalho em trabalho manual e intelectual” que o modo como Marx pensou a condição do homem e a sua história mantém toda a sua atualidade. O que quer dizer a afirmação de que o homem tem, sobre a terra, um estatuto poético, isto é, produtivo? (Agamben 2012a: 103)

Para Agamben, «o homem que perdeu o seu estatuto poético não pode simplesmente reconstruir em outro lugar a própria medida» (Agamben 2012b: 166). E nisto estaria a grande força de gestos artísticos como o *ready-made* e a *pop-art*. Em ambos, «nada vem à presença senão a privação de uma potência que não chega a encontrar em lugar algum a própria realidade» (Agamben 2012a: 109). A *poíesis*, assim,

concebe seu poder apenas como privação (mas também essa privação é, na realidade, um dom extremo da poesia, o mais acabado e carregado sentido, porque nele o próprio nada é chamado à presença), é a própria obra de arte que devemos interrogar, porque é na obra que a ποίηση [poíesis] realiza seu poder. Qual é, então, o caráter da obra no qual se concretiza a atividade produtiva do homem? (Agamben 2012a: 110).

A resposta de Agamben será dada através de uma noção fulcral para o seu pensamento (inclusive para a noção de *profanação*): a *inoperosidade/inoperatividade*²⁷. Numa conferência proferida no Museu de Serralves, em 2007, intitulada «Arte, inoperatividade, política», Agamben oferece um resumo bastante elucidativo do que constitui tal noção de *inoperosidade* e do quanto esta opera como ponto de articulação entre arte e política na perspectiva de uma assinatura teológica que atravessa todas as estruturas do Ocidente²⁸. Logo no início do seu texto, o autor apresenta o ponto da questão:

Nos últimos três anos concentrei as minhas pesquisas sobre algo que poderia definir como uma genealogia teológica da economia e do governo. Tratava-se de mostrar como o actual domínio da economia e do governo em todas as esferas da vida social tinha o seu paradigma na teologia cristã dos primeiros séculos, quando, para conciliar a Trindade com o monoteísmo, os teólogos a apresentaram como uma “economia” divina, como a forma pela qual Deus organiza e governa tanto a vida divina como o mundo criado. (Agamben 2008: 39)

Na esteira de Walter Benjamin, Agamben percebe o capitalismo enquanto «um fenómeno religioso», «uma religião puramente de culto, desprovida de dogma» (Benjamin 2013: 372). E, nas palavras do filósofo italiano: «o capitalismo não representa apenas, como acontece em Weber, uma secularização da fé protestante, mas é ele próprio um fenómeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo» (2012c: s/p). A exacerbação deste carácter de culto do capitalismo estará

²⁷ A tradução desta noção varia de acordo com o registo do português do Brasil e de Portugal.

²⁸ O conceito metodológico central da genealogia agambeniana é o de “assinatura”: «as assinaturas transferem e deslocam os conceitos e os signos de uma esfera para outra, neste caso, do sagrado para o profano, e vice-versa, sem redefini-los semanticamente» (Agamben 2007: 16).

para Agamben em uma escatologia de um lugar deixado vazio que perpassa tanto o governo e a angelologia celestiais quanto as democracias e as estruturas burocráticas contemporâneas²⁹. «Na perspectiva da teologia cristã, em que o governo é algo essencialmente finito, a Glória é a forma em que o poder sobrevive a si próprio», explica Agamben (2008: 41, 42). E o dispositivo da glória seria justamente a captura daquela inoperosidade própria do humano para o interior da máquina teológica capitalista:

A vida humana é inoperativa e sem fim, mas precisamente esta falta de operatividade e de fim tornam possível a actividade incomparável da espécie humana. O homem votou-se à produção e ao trabalho, por ser, na sua essência, totalmente destituído de obra, por ser um animal sabático por excelência. *E a máquina governamental funciona por ter capturado no seu centro vazio a inoperatividade da essência humana.* Esta inoperatividade é a substância política do Ocidente, o alimento glorioso de todos os poderes. Por isso, festa e ociosidade voltam incessantemente a surgir nos sonhos e nas utopias políticas do Ocidente e também incessantemente neles naufragam. Eles são os restos enigmáticos que a máquina económico-teológica abandonada na linha de rebentação da civilização e sobre os quais os homens voltam todas as vezes inútil e nostalgicamente a interrogar-se. Nostalgicamente, porque eles parecem conter algo que pertence ciosamente à essência humana; inutilmente, porque, na verdade, não passam de escórias do combustível imaterial e glorioso que o motor da máquina queimou nas suas rotações imparáveis. (2008: 46, *itálicos nossos*)

Ressaltando que *inoperar* «não é nem inércia, nem uma marcha lenta», o filósofo defenderá que se trata «antes de uma operação que consiste em tornar inoperativas,

²⁹ «O governo divino do mundo é, efectivamente, algo essencialmente acabado. Depois do Juízo Final, quando a história do mundo e das criaturas tiver chegado ao fim e os eleitos tiverem alcançado a sua beatitude eterna e os danados o seu eterno castigo, os anjos já nada terão para fazer. Enquanto no Inferno os diabos estão incessantemente ocupados em punir os danados, no Reino dos Céus, como na Europa de hoje, a condição normal é o desemprego» (2008: 40).

em desactivar ou *désœuvrer* todas as obras humanas e divinas» (*ibidem*: 47).
Continuemos com Agamben:

[A] contemplação do poder não é simplesmente ócio e apraxia, mas algo parecido com uma inoperatividade interna à própria operação, que consiste em tornar inoperativo qualquer poder particular de agir e de fazer. A vida, que contempla o seu próprio poder, torna-se inoperativa em todas as suas operações.

Um exemplo vai permitir esclarecer como devemos entender esta “operação inoperativa”. O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções informativas, para a abrir a um novo possível uso? (*Idem*: 49)

É sob o fulcro dessa «operação inoperativa», que podemos perceber também a leitura que Agamben faz dos processos da *pop-art* e do *ready-made*, processos que neutralizam a separação entre o que é objeto técnico e o que é objeto estético. Note-se o que propõe o autor:

Enquanto no *ready-made* o espectador era confrontado com um objeto existente segundo o estatuto da técnica que se lhe apresentava inexplicavelmente carregado de um certo potencial de autenticidade estética, na *pop-art* o espectador se encontra diante de uma obra de arte que parece se despir do seu potencial estético para assumir paradoxalmente o estatuto do produto industrial. (Agamben 2012a: 109)

São processos que negligenciam o que seria a sua destinação. Processos que acabam por não se oferecer «nem ao gozo estético, nem ao consumo» (Agamben 2012a: 113). Note-se que a frustração de uma finalidade é também algo que Erika Fischer-Lichte

destacará ao convocar uma *performance* realizada por Marina Abramovic' para lançar os fundamentos de uma *estética do performativo*.

[É] manifesto que a performance de Marina Abramovic' apresentou elementos quer do ritual, quer do espetáculo, ou seja, oscilou permanentemente entre o contexto religioso e o espetáculo no espaço público. Como ritual, ela produziu uma transformação na performer e em alguns espectadores — sem que isso, todavia, conduzisse a uma mudança, publicamente reconhecida de status e de identidade, como acontece amiúde com os rituais; como espetáculo, desencadeou assombro e horror nos espectadores, chocando-os e seduzindo-os para o voyeurismo. (Fischer-Lichte 2019: 19)

Agora, pelo seu próprio caráter duplo, estes acontecimentos artísticos, ao fim e ao cabo (e, como já desenvolvemos mais acima, por mais disruptivos que tenham sido), não deixaram também de ser recuperados pelo círculo de crença da arte (Bourdieu) e, por fim, integrados no mercado. E, neste ponto, importa salientar uma ideia que Agamben retoma em diferentes momentos do ensaio «Elogio da profanação»: o fato de que sagrado e profano representam um sistema «com dois polos em que um significante flutuante transita de um âmbito para o outro sem deixar de referir-se ao mesmo objeto. Mas é, precisamente, deste modo que a máquina pode assegurar a repartição do uso entre os homens daquilo que tinha sido consagrado aos deuses» (Agamben 2005: 112). E é também deste modo que o que fora separado por um rito para a esfera do culto poderá, também pelo rito, ser profanado, ou seja, ser devolvido ao *uso*.

Sendo o rito algo central para a conceituação da *performance* e da *performatividade* — tal como fomos enfatizando —, as questões que propomos pôr em discussão são as seguintes: o caráter *performativo* que perpassa toda a obra pimentiana poderá ser pensado enquanto via de jogar com o que fora sacralizado na esfera da Cultura e capturado pelos dispositivos de mercado? Será o *performativo* uma via de obstinadamente neutralizar formas que se vão alienando de uma experiência sensível?

A exploração da repetição *performativa/ritualística* da língua e dos enunciados (Austin, Benveniste, Butler) seria uma forma de ir ao encontro de uma transformação de um ato de autoridade em um *ato poético*? Mais: numa época em que a aura se vincula inexoravelmente à exibição, será válido ler a obra pimentiana por via de uma *ritualidade artística* que devolve ao uso aquilo que fora capturado pelo dispositivo do espetáculo?

Como se pode já vislumbrar, a obra de Alberto Pimenta põe em constante discussão as crenças da economia simbólica mediatizada e financeirizada das sociedades contemporâneas. Mantendo, pois, uma postura de crítica mordaz da arte e da cultura que se institucionaliza, «[a] obra artística de Alberto Pimenta é uma denúncia implacável da ordem social hipócrita que nos constrange e da institucionalização da arte que a justifica e legitima» (Ramalho 1989: 136). Considerando, assim, a *ritualidade* da matriz *performativa* deste poeta como intrínseca a uma crítica às *formas de representação sacralizadas*, pretendemos, ao longo desta *Tese*, expor e analisar criticamente os diferentes modos com que a obra de Alberto Pimenta, ao longo de tantos anos, continua surpreendendo em sua insistência na não integração, em sua reivindicação de liberdade e em um constante questionamento sobre as formas de estéticas e as formas de mundo.

PARTE 2 | RITOS DA PALAVRA



Figura 2 – Performance Arti-colazione
Fonte: Acervo pessoal Alberto Pimenta

3. Bem-vindos a Babel

Que lugar mais adequado que Babel para a perda da inocência? A inocência parece de facto residir na aceitação duma espécie de ontologia absoluta do signo por parte dos falantes de cada língua. De Aristóteles a Heidegger, os filósofos têm acreditado estar a explicar as coisas quando na verdade estão a reflectir sobre a sua própria língua (...).

A magia que tira os pecados do mundo (1995a)

A recorrente incursão ao imaginário bíblico, judaico-cristão será, na obra de Alberto Pimenta, uma privilegiada impulsora de uma proposta de desmontagem da estrutura *metafísico-teológica* do pensamento ocidental³⁰. Desmontagem esta que, por sua vez, pode ser vista atravessando toda a obra pimentiana.

³⁰ O verbete «Religião» do *Vocabulário de Foucault* é esclarecedor a este respeito. O verbete explica que Foucault «não é certamente, o único a interpretar as relações entre cultura antiga e cultura religiosa do cristianismo, e entre esta e a Modernidade em termos de transformação teológica e de laicização ou secularização (ainda que este último termo tampouco apareça em seus escritos. Esse esquema de interpretação se impõe, diríamos, pelos fatos» (Castro 2004: 282). Peter Sloterdijk, em *O zelo de Deus*, chega a defender «que no futuro o estudo de tais fenômenos não se restringirá mais à disciplina da ciência da religião. Ao contrário, com o tempo a ciência cultural geral precisará estender sua competência ao campo religioso» (2007: *ebook* 337). O diagnóstico de um lastro religioso em um sistema de pensamento que se quis construir sob uma base laicizante é também muito bem expressa com Octávio Paz. É especialmente elucidativa a seguinte passagem de *Os filhos do barro*: «A crítica da religião desalojou o cristianismo e em seu lugar os homens apressaram-se em entronizar uma nova deidade: a política. O 'instinto religioso' contou com a cumplicidade da filosofia. Os filósofos substituíram uma crença por outra: a religião revelada pela religião natural, a graça pela razão. A filosofia profanou o céu, mas consagrou a terra; a consagração do tempo histórico foi a consagração da mudança em sua forma mais intensa e imediata: a ação política. A filosofia deixou de ser teoria e baixou entre os homens. Sua encarnação chamou-se revolução. Se a história humana é a história da desigualdade e da iniquidade, a redenção da história, a eucaristia que a transforma em igualdade e liberdade, é a revolução» (Paz 1984a: 215).

Em textos e ações poéticas nos quais o autor irá muito diretamente aludir à narrativa bíblica genesiaca — *Heterofonia* (1979b), *Canto nono* (1981a), «Adan» (1984f), *Conferências do inferno* (1994e) —, é possível entrever a reverberação de uma vertente crítico-filosófica que assinala a permanência de um lastro religioso mesmo nas articulações que se querem as mais seculares. Isto é, para Alberto Pimenta — tal como nos deram a ler alguns dos discípulos de Spinoza na ruptura com a tradição judaico-cristã (cf. Deleuze 1997)³¹ —, uma ordem *metafísica-teológica* será efetiva mesmo no contexto do secularismo que subsume uma época da ciência e da técnica. E isto inclusive no que diz respeito a uma perspetivação científica da própria linguagem³². Ainda em 1967, Jacques Derrida formulava esta questão sob a seguinte proposta: «O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada» (Derrida 2009: 16).

Estas são, então, questões fulcrais para serem articuladas com a obra pimentiana: quais as *formas* de culto que a «religião da linguagem como sentido» (Bernardo 1992: 57) vem assumindo hoje? Onde e como a linguagem estabelece a sua

³¹ Gilles Deleuze remete a Nietzsche, D.H. Lawrence, Kafka e Artaud como grandes discípulos de Spinoza na ruptura com a tradição judaico-cristã; autores que a «retomaram e a relançaram» (Deleuze 1997: 143).

³² O que se defende é que *o questionamento da linguagem* é levado a cabo no próprio seio que lhe deu origem, isto é, no cerne desta mesma tradição de pensamento platônico-metafísico, judaico-cristão ocidental. «No início do século XX, na arte, na música, na literatura e na filosofia e também em algumas áreas das ciências exatas, como na física teórica, as melhores cabeças da Europa lutam para situar-se melhor num mundo sob o impacto da razão técnica e na fuga dos deuses. A filosofia da linguagem era somente um campo, todavia um campo privilegiado, para formular as ansiedades da modernidade» (Brüseke 2004: 32). E, no âmbito do literário, Michel Foucault irá sublinhar, levando a cabo uma arqueologia de uma primazia da questão da linguagem, que o fascínio pelo *ser da linguagem na literatura*, «não é nem o sinal de fim nem a prova de uma radicalização: é um fenómeno que enraíza sua necessidade numa bem vasta configuração em que se desenha toda a nervura de nosso pensamento e de nosso saber» (Foucault 2005: 418).

soberania em termos de autoridade, autenticidade e veridicção? Cremos que através destas perguntas poder-se-á articular melhor a íntima relação entre poesia, política e *performatividade* na obra do autor em estudo.

Neste *Capítulo*, começamos, então, por desenvolver a leitura da noção de *profanação* na obra pimentiana sob o fulcro de uma espécie de impertinência ritual de dizer o inefável e de estilhaçar o dito e o dizível. Seguindo a argumentação que Alberto Pimenta desenvolve em vários de seus ensaios (*cf.* 1982d, 1984h, 1984i, 2003b, 2003d), não se trata, em sua poesia, de um desejo de vencer os limites da língua, mas de tomar a poesia enquanto insistente embate com a língua. Insistente relação de quebra, esgarçamento, deslocação, transformação e silêncio. Trata-se de reavivar o contato com um *interdito* — no sentido de uma proibição e do que vibra no interior do dito.

Os textos e ações poéticas em que aqui nos detemos — para além dos citados acima, poemas de *Os entes e os contraentes* (1971) e de *Ascensão de dez gostos à boca* (1977a), ensaios de *A magia que tira os pecados do mundo* (1995a) e ainda passagens de *O silêncio dos poetas* (1978b e 2003b) — exemplificam particularmente bem a maneira como Alberto Pimenta vai convulsionar uma ontologia judaico-cristã desde dentro da própria *questão da linguagem* e já sob uma experiência que é de esvaziamento desta ontologia. Porque, como diz Octávio Paz, acerca da experiência que nos é dada a partir do Romantismo, «o mito está vazio, é um jogo de reflexos na consciência solitária do poeta; não há realmente ninguém no altar, sequer essa vítima que é Cristo» (1984a: 74). E Paz enfatiza: «A morte de Deus é um mito vazio» (*ibidem*). Na escrita pimentiana, o modo de ocupar o trono vazio dá-se sob a convocação *ritualística* — no aproveitamento do uso das repetições, nos recursos rítmicos e na exploração do *limiar* expressivo (*cf.* *Capítulo Dois*) — de textos, formas, enunciados. Os signos expõem uma força anímica, encenam papéis de soberania. E, entretecendo-se às malhas do tempo histórico e trans-histórico da língua, Pimenta nos convidará a rir da ânsia de fixação representativa:

É um pintor?
É um político?
É um milagre?
É um rio?
É um ciclista?
É um lago?
É um pianista?

O céu dará a resposta no momento propício, essa resposta que muitas vezes parece não chegar — mas deus não esquece não ignora o inquérito sunil, porque deus sabe tudo e está sempre em toda parte.
(Pimenta 1971: 66)

O poema acima tem como título «sunil», nome de uma marca de detergentes. Dito isto, virá talvez à mente uma obra como *Brillo box*, de Andy Warhol, e, por conseguinte, o modo como o próprio Alberto Pimenta revolve, ao longo de sua obra, questões ligadas à *pop-art* e ao *ready-made* — a relação entre arte e exposição, o valor do objeto de arte, a relação entre fetichização e consumo (conforme começamos a desenvolver no *Capítulo Dois*). Recordemos o que o poeta dizia no texto abertura de *Read & mad*: «o *ready-made* deixou quase toda gente frustrada. deixou frustrados todos os penúltimos metafísicos, que tanto tinham eles ainda também para fazer, em quadros e quadras e melopeias com peias ou sem peias, etc. foi grave» (1984d: 4). Não irei voltar agora à relação de Alberto Pimenta com as vanguardas e as neovanguardas. O que pretendemos destacar neste *Capítulo* é o especial interesse do autor em trabalhar sabotando um horizonte de expectativa³³, sempre frustrando uma ambição hermenêutica — em

³³ Especificamente a respeito da arte pop, Alberto Pimenta explicitará em *O silêncio dos poetas*: «a arte pop tematiza a irrisão da atitude totalitária transcendente, quer dizer, deixa de fazer distinção entre o chamado autêntico e a chamada imitação. Tudo é reduzido ao mesmo nível, ao nível em que representação e representado têm o mesmo valor. É uma resposta possível para a hipocrisia idealista: o mero cliché exterior do comportamento intersocial é sobrestimado de modo a impedir qualquer concepção de transcendência, deixando fruir o que é em si fruível» (Pimenta 2003b: 240).

termos pimentianos, a hermenêutica dos «adicionais» ou dos «penúltimos metafísicos» (cf. 1984d).

Alberto Pimenta está continuamente jogando com a relação entre texto e leitor e com o que, nesta relação, foi já consolidado e tornado objeto de consumo. Enquanto poeta, irá sabotar seja aquilo que concerne à expectável adequação da sua obra a uma determinada posição artística e poética, seja o discurso teórico que pode vir a validar ou invalidar esta (in)adequação. E esta sabotagem começa logo por uma atenção muito rente ao nome das coisas; e, por sua vez, é também uma atenção aos nomes transformados em etiqueta e clichê, via de consumo do real³⁴. Sem ser um inventor de palavras, sem ser um grande articulador de neologismos e de imagens poéticas — apesar de mobilizar alguns especialmente produtivos, como é o caso de «Bolso ignaro» (2019a: 79) —, o que Alberto Pimenta faz é zombar da ambição de retidão, clareza e sensatez dos nomes e dos conceitos e da razão esclarecida como senhora de uma ordem definitiva de realidade³⁵.

³⁴ Recorde-se o que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy formularam acerca do hiperconsumo e sua relação com os objetos culturais: «O que o hiperconsumidor compra, antes de mais, é a marca e com ela um suplemento de alma, de sonho e de identidade» (2010: 117).

³⁵ Vale assinalar aqui o franco diálogo de Alberto Pimenta com a crítica da centralidade do *logos* no desdobramento iluminista do pensamento ocidental — e o desdém deste em relação às construções mítico-religiosas — tal como a realizada por Adorno e Horkheimer: «O esclarecimento acabou por consumir não apenas o símbolo mas também seus sucessores, os conceitos universais, e da metafísica não deixou nada senão o medo abstracto frente à colectividade da qual surgira» (Adorno/ Horkheimer 1985: 35).

3.1. A paródia da criação

Não se trata de configurar nem de transfigurar a realidade através da palavra; pelo contrário, *trata-se de transfigurar a palavra submetendo-a ao confronto efectivo da realidade*. É uma complementaridade nova, que desloca a norma transcendente de novo para o grau da experiência adâmica, sem que essa norma volte no entanto ao grau zero: ela está presente, oculta, como os restos duma proibição.

O silêncio dos poetas (2003b)

Referi ser bastante habitual na obra de Alberto Pimenta a alusão à narrativa bíblica. Vejamos como isto ocorre, começando por *Conferências do inferno* (1994e) (cf. Anexos 2.32.1, 2.32.2, 2.32.3, pp.121, 122), nome dado a um ciclo realizado no Ateneu do Porto durante cinco semanas consecutivas. Naquela que será a última sessão destas Conferências, Alberto Pimenta assumia, conforme descrito em uma recensão de Luís Miguel Queirós, «o estatuto do bíblico Deus criador para, através de uma notável reinvenção do mito da queda, propor uma violentíssima sátira à sociedade contemporânea» (Queirós 1994: 32). As passagens que Luís Miguel Queirós sublinha do texto desta *performance* conferem com um ensaio de *A magia que tira os pecados do mundo* — livro de ensaios no qual cada texto corresponde a um arcano do *tarot*. Chegando ao arcano 16, «a torre fulminada» (cf. 1995a: 225), depois de duas páginas explanatórias, o tom ensaístico que caracterizava os demais textos reunidos no livro é interrompido. Passamos então a estar diante de uma diatribe na qual o narrador agora é o deus do *Gênesis*, que comenta sua própria obra:

Ainda hoje pergunto às vezes — porque não está em mim evitar de todo ter saudades desse tempo — ainda pergunto como foi possível que a erva favónia, que impedia que penetrasse no paraíso, no meu paraíso, qualquer força má, ainda hoje pergunto como foi possível que ela começasse a escassear e muito depressa acabasse, sobretudo à volta duma fonte que havia no meio do paraíso, a fonte da criação e da imortalidade. Dessa fonte saíram rios subterrâneos, veios... veias que eram a minha força e o meu privilégio, a energia secreta donde eu retirara o paraíso e o dotara de quanto tinha, mantendo-o numa condição de eterna fragrância de vida.

[...]

Hoje a corrupção que vem do ar envolve o estertor da miséria humana, porque “estas personagens, no momento de entrarem em cena, já começaram a morrer”. Respiram com dificuldade, sofrem de catarrhos sujos e de asma.

Eu sei, eu sei que para isso há curas, eu sei, eu sou o autor delas, das aflições e das curas, de preferência inaladores que são aerossóis de dose calibrada que libertam por exemplo “salbutamol”, mediante uma válvula especialmente concebida... por mim, claro... *da responsabilidade deles são só os nomes, aliás como desde o princípio ...* (Pimenta 1995a: 228, 229, *itálicos nossos*)

Este deus-autor, que também faz as vezes de diabo — «eu e o diabo somos um só... e quanto mais ele chama por mim para eu lhe acudir, mais o diabo em que me tornei corre e acorre a provocar-lhe a ruína e a perda» (*idem*: 233) —, é o «autor das aflições e das curas» (*idem*: 228). Sob uma proposta articulável com a ideia derridiana de uma escrita como *phármakon*³⁶, o *eu-deus* narrador assume o *pathos* da queda

³⁶ Escreve Derrida: «O deus da escritura é pois um deus da medicina. Da "medicina": ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*» (Derrida 2005: 38).

genesíaca que acaba por degenerar para uma expressão *patológica, farmacológica* e mesmo *patética*. O deus-autor é um ressentido sacerdote que glorifica e amarga os percalços de uma época na qual ciência, técnica, finança e espetáculo competem enquanto regimes de verdade pelo cumprimento da onisciência e onipresença divinas³⁷:

Tenho muito orgulho em tudo quanto ele me levou a criar: a moeda, o juro, o cheque, a letra, o câmbio, a taxa, a guia, a acção, e a obrigação, o lucro multiplicado por mil vezes e entretanto a dor outras tantas... e em toda a moeda, invisível, está a minha efígie, uma fina marca de água, como um cabelo, quase imperceptível, mas onnipresente, a ligar tudo como um fio de Ariadne, e isso no grande labirinto que vai das grandes Catedrais de Depósitos de pobres para lucro de ricos, até ao mais humilde guiché de vendas, ou alugueres.

E esse ladrão do já pouco tempo que lhes resta depois do trabalho ignóbil, esse ladrão que lhes entra em casa todos os dias, se instala no trono e lhes suga as ideias e o pensamento e a autonomia, lhes suga o sangue dos corações — porque além de ladrão é vampiro —, esse ladrão e esse vampiro, essa visão que pretende concorrer com a minha só porque é à distância, essa visão sobretudo de quanto é horroroso e insuportável, e pretende concorrer com a minha, essa visão que tem por fim habituá-lo à crueldade exercida e sofrida, e também à falsidade, à mentira ... esse opróbrio do espírito, esse pão envenenado a que ele chama televisão, fui eu naturalmente que o inventei, e pu-lo ao serviço

³⁷ Regimes de verdade que podem ser articulados com o que Lipovetsky e Serroy apontam como os quatro *pólos estruturantes* do mundo globalizado, hipermoderno: «O mundo hipermoderno, tal como se apresenta hoje em dia, organiza-se em torno de quatro pólos estruturantes que desenham a fisionomia dos novos tempos. Estas axiomáticas são: o hipercapitalismo, motor da mundialização financeira; a hipertecnização, grau superlativo da universalidade da técnica moderna; o hiperindividualismo, que concretiza a espiral do átomo individual, agora liberto dos constrangimentos comunitários à maneira antiga; e o hiperconsumo, forma hipertrofiada e exponencial do hedonismo mercantil (Lipovetsky/ Serroy 2010: 40). Recordemos ainda o que escrevia Pimenta na «Introdução» de *A magia que tira os pecados do mundo*: «Neste século XX, com a perda de poder simultânea de *logos* e *mythos* em prol duma técnica erigida a sistema de conhecimento (tecnologia), tudo isto parece definitivamente arrumado e, ao mesmo tempo lembra uma época homóloga desta, a Idade-Média, com Deus erigido em sistema de conhecimento (teologia)» (Pimenta 1995a: 18).

da vermina que administra, como quem de noite envenena o poço donde bebe toda uma povoação.³⁸

Envenenados, no espírito e no corpo, por este inquinamento e pelo frio e miséria das noites de trabalho, mal se movem alguns, as articulações inchadas, grossas como esponjas e duras como pedra.

Claro, eu sei, eu sei que para essa aflição há curas, por exemplo, certos “acetatos sódicos”, eu sei. Qual é a aflição para que ele não tenha curas? Mas o preço, o preço da cura! ... As possíveis “náuseas, os vômitos, hemorragias internas, úlceras, vertigens, os zumbidos, a insónia, as convulsões, a urticária, o sangue na urina, a hepatite fulminante, a anemia, o broncospasmo”... não, nada disso se compreenderia, se não soubesse que sou eu que assim o disponho. (Pimenta 1995a: 234, 235)

Sob a responsabilidade dos homens ficam só os nomes, dizia o deus da diatribe. O que constituiria esta responsabilidade? Começemos por vislumbrar uma resposta através de um intrigante e complexo texto de Walter Benjamin, de 1916: «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem». Na leitura que Benjamin faz do *Gênesis*, o vínculo de imagem e de semelhança entre divino e humano é um vínculo que se dá por um *deus que ao criar também nomeia*: «Nesse “Haja” e no “Ele chamou”, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem, e, ao final, a linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia» (Benjamin 2006: 61). Com o pecado original ocorreria a quebra do pacto com a palavra genesíaca, a palavra bem-aventurada. A quebra deste acordo com o divino seria a perda de um nome que

³⁸ Aqui se nota claramente a proximidade de Alberto Pimenta com a teoria crítica de Adorno e Horkheimer (1947) acerca dos produtos da comunicação de massa. Tratarei mais demoradamente esta questão no *Capítulo Sete*.

tem seu lastro na palavra divina. A linguagem do pecado original, a palavra propriamente humana, é a palavra distintiva, *judicante*³⁹.

O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a própria magia imanente de reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, a palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos. (Benjamin 2006: 67, *itálicos do autor*)

Em um movimento de pensamento convergente ao de Walter Benjamin, Giorgio Agamben também lerá a *paródia* como expressão de um exílio original, sob uma palavra que renuncia a uma indelével manifestação das coisas. Em um texto intitulado «Paródia», em diálogo com o romance de Elza Morante, a *Ilha de Arturo*, Agamben chegará a duas noções de paródia. Na primeira, através de Scalígero, irá se aproximar

³⁹ É em sentido semelhante que Ruy Belo chama atenção para o que designa por «*corrupção da palavra poética*» (cf. 1984: 62). A palavra agora é sempre mediada e não mais imediata. «Como palavra prática, útil, a palavra deixa de ser uma fonte de conhecimento e até se esquece que o foi. Passa a inserir-se no fundo puramente sensível do homem. Torna-se veículo do sentimento bruto, com o qual não há identificação possível, porque é extra-artístico. Deixa de se subordinar à voz, de a servir com uma servidão genuína que não a fizesse deixar de ser ela própria. Passa a ser mediata e não imediata. Já não vale por si. É afectada a um fim. Converteu-se num vaso que contém um significado» (Belo 1984: 62). Contudo, a relação com esta palavra desde sempre *forjada* no humano e pelo humano não terá nenhuma condição de dramatismo em um poeta como Alberto Pimenta. Isto é, não se lê, na poesia de Alberto Pimenta, qualquer expectativa de que haja um mundo silencioso que segreda ao poeta os seus nomes, uma ideia de que os poemas pudessem ser «consustanciais ao universo», «a respiração das coisas» ou «o nome desde mundo dito por ele mesmo», como terá pensado Sophia de Mello Breyner Andersen (2015: 898).

de uma noção mais canônica: a dependência de um modelo que é transformado em cômico e a conservação de elementos formais do “original”. A *paródia* em Scalígero seria o avesso da rapsódia: «quando os rapsodos interrompiam as suas recitações, entravam em cena aqueles que, por amor ao jogo e para animar os espectadores, destruíam tudo o que os tinha antecedido...» (Scalígero *apud* Agamben 2006: 53). A segunda definição a que Giorgio Agamben recorre vai ao encontro de uma acepção «mais antiga do termo», que designara uma «ruptura do nexos “natural” entre a música e a linguagem, o canto a libertar-se da palavra. Ou, inversamente, a palavra do canto» (Agamben 2006: 55). De comum às acepções convocadas por Agamben está uma leitura do *paródico* na perspectiva de um *pàra-*, um *estar ao lado*. O *paródico* seria a forma dada a «uma falta de lugar próprio» para expressão do mistério na palavra humana (*idem*: 56). Em relação a escrita de Elza Morante, o filósofo evidenciará que «[d]o mistério não pode surgir senão paródia, qualquer outra tentativa para o invocar cai no mau gosto e na ênfase» (*idem*: 58). A *paródia* surgiria assim, na modernidade, como uma via de encontro com o mistério de uma palavra que perdeu uma certificação transcendente:

Face ao mistério, a criação artística não pode fazer-se senão caricatura, na acepção em que Nietzsche, no lúcido limiar da sua loucura, escrevia a Burckhardt: “Sou Deus, fiz esta caricatura; preferia ser professor em Basileia, mais do que ser deus, mas não posso levar tão longe o meu egoísmo”. É por uma espécie de proibição que o artista, sentindo que não pode esticar seu egoísmo até querer representar o inenarrável, assume a paródia como a própria forma do mistério. (Agamben 2006: 58)

O *paródico* surge enquanto marca de uma cisão na qual — «a vida inocente, isto é fora da história — é rigorosamente inenarrável (impossível de contar)» (*idem*: 56). É por esta via que Agamben abordará a *paródia* enquanto *para-ontologia*:

Se a ontologia é a relação — mais ou menos feliz — entre linguagem e mundo, a paródia enquanto para-ontologia, exprime a impossibilidade que a língua tem de atingir a coisa e a impossibilidade da coisa encontrar seu nome. O seu espaço — a literatura — está, pois, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo escárnio (como o da lógica do silêncio). E, todavia, deste modo, dá testemunho daquela que parece a única forma possível de linguagem. (Agamben 2006: 70, 71)

É importante ressaltar, neste ponto, que o texto a que fazemos remissão, «Paródia», integra a seleção de ensaios do livro *Profanações*. E, obviamente, não por acaso. Sigamos então algumas pistas que Agamben nos deixa para pensar a paródia no contexto da noção de *profanação*. Recordemos que, no ensaio «Elogio da profanação», o autor explicitará que a «criação de um novo uso é, pois, unicamente possível para o homem desactivando um velho uso, tornando-o inoperacional» (2006: 123). E parece ser exatamente este movimento de desativação e de abertura para um novo uso que Agamben quer sublinhar quando opta por enfatizar a interseção entre *paródia* e *parábase*.

Por via *paródica*, a linguagem, desviada, *inoperada* de sua assertividade — de sua norma, de sua dívida —, pode, então, se exhibir como *meio puro*. *Meio puro* aqui tomado como «uma *praxe* que, mantendo embora, tenazmente, a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com um fim, esqueceu alegremente seu objetivo e pode, agora, exhibir-se como tal, como meio sem fim» (Agamben 2006: 123). Seria como se a língua *inoperada* da comunicação pudesse de novo assumir o lugar daquela palavra adâmica. E, enquanto a *paródia* exhibe o *meio sem fim* que é a linguagem, a *parábase* devolve tal linguagem ao *uso comum*. No ensaio que dedica à *paródia*, assim expõe Agamben: «Se, na paródia, a cisão entre canto e palavra e entre linguagem e mundo comemora, na realidade a ausência de lugar da palavra humana, aqui, na parábase, essa atopia dilacerante abranda por instantes, anula-se na pátria» (*idem*: 72). Sendo a *parábase* este momento de «apenas colóquio, simples e humana conversa» (*ibidem*),

esta figura dá à língua um território, um *intermundo* no qual leitor e autor podem projetar uma presença. Na conceituação agambeniana de *paródia* está, pois, a marca de uma palavra que não pode mais ser *bendita*; enquanto a ideia de *parábase* aponta para uma palavra que é humana no limite em que o sujeito se faz sob o lastro da própria enunciação.

«O homem é o ser vivo que, para falar, deve dizer “eu”, ou seja, deve “tomar a palavra”, assumi-la, torná-la própria» (2011b: 82), lemos agora em *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento* (2008), segunda parte do percurso do *hommo sacer* agambeniano. *Sob a responsabilidade dos homens ficam só os nomes*, lembremos do deus da diatribe pimentiana. Podemos de novo perguntar: o que constituiria esta responsabilidade?

De fato, algo como uma língua humana pôde ser produzido só no momento em que o ser vivo, que se encontrou cooriginariamente exposto tanto à possibilidade da verdade quanto à da mentira, se empenhou em responder pelas suas palavras com sua vida, em testemunhar por elas na primeira pessoa. (Agamben 2011b: 80)

A defesa de uma ética sempre premente à linguagem humana é algo fulcral no pensamento agambeniano. E será também algo para o qual Alberto Pimenta irá recorrentemente chamar atenção, como se pode ler na passagem abaixo:

Digamos que o poeta está zangado com a nomeação das coisas. Não está zangado diretamente com o mundo [...]. Está zangado com o modo superficial de dizer o mundo. É um modo cuja superficialidade serve às vezes propósitos muito evidentes, propósitos sócio-políticos. Com ele, com esse fingimento, cria-se uma capa de fingimento.

Outras vezes, não serve propósitos nenhuns: exprime simplesmente a superficialidade do nosso modo de vida e da nossa atenção ao mundo.

Portanto, o poeta serve-se da palavra, trabalha a palavra para chegar mais fundo na relação que ela tem com a coisa.

O poeta é o trabalhador da palavra, é ele que descobre o que a palavra é. É ele poeta que vai descobrir essa relação profunda. Se o cientista descobre a coisa, quer ir ao fundo da coisa, o poeta quer ir ao fundo, ao fundo da palavra.

E nesse sentido é que o poeta é mais humano do que o cientista porque a palavra é uma criação do homem, a matéria não. (Pimenta 1990i: 8)

Tomar para si a responsabilidade da palavra é, para Alberto Pimenta, uma experiência humana, uma experiência ética, uma experiência poética. Palavra humana seria, pois, aquela que assume a responsabilidade de dizer, mas de dizer zombando da universalidade, da univocalidade, da proibidade, da *ciência* dos nomes. Palavra *judicante*, palavra propriamente humana, palavra exposta à contingência histórica será esta palavra cuja «magia é diferente da magia do nome, mas é igualmente magia», como o disse Walter Benjamin (2006: 67). A pureza lesada do nome é o início da própria aventura histórica da palavra. A palavra desenha-se sob o lastro *sobrenomeador* da *tagalerice*: «Nesse distanciamento das coisas, que foi a servidão, surgiu o plano da construção da torre de Babel e, com ela, a confusão entre as línguas» (Benjamin 2006: 69). Ora, e «[q]ue lugar mais adequado que Babel para a perda da inocência?», aventa Alberto Pimenta (1995a: 255).

3.2. A magia que tira os pecados

Uma linguagem que não seja instrumento de transmissão, mas coreografia do tempo que não tem limitações, organiza com cada novo passo um novo conhecimento, ou seja, a perda da inocência.

A magia que tira os pecados do mundo (1995a)

A construção babélica enquanto imagem de uma existência caída e corrompida, reverso do paraíso (cf. Cirlot 1988: 95), pode ser lida sob uma expressão própria da obra pimentiana: *Heterofonia*. Este é o título de uma *ação poética* de 1979 que deu origem a um libreto com o mesmo título (cf. Anexos - 2.4.1, 2.4.2, 2.4.3, 2.4.4, pp. 34-36). No impresso, a indicação do tom das vozes dos atores se dá na mancha dos caracteres na página. Sob esta dinâmica somos instigados a ouvir o desenho do texto impresso. Nos versos do libreto, oscila o eco de diversas vozes, em uma multiplicidade lançada à semântica de diferentes línguas. Se na peça se poderia ver reverberar o texto poético, no libreto o leitor é levado a imaginar um espaço cênico⁴⁰.

Heterofonia inicia com um coro que repete continuamente o refrão «chefe, senhor, chefe, senhor, pai» voltando-se a um cego, que, no primeiro quadro, surge deitado no chão — «**pois /me chamais chef/ faço vos a vontade**»⁴¹ (1979b: 12). O coro

⁴⁰ Na recensão da peça-libreto *Heterofonia*, Carlo Vittorio Cattaneo ressalta: «Com *Heterofonia*, temos de assumir também a palavra “dita”, aquela língua oral de que a língua escrita é uma metáfora (“a violência da letra” de que falava Derrida). Temos, enfim, de reconstituir toda a cadeia para percebermos que A. cometeu um acto de violência (infracção) sobre um acto de violência (língua oral) exercido sobre um acto de violência (língua escrita) sobre o real; o que se poderia também exprimir pelo conceito de metáfora (infracção) de uma metáfora (língua escrita) do real. É evidente que, se aceitarmos este “livro” apenas como “leitores”, teremos de regressar à menor complexidade dos livros precedentes [de Alberto Pimenta]. Esta “ação poética”, porém, foi também realizada em teatro e quem assistiu ao espetáculo não era leitor mas “ouvinte” e “espectador”; na impossibilidade de fruir os signos escritos, era preciso aceitar os fónicos e os visuais (outra metáfora/ violência...)» (Cattaneo 1981: 71).

⁴¹ Seguimos as indicações do libreto da peça na grafia das palavras e no negrito que indica as palavras ditas pelo «chefe, senhor, chefe, senhor, pai».

segue cantando louvores ao profeta «ele é/ miseri cordioso/ ele/ perdoa/ ele/ sabe ele dá ele olha com» (1979b: 12). O deus-profeta é então conduzido a um pedestal, mas sonolento, acaba por dele escorregar⁴². Neste momento, o coro começa a escarnecer a criação divina:

o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez a maçã
a maçã
a maçã
a pêra
a pêra
a pêra
a nona
a nona
a nona
o doce
dios
piro
o doce
o doce
dios
piro
dios
piro

mas quem
inventou a salada de frutas

foi denis pascal
denis pascal
denis pascal

⁴² Na descrição do libreto: «*para o fim, o cego,/ que talvez tivesse adormecido,/ escorrega do pedestal/ e vem parar/ entre o público/ onde aproveita para pedir esmola*» (Pimenta 1979b: 37).

e a abóbora recheada
foi monsieur vatel
monsieur vatel
monsieur vatel

o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez
o senhor fez

a savana a estepe
o ouro a prata
o cobre o chumbo
o jaspe o ferro
o dia mante

mas o ci mento armado

foi jacinto roquefellow
roquefellow
roquefellow

(Pimenta 1979b: 42- 44)

Do fruto proibido ao fogo e à culinária, da torre genesíaca ao cimento armado, da criação divina à cultura divinizada (a nona de Beethoven): nesta justaposição de artefatos e artifícios⁴³ (que se desenham numa pluralidade de línguas), *Heterofonia* encena a criação de mundo, que é por sua vez criação de linguagem, de dispositivos, e de sujeito⁴⁴. Eis que, em certo momento do libreto, o *deus-cego* é escrito fragmentado

⁴³ Um diálogo com a perspectiva adorniana da crítica do esclarecimento, ou da razão iluminista, se faz também evidente nesta peça.

⁴⁴ Neste ponto, pensamos com Michel Foucault, quando este argumenta que o homem/sujeito é a primeira das grandes invenções da modernidade: «O homem fora uma figura entre dois modos de ser da linguagem; ou antes, ele não se constituiu senão no tempo em que a linguagem, depois de ter sido alojada no interior

enquanto *ego*. No último quadro, este *deus-cego/ ego* passa também a não ouvir bem — «**não há dúvida/ estou a ouvir pior**» (1979b: 48). E, por fim, o *deus-pai-chefe-significado*⁴⁵ *omnipotente* existe apenas como ausência, contudo, é para esta que o coro continua a clamar:

eu
por
mim
estou
a
vê
lo

o porte
o esplendor
a autoridade

a grandeza
a força
a austeridade

estou
a
vê
lo

como antiga mente

sim

da representação e como que dissolvida nela, só se libertou dela fragmentando-se: *o homem compôs a sua própria figura nos interstícios de uma linguagem em fragmentos*» (2005: 421, *itálicos nossos*).

⁴⁵ O *glossário de Derrida*, na entrada referente a «Pai (Père)», explica: «Núcleo de um sistema metafórico presente no discurso platônico, utilizado para acentuar a origem do *logos*, da escrita fonética, que teria na presença do autor (pai) um ser sempre a defender seu filho-texto, a protegê-lo e a velar pela sua verdade. Pai, Deus, rei, sol, capital, bem, chefe, metáforas que marcam o *valor*, a *hierarquia*, a *força*, a *violência* e o domínio da "verdade" presente no discurso por aquele que o cria, o assiste e responde por ele» (Santiago *et.al.* 1976: 60).

como
antiga
mente

oh quão fortes são
as palavras da
boa razão

(Pimenta 1979b: 77)

Em uma recensão à peça, Carlos Porto dizia que «[o] espetáculo de Alberto Pimenta é obviamente a negação, banal em termos filosóficos, mas teatralmente eficaz, do processo histórico. Para ele não há qualquer esperança» (Porto 1979: 7)⁴⁶. Ora, o que a falência de deus — que, em *Heterofonia*, repare-se, é de um deus cego, surdo, sonolento, caduco, ausente, mas não necessariamente, morto — vai evidenciar é a dificuldade de reconciliação com uma representação eterna, unívoca, “monofônica” e, ao mesmo tempo, uma contínua convocação do reestabelecimento de uma estabilidade transcendente.

O leitor/espectador poderá continuar a esperar pelas «palavras da boa razão» de um *deus ex-machina* que dite o final da história, conferindo-lhe um significado final

⁴⁶ A recensão também funciona como registro de aspectos cênicos da peça: «Algumas personagens bizarras espreitam por entre os panos. Uma delas, visivelmente a mais importante, dirige-se ao já assinalado ponto do estrado, tateando o caminho com uma bengala de cego. Podia ser, pelo traje, pela figura, uma personagem de tragédia grega revista (pelos óculos escuros) por Beckett.

A personagem estende-se no chão enquanto entram as restantes: rostos pintados e fatos estranhos que podiam ser de “clown”. Junto do homem deitado, as personagens dizem em coro: chefe, chefe, chefe, senhor, senhor. Primeiro, baixinho, depois muito alto. O chefe, o senhor, deus, acorda e levanta-se. Segue-se depois o itinerário do homem conduzido pelo senhor, por deus. Nesse itinerário, várias coisas acontecem: o homem é contemplado com o ouro; o homem aprende a negociar, a amar, a guerrear. Deus onipotente, onipresente, indiferente, olha, guia, comanda. A sua voz é doce e inflexível. Há um momento em que o homem parece revoltar-se e deus é obrigado a pedir esmola. Há um outro momento em que o homem parece querer vencer: é quando utiliza ironia pra responder a Deus. Mas não. É impossível, deus manda e comanda. As crianças nascem mortas, e o chefe, o senhor, regressa ao ponto de partida. É então que a revolta última rebenta. E os homens matam deus. Por pouco tempo. Daí a momentos estão de novo a salmodiar, chefe, senhor, chefe, senhor. O chefe, o senhor (deus) prepara-se para regressar. Tudo volta ao princípio. O nascimento, paixão, morte e ressurreição de deus nosso senhor e chefe repetir-se-ão indefinidamente, “in secula seculorum”» (Porto 1979: 7).

e fiável, tal como faz o coro da encenação. Mas há outros papéis que ficam em aberto nesta peça de Alberto Pimenta. Porque a previsão deixada por um Tirésias pimentiano é já herdeira daquela do Tirésias de Apollinaire: risível e burlesca, sem redenção. A experiência já se dá sob o fulcro de uma experiência moderna do ponto de vista histórico — a morte de deus —, e modernista em termos poéticos, de uma palavra que ri de si mesma, joga com a sua própria validade, que é, por princípio, como defendemos no ponto anterior, *paródia da criação*.

«[C]omo não há “veneno” em termos de “essência” ou “qualidade”, assim não há fixação semântica, mas organização sintáctica fluida, desde que a palavra serve poeticamente e mais nada», escrevia Alberto Pimenta (1995a: 255) num elogio à poética do austríaco H.C. Artmann⁴⁷. O interesse que Pimenta tem em Artmann é posto nos seguintes termos: «[é] concretamente a diluição do nome no nome (...) que é poética e mais nada. E aqui começa então o que não quer resolver nem dissolver nada, mas apenas registar uma coreografia» (Pimenta 1995a: 255). Neste mesmo ensaio, Alberto Pimenta afirmará ainda que Joyce foi o primeiro grande coreógrafo moderno de Babel, citando ainda neste grupo de coreógrafos Beckett, Arno Schmidt, Julián Ríos, Jean-Pierre Attal e o próprio Artmann⁴⁸. Os afetos literários de Alberto Pimenta ficam muito claros.

⁴⁷ Alberto Pimenta fala acerca da poética de Artmann no ensaio «18. a lua» em *A magia que tira os pecados do mundo* nos seguintes termos: «O emprego das línguas inexistentes (naturalmente antes do seu uso por Artmann), línguas sem designatum convencional, até sem possibilidade de ginástica metafórica, mas carregados de sugestão simbólica e de analogia sugestiva, constitui a grande marca do poético-limite de Artmann» (Pimenta 1995a: 256). Artmann é um poeta multilingue. Nos anos 50, integrou o *Grupo de Viena*, fazendo *performances* e intervenções. As traduções de dois poemas do autor para o português podem ser lidos no número de estreia da revista *Modo de Usar* (cf. <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/06/hc-artmann-1921-2000.html>).

⁴⁸ Cremos que as escolhas de Alberto Pimenta muito se devem também ao seu trabalho de tradutor. O autor traduziu do italiano, do inglês, do francês e do alemão, como se pode conferir na seção específica na *Bibliografia* (345, 346). Entre as traduções a partir do alemão, Alberto Pimenta conta que, entre finais de 1962 até meados de 1976, traduzia, para um periódico chamado *Scala Internacional*, um conto todo mês.

E se, de um lado, é frequente que o autor fale com entusiasmo de escritas nas quais a «semantização da memória é substituída pela aquisição duma palavra-coisa que acarreta a perda das cascas de inocência que envolvem o sujeito» (*idem*: 256), por outro lado, é sempre sob um tom de escárnio que falará da literatura de causa e efeito, de raiz aristotélica, que vai desembocar na tradição metafísica, judaico-cristã⁴⁹. Já chegando ao final do texto «a torre fulminada», que estive a referir mais no início deste capítulo, o deus-narrador, após deslindar a série de graças/desgraças da criação, irá chegar por fim à literatura:

Aquele italiano que acaba de escrever — na contagem dele já vão mais de 600, quase 700 anos — uma excelente comédia, a que chamou (ou chamaram outros por ele) divina! Sim, sim, divina! Está certo, a inspiração foi naturalmente minha; uma comédia que abre com aquele verso “No meio do caminho da nossa vida”; esse italiano disse por alegoria isto mesmo que estou a dizer sem nada de alegórico: os corpos dilacerados, os espíritos torturados, em incessante movimento, sem repouso... nunca! E ali estão os principais do seu tempo, que é o meu tempo, que é todo o tempo, ali estão eles, desde o papa aos poderosos que mais de uma vez condenaram à morte... como fossem eles, e não eu, quem condena! Eu a ele ajudei-o... a escrever em meu nome...

[...]

Esta minha literatura inclusa nas curas é a grande literatura: as personagens não fingem que se amam, ou se odeiam. A única ambição

⁴⁹ Em uma recensão ao livro *Lavra*, de Julián Ríos, Alberto Pimenta não poderia ser mais claro: «A narrativa de “carreira”, a história que evolui na sua cadeia sintáctica espacio-temporal, ontem aquilo, hoje isto, amanhã aqueloutro, para no fim provar que o que foi tinha de ser, é uma narrativa não só teleológica, encaminhada a um fim, como teológica: encaminhada para uma finalidade da vida e sua exemplaridade. Com Joyce amadureceu uma contracorrente que virou do avesso a tradicional contra-corrente da literatura. Isto dá agora um mundo em novas cifras na obra de Julián Ríos — a vida desligada da ontologia do percurso, a vida não como “peregrinatio” mas como momentos em série, ou em zigzague, ou em labirinto e em espiral» (Pimenta 1984i: 27).

da sua alma é pôr termo às aflições, às aflições da sua vida. E como se vê, dum ou doutro modo, conseguem-no sempre. Chama-se a isto: *happy-end*. (Pimenta 1995a: 236, 237)

Contudo, na obra de Alberto Pimenta a renúncia à teleologia narrativa e à univocidade não permite nunca uma interpretação que perceba sua poesia enquanto via de fuga ou de omissão em relação a uma realidade concreta, histórica, imediata. Em *O silêncio dos poetas* (2003b), o autor é muito explícito quando sublinha que «[e]ste silêncio não se pode entender nem como susceptibilidade ética nem como sinal de impotência diante do mundo, nem ainda como metáfora dialética da função semântica da palavra» (Pimenta 2003b: 168, 169). Em uma declaração a Viriato Teles, Alberto Pimenta esclarecia ainda: «Não parto das coisas para as palavras, mas sim das palavras para as coisas» [...]; «Partindo das coisas, dá-se-lhes as palavras que lhes correspondem, produzem-se metáforas. Partindo das palavras, tenta-se chegar à verdadeira coisa que é ou que, normalmente, não é» (*apud* Viriato 2007: s/p). Trata-se, sobretudo, de um exercício de ética e de liberdade. O que se vê bastante bem expresso em um poema publicado nas páginas finais de *O silêncio dos poetas*. A citação abaixo é do trecho inicial:

Já reparaste que tens o mundo inteiro
dentro da tua cabeça
e esse mundo em brutal compreensão dentro da tua cabeça
é o teu mundo
e já reparaste que eu tenho o mundo inteiro
dentro da minha cabeça
e esse mundo em brutal compreensão dentro da minha cabeça
é o meu mundo
o qual neste momento não te está a entrar pelos olhos
mas através dos nomes
pois o que tu tens dentro da tua cabeça
são os nomes do mundo em brutal compreensão

como um filtro coador
de forma que nem és tu que conheces o mundo
nem sou eu que conheço o mundo
mas os nomes que tu conheces é que conhecem o mundo
e os nomes que eu conheço é que conhecem o mundo
o qual entra em ti e o qual entra em mim
através dos nomes que já tem
de forma que o que entra pelos meus olhos não pode
entrar pelos teus olhos
mas só pela tua cabeça através
dos nomes dados pela minha cabeça
àquilo que entrou pelos meus olhos já com nomes
(...)
(Pimenta 2003b: 260)

Sublinhe-se que o desfecho de um livro, que teoriza o percurso da modernidade, com um poema como esse nada tem de aleatório. Como já destacado por Pádua Fernandes: «Pimenta fez algo que somente um poeta ousaria fazer: um poema antes do epílogo, "Terceiro excurso" (na edição de 2003, o "Epílogo a modo de epílogo" seria substituído por outro poema, e assim o livro passou a acabar com dois poemas), que representa um caminho para o silêncio» (Fernandes 2018: s/p). Estamos com Alberto Pimenta diante de um método de conhecimento que é, desde sempre, um método mágico, alquímico, tal como expunha Octávio Paz em *Los hijos del limo* (1974): «A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o» (Paz 1984a: 86). A pregnância no mundo e na realidade do pensamento mágico é algo que também optará por ressaltar José Gil quando, a respeito do mito, dirá que este constitui um sistema que confere inteligibilidade à experiência humana: «O que o mito desvela, afinal, são as raízes irracionais da razão, desaparecidas na transparência de si a si que a define» (Gil 2018: 50).

Neste sentido — e numa perspectiva que dialoga muito diretamente com o que Octávio Paz dizia ser a vocação mágico-alquímica da poesia moderna⁵⁰ —, Alberto Pimenta falará de *método alquímico de criação da arte literária* (cf. Pimenta 1978c: 87) e afirmará que «[t]odo o realismo é mágico: toda a representação, todo o reflexo simbólico o é. Mágico, trabalho de mago, o que cria e mantém o reflexo da coisa» (1995a: 75); reforçará o caráter *mítico e mágico* do pensamento e do conhecimento estético, «o qual, através da descoberta da analogia das imagens e dos símbolos, procura chegar ao entendimento das coisas e ao domínio sobre elas» (*idem*: 42). E isso fazendo sempre questão de ressaltar que este domínio é «diverso do que pretendem atingir a ciência, a técnica, a religião oficial, dado que não aspira a socializar-se» (*ibidem*). Vejamos isso com um poema de *Ascensão de dez gostos à boca*, intitulado «epónimo»:

substituir os nomes
é a única maneira de estar à altura das circunstâncias.
porque os nomes ficam
enquanto as circunstâncias se alteram.
as circunstâncias
a bem dizer não cessam de alterar-se
enquanto os nomes permanecem
sendo por isso que
a única maneira de estar à altura das circunstâncias
é substituir os nomes
ir subsistindo os nomes
até chegar

⁵⁰ Há um paradoxo da modernidade estética que Octávio Paz irá expor da seguinte forma: «Dupla oposição à modernidade e ao cristianismo, que é uma dupla confirmação do tempo histórico da modernidade (revolução) como tempo mítico do cristianismo (inocência original). Em um extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário, que insere o tempo do princípio no futuro; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso, que insere o futuro cristão em um passado anterior à Queda. *A história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa*» (Paz 1984a: 57, 58, *itálicos nossos*).

à altura das circunstâncias. (Pimenta 1977a: 108)

Sob um eco ovidiano de *Metamorfoses*, as palavras aqui, sonora e graficamente, jogam com a instabilidade dos *nomes* — *numes*, *munes*, *manes* e *mones*. Mobilizam relações semânticas que surgem enquanto espectros do *nome*. Os nomes convertem-se em espaços *míticos* — mito agora pensado enquanto «narrativa que fornece inteligibilidade, isto é, sentido, à experiência humana através de categorias mentais próprias, diferentes da racionalidade do *logos*» (Gil 2018: 46)⁵¹. Mas, ao mesmo tempo, os nomes não deixam de encenar, provocativamente, os papéis que lhe foram conferidos na semântica da língua. No poema acima, por exemplo, a variação do jogo anagramático e paronímico leva a uma rede semântica que convoca o processo de nomeação numa autofagia ritual⁵², por um lado; por outro, vai ao encontro de uma técnica semanticamente expansiva na qual as afinidades fonéticas abrem para afinidades semânticas, criam novos nós de significação (processo esse que, por sua vez, nos remete às *Galáxias* de Haroldo de Campos). O que Alberto Pimenta parece nos propor, ao fim e ao cabo, é a libertação da *potência do falso* constituinte do *mito-nome* «até chegar/ à altura das circunstâncias» (Pimenta 1977a: 108). O poeta *performa* um discurso enquanto expõe um método/ rito que socialmente o tornou efetivo⁵³.

⁵¹ O que também pode ser articulado com o que defende Claude Rabant quando diz: «Falar mito é recitar. Re-citar. Revolver todos os nossos textos sobre eles próprios, devolvê-los ao remetente, isto é, a ninguém. Repetir esta citação, este nó inextrincável de citação que nos obsecam, fazê-las repassar pelo coração destruído da nossa memória» (Rabant 1977: 29).

⁵² Para começar, vejamos o título: «epónimo». Herói *epônimo* é a designação do fundador, real ou mítico, de uma cidade, família, dinastia. Já *numes* refere-se à anuência a um poder divino. Designa o espírito que se supunha acompanhar o homem para o inspirar ou proteger. *Munes* pode vir do verbo munir — abastecer, recheiar, fornecer, prover, guarnecer. E *manes* eram as almas dos entes queridos falecidos. A sua veneração está relacionada com o culto aos antepassados.

⁵³ Vale observar o modo como este poema aparece transformado em *A sombra do frio na parede*: «substituir os preservativos/ é a única maneira de estar acima das circunstâncias./ porque os preservativos corrompem-se/ e o mesmo sucede às circunstâncias./ as circunstâncias/ a bem dizer não cessam de corromper-se/ corromper-se é o modo de ser dos preservativos/ é o mesmo,/ sendo por isso que/ a única maneira de estar acima

Porque, indo ao encontro do apelo mítico e mágico, os poemas de Alberto Pimenta não irão sustentar de todo aquela oposição entre magia e política de que tratava Octávio Paz (cf. 1984a: 143)⁵⁴. Por outro lado, a poesia pimentiana tampouco deixa lastro para que se possa vir a retrair em um sistema essencial e autônomo — evitando o risco de cair no que Roland Barthes destacava quando dizia que o retesamento da poesia moderna acabara por fazer desta presa ideal do mito, entregue a ele de mãos e pés atados (cf. Barthes 2001: 155)⁵⁵. A par de uma pulverização da semântica usual da língua, a par da dissolução do nome no nome, de uma expressão que cria sentidos rítmicos e acústicos que extravasam o sentido verbal, a escrita de Pimenta dialoga com espaços discursivos não só partilháveis como comunicativamente partilhados, como vemos acontecer em «circunspeção», poema de *Os entes e os contraentes*:

o problema é este, diz ele.
unh, disse eu. o problema é es
te, disse ele. Já sei, não é pr
eciso repeti-lo, disse eu. nun
ca é de mais repetir as coi
sas, disse ele. quais coisas?

das circunstâncias/ é substituir os preservativos/ ir substituindo sempre os preservativos, assim se mantendo/ acima das circunstâncias» (Pimenta 1996b: 40).

⁵⁴ Alberto Pimenta tanto cria uma alquimia com este par — magia/política — quanto com aquele outro — amor/ humor — a que Octávio Paz também faz referência.

⁵⁵ «Mas aqui, ainda, tal como no caso da linguagem matemática, é a própria resistência da poesia que faz dela uma presa ideal do mito: a desordem aparente dos signos, face poética de uma desordem essencial, é capturada pelo mito, transformada em significante vazio, que vai servir para significar a poesia. Isto explica o carácter improvável da poesia moderna: recusando energeticamente o mito, a poesia entrega-se a ele de mãos e pés ligados. A regra da poesia clássica constituía, pelo contrário, um mito consentido, cujo carácter claramente arbitrário formava uma certa perfeição, visto que o equilíbrio de um sistema semiológico provém do arbitrário de seus signos» (Barthes 2001: 155)

disse eu. quais coisas?! diss
e ele. sim, quais coisas, disse
eu. não sei, baralhaste-me as
ideias, disse ele. eu? disse eu
. já sei, disse ele: o problema
. qual problema? disse eu. o pr
oblema, este problema, disse e
le. ah, disse eu. Tens aí um le
nço lavado? disse ele. não, só
tenho o meu lenço, disse eu. m
as olha que é preciso pensar
a sério no problema, disse el
e. tu já pensaste a sério no
problema? disse eu. já, disse e
le. e a que conclusão é que c
hegaste? disse eu. aí é que es
tá, disse ele. aí é que está o
quê? disse eu. aí é que está
o problema, disse ele.
(Pimenta 1971: 26)

O que faz Alberto Pimenta é interromper a rigidez representativa logocêntrica ostentando a repetição ritual que confere sentido à língua e veracidade ao discurso. Pensemos, a este respeito, na relação entre o jogo e o sagrado que Émile Benveniste desenvolveu em «Le jeu et le sacré» (1947). A estrutura do jogo, explica Benveniste, está em desarticular a conjunção entre o mito, que enuncia a história, e o rito, que a reproduz. «[N]o jogo, apenas o rito sobrevive, e não se conserva mais que a *forma* do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e a sua eficácia» (Benveniste *apud* Agamben 2005: 84). Deixando ativo o rito da comunicação, mas abolindo a fabulação que conferia o seu sentido e a sua eficácia, ambos os poemas citados anteriormente vão devolver à língua aquilo que nela havia se

desvinculado de sua materialidade gráfico-sonora e da sua consistência de mundo. A língua transborda o sentido verbal, mas ao mesmo tempo o recupera e o constela. Sob a forma que a repetição assume nos poemas, sob a suspensão provocada entre o gráfico e o prosódico, a comunicação entra em transe, gira em torno de si mesma libertando-se para um tipo de compreensão que não estava prescrita. Uma compreensão que inopera um *interdito* — aquele que já não diz por que foi dito demais — devolvendo à palavra aquilo que se diz (e não se diz) no próprio dizer.

A poética pimentiana é um dos exemplos mais veementes de uma contínua exploração dos modos de a língua se desprender do seu uso pragmático: ora cavando o rito esquecido dentro do discurso comum, ora organizando os sintagmas sob um ritmo encantatório, como se dá exemplarmente em *Canto nono*, poema-partitura, em três andamentos — *adagio di molto*, *andantino*, *allegro vivace* — no qual o «faça-se» da palavra genesíaca converter-se-á em uma *coreografia* (Pimenta 1995a: 255) e onde *formas* de mundo que inscrevem um incessante ciclo de começo e finitude.

		nesta treva	HABITA	a luz	
		nesta luz	h a b i t a	a treva	
	a luz EMERGE	neste germe	HABITA	a	seiva
		nesta seiva	habita	o	germe
	a seiva EMERGE	neste lodo	HABITA	o	sangue
		neste sangue	habita	o	lodo
	o sangue EMERGE	neste fluxo	HABITA	a	língua
		nesta língua	habita	o	fluxo
	a língua EMERGE	neste frio	HABITA	o	fogo
		neste fogo	habita	o	frio
	o fogo EMERGE	nesta chama	HABITA	a	terra
		nesta terra	habita	a	chama
	a terra EMERGE	nesta veste	HABITA	o	vasto
		todo em que	tudo o mais		habita
			SUBMERGE		

		SUBMERGE
		SUBMERGE
		SUBMERGE
		SUBMERGE
	SUBGERME	
SU	GERE	
SU	R	GE

(Pimenta 1981a: 3)

O poema faz convergir o ato de criar do *Gênese* com o agônico ato de criar humano — *eros* como o deus primeiro e *eros* como deus do amor e do sexo. Forma gráfica e acústica entram em *jogo*. A nomeação é feita sob a perspectiva de um mito que só se exhibe no rito; um mito que não se entrega ao dogma. Na epígrafe de um poema em cinco partes que Alberto Pimenta publica no periódico peruano *Hueso húmero - Revista de Artes e Letras* nº19, em 1984⁵⁶, lê-se: «NADA inverso de ADAN/ ADAN reverso de EVA/ EVA inverso de AVE/ AVE verso de NADA/ o vice-versa» (Pimenta 1984f: 15)⁵⁷. O que está em jogo é sobretudo uma conjunção entre diferentes registros linguísticos que vão se transformando com a experiência de leitura. Poeta e leitor ficam expostos a sentidos intensivos, constelados, mágicos. Repare-se no seguinte poema que o autor dedica/propõe para o século XXI:

⁵⁶ O poema foi reproduzido em *Obra quase incompleta* (1990c: 239-247).

⁵⁷ O editor da *Hueso Húmero*, onde foi publicado «ADAN», em nota de rodapé, também lê o poema sob uma perspectiva antimetafísica: «Pimenta anuncia que ADAN es el “comiezo de un nuevo ciclo, poema de experiencia e inocencia (Blake), de amor (con cifra final), poema de poemas que se deshacen para que todo se rehaga”. Un comprensible recato lo ha inhibido ciertamente para confesar su inocultable propósito de intentar una nueva refutación de Artistóteles (*Metafísica*, *Poética*, etc) y de algunos otros textos modernos de ficción como *L’être et le néant* o *Sein un Zeit*» (1984f: 15).

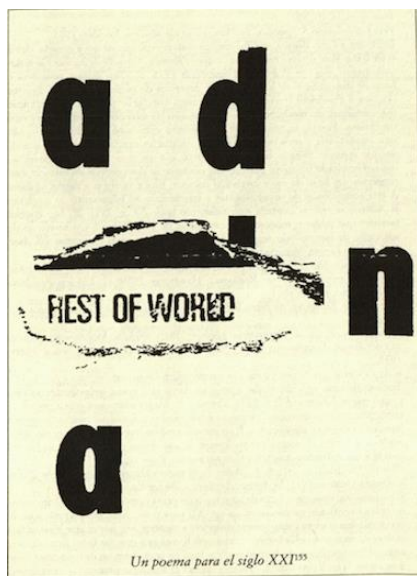


Figura 3- Poetograma «Epílogo a modo de epílogo».

Fonte: *O silêncio dos poetas*

Podemos ler «Adan», «adn», «nada», «anda». E mesmo, arriscaríamos, então, uma «land» — terra devastada (em remissão a T.S. Eliot?). Alberto Pimenta expõe um mundo que só se entrevê na experiência babélica, um mundo incerto, evidenciado na palavra rasurada, mas que solicita sua vocação mágica no lusco-fusco encantatório da leitura. «[P]ara a gramática perdida um ritmo achado» (Pimenta: 2003b: 76). Por um lado, o poema expõe o poder encantatório de uma coreografia de um tempo sem limitações, conforme dizia Pimenta, coreografia esta que organiza «a cada novo passo um novo conhecimento» (1995a: 255). Por outro, solicita a *responsabilidade* de uma escrita e de uma leitura que sejam capazes de habitar e responder ao cenário de fim da supremacia do progresso e da soberania da razão. E aqui se pode começar a entrever o modo como teoria e poesia criam um campo enérgico potente e coerente de resistência no percurso artístico pimentiano. É disto que trataremos no *Capítulo* a seguir.

4. Dos pequenos estragos ao juízo de Deus

Vá, mana, repara, olha bem em volta de ti: a merda, a morte e o amor, mas o amor húmido, o amor que cheira, tal como a merda cheira, tal como a morte cheira! É esse cheiro contra o qual criaram as palavras como um nariz de cera. Palavras, Chanel 5 ou velas de altar. Tudo o mesmo fumo, perfume, disfarce. Farsa. Isto é, *falsa*, como diz o chinês.

Sex shop-suey (1988b)

Episódios irrisórios que acabam por se revelar parte de uma discussão que de irrisória não tem nada: não são raras as vezes em que o discurso de Alberto Pimenta opera assim. É o que vemos acontecer, por exemplo, em *Pequenos estragos*, uma conferência-performance apresentada no «VI Encontro Internacional de Poetas», em 2007 (cf. Anexos - 2.39.1, 2.39.2, 2.39.3, 2.39.4, pp.136-138). Na ocasião, Alberto Pimenta começa por relatar o caso de um certo amigo — com quem, aqui e ali, já tivera algumas pequenas contendas acerca do reconhecimento de uma frase musical — que lhe pedira a opinião acerca de um poema que, ele, o amigo, havia escrito. Ao que Alberto Pimenta respondera: “ó pá, mas isto não é nada”. A resposta teria gerado algumas cicatrizes de um lado e um olho negro do outro. Bem à maneira da ironia pimentiana, estaria ali já tratado o tema proposto pelo Encontro: poesia e violência. Mas à maneira pimentiana também, deste relato muito trivial e irônico derivará um longo e erudito discurso que vai ao encontro da tradição filosófica e poética ocidental. «Estou a falar muito a sério. Aliás, parece quase sempre que não estou, mas estou mesmo quando parece que não estou» (2007f: 32min47seg).

Em discussão estará o teor das línguas agrupadas pela sigla *SAE* - *Standard average european*. Conforme explica o autor, a sigla

abrange português, espanhol, italiano, francês, alemão, holandês, inglês etcetera, etcetera. É uma união europeia *avant la lettre*. [...] O SAE tem um centro, nó, o nó da determinação e da dependência: é a causa e o efeito. Por quê e para quê? A justificação, afinal. A justificação dos atos. (*Ibidem*: 14min58seg - 16min14seg).

Esquadrinhando os traços comuns das línguas ocidentais agrupadas pela SAE — relação de causa efeito; uma estrutura temporal teleológica; a valorização dos existentes (nome) em detrimento aos ocorrentes (verbo) —, o autor apresentar-nos-á a dimensão política inerente à própria estrutura da língua. Vale seguir um trecho mais extenso da fala:

SAE é uma língua estruturada. Assim faz-se um discurso, faz-se uma linguagem. A partir daí, contam-se histórias que têm um passado, um presente e um futuro — e nós sabemos para que serve o presente, o presente serve há mais de 2.500 anos para preparar o futuro, nunca serviu para outra coisa — olha se não fosse isso, como é que seria o futuro? E depois parece de facto um discurso que desobedece a tudo isto. Não é um discurso partido aos bocados com uma tesoura. Experimentem partir aos bocados à tesoura a Constituição da República, os Direitos Humanos, até digamos, claro, por que não, uma notícia, um anúncio, algum destes pasquins que se publica, ou diário ou semanalmente, *O Público*, *O Expresso*... experimentem e vejam. Ou experimentem até, por exemplo, formas consideradas muito poéticas, “uma nuvem passa”. “Uma/ nuvem passa”. Bem... “Uma/nuvem passa”, isso pede já uma espécie de continuação quase matemática: “Duas/nuvens passam”, “Três/nuvens passam”.

“Uma nuvem/ passa” ... Ah, isso aí é diferente. “Uma nuvem/ passa. A vida/ passa. Tudo/ passa”. É poesia, não é? Acham? Acho que era assim aquele poema, agora estou a lembrar-me, perdi-me na conversa, aquele que o meu amigo me mostrou e eu disse “isto não é nada”, acho que tratava de muito menos. Porque há quem pense ainda que há existentes poéticos, por exemplo nuvens, saudade, amor, esperança, infância... E

há existentes brutos, batatas, e tomates e coisas assim... Nunca leram Cesário Verde, por exemplo, sem sair de Portugal.

Então, se há poesia (seria absurdo pensar que seria uma prosa partida aos bocados). Como? Ela tem de nascer de uma maneira diferente. Tem de haver uma razão poética, uma razão para que aquele discurso não seja aquele discurso... “em frente”! O “em frente” é sempre para matar. Então tem de haver uma razão daquele discurso ser um discurso que não acaba, ele nunca acaba. Quando é que acaba um poema? É que um poema não tem passado, presente nem futuro. Qualquer... não digo teórico, muito menos francês ... digo, qualquer poeta, qualquer poeta que seja poeta — por exemplo Octávio Paz, que é um poeta... não *foi*, *é*, essa é a diferença — diz que a poesia não tem tempo — é um presente contínuo, está fora do tempo, não é possível metê-la num começo, num meio e num desfecho, porque, forçosamente, só pode ser moralista. O que pode ser um desfecho de qualquer coisa senão uma moral? E de facto, agora, pensando nisto, há duas ou três coisas que não me admiram. Eu, se gostasse de fazer teorias, eu detesto teoria, porque as teorias.... Fazer uma teoria é fazer um caixote. E depois ter coisas de formas esquisitas e tentar metê-las todas lá dentro. Claro, aperta-se daqui, tira-se dali, ajeita-se e a teoria está feita. E tem razão. É assim que se fazem as teorias. (Pimenta 2007f: 22min08seg - 26min31seg)

Para além de nos deixar usufruir da intrepidez da articulação das ideias de Pimenta, esta passagem nos ajuda a sublinhar alguns pontos que parecem convergentes na poética deste autor: 1. a poesia vai contra a «estrutura da língua»; 2. mas ir contra não é simplesmente um trabalho ou retrabalho estritamente textual («partir o texto aos bocados»); 3. a poesia vive numa temporalidade não teleológica e não progressiva; 4. a poesia excede o pensamento teórico; 5. contudo, a poesia estabelece um *modo de conhecer*, uma «razão poética». Ressalto estes pontos porque eles, de uma maneira ou de outra, delineiam uma extrema coerência entre a produção artística e teórica de Alberto Pimenta.

Sabemos já que a apresentação mais sistemática da perspectiva teórica deste

autor é *O silêncio dos poetas*, obra publicada em 1978, em italiano e português, e que ganha, em 2003, uma reedição revista e ampliada. O caminho da teorização pimentiana neste livro baseia-se em dois pontos cruciais: 1. *toda* poesia existe enquanto despragmatização da linguagem; tal despragmatização pode ocorrer de dois modos: a) enquanto *poetologia*, sob uma perspectiva aristotélica de organização do *logos* e dentro da ordem do *mito* e da *mimesis*, em vista de sua beleza formal, que não deixa de perpetuar uma transcendência simbólica (cf. Pimenta 2003b: 156); ou b) enquanto *poetografia* «uma arte literária emancipada da poetologia [que] vive no antagonismo explícito de um programa de negação e ou destruição do seu próprio veículo»⁵⁸ (*ibidem*). Estes dois momentos — que começam por ser marcos históricos (um antes e um depois da modernidade estética) — acabam por se mostrar convivendo sob a dinâmica de resistência e de inclusão institucionais, acadêmicas, sociais, culturais (cf. Pimenta 1976 e 2003b).

⁵⁸ Esta síntese é formulada de forma ainda mais clara em uma de entrevista de 2004 na qual Alberto Pimenta expõe os dois “momentos”, ou dois “sentidos”, para compreensão de um *telos da* poesia enquanto *despragmatização* da língua. Assim explica: «Eu criei esses dois termos [“poetologia” e “poetografia”] porque, ao fazer crítica, como estou a fazer neste livro, ou teoria, que são formas diferentes de falar do mesmo, eu tinha que arranjar conceitos que fizessem qualquer espécie de demarcação entre um *logos* (claro que já um *logos* poético e um *logos* racional desde o início. Os pré-socráticos são o *logos* mítico, e o *logos* poético — ou a poesia submetida ao *logos* — começa com Platão e Aristóteles).

Quando eu resumo Poetologia num *logos* racional, falo de uma estruturação poética à base de certos princípios formais e retóricos que não vão mexer com o *logos* racional; o fato de usar certos efeitos de sintaxe não mexe com o *logos* racional. Portanto, na maioria das obras que chamo poetológicas, há um uso do conceito, feito como forma de conhecimento (e pode haver realmente obras discursivas antigas que não são poetológicas como o *logos* do mito). Mas esse já não era um tema que eu quisesse tratar, isto é, a diferença entre a poetologia mítica e racional. Portanto deixei tudo como uma poética do *logos*. E ainda há coisas muito bonitas com o *logos* mítico e com o *logos* poético. E depois há uma poetografia onde esse *logos* caduca. *Caduca a crença num logos satisfatório como descrição do mundo, a palavra. A palavra deixou de ser satisfatória para descrever o mundo. A própria metáfora deixou de ser, porque ela ainda é uma palavra. Portanto, para responder ao mundo, nem é para o descrever, ou até para o descrever, tem que ser com farrapos dessa própria linguagem.* E isso está ao nível gráfico, ao nível da disposição na página, de efeitos visuais que já não são do tipo lógico» (Pimenta 2004d: 7, *itálicos nossos*).

Dito isto, no que consistirá então esta *coerência* pimentiana quando estamos numa dinâmica em que a liberdade e aceitação assumem os contornos do mercado da produção cultural? Ou, mesmo, como pensar uma coerência diante da vastidão e multiplicidade da obra de Alberto Pimenta; diante de toda a dificuldade de inseri-la em uma corrente estética ou mesmo determinar a que gênero pertencem muitas das suas produções? Mais: como pensar a coerência em uma obra que resiste à noção de “todo”, de “completude”? E ainda: como apontar uma coerência diante das diversas e enfáticas declarações do autor de que não pertence a este e aquele outro movimento ou de que não tem “programa”, “estética” e que fazer teoria “é criar um caixote”?

Importa sublinhar que o transbordamento entre o artístico e o pedagógico-teórico é algo continuamente explorado por Alberto Pimenta em suas *conferências-performance* (Milder 2011, Dias 2016, Pinoti *et alli* 2016: 25)⁵⁹, dentre as quais destaque-se aqui *Pequenos estragos*. No registo desta *performance*, por exemplo, vemos Alberto Pimenta andando de um lado para o outro, jogando com o tom da voz e com a suspensão do discurso, alternando um tom professoral com o à-vontade de conversa. Às vezes, a sua voz assume a ira de um manifesto; às vezes a gravidade de uma lição. Ao final — antes da leitura de poemas seus —, o autor come e bebe no palco. Entre a travessura e a diatribe, o jogo com elementos não discursivos estará a par do desfiar das ideias expostas na apresentação. E isto mesmo na disposição cênica dos elementos no palco⁶⁰.

⁵⁹ A definição nasce a partir dos trabalhos de Robert Morris, John Cage e Joseph Beuys, a *conferência-performance* sendo pensada enquanto dispositivo híbrido que vai salientar ou revelar «os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não-discursivas» (Pinoti *et alli* 2016: 25).

⁶⁰ Ao lado direito, vê-se um sofá com três manequins dispostos. O autor vai jogar com a presença destes três manequins para falar da estrutura de causa-efeito, justificação, das línguas ocidentais: «Nota-se o três.... Aliás aquilo deve ser a única coisa que os está a intrigar desde o princípio. Palco é palco. Plateia é plateia. Um homem que anda por aqui a falar ... é normal, mas o que haveria de fazer... Se eu ficasse calado todo tempo... Ainda cá estavam? Como está previsto ler, há também um lugar para ler... Mas três? [...] E deve ter sido aquilo que mais os intrigou e os fez perguntar, “mas porquê três manequins, aqui?”, se nós estamos a falar de poesia, não é? E sabem porquê? Desde pequeninos, os pais, as mães, os mestres, os primeiros, os segundos, os terceiros, os últimos, os que

Figura 4 – Fotograma de *Pequenos estragos*

Fonte: arquivo pessoal de Edgar Pêra.



«[A]cto e também resultado poético, porque combina teoria e prática poéticas, em lugar de as dissociar, como é tradicional», assim Alberto Pimenta escrevia em um texto relativo à *performance Metástase I* em 1988. O que poderia facilmente remontar a *Pequenos estragos* ou mesmo a outras apresentações e textos em que se faz patente a quase indiscernibilidade entre o teórico, o crítico, o ensaístico e o poético⁶¹.

já morreram ensinaram só uma coisa: é preciso saber sempre porquê, para quê. E é por isso que a polícia pergunta: “está aqui porquê?”, “o que está aqui a fazer?” e a mulher pergunta “mas, por que é que chegaste a esta hora?”, e “por que que tem essa nódoa no fato?”, “por que, e por que está com ‘essa cara, e por que” ... Por que, para quê e por quê? E isso é exatamente o SAE» (Pimenta 2007f: 12h42min- 14min51seg). As três manequins parecem também remeter ao método hegeliano – tese, antítese, síntese — que, em diferentes momentos, Alberto Pimenta vai retomar e desconstruir. Ver, nesse sentido, uma crônica publicada na revista *Vida* – parte integrante de *O Independente*, nº 471, de 23 de maio, cujo título é o seguinte: «A palavra errada para a coisa certa. E tudo ajuizado pelo método hegeliano».

⁶¹ Exemplo neste sentido é o texto «Homo sum», publicado na Revista digital *Torpor* (2020a).

Já referi o fato de que houve uma certa discrepância na recepção entre *O silêncio dos poetas* e os demais trabalhos do autor, o que rendeu, como vimos, a constatação autoirônica de Alberto Pimenta de ser um poeta cujo silêncio tem muitos admiradores (*Capítulo Primeiro*). É como se estes “admiradores” tomassem *O silêncio dos poetas* enquanto “Obra” enquanto suas demais produções não passassem de exercícios de excentricidade⁶². Contudo, o que qualquer leitura um pouco mais atenta irá demonstrar é que existe de fato uma coerência que perpassa tanto os textos teóricos, quanto seus poemas, quanto os seus atos mais “excêntricos”, desconcertantes e transgressivos, como, por exemplo, o de ter ateado fogo publicamente a este seu mais bem acreditado livro⁶³. A ocasião era a Feira do Livro de Lisboa, e a data 10 de junho (cf. Anexos – 2.28.1, 2.28.2, 2.28.3, 2.28.4, pp. 101, 102). Tratava-se da comemoração do dia de Camões. A ação é descrita por Viriato Teles para *O Jornal*:

Sentado num banco de madeira estrategicamente colocado entre os pavilhões 105 e 106, aparentemente alheio aos olhares curiosos de quem passava, Pimenta munuiu-se de dois tubos de tinta e um pincel e preparou-se para escrever a primeira mensagem da noite. Devagarinho, letra a letra, aguçando a curiosidade dos mirones que, a pouco e pouco se foram juntando à volta. “Basta lançar um olhar em redor para notar que ninguém percebeu que chama cultura à cabeça atada”, podia ler-

⁶² Repare-se, neste sentido, na forma como Alberto Pimenta será citado em um caderno especial do *Diário de notícias* intitulado *100 anos, 1000 nomes*: «Autor polémico, capaz das maiores diatribes públicas e de outras tantas em livro, a sua personalidade invulgar ofuscou de certa forma um imenso labor ensaístico, patente na colectânea *O Silêncio dos Poetas*» (1999: 60)

⁶³ Marta Lança, numa revisão à reedição de *O silêncio dos poetas*, apontava que na obra de Alberto Pimenta «a poesia e a crítica estão ligadas na mesma estratégia de luta contra a mediocridade» (2003b: 36).

se, um quarto de hora depois, em letras negras sobre o fundo branco de um cartaz.

“Tantos anos que é preciso para entender esta coisa simples”, diz, já de pé, Alberto Pimenta. Sobe para o banco e tira do bolso um exemplar do seu ensaio *O Silêncio dos Poetas*, antes de declarar, com a solenidade exigida por todos os grandes momentos:

“Tantos anos que eu precisei para entender por que é que as aflitivas cabeças desse ramo da ordem chamado cultura “aprovaram” este meu livro: porque embora ele vá contra a cabeça atada, sempre é um acto da cabeça. Aprovando este e reprovando o resto, insinuam eu poder ser um homem da cultura como eles; não perceberam que eu gosto mais de ser só um homem. Todos pretenderam sempre fazer da arte um modo de cultura, quer dizer, fazer duma liberdade do indivíduo uma virtude da sociedade. Até os próprios artistas, não só os filhos da puta confessos, desde Platão até Freud. Simbolicamente, isto é, pelo nome estão todos aqui dentro. Que Deus lhes abra o reino dos céus; não faz mais que cumprir o que prometeu”.

E dito isto pega fogo ao livro que tem na mão. (Teles 1991: 39)

Anos depois, o livro renasceria das cinzas republicado; outra época, outro momento, outro ato poético. Quando defendemos, então, a *coerência* na obra pimentiana a defendemos sobretudo como uma coerência que se dá na *exaltação da vivência* e na *expressão de um modo de conhecer* ⁶⁴; *coerência* que se pode ler sob aquela «atitude de pesquisa» inerente à *arte da performance* de que falamos

⁶⁴ *O silêncio dos poetas* sublinha mesmo a distinção entre arte e estética: «Com *arte* significa-se apenas a categoria *técnica, morfológica* de uma determinada obra, enquanto com *estética* se significa um modo de ser e de conhecer. Daqui resulta que nem toda a obra categoricamente considerada como obra de arte pode ser vista ou é de facto vista como facto estético; daqui igualmente resulta que nem todo facto estético é de facto considerado obra de arte. Dentro de tal perspectiva, *estética* surge como modo de conhecer a realidade e/ou exprimir este conhecimento. Não se trata, portanto, de imitar a realidade (que vem a ser a realidade?) nem de transfigurá-la (qual é a sua figura?); *trata-se de exprimir um modo de conhecer*» (Pimenta 2003b: 136, itálicos do autor).

anteriormente (cf. *Supra*: 50). Coerência ainda que, pela via adorniana, se dá na perspectiva de que a «arte só se mantém em vida através de sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria» (Adorno 2008: 341). E resistência que se dá a ver nos pequenos estragos que Alberto Pimenta, de diferentes modos, vai causando a uma estrutura judicante, teleológica, opressiva da língua. Falemos deles.

4.1. Pensar contra o pensamento

[O] uso dos símbolos (da semiologia cultural estipulada), para fins de criação artística, não é uma extensão do uso geral da língua, mas, pelo contrário, a sua negação ou inversão.

«Cinco teses para uma determinação do simbólico» (1982d)

Uma *poesia pensada contra o pensamento* é como Alberto Pimenta descreve a sua escrita em uma entrevista a Mário Santos: «minha poesia discursiva é anticonceptual, embora de uma maneira bastante conceptual: o processo de chegar à exaltação da vivência, contra o conceptualismo, é que é feito de um modo conceptual. É uma poesia fria, digamos, muito pensada contra o pensamento» (1993f: 7). Mais recentemente, no contexto de uma apresentação do filme *O homem-pykante. Diálogos kom Pymenta*, esclarecia: «o pensamento já está dentro dos trilhos, é uma estrutura lógica que até tem a sua razão de ser; agora escrever não é repetir o que já existe, escrever sobre o real não é reproduzir o real, é usá-lo para criar outra coisa [...]» (2019g: s/p)⁶⁵.

⁶⁵ Afirmação feita no contexto da apresentação do filme no Cinema Monumental de Lisboa, em 06 de abril de 2019, que contou ainda com a presença de Edgar Pêra e de Manuel Rodrigues — que, por sua vez, apresentava o livro de poemas *Anastática*, dedicado a Alberto Pimenta. [Gravação e transcrição minhas].

A imagem dos «trilhos» sobre os quais caminha o pensamento é também aquela que o autor vai usar para responder ao inquérito «Poesia e resistência», proposto pela *Rede LyraCompoetics*, quando afirma: «nesses trilhos da obediência, ouve-se às vezes dizer que em certo lugar do caminho faltam 4 médicos, ou 4 juízes, ou 4 pedreiros, ou 4 motoristas, ou 4 fiscais, mas jamais se ouvirá dizer que faltam 4 poetas. Ainda bem» (Pimenta 2012d: s/p). Mas estaria nesta esperável inutilidade dos poetas a resistência da poesia? Pimenta nos responde a partir da própria etimologia da palavra:

Consultei o dicionário de latim, procurei *resisto/resistere* e achei como primeira entrada “parar e olhar para trás”. [...]

E penso: resistir é então antes do mais “parar e olhar para trás”. Mas também é, ainda em latim (vi a seguir), “enfrentar” e “opor-se”, naturalmente ao caminho em que se vai, só que agora activamente e sem olhar para trás. Já não é só desviar os olhos, é enfrentar o próprio caminho.

E então continuo a pensar: talvez sejam, de facto, essas as duas maneiras possíveis de resistir; parar, deixar de olhar para o que está à vista, ou então olhar, ver, e não aceitar. Não resistir será então persistir no caminho, o qual, como é próprio dos caminhos, foi já traçado anteriormente por quem traça os caminhos e as respectivas pontes (neste caso, pontífices). Resistir é não seguir esse caminho, optando ou por virar-lhe as costas, ou por enfrentá-lo. E, tratando-se de poesia, é no contorno da palavra que tudo se passa. (Pimenta 2012d: s/p)

Não é raro ver este autor desenvolver uma ideia tendo como ponto de partida o percurso etimológico de uma palavra. E também é comum vê-lo encarrilhar silogismos, ao ponto de os fazer enguiçar numa pane de redundância⁶⁶. Neste caso, tratar-se-ia de

⁶⁶ Conforme dizia Joaquim Manuel Magalhães, acerca de *Tomai, isto é o meu porco*: «O teste de contradição a que continuamente nos submete permite mesmo o uso de redundâncias, que nunca se tornam um mero ruído,

enfrentar o caminho que o pensamento já fez — primeira estratégia de resistência, a crítica. Por outro lado, a palavra pimentiana não cessa de tatear o inefável da *experiência* e de mobilizar um estranhamento dos recortes semânticos e fonológicos das palavras, numa experimentação da sua materialidade visual e sonora. Neste caso, tratar-se-ia de desviar os olhos do caminho; segunda estratégia de resistência, a erótica. Um duplo movimento que se volta sobre os contornos de uma natureza dupla da palavra: «a de manifestar impressões e, por outro lado, a de existir em autonomia» (Pimenta 1995a: 89)⁶⁷.

No ensaio «A dimensão poética das línguas», integrado na segunda edição de *O silêncio dos poetas*, Alberto Pimenta aponta duas formas de percepção da poesia na modernidade: enquanto *apoteose* — «discurso paroxístico, excessivo, que procura isolar e magnificar traços da língua» (2003b: 70) — e enquanto *recusa* — um «discurso que se serve da língua para lutar contra a língua» (*idem*: 72)⁶⁸. À hipótese da recusa, Alberto Pimenta agrega a expressão «intuição intensa» (*cf. idem*: 79), uma forma de cognição singular que reverbera em uma forma de representação que «*mais que falar, falha*». O poeta é aquele que se zanga com a nomeação das coisas, já dissera Alberto

antes se tornam um acutilante mecanismo de apelo e acusação. Acusação que é um processo dinâmico de distribuir as relações socialmente codificadas em cada extensão verbal» (Magalhães 1993: 34).

⁶⁷ «Enquanto símbolo, a palavra remete para o mundo através de um conceito, isto é, classifica e nomeia, designa e junta-se com outras para emitir juízos, manifestando desse modo as tais impressões, e criando sentimentos. Ao mesmo tempo, a palavra articula-se ela também a si própria, é feita de segmentos, sons ou grafos, sinais sonoros ou sinais gráficos, e esta sua articulação material é uma segunda articulação autónoma, a tal que cria entidades, que variam de língua para língua. Basta-me recortar em cartão as letras que constituem a palavra, para poder tê-la concretamente na mão: não tenho o seu espírito? Bom, tenho a sua materialidade, e, portanto, uma face da sua energia. Com os sons de que a palavra se constitui posso fazer o mesmo, apenas com a diferença de que em vez de os ter na mão e os perceber com os olhos, os lanço para o espaço e os percebo com os ouvidos» (Pimenta 1995a: 89-90).

⁶⁸ A síntese destas duas hipóteses estaria naquilo que denominou de *apoteose da aflição* ou, partindo dos versos camonianos, um *descontentamento descontente*. Pimenta ironiza que estas são «classificações bonitas» e que «ficariam muito bem em qualquer tese» (2003b: 75), mas que, contudo, inclinava-se à segunda hipótese, a da *recusa*.

Pimenta (*cf. Supra*: 98). E, no ensaio agora em questão — «A dimensão poética das línguas», escreve:

Porque a poesia nasce como uma (*não pedida e, portanto, pelo menos de começo, indesejada*) resposta a uma questão de cognição: o autor da poesia não encontra, para o conhecimento do mundo, resposta adequada e satisfatória na língua *como veículo da estruturação da percepção e do pensamento* (e é isso que ela é). Assim, dá ele a resposta que encontra em interstícios ocultos que há na(s) língua(s), ou então reformula-a, “desvia” o sentido das palavras, destrói a linearidade inventando como compensação para a gramática perdida um ritmo achado [...]. (Pimenta 2003b: 75, 76, *itálicos do autor*)

Trata-se de uma percepção do poético que vai ao encontro daquela convocada por Augusto de Campos quando traduziu e reuniu poetas de diferentes línguas sob o título *Poesia da recusa*:

A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou à margem e precisa, de quando em vez, ser lembrada para que sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais. (Campos 2006: 15)

Falamos de *resistência*⁶⁹, falamos de *recusa* e — usando as próprias palavras de

⁶⁹ Um conceito de *resistência* que se estabelece na perspectiva de relações de poder e não em reação a um poder monológico. Ou, conforme explica Eugénia Vilela a partir de Foucault: «Perspectivado como uma substância metafísica, possuindo uma origem e uma essência, o poder não existe. Apenas existem *relações de poder*; o que aponta para a impossibilidade de uma existência que se situe fora das relações de poder. No lastro de uma força de *dissimulação* do poder, o murmúrio da liberdade ecoa o interior das relações de poder. Nesse contexto, o exercício do poder caracteriza-se por um contínuo *agonismo* — que sublinha a presença da liberdade, entendida como práticas de liberdade e não como total libertação —, em detrimento das relações de violência ou de dominação. A resistência é um gesto constitutivo das relações de poder» (Vilela 2010: 219).

Alberto Pimenta — falamos de *pensar contra o pensamento*: movimento do ocorrente (o verbo “pensar”) atravessando e interrompendo a estabilidade do existente (o nome “pensamento”). A questão que vai, pois, ser mobilizada continuamente é esta: como resiste a poesia às *relações de poder* que são estabelecidas e se plasmam no *médium* “língua”⁷⁰? Em *Pequenos estragos*, Pimenta aborda sarcasticamente a questão da seguinte maneira:

Mas tudo isto é poesia. Tudo. O Homero, o Ulisses a matar as criadas de uma maneira infame — não porque as criadas não arearam bem os talheres de prata, isto podia-se desculpar, os tempos eram outros — as criadas tiveram relações de amor com os pretendentes da mulher. Vai lá ter. Obediência ou desobediência. De uma ou outra maneira vai lá ter. Mas eu continuo a perguntar e a insistir, será necessário séculos e milênios, a usar um único termo, chamado, poesia, para tudo isto? Que de comum tem apenas o criar um certo tipo de ritmo. Eu sei que os ritmos são poderosíssimos. Nunca nenhum general pôs os soldados a avançar ao som dum tango. Não sei, que eu saiba. Eu sei que os ritmos são poderosíssimos, mas eu sei também que a razão de os usar é poderosíssima. Uma pistola é poderosa. A razão de a usar é poderosa. Tudo é poderoso. E a razão de usar seja o que for é sempre poderosa. Mas pode ser sempre usada, em sentidos diferentes. (Pimenta 2007f: 45min44seg - 46min53).

De signos, de armas e das razões de usá-las fala-nos também um poema intitulado «heideggeriana nr.2», publicado originalmente em 1981. Note-se o seguinte trecho a partir de *Obra quase incompleta*:

imaginar que um A é um A é começar a imaginar muitas mais coisas,
imaginar que um A é um A não é talvez muita coisa, pensam as pessoas,
mas assim que se imagina que um A é um A já se pode começar a

⁷⁰ Em «Cinco teses para determinação do simbólico», Alberto Pimenta vai pensar a língua no contexto dos sistemas semióticos de dominação, «a começar pelo alfabeto e a acabar nos sistemas dele derivados: o jurídico, o político, o económico, e o científico *lato sensu*» (1982d: 45, 46).

imaginar uma data de coisas que não se poderiam imaginar se não se imaginasse que um A é um A. sim, se não se imaginasse que um A é um A, jamais se imaginaria que uma arma é uma arma, por exemplo. assim, imagina-se que um A é um A e uma arma é uma arma.

claro, assim como há diversas formas de A, assim há diversas formas de arma, e nem é preciso imaginar todas para imaginar o que é uma arma. uma arma é uma arma, assim como um A é um A. haverá coisa mais simples de entender? o que também pode variar é o uso que se dá à arma, assim como o uso que se dá ao A também pode variar muito. mas imaginando arma imagina-se logo outro A, que é a autoridade; porque nas mãos da autoridade é que a arma se imagina melhor: a arma da autoridade.
(Pimenta 1990c: 222)

A resistência da poesia passará por desarmar a suposta inocência de uma convenção identitária da língua, e acima de tudo por desarmar o que faz desta convenção um instrumento de autoridade. Mas não só. Não é fortuito, pois, que, quase no final da primeira parte de *Pequenos estragos*, Alberto Pimenta vá aludir a poetas como Eugénio de Andrade, Safo, Virgílio, poetas que «simplesmente afirma[m] o direito ao prazer e à vida» (55min20seg), para confrontar o público com o que seria a questão crucial da relação entre “Poesia e violência”.

Agora, a questão, “to be or not to be” ... A questão é essa: quando é que a poesia... Porque toda esta poesia que citei é uma poesia que afirma simplesmente o direito ao prazer e à vida e nega as obrigações que são impostas por uma pátria ou por uma ideia. Quando é que a poesia começou a ser violenta? Porque começou em alguma altura. Em algum momento ela começou a ser violenta. Isto tem que... tem que se perguntar quando foi. E ainda a questão: será que todos os poetas são desobedientes em relação a esta norma? Ou será que há alguns que são obedientes? É uma questão que teria que se pôr. Porque se não se pusesse esta questão fazia uma teoria, encaixava-se e era muito simples. Poesia: linguagem da desobediência. Não, não é. Não é de

maneira nenhuma. Eu vou lhes dar um exemplo. (2007f: 55min10seg - 56min20seg)

O exemplo é a *Divina comédia*. Na apresentação de Alberto Pimenta, o poema de Dante em pouco ou nada difere de um documento inquisitório: «Que mais eu posso dizer? Que tem uma beleza formal? É difícil alguma coisa ter uma beleza formal quando é acusatório, persecutório e difamatório» (2007f: 56min57seg). Pimenta fará ainda questão de sublinhar que no Inferno de Dante quem padecia dos piores suplícios eram aqueles que não seguiam a moral cristã e, todos quantos não partilhavam da mesma posição política de Dante. Também fará questão de sublinhar que, de maneira pouco comum em poesia, os condenados ao inferno na *Divina comédia* eram referenciados com nome e sobrenome: «só não estava o bilhete de identidade porque não havia na altura» (*ibidem*: 59min19seg). E, lembrando a afirmação de Goethe acerca do poema, constata: «é teologia em verso, é teologia tomista» (*ibidem*: 01h01min00seg). Mais: enquanto tratado teológico-político, mas escrito em verso, a obra não poderia ser considerada documento histórico. O que Alberto Pimenta parece querer denunciar é uma forma de opressão que será dissimulada sob a idealização de uma pressuposta natureza libertária da cultura, da bela forma, da poesia⁷¹. A este respeito, e voltando à receptividade perante *O silêncio dos poetas*, dirá:

⁷¹ A editora Tinta da China propôs a 34 poetas portuguesas que reescrevessem os Cantos do inferno da *Divina comédia*. A proposta resultou no livro *Poetas de Dante – visita ao inferno* (2021). A Alberto Pimenta coube o canto XXXIII, aquele que versa sobre o martírio do Conde Ugolino, que comera os próprios filhos. O poema de Pimenta (*cf.* 2021b) — ao mesmo tempo que é um exemplo de como o autor convive com diferentes tradições poéticas e as sabe converter num estilo que é todo pimentiano — evidencia que para nosso autor nunca se trata apenas de uma questão restrita de converter o estilo de Dante para o que seria o seu próprio, de Alberto Pimenta, e de sua época. O que sempre está em jogo para o nosso autor é a maneira como os discursos (inclusive os poéticos) se colocam em termos de autoridade e de violência, em cada época, em cada sistema de pensamento.

O Silêncio dos Poetas falava disto tudo de modo tão discreto que os mais impotentes dos impotentes puderam servir-se dele em seu abono, o que foi um abuso e um desabono. [V]iram confirmada no silêncio a aparência de liberdade que cada objecto artístico ostenta, e que é o que mais cativa a cultura de Estado e a leva a proteger com tanta verve obras repletas de suavidade. [P]orque a poesia inculca a ideia de que a palavra é livre e de que a língua é partilhada por todos, quando não há opressão maior e mais infame que a da língua. (Pimenta 1992c: 49)

Em vista de uma língua que obriga a dizer (Barthes), o *recrudescimento do discurso poético* surge como uma *necessidade de rigor* (Derrida 1967b: 158). A violência da poesia estaria, pois, na manifestação de um *intolerável* que vai contra o *intolerante* «dogmatismo mole, invisível, do signo» de que falava Henri Meschonnic em seu «Manifesto em defesa do ritmo» (2015: 8).

Agora, note-se que, em *Pequenos estragos*, Alberto Pimenta afirmará que não vai ler o que havia preparado para ler de Dante, optando por ler trechos de dois poemas de François Villon⁷². «Isto é... Não sei se é um poeta. É um homem humano» (2007f: 1h08min23seg)⁷³ – afirma Alberto Pimenta ao final da leitura. A opção por Villon não poderia ser mais anti-aristotélica: uma escrita que plasma uma vida em sua existência e suas contingências enquanto contraversão de uma ideia de poesia como organização

⁷² Mais uma vez, vale ressaltar o quanto as traduções realizadas por Alberto Pimenta dizem acerca de suas afinidades poéticas e sobre o modo como nosso autor ficou conhecido como controverso no meio literário. O fato é que muitos dos poemas traduzidos por Alberto Pimenta são de um cariz despidoradamente erótico, como «O bordel da Danaide» de Georges Bataille (cf. 2003h), a versão do poeta latino Marcial «não moralizado» (cf. 2006d) e «O ídolo. Soneto do olho do cu», cuja autoria Alberto Pimenta atribui não só a Arthur Rimbaud, mas também a Paul Verlaine (cf. 2010f).

⁷³ Na participação no *Programa Câmara clara*, juntamente com Vítor Silva Tavares, Alberto Pimenta afirmava acerca de Villon que este escrevera alguns dos poemas «de maior contenção e força humanista que se pode conceber» (2008d: 8min06seg). Nesta entrevista, Alberto Pimenta chega mesmo a afirmar que François Villon seria o único poeta a que caberia o epíteto de marginal.

ficcional e narrativa de atos exemplares⁷⁴. De modo idêntico, Pimenta opta por uma *forma* de escrita que se dá sob uma vida que se *põe em jogo*⁷⁵. O que eu antes referia enquanto a linha perceptível de *coerência* ao longo dos anos de prática teórica e artística de Alberto Pimenta evidencia-se, enfim, enquanto contínuo movimento de uma obra que é, sobretudo, o movimento de uma *forma de vida* e de incisiva negação de qualquer forma opressiva de representação. «Contra todas as poetizações, digo que somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida», escreve Henri Meschonnic (2015: 1).

Pequenos estragos segue com uma segunda parte na qual Alberto Pimenta vai ler trechos de dois de seus livros, *Martya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta* (2005) e *Indulgência plenária* (2007). Ambas as obras remetem a acontecimentos da mais extrema violência autoritária: a invasão do Iraque pelos Estados Unidos e a tortura e assassinato da transexual Gisberta Salce por um grupo de jovens de uma instituição católica da cidade do Porto. E, em ambas, a brutal racionalidade instrumental do *animal metafísico* que é o homem ocidental (cf. Pimenta 2010d) é suspensa por uma escrita que

⁷⁴ Veja-se, por exemplo, como Jacques Rancière para pensar uma política da literatura articulará a questão: «A poesia, segundo Aristóteles, não se define por um uso específico da linguagem: ela se define pela ficção, e a ficção é a imitação dos homens que agem. Esse princípio, aparentemente simples, definia na verdade uma certa política do poema. De fato, ele opunha a racionalidade causal das ações à empiricidade da vida. A superioridade do poema que encadeia ações sobre a história que conta a sucessão dos fatos era homóloga à superioridade dos homens que participam do mundo da ação sobre aqueles que estão confinados no mundo da vida, isto é, da pura reprodução da existência» (Rancière 2007: 4).

⁷⁵ Remeto à ideia que Foucault desenvolve em «A vida dos homens infames» e que Giorgio Agamben recuperará em «O autor como gesto». Ideia de discursos que se «cruzam efetivamente com as vidas», «existências que foram realmente riscadas e perdidas n[as] palavras» (Agamben 2005: 92). Atente-se ainda na forma como esta proposta se articula com o pensamento de Giorgio Agamben em sua arqueologia do juramento e da proposição de que o que distingue a palavra humana, entre as demais linguagens, é do âmbito da ética.

convoca o testemunho de uma ternura apaixonada, de uma temporalidade sinuosa. Em *Indulgência plenária*:

E Agora
Perguntaste tu
e já ias no ar

o fim só pode ser Antológico
aliás surge-me a dúvida
se o Mestre não preferiria
Ontológico

mas Agora Agora
eco a tua voz
e já ninguém te ouve
a não ser eu

Agora
Eu não sei como será
eu Não escrevo romances
eu nem sequer a minha história conheço
(Pimenta 2015a: 114)

Em entrevista a Pádua Fernandes, o autor comentava o seguinte acerca destas duas obras:

A verdade é que julgo que apenas assim me tornaria credível, que tornaria credível o que eu dissesse (de dentro para fora) e nunca panfletário e declamatório em diatribe, à maneira ocidental (de fora para dentro). Não se vê como no caso da Gisberta eu me tentei meter dentro dela, apesar do uso do “tu”? Foi a amabilidade da escrita de Abdel que mais me incomodou, como incomodou o prazer interior da Gisberta. É sempre fácil voltar a diatribe contra o autor, deixando o tema entre dois fogos. Aristóteles ensinou tudo, de resto. (2010e: s/p)

O prodígio formal e frontal — próprio do tom crítico pimentiano — dá lugar a um discurso poético que atravessa a língua, fissura, interrompe, perfura a identidade autoritária da língua. Este lugar é onde há a possibilidade do diálogo: «Um buraco de bala/ No tecto da cela,/ No tecto/ Do “curral”,/ Um buraco de bala/ Chega/ Para conversar com a eternidade» (Pimenta 2005a: 38), lê-se *Martya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Na *comoção* de uma singularidade, no inefável da experiência, no gesto de se *pôr em jogo* com o discurso, Alberto Pimenta faz despontar uma *razão emocionada*, uma «intuição intensa» (2003b: 79).

4.2. Desconfiar da dívida

nunca consegui falar com propriedade! Sempre me pareceu mais esclarecedor falar de amor com palavras que são de ódio, falar de Deus com palavras que são de César e de César com palavras que são de Deus... Aliás as palavras são de quem exactamente? O sr. sabe? O sr. sabe de quem são as palavras?

As 4 estações. Discurso muito íntimo (1984a)

Alberto Pimenta fala a partir de uma palavra desapossada. Palavra que cada um de seus poemas vai situar no desenho da página, na escavação da matéria gráfica e sonora, na *coreografia* de sua sintaxe. Mas também fala a partir de um lugar onde esta palavra desapossada é já tornada discurso, integrada ao «edifício lógico-simbólico que o ser humano construiu» (Pimenta 2003b: 258).

Se assim for, e seguindo esta analogia pimentiana, ser falante de uma língua é viver no edifício que ela constrói. E viver neste edifício é ter que pagar para sempre os valores acordados pelo compartilhamento de um cômodo, um consenso. Os valores

acordados são a garantia de compreensão entre a “vizinhança” de falantes da mesma língua. É uma dívida infinita, mas da qual, normalmente, pouco ou nada se dá conta. Alberto Pimenta não só se dá conta como desconfia da dívida todas as vezes que esta é cobrada; e de todas as formas em que esta é emitida. Porque Alberto Pimenta é um frequentador incômodo do edifício lógico-simbólico, digamos; para além de mostrar que este edifício afinal é «só fachada» (1982d: 43), revela que este tem seu valor assente na mais pura especulação. Pimenta, contudo, segue ocupando o edifício, mas sempre dando a ver toda a fragilidade de estar ali naquele lugar, mostrando os riscos e mesmo o ridículo de habitá-lo. Às vezes, chega a dinamitá-lo e fazer dos escombros armas de guerrilha. Às vezes, vai dançar no espaço aberto que o edifício-fachada não nos deixava ver. Outras vezes, se faz mesmo ausente.

Patente fica sempre um muito acurado sentido de desconstrução de uma palavra que diz sozinha, uma palavra que *diz antes de dizer*. Palavra que é, tal como argumentava Derrida, desde sempre uma palavra furtada, que parte de um campo já organizado, «o campo cultural onde devo ir buscar as minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler ao escrever» (1973: 120). Esta não é palavra de uma língua que nos pertence, mas de uma língua que nos faz pertencer.

Há uma reflexão básica que reúne e abrange em si as experiências dos principais poetas modernos: a língua, se alguma vez o foi, hoje não é veículo de conhecimento entre sujeito e objecto, entre o homem e a natureza, nem veículo comunicativo entre sujeito e sujeito, entre homem e homem, mas uma espécie de segunda natureza ou sobrenatureza a exercitar um domínio absoluto sobre o homem e a sua relação com o mundo. Na medida em que o sujeito já não tem função activa e efectivamente formativa no respeitante à língua, quer dizer, na medida em que a língua se tornou um facto independente e auto-suficiente, acontece que já não é o homem que dispõe da língua, mas a língua que dispõe do homem. (Pimenta 2003b: 143)

O ensaio «Almada Negreiros ou a medicina das cores», publicado na revista *Colóquio letras*, n.º 79, de maio de 1984⁷⁶, ilustra bem, sob esta perspectiva, o lastro político da emancipação estética. Na articulação entre duas obras plásticas — *Monochrome blue*, de Yves Klein (1959), e *Mulher azul*, de Oskar Kokoschka (1919) — e o texto *K4 o quadrado azul*, de Almada Negreiros, Pimenta chegará àquilo que denomina ser a «descoberta prática do futurismo», no corte de «*asas da lógica temporal-espacial*» e «perda do peso da gravidade mental sob forma de noções divididas entre essenciais e atributos» (Pimenta 1984h: 27).

Em *k4 o quadrado Azul*, deparamos com a experimentação de uma língua vertiginosa, instável em significação. De modo análogo, o quadro de Yves Klein revela que no conceito de «azul» debate-se uma infinidade de tons. Na sequência, como ilustração do que designa ser a «autonomia da cor», Alberto Pimenta citará o seguinte poema de Alberto Caeiro:

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.
(Pessoa 1979: 62)

No poema, Alberto Caeiro coloca em causa a base do impulso interpretativo no

⁷⁶ O mesmo ensaio foi publicado em castelhano no periódico *Jornada Literária*, Santa Cruz de Tenerife, em 26 de janeiro de 1985; foi ainda parcialmente retomado em «5 o hierofante», de *A magia que tira os pecados do mundo*.

qual a racionalidade figura uma lógica de causa e efeito naquilo que é dado aos sentidos; no caso, a cor, o movimento, o perfume. «Fernando Pessoa teorizou aqui e Almada-Negreiros conceptualizou em *K4 o quadrado azul* todo o percurso da emancipação estética que leva do quadro como a Mulher Azul aos azuis monocromáticos de Klein» (Pimenta 1984h: 28). Por esta via, Pimenta destacará um sentido político em obras que oferecem resistência à interpretação como as de Klein, Kokoschka, Almada; ou que expressam o desejo de não interpretar, como a de Alberto Caeiro. O sentido político deste «caminho das artes na sua secreta congenialidade, a sua superação das formas em busca da harmonia entre sujeito e objecto, a sua vitória sobre a lógica do espaço no tempo» (1984h: 28) estarão em ver, na mobilização das formas, a *transformação* de realidades instituídas. Assim, diz o autor:

é isso que as torna difíceis e desinteressantes para aqueles cujos interesses não passam da constante reformulação (a dita actualização) das formas mais antigas que povoaram a mente humana e ditaram o seu comportamento, patente no mundo instituído, em imagens e em conceitos. (Pimenta 1984h: 28)

Estará aqui a lição do «ver sem opinião» caeiriano. E, não por acaso, *O silêncio dos poetas* partirá de um outro poema deste heterônimo — «Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo» — para expor a libertação «do desejo conceptual de interpretar», visto que o sujeito em Caeiro «não procura objectivar o mundo por meio do seu logos, não procura apropriar-se abstractamente do objecto, mas, pelo contrário, procura deixar-se penetrar por ele» (Pimenta 2003b: 198, 199). A partir da poética caeiriana⁷⁷, Alberto Pimenta traçará um percurso da modernidade que

⁷⁷ Maria Irene Ramalho também aproximara Alberto Pimenta de Caeiro ao defender, acerca de *Canto nono*, que a distribuição do poema na página mostra um Alberto Pimenta que «quer um poema não só para ouvir (sentir), mas sobretudo um poema para ver. Precisa, só a nitidez do olhar/luz do girassol de Caeiro, que é (ou habita) toda a poesia» (Ramalho 1984: 91).

culminará na poesia concreta. O percurso é o de uma escrita que não *confia* na língua, que a percebe enquanto engendramento e nivelamento, de cristalização e de solidificação da «instabilidade e da multiplicidade do ser real no mundo» (*idem*: 200). Na radicalização do que Pimenta indica ser a «ruptura deliberada com o monopólio mimético da língua» (*idem*: 210), o autor afirmará que o «processo de desintegração conceptual e de reconstrução concretizante foi levado pelos poetas concretos brasileiros aos mais lapidares momentos de irrecuperável ruptura com o horizonte conceptual» (*idem*: 212). A corporificação deste processo pode ser vislumbrada em um poema publicado em *Jogo de pedras* como «jogada n° 60 ai-cai» (1980d: 102) e, antes, divulgado na revista *Colóquio letras* como «ai-cai n° 1» (1980f: 52):

borboleta encarnada

ai

sai das folhas do eucalipto

bole encarnada

ai

ai a folha do eucalipto

bole

ai

ai

ali

ai

cai

ffffff

cai OLH ai

ffffff

(Pimenta 1980f: 52)

Recordemos o poema de Caeiro — «Passa uma borboleta por diante de mim» ... — citado anteriormente. É como se Alberto Pimenta ostentasse justamente aquilo que Alberto Caeiro tem o desejo de apagar, nomeadamente aquilo que Nietzsche, na sua filosofia crítica ao idealismo metafísico, refere no célebre texto «A verdade e a mentira no sentido extramoral» (1873), como *as marcas das mãos inábeis que foram incapazes de fazer uma cópia fiel da forma original*:

Tão certamente como uma folha não é jamais totalmente idêntica a uma outra, assim também o conceito folha formou-se graças ao abandono deliberado dessas diferenças individuais, graças a um esquecimento das características, e desperta agora a representação, como se houvesse na natureza, fora das folhas, algo que fosse “a folha”, uma espécie de forma original conforme a qual todas as folhas seriam tecidas, desenhadas, cercadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, a ponto de que nenhum exemplar tivesse saído corretamente e com segurança como a cópia fiel da forma original. (Nietzsche 2004: 68)

O homem, diz Pimenta, é um «animal mimético, que conhece por formas e imagens» (1982d: 42). Assim, para o autor, a linguagem, enquanto conhecimento simbólico, não ascenderá a uma essência — nem será uma degradação de um conhecimento original, nem a organização de uma escada de conceitos e símbolos que aspiram a um conhecimento essencial. «Forma por forma, sem qualquer espécie de essência, eis-nos chegados ao ponto fundamental do que entendo ser a determinação do simbólico» (*idem*: 38). Neste sentido, defenderá que «[o] conceito de metáfora, ou de criatividade a nível simbólico, é totalmente dependente da conceptualização pré-

existente. “Vida das nuvens”, por exemplo, só é eventualmente uma metáfora fora dum sistema conceptualizador que recuse às nuvens vida própria» (*idem*: 41).

Nesta concepção anti-metafísica da linguagem, Alberto Pimenta não está longe daquilo que propunha Nietzsche, quando dizia que a verdade nada mais seria que

[u]ma multiplicidade incessante de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em síntese, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente elevadas, transpostas, ornamentadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, regulares e constrangedoras: as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a força sensível, moedas nas quais se apagou a impressão e que desde agora não são consideradas como moedas de valor, mas como metal. (Nietzsche 2004: 69)

No texto «Para dar um fim ao juízo», Gilles Deleuze apontava a relação entre juízo e dívida, afirmando que sob a doutrina judaico-cristã do *juízo*, «[a] grandeza de Nietzsche está em ter mostrado, sem hesitação, que a relação credor-devedor era primeira em relação a toda troca» (1993: 144). Alberto Pimenta, por sua vez, não se exime de pensar os desdobramentos que uma *economia* concernente ao valor de verdade assumirá no contexto do capitalismo financeiro e espetacular no qual a «perda de uma força sensível» do *medium* se dá na conversão deste em pura mercadoria⁷⁸.

Num processo lento mas que parece irrevogável, a moeda passou a deixar de ter o valor que representa (...); paralelamente a esta perda de valor intrínseco deu-se também a perda de valor icónico, porque pouco

⁷⁸ Tal reflexão estará ainda em um texto de *A magia que tira os pecados do mundo*, quando o autor chega a fazer a seguinte constatação: «[a] finança é o novo transcendente, é na sua onipotência a verdadeira divindade» (1995a: 125). Sob a mesma linhagem, Fredric Jameson articulará a cultura e o sistema financeiro, afirmando que «nothing is quite so abstract as the finance capital which underpins and sustains postmodernity as such» (1998: 149).

a pouco foi deixando de ser portadora da efígie do rei para passar a ostentar símbolos abstractos, ou meros emblemas; finalmente, com a criação do papel-moeda e, sobretudo, da variante chamada cheque (e outras), o dinheiro passou a ser uma pura abstração, pura convenção simbólica (com toda a importância que a esta cabe, claro). Sucedeu exactamente o mesmo com a língua, e é curioso (...) que ambos estes sistemas parecem ganhar em força e em domínio social quanto mais vão perdendo os últimos nexos da relação concreta com o que convencionalmente simbolizam. Trata-se, não é preciso dizê-lo, de domínios alienantes, isto é, que afastam o homem cada vez mais do que é a sua natureza subjectiva para o tornar mero *objeto* de sistemas abstractos que o conduzem e determinam. (Pimenta 1982d: 49, 50)

No processo de total desmaterialização da moeda estaria a plena evidência de um *pacto de fé* e a confirmação da hipótese benjaminiana de que, no «Ocidente, o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo» (Benjamin 2013: *ebook* 375). É a partir dessa perspectiva que Giorgio Agamben vai poder fixar uma posição como a seguinte: «[O]lhando bem, ainda há uma esfera que gira totalmente ao redor do eixo do crédito, uma esfera em que acabou toda a nossa *pistis*, toda a nossa fé. Esta esfera é o dinheiro, e o banco [...] é o seu templo» (2012, s/p)⁷⁹. Alberto Pimenta, em «Cinco teses para a definição do simbólico», afirmará: «o que vem acontecendo com os sistemas simbólicos [como os] chamados de língua e moeda é uma degradação, uma perda do nexo concreto com a realidade que os motivou» (Pimenta 1982d: 49). A linguagem como

⁷⁹ «A fé – assim dizia a célebre definição da Carta aos Hebreus – é substância – *ousia*, termo técnico por excelência da ontologia grega – das coisas esperadas. O que Paulo quer dizer é que aquele que tem fé, que pôs a sua *pistis* em Cristo, *toma a palavra* de Cristo *como se fosse a coisa, o ser, a substância*. Mas é precisamente este “como se” que a paródia da religião capitalista cancela. O dinheiro, a nova *pistis*, é, agora imediatamente e sem resíduos, substância. O carácter destrutivo da religião capitalista, de que falava Benjamin, aparece aqui na sua plena evidência. A “*coisa esperada*” não existe mais, e foi aniquilada e deve sê-lo, pois o dinheiro é a essência última da coisa, a sua *ousia* no sentido técnico. E dessa maneira elimina-se o último obstáculo para a criação de um mercado da moeda, para a transformação integral do dinheiro em mercadoria» (Agamben 2012: s/p, *itálicos nossos*).

a moeda já nem mesmo se relaciona com alguma realidade palpável, anulando as marcas de seu horizonte material:

Tal como a moeda não representa sequer a riqueza palpável (por exemplo em terras e rebanhos), mas apenas um potencial simbólico e convencionalmente estimável de poder aquisitivo, obtido com base em trabalhos e serviços de interesse social duvidoso (daí talvez a insegurança mais ou menos consciente do homem moderno no que toca à sua base material, apesar de todas as previdências e seguros e reformas), assim a língua não representa já o mundo concreto, palpável, apreensível pelos sentidos, mas cada vez mais apenas abstrações baseadas em critérios ideológicos que nascem e se desfazem como bolas de sabão (daí também a insegurança espiritual do homem moderno apesar da grande escolha de sistemas e ideologias à sua disposição). (Pimenta 1982d: 49)

O trecho acima chama a atenção para o fato de que, pela quebra de confiança na representação, dar-se-á o deslocamento para novos e mais fluidos *pactos de fé*⁸⁰. Um poema publicado em *Tomai, isto é o meu porco* (1992b) parece jogar com esta travessia:

Uma travessa partida
ao atravessar a loja:

A paisagem quebrada,
a casa pràqui,
moinho pràli, uma asa solta,
colina acolá ... e
mesmo esta espedaçada;
pedras, ervinhas, as folhas azuis

⁸⁰ A perspectiva, por sua vez, aproxima-se daquela de Frederic Jameson na qual o consumo de bens abstratos — como os culturais — virá no capitalismo financeiro a ocupar os lugares vazios deixados pela morte de deus, o fim das religiões e da metafísica — «its voids have been saturated and neutralized, not by new values, but by the visual culture of consumerism as such» (1998: 150).

como folhas de vinhas...
o cão sem cabeça
e sem rabo,
e o rabo sem cão...

Que seria de mim
sem o Unibanco GOLD...

Coração ao alto!
no mundo
nada se perde e
nada se cria:
o homem, à imagem de Deus,
sémen lança.

É um uso fruído. (Pimenta 1992b: 37)

O poema mobiliza amostras discursivas do percurso da modernidade, atravessa e desloca os enunciados de fé e seus espaços de troca: a mercadoria, a ciência, a religião, o consumo, a finança. Expõe a operação de comércio dos enunciados, expõe os sistemas de crença nos quais estes enunciados vão sendo fiados: a mimese aos cacos dá lugar a uma busca de verdade que se mobiliza sob um impulso poético, demiúrgico⁸¹; da desafixação da identidade e quebra dos pactos de representação, surgirá o clamor de uma restituição da gênese da palavra (e recorde-se, sob essa perspectiva, o texto de *Heterofonia*). O poema vai ocupar estes espaços de troca, mas sem se fazer pertencer a nenhum deles. Antes faz caducar a dívida que os validava, *tomando* para si a palavra. E aqui o pensamento de Giorgio Agamben se coloca mais uma vez como oportuno:

⁸¹ Em outro ensaio acerca de Caeiro — e de uma desvinculação da poesia moderna com o *cogito* cartesiano — Alberto Pimenta mesmo expunha que «esta perda de identidade leva à chamada “coincidência dos opostos”, e isso é puro estado divino, é deus. Dois num: isso é deus. Deus é isso: mais que um num. Acaba o *ego*, começa deus, isto é, tudo ou nada. Deus é o regresso à unidade depois da separação» (1995a: 272).

Talvez tenha chegado a hora de questionar o prestígio de que a linguagem usufruiu e usufrui em nossa cultura, enquanto instrumento de potência, eficácia e beleza incomparáveis. O elemento decisivo que confere à linguagem humana as suas virtudes peculiares não reside no instrumento em si mesmo, mas sim no lugar que ele confere ao ser da fala, enquanto disponibiliza dentro de si uma forma de vazio que o locutor toda vez deve assumir para falar. Por outras palavras, na relação ética que se estabelece entre o falante e a sua língua. O homem é o ser vivo que, para falar, deve dizer “eu”, ou seja, deve “tomar a palavra”, assumi-la e torná-la própria. (Agamben 2008: 82)

Tomar a palavra, tornar a palavra “própria” sem que dela se assuma uma “propriedade”: Alberto Pimenta chegou a afirmar que poesia é contrabando (2020b: s/p). *Tomar*, pois, mesmo em sentido de roubo, de furto, de uso e de ocupação — sem exercer a força de uma propriedade. «Aliás as palavras são de quem exactamente? O sr. sabe? O sr. sabe de quem são as palavras?» (1984a: 66). Porque — se tal como a moeda, a palavra é agora pura dívida circulante sem matéria; se tal como a moeda, na economia das trocas simbólicas, a língua perdeu sua relação com a *coisa esperada* — a palavra da poesia, para lá do câmbio comunicativo e sem se limitar ao valor dos mercados culturais, será ainda a de convocação de uma espera, a espera de uma *promessa empenhada*. E promessa esta que tem a radicalidade de ter sido empenhada com a própria vida de quem a tomou.

4.3. A língua louca do juízo

Por aí se podem e devem também medir os poetas: pelo que excluem, por quem excluem. Quando excluem a loucura, colocando-se ao lado da razão, do *logos* social, abandonam o mistério do seu ofício.

A magia que tira os pecados do mundo (1995a)

«Os nomes são loucos,/ são verdadeiros»: nos versos de Herberto Helder (2009: 121), surpreendemos o eco da experiência de uma modernidade estética que vê na suspensão enunciativa da linguagem o encontro com uma palavra verdadeira. Ou, dito de outro modo: «Porque as palavras chegam depois/ ou antes./ Porque portanto é outro,/ sempre outro,/ aquele que diz,/ e porque aquele/ de quem se diz/ está calado». Nestes versos, de um poema que Hans Magnus Enzensberger publicou em 1978 — e que faz parte da seleção que Alberto Pimenta traduziu (2019d: 59) —, é clara a expressão da exacerbação de uma consciência poética da insuficiência da língua e da sua violência injuntiva.

Em Alberto Pimenta, a expressão de um agravamento desta insuficiência da língua mostra-se da forma mais radical quando corpo e silêncio são tornados suportes poéticos, tal como vemos em muitas de suas *performances*⁸². E, conforme temos defendido, mesmo quando escreve e publica livros, Alberto Pimenta parece muitas

⁸² Acerca desta insuficiência da palavra e a busca de uma poesia dos sentidos é sempre incontornável a lição de Artaud. Vale seguir o que diz em «A encenação e a metafísica»: «Essa linguagem feita para os sentidos deve, antes de mais nada, empenhar-se em satisfazê-los. Isso não impede que, em seguida, sejam desenvolvidas todas as suas consequências intelectuais, em todos os planos possíveis e em todas as direções. Permite-se, assim, a substituição da poesia da linguagem pela poesia no espaço que se resolverá justamente no domínio daquilo que não pertence às palavras» (Artaud 1983: 65). É conhecida a importância do pensamento de Artaud para o que havia de se tornar *a arte da performance*.

vezes ter ainda em vista um gesto *performativo*. Como ele mesmo sintetiza: «Falar da insuficiência das palavras por meio das palavras, ou recusar-se a falar da insuficiência das palavras são dois procedimentos unilaterais, fracturas, requiem impotente para a impotência do edifício lógico-simbólico que o ser humano construiu» (Pimenta 2003b: 258).

Recordemos o poema «ai-cai nº 1» (cf. Supra: 138, 139). O arranjo gráfico-sonoro solicita uma leitura na qual a «*folha*» ultrapasse o pré-conceito de essência e atributos, suspendendo a fundamentação apriorística entre sujeito e ação e entre sujeito e objeto (é importante notar que «*folha*» integra «*olha*»). No gesto de «pôr diretamente em causa a autenticidade cognitiva da língua» (Pimenta 2003b: 217), o «ai-cai nº 1» busca ir ao encontro de uma «tradução» mais próxima de uma experiência dos sentidos. Mas esta não deixa de ser também uma manifestação de uma postura crítica. Outro poema, «porco trágico I» — este em um diálogo direto com Alberto Caeiro —, parece ir ao ponto do que está em jogo na poética pimentiana:

conheço um poeta
que diz que não sabe se a fome dos outros
é fome de comer
ou se é só fome da sobremesa alheia.

a mim o que me espanta
não é a sua ignorância:
pois estou habituado a que os poetas saibam muito
de si
e pouco ou nada dos outros.

o que me espanta
é a distinção que ele faz:
como se a fome de sobremesa alheia
não fosse
fome de comer
também. (Pimenta 1977a: 174)

Alberto Pimenta faz referência ao seguinte poema de Alberto Caeiro em *Poemas inconjuntos*:

Ontem o pregador de verdades dele
Falou outra vez comigo.
Falou do sofrimento das classes que trabalham
(Não do das pessoas que sofrem, que é afinal quem sofre).
Falou da injustiça de uns terem dinheiro,
E de outros terem fome, que não sei se é fome de comer,
Ou se é só fome da sobremesa alheia.
Falou de tudo quanto pudesse fazê-lo zangar-se.

(Pessoa 1979: 77, 78, *grifos nossos*)

Os dois poemas apresentam contrastivamente uma situação com implicações éticas e estéticas: de um lado, observamos uma subjetividade lírica autocentrada — seria esse o caso da de Caeiro; do outro lado, temos a perspectiva «de uma tradição performativa e intervencionista das vanguardas, isto é, do que nelas sempre entrou em tensão com a tradição moderna, em sentido lato», que é a de Alberto Pimenta, conforme ressaltado por Rosa Maria Martelo (2013: 40). Recordemos, nesse sentido, o que diz a penúltima estrofe do mesmo poema:

Haver injustiça é como haver morte.
Eu nunca daria um passo para alterar
Aquilo a que chamam a injustiça do mundo.
Mil passos que desse para isso
Eram só mil passos.
Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda,
E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho
(Pessoa 1979: 77, 78)

Interessa-me principalmente destacar a via que Alberto Pimenta toma para interpelar o poema de Alberto Caeiro, ao resgatar do poema aquilo que justamente estaria na esfera do *dispêndio* (Bataille). É *a fome da sobremesa alheia* — fome que

excede a necessidade — o que chamará a atenção de Alberto Pimenta. É esta fome específica que o poeta insiste em validar. A fome da sobremesa é a expressão de uma sensibilidade do sujeito poético que, não podendo ser de todo inocente e desinteressada (tal como a ansiava Alberto Caeiro), tampouco se apresenta como meramente interventivamente pragmática. Alberto Pimenta não nos deixa esquecer: «estética’ (...) etimologicamente é conhecimento físico, sensorial. Devolver aos sentidos o que a razão lhes roubou». Ainda sem esperar que «isso resolvesse os problemas da consciência do mundo» (1995a: 134).

E o título do livro, *Ascensão de dez gostos à boca*, onde foi publicado «porco trágico I» diz muito acerca de algo que poderemos designar como a *erótico-crítica* pimentiana — seguindo a via de Susan Sontag, quando defende a ideia de que «ao invés de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte» (2009: *ebook* 288). Note-se como, no título do livro de Alberto Pimenta, escrita e prosódia jogam entre si: ao mesmo tempo que ironizam um lamento lírico, elegíaco (*ascensão de desgostos*), convocam um prazer físico (*dez gostos na boca*). Assim, ao longo de *Ascensão de dez gostos à boca*, vemos um “juízo de gosto” muito próprio de Alberto Pimenta: articulando conceptualização e experiência, inteligível e sensível, *pathos* e *logos*. Leia-se, em outro poema deste livro, «carta a uma iniciante»:

daqui
donde estou
só posso dizer-te: aprende
as melhores maneiras.
passa as mãos por ti, mete os dedos
em todas
as tuas entradas e saídas,
só assim as aprenderás.
as melhores maneiras,
ou julgas que
facilmente encontrarás

quem tas ensine?

repara
como todos
te querem ensinar
as boas maneiras
mas já alguém te
falou das melhores?
já alguém
te deu a conhecer
e a cheirar
os caminhos da tua glória?

cuida-os,
dá-lhes toda a atenção enquanto
é tempo,
não te afastes nem te prives
do que és tu, do que tu és,
aproveita
bem o tempo antes que
comece o passado
a parecer-te
mais longo que o possível futuro
e tu
comeces
a cheirar daquele modo
que agrada e sobretudo atrai
a deus, o amador de cadáveres.
(Pimenta 1977a: 158)

Se, em Rilke, as palavras a um jovem poeta vão no sentido de perguntar se a escrita lhe é mesmo uma questão vital, devendo este «desenterrar de si mesmo uma resposta profunda» e «construir a vida de acordo com tal necessidade» — em Alberto Pimenta, a necessidade vital surge em sua asserção *erótica* e como convocação de inscrição de um corpo. *Daqui de onde estou* — espaço do poema, tensão construtiva da

subjetividade-alteridade, posição daquele que vê/julga — o compromisso é com o vivo. E sendo a carta do poema uma carta para *uma* iniciante, poderíamos mesmo arriscar que a iniciante para quem a missiva se dirige é também a poesia. O poema poderia ser assim lido como uma espécie de *ars poetica* pimentiana. Pensemos, nesse sentido, nas diversas vezes na qual a relação com a poesia é descrita por Alberto Pimenta como uma relação erótica, tal como podemos perceber no texto da performance *Metástase II* (cf. 1990c: 327-329) ou na introdução de *Read & mad*:

eu passo bem obrigado, por acaso conheci a lola, que recebia nos reservados da “boêmia” e tinha grande experiência e grande arte. dante diz que era no “livro da sua memória” que trazia uma rubrica dizendo “inicipt vita nova” (começa a vida nova). era o encontro com beatriz. eu para mim a lola foi como uma beatriz para o dante. e devo dizer que meu programa poético o devo inteiramente à lola, assim como dante deve o seu à beatriz e os concretos a mallarmé.

a lola é que me fez ver que não há poesia na língua que fala, mas só na que não fala, mas mexe. e joga. quando se põem a falar, as línguas parecem-me todas umas com as outras. porém que modos diferentes têm de (re)mexer! (Pimenta 1984d: 9).

Não deve ter passado também despercebido ao leitor que nas aliterações do poema «ai-cai nº 1» ressoa um encontro erótico. E Alberto Pimenta faz questão de ressaltar:

devolver a visão do material ainda não chega, é necessário que o material perca a arbitrariedade; é necessário operar a magia de dizer o signo e acontecer a coisa, e isso só pode acontecer de dentro da coisa para fora, e não de fora da palavra para dentro da coisa. (Pimenta 1990c: 335)

Em 2005, com César Figueiredo, Alberto Pimenta criava o livro-objeto *O juízo de Deus* (cf. Anexos — 1.4.1, 1.4.2, 1.4.3, 1.4.4, pp. 23, 24), composto de quatro recortes de imagens da Capela Sistina e, ao centro, um recorte do quadro *As três Graças* de

Rubens. As Graças de Rubens, como diz Pimenta, trazem «formas opulentas, de carne triunfante» (Pimenta 1982d: 134). E os recortes que Alberto Pimenta e César Figueiredo optam por expor no livro exibem o que nestas imagens é pura voluptuosidade, corpo, sensualidade. Deslocamento que não é ingênuo, mas tampouco de um ardil malicioso. Em um ensaio de *A (más)cara diante da cara* Alberto Pimenta não deixa muitas dúvidas acerca da questão que está em jogo nesta obra:

As três Graças de Rubens, no rosado já maneirista de formas opulentas, de carne triunfante, a Vénus de Botticelli, na pálida delicadeza duma pele ainda “inexperiente”, eis dois exemplos diversos do corpo liberto da sua “baixeza”. A baixeza manifesta-se sobretudo nas partes “baixas”, ou vergonhosas, aquelas onde o prazer é mais diretamente exercido e recebido; são essas que sucumbem à censura, e daí que a representação do corpo humano, na tradição judaico-cristã, se realize metonimicamente (a parte pelo todo); ora uma cultura onde o corpo se afirma por metonímia (e noutros casos por metáfora), acaba de rastos na cura psiquiátrica, sucedâneo aberto da confissão: ambas têm a função de distrair (fazer esquecer) do corpo; o corpo, lugar natural e central dos grandes libertos, os loucos. (Pimenta 1982d: 134)

Da composição do livro-objeto *O juízo de Deus* faz parte um acentuadíssimo cheiro a naftalina que dialoga com nota do editor: «de facto ao juízo de deus/ o mofo deu-lhe. a ele todos os cheiros são tolerados» (cf. Anexos — 1.4.5, p. 24). Trata-se da própria contraversão da repartição dos sentidos no sistema das artes de Hegel quando este filósofo desvalorizava o tato, o gosto e o olfato da concepção da obra de arte. Há, na verdade, toda uma inversão da hierarquia dos sentidos “superiores” porque mais afeitos à conceptualização (a visão e a audição) e os sentidos “inferiores” (cf. Hegel 1993: 347). Na obra de Pimenta e Figueiredo, enquanto a visão é tocada pela sensualidade dos corpos; será, justamente, o odor aquele que dará a forma de uma atribuição de juízo. Pois «[d]evolver a visão do material ainda não chega», como

expressa a *poesia experimentada* de Alberto Pimenta. Crítica e erótica são pares na mobilização de um *modo de conhecer*:

Uma coisa entretanto é certa: os três restantes sentidos (gosto, tacto, olfacto) que, conjuntamente com o visual e o auditivo, formam a esfera integral do universo estético, continuam escamoteados. O jogo tem-se passado entre dois sentidos “nobres”. E a arte tem sido reflexo da conceptualidade visual, ou, no caso da poesia e do canto, da conceptualidade auditiva, isto é, da pré-determinação significativa dos ritmos. Graças a esta função, e mantendo os sentidos “baixos” fora de jogo, a arte pode variar quanto quiser entre conceptualidade e visualidade, será sempre a caligrafia da sublimação, porque o olhar distancia e sublima. (Pimenta 1995a: 77)

Contra os modos de conservação de uma moralidade judaico-cristã, reagindo ao *suplício infinito* do juízo de uma racionalidade que objetiva o corpo omitindo a sua singularidade — e que se legitima na autoridade do juiz, do médico, do analista, do hermeneuta —, a poesia surge como a solicitação por uma paragem, um deslocamento, uma suspensão, uma fissura no pensamento; a poesia enquanto mobilização, de pequenos (mas impiedosos) estragos. Estragos que libertem corpo e razão de uma opressiva instrumentalidade moralizante.

5. O texto como ex-voto

Palavras coalhadas em vez dum gosto e dum tacto e dum cheiro. Factos já sem ol-facto. Enquadrados, reflectidos, embalsamados. Jaulas, espelhos, palavras-funeral. Imóveis. Sem cheiro. Como estátuas, versos, quadros. Mas conscientes disso, ou até: re-tratos disso: de jaulas, espelhos, palavras-funeral.

Tríptico (1983a)

Na poesia de Alberto Pimenta é assim: nem um corpo sublimado por via da palavra, nem o *logos* estilizado pela tematização do corpo; mas escrita que vai exhibir, enquadrar, focalizar, modelar o que no corpo exprime uma quebra de decoro com uma racionalidade instrumental e moralizante. *Ex-voto de A.P. ao divino M.M. du Bocage*, uma *performance* levada à cena em 1988, exemplifica especialmente bem aquilo que cremos ser fulcral na relação com o corpo na obra de Alberto Pimenta. A ladainha e a colagem (cf. Anexos — 2.19.1, p. 72) que constituíram a ação foram publicadas posteriormente, em 1995, no n.º 2 da *Revista Utopia*. Na revista, uma nota explica que a ladainha «foi cantada por cerca de uma centena de participantes, que empunhavam velas» (1995c: 6). No canto votivo a Bocage, lê-se:

Ladainha

coro misto (música fatimista):

Divino Manuel Maria du Bocage

Benta seja a sua Image!

Ave Manel

Ave Maria

Ave Manel

Ave Maria

[...]

*oficiante e solo soprano (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):*

Tua vela sempre a arder
Não nos deixe sem foder!

coro misto:

Ave Manel
Ave Maria
Ave Manel
Ave Maria

*oficiante e solo soprano (coro ad libitum
e acompanhamento de alaúde etrusco):*

Por esta vela acesa
Regala-nos com a mais tesa!

*(descerramento do ex-voto
com acompanhamento de alaúde etrusco).
(Pimenta 1995c: 5, 6)*

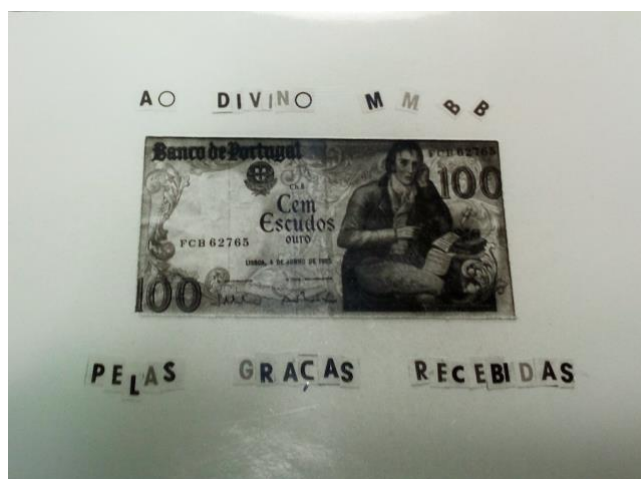
O que se vê no *ex-voto* é uma colagem que tem em destaque a imagem de Bocage em uma nota de cem escudos. O discurso (da ladainha e da colagem) *recorta* e *exibe* um sintoma da realidade. Alberto Pimenta parece perguntar onde estaria então a maior perversidade: na ladainha que copia os versos eróticos de Bocage, e no coro que a canta naquele que fora um Convento⁸³; ou na capitalização da reprodução da imagem do poeta em uma nota de banco? Na exibição irônica, Alberto Pimenta convoca um corpo que possa suspender a relação utilitária que fora estabelecida com um Bocage

⁸³ A ação ocorreu no Museu de Setúbal, antigo Convento de Jesus, na ocasião da inauguração da Exposição de Poesia Outras Escritas Novos Suportes.

embalsamado, imortalizado sob a lógica da «república no papel», como referia Ghazarian (1991: 12). Fazendo ecoar os deliciosos e hilariantes versos à maneira de Bocage, Alberto Pimenta não ignora a dinâmica que acomodou Bocage a um símbolo nacional, estampado numa nota de banco, mas a transforma, a desloca, a subverte. É, como já propus anteriormente, uma proposição explícita de uma erótica da arte (Sontag 2009: *ebook* 288) na qual o apelo erótico intervém como apelo crítico e o apelo crítico vem sob a forma de apelo erótico.

Figura 5 - Colagem *Ex-voto de A.P. ao divino M.M du Bocage*

Fonte: Arquivo de Fernando Aguiar



Em um poema de *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz* (2016a), o autor sentenciará: «Poéticos, os deuses?/ Eles nem têm sangue» (2016a: 45). Agora se, por um lado, Pimenta sempre solicitou na escrita a presentificação de um corpo (real, vivo, humano), por outro, também sempre fez questão de salientar que suas *performances* tratavam de acontecimentos de escrita, atos poéticos «na medida em que [são] ainda um prolongamento da palavra ou do silêncio» (Pimenta *apud* Marques 1990g: 9). Já ressaltava Maria Irene Ramalho, acerca desta dupla relação com o corpo na obra pimentiana, que esta poesia «coloc[a] o corpo no lugar da palavra, a qual, por

sua vez, é concebida como um corpo na sua extrema materialidade» (1989: 137).

Seguindo esta perspectiva dupla, e para melhor avançar acerca do modo como se dá a expressão do corpo na obra de Alberto Pimenta, gostaríamos de retomar a leitura que Rosa Maria Martelo faz das poéticas das décadas de Cinquenta e Sessenta em Portugal, quando argumenta que a revelação de uma experiência poética enquanto experiência do corpo será mesmo um dos traços marcantes da poesia portuguesa desse período:

[A] integração da experiência do corpo na construção da subjectividade reflecte uma implicação do corpo na escrita procurada pelos poetas de 60, traduzindo um questionamento radical da dicotomia corpo/alma. À desvalorização e culpabilização do corpo, longamente imposta pela tradição cristã, contrapõe-se, agora, uma afirmação do erotismo que extrema a escrita, já assumidamente libertária sob esta perspectiva, de autores como Eugénio de Andrade ou Mário Cesariny. (Martelo 2007: 14)

Integração do corpo, saliente-se, que não se reduz a uma temática e atinge a própria matéria discursiva do poema. Respondendo a uma crítica que apontava às poéticas de Sessenta um fechamento sobre si mesmas, a autora dirá que a referencialidade — inclusive em questões de ordem social e política — dar-se-á, sim, mas por via da *forma*, em um processo que denomina de *somatização estrutural*. Este se dá «tal como acontece com certas doenças em que deixamos de designar o que nos magoa, mas mostramos como isso se inscreve (ou se escreve) em nós [...]» (*idem*: 26). Por essa via, «o poema que ostensivamente se mostra na sua espessura discursiva refere o mundo por *exemplificação* de traços que com ele partilha — como se somatizasse, no plano da estrutura discursiva, a sua relação com o mundo» (*idem*: 64, *itálicos da autora*). Em outro ensaio, no âmbito da inscrição do corpo na poesia de Fernando Pessoa e Eugénio de Andrade, desenvolverá ainda:

Para Eugénio de Andrade, não faria qualquer sentido escrever sem o corpo porque, sob a perspectiva que é a sua, tal implicaria uma escrita sem sujeito, sem objecto e sem alteridade. E, pelas mesmas razões, nunca o *corpus* textual poderia dissolver o corpo e ocupar o seu lugar, antes mantendo com ele uma relação essencialmente metonímica: na reconhecida materialidade das palavras ecoaria a assumida lição pessoana, a “consciência de que o poema é um objeto verbal”; mas ecoaria também a corporalidade da experiência subjectiva e da experiência do outro e do mundo, sempre filtradas pelo corpo, fulcro de uma rede complexa de descontinuidades a vencer, mas sobretudo de continuidades a descobrir, sendo uma delas a relação entre a escrita e o corpo [...]. (Martelo 2004: 143)

Sob uma forte acidez crítica e analítica, também em Alberto Pimenta avulta a ideia de que «nunca o *corpus* textual poderia dissolver o corpo e ocupar o seu lugar». Veja-se o seguinte poema de *Ascensão de dez gostos à boca*, intitulado «semiótica»:

metade da palavra cu
é como metade da palavra nu.
mas a outra metade da palavra cu
não é como a outra metade da palavra nu.

segue-se portanto que metade do cu deve ser
diferente de metade do nu
enquanto metade do nu deve ser
semelhante a metade do cu

e do mesmo modo metade do nu deve ser
diferente de metade do cu
enquanto metade do cu deve ser
semelhante a metade do nu

também se poderia afirmar que metade do cu deve ser
semelhante a metade do nu
enquanto metade do nu deve ser

diferente de metade do cu

pelo mesmo raciocínio metade do nu deve ser
semelhante a metade do cu
enquanto metade do cu deve ser
diferente de metade do nu

repetir, repetir e exercitar.
(Pimenta 1977a: 107)

A exemplo de Eugénio de Andrade, o silêncio surge na poesia pimentiana como instância limiar entre corpo e escrita⁸⁴ — «Ao *poema*, ao *discurso*, a essa *antítese que diz* (como pode) o *indizível*, pode considerar-se uma periferia poética; e ao *indizível*, que está na sua origem, o *centro poético*» (Pimenta 2003b: 78, *itálicos do autor*). Mas, em Pimenta, corpo e silêncio se revelam enquanto duplo derisório da palavra. Corpo e silêncio são da palavra a máxima ironia — aquilo que nos faz rir da ambição da palavra de querer abarcar tudo⁸⁵.

Em um poema de *Tomai, isto é o meu porco*, lê-se: «Parte de mim/parte de mim// Parte de ti/ parte de ti// Parte de mim/ parte de ti// Parte de nós/ parte de mim// Parte de mim// parte de nós// Parte de nós// parte de ti// Parte de ti// parte de nós// Parte de nós/ parte de nós// Mas que Lego!» (Pimenta 1992b: 63). A *catábase* dos

⁸⁴ *O silêncio dos poetas* tem como epígrafe justamente uma passagem de Eugénio de Andrade: «O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que chega até nós, ainda quente das entranhas do ser, quanta baba nos escorre em cima a fingir de música suprema! [...] É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio que falam todos os meus 'afluentes', em prosa ou em verso!» (Andrade *apud* Pimenta 2003b: 109).

⁸⁵ A relação de Alberto Pimenta com o silêncio (e, acrescente-se, com a modernidade) parece assim mais próxima daquela descrita por Octávio Paz quando este autor dizia que «[a] palavra poética acaba em uivo ou em silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não-comunicação» (Paz 1984a: 101).

últimos versos se dá na revelação do poema enquanto *objeto verbal*, sendo «as partes de mim e as partes de nós» peças do objeto discursivo que são o legado e a transformação no poema. O corpo asséptico — corpo enquanto palavra escrita (já sem cheiro, sem gosto) — é para exhibir-se no poema enquanto reverso do *corpo* sagrado. E é sintomático que entre porco e corpo haja uma relação anagramática: um inscreve-se sempre no outro. O corpo no poema enquanto espelho, retrato, pulsa no poema enquanto *corpo profanado: porco*.

A partir da ideia de *somatização estrutural*, de Rosa Maria Martelo — que, por sua vez, parte da noção de exemplificação em Nelson Goodman, para pensar a relação da obra com a expressão subjetiva — propomos, então, entender a poesia de Alberto Pimenta como *ex-voto*⁸⁶ (e um *ex-voto* profano⁸⁷) à medida que este autor fará questão de sublinhar a mediação, a interrupção, que se interpõe e que evidencia a objectualidade do poema.

Que seja capaz de *dar forma* ao tempo psíquico, eis o que define a forma votiva do *ex-voto*, dizia Georges-Didi-Huberman em um texto em que justamente busca sistematizar a plasticidade dos *ex-votos* na perspectiva da história da arte. Didi-Huberman explora uma relação de exposição e de mediação, de fixidez, de transformação e de memória dos objetos votivos, sublinhando que antes de ser uma representação de alguém, ou de parte de um corpo, *o ex-voto representa um sintoma*. Aquilo que se faz modelar no *ex-voto* é, antes de tudo, o que o faz sofrer ou aquilo que

⁸⁶ O *ex-voto* é um objeto, quase sempre de índole religiosa, que se oferece a Deus ou aos santos, em agradecimento ou como exposição de um pedido. «Deriving from formulaic statements in the Latin *ex-voto suscepto* (from the vow made) or the Latin formulas found in antiquity *votum solvit* or *votum solvit libens merito* (vow willingly and de-servedly fulfilled), they embody the hopes, dreams, and anxieties of the people who deposited them» (Weinryb 2016: 1).

⁸⁷ Ver, por exemplo, neste sentido a bem-humorada relação entre sacro e profano dos *ex-votos* mexicanos [<https://flashbak.com/infinitas-gracias-mexican-retablos-and-ex-voto-paintings-380058/>]. Ou através dos objetos do artista brasileiro Farnese de Andrade.

se deseja ver transformado, convertido (cf. Didi- Huberman 2013: 28). Para o caso da obra de Alberto Pimenta, trata-se de pensar o poema neste processo de transformação e de recuperação — maneira de moldar a matéria dos poemas para que possam vir a ter a forma de um *desejo*. Entendido enquanto *ex-voto* o texto pode ser pensado no processo duplo de um texto que *apreende* e *exibe* a *forma* de um *acontecimento* ao mesmo tempo que marca, define, expõe a condição de representação. O poema é evidenciado enquanto *objeto*, *artefato verbal*, mas também é considerado enquanto *objeto-resíduo*, *objeto-sintoma* de um corpo singular. O poema é tomado enquanto «o preço líquido/ que a vida paga/ pela fuga constante/ a si mesma,/ a caminho/ do que não existia/ antes de/ ela lá ter chegado» (2016a: 45).

É que, para Alberto Pimenta, o *telos* da escrita do poema passa sempre pela *inscrição* de uma perda. «Talvez o grau desta perda possa dar algumas indicações sobre a modernidade da poesia; mas é a perda em si, seja em que grau for, que assinala a presença da linguagem poética, isto é, da poesia», explicava Pimenta (2003b: 122, 123, *itálicos nossos*). Para este autor, o poema se dá como «um ponto hipotético, um ponto de fuga, de fuga de si-centro, do seu centro, é a forma de encarnar (uso o termo no sentido teológico) na sua própria língua, é para o poeta uma *perda*; é necessária, mas é *perda*, embora algum (duvidoso) lucro traga também» (Pimenta 2003b: 78). Em *Imitação de Ovídio*, Alberto Pimenta escrevia: «poesia/ propriamente dita/ não há meio de acontecer,/ é como matar um pássaro/ ontem/ com uma pedra atirada hoje» (2006a: 59). Trata-se de acentuar *os pontos de descontinuidade* na articulação entre corpo e texto mas sem, todavia, anular a relação entre eles.

Tal relação entre corpo e escrita na obra pimentiana se torna ainda mais complexa porque, como já referimos, há na obra deste autor uma outra modulação em que um corpo humano aparece representado no seu próprio suporte corporal nos *atos poéticos*, onde a voz e os gestos do autor dão corpo às palavras. Mediação sobre

mediação, já que corpo na *performance* implica, ele mesmo, um particular processo de representação, conforme expõe Delfim Sardo:

O corpo apresentado é sempre um corpo representado, por nele se investir uma pluralidade de representações do que um corpo é, ou de como o corpo funciona, mesmo quando a apresentação do corpo ocorre em tempo real na presença do espectador. Um corpo em arte é, portanto, sempre a representação das condições de possibilidade do que um corpo pode ser em determinado momento, e é esse o caminho que propomos perseguir. (Sardo 2017: 315)

A proposta de Sardo interessa pois nela assoma a complexidade da relação do texto com o corpo, tal como ocorre na escrita e nas *performances* de Alberto Pimenta. O processo é o de uma poesia que, ao mesmo tempo que entende o texto como desfasagem irônica de uma experiência do corpo, solicita que a escrita seja, por sua vez, um corpo interferindo no agora.

O modo como na obra de Alberto Pimenta se efetua a tensão entre processos de mediação e de transformação do corpo em cena e do corpo do texto se faz muito visível na maneira de como se dá a “documentação” das *performances* em livros⁸⁸. Quando em livro, as *performances* transformam-se em novos *gestos performativos* (e o inverso também ocorre, com muitos dos eventos *performativos* acontecendo no evento de lançamento de livros). Veja-se *Triptico* (1983a), obra que reúne e transcreve os textos de três atos *performativos* de Alberto Pimenta. Nele, fica bastante patente o modo como o autor, optando por frisar a inadequação entre o momento da *performance* e sua expressão em livro, não deixa de mobilizar criativamente as duas formas. O autor

⁸⁸ Seguindo ainda Delfim Sardo, acerca do caso de registos de *performances* em imagens: «A questão não é, pois, saber se as performances têm ou não sentido quando registadas em fotografia ou em vídeo: a documentação não preserva a obra, reifica-a, destruindo frequentemente os seus fantasmas convertidos em cristalizações. Cada obra definirá as suas condições de visibilidade» (Sardo 2017: 311).

propõe no texto da apresentação: «[o]s 3 re-tratos aqui publicados (*Homo sapiens*, *SPECTacULU* e *Conductus*) assinalam no seu conjunto um caminho de espelho de jaulas, de palavras-espelho, de funeral de palavras. Trunfo e triunfo do corpo» (1983a: 5). No corpo está a busca de uma expressão para dar *forma* ao acontecimento e ainda a mobilização de uma *inconformidade* da representação: «É que o corpo é constante invenção da vida, não repetição. O corpo é agora» (*ibidem*). Não por acaso, Alberto Pimenta cita António Barros quando este assinala que «[a] cultura é um pretexto, o verdadeiro texto circunscreve-se no exercício da vivência, e se a vivência é poética, aí o texto é monumento desperdício da própria vida» (Barros *apud* Pimenta 1983a: 7). Pois sob a concepção de *artor*, António Barros já terá deixado bem expressa tal valorização de uma expressão vivencial/ corporal, que dimensiona o poético. «Com o termo *artor* temos uma forma de designar, de modo mais cómodo, aqueles para quem o sentido da actividade artística sofreu uma mutação tão completa que já não os podemos considerar como artistas no restrito sentido do termo» (Barros 2006: 109). Mais uma vez percebemos a razão de a matriz *performativa* de Alberto Pimenta se afirmar, sobretudo, como forma de uma constante resistência a *objectualização* e a *monumentalização da arte*.

Neste *Capítulo*, pensando o *texto enquanto ex-voto*, pretendemos desenvolver algumas das nuances do que Alberto Pimenta convoca em sua *poesia experimentada* correlacionando-a com a proposta de leitura da obra do autor através da noção de *profanação*. Porque, sem deixar de tocar uma expressão e um período propriamente vanguardista e neovanguardista na poesia portuguesa — o “ismo” do experimentalismo —, a *poesia experimentada* pimentiana avança para uma mobilização que vai ao encontro de uma ética artística que precede e suplanta uma periodização. Com efeito, este termo vai ao encontro daquilo que, na escrita pimentiana, expõe uma objectualidade da palavra, muito pautada na visualidade, na performatividade e numa relação crítico-analítica do texto; mas é também um termo que dá forma ao que, nesta

poesia, é do âmbito da emoção, da expressividade. Através da imagem dos *ex-votos*, pretende-se ainda sublinhar um processo ritualístico das artes, que passa por repetir gestos, traços, formas, nomes, instaurando a cada retorno um *acontecimento*⁸⁹. Trata-se da somatização estrutural de uma ritualidade que encontra na língua e na tradição poéticas materiais moldáveis e transformáveis. Mas é, ainda, a expressão de um texto que, ao mesmo tempo que se quer mostrar enquanto experimento, quer ser evidenciado enquanto trabalho realizado. E mais, sob a imagem dos *ex-votos*, pretendemos destacar os textos poéticos de Alberto Pimenta sob o seguinte aspecto: estes reelaboram uma relação entre texto e sujeito numa época *pós-utópica* (Campos)⁹⁰ — ao exhibir o resultado do trabalho de uma singularidade, de um corpo cultural, político, histórico, social; corpo que é, sobretudo, corpo votivo: corpo que se expõe enquanto matéria de perda, mas, ainda, matéria desejanse.

⁸⁹ João Barrento, basear-se-á numa passagem de Alberto Pimenta para pensar a dinâmica da cultura e «da desordem do acontecimento — essa sim, contracultural». Diz João Barrento: «Alberto Pimenta, que sempre procurou assumir posturas contraculturais, define essa relação do seguinte modo (e para valer sempre, não apenas hoje): a arte deve ser vista como “o que não é cultural, o que não mantém tradições”. “De facto, a cultura é que tem história. A encenação individual do *mithos* pertence a um *presente contínuo e eterno*” (Pimenta 1995, 18-19). [...] A cultura tem história porque ela se faz e se assume como grande narrativa reguladora, o seu modo próprio é o *emplotment* (como insistia Lotman nos anos sessenta e setenta). *E aquele presente de que fala Alberto Pimenta é o “acontecimento”, uma figura que encontrou a sua mais acabada expressão filosófica na obra de Gilles Deleuze e na sua visão de que ela opera em relação a conceitos como “diferença” e “repetição”, para devolver o pensamento ao acontecer e resgatar o “real singular”. Por este caminho, talvez nos aproximemos de algumas das mais importantes formas da contracultura actual (de uma maneira ou de outras manifestações artísticas), que se vão afirmando adentro de um sistema da cultura organizada*» (2001: 51, 52, *itálicos nossos*)

⁹⁰ A perspectiva de Haroldo de Campos quando desenvolve sua proposta de «Pós-Utopia: a poesia da presentidade» (cf. 1997: 268) em muito pode iluminar as posições de Alberto Pimenta e em muito pode, inclusive, nos ajudar a compreender a própria noção de *poesia experimentada*: «Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. [...] Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo e à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita a apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro» (Campos 1997: 269).

5.1. A incorporação das vanguardas

Toda a arte do passado está à espera de integração. Está à espera de entrar e de ser penetrada. De sair do círculo vicioso do conceptual-imagem ou do conceptual-palavra, para ganhar vida, para se animar de todos os cinco sentidos animais, para se acrescentar dos sentidos “baixos”, que são o percurso principal do nosso corpo nesta vida. Tacto, gosto, olfacto: sentidos degradados por uma estética repressiva e sublimada.

«Acerca da poética ainda possível», in *Poemografias* (1985a)

Para além da intervenção de Alberto Pimenta, o ciclo itinerante *Poemografias*⁹¹, que deu origem ao livro-catálogo de mesmo nome, reuniu produções teóricas e poéticas de expoentes históricos da poesia experimental portuguesa — Abílio-José Santos, Ana Harthely, Antero de Alda, António Aragão, António Barros, Melo e Castro, José-Alberto Marques, Salette Tavares, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, sendo os dois últimos os organizadores do ciclo. Neste contexto, o título do ensaio proposto por Alberto Pimenta, «Acerca da poética ainda possível», merece especial atenção. Em um livro-catálogo dedicado à poesia visual, Pimenta opta por um título e um texto que apontam para os próprios contornos e limites de um conhecimento, que é o da cultura ocidental, alicerçado na supremacia da visualidade, naquilo que o autor argumenta ser um «olhar [que] distancia e sublima» (Pimenta 1985a: 77). Na contraversão desta estética

⁹¹ Contextualizando: trata-se do livro-catálogo resultante do ciclo itinerante «Poemografias» (1985), no qual Alberto Pimenta apresentou, em Évora, a 5 de maio, a *performance Auto-de-fé*. As contribuições de Alberto Pimenta para este ciclo passam ainda pelo ensaio «Acerca da poética ainda possível» e o poema «Manisse - poesia para 4 dedos e polegar», que são publicados no catálogo juntamente com o registro da *performance Auto-de-fé*. No evento de lançamento do livro catálogo, Alberto Pimenta apresentou a *performance Homenagem da vanguarda à retaguarda*.

«sublimada», hegeliana, defenderá uma expressão que possa vibrar com os outros sentidos, «recalcados» pela cultura. A poética ainda possível estaria, justamente, em

[c]riar percursos poéticos onde todos os estímulos sensoriais estejam presentes e sejam vividos de dentro por cada um que os percorra. Realizar Sade, e esquecer Miranda. Misturar o “público” na ação: abolir o “público”, abolir a ordem exterior, a memória, o modelo. Abolir a eterna presença da distância, reiterar o contacto, iluminar os sentidos por dentro, eliminar o sentido da sua exibição por fora. (1985a: 34)

No mesmo livro-catálogo, é publicado um longo poema intitulado «Manisse - poesia para 4 dedos e polegar». Trata-se de uma *ars poetica* na qual Alberto Pimenta vai conduzir o leitor na exploração de uma *coreografia* erótica com o alfabeto: «com o primeiro dedo tiras as chamadas/ vogais do nariz: A E I O U» (1985a: 39). E, página a página, a forma do poema vai ganhando novas posições:

cantas e danças a este ritmo:	OE IA	OE IA
com a mão direita vais-te mas	OE IA	OE IA
turbando; e o polegar da outra	OE IA	OE IA
enfias no cu. atenção à unha!	OE IA	OE IA

(Pimenta 1985a: 41)

E segue ironizando a (im)possibilidade de reintegração a uma convenção de leitura até a estrofe final:

olha o que seria de ti sem a norma dos est
udiosos!
mas não gastes com eles o teu tempo não
vale a pena meter-lhe a tua i-norma só ri
agem de boca
e a boca
de boca

em boca
oca de sem boca
oca
(Pimenta 1985a: 56)

O poema não dá trégua. É uma luta anunciada contra a reintegração interpretativa. Nesta luta, Alberto Pimenta tem um gosto especial em frustrar criticamente o sentido que se anunciava enquanto expectativa de leitura. E esta impertinência também se faz sentir no lançamento do livro-catálogo *Poemografias*, no qual Alberto Pimenta apresentará a *performance Homenagem da vanguarda à retaguarda* (cf. Anexo 2.14, p. 63), descrita por Júlio Pinto ao *Diário popular* do seguinte modo:

Alberto Pimenta definiu recentemente a cultura como “o desporto da classe média”. No sábado, e na mesma linha, descerrou duas lápides, a propósito das relações entre vanguarda e “retaguarda”. A primeira expunha uma pequena porção de fezes, com a inscrição “Homenagem da Retaguarda à Vanguarda”. A segunda consagrava uma “Homenagem da Vanguarda à Retaguarda” e dava a ver outras fezes com outro formato. Uma questão de forma, pois. (1986: 27)

Se, por um lado, esta *performance* de Alberto Pimenta oblitera a sobrevivência das vanguardas, por outro, insiste em uma vertente intervencionista, marcada pela agressividade — uma agressividade frontal, que permanece nas obras recentes como marca do discurso pimentiano e, tal como pontuado no Primeiro Capítulo, vai inclusive encorajar uma leitura de sua obra sempre muito alicerçada sob características de cunho vanguardista. Carlos Nogueira, por exemplo, considera a poesia de Alberto Pimenta «como a mais legítima representante de uma *Vanguarda* sinónimo de recurso a meios originais de caricatura e dissolução dos conceitos tradicionais de literatura e de poesia, entendida apenas como manifestação do inefável ou transcendente» (Nogueira 2002: 18). E Diogo Vaz Pinto, em pleno ano de 2014, fará a seguinte afirmação acerca do autor,

recuperando mesmo o sentido bélico das vanguardas: «[e]m cada passo há a turbulência enorme de quem arrasta uma guerra» (Pinto 2014: s/p). Por sua vez, Pádua Fernandes descreve uma «poesia cuja matéria é a insubmissão em uma forma igualmente insubmissa» (2015: 10). E o que vemos tais leituras da obra de Alberto Pimenta mobilizarem é uma *arché vanguardista*, no sentido em que Marcos Siscar — em sua leitura do «pós-utópico» de Haroldo de Campos — convoca a expressão.

Muito mais do que a superação das velhas antinomias e a neutralização da utopia, o que vemos em Haroldo é a retomada e o deslocamento da *arché vanguardista*: ou seja, a necessidade de refundação daquilo que vai mal; a percepção de que as coisas vão mal (tal como se apresentam do ponto de vista do desejo transformador) e de que, só dando conta disso, desse *fundo* (ainda que sem ter à vista um fundo), seria possível re-fundá-las. (Siscar 2014: 49, *itálicos do autor*)

Esta concepção da vanguarda, que a define, antes de tudo, por uma atitude inconformada e transformadora, é também a que António Aragão opta por destacar quando, em *Poemografias*, afirma: «Realmente a vanguarda pressupõe uma ávida movimentação criativa que oferece o lugar a outra vanguarda, pronta a ser experiência para depois se negar e dar lugar outra vez a outra experiência, ou seja, a nova vanguarda» (Aragão 1985: 183). Mas não se trata, por sua vez, como propõe Augusto de Campos, de «[e]ntender a vanguarda como busca febricitante do novo pelo novo, como era estética do provisório e do extravagante, [isso] é desentender totalmente a raiz de sua necessidade» (Campos 2015: 264). É nesta medida que uma *arché vanguardista* pode ser pensada, também no caso de Pimenta, enquanto mobilizadora de um discurso que insiste *ainda* — a palavra é importante — na proposta de «arruinar a ideia de arte como instituição, em nome de uma ideia da arte como criação e liberdade de criação» (Carlos 2006: s/p).

Note-se que, na *performance* de 1986, o sarcasmo de Alberto Pimenta dirige-se, sobretudo, à vanguarda *incorporada* enquanto *produto*, objeto “estudável”, dado à “homenagem”. A ironia se volta contra um sentido de “consumação”, denunciado como matéria morta. O que está em jogo no gesto abjecionista de Alberto Pimenta — para além da vertente escatológica em sentido *lato*, de atenção aos excrementos — é a recusa de uma perspectiva *teológica-escatológica* do discurso da modernidade, é a recusa de uma *finalidade redentora*. A esta perspectiva teleológica da modernidade, referiu-se também Octávio Paz, ao constatar que «[o] homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado para o céu ou o inferno» (1984a: 51). Na mesma pegada, Matei Calinescu elaborará a experiência moderna nos seguintes termos:

Apesar da ideia de Modernidade ter vindo a ser associada quase automaticamente a secularismo, o seu principal elemento constitutivo é simplesmente o sentido de tempo irrepetível, e este elemento não é de modo algum incompatível com uma *Weltanschauung* religiosa como aquela implicada pela visão escatológica judaico-cristã da história. (1999: 25)

Coerente com esta perspectiva é ainda a análise teológico-política do capitalismo que tenho convocado via Giorgio Agamben. Agamben irá observar que uma vocação escatológica da modernidade conduziu o capitalismo a um «incessante girar em vão da máquina, que, numa espécie de desmedida paródia da *oikonomia* teológica, assumiu sobre si a herança de um governo providencial do mundo que, ao invés de salvá-lo, o conduz — fiel, nisso, à originária vocação escatológica da providência — à catástrofe» (2013: 50).

O que defendemos é, pois, o seguinte: na experiência discursiva atual — que se plasma também no discurso sobre a arte — é como se fôssemos já contemporâneos do fim do mundo e, sob esta consumação da história, fôssemos jogados a um tempo sem

linhas de fuga, sem *acontecimento*, tempo de eterna suspensão, entre a glorificação espetacular dos feitos e a perdição eterna de dívidas inexpiáveis. Neste sentido, a potência de um *impulso vanguardista*, passível de ser lida na obra pimentiana, estará sobretudo em revolver o problema da arte na modernidade (e na pós-modernidade e na pós-pós-modernidade...) sob a concepção de tempo que lhe é fulcral. Conforme expõe Matei Calinescu, «[a] Modernidade como noção seria inteiramente insignificante numa sociedade que não tem qualquer uso para o conceito de história temporal-sequencial, e que organiza as suas categorias de tempo de acordo com um modelo mítico e recorrente» (1999: 25). A atualização do caráter irruptivo das vanguardas — no fazer poético e na crítica — não deixa de ser uma maneira de resistir à simbologia de falta de alternativas a que a escatologia capitalista — com a culminância do modelo neoliberal dos anos Oitenta — nos joga. Que se recupere a *crise* em seu sentido de mobilização de *crítica* — e não mais de chantagem como se dá no discurso do capitalismo financeiro-tecnocrático-farmacológico — é a aspiração que entrevemos na proposta desenvolvida por Marcos Siscar em sua análise da ideia de crise e na sua proposta de *voltar ao fim das vanguardas*.

Entre o cantar infinito da glória dos feitos do passado e o ranger de dentes sem fim da condenação a um tempo sem pontos de fuga — entre o lamento por «o fim de uma época de “heroísmo” do poeta e da poesia» e a aceitação da «pulverização da ideia de poesia em situações culturais e estéticas por demais inespecíficas» (Siscar 2016: 13) —, a poesia contemporânea, segundo Marcos Siscar, insistiria em um processo de retomada e deslocamento. O que está em jogo, para Siscar, é uma concepção de contemporaneidade na qual o próprio «estatuto da poesia (o que ainda nos ocorre chamar por esse nome) e da poética (como tradição e disciplina de pensamento) entendidas como lugares possíveis de relação com o presente» (*ibidem*). O que está em jogo é, pois, a rearticulação de um *topos* — a renovação deste lugar sem lugar do étimo

da utopia⁹² — no qual «a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo» (*idem*: 15).

É igualmente na contramão da ideia de uma ruptura definitiva e final que Hal Foster irá dirigir a sua crítica à tendência evolucionista da leitura que Peter Bürger faz das vanguardas:

Juntamente com uma tendência a tomar ao pé da letra a retórica de ruptura da vanguarda, esse evolucionismo residual leva Bürger a apresentar a história como *pontual e final*. Para ele, portanto, uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração. (Foster 1996: 30)

Observe-se, no entanto, que os sentidos de *integração* e de *repetição* podem assumir um valor totalmente distinto daquele percebido por Bürger. Isto é o que acontece quando Sardo afirma, a propósito da arte da *performance*, que esta traz uma Potência de «fazer *outra vez, como se fosse a primeira*, sabendo, porém, que não existe nunca uma primeira vez, senão uma repetição» (Sardo 2017: 310). Ou quando Alberto Pimenta propõe que «[t]oda a arte do passado está à espera de integração. Está à espera de entrar e de ser penetrada» (1985a: 33).

Voltando, então, à *performance Homenagem da vanguarda à retaguarda*, será possível apontar para um outro sentido de *integração/ incorporação*, que alude a um movimento intrínseco à dinâmica das vanguardas: o sentido da devoração

⁹² «A Jerusalém celeste prometida no *Apocalipse* peca por falta de diferença: nela nada acontece. Como pretende Calinescu, a vanguarda só pode existir enquanto a sua proposta é utópica: qualquer concretização a destrói (1987: 67). Com efeito, esse futuro previsto pela vanguarda, onde o tempo encontrará o seu culminar na perfeição, é também a absoluta anulação do tempo. A utopia apenas é válida enquanto, como quer o étimo, não tem lugar» (Eiras 2005: 178).

antropofágica, ao qual voltava Haroldo de Campos quando afirmava que «[e]screver, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar» (1981: 23)⁹³. Agora, no contexto da produção de Alberto Pimenta, já se trata de dar um *novo uso* ao próprio fim. A obra é produto do corpo. Mas é também já *obra separada do corpo* (Artaud, Derrida), obra que se expõe já enquanto objeto de arte e de crítica.

Podemos vislumbrar neste processo algo que Giorgio Agamben convocava nas fezes como «símbolo daquilo que foi separado e pode ser restituído ao uso comum» (Agamben 2005: 125). São elucidativas as palavras do filósofo e podem ser articuladas com a performance *Homenagem da vanguarda à retaguarda*, de Alberto Pimenta:

Que poderia querer dizer: profanar a defecação? Não já encontrar uma pretensa natureza nem simplesmente usufruí-la sob a forma de transgressão perversa (embora seja melhor do que nada). Trata-se, outrossim, de atingir arqueologicamente, a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou seja: aprender um novo uso das fezes, como as crianças tentavam fazer à sua maneira antes que intervissem a repressão e a separação. As formas deste uso comum só poderiam ser inventadas colectivamente. Como Italo Calvino comentou certa vez, também as fezes são uma produção humana como qualquer outra, só que desta nunca se fez uma história. Por essa razão, qualquer tentativa individual de profaná-la pode ter apenas um valor paródico, como na cena da defecação à volta da mesa de um jantar, no filme de Buñuel. (Agamben 2005: 124)

⁹³ Acerca da percepção de uma *agoridade* (Campos) da antropofagia, cabe lembrar que Augusto de Campos chegou a afirmar que Gregório de Matos tinha sido «o primeiro antropófago experimental/da nossa poesia» (Campos 1986: 90); e recorde-se ainda que Haroldo de Campos sublinha que, na poética sincrônica, «Homero é coevo de Pound, Propércio fala pela voz de Laforgue, os andaluzes Gôngora e Garcia Lorca dão-se as mãos, Sá de Miranda conversa com Fernando Pessoa, Novalis e Hölderlin confraternizam com Rilke, Maiakóvski tira Púchkin de seu pedestal e dialoga com ele» (1977: 208).

Entre dar um novo uso ao que já fora ingerido, digerido e incorporado pela instituição e a paródia dos restos que nos ficaram visíveis, o *estilo vanguardista* (Danto 1992) que marca a poesia de Alberto Pimenta pode ser, pois, pensado pela via de uma poesia que se manteve sempre atenta às *formas* de mundo e que insiste na arte como processo de *dar novos usos ao que fora assimilado e separado na esfera do consumo cultural* (questão a retomar no *Capítulo Sete*, cf. *Infra*: 298). Recorde-se que uma versão transformada do poema «Manisse - poesia para 4 dedos e polegar», que havíamos destacado anteriormente no catálogo *Poemografias*, foi publicada sob o título «poesia chave d'ouro (a tradição)», em *Obra quase incompleta*. Os últimos versos do poema ampliam e exasperam a crítica a uma consumação das vanguardas:

agora rebola-te em cima sentes
muitos picos? será de ti mas não dos
tis ou então será dos is e dos xis
devias molhar um pouco mijar ou en
salivar mas se preferes também
com o polegar podes emp urrar tudo
por a porta da rectaguarda que
está na vanguarda

espreme espreme até chegar à porta
da vã guarda que está na retaguarda

com a chave d'ouro
(a tradição)
abres

o resultado o vento
leva de b em b
oca oca

(Pimenta 1990c: 308, 309)

Não são raras as vezes que Alberto Pimenta problematiza a arte equacionando-a entre fim e recomeço⁹⁴, entre uma experiência de um tempo histórico, um tempo coletivo universal e o tempo pessoal e finito de um corpo. No texto teórico «Acerca da poética ainda possível» — sublinhe-se mais uma vez o *ainda* —, que integra o livro-catálogo *Poemografias*, Alberto Pimenta falava justamente de converter a *memória em agora, os sinais em vivências* (1985a: 33). Uma circularidade, que repete e renova gestos em um sentido arcaico e vital de transformação.

E, por esta perspectiva, vale restabelecer o modo como um sentido de tempo mítico e ritual se faz visível na obra deste autor⁹⁵. Em um ensaio que tem como título «Tempos do homem e da natureza», Pimenta afirma, logo no começo do texto:

era adequado falar do homem e da natureza com duas vozes simultâneas. Falar do homem pela garganta (ou com a garganta) e da natureza pelo ventre (ou com o ventre), lugar onde segundo algumas doutrinas orientais se aloja a segunda alma, ou alma natural: a que liga

⁹⁴ Na intervenção que fez na recepção do *Prêmio Diógenes*, o autor diz: «Bom, diz-se que há sempre retorno de tudo, mas não é exactamente assim: um dos grandes equívocos é considerar que as épocas se sucedem, mas não: elas entrelaçam-se umas nas outras (não sou o primeiro a dizê-lo); primeiro infiltram-se, depois explodem quando estão maduras, e são de novo infiltradas. As coisas adaptam-se, copiam-se, não retornam» (Pimenta 2013a: 88).

⁹⁵ Como procuramos mostrar no *Capítulo Três*, não se trata de uma fuga para o passado mítico do *irrealismo poético* a que Eduardo Lourenço faz referência no texto «O irrealismo poético ou a poesia como mito» (1974: 69) remetendo tanto ao espiritualismo, quanto ao idealismo neorrealista. A valorização do mito se dá enquanto modo de um pensamento que vai para além do *logos* e, no qual o mito é tomado enquanto narrativa possível de realidade do humano. «Mito, isto é: criação duma cultura dum tempo comum ao homem e à natureza, um tempo de sempre, dos dois» (Pimenta 2003d: 77). Ou como escreve Salette Tavares: «O poeta tem o direito de fabricar ingenuamente o mito que o deixe respirar. As pessoas são crescidas demais e destroem os mitos, põem tudo nos seus velhos lugares» (Tavares 1992: 172).

o homem à Terra. Circunvoluções cerebrais, circunvoluções viscerais: labirintos. (2003d: 75)⁹⁶

A simultaneidade dessas duas vozes abre a possibilidade de ter como fio para percorrer o labirinto da pluralidade de estilos da obra pimentiana através da percepção da colisão de dois tempos: um tempo primordial — «um passado [que] se anima, é a semente primordial que germina cresce, definha e morre — para de novo renascer» (Paz 1984a: 28); e o tempo da «tradição moderna» — em que o protagonista do «drama cósmico já não é o mundo, mas o homem» (*ibidem*). Seguindo ainda o que desenvolvia Octávio Paz, trata-se de associar um tempo infinito e impessoal (pagão) e um tempo finito e pessoal (cristão) (*cf. Idem*: 31).

Nas palavras de Alberto Pimenta: «A única questão resulta do que se faz com as palavras: usá-las como instrumento do tempo limitado (os problemas surgem então à medida que o tempo passa), ou “entretê-las” como fios do tempo sem limite. Duas razões: uma aparente e uma oculta» (1995a: 239). Duas vozes ou duas razões — uma razão aparente, de um tempo histórico, cronológico, pessoal, e uma razão “oculta” de um tempo cósmico, crônico. Leia-se por exemplo o jogo que o autor propõe em *Autocataclismos* (2014a). O título do livro já remete a um tipo de cataclismo, de fim de mundo, que passa pela própria construção de subjetividade poética. E o «poema 64» — que, tal como os demais poemas deste livro, pode ser lido como dois tercetos

⁹⁶ E, em *Repetição do caos*, também podemos ler tal desdobramento: «escrever ou pintar como quem põe as entranhas de fora. Não, não. Nem sequer a cabeça. Precisa-se de tudo no seu lugar, e essa é a dúvida: qual é o lugar de tudo?

O lugar das mãos não é no chão, mas também pode ser; o lugar da cabeça não é, mas também pode ser no chão. O lugar das mãos e da cabeça pode ser em qualquer lugar.

Quando o lugar da cabeça é nas mãos, o resto ordena-se em função disso. E sempre assim.

Portanto, as entranhas ordenam-se em função da cabeça, e das mãos. A cabeça dita às mãos as palavras que estas escrevem ou as formas traçam. As entranhas estão recolhidas, assistem a tudo em silêncio. Só palpitam.

Essas palpitações claro que se notam na escrita, ou no traço: ficam a ressoar pelas estações fora, ressoam durante séculos, às vezes.

As entranhas lá dentro palpitam. E o universo está cheio destas palpitações: estrelas, quarks, buracos negros. Isso sim são entranhas postas de fora» (Pimenta 1997a: 108).

independentes ou, horizontalmente, como um mesmo poema — vai convocar este sentido de transformação que passa pela experiência entre o tempo individual limitado e o tempo arcaico:

certeza	esperança
de ressurreição	pelo menos
no divino tubo digestivo	dos átomos

(Pimenta 2014a: s/p)

É esta dupla relação com o tempo — cósmico e pessoal — que a figura dos *ex-votos* pretende fazer palpável, enquanto imagens que *ignoram a ruptura entre o paganismo e o cristianismo*, como colocado por Georges Didi-Huberman (2013: 11). A especial atenção que a análise de Didi-Huberman dá ao tipo de material utilizado na confecção dos objetos votivos — cera, certos metais, papel *maché*, materiais que fixavam a forma, mas que eram também passíveis de serem reutilizados de maneira a atualizar o desejo — interessa ainda para articular um processo de transformação/transmutação/incorporação que perpassa a obra pimentiana. Explicava Didi-Huberman, em relação aos objetos votivos, que se um membro do corpo é curado, mas surge outra enfermidade em outro lugar do corpo, é sempre justo fundir o membro de cera que fora curado e confeccionar com o material recuperado um novo órgão votivo (cf. *Idem*: 24). Tal plasticidade do objeto artístico é passível de ser articulada em Allberto Pimenta. Note o que diz o autor em uma entrevista:

Se alguma coisa faz parte daquilo a que eu pudesse chamar uma poética minha é, cada vez mais, o fazer com que o poema não seja um monumento acabado — como dizia o Horácio: “Vou fazer um monumento para toda a eternidade”. Não, nada disso. Pelo contrário: fazer esse tal mergulho ao fundo das coisas num acto de vida que, portanto, se vai modificando como a nossa vida se vai modificando.

O mesmo texto, por pura perda de letras, transforma-se eventualmente num outro assim como nós nos transformamos por perda de dentes, por exemplo.

Fazer da poesia este acto muito profundo, muito efémero e em movimento, sempre em movimento, sempre inacabado, quase incompleto... É isso que para mim, neste momento — neste momento — me interessa mais. O tornar actual e actuante aquilo que vem de antes, aquilo que foi. (1990i: 10)

O que fica é uma constante inquirição do fazer artístico, como na reescrita de textos de *Obra quase incompleta* ou nas montagens de versos de Camões e de Pessoa em *Read & mad*. Outro exemplo ainda é a *performance Metástase nr. 1*, de 1987, realizada no Funchal, em que Pimenta transforma um soneto de Camões em outro, letra a letra. As letras que sobram da montagem são *magicamente* o “L” e o “C” que assinam o poema. Camões ressuscitado? No texto publicado na ocasião da apresentação da *performance Metástase nr. 2*, nº 1º Festival Internacional de Poesia Viva⁹⁷ — lê-se:

recomeça aqui a pesquisa em que encerrei o silêncio dos poetas (milão e lisboa 1978): “o caminho do verdadeiro silêncio vai pela recusa da palavra autossuficiente, da palavra que fala do seu falar: mas passa através da palavra que fala em busca do silêncio, em busca da sua morte”. devo acrescentar já: “e ressurreição”. (Pimenta 1988m: s/p)

Neste texto, o autor faz um panorama da sua produção-pesquisa explicando que «METÁSTASE nr. 1 é uma recombinação de probabilidades de nexos minimal e oculto

⁹⁷ «A segunda e última edição do “Festival Internacional de Poesia Viva”, que teve lugar em 1988, consistiu na exposição do enorme acervo documental sobre poesia experimental reunida durante a edição anterior (Aguiar 1988a), tendo ainda decorrido, no seu âmbito, o ato poético de Alberto Pimenta “Metástase II”, sobre a metástase da poesia em corpo dos sentidos» (Dias 2016: 436).

dum campo poético fértil e vivo: a recombinação simetricamente prova dessa vida e dessa fertilidade» (*ibidem*). Pensar as transformações da arte em termos de *metástases*, ou *reinvenção de um lugar* (Siscar), lança luz sobre mais um viés da *pulsão de vanguarda* que as leituras de Alberto Pimenta convocam. Porque *metástase* é outro processo que pode bem descrever o sentido da transmutação evidenciada na obra pimentiana. Do grego, *metastati*, o termo designa a mudanças de lugar, transferências. Em medicina, refere-se à formação de uma nova *lesão* a partir de outra — «não é de lesão que se trata sempre?», perguntava Pimenta (2014c: 29) —, lesões pares, mas *sem continuidade entre uma e outra*. Isto implica que as novas células se desprendem da lesão primária ganhando assim uma via de disseminação. Estas novas células são levadas para um local distante da sua origem e lá formam uma nova colônia, ou seja, uma nova forma. Ou como diz Alberto Pimenta acerca da *poesia experimentada*: trata daquilo que foi *actual/antes* tornado *actual/actuante* agora.

5.2. Poesia experimentada

Por isso, a poesia que foi *actual/antes* deve pôr-se agora em acto, isto é, tornar-se *actual/actuante*. Para isso convém julgá-la, mas não basta só julgá-la, é necessário experimentá-la. Poesia experimentada.

«Vier-Elemente Poesie. Poesia dos Quatro Elementos»,
Obra quase incompleta (1990c)

Lembremos que Alberto Pimenta tem negado, reiteradamente, ao longo de vários anos, a designação de escritor *experimental* (assim como a de marginal, tal como

nega fazer parte de qualquer movimento, grupo ou corrente estética)⁹⁸. À designação *poesia experimental*, prefere sempre a de *poesia experimentada*. Ora, mais que confirmar ou refutar as declarações do autor acerca do experimentalismo português, importa identificar e inquirir as razões pelas quais este último continua relevante em sua obra⁹⁹. As questões que pretendemos equacionar são, então, as seguintes: por que motivo, para Alberto Pimenta, é tão necessário não aderir explicitamente, mesmo no que diz respeito às suas primeiras publicações, à poesia experimental portuguesa?¹⁰⁰ E por que razão esta continua a ser convocada enquanto perspectiva crítica para a leitura do autor? São questões que se afiguram tão mais pertinentes quanto diversos recursos caros à poética pimentiana não deixam de convocar um diálogo direto com a poesia concreta e experimental, tais como a amplificação dos suportes e linguagens, a figuração na página, o uso tipográfico de modo a constituir sentido e a própria visualidade orgânica — a «organoforma» de Décio Pignatari (1971).

É de se fazer notar ainda que, quando Pimenta publicava seus primeiros livros de poesia em Portugal¹⁰¹, na década de Setenta, — quando o contexto da poesia corrente

⁹⁸ Recorde-se uma passagem referida anteriormente (cf. *Supra*: 43) na qual Alberto Pimenta diz que «[e]xperimental, tal como marginal, implica que há uma corrente central, há uma coisa que é norma, e depois há os desvios. Eu tenho muita dificuldade quer humana, quer sociológica, quer estética em aceitar isso [...]» (Pimenta 2004e: 5).

⁹⁹ Pense-se em autores como Herberto Helder e António Ramos Rosa, que, ao contrário de Alberto Pimenta, tiveram efetivamente textos publicados nos cadernos *Poesia Experimental*, mas nos quais o experimentalismo pouco surge em termos de problematização crítica, aparecendo sobretudo enquanto dado biográfico, experiência pontual. Para Alberto Pimenta, por sua vez, a poesia experimental continua a ser uma questão forte, reiteradamente convocada em entrevistas e também, ainda hoje, em resenhas, artigos e ensaios.

¹⁰⁰ Alberto Pimenta recusou a inclusão de qualquer texto seu no acervo digital da PO.EX.

¹⁰¹ Os seus três primeiros livros foram publicados enquanto o autor vivia na Alemanha. Biograficamente, o autor enfatiza que já era próximo de artistas do *Fluxus* e da poesia concreta alemã e brasileira antes de ter voltado a Portugal. Inês Cardoso destaca que «efetivamente, Pimenta não participou em nenhum dos movimentos da poesia experimental portuguesa e mantinha, à altura, um contacto bastante mais profundo com o concretismo alemão» (Cardoso 2016: 39).

era ainda o de «um pesado apego português a um discurso sentimental ou retórico, falsamente tradicional» (Melo e Castro 1977: 17) —, estar próximo dos experimentais, ou mesmo ser percebido como tal, significava estar ao lado daqueles que radicalizavam a «aventura que é todo poema» (Pignatari 1975: 9). E, sobretudo, sendo os primeiros livros publicados em um país ainda governado por uma ditadura, e em guerra colonial, tratava-se de participar de um anseio de ruptura, de libertação e de renovação não só artística, mas também cultural, política e social. Como observado anteriormente, grande parte das recensões das primeiras obras pimentianas as tomavam enquanto experimentais nesta proposta de invenção e ainda numa asserção contraventora do que se convencionou chamar tradição poética em Portugal¹⁰².

O que se vê é que traços como o trabalho intermedial e o questionamento de fronteiras — que Sandra Guerreiro Dias (2016) destacou como inerentes à atividade da Poesia Experimental, e que Omar Khouri, no texto de introdução do Livro-catálogo da exposição *Poesia Experimental Portuguesa*, realizada no Brasil, em 2018, irá enfatizar com foco na «pluralidade de recursos, abertos para toda e qualquer manifestação e em que as facturas/poemas, sem abandonar de vez o veículo livro, fizeram uso de todos os media que se apresentaram acessíveis» (2018: 14) —, esses traços, em muito, funcionaram e funcionam como ferramentas críticas para a recepção e compreensão da obra pimentiana. Mais ainda, nas décadas de Setenta e Oitenta, as atividades do experimentalismo português não deixaram de ser a expressão mais patente do espírito inventivo e contraventor que sempre habitou a obra do nosso autor. Seus primeiros livros o lançavam com uma proposta que reagia a vários dos grandes temas da cultura poética portuguesa estabelecida, tal como acontecia entre os autores *experimentais*.

¹⁰² A recensão de João Gaspar Simões aos primeiros livros de Alberto Pimenta — e também a respeito de *Lex icon* de Salette Tavares — é bastaste ilustrativa da ideia de uma certa tradição de poesia portuguesa que estaria sendo “traída” (cf. Supra: 30).

De fato, Alberto Pimenta não deixa de confirmar, como se pode ler na passagem abaixo, a qualidade disruptiva da poesia experimental e concreta no contexto de uma forte tradição lírica/sentimental/saudosista portuguesa¹⁰³:

A poesia concreta tem duas funções, uma é ser ela mesma, a de ser o que é e mostrar que é possível criar expressões poéticas não baseadas no verso. Isso em si só não seria novo, porque há poesia muito antiga que não é baseada no verso. E ela tem uma faceta de depuração de certos tipos de excessos líricos e retóricos duma poética que continuou sempre subjacente às várias tentativas de criar novas modalidades formais ou temáticas... quer dizer, passou Rimbaud, passou Maiakóvski, passou Marinetti, passou o Surrealismo etc, mas continuou sempre a haver uma poesia lírica cuidadosamente adocicada, uma poesia lírica de grau muito doce quer no discurso quer na temática. Portanto, a poesia concreta tinha uma certa função de depuração que a meu ver não conseguiu realizar porque a poesia corrente (vamos chamar assim, também se chama às vezes “bacalhau corrente” aquele mais pequeno) segue certos tipos de modas artificiais. No começo dos anos 80, aqui em Portugal, houve um tipo de pop artificial, quer dizer, escrevia-se aqui em Portugal como se se estivesse nos Estados Unidos. Fazer poesia era usar umas palavras em inglês e já estava bem, e pôr assim umas cenas do tipo filme americano, uns banheiros, umas cortinas, umas pistolas também... depois passou.

Entretanto, têm vindo motivos muito superficiais de moda, que dão certa razão, chegam com uma razão para a poesia. Ou seja, para aquele tipo de discurso que atrai especialmente senhoras na menopausa, jovens de borbulhas e rapariguinhas também em busca de namorado... A poesia concreta queria seguir um pouco fora disso... Mas é difícil,

¹⁰³ Em uma entrevista para o site portugueseamerican-journal.com, Alberto Pimenta continua a assinalar esta característica da poesia portuguesa no contexto da literatura mundial: «Portuguese writers have a liking for lamentation. Of course! It is a universal theme and its essence is present in all of the classics in Mannerism, in Baroque, in the Romantics – although it is not present in Modernism. But, in every culture, lamentation is a thematic and stylistic theme. In Portugal it is the lost glory, the existential discomfort that leads to “saudade.” Always a view of the past in the present. Consider Fernando Pessoa’s work for instance» (Pimenta 2013b: s/p).

porque continua a ser esse o grande público da poesia. [...] O público da poesia é um público muito especial, talvez mais exíguo, que supõe ou espera qualquer sublimação num grau muito elevado e a que só consegue chegar se tiver lá aquelas metáforas que já entende, sabe quais são, isto é, de uma certa convenção, em vez daquilo que ele considera uma obscenidade, que é afinal o *verbum proprium*; ele quer encontrar uma sublimação ou coisa assim. Daí a dificuldade de a poesia concreta se instaurar, se instalar e ter tido efeitos claros ou visíveis nessa tal poesia geral. Agora, dentro do próprio círculo daqueles que a aceitaram, que a cultivaram e que a entenderam, ela teve o efeito de dar imensos impulsos quer para a expressão visual, intersemiótica, quer para a mistura de gêneros e para variadíssimas formas que continuam a existir, que estão aí e estão em concorrência e coexistência com formas triviais. São capas que vão existindo ao longo do livro da História. (Pimenta 2004e: 6)

A passagem é longa, mas muito clara. O que interessa a Alberto Pimenta na poesia concreta/experimental é, sobretudo, a reação a um sentido corrente do poético e do poema — aquilo que Arnaldo Saraiva referia quando afirmava que a poesia experimental vinha «lembrar aos esquecidos que há mais de uma linguagem ou que a linguagem poética não se circunscreve única e exclusivamente à palavra e muito menos à palavra estabelecida, dicionarizada, da língua padrão» (1960: 180). Contudo, no contexto da emergência e afirmação da *poesia experimental portuguesa* (o que perpassará um período que vai da década de Sessenta à de Oitenta), o depoimento dá ainda a pensar que se, por um lado, a poesia experimental significou um grande vigor em um ambiente de um lirismo carregado de doçura, por outro lado, também será recebida sob um sistema de moda na dinâmica de transição de um fado ditatorial colonialista para um *pop* imperialista-neoliberal¹⁰⁴, da indústria cultural. No trecho

¹⁰⁴ Em uma entrevista a José Mário Silva, Alberto Pimenta enfatizava o contexto que encontrara em seu retorno a Portugal: «Havia aquela facilidade com que os portugueses se entregam à utopia. Não havia praticamente peça de teatro, ciclo de conferências ou publicação que não tivesse como base a ideia de

acima, Alberto Pimenta mostra a problemática enquanto «consciência histórica», o que convoca uma leitura crítica ampliada.

Amparemo-nos, neste ponto, no célebre texto de abertura da *Bienal de São Paulo*, em 1977, no qual Melo e Castro caracterizava a poesia experimental sob a marca de um «*resoluto não*»: «um resoluto NÃO ao triste “caldo cultural” que nos era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.) [...]» (1977: 19). E, talvez aí, no lastro deste «*resoluto não*», esteja um modo mais profícuo de associar Alberto Pimenta à poesia experimental portuguesa. Mas talvez seja também justamente sob este mesmo lastro que Alberto Pimenta irá categoricamente se distanciar do experimentalismo português enquanto ideia de movimento, de grupo¹⁰⁵ e de enquadramento de uma recepção crítica da sua obra. Em entrevista a Morgana Rech, Pimenta afirmava que o «experimentalismo é um chavão que simplifica o entendimento através só de qualquer coisa de exterior...» (Pimenta 2013d: 106). Digamos que, para Alberto Pimenta, a aceitação, ainda que parcial, do título experimental seria uma atitude antipimentiana, e, em última análise, até redutora do seu experimentalismo. A antipatia do autor começa logo pela escolha do nome¹⁰⁶ —

um progresso social, de uma justiça social. Isso embora já comesçassem a regressar do Brasil certas sombras antigas. E a pouco e pouco, muito devagarinho, havia já o crescimento de um certo peso económico, da macroeconomia, dos consórcios, disso que não se vê e que é o dono de tudo» (Pimenta 2000e: 15).

¹⁰⁵ As palavras de Alberto Pimenta em uma recensão ao livro *Aproximações* de Y.K. Centeno são ilustrativas da opinião deste autor em relação aos grupos, coletivos: «Th. Adorno explica bem essa dialéctica negativa do colectivo: a consciência média do grupo (= a consciência do grupo) é sempre inferior à consciência dos melhores indivíduos do grupo. É por isso que a transformação do grupo se processa por arranques individuais destas consciências, seguidos de retrocessos de nivelamento» (1978c: 87).

¹⁰⁶ Já se pode perceber que a escolha de um *nome* não é algo acessório para Alberto Pimenta, parecendo ser solidário ao que defende Octávio Paz quando afirma: «em cada nome a sociedade não só se define como se afirma perante as outras. O nome divide o mundo em dois: cristãos pagãos, mulçumanos infiéis, civilizados bárbaros, toltecas chimeneas ... nós eles. Nossa sociedade também divide o mundo em dois:

que afirma que não foi para ele escolha «das mais felizes»: «Eu não me associo a essa forma, não gosto do conceito “experimental”» (2004e: 5). O problema é colocado nos seguintes termos:

Em relação ao conceito experimental, dificilmente uma pessoa se liberta disso. Eu sou um adorniano em termos teóricos, tinha e tenho aquele dictum de Adorno na *Teoria Estética*, o de que o termo experimental é difamatório. O crítico, ao dizer “experimental”, está a dizer que o trabalho não está pronto. Está ainda em formação, que está imperfeito etc... portanto é uma difamação. (Pimenta 2004e: 5)

Para além de não querer “facilitar” a recepção da sua obra por meio de um tipo de atribuição que possa conformá-la a uma etiqueta crítica (que, diga-se, realmente não é justa), há outro ponto desta questão no qual cremos incidir a recusa de Alberto Pimenta. O que propomos é que a recusa do termo *experimental* seja lida no contexto de uma recusa mais ampla: aquela que se volta contra o relativismo contemporâneo, lembrando o que Haroldo de Campos, citando Adorno, já denunciava quando dizia que «[a] difamada palavra experimento deve ser empregada em sentido positivo; somente enquanto experimentação, *não como algo posto a salvo do perigo*, tem a arte, afinal, ainda uma chance» (2006: 9, *itálicos nossos*).

Em um ensaio de 1988, Alberto Pimenta fazia justamente uma feroz crítica ao contexto «de tolerância repressiva» pós-modernista que «anda sempre de mãos dadas com o capital, público ou privado» (1988e: 183). A maneira nada branda com que Alberto Pimenta aborda o que seria para ele os valores pós-modernistas expõe o quanto o tema levanta para o nosso autor questões que são, sobretudo, políticas: «a arrogância

o moderno o antigo» (1984a: 39). Contudo, os próprios autores que não chegaram a recusar uma adesão ao *movimento* afirmam que assim o designam por falta de nome melhor.

do espírito baseado no seu “valor absoluto”, uma nova metafísica de raiz ético-pragmática, a hierarquia tecnocrática, a ordem da tolerância repressiva; em poesia, a insistência nos formais sem adequação à realidade [...]» (1988e: 183).

É legítimo, pois, contextualizar a posição de Alberto Pimenta, quando defende uma poesia *experimentada* e menospreza o termo *experimental*, a partir de uma perspectiva estético-política para além de um ponto de vista teleológico-literário. Talvez neste ponto, e através de uma passagem extraída de um outro texto de 1988, incluído em *A Phala. Um século de poesia* — no qual, ao final o autor comentará a produção criativa de alguns dos nomes-chave da poesia experimental portuguesa (Salette Tavares, António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Abílio-José Santos, Fernando Aguiar, César Figueiredo) —, consigamos entrever um pouco melhor qual o ponto nodular da aproximação deste autor aos poetas experimentais, ao mesmo tempo que poderemos vislumbrar seu sinuoso encontro com o lirismo (que irei tratar no *Capítulo Seis*):

A poesia é feita com palavras: elas é que têm essa qualidade dupla, a tal de manifestar sensações, e a outra de existir com autonomia. Enquanto signo, a palavra remete para o mundo através dum conceito, isto é, classifica e nomeia, designa e emite juízos, e manifesta deste modo sensações e cria sentimentos. Esta é a articulação do signo com aquilo que ele representa.

Ao mesmo tempo, a palavra articula-se ela também a si própria, é feita de segmentos minimais, sons ou grafos, sinais sonoros ou sinais gráficos, e esta sua articulação material ou formal é uma segunda articulação autónoma. Basta-me recortar em cartolina as letras que compõem a palavra, para tê-la concretamente na mão e fazer dela o que se faz com qualquer forma de existência no mundo dos fenómenos; ou basta-me gravar os sons de que é feita e depois separá-los, tratá-los

independentemente, para fazer deles o que se faz também com uma existência autónoma¹⁰⁷.

Parece portanto que as duas formas de poesia em causa se distinguem por se constituírem uma sobretudo a nível da primeira articulação, a nível do trânsito de significados entre o signo e o mundo dos fenómenos que ele classifica e refere, e a outra a nível da segunda articulação, a nível da constituição formal do signo. (Pimenta 1988d: 145)

O desdobramento *som-sentido* proposto no título do ensaio em questão — «Que Poesia Exprim(o)mental?» — evidencia que, dentro da questão acerca da poesia experimental, há uma outra: “*que poesia exprime o mental?*”. É um ponto que será convocado logo a seguir pelo próprio subtítulo do ensaio, no qual se lê a seguinte pergunta: «E que poesia exprime o sentimental? Será a mesma desdobrada em duas, ou serão duas que casualmente têm um nome comum: *poesia?*» (*idem*: 144). Entre *pathos* e *logos*¹⁰⁸, Alberto Pimenta solicita uma terceira via (a que ele chama de *razão estética* — *cf. Capítulo Quatro*): um confronto analítico no interstício de duas experiências inerentes da língua, a experiência de criar vínculo e sentido com o mundo, e a experiência de ser coisa/corpo, com uma materialidade própria. Continuemos a seguir a trilha do autor:

¹⁰⁷ Este gesto, de cortar em cartolina as letras, foi levado diretamente a cabo em uma *performance* realizada com Fernando Aguiar em 1985, intitulada *Poesia contra verso* (*cf. Anexos — 2.12.1, 2.12.2, 2.12.3, 2.12.4, pp. 53-56*).

¹⁰⁸ Ou como explicita ainda Jacques Rancière acerca de uma contradição que mobiliza a própria concepção de literatura: «Por um lado a palavra literária se converte em expressão de um *pathos* sagrado, uma experiência radical da condição do ser falante. Por outro, manifesta a capacidade do homem que joga e constrói» (1998: 201).

Num certo sentido, isto aplica-se a toda a obra de arte que se expõe com êxito ao “inconciliável” porque nessa é que é impossível distinguir entre representação e representado. Desde sempre coexistiram as duas poéticas: a que opera com os significados mudando as formas, e a que opera com as formas, acabando por mudar os significados. Há na Antiguidade os poemas visuais de Símias, depois os hipogramas latinos descobertos por Saussure, e o mundo do Barroco numa grande planta anagramática, e infinita como um presente desdobrável e contínuo.

Mas em cada época estas duas poesias se constituem em função da consciência histórica em que têm de se instaurar. No século XX, em Portugal, depois da experiência gritante e logo abafada de Almada Negreiros, foi só no fim dos anos 50 e começos dos 60 que a perspectiva “concreta” começou a se manifestar com autonomia. Numa primeira fase, que vai até fins dos anos 70, é privilegiado o jogo combinatório, a permuta aleatória, e aproveitada ludicamente e também em contexto sócio-histórico a contiguidade formal dos signos e dos sistemas. De qualquer modo, até aí o signo costuma estar sempre presente. Ainda no fim dos anos 70, e sobretudo nos anos 80, radicaliza-se a negação do espaço semântico, e a poesia em causa manifesta-se cada vez mais no domínio da pura sensorialidade, que deixa de ser apenas visual e acústica, sobretudo, quando o corpo intervém, no *happening*, na *performance*, na “poesia viva”. (Pimenta 1988d: 147)

A par de uma resistência a monumentalização do poema¹⁰⁹, há um compromisso

¹⁰⁹ Em um ensaio intitulado «Tempos do homem e da natureza», Alberto Pimenta dizia: «a aura de imutabilidade da natureza encobre mudanças, e é dessas mudanças internas que lhe advém a vida. Se elas não existissem, se na natureza não existisse uma energia autosuficiente e sempre em movimento, sempre a motivar o evento, estaríamos perante um inerte, como é o caso das construções técnicas que deixaram de ter uso. Se deixaram de ter uso morreram, morreu a sua única razão de ser, o seu *telos*, a sua utilidade. Na melhor das hipóteses têm lugar num museu. Até a técnica da memória chamada escrita, ou imagem, vai parar aos respectivos museus, e os jovens têm mais razão em querer expulsar os velhos que vice-versa (como acontece na guerra), para disporem do pouco tempo que é seu antes de morrer, que é pouco, mas afinal é tudo. Viver à farta com o seu tempo para morrer com ele, e farto dele» (Pimenta 2003d: 78).

com o que é *acontecimento* na palavra, com o que a define como palavra e com o que dela transborda. Pimenta opta por ressaltar o que na poesia é um embate vital, corpóreo — emotivo, sensorial —, mas que é ainda um embate com uma *ordem do discurso* de cada época. Na entrevista a Carlos Marques citada acima, realizada por ocasião do lançamento de *Obra quase incompleta*, Alberto Pimenta dizia com seu típico senso de humor que os poemas são como as pessoas, se a estas caem os dentes, ao poema, com o tempo caem as letras. E na mesma ocasião, declarará

Eu levei não sei quantos anos a chegar a uma certa poética, a um certo aspecto formal exterior a que eu chamo compressão: aqueles rectângulos, quadrados.... Levei muitos anos a chegar a essa forma com qualquer coisa dentro e estava feito para essa forma e a forma para essa qualquer coisa.

E num belo dia — este dia talvez não seja metafórico — este dia talvez seja mesmo por certo num belo dia — passou a ser fácil para mim fazer isso. Nesse mesmo dia, deixei de o fazer.

No momento em que se torna fácil, torna-se trivial, torna-se superficial. Daí que, para chegar ao fundo, tenha que haver sempre uma pesquisa ou experiência, como quisermos chamar. (1990i: 9)

O procedimento de que fala Alberto Pimenta (“aqueles rectângulos, quadrados”) se faz marcante, sobretudo, em seus primeiros quatro livros, quando grande parte dos poemas assume na página uma *moldura*, uma delimitação que é exposta e posta em jogo. Em *Obra quase incompleta*, muitos destes poemas aparecerão lado a lado com uma nova versão “experimentada”, em que são “roídos”, “deteriorados”. Em *Obra quase incompleta*, antes de cada livro antologiado, é dada a seguinte observação:

«Reproduzido com cortes e deslocamentos segundo o princípio “poesia experimentada”» (cf. 1990c: 20, 52, 102 e 152). Cortes e deslocamentos que são oriundos da própria experiência histórico-discursiva. Recordemos que o autor dissera no prefácio da segunda edição de *O labirintodonte* que «*mudava a forma como mudam as leis que a escrita enfrenta*» (2012c: 4). Veja-se «progressão» — de *Corpos estranhos* (1973a: 27) — que, em *Obra quase incompleta*, aparece seguido de «progr essão»:

progressão

constante constante a feitura da feitura como
ponto de partida e chegada atravessando pais
agens feitas de serem feitas por quem as atra
vessa fazendo assim a feitura da feitura orna
mental repetida até à palavra perdida na pais
agem da boca e reflectida na paisagem da língua
empapada na paisagem onde se faz a paisagem e
a ideia de a fazer empapa noutra papa espessa
que sai em total abstracção de sentidos tendo
lugar a feitura involuntária da espécie sendo
constante constante a feitura da feitura como
ponto de partida e de chegada constantemente

progr essão

mental repetida até à palavra perdida

a ideia empapa noutra papa

ponto (Pimenta 1990c: 114)

Alberto Pimenta dispõe, lado a lado, um sistema fechado — que, literalmente, *enquadra* o discurso — e um sistema de *normalização* discursiva — o limite difuso daquela «tolerância repressiva» (1988e: 183) da qual falara. Assim, é válido ler o poema «progressão», de 1973, enquanto atuação sobre os contornos normativos que legitimam uma determinada representação da realidade, enquanto a segunda versão, *atualizada*, atuará sobre um discurso esvaziado e nivelado. Em lugar de um experimentalismo enquanto «escola» ou «movimento», o que encontramos é a experimentação da forma do poema como somatização de formas de mundo, dos diferentes desenhos do tecido social. Trata-se de um embate entre as formas e as suas condições de enunciação.

Não por acaso, será muito mais pela elaboração crítica e no plano da intervenção social (mais que ao nível da produção de sentido lúdico/paródico) que a poesia concreta/ experimental ganhará sua melhor expressão na obra de Alberto Pimenta. Isso se pode ver em poemas como «Black and white» e «Biografia», ambos publicados em *Ascensão de dez gostos à boca* (cf. 1977a: 95 e 101); ou ainda no poema-banner «SOS», que Alberto Pimenta expôs durante um evento em Roma (cf. 1999h) e que foi posteriormente publicado no livro dos *Encontros de Talábriga — 4º Festival Internacional de Poesia de Aveiro* (cf. 2003c: 67) (cf. Anexos — 2.36.3, pp. 133).

A recusa do epíteto *experimental*, por parte de Alberto Pimenta, dirige-se, pois, sobretudo, ao poema perspectivado enquanto artefato estilístico¹¹⁰ — «insistência nos formais sem adequação à realidade» (1988e: 183) —, ou ao que chama de um *virtuosismo sem empenho* (cf. 2000e: s/p). E mais: trata-se de uma perspectiva na qual

¹¹⁰ Em *IV de ouros lemos*: «a poesia, pelo menos desde que deixou de ser criação dos ritmos da percepção musical do mundo, tornou-se um *bibelot*» (Pimenta 1992c: 49).

um sentido de grupo ou de movimento nunca pode vir a suplantar a singularidade do artista. «O meu ponto de vista é simples: cada um de nós tem uma maneira de ser, que é complexa. E essa maneira de ser determina tudo. Não há categorias, não há qualidades, não há normas», disse Alberto Pimenta em uma de nossas conversas¹¹¹. O que, de uma forma ou de outra, já estava afirmado em diferentes momentos da obra do autor, como este do livro *Ode pós-moderna*, quando escreve: «e eu pó infracósmico/ ainda gasto esta/ tinta contigo/ e assino/ assino com meu nome desde há décadas/ assino a pátina progressiva do meu tempo/ deste tempo/ dos seus levantamentos e das suas queixas/ quando a moda é dizer/ estou-me nas tintas» (2000b: 46). E o «estar nas tintas» de que fala ainda no poema merece aqui toda atenção. A expressão, em português europeu, tem o significado de descompromisso (o “estou me lixando” ou o “não estou nem aí” do Brasil). Podemos, assim, perceber que, na poética pimentiana, poesia é experimentação, mas é também forma de mundo, no mundo. A recusa de Alberto Pimenta visa um tipo de objeto poemático que não traz em si o compromisso e risco vital, de embate, de invenção e de inscrição de uma *forma-de-vida*.

Em 1990, mesmo ano da publicação de *Obra quase incompleta*, Alberto Pimenta apresentou em Valência o ato poético *Rituais de poluição* (cf. Anexos — 2.26.1, 2.26.2, 2.26.3, 2.26.4, pp. 96-99). O evento consistia no lançamento da tradução em castelhano de *Discurso sobre o Filho-da-Putá*. Alberto Pimenta não perdeu a oportunidade de transformar a ocasião para dramatizar/criticar/atualizar os modos de recepção de sua obra. *Rituais de poluição* não deixa de ser a exposição de um desejo de inconformidade que se depreende também da (re)escrita dos poemas de *Obra quase incompleta*. *Poesia* e *performance* incumbem-se de uma pesquisa acerca do contexto e do sujeito da enunciação. E é isto também, por sua vez, o que Alberto Pimenta parece assinalar no texto introdutório de *Read & mad*: «cada rito poético foi uma estrofe entoada em todos

¹¹¹ Em maio de 2022.

os tempos pela boca daqueles que se admiram de ser portadores dum nome a unir princípio e fim» (Pimenta 1984d: 9). Ou, como dizia acerca da *poesia experimentada*, «tornar actual e actuante aquilo que vem de antes, aquilo que foi» (1990g: 10).

Um poema de um dos livros mais recentes de Alberto Pimenta, *Zombo* (2019a), intitulado «RESSONÂNCIAS MAGNÉTICAS muito influenciado por Boulez» (2019a: 65), pode servir de síntese do modo como diferentes formas e estilos são manipulados, por Alberto Pimenta, no sentido de modelar uma experiência singular. O poema que, à primeira vista, parece ser um poema sonoro desvinculado de semanticidade, convoca outra leitura pela própria sugestão do título. Afinal, uma ressonância magnética é também um exame médico no qual o corpo fica imobilizado em uma espécie de tubo. O paciente ouve sons mecânicos em alto volume, sons esses passíveis de ser percebidos com a descrição fonética do poema pimentiano. E estes sons simulados, projetados no poema, vão também ao encontro da própria gagueira, do balbucio dos processos de subjetivação na linguagem, ou mesmo ainda, como dizia Maria Irene Ramalho, são «o resmungo das palavras estafadas de tanto uso» (2019: 16). A dispersão da experiência coletiva ganha forma e significado através da experiência física e pessoal da língua. O texto somatiza, dá forma, a uma experiência de crítica e de clínica: evidencia-se como separado do corpo, mas estabelece com este uma relação inarredável. O texto como *ex-voto*: uma conjunção entre lirismo e construção, objectualidade e expressividade, defasagem e acontecimento, artefato artístico e objeto mágico.

PARTE 3 | RITOS SACRAMENTAIS



Figura 6 – Alberto Pimenta, foto de João Carvalho de Sousa para a entrevista «Sal e Pimenta»

Fonte: «Sal e Pimenta», entrevista a Eduardo Miragaia e Viriato Teles, *Epicur*, 2006, p. 56

6. O erudito carnavalesco

Talvez me defina o utilizador de toda uma série de ideias, de fórmulas de pensamento, de elementos culturais e de elementos estéticos, que têm tradição, mas pondo-os ao serviço de uma realidade muito banal, muito trivial, muito concreta, a nossa realidade em roupa interior...

«O país procura sempre colo onde se aninhe».
A Capital (1999e)

É fácil constatar: na poesia, na prosa, no ensaio ou nos atos poéticos, Alberto Pimenta é um grande mobilizador de encontros entre materiais discursivos das mais diversas origens. E esses encontros projetam um constante questionamento dos modos como vão se efetuando, em cada época, os alicerces *arquitextuais* do discurso (literário ou não). Com a obra de Alberto Pimenta, somos constantemente questionados acerca do estatuto do literário e dos pactos que este estatuto envolve. Somos também confrontados com o teor deste estatuto na atualidade e com o fato de seus valores e seus interditos serem agora muito mais *performativos* que arquitetônicos¹¹², muito mais *normalizadores* que *normativos*. «Muda a forma, como mudam as leis que a escrita enfrenta» (Pimenta 2012c: 4) — nunca é demais lembrar essa passagem do prefácio da segunda edição de *O labirintodonte*. Propomos, pois, uma via de leitura para o modo como Alberto Pimenta estabelecerá uma relação sempre inquieta e vitalista com a tradição, recorrendo à imagem de um *erudito carnavalesco*. Com Pimenta, estamos sempre diante da evidência de que «[n]enhum texto começa do zero» (Stierle 2008: 42);

¹¹² João Barrento, em *A espiral vertiginosa*, diz que, na nossa época, «a *questão do sentido* (do sentido do sentido) não se coloca», já que, continua Barrento, «a nossa cultura do espetáculo, da moda à política, não é crítica, é *performativa*» (2001: 63).

estamos continuamente deslocando e renovando as fronteiras desta «alguma coisa que continuamos a chamar de literatura» (Blanchot 2010: 7); mas também estamos, muito particularmente, sendo questionados acerca desta «[e]stranha instituição chamada literatura» » (Derrida 2014) e, mais ainda, acerca da literatura enquanto «clichê que se repete pelos séculos de maneira constante» (Marx 2020: *ebook* 93).

Sem nunca adotar uma postura propriamente *antiliterária*, Pimenta vai se definir — como se pode ler na epígrafe deste capítulo — como o «utilizador de toda uma série de ideias», «de elementos estéticos, que têm tradição», mas os colocando em «roupa-interior» (1999e: 21). E vai também descrever sua escrita como «desmontagem dos mitos estéticos tradicionais como: ópera, música harmoniosa, pintura de objetos, literatura como comunicação, etc.» (1999e: 21). Com efeito, o trabalho de Alberto Pimenta tende a precipitar numa espécie de *curto-circuito* tudo quanto Gérard Genette denominou *transtextualidade*: a «literariedade da literatura», o «conjunto das categorias gerais ou transcendentais — tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. — do qual se destaca cada texto singular» (2010: 7). Um *curto-circuito* que liberta uma enorme energia produtiva na obra pimentiana.

A proposta de designar a relação de Alberto Pimenta com a tradição enquanto relação *carnavalesca* visa, pois, contemplar a constante renovação de um impulso de transgressão da cultura oficial que se faz patente na obra do autor¹¹³. E surge no seguimento daquele «triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus», estudado por Mikhail Bakhtin (1987: 8). A noção de

¹¹³ Uso a expressão *cultura oficial* num sentido afim daquele em que Bakhtin falava das festas oficiais: «A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes» (Bakhtin 1987: 8).

carnavalesco ocorre neste trabalho como *categoria analítica* e como *categoria epistemológica* (Stallybrass/ White 1986), que busca problematizar o modo como hoje se pode manifestar a *resistência* do literário no contexto cultural e artístico das sociedades democráticas pós-modernistas, ou *hipermodernas* (Lipovetsky 2004). Nesse contexto, ideias como as de *limite* e *transgressão* tornam-se bastante oblíquas, na medida em que «o princípio mesmo de autoridade é abafado, nada é reconhecido e contestado» (Marx 2020: *ebook* 1066). Ou seja, os gestos antes transgressivos — tidos como marcadamente *antiliterários* — não apenas são passíveis de ser discursivamente assimiláveis, mas também acabam por funcionar como formas mediaticamente produtivas, esperáveis e integráveis no modo de circulação dos objetos artísticos e dos bens culturais.

Contudo, é de assinalar desde já que a noção de transgressão que Alberto Pimenta toma em suas incursões teóricas pouco corrobora uma ideia de corte, de separação¹¹⁴; ao invés disso, irá trazer um forte componente de transformação, passagem, desvio, transmutação. *Transgressão* como *metamorfose*: é assim que Alberto Pimenta a vai definir em *A magia que tira os pecados do mundo*. Na fixação desta noção, Pimenta lança mão da etimologia latina dessa palavra, que a relaciona com o sentido de «‘passagem de um lugar para outro’, ‘travessia de um mar ou de um rio’, ‘deslocação’, ‘mudança’» (1995a: 44). Deste modo, diz o autor, «[a] magia da transgressão é a magia da mudança de estado, ou da passagem de uma a outra qualidade, por metamorfose ou evolução» (1995a: 44). E completa: «Magia da metamorfose, eis o que é a magia da

¹¹⁴ Vale confrontar a passagem de Michel Foucault acerca da noção de transgressão, quando o filósofo afirma: «Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência. Mas pode-se dizer que essa afirmação nada tem de positivo: nenhum conteúdo pode prendê-la, já que, por definição, nenhum limite pode retê-la. Talvez ela não passe da afirmação da divisão. Seria também necessário aliviar essa palavra de tudo o que pode lembrar o gesto do corte, ou o estabelecimento de uma separação ou a medida de um afastamento, e lhe deixar apenas o que nela pode designar o ser da diferença» (Foucault 2009: 33).

transgressão» (*ibidem*). O próprio título da obra em que estão expostas estas ideias é, em si mesmo, um exemplo do processo transgressivo explorado por Alberto Pimenta. *A magia que tira os pecados do mundo* cita e desloca a homilia católica — o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo —, exhibe-a para a transgredir.

Transgressão, pois, enquanto movimento de *transmutação*, um movimento que arrasta e redefine continuamente o limite — o que é convergente ao modo como Michel Foucault (1963) tratara a noção: «a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível» (Foucault 2009: 33).

Repetindo, então: Alberto Pimenta exhibe a lei para a transgredir. Retomando a analogia com o carnaval, é como se as situações discursivas se fantasiassem, se mascarassem, de determinado modelo, e a *performance* que levam a cabo fosse a de uma encenação que faz rir (como um diabo que, fantasiado de padre, ministrasse a missa, ou uma bailarina de quepe militar que conduzisse uma marcha de outras saltitantes bailarinas fardadas). E, também sob esta perspectiva, sob uma exposição *carnavalesca*, é possível mais uma vez evidenciar a produtividade estético-política da noção de *profanação* de Giorgio Agamben para a leitura da obra pimentiana. Lembremos que, para Giorgio Agamben, o gesto de *profanar* começa por *tornar inoperante* algo que estava submetido a uma finalidade: «A criação de um novo uso é, pois, unicamente possível para o homem desactivando um velho uso, tornando-o inoperacional» (Agamben 2006: 123). E, não por acaso, a teologia-política agambeniana voltar-se-á continuamente no âmbito do jogo e da festa:

A inoperosidade — esta é, pelo menos, a hipótese que pretendemos sugerir — não é uma consequência ou uma condição preliminar (a abstenção do trabalho) da festa, mas coincide com a própria festividade, no sentido de que esta consiste exatamente em neutralizar e tornar

inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas, e só desse modo torná-los festivos (fazer festa significa, nesse sentido, “fazer a festa”, consumir, desativar e, no limite, eliminar algo). (Agamben 2014: 158)

O trecho acima foi extraído do ensaio «Uma fome de boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade», publicado no livro *Nudité* (2009). Como o próprio título revela, o ensaio pretende refletir sobre a relação entre *festa* e inoperosidade, e Agamben vai analisar o modo como a festa se dá justamente através da inoperação de relações usuais relativas a uma natureza predeterminada; o banquete funcionaria como *inoperação* da alimentação, o presente como *inoperação* do comércio, a dança como *inoperação* de andar, a máscara funcionaria como *inoperação* do rosto. Por sua vez — e tendo em vista o percurso de pensamento agambeniano —, a poesia pode ser pensada enquanto atuação festiva de uma *inoperação* da economia comunicativa. Eis o que propõe o filósofo:

festa não é definida por aquilo que nela não se faz, mas, muito mais, pelo fato daquilo que se faz — que em si não é diferente do que se realiza todos os dias —, que vem des-feito, tornando inoperoso, libertado e suspenso pela sua “economia”, pelas razões e pelos objetivos que o definem nos dias úteis (o não fazer é, nesse sentido, só um caso extremo dessa suspensão). Se comemos, não o fazemos para absorver comida; se nos vestimos, não o fazemos para nos cobrir ou proteger do frio; se nos mantemos em vigília, não o fazemos para trabalhar; se caminhamos, não é para ir a algum lugar; se falamos, não é para nos comunicar algumas informações; se trocamos objetos, não é para vender ou para comprar.

Não há festa que não comporte, em alguma medida, esse elemento suspensivo, ou seja, que não comece antes de tudo tornando inoperosas as obras dos homens. (Agamben 2014: 159, 160)

E, enfatizará ainda Agamben, não se trata do fato de as obras inoperadas pela festa passarem para uma esfera separada, de veneração, «mais elevada e solene» (2014: 161) — isto, segundo o filósofo, seria uma posterior tarefa das instituições religiosas. O

que ocorre na festa é que «o cotidiano, simples fazer dos homens, não é negado ou abolido, mas suspenso e tornado inoperoso, para ser como tal, festivamente exibido» (2014: 162).

Confrontemos, pois, as ideias agambenianas acerca da festa com a poética de Alberto Pimenta. Os textos do nosso autor não deixam de expor marcas genológicas e tipológicas muito reconhecíveis; da mesma maneira, enquanto intelectual, o poeta não deixou de participar de um circuito acadêmico e cultural, inclusive em eventos de patente caráter oficial, como conferências, palestras, entrevistas. O que acontece é que estas formas e contextos são sempre frustrados ou deslocados da adequação ao comportamento previsto. Talvez não seja ilícito afirmar, pois — seguindo a formulação agambeniana —, que *os fazeres comuns ao literário não são negados ou abolidos, mas são suspensos e tornados inoperosos em sua economia*: «Trata-se de levar às últimas consequências tudo aquilo que sempre foi e é óbvio em todos os processos escritos de comunicação e informação, desde o corte estrófico da poesia até à parangona do grande anúncio», enfatiza Alberto Pimenta numa declaração na ocasião do lançamento do livro *Ascensão de dez gostos à boca*, compilado na antologia *Metamorfoses do vídeo* (1986a).

As próximas páginas abordarão o modo como Pimenta, sem deixar de se integrar numa cultura literária, acadêmica e científica, vincular-se-á sempre ao impulso de questionar suas *condições de enunciação*. É uma experimentação do literário que festeja e blasfema¹¹⁵ contra as suas formas — em termos de hierarquia, decoro, sujeição e, sobretudo, enquanto esfera de consumo. Serão estas as quatro vias nas quais será abordada a *inoperação festiva* pimentiana: a mobilização das formas canônicas; a poesia

¹¹⁵ Blasfêmia, por sua vez, passível de ser lida em articulação com a ideia de Bakhtin «embora degrad[e] e mortifi[que], simultaneamente regener[a] e reno[va]» (Bakhtin 1987: 15).

como sinônimo de lirismo; o objeto-instituição “livro”; a atuação no meio artístico/cultural/ intelectual¹¹⁶.

6.1. A folia do literário

A contrafacção, bem como a citação rejeitante dos modelos poetológicos, põe as pretensões ontológicas e históricas destes em confronto com a realidade criada na mesma base, e traz à luz omissões e convenções afirmativas.

O silêncio dos poetas (2003b)

Nos versos de Carlos Drummond de Andrade — de uma seção intitulada «Trato e distrato», do poema «Microlira», de *Amar se aprende amando* (1985) —, lemos algo que em muito pode iluminar o diálogo que Alberto Pimenta estabelece com as convenções literárias: «Tudo bem combinado,/ medido e conformado,/ eis fica evidenciado:/ Todo e qualquer tratado/ deve ser observado/ como papo-furado» (2018: 94). A acidez de Alberto Pimenta quanto às formas literárias vai muito ao encontro de ironizar acerca destes «tratados blablablados» que Drummond denunciava no poema em questão. Vimos já que, na obra pimentiana, há um constante confronto com as fronteiras dos códigos discursivos. Neste sentido, o trabalho sob formas genológicas — coisa que pode parecer, ainda mais hoje, «um passatempo ocioso, quando não anacrônico» de que já falava Todorov (2018: *ebook* 874) — afirmar-se-á com uma

¹¹⁶ Os quatro pontos de certa maneira ecoam aqueles quatro litígios — autoridade, verdade, moralidade e sociedade — da história do *antiliterário* a que remonta William Marx em *La haine de la Littérature* (2015). Agora, Pimenta só pode ser considerado *antiliterário* na medida que sua obra se dá sob uma ininterrupta desacomodação do literário ao *status quo* — o que, ao fim e ao cabo, vai coincidir com a própria concepção que tanto William Marx quanto Pimenta têm da literatura (ou da *arte literária*, como este último prefere dizer).

imensa proficiência para a evidenciação das relações entre estética e política em que Pimenta continuamente se detém. Notemos as questões que Todorov coloca sobre a mesa, no jogo entre *transgressão* e *integração* no literário. Escreve:

Os poemas em prosa poderiam parecer uma exceção no tempo de Aloysius Bertrand e de Baudelaire; mas quem ousaria ainda hoje em dia escrever um poema em alexandrinos, com versos rimados — a menos que seja uma nova transgressão e uma nova norma? Os excepcionais jogos de palavras de Joyce não se tornaram a regra de certa literatura moderna? O romance, por mais “novo” que seja, não continua a exercer sua pressão sobre as obras que se escrevem? (Todorov: *ebook* 917)¹¹⁷

A obra de Alberto Pimenta não se faz inocente ou omissa diante de perguntas como essas. O fato de categorias enunciativas, como é o caso dos gêneros, terem deixado de carregar uma norma dogmática e rígida, que estas categorias sejam sobretudo dispositivos de criação articuláveis às particularidades do escritor e da sua época, isso tudo é bem sabido. Agora, o que Alberto Pimenta parece indagar é o sentido desta multiplicidade em termos dos modos de legislação da arte nas democracias do espetáculo¹¹⁸.

A complexidade desta obra é que não adere a uma cultura literária estabelecida, tampouco parece querer ser lida à sua margem, ou sob uma proposta de

¹¹⁷ Dominique Maingueneau também levantará questão semelhante ao afirmar que «[n]ão se propõe ao público uma fábula no século XVII da mesma maneira que um romance de espionagem no século XX» (Maingueneau 1995: 66).

¹¹⁸ Interessa a perspectiva de Todorov quando o autor afirma que os gêneros provêm de atos de fala que como estes renovam historicamente a sua aplicabilidade institucional: «uma sociedade escolhe e codifica os atos que correspondem mais de perto à sua ideologia; *por isso a existência de certos gêneros em uma sociedade e sua ausência em outra é reveladora dessa ideologia*; e nos permitem estabelecê-la com aproximadamente grande certeza. Não é por acaso que a epopeia é possível em certa época e o romance em outra, o herói deste ao herói individual desta se opondo ao herói coletivo daquela: cada uma dessas escolhas depende do quadro ideológico dentro do qual ele opera» (Todorov 2018: *ebook* 1017, *itálicos nossos*).

excentricidade¹¹⁹. É uma obra que exala literatura por todos os lados — desde a herança mais clássica à do mais estrondoso modernismo. É também neste sentido que o *festivo* é articulável com o modo como Alberto Pimenta faz uso da tradição literária ocidental. Este autor faz do saber (e muito especialmente do saber literário) um encontro de corpos, de referências de diferentes origens, faz festa com as diversas máscaras do literário. Festa, contudo, ressalte-se, que não se exime de uma *responsabilidade da forma* (Barthes 1978), e mesmo de um apelo mágico (ver, neste sentido, o que desenvolvemos acerca dos *ex-votos* no *Capítulo Cinco* desta *Tese*). É uma festa que se exhibe entre uma aspiração destrutiva e uma sabedoria conservadora que ordena e limita; a festa enquanto *experiência-limite*¹²⁰, tal como expunha Georges Bataille, em sua *Théorie de la religion* (1974). Agora — e voltemos aqui ao que defendia Giorgio Agamben acerca dos gestos e das obras que a festa *inopera* —, não se trata, sublinhemos, de colocar estes gestos festivos numa posição separada, «mais elevada e solene» (2014: 161)¹²¹ — ou, em termos de sociedades de consumo, em uma posição mais “atrativa” para a circulação espetacular. O que ocorre é que aquilo que fora tornado *inoperoso* é «festivamente exibido» (2014: 162) para então ser dotado de um novo uso. Sob esta mobilização festiva agambeniana, pode-se perceber melhor que os exercícios transgressivos pimentianos tenham seu sentido forte numa ideia de *transformação* (e

¹¹⁹ Lembremos a resistência que Alberto Pimenta demonstrou ao epíteto “marginal”, conforme explicitado no primeiro *Capítulo* deste estudo.

¹²⁰ Georges Bataille vai entender a festa como uma *experimentação do limite* entre natureza e cultura: «é uma aspiração à destruição que explode na festa, mas é uma sabedoria conservadora que a ordena e limita (2015: *ebook* 403). Conforme propõe o filósofo, «[o] problema incessante colocado pela impossibilidade de ser humano sem ser uma coisa e de escapar dos limites das coisas sem voltar ao sono animal recebe a solução limitada da festa» (2015: *ebook* 511).

¹²¹ Ressalto, pois, a perspectiva agambeniana: «Dever-se-ia, talvez, tentar inverter a cronologia habitual, que coloca na origem os fenômenos religiosos, os quais seriam em seguida secularizados, e pensar, ao contrário, como anterior o momento em que as atividades humanas são simplesmente neutralizadas e tornadas inoperosas na festa» (Agamben 2014: 161).

não de corte, desvinculação, superação, evolução e, mesmo, excentricidade). Em um processo de *transposição, passagem*, o autor vai revigorando uma concepção de literatura que tem o seu *telos* numa relação crítica e *inconformada* com a realidade discursiva convencionalizada¹²². A título de ilustração, vejamos como são *inoperados festivamente* forma e tema do soneto neste «Soneto drolático»:

o prémio que! ... *merda*, não calhou
a panela que! ... *merda*, furou
a dívida que! ... *merda*, disparou
o banco que! ... *merda*, fundou afundou fundou

a ferida que! ... *é de gritos*, infectou
a hérnia que! ... *é de gritos*, inchou
o hospital que! ... *é de gritos*, não observou
a clínica do Ó aberto que!... *é de gritos*, fechou

o pai que patinou (para fora do ringue), *pronto...*
a mãe que foi atrás dele (e ainda não voltou), *pronto...*
a amiga que de noite zarpou, *pronto...*

e levou, *tem graça!*, a Coca consigo
deixou, *tem graça!*, um caixote que ficou
cheio, *tem graça!*, do que eu não digo.
(Pimenta 2019a: 78)

E é frequente um investimento que faz convergir gêneros propriamente literários com tipologias discursivas de estatuto científico, ou de cunho burocrático e religioso — tipologias que engendram uma *semiofisis*, uma pretensão de naturalidade inerte

¹²² Em *O silêncio dos poetas*, Alberto Pimenta escreverá: a «[t]ransgressão, [esta] atitude destrutiva, *tem sempre uma dupla relação, com os modelos do passado por um lado, com a realidade presente (vívda) por outro*: com a sublimação transmitida como realidade, e com a realidade apresentada como tarefa de sublimação» (Pimenta 2003b: 226).

(Barthes). Estas, na obra pimentiana, são, por sua vez, desnaturalizadas sob expressões muito vulgares, muito «*terra-a-terra*», de teor lúdico e jocoso (rimas, adivinhas, anedotas). É comum, por exemplo, depararmos com inquéritos, siglas, discursos, entrevistas, teses e conferências enlouquecidos em seu próprio peso de autoridade e veridicção. Isso se pode verificar em *Corpos estranhos*, num texto intitulado «entrevista» (1973a: 9-15). Ou pode ser lido nos divertidíssimos «Inquérito»¹²³ e «Teste Cultural de Portuguesismo», ambos publicados em *Metamorfoses do vídeo* (1986a: s/p). Repare-se ainda no procedimento de mobilização paródica de siglas e acrônimos, que se pode ler em *Sex shop suey* (1988b) — «Em meu entender, um governo preocupado não apenas com o OGE mas também com o BEC, isto é, com o bem-estar dos cidadãos, [...], deveria instituir o OM, isto é a obrigatoriedade do matrimónio» (1988b: 46); «Com garantia SEURE (Serviço de Estímulo à Utilização Racional de Esperma)» (1988b: 48). Tal mobilização paródica aparece também em *Ainda há muito para fazer* (1998a), nos versos: «podemos contar/ com muitos jovens investigadores/ já integrados no TCN*» (1998a: 25) — sendo o significado de TCN explicitado no rodapé da página como Tecido Científico Nacional. E, em edições mais recentes, nos deparamos, em *Pensar depois No caminho* (2018a: 67), com a chamada agência «LU S.A» e, em *Zombo* (2019a), com “love” aparecendo como sigla de *Lowcoast On Vehicular Embark* (cf. 2019a: 79). Os exemplos são muitos e indiciam o modo como a acidez pimentiana trabalha sobre a corrosão de uma pragmática enunciativa¹²⁴. Isso se dá a ver também em *Bestiário lusitano*, em títulos e textos como «O solilóquio da bicha solitária» (2014b: 35), «O sirventês da

¹²³ Também publicado em *A sombra do frio da parede* (1996b: 68-70).

¹²⁴ «Qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ele pertence» (Maingueneau 1995: 65). É para esta adequação de comportamento, este acordo tácito, que a escrita de Alberto Pimenta parece se voltar.

medusa» (*idem*: 58), «A oração dos louva-a-deus» (*idem*: 83). Podemos daqui pensar que a nomeação genológica funcionará sobretudo como adjetivação de uma *forma da realidade*. Os gêneros são a explicitação formal de uma realidade que perpassa uma organização textual, mas também uma organização institucional, ideológica, social.

Outro exemplo que vem explicitar a produtividade da obra pimentiana em tensionar uma determinada concepção de literário face a uma determinada concepção de realidade está em *Um enlace feliz. Fanzine segundo Alberto Pimenta* (1990b). Nesta obra — que assume à partida uma forma fronteira ao literário, o *fanzine* —, o autor vai apresentar como parceiro editorial um vírus computacional denominado “Cagalhão do Meio Dia”. Na epígrafe do texto, lemos o seguinte comentário assinado por este tal vírus: «a minha gratidão a Alberto Pimenta, parceiro social que, sem medo de enfrentar o grande dilema que actualmente se coloca à escrita autónoma, me deu esta oportunidade (graças à qual espero ter uma bolsa da Gulbenkian, ou um prémio da APE, ou pelo menos um louvor do PEN-Club)» (Pimenta 1990b: s/p). Ao longo do livro, versos em tom proverbial são “comentados” pela intrusão do vírus informático.

pecadores
vontade
conhecedores
igualdade
sabedores
humanidade

.....: *Cagalhão do Meio Dia*

.....: a obra realizada sugere

..... : nos a ideia de continuar a

.....: reflectir e trabalhar

.....: ks ks

(Pimenta 1990b: s/p)

O autor renova o *tom* sagrado oracular do provérbio¹²⁵ para expor a falácia desta espécie de «mão invisível» na qual estaria o controle da obra. Comentados pelo vírus, o tom proverbial se torna anedótico, o aforístico se revela epigramático. Uma dimensão grotesca (e vitalista)¹²⁶ vai interromper o automatismo programático do discurso. Mas é também esta dimensão que vai atualizar a crítica a um contexto do *produtor de cultura* sob a lógica do neoliberalismo capitalista. As aspirações de transcendência — de ordem religiosa, jurídica, científica, poética — conjugar-se-ão às novas transcendências esperadas por um técnico-produtor e um devotado consumidor-*ledor*. Em outro trecho do *fanzine*:

chegava
mansinho
dava
carinho
beijava
caminho

.....: *Cagalhão do Meio Dia*
.....: meta o cartão saem 30
..... : meta mais meta mais mais meta
.....: ks ks

(Pimenta 1990b: s/p)

¹²⁵ Temos em conta a definição de provérbio como um enunciado que «já carrega em si uma aura, um ar sacro, um quê oracular, traços esses fixados pela Bíblia, cujo livro, precisamente designado *Livro dos provérbios* ou *Provérbios de Salomão*, faz parte dos *Livros sapienciais* ou *filosóficos* (os outros dois são *Jó* e *Eclesiastes*) do Antigo Testamento, tendo como propósito, como reza sua introdução, ensinar a alcançar a sabedoria, a disciplina e uma vida prudente e a fazer o que é correto, justo e digno» (cf. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/proverbio>).

¹²⁶ A dimensão grotesca do texto é aquela que esá relacionada com os *sentidos baixos* com a «comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais», e de um «baixo [que] é a terra que dá vida, e o seio corporal», «baixo [que] é sempre o começo» (Bakhtin 1987: 19).

Em *Um enlace feliz* lemos, pois, uma assumida ironia visando a tradição enquanto autoridade, mas, também, na mesma medida, lemos uma crítica muito direta àquilo que destituiria a *escrita não criativa* (Goldsmith 2011) de um embate ético. No texto de encerramento do *fanzine*, Alberto Pimenta escreve: «Ponho por ordem estas letras: ALBERTO PIMENTA. Não sou obrigado a pôr estas, mas, se não pusesse estas, era obrigado a pôr outras» (Pimenta 1990b: s/p). A língua *obriga a dizer*, conforme explicitara Roland Barthes em sua *Leçon* (1978). «[N]ão há opressão maior e mais infame que a da língua» escrevera Alberto Pimenta em *IV de ouros* (cf. 1992c: 49). Ao tomar em conta esta *obrigação*, o poeta assume a responsabilidade de *assinar com o próprio nome* (cf. 2012c: 6), de expor o modo como a linguagem *legisla* sua obrigação de dizer na atualidade da escrita.

Um sarcasmo acerca de uma “*desliteralização*” (que, num extremo generalista, poderia vir a subvencionar uma literatura de consumo) pode-se ler também em *Tijoleira*, de 2002. Sob um processo caro a *OuLiPo*, Pimenta parte da motivação da primeira letra de uma série de nomes próprios. A partir desses nomes, nas páginas pares, aciona uma sequência de atribuições. E, nas páginas ímpares é intercalada uma série de palavras iniciadas com a mesma letra que, através da repetição das mesmas conjunções e locuções adverbiais — “às vezes, mas, um dia” —, mobiliza uma narrativa.

Violeta	<i>às vezes</i>
velhinha	
virtuosa	
vestuário	vacinas
virgem	vírus
véspera	venenosos
	<i>mas</i>
votos	VANTAGEM
via	VELAS
vegetariana	VIGÍLIAS
	<i>um dia</i>
varões	
visitas	
<i>vade retro</i>	
vénias	vapores
vasilhas	vulgar
vibrações	verniz
vista	véu
viático	vítreo
vianinhas	vertigem
vozes	vértebras
vírgula	viradinhas
versos	violência
	VALHA-ME DEUS!

(Pimenta 2002a: 52, 53)

Entre cada nome motivado por uma letra do alfabeto e a sua respectiva narrativa, o *puzzle* ganha novas peças: duas páginas com textos em caracteres grossos

e em inglês. À esquerda, versinhos muito ritmados, canções jocosas; à direita, e em negrito, uma frase em tom erótico propagandístico. O livro todo é uma provocação à tijoleira que dá forma ao *edifício lógico da língua*: os ritos implicados nos atos discursivos, de escrita e de leitura — a estrutura sintática das frases, a relação entre grafia, som, significado; a ordem da esquerda para a direita e de cima para baixo; a paginação que indica uma sequencialidade narrativa; rimas, repetições, versos e estrofes enquanto estruturas básicas do poema escritos em paralelo com as «parangonas» publicitárias. É toda uma provocação à ideia de escrita automática — à semelhança do que se dá em *Um enlace feliz* (1990f) — em função da perspectiva de que tal automatismo é intrínseco à língua e está presente na experiência mais banal da comunicação. Mais uma vez, esta obra parece insistir na pergunta: qual é hoje o espaço de *resistência* da literatura? Alberto Pimenta vai ao coração desta questão no ensaio «Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária»:

A exigência de liberdade para a arte (literária ou não) entende-se normalmente como exigência duma liberdade especial ou excepcional dentro do sistema normativo das relações sociais. Como fundamentar, porém, uma tal exigência? A obra de arte insere-se voluntariamente em sistemas de significação e de interação, dos quais é dependente de modo imediato. É dependente por um lado da organização semântica e sintática do seu próprio sistema, quer dizer, depende de processos técnicos que já foram utilizados e que, conforme os casos e as circunstâncias, devem ou não repetir-se; e depende por outro lado do que é socialmente aceitável que se diga. Estes dois momentos de dependência (o histórico-formal, que, de acordo com a evolução e o estágio do próprio sistema, determina a aceitabilidade histórica de dada forma; e o social) estão ligados um ao outro, e não é metodologicamente conveniente reduzir a perspectiva da reflexão a um deles apenas. (Pimenta 1976: 5)

Abordamos um trecho desta passagem no primeiro *Capítulo* desta *Tese* para articular o modo como Pimenta é sempre muito resistente às etiquetas estilísticas. O

intuito ali era já fazer perceber que o caráter *performativo* da obra pimentiana diz respeito a uma atualização de formas pela via de um constante desajuste social e formal. A conclusão a que Alberto Pimenta chega ao final deste ensaio é peremptória: «a Liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente, ainda, da parte de ambos» (1976: 14). Retomando também um tópico já abordado nesta Tese, importa reiterar que não se trata nem de obediência nem de desobediência, mas do confronto entre formas, entre espaços sensíveis.

Através do tratamento da questão da liberdade da obra e do artista, podemos captar melhor o modo como os traços genológicos surgem na obra pimentiana. Os gêneros são tomados enquanto exibição do caráter sempre agônico da liberdade do literário. O gênero é pensado sobretudo enquanto «macroato de linguagem específico» (Maingueneau 1995: 66), que será *inoperado* em sua relação com os enunciados e nas circunstâncias implicadas em sua realização. Alberto Pimenta demonstra ter muito viva uma consciência de como se dá a singularidade nos agenciamentos do literário. Uma consciência que se pode ler sob a perspectiva do que escrevia Jacques Derrida em «This strange institution called literature»:

Uma singularidade absoluta, absolutamente pura, se houvesse, nem mesmo apareceria ou, em todo caso, não estaria disponível para a leitura. Para se tornar legível, é preciso que ela *seja compartilhada* [*se partage*], que *participe* e *pertença*. Então, ela se divide e toma parte no gênero, no tipo, no contexto, no sentido, na generalidade conceitual do sentido etc. Perde-se a si própria para se dar. A singularidade nunca é uma coisa pontual, nunca é fechada como um ponto ou como um punho. É um traço [*trait*], um traço diferencial e diferente de si próprio: diferente *de si para consigo mesmo*. (Derrida 2014: 106, *itálicos do autor*)

Ao provocar os limites da literariedade, Pimenta nunca deixará de sublinhar o agenciamento subjetivo, social e político que compõe a tessitura do texto. Há, pois, na obra pimentiana uma experiência que transborda do campo literário, mas uma experiência que dele transborda para redefini-lo. E redefini-lo politicamente. Isso se mostra especialmente relevante no que concerne ao tom satírico da obra deste autor. Seguindo o que defendera Carlos Nogueira, «a sátira e os dispositivos que lhe são adjacentes e com que interage (ironia, cómico, burlesco, grotesco...) [são tomados] como formantes denunciadores e terapêuticos de escamoteamentos individuais e universais» (2004: 427). A sátira funcionará como constante impulso de disrupção. Observe-se como o autor a aborda em *A magia que tira os pecados do mundo* e, antes, no texto de apresentação de *Musa anti-pombalina*:

Considerada como um género em si, com as suas leis formais próprias, a sátira é claro já não existe. Teve existência autónoma na literatura latina e conservou-se depois ainda em escassos casos de revivência dos géneros clássicos (em Portugal, p.ex. em Correia Garção). O que nunca mais se perdeu foi a intenção e o tom (ou estilo) satíricos, que passaram a escolher como veículo variados géneros líricos ou épicos: o poema herói-cómico, a epístola, o soneto e até a balada, no caso de François Villon. Porém dentro dessa perspectiva convém não esquecer que a maioria dos géneros clássicos também perdeu autonomia formal, tendo permanecido quando muito o que se pode chamar o tom (tom elegíaco, ditirâmico, etc). (Pimenta 1982g: 8).

Creemos que o trecho acima em muito ilumina um impulso em retomar e fazer conviver diferentes estilos de uma vastíssima tradição poética e literária. O *tom satírico* — que perpassa o exercício da paródia, do pastiche¹²⁷ — vai operar como interrupção

¹²⁷ Temos em conta os verbetes fixados no *E-dicionário de termos literários*: «1. A paródia é a deformação de um texto preexistente; 2. A sátira é a censura de um texto preexistente; 3. O pastiche é a imitação criativa de um texto preexistente» (cf. Ceia 2009: s/p). Contudo, sublinhe-se que há desdobramentos destas noções que aqui interessam especialmente. A primeira delas, a de paródia, é retomada do

da separação hierárquica entre cômico e trágico, entre o ridículo e o sublime. E, todavia, o que pode haver na sátira de «princípio compensatório» (cf. Pimenta 1976: 12), um riso purgante e rebaixado, surge constantemente *inoperado* sob a forma de uma trágica melancolia¹²⁸. Trata-se de trabalhar com o traço que ficara oculto na acepção de um gênero. Trata-se, tal como dizia o próprio Pimenta, de colocar signos e formas em “roupa interior”, o que se dá, especialmente no plano do lirismo, conforme veremos a seguir.

6.2. Lirismo libertino

E toda literatura bem inserida na tradição cultural cristã, sobretudo a lírica, patenteia abertamente o estado de dilaceramento entre a ânsia de prazer e o medo da utilização do corpo com esse fim. Veja-se como Petrarca e Camões suspiram por deleites de alma, quando na verdade é um corpo que lhes apetece.

A magia que tira os pecados do mundo (1995a)

Vimos anteriormente de que modo a poesia de Alberto Pimenta incorporou a atitude das vanguardas naquilo que concerne à radicalização de um trabalho sobre a matéria visual e sonora da palavra, de reação ao lirismo português tradicional e de resistência à vinculação da arte ao *status quo* (cf. *Supra*: 176-190). Neste momento, cabe destacar o seguinte: esta é também uma poesia que aviva uma vasta herança poética assente na tradição lírica. «[L]írico que fabrica», comentava Jorge Listopad acerca de *Corpos estranhos* (1973: s/p); «surpreendente lirismo», constatava Ana Hatherly numa

pensamento de Walter Benjamin e Giorgio Agamben e têm em conta a teoria de Linda Hutcheon. Interessa, ainda, como se pode notar, o que defende Mikhail Bakhtin acerca da paródia quando desenvolve a sua teoria acerca de uma visão carnavalesca de mundo.

¹²⁸ Em *Zombo*, por exemplo, é pela via satírica que se fará a pungente elegia de um testemunho de vida.

leitura de *Ascensão de dez gostos à boca* (1978: 59); ou mesmo, como destacava Carlos Nogueira, estaria nesta poesia «uma voz que deliberadamente atinge um efeito de apagamento subjectivo e de implosão da profundidade lírica» (2005: 270).

Como se pode verificar, a recepção do autor deixa bem enfatizado que a atitude *antilírica* desta poesia está sobretudo voltada para a equivalência entre poesia e lirismo¹²⁹ (e para um certo tipo de lirismo, associado a uma “poesia adocicada”, “palavrosa”, “aurática” e de cunho expressivista). O que se lê nos poemas pimentianos é principalmente a contraversão de um tom de alheamento sentimental e puritano ao qual é afeita alguma corrente do lirismo português. Conforme destacou ainda Pádua Fernandes — lembrando um dos momentos nos quais a escrita pimentiana é bastante incisiva quanto a esta questão — «[a] recusa do lirismo nacional, isto é, tradicional, é um dos traços fundadores da poesia de Pimenta: para verificá-lo, basta comparar a casta luta das palavras de Drummond (“não tem carne ou sangue”) com a “ligação”, em que o poeta põe a mão na vulva da palavra» (Fernandes 2004: 161).

O que a poética de Alberto Pimenta não tolera é aquele «lirismo comedido e bem-comportado» de que falava Manuel Bandeira ainda em 1930. Ela rechaça, por vezes com uma agressiva veemência, qualquer lirismo que não seja de libertação. O que ficará bastante explícito em *Metástase II*, uma *performance* realizada durante o 1º Festival de Poesia Viva. O autor partirá dos versos camonianos «transforma-se o amador na cousa amada» para narrar um encontro intensamente erótico. Os versos sussurrados na orelha do poeta darão início à narração de um jogo de sedução, que acontece

¹²⁹ O discurso *não-lírico* vem como modo de pensar esta equivalência e de articular a poesia contemporânea no âmago de uma outra configuração da própria noção de sujeito. «That is, non-lyric poetic discourse begins with the decision to separate the self-representation of the discursive subject and his/her (moral, aesthetic, epistemic, ideological, etc.) singularity from the centre of its illocutive formulation» (Casas 2012: 40). Enquanto *modalidade desestabilizante e transversal*, a produtividade da designação “não-lírica” está em deslocar a atenção do sujeito que enuncia para os processos de subjetivação que se plasmam no poema (cf. Casas 2012).

enquanto este conduz um automóvel, que culmina, em nada mais nada menos, que no orgasmo «da poesia» (cf. Pimenta 1990c: 327-329). O lirismo é experienciado sob a perspectiva de uma acidez moderna, reflexiva (futurista), mas sem deixar de se mostrar enquanto espaço de intensa fruição física. Outros exemplos neste sentido podem ser encontrados logo no primeiro livro do autor, *O labirintodonte*. Lê-se nesta obra uma série de poemas cuja remissão a formas líricas tradicionais parte logo do título, como é o caso de baladas e canções. Porém, o que acontece nestes poemas é que, sob uma ironia muito fina, Alberto Pimenta vai provocar estas formas em sua expressão intrinsecamente *performativa*. Na «balada pura»:

escoou coou
coou
a água
em nós-nós

ós ós ós

só a água
só a só
ós ós ós
por nós

ós ós ós

sob a anágua
e o có
ou
outra frágua
de nós

ós ós ós (Pimenta 1970: 17)

A estrutura *macroestética*¹³⁰ da balada sobrevive¹³¹ — quadras de versos ritmados intercaladas por um refrão. Mas, sobretudo, o que é sugerido é uma experiência erótica (muito inspirada nas baladas de François Villon). Nesta, como em outras baladas e canções pimentianas, o poema interrompe a fruição melódica pela exibição da objectualidade da palavra. Mas, a par desta interrupção, há outra: o distanciamento crítico, que havia sido provocado pela visão do poema enquanto objeto, é interrompido por via de uma sedução rítmica, lúdica¹³².

Podemos, assim, afirmar que a vertente *não-lírica* do discurso — designação que pretende abarcar criticamente expressões poéticas que não têm na figuração de um “eu” um ponto de convergência — é, na escrita de Alberto Pimenta, uma vertente que se pode dizer *paródica*¹³³. O que se pretende destacar, no entanto, é um sentido mais

¹³⁰ Muito da relação que Alberto Pimenta estabelece com os gêneros poéticos fica expresso no ensaio «17 a estrela», de *A magia que tira os pecados do mundo*, do qual vale destacar, como forma de ilustração, os seguintes trechos: «[U]m género poético [...] é uma estrutura discursiva que fala de si e neste modo de falar de si, está a falar também doutra coisa; mas estando a falar dessa coisa, está a falar de si, da sua ordem, do seu ritmo, da sua organização» (Pimenta 1995a: 240). E mais adiante, escreve: «As normas dos géneros da poética tradicional estão associadas a esta perceptibilidade imediata. Este acesso teórico-perceptível imediato, para efeitos do conhecimento que aqui está em causa, considera-se um acesso “macroestético”. Os géneros da poética tradicional são portanto modelos macroestéticos.

É a perspectiva macroestética que nos permite reconhecer imediatamente a presença duma certa ordem. Por vezes é o título que indica o tipo de acesso macroestético proposto, p.ex., balada, p.ex. Balada da Neve. Macroesteticamente aquele texto propõe-se a mediação dum tipo de ordem verbal a que chamamos balada. Se se trata da ordem convencional vigente numa certa época e lugar, ou se há inovação em relação a essa ordem, isso verifica-se durante o processo de acesso microestético» (Pimenta 1995a: 242).

¹³¹ O que pode ser articulado com uma relação muito consciente acerca da transgressão na literatura, visto que, tal como sublinhara Todorov, «[m]esmo que a obra “desobedeça” ao seu género, isso não o torna inexistente; eu ficaria tentado a dizer: pelo contrário, e isso por uma dupla razão. Primeiro porque a transgressão, por existir como tal, precisa de uma lei, aquela que será precisamente transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma só se torna visível, só vive, graças a suas transgressões» (Todorov 2018: *ebook* 912).

¹³² A respeito de Villon e Verlaine, Paul Valéry falava do desembaraço destes dois poetas ao passarem de um tom para outro (cf. Valéry 2018: *ebook* 823). A admiração de Alberto Pimenta por François Villon, para além da impertinência erótica e da biografia de «mau rapaz», também vai neste sentido. O mesmo poderia se dizer ainda acerca daquilo que atrai Alberto Pimenta em um poeta como Ovídio.

¹³³ Arturo Casas já anunciava esta propensão do carácter paródico do lirismo na poesia pós-lírica, mas por via de um sentido mais temático e formal: «The actional interest, alluded to as a corollary was well

“positivo” de uma *paródia* do lirismo, no qual o *não lírico* surge como um elemento que recupera e redimensiona a própria concepção de lirismo. Uma vertente *paródica* que se distingue como modo de «confundir e tornar indiscernível o limiar que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, e o infinito e o ínfimo» (Agamben 2005: 61). Mais que proceder a uma degradação, o viés *paródico* aponta para uma recuperação da potência das formas, num desejo, vindo já da modernidade estética, como assinalou Linda Hutcheon, de «pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades» (1989: 15). *Paródia*, reitere-se, que está para além de uma transposição para uma forma cômica, e que deve ser tomada sobretudo numa acepção clássica (à qual fizemos referência mais acima e ainda no *Capítulo Três*). Trata-se de um «cantar ao lado, cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto — em contraponto, ou ainda, com cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transpor* uma melodia» (Genette 2010: 37). Tal acepção — que afasta a paródia de uma relação meramente destrutiva com o objeto com o qual se relaciona — é também a que busca Mikhail Bakhtin quando a aborda sob uma visão carnavalesca. Não a paródia «puramente negativa e formal», mas a exibição da ambivalência em um processo que «mesmo negando, [...] ressuscita e renova ao mesmo tempo» (Bakhtin 1987: 10). Giorgio Agamben, por uma via benjaminiana, reterá, da paródia, a realização de um canto obscuro, experiência de perda de uma palavra desde sempre já marcada pela queda, destacando como traço principal da paródia um despedaçar do vínculo entre *melos* e *logos*:

Assim, segundo esta acepção mais antiga do termo, a paródia designa a ruptura do nexos “natural” entre a música e a linguagem, o canto a libertar-se da palavra. Ou, inversamente, a palavra do canto. É, de facto, precisamente este afastamento paródico dos vínculos tradicionais entre

captured by the parodies of lyric language, to the point that they made into the central objectives of many their post-lyric deconstructions» (2012: 36).

música e logos que torna possível, com Górgias, o nascimento da prosa na arte. O despedaçar do vínculo liberta para um *parà*, um espaço ao lado, em que a prosa se insinua. Mas isto significa que a prosa literária traz, em si, o significado da separação do canto. (Agamben 2006: 55, 56)

Esta relação entre *canto* e *contracanto*, ou entre o *canto* e um *canto ao lado*, é particularmente articulável com os títulos de dois livros que Alberto Pimenta publica por volta da primeira década do ano 2000 — *Prodigioso acanto* (2008b) e *O desencantador* (2011b). Em *O desencantador*¹³⁴, a própria apresentação gráfica da capa joga com relação entre canto e desencanto: o poema “encanta” (título que lemos através de um recorte na sobrecapa) e é “desencantador” (título que lemos sem a sobrecapa). O livro, que traz dois finais diferentes, é também publicado sob duas apresentações: uma delas vem atada por um barbante com um fósforo queimado, e a outra surge atada por um fio de lã vermelho com um fósforo por acender (*cf.* Anexo 1.6, p. 27). E o ato de encantar/desencantar dar-se-á, em grande parte, no jogo que estabelece com uma miscelânea de imagens, formas e discursos de uma tradição literária muito vasta (como é o caso de *O asno de ouro*, de Lucio Apuleyo). *Canto ao lado* ou um *contracanto* também é o que vem a sugerir o “acanto” que integra o título *Prodigioso acanto*. O livro explora várias descrições da ornamentação arquitetônica dos capitéis clássicos, com o motivo dos acantos. Mas, conforme irá destacar Pedro Eiras, ao mesmo tempo que se coloca como «ensaio, descrição, arqueologia do motivo do acanto na(s) arte(s)» (2008: s/p) se faz também sob a afirmação de uma recusa de ser ensaio, descrição, arqueologia.

¹³⁴ No texto de apresentação a uma tradução em castelhano de Alberto Pimenta, escrevia Maria Irene Ramalho a respeito de *O desencantador*: «Sobre las formas y estilos de Alberto Pimenta em general, se hablará tal vez com más propiedad de diatriba, parodia, humor; e incluso elegía, lirismo erótico-elegíaco y profecía. Pensando em *O desencantador* (7 Nós, 2011), yo añadiría, a todo eso, lirismo mítico-onírico» (Ramalho 2014: 10).

eu não canto a destruição
depois da construção
uma feita só para a outra
nunca vejo o começo
só o fim
e alguns escravos
entretanto esmagados
deito-me ao lado
do fresco emaranhado
de folhas secas e raízes
junto dalguma velha fonte
que me dê a ilusão
da permanência
e nem sequer
à morte lenta
dos prodígios de pedra
assisto
é tudo interior
passa-se tudo dentro (Pimenta 2008b: 9, 10)

No despedaçar da relação entre música e palavra, Alberto Pimenta interpõe a relação amorosa como a única síntese a que o poema poderá querer chegar. Depois de duas secções nas quais o autor inscreve em negativo uma tradição de canto, irá, na terceira, afirmar aquilo que, sim, virá a cantar:

e quando cantar
não serão
(estas herbíferas)
folhas
feitas amuletos
de proporções
monumentais

será um nome

com vida
própria sua
não pode ser
senão um nome
ele próprio monido
(*moneo*) de carne
que ficará toda recoberta
pelo arredondado vestido
da pele
talhado com aberturas
todas
nacaradas
como as das conchas marinhas:
harpas dólios cipreias

e então
eu a canto
a canto
como ela
se canta
e assim se ouve
a sua alma
e o seu corpo

e não há prodígio aqui

eu a canto
eu canto
o único sentido
de dizer
eu a canto
uma espiral
que penetra nos ouvidos
numa das nove nacaradas aberturas
da carne
como dizia Apollinaire
(Pimenta 2008b: 57, 58, 59)

No reverso do canto, a letra “a” de “acanto”, que surge então deslocada, se mostra como «unidade mínima», «nome do feminino, ou dedicatória» (Eiras 2008: s/p). Mas seu deslocamento também dá a forma textual de um encontro *corpo a corpo* com o próprio poema — *eu a canto*, canto a poesia. Mais: *eu acanto*, o “eu lírico” enquanto sinônimo de *acanto* — e este para além de motivo arquitetônico, também visto enquanto forma vegetal e mítica. A afirmação da subjetividade no ato de cantar/descantar se desdobra entre natureza e cultura.

e esse é o
único sentido de me fazer dizer
eu a canto

e não há prodígio aqui

nem vontade
de que
possa ser
doutra maneira

não estarei
ao balcão
de angústias de alma
nem dum lado
nem
do outro
ao balcão coberto
de lapas
que sobem
e se pegam aos ouvidos
com as ventosas
e as bolhas das suas decorações
e declarações
com o sarro
do fundo de copos
muitas vezes cheios

e vazios (Pimenta 2008a: 59, 60)

Inoperado na sua *função* (do que ficara reconhecido como “o cantar”), o lugar do canto no poema vai sendo anunciado *no* ato físico de ser cantado. É no corpo que Alberto Pimenta interrompe a transcendência do canto, se coloca ao lado do canto ou no seu avesso; «e me pego e/ e não me desapego do canto», escreve em outra passagem do poema (2008b: 61). Há a inscrição de sentido da *perda do “nexo natural” entre música e palavra*, mas há também o exercício de busca deste vínculo. O corpo assume uma dimensão ambivalente *de ser “corpóreo” e de ser “no corpo”*, o homem “*é um corpo*” e “*tem um corpo*” (*cf.* Pimenta 1995b: 166). Nesta via, e na esteira daquilo que desenvolve o filósofo suíço Helmuth Plessner, Alberto Pimenta afirmará que «o corpo seria a síntese ou resolução de todas as antíteses até aqui detectadas no modo de conhecimento. Ou melhor: essa síntese ou resolução passaria pelo corpo, como eixo de contradições na percepção do mundo e de si mesmo» (Pimenta 1995b: 166). A síntese *interrompe* a consonância do canto com o *logos* para se anunciar como experiência erótica, instante em que o «corpo está *aqui*» (Foucault 2013: 16).

Em *A magia que tira os pecados do mundo*, Alberto Pimenta enfatizava que um poema acontece quando «[o]s signos despem-se da sua função pré-estabelecida, para vestirem outra função: a estética» (1995b: 245). E faz questão de sublinhar: «‘estética’ (...) etimologicamente é conhecimento físico, sensorial» (*idem*: 134). Lançamos antes, no *Capítulo Cinco*, uma hipótese: a de que a relação com o corpo na obra de Alberto Pimenta partia de um embate com um modelo normativo de repressão e culpabilização para desenvolver uma *resistência* que se modula sobre o efeito de um poder difuso, um poder que se efetiva em um discurso *sem corpo* que acomoda, alisa, padroniza. E é de fazer notar ainda como os mais recentes livros do autor têm ressaltado esta perda de

corpo da palavra¹³⁵. Algo que Eugénia Vilela descreve como uma forma «impercetível de violência exercida por uma formação política que, *ao celebrar a primazia de uma palavra sem carne, gera corpos de linguagem para sujeitos sem corpo* (cidadãos)» (Vilela 2010: 46, *itálicos nossos*). Sob esta perspectiva, é interessante ver como, em *Obra quase incompleta*, a versão *experimentada* de «balada pura» (1990c: 27), citada anteriormente, vai aparecer sob o título «balada impura».

e
co
a
em nós

s

s
s
s
por nós

s

s
e o
ou
ou
de nós

s s s
(Pimenta 1990c: 27)

¹³⁵ Em «Cantata para Amélia», de *Zombo*: «não/nem mais/ uma palavra só, não,/ pobres palavras só,/ em si exaustas/ ou antes, exaustas em si,/ palavras só, mesmo palavras/ que sejam palavras,/ porque nem todas o são:/algumas não passam de/resmoneios reais:/ má respiração ou/ reputação, que é quase o mesmo» (2019a: 61).

Esta «balada impura» pode ser lida como exposição de uma conjugação entre pragmática totalitária e diluição discursiva. Mais uma vez, estamos diante de uma extrema coerência tanto ética quanto conceitual de Alberto Pimenta. Coerência que se faz mesmo notar no processo de transformação dos poemas de *Obra quase incompleta*. Enquanto antologia esta é também uma anatomia. Nela, a unicidade da obra e do corpo aparecem sabotados, deformados.

E, nesta antologia, temos um exemplo cabal de como Alberto Pimenta consegue articular a *terrível responsabilidade* que passou a ter a escrita sob a experiência modernista — de que falava Blanchot (2010: 9) — com uma experiência pós-lírica (o poema, que se faz, sobretudo, da amostragem crítica de um processo construtivo, verbal). De certa maneira, a *Obra quase incompleta* não deixa de expor a representação de uma ideia de *todo*¹³⁶, porque exemplificará, fará sinédoque daquilo que é essencial na obra pimentiana: a heterogeneidade; as confluências entre obra e vida; a incompletude; a constante resistência à “monumentalização”; a experimentação renovadora do que já foi feito; a recusa ou, ainda, a encenação de um «cânone pessoal ou retrato de família» — como resumiu Manuel Gusmão (2010) reportando-se às antologias que são levadas a cabo pelo próprio autor antologado. A antologia é realizada sob uma *performatização paródica* do sentido de “antológico”. Ou seja, é uma antologia fiel à obra poética pimentiana justamente porque contraria uma ideia de “Antologia”, e, ao mesmo tempo, porque nos dá a antologia enquanto assinatura poética do autor. É, pois, uma antologia desviada de sua finalidade. Não se trata, nem de construção, nem destruição, mas de uma resistência que se dá no constante embate com todo o tipo de «fórmulas de pensamento, de elementos culturais e de elementos

¹³⁶ Seguimos a premissa exposta por Manuel Gusmão de que uma antologia «nunca é o todo, mas tende a (ou pretende) representá-lo, por sinédoque ou por exemplificação» (Gusmão 2010: 524).

estéticos, que têm tradição» (Pimenta 1999e: 21). E, entre estes elementos, não poderia deixar de constar a própria ideia de obra e de “livro” enquanto conceito e enquanto objeto, aspecto que desenvolveremos a seguir.

6.3. Livros vivos

Pensamentos e pensamentos, guardados assim como coisa que pode fugir. O amante do livro, como todo o amante, tem as suas preferências: de época, autor, tema, formato, género, cheiro... só pelo cheiro os especialistas conhecem a oficina da impressão e o ano, e dantes conheciam também o editor. É um mundo em si, com sua órbita própria e os seus satélites, que são as revistas: de história, de literatura, de filosofia, de economia, de política, de numismática, de hipismo, de arquitectura e decoração, de agricultura e jardinagem, de têxteis, e depois ainda as miscelâneas, as xolectâneas, os florilégios, as actas, as listas (p. ex. de galardões e galardoados, p.ex. do exército) etc. É um mundo ao lado doutro mundo; é como um naufrágio onde morressem sempre todos menos o papagaio, que depois vem contar.

Tomai, isto é o meu porco (1992b)

Nada nos livros pimentianos parece querer passar despercebido. Capas, contracapas, colofãos; textos de abertura e encerramento; “notas” e índices, prefácios e posfácios, tudo faz conjunturalmente sentido¹³⁷ e tudo se desdobra em sentidos

¹³⁷ Sobre *Tomai, isto é o meu corpo*, Joaquim Manuel Magalhães havia ressaltado exatamente nestes termos que até a capa faz sentido (cf. 1993: 34).

múltiplos. O recente *Zombo* (2019a) diz muito acerca disso: a capa converge nos poemas do livro; a ilustração da contracapa joga com a sonoridade do título; o colofão revolve a ideia da capa; a conversão de “índice” em DISSE reintegra ao sumário a experiência de leitura dos poemas. A atenção minuciosa que Alberto Pimenta dispensa aos vários componentes do livro não deixa, pois, de denunciar uma paixão pelo livro enquanto objeto. Mas há decerto também uma via de injúria; injúria esta que se dará sobretudo no que concerne a seus pactos ou contratos já fiados e estabelecidos e ao modo como estes pactos são efetivados sob um fetiche de mercadoria. Voltaremos à ideia de injúria a seguir. Por enquanto, pretendemos ilustrar alguns casos que exemplificam o teor desta injúria, que se faz notar desde as primeiras publicações do autor.

Em *Os entes e os contraentes* (1971), a ironia começa logo no poema inicial, que sugere uma dedicatória a nomes pertencentes à mesma linhagem familiar: «a horácio carneiro, francisco carneiro, manuel carneiro, manuel pereira/ carneiro, antónio carneiro, emídio carneiro, joaquim/carneiro, paiva carneiro, aldemiro carneiro, afonso carneiro, sancho [...]» (1971: 5)¹³⁸. A este texto segue-se «discurso preliminar», formado apenas por pontilhados, sinais ortográficos e números que remetem a uma série de notas que se desdobram em explicações e referências bibliográficas que se tornam cômicas por sua própria tautologia.

¹³⁸ A ironia com o sobrenome não é despropositada — como parece não ser nenhuma ironia pimentiana —; “carneiro” pode ser lido enquanto adjetivação da normalidade e gosto padrão. Dizemos isto pensando, por exemplo, no poema «o ponto de vista da ovelha» (2014b: 88) de *Bestiário lusitano*, ou no poema «Defesa dos lobos contra os cordeiros», de Hans Magnus Enzensberger, traduzido por Alberto Pimenta (2019: 11).

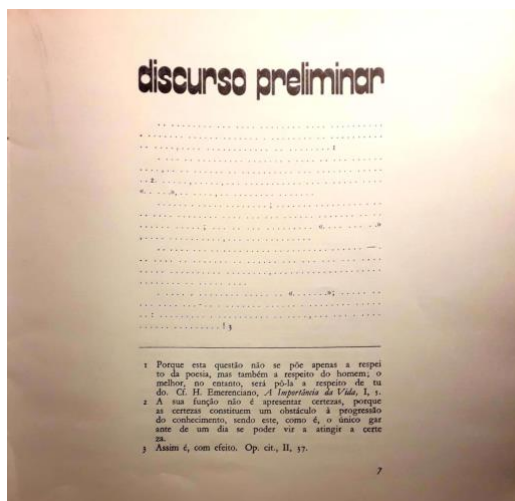


Figura 7 – «Discurso preliminar»
 Fonte: *Os entes e os contraentes* (1971: 7)



Figura 8 – Contracapa de *Corpos estranhos*

Já em *Corpos estranhos* (1973a), vemos, no alto da contracapa, uma recomendação de leitura assinada por uma das figurações de intelectual-tipo pimentiano, o Prof. Telles Capêlo. Ali lemos: «poeta moderno, cuja plenitude linguística

e existencial fascina e confunde, atingindo a significância e as dimensões de um clássico»; em baixo da contracapa, a citação é agora assinada pelo Prof. Capêlo Telles e diz o seguinte: «poeta clássico, cuja plenitude linguística e existencial fascina e confunde, atingindo a significância e as dimensões de um moderno». Outra contracapa que chama a atenção é a de *Ascensão de dez gostos à boca*, onde um longo texto preenche todo o espaço gráfico. O texto vai provocar o leitor com inquirições como estas: «Não queres ir comigo a fim de sondar entrar sondar sondar cheirar sondar encostar o ouvido e a língua a todas estas coisas como direi entradas ou saídas? Não? Não te interessa? Achas melhor utilizar a tua língua doutra maneira? Sim eu já calculava»¹³⁹ (Pimenta 1977a). Acerca da impertinência para com as componentes de autorização do livro no meio intelectual, é ainda de convocar *Jogo de pedras* (1980d), que reúne a produção do autor entre 1970-1980. Logo em seu início, deparamos com uma «Nota introdutória» distribuída por 17 parágrafos. Ao final, é revelado que esta nota introdutória se trata de uma montagem na qual cada parágrafo é o recorte de uma passagem de alguma das resenhas publicadas na época em que os livros que integram a antologia foram publicados. À semelhança de *Obra quase incompleta*, mais que replicar os poemas, a antologia é uma *performance* do antológico: expõe e encena os poemas e a crítica em um novo acontecimento.

É até constante um certo transbordamento entre a função autor e a função editor (cf. Gusmão 2010: 530) em todas as publicações pimentianas. São muitas as vezes em que o próprio Alberto Pimenta assumiu a publicação de seus livros. É também com frequência que participa em coautoria no projeto gráfico¹⁴⁰ de suas edições, mantendo

¹³⁹ No original, o texto é todo escrito em caixa alta. Mantemos as repetições e ausência de pontuação.

¹⁴⁰ Veja-se a título de exemplo a especificidade dos projetos gráficos de livros como *Ainda há muito que fazer* (1998a), *Ode pós-moderna* (2000a), *Tijoleira* (2002a), e das capas, contracapas e colofões — expressamente sugeridos pelo próprio poeta — em *Pensar depois no caminho* (2018a) e em *Zombo*

sempre uma relação de muita afinidade e mesmo de amizade com artistas gráficos e editores — como, por exemplo, com Vítor Silva Tavares, da & etc; Júlio Gomes, da 7Nós; Mariana Pinto dos Santos e Rui Miguel Ribeiro, da Pianola e das Edições do Saguão. Esta última, aliás, tem seu nome criado a partir da descoberta, no saguão da casa de Alberto Pimenta, de uma tradução de *A balada do velho marinheiro* (2017c), realizada pelo autor em 1960 no âmbito da tese de licenciatura, e que viria a ser a primeira publicação da editora¹⁴¹.

Nada é periférico ou imune à contravenção nos livros deste autor, e tanto mais quanto estes tendem a ser salientados enquanto espaço *intermedial*, no qual cada elemento vai ganhando novos sentidos a partir da relação que estabelece com os demais. Para avançarmos neste ponto, repare-se no que Pimenta escrevia no âmbito da exposição *Registo(s) de viver* (2010g) (cf. Anexo 3.8.1, p. 160):

Antes da *imprensa* era o *silêncio*, e depois do *digital* é o *ruído*. Não é só o *ruído*, é claro, também é o *silêncio*, assim como antes da *imprensa* não era só o *silêncio*, também era o *ruído* (martelar em pedra, rascar papiro e outros materiais ásperos como o pergaminho), tudo para perpetuação de batalhas, heróis, corações, mártires, bodas que nessas épocas nas ruas davam que falar, enquanto nos aposentos se preparava cuidadosamente o herdeiro. (Pimenta 2010g: s/p)

O trecho acima fez parte da folha de sala de uma exposição que consistia na exibição das páginas de um outro *livro-objeto* apresentado sob a forma de um

(2019a). É também de sublinhar o belíssimo poema que Alberto Pimenta publica pela & etc., *Tanto fogo e tanto frio: O último sonho de Olímpio* (2007b) em homenagem ao artista gráfico Olímpio Ferreira.

¹⁴¹ Acerca da relação de Alberto Pimenta como os seus editores é decisivo o ensaio «Ainda a lira, ainda a ira» (Ribeiro 2021: 180-186), para a revista *Flauta de luz*. Ali, Rui Miguel Ribeiro, além de nos apresentar o percurso editorial das obras pimentianas, testemunha o modo como foi se dando a colaboração entre seu trabalho enquanto editor e o trabalho de Alberto Pimenta.

estendal¹⁴². As páginas traziam expostos os poemas do livro *Hommage à Polanski*, de Alberto Pimenta, manchados com pingos de cera de vela (cf. Anexos 3.8.2, 3.8.3, 3.8.4, pp. 161, 162)¹⁴³: «Para mim a questão era encontrar uma réplica adequada da Bíblia, não no tamanho nem na extensão, mas no teor e intenção», escreve (2010g: s/p). Os aspectos material, formal (e mesmo moral) da cultura impressa serão evidenciados enquanto símbolos da cultura Ocidental. E, por sua vez, a Bíblia aparecerá como ícone desta cultura. Há uma economia de saber e de poder que nasce com o livro. E é a esta economia, em seus múltiplos aspectos, que Pimenta irá se voltar¹⁴⁴.

As edições de Alberto Pimenta festejam a forma e a memória do livro *inoperando* a economia de seu consumo. E isto também no que diz respeito aos seus

¹⁴² «Calhou-me (ousado tradicionalista) abrir o Ciclo com um poema-livro com as folhas (ex)postas a evocar a secagem num cordel, como se usava no tempo de Gutenberg e ainda muito depois, enquadradas com algumas manchas de cera de tochas que alumiam a longa impressão desses tempos» (Pimenta 2010e: s/p).

¹⁴³ A Bíblia, dizia Alberto Pimenta, é um «livro de interditos», «espécie de Código Civil e Código Penal juntos e muito pré-surrealismo no meio» (Pimenta 2010e: s/p). É sintomático, pois, nesta perspetivação da Bíblia enquanto livro de interditos, que Alberto Pimenta, em um denominado por *Ciclo de Gutenberg*, opte por expor um poema que tem como título *Hommage à Polanski*. O livro intercruza a fatídica passagem da vida pessoal de Roman Polanski — extraditado dos Estados Unidos por ter tido relações sexuais com uma modelo de 13 anos — com aqueles que, também condenados por crimes sexuais, foram submetidas à colônia de Júlia Tuttle Cawseway em Miami. Conforme aponta Maria Irene Ramalho, a composição do poema em questão «teve sua génese numa notícia publicada num jornal alemão de Setembro de 2009 sobre o tristemente célebre caso da colónia da Júlia Tuttle Cawseway em Miami, para onde foram durante anos ostracizados “delinquentes do sexo”, expulsos do normal convívio humano, para sempre estigmatizados e condenados à condição de sem-abrigo, já depois de terem cumprido integralmente as penas» (Ramalho 2021b: 154). É contundente o modo como Alberto Pimenta explicita, em seu poema, a forma de uma violência disfarçada de moralismo e, por sua vez, de um moralismo disfarçado de humanismo progressista: «Talvez seja tempo/ de os mais espertos do momento/ isto é os progressistas/ virem de facto/ a desfazer-se/ daquele campo de concentração/ como em Guantánamo/ encontrando/ países de acolhimento/ a Suíça o Vaticano talvez a ilha da Madeira/ e se não for isso// Tornar então/ a Julia Tuttle Causeway/ num museu/ das misérias/ apoiadas por aquele cérebro/ contido/ dentro dum Livro/ ou vice-versa» (2010b: 59).

¹⁴⁴ «A tipografia não é apenas tecnologia, ela própria recurso natural ou produto básico, como o algodão ou a madeira ou o rádio: e, como qualquer bem de produção, modela as relações intersensoriais do indivíduo, bem como os padrões de interdependência comunal ou coletiva», enfatizava McLuhan, em *A galáxia de Gutenberg* (1977: 227).

rituais de recepção no circuito intelectual, acadêmico, editorial. A propósito disso, vem uma publicação que o autor levou a cabo em parceria com António Aragão, nos primeiros anos da década de oitenta, entre 1980 e 1983. *Toma* (cf. Anexos — 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3, 1.1.4, pp. 15-17) é de difícil definição: revista, folheto, publicação coletiva...; uma miscelânea heterogênea e irônica; uma *performance* que se volta contra o próprio modo de circulação do literário e do paraliterário. O texto de abertura do número Sete, que, na verdade, é o primeiro número (cf. Pimenta 2014c: 46) (cf. Anexos — 1.1.1, 1.1.2, p. 14) bem comprova a impertinência desta obra, quando vai sarcasticamente narrar o suposto desaparecimento das edições anteriores:

TOMA de novo!

TOMA de novo porquê? Porque embora muitos julguem que é a primeira vez que se faz o TOMA (por ser a primeira vez que o têm na mão), a verdade é que já se fez várias vezes o TOMA, depois deixou de se fazer o TOMA e agora está-se a fazer o TOMA de novo. Simples, não é verdade? TOMA um nome quase místico da literatura portuguesa...

Os seis primeiros tomos desapareceram sem deixar (quase) rasto. Sucedeu há bem pouco tempo, entre 1972 e 1977, demarcando assim o que virá um dia a ser conhecido como “a época da desapareição dos seis primeiros tomos de TOMA”!

TOMA, como muito bem diria Guida Esteves, nasceu da satisfação dum desejo: “Queres mais literatura ainda? TOMA!”. E a conhecida crítica, embora sem conhecer o TOMA, acrescentaria com grande lucidez: “TOMA, por certo o feminino aberto a cada tomo, o anagrama de mota e de mato (a mota das cidades, o mato dos campos), TOMA, a evocação de ‘tomai, este é o meu corpo’, e mais, muito mais”.

TOMA é um pouco menos que uma revista; pode-se dizer que é uma vista, de colaboração com vários olhos (e também com os ouvidos, o nariz e a boca, ou língua, dalgumas das mais proeminentes cabeças de Portugal e do resto do mundo). (Pimenta *et al.* 1980c: s/p)

Outro exemplo de como o impresso é *inoperado festivamente* em sua economia pode ser encontrado no projeto intitulado *Autobiographie mutuelles*, realizado em parceria com César Figueiredo. O projeto abrangeu a edição de quatro volumes lançados

trimestralmente entre os anos de 2008 e 2009¹⁴⁵ (cf. Anexos — 1.5.1, 1.5.2, 1.5.3, 1.5.4, pp. 26-27). Cada volume consistia em um envelope recheado de páginas cuidadosamente dobradas. As páginas intercalavam trechos de um longo poema, obras de *copyart* e pequenas relíquias (que fundem o banal com o sublime, sob o tom dourado das folhas envelhecidas de ginko biloba com palavras escritas à mão, cascas de cebola e sabugos de milho ressequidos). O conteúdo de cada um dos quatro envelopes é distinto do dos outro. As páginas pedem um manuseio cuidadoso e levam o leitor a um percurso tátil e labiríntico. E labiríntica é mesmo a própria experiência de leitura do(s) poema(s)¹⁴⁶, publicado(s) em partes (e sem uma ordem de leitura determinada). O conteúdo destes envelopes pede para ser tomado como reunindo verdadeiros objetos mágicos em papel. Sob seu efeito encantatório, o consumo da obra é continuamente sabotado. E sabotado inclusive naquilo que poderá vir a projetar em termos de *fetich*e da cultura livresca e das edições raras: o quarto e último volume de *Autobiographie mutuelles* traz, numa deliciosa ironia, como anexo, um par de luvas daquelas que são entregues nas bibliotecas e museus para consulta de livros raros.

Os volumes eles mesmos se convertem em *ato poético*. São frequentes os momentos nos quais Pimenta dá voz aos seus poemas em apresentações públicas e em gravações em áudio — como, por exemplo, nos CDs que acompanham *De nada* (2012b). Nestas ocasiões fica evidente o quanto de *ator* — de «ator consumado», dizia Luís

¹⁴⁵ Trata-se de quatro volumes *sui generis*. O primeiro é lançado em dezembro de 2008; o segundo em março de 2009; o terceiro é de junho de 2009; e o quarto de setembro de 2009.

¹⁴⁶ Partes da obra e algo do seu processo de feitura pode ser acompanhado no blog *Observatório* de César Figueiredo: <http://fiolimpo.blogspot.com/search?updated-max=2009-07-25T21:53:00-07:00&max-results=1&start=2&by-date=false> e <http://fiolimpo.blogspot.com/search?updated-max=2009-07-25T21:53:00-07:00&max-results=1&reverse-paginate=true>, neste segundo link se encontram vídeos dos eventos de lançamento das edições na livraria Gato Vadio no Porto. Em um dos vídeos, Alberto Pimenta explicita a relação do poema com *Persival*, de Wagner. O poema pode ser ainda lido em diálogo com *O desencantador*.

Miguel Queirós (1995) — há no Alberto Pimenta *autor*. Tratar-se-ia da intervenção de um *artor* (cf. Barros 2006: 105): expressão do corpo na materialidade poética; expressão do poema na dramatização *do/no* corpo. Poderíamos recordar os versos de Herberto Helder: «Recita o livro. Amplia o livro./ O actor acende o livro» (2009: 115). O quanto, nos textos pimentianos, subjaz uma voz fica ainda patente através da interpretação de terceiros — como se pode conferir na leitura de seis poemas de Alberto Pimenta por Américo Rodrigues; na versão musicada de poemas pimentianos pelo *Osso vaidoso*, publicada em CD com o livro *Reality show ou alegoria das cavernas* (2011a); e, mais recentemente, na versão teatral do texto de *Discurso sobre o Filho-da-puta* pelo Teatro da Rainha.

Tal concepção do livro — formulada com base numa linguagem que avança para o *performático* e o plástico-escultórico — mostrar-se-á, pois, claramente articulável com uma categoria específica do campo das artes à qual corresponde a designação “*livro de artista*”. Alguns dos livros pimentianos pedem mesmo para ser lidos sob a corporificação desta noção: *A visita do Papa* (1982a), cuja edição vinha com a embalagem de papel higiênico da marca “Paraíso”, cujo logotipo era intercalado a um texto de tom profético; *O juízo de Deus*, realizado em parceria com César Figueiredo, no qual nos detivemos anteriormente, é outro caso explícito, assim como também o são os volumes de *Autobiographie mutuelles* (2008a-2009) e de *O desencantador* (2011b).

Em uma visão mais panorâmica, o que se percebe é que, em sua maioria, os livros e projetos que Alberto Pimenta assina, sozinho ou em parceria — mesmo quando não expõem tão claramente o sentido mais *estrito* de livro de artista —, vão se voltar a uma exposição crítica da cultura impressa, evidenciando e sabotando o reconhecimento da dimensão física e narrativa do livro. O que vai ao encontro do que dizia Joahanna Drucker, perspectivando onde estaria o interesse dos artistas em relação ao *medium* livro: «Every book is a metaphor, an object of associations and history, cultural meaning and production values» (1994: 42). Sob o mesmo ângulo, o estudo de Paulo Silveira

explicitará que «[u]m livro com o menor grau de violação já causa estranhamento, para qualquer público. Essa é a premissa do livro de artista contemporâneo, como o equilíbrio o foi dos seus antecessores» (Silveira 2008: *ebook* 107). É este autor que vai justamente destacar o livro de artista sob a forma de uma injúria, numa postura dual:

O seu problema mais agudo é escolher o relacionamento com a sua criação. Por um lado, temos o ser pensador que venera a forma familiar desses entes quase sacros, os livros. O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos. Em outras palavras: a arte limpa e plana, de texturas e sombras coniventes com a compleição do suporte, suave e clássico, pedindo a malícia do nosso olhar, da nossa memória e da nossa imaginação. Por outro lado, nos surpreendemos com o criador que se expressa pela ideia da transgressão, confrontando o escultórico com o plano, rompendo a página, dilacerando a estrutura, ferindo, formando, deformando e transformando. A possibilidade integral do tato (o toque pleno e sensual) e a profanação das regras quase sagradas de apresentação e *uso* do objeto livro. A arte e seu artesanato a *gritar* em nossas mãos a sua *presença*. Nessas duas posturas se concretiza o universo de tensão entre a preservação e a sevícia na estrutura do livro de artista. Seria a insinuação dessa dualidade a causadora da estranheza que às vezes sentimos? (Silveira 2008: *ebook* 278, *itálicos do autor*)

Alberto Pimenta confronta esta dupla relação que o livro convoca — enquanto depositário neutro de conhecimento e enquanto materialidade plástica. Diz que «os livros são paralelepípedos de formato bastante variável; têm invólucro de couro, napa, cartão alinhado ou cartolina, baça ou brilhante, e interior de papel dobrado e aparado, cosido ou colado, no qual correm as linhas com as palavras feitas de letras» (1992b: 7). Mas também ressalta que os livros trazem palavras que agrupadas fazem um “pensamento”: «[p]ensamento religioso ou filosófico, estratégico ou matemático, jurídico, físico, cartográfico, poético, narrativo, dramático, anedótico, teórico,

enciclopédico, gramatical, histórico, bélico, biográfico, monográfico, e sei lá que mais» (*ibidem*). Assim, o que interessará na *injúria do livro* é o modo como esta *injúria* se dá no gesto artístico de subverter a neutralidade de que se revestiria o *medium* livro.

Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche. (Silveira 2008: *ebook* 360)

Em Alberto Pimenta, a par da subversão de uma certa sacralidade da cultura impressa¹⁴⁷ e de um trabalho gráfico e escultórico do livro, há uma injúria que se dá sob a integração do próprio *médium* livro na experiência de leitura do texto e enquanto experiência poética. Pensemos em *Sex shop suey* (1988b) ou em *Pensar depois no caminho* (2018a). Neste segundo, a editoração permite que o livro possa ser mobilizado em três modos de leitura. As páginas esquerdas trazem um discurso «Pensar depois»; a partir do meio do livro, é inserido outro discurso «No caminho» que vai ocupar as páginas do lado direito. Cada parte tem sua autonomia, mas também podemos lê-las em conjunto (seguindo a sequência normal de leitura, páginas esquerdas seguidas de páginas direitas, “ganhamos” um terceiro livro). Operação semelhante é realizada em *Sex shop suey*. Neste caso, o jogo em que adentra o leitor só é revelado em uma das

¹⁴⁷ Recorde-se o que dizia Alberto Pimenta acerca de Ana Hatherly em *O silêncio dos poetas*: «Com efeito, o carácter quase sacral da representação gráfica da língua, a necessidade de apreendê-la através de uma iniciação normativa e repressiva e, finalmente, a necessidade de usá-la em toda a comunicação não imediata, fazem da língua escrita o mais potente instrumento ideológico e apriorístico. Mas também neste caso — como em muitos outros produtos da autonomia poética — não se pode ignorar a intenção lúdica. Veremos como mediante a recusa da seriedade triste, a arte poética se encaminha para a mais radical e coerente forma de menosprezo de todas as atitudes e de todas as relações totalitárias que, como se sabe, não passam sem as suas palavras (de ordem)» (Pimenta 2003b: 220).

páginas finais do livro. Sob o título de *Biografia* lê-se: «No ano tal, dia tal, debaixo da estrela, natal, nasceu o tal. Tal e qual. Siga» (1988b: 141). Virando a página, revela-se que a narrativa consistia numa relato biográfico de duas viagens de comboio — a primeira viagem narrada nas páginas pares do livro; a segunda viagem narrada nas páginas ímpares do livro (cf.: 1988b: 142, 143). E, por fim, em um *post scriptum* o autor avisa: «ps — Se você leu seguido, como é usual, essa foi a sua viagem» (*idem*: 143). O leitor — ainda que acompanhe a ordem condicionada do livro — é levado a estabelecer com o texto um nexos espaço-temporal singular — «ps — Se você leu seguido, como é usual, essa foi a sua viagem» (*idem*: 143, *sublinhados nossos*). Aquele que inicialmente conduziria e garantiria a segurança do curso da viagem — o autor/condutor da narrativa (ironizado enquanto “o tal”, o “messias”) — acaba por funcionar como um *inoperador*, aquele que vai travar o curso esperável do livro deixando-o disponível para novos percursos.

Vejamos, ainda a este respeito, o que sugere *Autocataclismos* (2014a). O livro inclui setenta e um poemas, cada um com dois tercetos, um terceto alinhado à esquerda, outro terceto alinhado à direita, permitindo diferentes combinações de leitura, conforme as “instruções” do autor¹⁴⁸. Pimenta anuncia a sua proposta de *jogo* da seguinte maneira:

O complicado aqui não é fazer qualquer poesia, porque em si fazer poesia não é complicado (por isso ela se faz tanto neste país). Também fazer um puzzle não é complicado, doutro modo não haveria tantos por aí à solta. Um pouco complicado é fazer poesia e ao mesmo tempo fazer

¹⁴⁸ «Leituras combinatórias: três, seguindo o processo deste gênero, iniciado em 2006; leitura independente do terceto da esquerda, leitura também independente do terceto da direita, e leitura encostando os dois tornando-os assim num só. A pausa que os separa é em si uma interferência de tempo, representado na escrita, como é natural, em espaço. Talvez até outras leituras (mas não é preciso complicar)» (Pimenta 2014a: s/p).

dentro dela um puzzle, ou vice-versa. Porque quando se faz um puzzle não se costuma pensar em fazer poesia, assim como ao fazer poesia não se costuma pensar em fazer um puzzle. A menos que toda poesia seja um puzzle. É possível. (Pimenta 2014a: s/p)

E na página seguinte:

De qualquer modo, o puzzle está montado, desmontado e tornado a montar. Quanto à poesia, tirando as pessoas que gostam disso, não se monta nem se desmonta: revela-se ou não se revela. Esse afinal é talvez sempre o verdadeiro puzzle, interno e externo, da poesia. (Pimenta 2014a: s/p)

Mais uma vez, voltamos à complexa relação entre sensibilidade e artifício, entre vida e escrita. O autor conhece muito bem os mecanismos de escrita e de transgressão do que é suposto ser reconhecido enquanto um poema (e sabe como ser prodigioso em seu exercício), mas opta sempre por uma *inoperação* que vá ao encontro de afirmar o que no poema escapa do artifício construtivo, o que no poema permanece ainda «sem prodígio»: o encontro singular entre a imaginação do texto e a imaginação do leitor. É de sublinhar o quanto as estruturas de *Pensar depois no caminho* e de *Sex shop suey* vão justamente estabelecer uma experiência singular de tempo desde dentro de uma estrutura teleológica — o «sempre em frente» de que falava Alberto Pimenta em *Pequenos estragos* — percurso esperado do livro enquanto narrativa verossímil, o percurso da viagem, o percurso da vida. Maria Irene Ramalho lendo *Sex shop suey* vai destacar: «O poeta reinventa o antiquíssimo *topos* da viagem para o desmetaforizar e assim redefinir os limites da imaginação humana» (Ramalho 1989: 137). Em *A magia que tira os pecados do mundo*, Alberto Pimenta já constata: «A vida uma metáfora, um livro, uma viagem» (1995a: 62), destacando que

[i]mportante, para que a analogia funcione, é crer que a vida é um percurso em função duma meta a atingir, uma deslocação com certa finalidade, pelo menos a alcançar o lugar de repouso depois do

movimento prévio e dos respectivos trabalhos. Por outras palavras: esta analogia é de fundo moral, ou transcendente. Quem se coloca na posição horaciana do *carpe diem*, do aproveitar o dia que passa e desprezar o amanhã, dificilmente considerará a vida como viagem. Com efeito, neste sentido, a literatura greco-latina de índole estóica e epicurista não utiliza a viagem como símbolo da vida. A sua visão é do tipo horizontal. É necessária uma visão vertical, que coloca o mito à partida, para entender então a vida como uma viagem. É na literatura de tradição judaico-cristã, e de preferência nos seus teóricos e nos seus momentos de apogeu, que se encontra em força este *topos*. (Pimenta 1995a: 63)

Não escapando deste *topos* ocidental «solidamente instalado» (*idem*: 67), o que *Sex shop suey* acaba por revelar é que «[h]á tantas viagens quantos corpos, as linguagens e as relações entre eles» (Ramalho 1989: 137). Outro livro que também irá convocar e subverter uma linearidade nos *topoi* vida/viagem/livro é *O desencantador*. Na orelha do livro, lê-se a seguinte nota:

O desencantador é uma derivação do projeto *Autobiographie mutuelles* (...). Partindo desse género literário abandonado, o género “bíblico” que inspirou a *Autobiographie* — de bíblia, na acepção etimológica do grego, um livro contendo vários livros —, Alberto Pimenta tomou balanço para escrever este poema contínuo e adaptado ao tempo, essa deriva que parece não deixar de correr a volta de si mesma. (2011b: s/p)

Já chegamos a referir que *O desencantador* trouxe duas versões com finais diferentes: uma atada com um fio de linho cru e com um fósforo queimado e a outra atada por um cordão vermelho e um fósforo por acender. Para além deste detalhe, o início e o final do livro consistem em reproduções do original manuscrito do autor. Um objeto «prenhe de singularidades» (2011b: s/p) que convoca o *medium* livro sob uma convergência entre conhecimento e imaginação, sob um ininterrupto entrelaçar entre pensamento mítico e pensamento histórico, entre cosmologia e individualidade, entre tradição e transformação. É o livro mesmo que o diz:

não estou aqui continuou ele
para te contar
os segredos todos
ajuda-me a acabar
de tecer este cesto
tem dentro o grande remédio
para os males de agora
para amanhã não sei
estava à espera de alguém para ele
e foste tu mas atenção
ata-o com o fio que te vou dar
mas só pouco antes de o entregares
amanhã a ilha já cá não está (Pimenta 2011b: 65)

Os livros pimentianos mais que livros *de* poemas são objetos *poemáticos*, evidenciados enquanto espaço intersubjetivo que só se faz existir no acontecimento do encontro e do embate — inclusive tátil — com o leitor¹⁴⁹. O livro, tal como a autoria, é *posto-em-jogo* (cf. Agamben 2006: 93 e Foucault 1977: 102), dramatizado, delineados em seu confronto com as relações de poder — «[...] / ninguém sabe dizer sua própria história/ é a história do seu tempo/ dos seus deuses e chefes/ é essa a sua história/ a que nem escondida se conserva/ na conhecida história conhecida» (Pimenta 2011b: 55).

¹⁴⁹ Em termos derridianos, podemos, talvez, afirmar que os livros de Pimenta estão sempre em busca de um *contra-signatário*. «O que interessa aqui é, realmente, a invenção de um destinatário capaz de contra-assinar e de dizer “sim”, de uma forma comprometida e lúcida. Mas esse “sim” é também uma performance inaugural, e dessa forma reencontramos a estrutura da iterabilidade que nos impediria, neste ponto, de fazer uma distinção rigorosa entre a performance e a competência, bem como entre produtor e receptor. Tanto quanto entre o destinatário e o signatário, o escritor e o leitor» (Derrida 1992: 118).

6.4. A autoridade desatada

Pois como entender o acto estético senão como asserção duma individualidade e das suas imagens do mundo contra as imagens colectivas, ou totalitárias, desse mesmo mundo?

Musa anti-pombalina (1982g)

Na obra de Alberto Pimenta, não são poucas as vezes que deparamos com figuras de autoridade (o deus, o chefe, o intelectual, o administrador, o polícia, o pai de família) assumindo papéis cômicos e burlescos. Um vasto catálogo dessas personagens nos é oferecido em *Arte de ser português*, série televisa em dez episódios, criada por Alberto Pimenta e dirigida por Jorge Listopad, para a RTP1, entre os anos de 1978 e 1979. Em um dos episódios, acompanhamos uma situação de entrevista na qual a personagem de um administrador, aparentemente muito sério e sensato, responde a perguntas aleatórias e vagas; e responde de modo igualmente vago e aleatório. O tom grandiloquente da conversa acaba por revelar um absurdo cômico quando percebemos a banalidade do assunto tratado:

A.P.: Que pensa deles?

Administrador: Hum... penso que eles... penso que eles... evidentemente que penso que eles que... quero contar com eles como a realidade que são, não é verdade? Isto, não é... como direi... não é... uma opinião oficial. Mas é, contudo, a opinião que neste momento lhe posso transmitir e que de resto não anda muito longe duma possível opinião oficial...

A.P.: Pode-se dizer, portanto, que o seu ponto de vista...

Administrador: O meu ponto de vista... é... bom... como direi? Eu não estou aqui para exprimir o meu ponto de vista, a minha opinião pessoal, o que não invalida o fato de ser da minha pessoa, mas... é... neste momento... é, eu nem consigo ver... muito claro...

A.P.: Pois decerto, pois decerto.... Acha então que podia ser doutra maneira?

Administrador: Eu acho que... acho que... sinceramente acho que... bom, oficialmente, acho que não, acho que não podia ser doutra maneira. E a esse respeito eu até já disse, temos que constituir uma comissão, mas não se consegue fazer tudo... isto, no entanto, não invalida outros pontos de vista.

A.P.: Então quer dizer que, sem dúvida nenhuma, acredita que eles existem?

Administrador: Pois, em princípio, sim... em princípio sim... claro que acredito, em princípio tenho que acreditar.

A.P.: Portanto, podemos concluir que, na sua opinião, os presuntos de Lamego são os melhores.

Administrador: Eu acho que meu amigo não me entendeu bem. Eu não estou aqui para exprimir a minha opinião. Pois... com certeza... pois claro... é... em princípio... e sem com isso querer ofender ninguém... e respeitando naturalmente as outras opiniões... pois posso dar-lhe a minha opinião... ainda com alguma reserva ..., mas a minha opinião pessoal, da minha pessoa, pois em princípio sim. É a tradição que os presuntos de Lamego são os melhores. Sim, senhor, essa é a tradição.
(1978g: 05min51seg - 08min23seg)

Em um outro episódio, um marido faz, literalmente, uma birra porque não tem as peúgas e as cuecas arrumadas, sendo, por fim, consolado pela esposa que o trata como uma mãe consolando uma criança (episódio 2: 3min30seg). Em outro episódio, um pai autoritário lê um livro infantil enquanto dá ordens severas ao filho pequeno (como se o preparasse para a tropa). E ainda em outro episódio, um burocrata fala com uma amante de um jeito completamente tolo ao telefone (episódio 9: 17min06eg). Estas personagens que se mostram patéticas e inábeis falam, contudo, também pela voz da imposição — gritam, ordenam, argumentam. Protagonizam e organizam um saber, um estatuto de legitimidade, ocupam o lugar de enunciação no discurso de verdade.

A um discurso do poder que é, ao mesmo tempo, um discurso de verdade e um discurso que faz rir, Michel Foucault prestava sua atenção durante os cursos ministrados entre 1974-1975. Nas palavras de Foucault:

O poder político, pelo menos em certas sociedades, em todo caso na nossa, pode se atribuir, e efetivamente se atribuiu, a possibilidade de transmitir seus efeitos, e muito mais que isso, de encontrar a origem dos seus efeitos num canto que é manifestamente, explicitamente, voluntariamente desqualificado pelo odioso, pelo infame ou pelo ridículo. Afinal de contas, essa mecânica grotesca do poder, ou essa engrenagem do grotesco na mecânica do poder, é antiquíssima nas estruturas; no funcionamento político das nossas sociedades. (Foucault 2001: 15, *itálicos nossos*)

Neste curso, Foucault começava a expor — delineando a noção de *anormalidade* — o *desdobramento* de um poder disciplinar-normativo, que se voltava ao corpo do indivíduo, para uma forma de poder que visava o corpo social através de estratégias de *normalização*. Sob esta perspectiva, Foucault explicita: «Não é mais um sujeito jurídico que os magistrados, os jurados, têm diante de si, mas um objeto: o objeto de uma tecnologia e de um saber de reparação, de uma readaptação, de reinserção, de correção» (2001: 27). Foucault destacava o aparecimento de uma técnica médico-jurídica expressa «no discurso dos peritos, e de peritos que são cientistas, de toda uma série de termos e elementos manifestadamente caducos, ridículos e pueris» (2001: 41). É neste sentido que o filósofo afirmará que, na justiça moderna, a partir do século XVIII, «[n]ão é a legalidade da prova, sua conformidade com a lei, que fará dela uma prova: é a sua demonstrabilidade. É a demonstrabilidade da prova que a torna válida» (Foucault 2001: 10, 11). Trata-se, assim, de uma forma do poder que se pode efetivar mesmo quando *nas mãos de alguém desqualificado*. Trata-se de um tipo de poder que «só pode funcionar graças à formação de um saber, que é para ele, tanto uma condição quanto um exercício» (2001: 65).

Podemos destacar uma expressão exemplar deste *modus operandi* — de uma autoridade que é, ao mesmo tempo, risível e efetiva — em um livro como o *Discurso sobre o Filho-da-puta*:

Como é de calcular, faz parte destas ocupações e preocupações do filho-da-puta demonstrar (com razão) que, se ele não ocupasse os lugares que ocupa, a vida seria diferente à superfície da terra. É para este efeito que os filhos-da-puta fazem e refazem os seus estudos, e os seus “parâmetros de qualidade de vida”, e as suas teorias, suas tabelas, estatísticas e relatórios, nas suas escolas, e nas suas repartições, secretarias, institutos e ministérios. (Pimenta 1977b: 15)

Publicado pela primeira vez em 1977, *Discurso sobre o Filho-da-puta* passa a contar, a partir da sua segunda edição, de 1979, com anotações e comentários do Prof. Telles Capêlo, ou Capêlo Telles, o personagem-tipo do erudito recorrente na obra do autor (cf. 1973a, 1980a, 1980d). Na edição de *Discurso sobre o Filho-da-puta* de 1987, Capêlo surge como Capêlo Filho, Catedrático de Literaturas Paradas. E, em 1995, numa versão que levava o título de *Discurso sobre o Filho-de-deus* quem assina as anotações é o Reverendo Capella¹⁵⁰. Nesta variação de figuras de autoridade é possível perceber a encenação de uma operação na qual o poder é exercido não tanto através do indivíduo que o detêm, mas através das *redes de poder e de saber* que estabelecem função e expressão em um determinado contexto institucional.

São nestas relações, nestes discursos de saber e de poder, que Alberto Pimenta destila seu sarcasmo. Note, por exemplo, o modo como inclui a sua biografia no catálogo da exposição *Novas tendências na arte portuguesa: poesia visual portuguesa*, realizada pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, em 1980. Quem apresenta a biografia do autor será o Prof. Capêlo Telles, de *Discurso sobre o Filho-da-puta*. É assim que o catedrático descreverá a *persona* Alberto Pimenta:

¹⁵⁰ São instigantes as semelhanças com o que faz Mário Cesariny com seu Nicolau Cansado. A publicação “póstuma” de Cansado é organizada pela Professora universitária Marília Palhinha, também autora do prólogo. O jogo com as convenções e instituições, tanto poéticos quanto acadêmicas, foi igualmente levado a cabo, por exemplo, por Salette Tavares, através da personagem Sou Toura Petra na *performance* homónima realizada pela autora em 1974.

Sabe-se hoje, sem grande margem de dúvida, que Alberto Pimenta nasceu em 1873 e conta portanto actualmente 107 anos de idade; quanto à sua longevidade e ao seu aspecto bastante conservado há opiniões muito diversas; abstemo-nos de seguir alguma, enquanto as provas não forem concludentes.

Educado nas ideias monárquicas e na estética ultra-romântica, assistiu sucessivamente à queda da monarquia, à eclosão do futurismo, à instauração do Estado Novo e da revista *Presença*, à fundação da Emissora Nacional e da Televisão, à guerra colonial, aos surtos de neorrealismo, surrealismo e amadorismo, presenciou a gloriosa revolução de 25 de Abril, a subida ao poder da AD, o movimento pop português na sua ascensão e declínio e, entretanto, dedicou-se a múltiplas actividades, entre elas o proxenetismo, o contrabando e a mendicância (no entanto, não se julga ainda à altura de nenhuma delas, motivo pelo qual resolveu dedicar-se às artes) e concluiu pela instabilidade das coisas humanas.

A sua criação poética, que só começou a divulgar em 1970, portanto perto dos 100 anos de idade, parece com efeito resultado de larga experiência. (Pimenta 1980e: s/p)

Quem acompanha de perto a obra de Pimenta certamente já chegou a testemunhar o quanto este autor é afeito a jogar com os “cerimoniais” do meio cultural e literário. São recorrentes as atuações em eventos como lançamento de livros, palestras e conferências que desafiam o *princípio de decoro*¹⁵¹ inerente a cada uma destas situações. Também os pactos previstos, em um determinado papel institucional ou cultural, em sua atuação enquanto autor, poeta, professor, são constantemente contrariados ou subvertidos. Sob este ensejo, voltemos aqui ao contexto de publicação de *Um enlace feliz. Fanzine segundo alberto pimenta*. Para a ocasião do seu lançamento, o autor apresentava, sob o mesmo título, uma *conferência-performance*¹⁵² na galeria

¹⁵¹ O *princípio de decoro*, de acordo com poética aristotélica, diz respeito, conforme explicita Jacques Rancière, àquilo que define uma relação do autor com seu tema e cujo resultado o espectador — certo tipo de espectador — é capaz de averiguar (cf. Rancière 2009: 31, 32).

¹⁵² A definição de “conferência-performance” foi tratada no Capítulo Quatro deste estudo.

Vala Comum, de António Aragão. Conforme o depoimento de Maria Emília Castanheira, atriz que protagonizou a *performance*, o evento em questão fora anunciado como a palestra de uma Professora Doutora catedrática da Universidade da Madeira. A dita palestrante, representada pela atriz, simulava que tinha vindo diretamente da Universidade. O público, tendo ou não conhecimento de que se tratava de uma atriz, vai testemunhar uma sequência de acontecimentos inusitados. Para começar, Maria Emília aparecia carregando várias malas que iam caindo escadas abaixo à medida que a atriz ia adentrando a Galeria. E, pouco a pouco, as situações foram ficando cada vez mais desconcertantes (cf. Anexos — 2.23.1, 2.23.2, 2.23.4, pp. 91-94).

Em uma nota acerca desta ação poética, Rui Eduardo Paes, quase que em cumplicidade com a legitimidade que o evento pressupunha (e assim fazendo com que a ironia deste ficasse ainda mais sublinhada), vai exigir que «Alberto Pimenta não pretenda enganar aqueles, precisamente, que lhe acharam alguma graça ou valor. O poeta não é um autor de cordel, um Apollinaire de sarjeta; é um universitário, um literato, um pavão da semiologia textual e da sintaxe que se faz passar por aquilo que não é» (Paes 1990: 20). Mas, afinal, o que vemos Alberto Pimenta desvalorizar? Não deixando de ser «um universitário, um literato», Pimenta joga com as “capas” que os dispositivos do saber vão assumindo e que os vão fazendo produtivos em cada contexto. O que desconcerta é a arrogância hierárquica ou a frivolidade cultural que por vezes perpassa eventos deste tipo. E, sim, o faz, muitas vezes, pela via do exagero, pela total exacerbação do cerimonial que determinado contexto implicava.

Um outro exemplo mais recente: em 2018, Alberto Pimenta é convidado para participar de uma das sessões de (*Quase*) *toda uma vida*, série de entrevistas realizadas por Anabela Mota Ribeiro no Centro Cultural de Belém, Lisboa. O diálogo corre bem, Alberto Pimenta responde com a sinuosidade e a elegância que têm marcado o seu tom mais atual. Ao final da apresentação, o autor pede para dar umas palavras complementares. Diz que, tendo sido informado de que o bilhete para a entrevista

custava três euros (e sarcástico acerca da relação entre «toda a sua vida» e o valor do ingresso), convoca o público a formar uma fila para receber um «vale de dois euros e meio». Tal como padre distribuindo as hóstias (conforme comentado por uma expectadora disposta na fila), Alberto Pimenta oferece aos participantes, um a um, um pequeno pedaço de papel (*cf.* Anexos — 2.42.1, 2.42.2, p. 145). Na frente, via-se o plágio de uma nota de 500 escudos emitida pelo «Banco de Espera». No verso, de seu próprio punho, Pimenta escrevera:

não consegui chegar aos 3 ..., mas graças ao Banco de Espera QUASE! e olhe que dois e meio — dois normais e um curto — já, Pitágoras admitia é uma boa aproximação. mas, se não chega, escreva aqui três vezes: “Sr., dá-me o meio para lá chegar! ver — não sei se verá — mas chegar chega! (Pimenta 2018d: s/p)

Provado está que Alberto Pimenta não perdeu o gosto pela desestabilização que tanto marcou o seu percurso como escritor e intelectual (inclusive de forma a ser, muitas vezes, *persona non grata* em eventos institucionais). Ainda na década de Oitenta, na altura do lançamento de *Os 3 farros*, Pimenta faz uma declaração bastante esclarecedora: «[o] lançamento deste livro tinha de corresponder ao seu próprio conteúdo. Por isso, recusamos o carácter mundano e pedante deste tipo de actos, introduzindo uma crítica implícita nesta própria apresentação» (Pimenta *apud Jornal de Notícias* 1984). O lançamento do livro de correspondências entre Pimenta e António Aragão foi realizado com, nada mais nada menos, uma valsa dançada pelos dois artistas. E recordemos ainda, a ocasião da Feira do Livro de Lisboa na qual Alberto Pimenta ateará fogo a um exemplar de *O silêncio dos poetas*. Ou ainda uma outra edição da Feira do livro na qual o autor, em vez de autógrafos, distribui impressões digitais¹⁵³. «[C]om

¹⁵³ Alberto Pimenta descreve esta ação em entrevista a Carlos Benigno Cruz no *Diário Popular* de 8 de junho de 1988: «A cena do escritor que vai lá dar autógrafos... Aqui há uns anos, dei impressões digitais.

Alberto Pimenta nada acontece simplesmente. Rodeia-se sempre de ingredientes espectaculares (no bom sentido do termo, [...]) e faz sempre um discurso que nos obriga a reflectir», dizia a nota do *Jornal de notícias* acerca de um evento de lançamento de *Obra quase incompleta* na Cooperativa Árvore no Porto. Ali, mais uma vez, Alberto Pimenta transformava o que seria um evento oficial em ato poético¹⁵⁴.

O que se vê acontecer em ocasiões como estas é algo que pode ser articulado sob uma exacerbação daquilo que Pierre Bourdieu, em diálogo com a *teoria dos performativos* de John Austin, convocara enquanto «rituais da magia social» (2008: 89). Explica Bourdieu: «cumpre ressaltar que o êxito destas operações de magia social que são os atos de autoridade (ou então, o que dá no mesmo, os atos autorizados) está subordinado à confluência de um conjunto sistemático de condições interdependentes que compõem os rituais sociais» (*ibidem*). Lembremos aqui que, para John Austin, os *enunciados performativos* são aqueles nos quais *dizer é fazer*, isto é, enunciados que têm sua legitimidade e efetividade pressuposta pela autoridade de quem os profere e da *seriedade* e da *adequação* ao contexto em que são ditos. Refere Austin:

Mas recusaram-se a dizer, pela instalação sonora, que eu estava a dar impressões digitais, disseram que era uma sessão de autógrafos» (1988g: 18).

¹⁵⁴ «O autor não entrou com a sua “Obra Incompleta” debaixo do braço no auditório da Cooperativa Árvore. Aliás, durante a cerca de uma hora durante a qual dialogou (?) com o público, nunca o exibiu ou, sequer, se lhe referiu ainda que episodicamente. Trouxe, sim, como se fosse um padre que ia dizer missa, um volumoso embrulho em pano vermelho que só depois de ele o ter posto em cima da tosca mesa que lhe serviu de base ao “happening” se percebeu o que era: uma cabeça de porco!

[...]

Não contente com isso, Alberto Pimenta muniu-se de um gravador e passou uma “cassete” em que a sua voz, acompanhada por uma música doce (e triste!), dissertou sobre vários temas, todos eles fragmentados entre si, mas com uma certa coerência de base. Discorreu também sobre vários tipos de poesia, socorrendo-se do livro “do dr. Bernardino”, e falou de Camões e de Pessoa como “exemplos de poesia que, juntos, são o fim”.

Tudo isto para dizer, agora veementemente, que ninguém “se deve privar daquilo que é”, mas que nos devemos socorrer, sempre, “não das boas maneiras”, mas “das melhores maneiras” para atingirmos os nossos fins — ainda que esses fins sejam “o prazer puro e simples”» (*Jornal de notícias* 1990: 13).

Por certo que estas palavras têm de ser ditas “com seriedade” e de modo a serem levadas “a sério”. Embora um tanto vago, isto é bem verdade de modo geral, e é também um importante lugar comum em toda discussão que envolva um proferimento. Não devo estar, digamos, pilheriando ou escrevendo um poema. (Austin 1990: 27)

Enumerando uma série de situações nas quais o *performativo* será «feliz» ou «infeliz» — o que substituiria as noções de falsidade e verdade —, Austin afirmará que «um procedimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma *maneira peculiar* se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio» (*idem*: 36). Isso porque «a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal (...). Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias» (*ibidem*).

Vejamos, contudo, outros exemplos, do que acontece, no caso de Alberto Pimenta, quando estamos diante de atos “autorizados”, circunstâncias “ordinárias”, contextos que podemos considerar “sérios”, ou mesmo com estatuto científico — conferências, entrevistas, declarações, depoimentos. Começemos por uma apresentação de 1985. O autor era convidado a apresentar uma conferência sobre o tema «A Ideia de Pátria na Poesia Portuguesa do século XX», no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian em Lisboa. O evento fora divulgado previamente (*cf.* Anexos — 2.10.1, p. 51) e ocorreu conforme havia sido proposto. Ou quase. No dia da Conferência, em vez de um conferencista, apareceram, sem aviso, dois. O primeiro era o próprio Alberto Pimenta e, o segundo, Rui Zink, no papel de “Alberto Pimentel”. No decorrer da apresentação Alberto Pimenta faz que dorme no ombro de Alberto Pimentel (aquele que proferia o discurso acerca “da ideia de pátria na poesia portuguesa”). Conta-

se¹⁵⁵ que José de Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Gulbenkian na época, sentado na primeira fila da plateia, chegou a perguntar à esposa, sentada a seu lado, «o que se passa?» E o que se passou foi uma conferência-*happening* sugestivamente intitulada *A chávena portuguesa da asa quebrada*.

Um outro exemplo vem de 1990. Na *Revista da Associação de estudantes da Universidade Nova de Lisboa*, é publicada uma entrevista cujo título é «alberto entrevista pimenta». No alto da página, vemos duas fotografias distintas de Alberto Pimenta: uma com a legenda «poeta» e outra com a legenda «Dr». Tem-se, pois, um «Alberto-poeta» que entrevista um «Pimenta-doutor». A entrevista passa por diversos temas — desde a discussão a respeito de como a palavra «doutor» deve ser escrita, com letra maiúscula ou minúscula, até aos benefícios do eucalipto, passando ainda pela função da universidade. Já quase ao final da “entrevista”, os papéis são invertidos e o Dr. Pimenta passa a entrevistar o poeta Alberto:

dr. P — O quê?! E atreve-se a fazer uma entrevista sem as bases epistemológicas, deontológicas, heurísticas necessárias? Isso é intolerável, e eu reservo-me o direito de ...

alb. — Mas, Sr. dr. fazer uma entrevista é a coisa mais natural deste mundo... é conversar... porque não experimenta fazê-la a mim?

dr. P. — Mas você afinal o que é?

alb.— Bem, isso vê-se: sou um ser humano do sexo masculino, idade...

dr.P. — Estou a falar sério. Que é que você faz?

alb. — Sou poeta.

dr. P. — Mal! Que é que faz realmente todos os dias?

alb. — Levanto-me normalmente pelas 9, lavo a cara...

dr. P. — Que faz na sociedade?

alb. — Com minúscula?

¹⁵⁵ Na entrevista a Maria Emília Correia, «Alberto Pimenta. A força do prazer», *Suplemento Diário de Lisboa* (1985b).

dr. P. — Sim, claro, não me venha querer convencer de que pertence à Sociedade!

alb. — Pois é isso mesmo.

dr. P. — Não entendo.

alb. — Há umas Senhoras que me convidam para tomar chá, quem diz chá... diz café... às vezes até almoçar ou jantar ...

dr.P — E a sua vida resume-se a isso?

alb. — Não, já disse, sou poeta.

dr.P. — Vamos por outro caminho. Costuma ler?

alb. — Quando não estou a tomar chá, ou café, ou isso, com essas tais Senhoras porque nessas alturas seria indelicado pôr-me a ler... mas em geral leio pouco, não tenho tempo e ... arrumo com a coisa duma maneira mais simples.

dr.P. — Não consigo entender.

alb.— Costumo fazer assim: de mês a mês, mais ou menos, vou à livraria e folheio as novidades. Primeiro os romances. Abro ao acaso e sai-me: “E ela, como quem sacode com um gesto de mão todos os fantasmas de longos anos condensados naquela presença súbita, afagou longamente os cabelos numa raiva de unhas pontiagudas e, aproximando-se da janela e deixando os seus olhos habituados a outras persianas divas pela planície, acendeu um marlboro”. Pronto, fecho e passo adiante. Na secção de poesia faço o mesmo. “Endereço de água: na varanda da solidão/ o vidro cego/ não conhece a presença dos olhos”. Pronto, estou informado, adiante. Na secção de ensaio nem vale a pena abrir, o título basta. (Pimenta 1990f: 7)

Cabe destacar que, na altura da publicação desta entrevista, Alberto Pimenta já era professor da Universidade Nova de Lisboa, já havia publicado uma obra de dezenas de títulos de poesia, prosa e crítica — entre eles *O silêncio dos poetas*, em 1978. Ou seja, Alberto Pimenta, o entrevistado, o conferencista, não era simplesmente, digamos, “o artista não-convencional” , ou o “autor de *Discurso sobre o Filho-da-puta*”, era igualmente conhecido dentro da instituição literária/acadêmica/cultural. No caso da Conferência *A chávena portuguesa da asa quebrada* (1985c), o local no qual a conferência acontecia — o Museu de Arte da Fundação Gulbenkian — e o tema proposto

— «A ideia de pátria na poesia portuguesa do século XX» — não poderiam ser mais sérios. E destaque-se que, ao contrário de outros eventos anunciados para a ocasião («A cena impossível», apresentado como espetáculo multimídia, e «10 Musas de Telectu», que aparece sem descrição), *A chávena portuguesa da asa quebrada* recebe (apesar do título insólito) a denominação clara de conferência. Da mesma maneira, o espaço de publicação da «entrevista» — a *Revista da Associação de Estudantes da Universidade Nova de Lisboa* — trazia uma dimensão de legitimidade dentro da instituição acadêmica e cultural — e tanto mais quanto o entrevistado se tratava de um professor em exercício naquela Universidade.

O caso desta entrevista, entre o poeta Alberto e o intelectual Pimenta, ou da *performance* do conferencista Pimenta que dorme no ombro do Pimentel, encenam e, ao mesmo tempo, deslocam o que era esperável dos papéis exercidos por Alberto Pimenta enquanto poeta, professor, crítico, artista. Conforme ele mesmo destacou numa entrevista a Maria Emília Correia, publicada no *Suplemento do Diário de Lisboa*, acerca da conferência *A chávena portuguesa da asa quebrada*:

A minha conferência pretendia desmascarar duas coisas. Eu Alberto Pimenta, o tema que me deram e que era “A Ideia de Pátria na Poesia Portuguesa do século XX”. O meu não-heterónimo e colega o Alberto Pimentel, o dr. Alberto Pimentel (que meu amigo Carlos¹⁵⁶ Zink fez e o nome surgiu duma gralha dum jornal¹⁵⁷) e o trabalho de análise literária científica universitária. Os universitários cobrem-se uns aos outros e é assim que se reproduzem. O que dizem ou escrevem cabe no domínio do *nonsense*, ou daquilo a que a Salette Tavares chamou recentemente a parlapatice. Alberto Pimentel é o erudito que tenta desmascarar essa mesma parlapatice, utilizando as fórmulas todas. Houve quem dissesse:

¹⁵⁶ O artista era Rui Zink.

¹⁵⁷ A gralha ocorreu em uma recensão de João Gaspar Simões, conforme já expusemos no primeiro *Capítulo* (cf. Supra: 30).

depois de ouvirmos o dr. A Pimentel é muito difícil ler esses textos sem rir. E ele avançou só um bocadinho. Revelou, no entanto, a fragilidade dessas análises ou a maneira de compor os textos, o carácter de proxenetismo cultural ou noutros casos a graça de mau gosto ou mesmo a infâmia. (Pimenta 1985b: 6)

Alberto Pimenta nunca se exime de todo do pacto instituído pela situação, pelo tema e por uma certa postura que o perfil do evento lhe exige. Antes, irá «*avancar só um bocadinho*», usando as «*fórmulas todas*» que lhe foram dadas. Dizia Afonso Cautela, na ocasião de uma entrevista com Alberto Pimenta, que o autor gosta «de começar um discurso muito a sério, muito no verossímil e, sem aviso prévio, levantar voo para o “non-sense” do inverossímil» (1991: 20). Neste momento da entrevista, Afonso Cautela relembra a conferência que Alberto Pimenta havia proferido no Fórum Picoas em 1988, num debate integrado na Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores, cujo tema era «Literatura e Erotismo». No evento em questão, o autor apresentou o texto *A metáfora sinistra*, que vai não só convocar um tópico pouco “nobre” em matéria de erotismo — a masturbação — como também vai abordar este tópico no sentido de pensar a libido, o desejo, em termos de organização económica da cultura e da sociedade. A conferência dobra-se sobre o questionamento sobre a própria existência de um debate acerca do erotismo, a relação de subjetividade estabelecida com o tema e, por sua vez, ironiza (problematizando) os contornos ideológicos que fazem ser possível que aquele debate possa existir naquela época, naquele espaço e naquela instituição¹⁵⁸.

¹⁵⁸ «Criem-se, pois, cursos, organizem-se ciclos e grupos de investigação, façam-se palestras, instituem-se bolsas de estudo, alarguem-se as bases, estimulem-se os mais novos: que a masturbação, à semelhança da homossexualidade, e da heterossexualidade, deixe de ser um segredo acessível só a iniciados. Que deixe de ter segredos! Que se saiba finalmente o que faz a direita e o que faz a esquerda. Que se saiba tudo. Meus senhores e minhas senhoras: mãos à obra!» (Pimenta 1989a: 12).

O que se pretende, pois, ressaltar é que as apresentações culturais e literárias que Alberto Pimenta leva a cabo não deixam de estar em um contexto de validação — de uma fala anunciada, aberta e proferida por um alguém de autoridade reconhecida (um artista, um professor universitário), no contexto de um evento promovido por uma instituição cultural de renome. Pode-se dizer que, em certa medida, o protocolo foi seguido, o *rito da instituição* se cumpriu. Mas isto não impede que algo se torne cômico nestas falas autorizadas, seja tornado *pilhéria*, isto é, seja subvertido. E isto se dá pelo deslocamento da atenção para a intencionalidade do que se diz e para a arbitrariedade dos pactos e das expectativas previamente instaurados. Estamos assim diante de enunciados cuja efetividade vai além daquilo que denotam ou conotam, conforme explica Pierre Bourdieu:

Austin trabalha na teoria de uma classe particular de manifestações simbólicas cuja forma paradigmática é o discurso de autoridade. Essas manifestações derivam sua eficácia específica do fato de que parecem encerrar em si mesmas o princípio de um poder que reside efetivamente nas condições institucionais de sua produção e recepção. A especificidade do discurso de autoridade (curso, sermão, etc.) *reside no fato de que não basta que ele seja compreendido (em alguns casos, ele pode inclusive não ser compreendido sem perder seu poder), é preciso que ele seja reconhecido enquanto tal para que possa exercer seu próprio efeito.* (Bourdieu 2008: 91, *itálicos nossos*)

Alberto Pimenta lança mão deste caráter arbitrário dos enunciados para destacar o que há neles de risível, ainda quando em contextos sérios, ainda que fiéis à sua gramática de autoridade. Digamos assim: Pimenta *desata* as relações que sustentavam o tecido dos enunciados de autoridade. E nisto se dá o *ato poético*.

Mantenha-se, por esta via, o foco na articulação da efetividade dos enunciados *performativos* — quando dizer é fazer — enquanto atos de autoridade. Émile Benveniste já havia ressaltado que um *performativo* «só tem existência como ato de autoridade» (1976: 301). E «os atos de autoridade são, em primeiro lugar e sempre enunciações

proferidas por aqueles a quem pertence o direito de enunciá-los. Essa condição de validade, relativa à pessoa enunciadora e à circunstância da enunciação, deve supor-se preenchida sempre que se trate do *performativo*» (Benveniste 1976: 302). A vinculação da validade do *performativo* à autoridade que lhe é pressuposta leva Michel Foucault — em diálogo com Austin, mas para apresentar uma outra noção, a de *parresía* — a afirmar que «num enunciado performativo os elementos dados na situação são tais que, pronunciado o enunciado, pois bem, segue-se um efeito, efeito conhecido de antemão, regulado de antemão, efeito codificado que é precisamente aquilo em que consiste o caráter performativo do enunciado» (Foucault 2010: 60). E, não por acaso, Judith Butler, ao criticar a necessária efetividade do *performativo* postulada por Austin, vinculará esta efetividade a uma memória, no interior da própria língua, de um lastro do poder soberano¹⁵⁹, na qual

power is understood on the model of the divine power of naming, where to utter is to create the effect uttered. Human speech rarely mimes that divine effect except in the cases where the speech is backed by state power, that of a judge, the immigration authority, or the police, and even then there does sometimes exist recourse to refute that power. (Butler 1997: 31)

Tal como Bourdieu, Judith Butler vai articular linguagem e política por via de um tipo de enunciado cuja validade depende de uma situação marcada de autoridade. Contudo, mais que colocar a linguagem como consequência das relações de poder que se plasnam socialmente, Butler vai abrir o *performativo* ao potencial político de uma fórmula que possa vir a romper com seu contexto originário, assumindo significados e

¹⁵⁹ O que, por sua vez, nos leva ainda à concepção de uma soberania burlesca, desenvolvida por Michel Foucault através da categoria de *ubuesco*. Tal noção de uma soberania, que se efetiva mesmo sem a legitimidade da figura do soberano, também poderá ser articulável com a noção de *homo sacer* de Giorgio Agamben, noção na qual o filósofo italiano coaduna o poder soberano com a biopolítica, noção esta que será por nós melhor trabalhada no *Capítulo* a seguir.

funções para os quais ela nunca foi planejada (*cf.* 1997: 147). Trata-se de perceber os atos da fala não enquanto causalidade — entre falante e ação; sujeito e sociedade — mas como uma potência que se coloca em jogo a cada evento. «The force of the performative is thus not inherited from prior usage, but issues forth precisely from its break with any and all prior usage. That break, that force of rupture, is the force of the performative, beyond all question of truth or meaning» (Butler 1997: 148, 149). É a convocação daquele momento em que um discurso age sem autorização prévia e, no entanto, assume autorização no decorrer de seu desempenho, antecipando e instaurando contextos alterados para sua futura recepção (*cf. ibidem*). A perspectiva de Judith Butler interessa especialmente pois toma o caráter autoritário inscrito na ideia de enunciado *performativo* para pensá-la de maneira exatamente contra-hegemônica: «I would insist that the speech act, as a rite of institution, is one whose contexts are never fully determined in advance, and that the possibility for the speech act to take on a non-ordinary meaning, to function in contexts where it has not belonged, is precisely the political promise of the performative» (Butler 1997: 161) . É esta potência que se dá a entrever nos eventos culturais e acadêmicos dos quais Alberto Pimenta participa, e que subverte. Neles, o *rito* institucional é revelado em suas máscaras, e a autoridade e a seriedade se mostram como um conjunto de relações e de pactos que acontecem a cada ato discursivo (e, por essa via, como pactos e relações sempre passíveis de serem quebrados), naquilo que Butler defendia ser a «promessa política do performativo».

Numa perspectiva que se pode ler como solidária a esta *promessa*, Giorgio Agamben pensa uma ética constitutiva da singularidade da linguagem humana, afirmando que todo ato de palavra é um *juramento* em que o *logos* (o falante do *logos*) se compromete em cumprir sua palavra, jura sobre sua veracidade, sobre a correspondência entre as palavras e as coisas que nelas se realizam (*cf.* Agamben 2008b: 65). Para o filósofo, o que hoje denominamos como *performativo* «em sentido restrito (...) é, na linguagem, a relíquia dessa experiência constitutiva da palavra — a *veridicção*

— que se esgota com a sua pronúncia, porque o sujeito locutor não é preexistente nem se vincula sucessivamente a ela, mas coincide integralmente com o ato da palavra» (2008b: 68). Na quebra da pretensa neutralidade dos ritos institucionais¹⁶⁰ implicados em cada forma discursiva, atos autorizados se desdobram em atos poéticos à medida que devolvem os ritos institucionais à sua própria *ritualidade performativa*¹⁶¹. Pimenta mostra que *o dizer* instituído pode se tornar *um fazer* outro, uma contrafação, ou seja, mostra que a sabotagem, a subversão são possíveis no discurso, e, logo, também como atuação política.

Por via da voz do poeta, do cômico, do ator (ou seja, daquelas figuras não previamente autorizadas a fazer da palavra ato, tal como o diria Austin), Pimenta desautorizará os contextos de autoridade, abrindo espaço para a experimentação do compromisso entre a *forma* da linguagem e a *forma* do mundo. A forma da entrevista é uma citação de uma situação entre entrevistador e entrevistado (que é sobretudo a citação de papéis de autoridade¹⁶²). A forma do artigo cita outros textos de apelo científico. A figura do poeta-artista homenageado é tirada do pedestal. Fazendo-se existir nos espaços institucionais, nas formas tradicionais, nos meios culturais, Alberto Pimenta os tomará sempre sob uma vitalista inquietude festiva: representando as

¹⁶⁰ A questão do rito, dizia Bourdieu, é justamente este fazer parecer natural algo que é totalmente arbitrário. E é por sua arbitrariedade que o rito exige ser continuamente reiterado.

¹⁶¹ Escreveu ainda Judith Butler: «If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that "success" is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, *and accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*. It is not simply that the speech act takes place *within* a practice, but that the act is itself a ritualized practice. What this means, then, is that a performative "works" to the extent that *it draws on and covers over* the constitutive conventions by which it is mobilized. In this sense, no term or statement can function performatively without the accumulating and dissimulating historicity of force» (Buttler 1997: 51, *itálicos da autora*).

¹⁶² A proposta de os enunciados performativos funcionarem como citações é de Jacques Derrida: «Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a "coded" or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as conforming with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a "citation"?» (1977: 18)

máscaras do poder, dançando com seus gestos, brincando com os seus ritos de validação.

Sob uma *erudição carnavalesca*, as incursões pimentianas às formas tradicionais e institucionais funcionarão assim como constante *exibição e deformação* de um limite, de um pacto, de um acordo tácito, de um horizonte de sentido compartilhado. Nesta partilha, a norma é *inoperada* enquanto modelo sancionado para se mostrar enquanto convenção produtiva, formas de mundo manipuláveis, transformáveis, reutilizáveis — uma contrafacção ou uma citação rejeitante, dizia Pimenta, que «em confronto com a realidade criada na mesma base, [...] traz à luz *omissões e convenções afirmativas*» (2003b: 226). Textos, eventos e personalidades exibem desavergonhadamente suas máscaras e zombam dos lugares identitários e hierárquicos que lhes foram atribuídos. De «roupa interior», «despidos da função pré-estabelecida» (Pimenta 1995a: 243), temas, contextos, personagens e formas vão, de um lado, sempre desarticular a transcendência através dos «sentidos baixos» (cf. Pimenta 1982d: 134; 1983a: 6; 1985b: 83; 1995a: 77) relacionados ao gosto, ao olfato e às relações sexuais; por outro lado, apresentar-se-ão explicitamente cômicos, ridículos. O humor «[é] uma das melhores formas de dessacralizar as coisas intocáveis, tudo o que de repente se transforma num objecto de veneração», dissera Pimenta (2000c: s/p). O humor é utilizado como forma de desierarquização: ouvimos o cômico sob a máscara da autoridade; ouvimos o que há de mais sério e urgente sob a máscara do cômico; ouvimos os «sentidos baixos» tomarem o lugar que era dado à conceptualização. Cada aparição e publicação que Pimenta expõe ou assina é oportunidade de *inoperar festivamente* o que havia sido separado para a esfera do consumo, do espetáculo, da veneração.

7. Liturgias contemporâneas: *media*, consumo, cultura

Cultura parece que, não há dúvida, é tudo o que nos faz sair da *natura* (natureza). O gato não tem cultura. Por exemplo, não faz exercícios de aquecimento para dar um salto, ao contrário do jogador de futebol. É a cultura do jogador de futebol que o torna superior ao gato, sendo que o próprio futebol não é outra coisa senão cultura. Cultura é também o submarino atômico, o caça-bombardeiro, o *nalpam*, a guerra química. Que é isso senão cultura, a cultura humana?... Os bancos são cultura, o totoloto é cultura, o arroz de bacalhau é cultura. A única coisa das obras humanas que me parece que não é evidentemente cultura é a arte.

«Duvidar por uma certa ordem».
Ler. Livros e Leitores, n.º 46 (1999f)

As incursões de Alberto Pimenta no tema da cultura nunca são amenas. O autor considera a cultura como o desporto da classe média (*cf.* 1988g: 29); afirma que cultura quer dizer «cabeça atada» (*cf.* 1991h, 1992c: 40); compara a atividade cultural com a atividade de «varrer cadáveres» (2019g)¹⁶³. Numa típica atitude de vanguarda, a arte será sempre algo a fazer frente à cultura. Na entrevista concedida à revista *Ler* citada na

¹⁶³ A ocasião era a exibição de *O homem pycante*, no Cinema Monumental de Lisboa, em 30 de março de 2019. Logo no início da sua fala, Alberto Pimenta dizia: «[N]ão criam nada de novo nem continuam, mas varrem os cadáveres, varrem e varrem, e vão se criando, os desenhos, os vermes, e o grande prazer é observar os vermes, ou seja, fazer a história da cultura, ver como na passagem de uns para outros, algo vai morrendo e os vermes se vão criando e esse estudo, toda essa longuíssima, profundíssima análise, é a análise dos vermes que desde de ... não ... antes de Platão, não... desde Platão e depois muito especialmente desde a civilização cristã se foram formando» (2019g).

epígrafe deste *Capítulo*, quando questionado sobre o motivo de a arte ser a única das realizações humanas que não pode ser considerada cultura, Alberto Pimenta responderá:

Primeiro, porque a arte é individual, e não colectiva, a não ser a arte da execução, que é cultura. A décima milionésima vez que se toca uma sinfonia de Beethoven é cultura. A décima milionésima vez que uma galinha canta quando põe ovo também seria cultura se as galinhas tivessem Ministério ... e vice-versa. A arte é individual, e sobretudo vai contra a tradição cultural, vai contra o cânone estabelecido, e é por isso mesmo que a arte costuma começar por ser rejeitada (Van Gogh, cubismo, futurismo, arte concreta, pop) e só passa a ser cultura depois de integrada. Claro que o que agora acontece no pós-modernismo é que os museus e os museotas são muito ecléticos, têm muito dinheiro (alguém há-de ter pouco) e compram tudo o que lhes parece que vai “fazer a diferença”, como no futebol. (1999f: 52)

Ao apontar, no título deste *Capítulo*, a cultura, os *media* e o consumo como formas litúrgicas contemporâneas, destaca-se o quanto para Alberto Pimenta tais conceitos funcionam como *práxis coletiva* que confere força simbólica ao que se sacralizou enquanto modelo de produção e de distribuição material e sensível — um modelo de tipo capitalista. Etimologicamente, *liturgia* quer dizer serviço ou trabalho público. Assim, será nos termos da consensualidade de uma *religião capitalista* que a poética pimentiana procurará fazer estremecer os alicerces culturais. Em uma passagem do folheto *Uni-verso pro-lixo* (1983b) (*cf.* Anexo – 1.3.1, p. 21), referente a uma exposição com o mesmo título realizada em Lisboa, em 1993, Alberto Pimenta vai ironizar acerca dos *dispositivos culturais* de sua época, apresentando uma série de imagens de objetos que teriam sido encontrados numa escavação geológica em áreas

da cidade de Lisboa¹⁶⁴. Entre os objetos, está uma figura representativa de uma televisão (cf. Anexo – 1.3.2, p. 22), que Alberto Pimenta irá descrever da seguinte forma:

Oratório ou Altar votivo Familiar — perante o qual a família se reunia em silenciosa devoção — todos os dias ao chegar a noite — acontecendo que, por processos que não podemos explicar, dentro surgiam as imagens da devoção colectiva — imagens que sem dúvida eram encarnações de entidades e poderes anímicos — que todas as noites desencarnavam e ressuscitavam ao outro dia — por vontade de uma emanção divina oculta — e por tal razão este culto simbolizava a fala de deus com os homens — através da imagem verdadeiramente espiritual e por isso intocável — o modelo aqui exposto é o chamado Oratório caixa — com siglas e manípulos na parte anterior — cuja função não é bem clara — mas que sem dúvida tinha um valor ritual simbólico relacionado com o próprio culto. (Pimenta 1983b: 6)

Em Alberto Pimenta, a interpelação da cultura vai consistir sobretudo na evidenciação de como esta é central em um sistema que alicerça seu funcionamento sobretudo no domínio do simbólico. Trata-se, acima de tudo, de uma crítica à cultura como «mercadoria-vedeta da sociedade espetacular» (Debord 2012: 123). Tal figuração da «mercadoria-vedeta» e do carácter litúrgico e aclamativo da cultura, podemos vê-la bem expressa também numa *performance* como *Esta peça é sua, estime-a* (1998j)¹⁶⁵ (cf.

¹⁶⁴ «Esta exposição reúne significativos achados da área de escavações na região da cidade de Lisboa (Olisipo ou Lisboa, segundo outros). Propõe-se lançar alguma luz sobre a imagem já muito pouco nítida duma civilização que aqui existiu numa época cuja datação continua a ser relativa» (Pimenta 1983b: 1).

¹⁶⁵ Em *Esta peça é sua, estime-a* (1988j), a *vedeta da sociedade do espetáculo* chega a ser personificada por meio de uma «Personagem invisível» cuja voz em *off* intervém em vários momentos do espetáculo. Para além da «Personagem invisível», os demais intervenientes da peça-partitura são Alberto Pimenta, Maria Emília Castanheira, Rui Zink e António Pocinho. Assim é descrita a encenação e a participação da referida «Personagem invisível»: «Luzes. Diante de 3 suportes de partitura, os (inter)venientes esfalfam-se por transmitir um texto que por outro lado (*off*) está em decomposição fono-musical. Como nos encontramos em pleno estado de circo (cultural), há uma personagem invisível... embora ostente um belo par de calcanhares de Aquiles» (1988f: 48).

Anexos – 2.18.1, 2.18.3, 2.18.4, pp. 71, 72), ou num poema como «o milagre de joaninha»¹⁶⁶, de *Ascensão de dez gostos à boca* (1977a):

[...]
depois a onda de adesão e
depois a onda de entusiasmo
que tudo varre e vai sempre
crescendo. e a loja está cheia,
a abarrotar, a transbordar, e
o dono e as empregadas não
têm mãos a medir e ainda não
sabem bem o que se passa,
porque entraram por uma
porta lateral e não viram a
montra, e quando compreendem
levam as mãos à cabeça e
pensam de si para si “que
descrédito meu deus, que
escândalo, que vergonha”, mas
já é tarde para voltar atrás,
já há dezenas e dezenas de
encomendas, já há fotografos e
jornalistas, já veio a rádio
e a televisão, todas vieram
cumprir o seu sagrado dever
e com elas veio o sucesso e
a beleza e a felicidade, e os
sinos incessantemente repicando
festejam o nascimento do
menino e o júbilo de joaninha,
e já uma agência de viagens

¹⁶⁶ Alberto Pimenta finaliza a *performance The pig brother* (2000f) — encenada durante o *Festival way (who are you?)* — com a leitura deste poema. O registro em vídeo de trechos da *performance* e a leitura completa do poema foram realizados por Edgar Pêra, que gentilmente me concedeu o acesso para visualização (cf. Anexos – 2.33.1, 2.33.2, 2.33.3 pp.124, 125).

ofereceu a joaninha uma viagem
às bermudas, e já uma agência
de cinema fez um contrato com
joaninha, e já cinco poetas
escreveram letras para
joaninha cantar, e já há
dezenas de cartas, centenas,
milhares de cartas e postais
[...]
(Pimenta 1977a: 62)

De forma a melhor avançar na descrição da relação que Alberto Pimenta estabelece com os valores e os bens culturais, gostaríamos de voltar à leitura que temos proposto da obra do escritor através da noção de *profanação*, de Giorgio Agamben. Demoremo-nos agora um pouco no modo como o pensamento de Agamben articula os dispositivos da glória formulados na teologia cristã com os dispositivos do espetáculo, no capitalismo. Voltemos ao que o filósofo propõe acerca de uma *assinatura teológico-cristã* da estrutura política do Ocidente.

Em *O reino e a glória - homo sacer II*, Agamben considera, como premissa, justamente a existência de uma interligação entre glória, *oikonomia* e consenso. Esta interligação estaria no cerne das democracias contemporâneas e do governo pelo consentimento e pela providência. Assim explicará, acerca da herança que as formas de governar modernas receberam de uma estrutura teológica:

Sabemos que, na história do direito, demorou a se formar uma doutrina do governo e da administração pública (para não falar do direito administrativo, que, como tal, é uma criação tipicamente moderna). Mas bem antes de os juristas começarem a desenvolver seus primeiros elementos, os filósofos e os teólogos já haviam elaborado seu cânone na doutrina da *gubernatio* providencial do mundo. Providência e destino, com o cortejo de noções e conceitos em que eles se articulam (*ordinatio/executio*; Reino e Governo; governo imediato e mediato; *primi agentes/ agentes inferiores*; ato primeiro/efeitos colaterais etc.),

não são apenas, nesse sentido, conceitos teológico-filosóficos, mas categorias do direito e da política.

De fato, o Estado moderno herda ambos os aspectos da máquina teológica do governo do mundo e apresenta-se tanto como Estado-providência quanto como Estado-destino. Através da distinção entre poder legislativo ou soberano e poder executivo ou de governo, o Estado moderno assume para si a dupla estrutura da máquina governamental. Ele traz algumas vezes as vestes régias da providência, que legisla de modo transcendente e universal, mas deixa livres as criaturas de que cuida, e outras com vestes estrábicas e ministeriais do destino, que executa minuciosamente os ditames da providência e sujeita os indivíduos relutantes no vínculo implacável das causas imanes e dos efeitos que sua própria natureza contribuiu para determinar. O paradigma econômico-providencial é, nesse sentido, o paradigma do governo democrático, assim como o teológico-político é o paradigma do absolutismo. (Agamben 2011a: 158, 159)

A citação é longa, mas ajuda a situar os pontos nos quais Agamben articula os paralelismos entre governo celeste e governo terreno, possibilitando a melhor compreensão da hipótese agambeniana de que a escatologia da teologia cristã teria resvalado para a forma da governabilidade das democracias capitalistas contemporâneas, «nas quais as formas da política por nós conhecidas — o Estado nacional, a soberania, a participação democrática, os partidos políticos, o direito internacional — já chegaram ao fim da sua história» (Agamben 2012c: s/p). É neste trono desocupado, para além do Juízo Final, que a máquina governamental inscreve o dispositivo da Glória: «Consumada toda operação providencial e cessada toda administração salvífica, só resta o canto. A liturgia sobrevive apenas como doxologia» (Agamben 2011a: 180)¹⁶⁷. A perda do estado providencial daria lugar a uma

¹⁶⁷ É bastante esclarecedora a maneira como Agamben vai rematar a tese exposta em *O reino e a glória*: «O que a nossa investigação mostrou é que o Estado holístico fundado na presença imediata do povo aclamante e o Estado neutralizado resolvido nas formas comunicativas sem sujeito contrapõem-se apenas em aparência. Eles nada mais são que as duas faces do mesmo dispositivo glorioso em duas formas: a glória imediata e subjetiva do povo aclamante e a glória midiática objetiva da comunicação social. Como já deve ser evidente, povo-nação e povo-

governabilidade que se manifesta pela aclamação¹⁶⁸. O autor assim enfatiza: «Se compararmos, como amiúde me tem acontecido, a máquina do poder com uma máquina para produzir governo, então a glória é aquilo que, na política como na teologia, assegura, em última instância, o funcionamento da máquina» (Agamben 2008: 43, 44). Assumida como a forma moderna de opinião pública e de consenso, a glória «continua presente no centro dos dispositivos políticos das democracias contemporâneas» (2011a: 10).

Isso quer dizer que, na economia estratificada de mercado, a governabilidade assumiria a forma moderna de um poder que se renova pela *performatividade* de sua aclamação; aclamação escatológica de um lugar esvaziado (decorrente da simbólica morte de Deus, o esmaecimento de um poder unificado, identificável, soberano). É neste lugar esvaziado que a máquina produtiva continuará a funcionar sob o dispositivo do espetáculo, da glória¹⁶⁹. Eis o que conclui Agamben:

O que está em questão é nada menos que uma nova inaudita concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político. O que ficava confinado às esferas da liturgia e dos cerimoniais concentra-se agora na mídia e, por meio dela, difunde-se e penetra em cada instante e em cada âmbito, tanto público quanto

comunicação, apesar da diversidade de comportamentos e figuras, são as duas faces da *doxa*, que, como tais, entrelaçam-se e separam-se sem cessar nas sociedades contemporâneas» (Agamben 2011a: 280).

¹⁶⁸ «O poder coincide agora integralmente com o aparato cerimonial e litúrgico que antes acompanhava o governo como uma sombra enigmática. Amiúde tenho perguntado a mim próprio porque é que o poder, que é acima de tudo força e governo eficaz, precisa da glória. Na perspectiva da teologia cristã, em que o governo é algo essencialmente finito, a Glória é a forma em que o poder sobrevive a si próprio e a operatividade impensável encontra o seu sentido no interior da ordem teológica» (Agamben 2008: 41, 42).

¹⁶⁹ «De todo modo, a democracia consensual — que Debord chamava de “sociedade do espetáculo” e que é tão cara aos teóricos do agir comunicativo — é uma democracia gloriosa, em que a *oikonomia* se resolve integralmente na glória e a função doxológica, emancipando-se da liturgia e dos cerimoniais, absolutiza-se em medida inaudita e penetra em cada âmbito da vida social» (Agamben 2011a: 281, 282).

privado, da sociedade. A democracia contemporânea é uma democracia inteiramente fundada na glória, ou seja, na eficácia da aclamação, multiplicada e disseminada pela mídia além do que se possa imaginar (que o termo grego para glória — *doxa* — seja o mesmo que designa hoje a opinião pública é, desse ponto de vista, mais que uma coincidência). E, como já havia ocorrido nas liturgias profanas e eclesiais, esse suposto “fenômeno democrático originário” é mais uma vez capturado, orientado e manipulado nas formas e segundo as estratégias do poder espetacular. (Agamben 2011a: 278, 279)

É importante, contudo, sublinhar: para Agamben, o dispositivo da glória nada mais é que a captura da condição de uma potência que é também potência de não passar a ato. «A glória não é mais que a separação da inoperosidade numa esfera especial: o culto ou a liturgia. Desse modo, aquele que era apenas o limiar que permitia o acesso a um novo uso transforma-se numa condição permanente» (Agamben 2014: 146). A glória exhibe o próprio caráter *inoperativo do humano*: animal cuja potência é também *potência de não agir* — tal como percebe Agamben em sua leitura da potência em Aristóteles. É este caráter inoperativo do humano que, capturado pelas formas legitimadas do poder, faz com que a máquina possa continuar a funcionar (mesmo sem a expressão autoritária da soberania ou mesmo ainda que suspensa a promessa da providência).

Profanar a glória enquanto dispositivo espetacular consistirá, assim, em *devolver ao uso comum* algo que é próprio da existência: o estatuto improdutivo, o poder de contemplação de uma potência, que sob sua dimensão de inoperosidade desativa as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais. Explica Agamben: «Contemplação e inoperosidade são, nesse sentido, os operadores metafísicos da antropogênese, que, *libertando o vivente homem de seu destino biológico ou social, destinam-no àquela dimensão indefinível que estamos habituados a chamar de política*» (Agamben 2011a: 273, *itálicos nossos*). Neste espaço livre de uma finalidade tanto

biológica quanto social¹⁷⁰, estaria o vínculo crucial entre política e arte no pensamento agambeniano:

A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, económicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso. (Agamben 2008: 49)

Duas das *performances* que Alberto Pimenta levou a cabo contribuem especialmente para pensar o entrecruzamento entre arte e política na perspectiva que temos aqui trazido. Referimo-nos a *Homo sapiens* (1977d) e *Homo venalis* (1991d). Em *Homo sapiens*, recorde-se, Alberto Pimenta ficara exposto, durante um dia de verão, em uma jaula no Zoológico de Lisboa (cf. Anexos – 2.3.1, 2.3.2, 2.3.3, 2.3.4, 2.3.5, pp. 31-33). A reação dos passantes foi gravada, transcrita e publicada em um livro homônimo (1977c). Quatorze anos mais tarde, em *Homo venalis* (1991d), Alberto Pimenta irá novamente se oferecer ao olhar do público, agora embrulhado em uma serapilheira, à porta da Igreja dos Mártires, em Lisboa, no Dia do Turista (cf. Anexos – 2.27.1, 2.27.2,

¹⁷⁰ Agamben irá recuperar a distinção grega entre *bios* e *zoe* — a vida política, pública e a vida biológica, do âmbito da casa, da esfera privada. A recuperação é realizada sobretudo através de uma articulação dos modos como esta distinção foi operada pelas leituras de Michel Foucault e Hannah Arendt. Para estes autores, nos Estados sociais modernos, a política passa a se encarregar da vida biológica dos indivíduos e das populações. Por sua vez, o pensamento de Agamben irá deslocar a prática política de ambos estes aspectos sob uma radical transformação do conceito de política. Assim, o autor proporá que «[o] político não é nem *bios* nem *zoe*, mas a dimensão que a inoperosidade da contemplação, ao desativar as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, incessantemente abre e confere ao ser vivo» (2011a: 273).

2.27.3, pp. 98, 99), com uma placa de «Homem vende-se/ Man for sale». De forma semelhante a *Homo sapiens*, os depoimentos dos transeuntes foram registrados e transcritos¹⁷¹. Em *IV de ouros*, trechos dos textos referentes às *performances* de 1977 e de 1991 são publicados e dispostos lado a lado, intitulando-se respectivamente «Vox populi» e «Vox dei»¹⁷². É contundente a sensibilidade de Alberto Pimenta àquilo que Giorgio Agamben analisara como caráter litúrgico dos discursos nas democracias das sociedades do espetáculo. É também incisiva, por parte do autor, a opção de excluir a indicação dos títulos nas páginas seguintes, o que acaba por induzir que os textos sejam lidos em contínuo: «—É uma vergonha para o país./ — Ele é estrangeiro./ — Por que não faz isto na terra dele?» (1992c: 66), lê-se na página par. E na página ímpar: «— É coisa de política, vendem tudo./— Ai o preto coitado, isto é um preto./ — Faço ideia o preço, isto agora há cada luxo!» (1992c: 67).

É certo que os anos que separam as duas *performances* marcam dois diferentes momentos da história democrática de Portugal. Em *Homo sapiens*, o contexto é ainda de rescaldo da ditadura salazarista; em *Homo venalis*, é já de plena efetivação de uma política neoliberal, globalizada. Não marcadamente diferentes, contudo, são as falas dos

¹⁷¹ Como já chegamos a referir (cf. *Capítulo Dois*), Alberto Pimenta fez questão de sublinhar que a ação *performativa* consiste, em ambos os casos, tanto do ato da sua exposição quanto do registro e publicação da reação dos passantes. Na relação entre a sua exposição e a reação das pessoas é que estaria o *ato poético*.

¹⁷² Em um ensaio que dedica à obra de Alberto Pimenta, Carolina Anglada também propõe um diálogo com o pensamento agambeniano. Começando justamente por chamar atenção para os títulos escolhidos para os textos do *IV de ouros* de Alberto Pimenta, *Homo sapiens* e *Homo venalis*, a autora sublinhará o contraste entre a prolixidade das vozes dos passantes e a posição de mudez com a qual Alberto Pimenta se coloca em ambas as *performances* (cf. Anglada 2015: 75). Mais adiante, e agora referindo-se a outra obra pimentiana, *Indulgência plenária*, sublinhará que Gisberta Salce — transexual a quem o autor dedica o poema, torturada e assassinada por um grupo de jovens estudantes de uma instituição religiosa — viverá numa condição de exílio permanente na vida. A esse exílio, Carolina Anglada associará a condição de exceção contemplada na noção agambeniana de *vida nua* (cf. *Idem*: 76).

passantes nas duas *performances*. Em ambos casos, há um discurso de exclusão (o *outro*, o *estranho*, o *estrangeiro*), há reiteração dos *parâmetros* que aceitam como determinantes da *humanidade no humano*.

Ora, o que estas *performances* de Alberto Pimenta acabam por revelar é que entre regimes autoritários e sistemas neoliberais há mais coisas em comum do que reza a nossa social-democracia. É também para este facto que o pensamento filosófico-político contemporâneo — sob múltiplos desdobramentos (Agamben 2007b; Han 2015; Mbembe 2016; Pelbart 2003; Preciado 2008; Vilela 2010) — chamará a atenção através da noção de *biopoder*. Inicialmente formulada por Michel Foucault (1999), a noção de *biopoder* diz respeito a um tipo de poder no qual é a própria constituição da vida e da vida humana que entra em jogo. Foucault considera um *poder sobre a vida* que opera seus mecanismos sob duas fases que simultaneamente sucedem-se e coexistem: uma primeira fase, disciplinar, jurídico-institucional — em que o corpo individual é objetivado —; e uma segunda fase, *biopolítica*, na qual o que está em jogo é o corpo da população, o corpo como espécie¹⁷³. Na fase *biopolítica*, que desemboca nos nossos dias, o *poder sobre a vida* exerce-se sob a forma de uma teia que se debruça sobre a própria *potência* da vida, no sentido de domesticá-la — tomando agora também o *corpo-especie* e, por essa via, a necessidade de sua limpeza, regularização, manutenção de sua saúde, da sua *normalização*.

Uma contemporaneidade na qual se conjugam técnicas de soberania e gerência *biopolítica* era algo que já se insinuava no pensamento foucaultiano. Mas, conforme aponta Giorgio Agamben, «o ponto em que estes dois aspectos do poder convergem

¹⁷³ «As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces — anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida — caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo» (Foucault 1999: 131).

permaneceu, todavia, singularmente à sombra na pesquisa de Foucault» (Agamben 2007b: 14). Será deste ponto que partirá o filósofo italiano, explicitando logo na «Introdução» de *Homo sacer I – o poder soberano e a vida nua*:

A presente pesquisa concerne precisamente este oculto ponto de intersecção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder. O que ela teve de registrar entre os seus prováveis resultados é precisamente que as duas análises não podem ser separadas e que a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário — ainda que encoberto do poder soberano. *Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano.* A biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana. (*Ibidem, itálicos do autor*)

No desdobramento realizado por Giorgio Agamben, não se trata do *fazer morrer ou deixar viver* do soberano, ou mesmo de seu oposto, o *fazer viver ou deixar morrer* da gestão biopolítica. Trata-se da criação da condição generalizada de *sobrevivente*, do que está em constante estado de exceção, o *homo sacer*: vida *matável* e *insacrificável*, excluída tanto da esfera da jurisdição humana quanto divina¹⁷⁴. E esta condição de sobrevivência, conforme nos esclarece Peter Pál Pebart, «não se restringe aos regimes totalitários e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada» (Pebart 2003: 27). É através de uma profunda reflexão sobre este contexto que Eugénia Vilela defenderá:

[O] problema político não pode limitar-se a pensar as condições de possibilidade de produção ou de um pensamento de uma figura mais humana do humano — o problema não é mais o da produção de uma

¹⁷⁴ Na arqueologia agambeniana, o *homo sacer* apresentar-se-á enquanto figura fundamental de uma esfera-limite entre teologia e política operada numa dupla exceção.

crítica do humanismo para encontrar uma essência humana autêntica (devido ao facto de esta concepção filosófica não se ter revelado capaz de destacar a *humanitas* do homem em sua *animalitas*) —, o problema político deve antes constituir-se como o gesto de revelar as máscaras de opressão sob as figuras do humanismo. (Vilela 2010: 79, 80)

Isto interessa especialmente quando tomamos por referência o pensamento de Giorgio Agamben, na medida em que, conforme esclarece ainda Vilela, para este autor, «a questão do *biopoder* é, em si mesma, paralela a uma questão fundamental que percorre toda a sua obra: a questão da contínua redefinição do humano» (Vilela 2010: 93).

Confrontemos, pois, esta «questão da contínua redefinição do humano» com o que nos traz Alberto Pimenta em *Homo sapiens*, especificamente em um texto que se intitula «Relato de dentro para fora por Alberto Pimenta, H.S.»:

fui eu que entrei aqui, mas são eles que me vêm ver. são eles, estes homens, que saíram do lugar que habitam e vieram aqui com a intenção de ver os habitantes destas jaulas, e hoje um desses habitantes sou eu. são eles, estes homens, que para mim têm que escolher uma das suas definições: por exemplo, ser humano do sexo masculino: o homem e a mulher. ou então: aquele que chegou à idade viril: passar de criança a homem. em geral, a espécie humana, a humanidade: o riso é próprio do homem. soldado, operário: exército de dez mil homens; indivíduo denotado: bateu-se como um homem. aquele de quem se fala, de quem se precisa: eis o meu homem. aquele que é pouco inteligente, infeliz: pobre homem. aquele que se ilustrou pelos feitos: grande homem. o primeiro homem, adão. o filho do homem, jesus-cristo. alguns destes homens que aqui estão começaram já a dar mostras de que isto não lhes agrada; mas agora não há saída possível. nem para eles, para estes homens, nem para mim: eu estou aqui a ver-me vê-los. alguns coçam a cara, alguns puxam o chapéu para trás, quase todos parecem indecisos, não sabem como ajuizar desta minha presença aqui. (Pimenta 1977c: 51, 52)

Um relato de tom científico será a via de uma *performatização* de Alberto Pimenta enquanto «Alberto Pimenta H.S», isto é, Alberto Pimenta, *homo sapiens* aquele que julga, narra, organiza o conhecimento, define uma racionalidade em contraposição à animalidade do outro — «alguns coçam a cara, alguns puxam o chapéu para trás, quase todos parecem indecisos, não sabem como ajuizar desta minha presença aqui» (Pimenta 1977c: 52). Ao longo das doze páginas que compõem o texto, o vocábulo “homem” se repete quarenta e oito vezes e, tal como podemos ver ilustrado, no trecho em destaque acima, este vocábulo funcionará como via de tensão da própria definição do humano (e do não humano) por meio de diferentes dispositivos identitários, técnicos, linguísticos, culturais.

Podemos ver nas duas *performances*, *Homo sapiens* e *Homo venalis*, a encenação de um arco histórico no processo de definição e redefinição do humano: o *homo sapiens* da técnica, da ciência, do progresso, da metafísica; o *homo venalis* enquanto força de trabalho e de consumo material e simbólico¹⁷⁵, enquanto «recurso», «capital» humano. E vale sublinhar que, em *Homo venalis*, na plaqueta indicativa, logo abaixo da indicação «Homem, vende-se/ Man for sale» pode se ler em letras menores «Trata: divisão de recursos humanos do Estado/ Charge of: national department of human resources» (cf. 1992c: 25).

Com isto, chegamos ao que acreditamos ser o ponto nodular da dimensão política da obra de Alberto Pimenta. Esta é uma obra que vai questionar, desde dentro,

¹⁷⁵ A crítica de Alberto Pimenta à cultura também reverbera algo que o Grupo Krisis, na obra *Manifesto contra o trabalho*, denominava de «fetiche do trabalho». «O ethos repressivo do trabalho da modernidade, que, na sua versão protestante original, se baseava na misericórdia divina e, a partir do Iluminismo, na lei natural, adoptou a máscara de “missão civilizadora”. Cultura, neste sentido, é submissão voluntária ao trabalho; e trabalho é masculino, branco e “ocidental”. O contrário, o não-humano, a natureza disforme e sem cultura, é o feminino, de cor e “exótico”, ou seja, tem que ser submetido à coerção. Numa palavra, o “universalismo” da sociedade do trabalho é inteiramente racista, logo desde suas raízes. A abstração universal do trabalho só pode autodefinir-se pela delimitação face a tudo aquilo que nele não se integra» (Krisis 2017: 49).

tudo aquilo que, no amplo espectro de seu significado, e sob suas várias formas históricas, a palavra cultura pode englobar: o culto, a técnica, a economia, a *intelligentsia*. Ou seja, trata-se de cultura, tomada enquanto epítome do que Giorgio Agamben denominara por *dispositivos de hominização*:

a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez [seja] o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar. (Agamben 2013: 40,41)¹⁷⁶

Tal questão pode também ser articulada por meio de outro dos trabalhos *performativos* de Alberto Pimenta, a *vídeo-performance*, realizada em parceria com Edgar Pêra, *Fiquem com a cultura, que eu fico com o Brasil* (2002d) (cf. Anexos – 2.37.1, 2.37.2, pp. 133, 134). No vídeo, Alberto Pimenta assume dois papéis. E nestes papéis pode-se ver revelada uma duplicidade que o trabalho pimentiano insiste em tematizar: a tensão entre o *corpo individual* desprotegido e entregue às contingências naturais e o

¹⁷⁶ Vale a pena acompanhar toda a passagem na qual Giorgio Agamben, respondendo à pergunta proposta no título de seu ensaio «O que é um dispositivo?», retoma e desloca o que fora proposto por Michel Foucault acerca desta noção: «Generalizando posteriormente a já ampla classe de dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a própria linguagem, que talvez [seja] o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar. (Agamben 2013: 40,41). Ou seja, para Agamben, um *dispositivo* nada mais é que o próprio meio de constituição do *humano*. «O fato é que, segundo toda evidência, os dispositivos não são um acidente em que os homens caíram por acaso, mas têm a sua raiz no mesmo processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*» (*idem*: 43).

corpo social que foi sendo assegurado por meio de uma cultura institucional. De um lado, há o que convém ser «omitido» na figura do sem-abrigo. Ele é o “outro” — aquele que estará mais “sujeito” ao meio natural, que estará menos “capaz” de omitir as solicitações biológicas do próprio corpo, enquanto não deixa de ser desafiado a integrar o jogo das trocas econômicas, simbólicas, morais, sociais. De outro lado, há o homem de cultura, civilizado, limpo, bem-vestido, carregando a ordem numa pasta. É este homem que oferece como esmola uma página de jornal para cobrir o sem-abrigo: uma página do caderno “O cidadão” ¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Nesta duplicidade entre o corpo natural e o corpo social não há, contudo, um juízo de valor. Tome-se, neste sentido, uma parte do vídeo no qual o sem-abrigo joga (e negocia com este jogo) com um baralho com fotos de pornografia, todas elas fotos de mulheres. A câmera de Edgar Pêra se demora nestas cartas. Questionei a Alberto Pimenta o motivo do uso desse baralho, o porquê da escolha da câmera se demorar tanto naquelas fotografias. Alberto Pimenta, com seu fino humor, responde que se trata de um baralho de uma tradição muito especial, muito conhecida, a tradição do machismo ocidental. O uso, pois, não é nada inocente e evidencia que nos dois papéis do vídeo o que está em questão são as relações de poder em diferentes contextos, em diferentes realizações, com diferentes protagonistas.

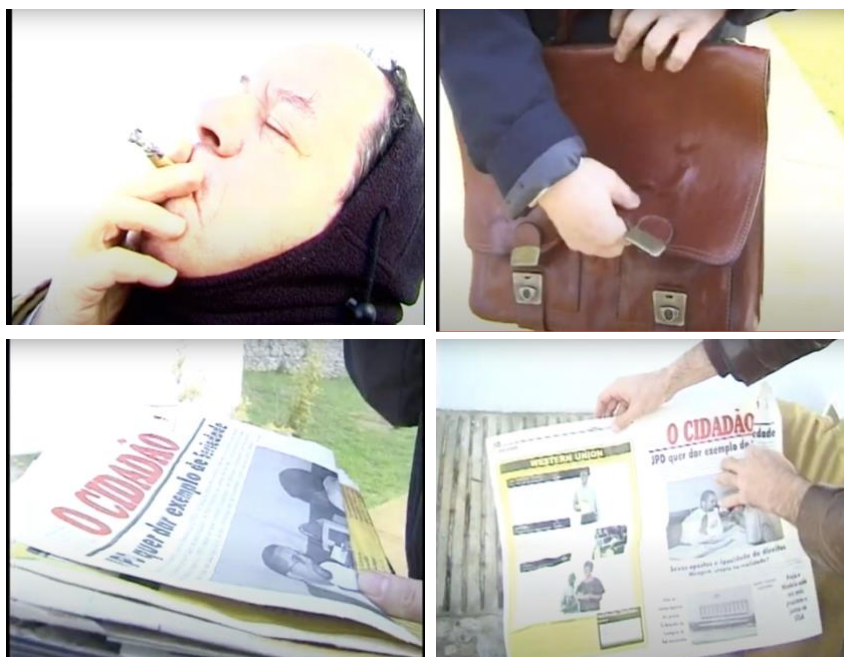


Figura 9 - Fotogramas de *Fiquem com a cultura, que eu fico com o Brasil*

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=J4rT_VGS-5E

A perspectiva agambeniana mais uma vez ajuda a articular o modo como a poética de Alberto Pimenta, em sua intensa reivindicação de liberdade, não resvalará para um discurso que propõe meramente dar as costas à cultura (e mesmo à cultura de massas) e à tradição. Com base, pois, no que diz Agamben a respeito do *caráter estruturante da aclamação* na política contemporânea — caráter que vai justamente ser uma das interseções entre *soberania* e gestão *biopolítica*¹⁷⁸ —, o que procuraremos desenvolver nas próximas páginas será a maneira como o trabalho artístico de Alberto

¹⁷⁸ É o que explica Eugénia Vilela quando afirma que, «[n]a realidade, apesar da face do poder soberano se apagar, a excepção soberana não se retira dos espaços da política moderna, ela apenas se recria no interior de um movimento de um desinvestimento de morte articulado com um modelo biopolítico dominante. Se a excepção absoluta, enquanto direito inequívoco do soberano, deixa de ser enunciada como paradigma político, ela vai permanecer nas práticas políticas contemporâneas sob uma forma dissimulada» (Vilela 2010: 63).

Pimenta mobiliza uma crítica à cultura — tanto a uma reconhecida tradição cultural quanto à hipercultura do capitalismo contemporâneo — sem, contudo, reivindicar uma posição de todo autônoma de sua gramática, de seus espaços, de seus métodos. Trata-se, voltando aos termos de Giorgio Agamben, de *devolver ao uso* o que ficou retido pelos dispositivos de consensualidade e do espetáculo; o que se sacralizou enquanto verdade na capitalização de todas as esferas da vida.

Ao longo deste *Capítulo*, procuraremos desenvolver alguns pontos que parecem essenciais e se fazem convergentes na relação de Alberto Pimenta com a cultura: 1) a cultura como forma de consenso; 2) a sublimação do que está fora dos padrões de moralidade social; 3) um processo de *gestão* niveladora, correspondente ao que Silvina Rodrigues Lopes designou como «manto liso da cultura» (2012: 14); 4), uma cultura totalmente convertida em matéria de consumo, a cultura enquanto «mercadoria-vedeta da sociedade espetacular» (Debord 2012: 123); 5) um apagamento da individualidade, em contraposição com a consensualidade coletiva; 6) a cultura congelada em «bens culturais», em «valores culturais» (Adorno 1981: 22). As quatro seções abaixo buscarão abarcar estes pontos apresentando o estilo nada puritano e nada hierárquico com que Alberto Pimenta inopera, transforma, devolve ao uso, enfim, *profana* os objetos culturais em diferentes vieses. Sem restabelecer hierarquias ingênuas entre “alta” ou “baixa” cultura, cultura de massas ou erudita — mas também sem deixar de ser muito lúcido acerca do modo como o capitalismo legitima suas espoliações através da aparência de diluição destas hierarquias —, a obra pimentiana convida a pensar o próprio cerne do fazer artístico em sua constante tensão entre liberdade e aceitabilidade, autonomia e participação, resistência e integração culturais.

7.1. O contrassenso do senso comum

uma verdade
um desmentido

outra verdade
outro desmentido

mais uma verdade
mais um desmentido

importante
é que haja
muitas verdades
verdades a toda a hora
minuto a minuto
quantas mais
melhor

De nada (2012b)

O sarcasmo diante da produtividade entorpecedora dos discursos mediáticos é uma constante da escrita de Alberto Pimenta. Vejamos, para início de discussão deste tópico, um livro como *Al face-book*, de 2012. Esta *sátira em espiral* (cf. Pimenta 2012e: s/p; Nogueira 2012: 202) tem como mote uma polêmica de repercussão digna das redes sociais. A escolha de determinados versos de Álvaro de Campos para compor uma das questões de um exame nacional acaba por avançar para uma variedade de opiniões e para uma onda de debates, conferências, reuniões políticas e artigos acadêmicos. E a solução encontrada para tal polêmica — o uso de versos que falassem de estrelas, e não mais versos que remetessem à lua, como eram os de Álvaro de Campos — seria apenas cômica se não fosse tão plausível. Os acontecimentos que se seguem a esta solução também não nos são, de todo, estranhos (apesar de absurdos): com a mudança da questão do exame, surge a demanda de nova impressão de provas, também a exigência

de taxas moderadoras aos estudantes para o custo do papel, e, por fim, quase acontece uma catástrofe nacional com uma invasão em massa de estrelas do *mainstream* e de fãs-consumidores:

porque os fãs entraram cantando
gritando comprimindo esmagando
assobiando uns pelos outros
e seguindo as instruções da tv à risca
consumiram tudo
todas as reservas
todas as pizzas e burgers
e até as sardinhas de lata todas
e lulas e chocos
e souvenirs fluorescentes
de lapela e
coisa até então só de loucos
a totalidade dos bufetes de pequeno-almoço
de todos os hotéis e pensões
e compraram os trapos todos
as toalhinhas os turcos
as cuecas e as sandálias
com uma fila de pedra de cores
seguindo a ordem dos chakras
e *tops* com e sem alça
cor de canário cinza salmão
e as lojas fecharam todas
danos imparáveis
acima das melhores previsões (Pimenta 2012a: 70, 71)

Alberto Pimenta faz uma crítica ao nivelamento operado pelo discurso das redes sociais, e a sua posição culmina numa crítica à cultura — à cultura de mercado e à cultura nacional. *Al face-book* vai aos poucos se mostrando assim também o livro das desventuras de uma Lisboa tão “alfacinha” quanto globalizada, tornada uma das grandes capitais europeias da especulação imobiliária, dos vistos *gold* e da residência

trend de estrelas do *show business*. A cidade, conquistada pelas cruzadas do capital global, é convertida em um dos centros da religião capitalista. Da mercantilização da educação à conversão do espaço público em *shoppings* para o turismo, tudo irá confluir na mesma espiral. O livro reflete o modo como a mesquinhez nacional ganha escala global; o quanto a espoliação global é efetivada em sua aplicação local (o Terreiro do Paço, como todas as praças do mundo; a rua Augusta igual a todas as ruas do mundo)¹⁷⁹. «Existe entre a sociedade como rede e a rede virtual que é a Internet uma aliança que o poema exhibe nas suas obsessões, nas suas vaidades e nos seus vazios» (Nogueira 2012: 211). A maquinaria discursiva das redes sociais vai-se revelando enquanto maquinaria discursiva da opressão¹⁸⁰, de um «consenso que é comodismo e rendição» (Fernandes 2012: s/p).

Perto do desfecho, o texto de *Al face-book* revelará que, afinal, todos os envolvidos na polêmica são falsários e impostores — «os físicos eram falsários/ capazes de descrever o universo inteiro/ a uma assembleia/ como de costume embaixada/ a comissão que tratou do segundo exame/ eram quatro falsários/ as notícias/ foram todas falsificadas/ e não pense/ que era fácil distinguir das outras/ [...]» (Pimenta 2012a: 74). Mais que de averiguar e moralizar o discurso, trata-se de invalidar a multiplicação de *verdades e de desmentidos* que asseguram as relações de dominação. Acerca disso, os depoimentos de Alberto Pimenta são sempre muito precisos. Em um deles, por ocasião de uma entrevista recente, dirá: «Aquela verdade do Google é a verdade e esta geração está tão presa às verdades, sejam elas *fake* ou não *fake*, que tanto faz. Precisa de

¹⁷⁹ O processo de globalização parece realizar o dito de Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, ao contrário. Não será o alfacinha que verá o mundo tal como Lisboa, mas a cidade que vai tomando cada vez mais a feição de produto mundializado, pronto para consumo.

¹⁸⁰ «As máquinas têm tantos equívocos... Quantos mais máquinas houver mais fácil é o homem equivocarse e dizer que foram as máquinas. Suponho que tenham também esta função» (Pimenta 2012e: 1min55seg -2min).

verdades, porque a dúvida exige reflexão e isso não apetece. Até convém que seja assim por parte de quem manda e de quem obedece [...]» (Pimenta 2019b: s/p). Trata-se, pois, de dar atenção ao que compõe a engrenagem discursiva, de desestabilizar as conexões que operacionalizam a factualidade de uma representação hegemônica. Voltemos ao poema:

avassalador
tudo reenactors
a representar eternamente
as mesmas famílias
o mesmo *look*
o mundo está nas mãos deles
não se preocupam sequer
em parecer sócias
aparecem e já está
já estão
dominam todas as paletas
todos os estilos todos os registos
decidem quando entram
e quando saem
estão sempre lá
nas cerimónias protocolares
e nos acontecimentos oficiais da vida
imensos absolutos
mas entre eles e os outros
que não se sabe muito bem quem são
a palavra-chave é sempre
reconciliação
momentos magistras
que além disso nunca deixam
de entrar para a história
e depois durante séculos
só a simpatia vale o preço
convívio completo
até ao fim *like*

sem pressas nem decepções
os caixões
hão-de chegar para todos
um até já chegou
para aquele rapaz
que no primeiro episódio
se afogou
o resto no próximo episódio *like*
(Pimenta 2012a: 74, 75)

É certo que Alberto Pimenta tem pouca familiaridade com as novas tecnologias¹⁸¹. O autor não tem acesso a internet nem no computador nem no telemóvel. Muito menor ainda é o seu conhecimento acerca dos funcionamentos das redes sociais, da sua lógica interna, dos seus algoritmos. E é sempre com muita surpresa, estranhamento e até uma certa impaciência que reage a computadores e outros dispositivos tecnológicos. Mas é dessa surpresa, desse estranhamento e impaciência que um livro como *Al face-book* se faz. Alberto Pimenta tem a inteligência de perceber os discursos que perpassam os dispositivos (sejam eles quais forem). E a sagacidade de subverter esses discursos. «Eu opero sempre com o que chamo “colapso dum texto”» (1990c: 303), já referimos aquilo que o autor dizia em uma conversa com José Manuel Castanheira no contexto de o *Teatro do artifício: o desafio da mudança*, instalação realizada em Lisboa, em 1985 (cf. Anexos – 2.11.1, 2.11.2, pp. 51, 52), e que consistia no

¹⁸¹ Em 12 de dezembro de 2021, é interessante o comentário de Alberto Pimenta, quando explicava o processo de montagem do poema de *Metástase I*: «Aquele transformação do poema de Camões ... Aí o que se trata é da paciência de remontar tudo até os elementos mais simples e ver que se podem remontar de outra maneira. É claro que nem sempre dará. Mas talvez dê. Não sei. É muita paciência. Muito trabalho. Eu não uso software nem hardware para estas coisas. Estou com o Enzensberger, hardware é um toco de lápis».

seguinte: «As pessoas entra[va]m, senta[va]m-se em cadeiras alinhadas em fila e voltadas para um aparelho de televisão, como nas pensões residenciais. Daí a pouco começa[va]m a ver-se a si mesmas, de costas: estão a ser filmadas por trás», explicava José Manuel Castanheira na entrevista citada acima (1990c: 303). «Que jogo é este?», questionou o entrevistador. Ao que Pimenta respondeu: «A liturgia, a política e o desporto fazem isso, incorporam o espectador, fazem dele participante. E falam muito de “desafio da mudança”» (Pimenta 1990c: 330). Poderíamos ler nesta passagem a ironia com um tipo de expressão que visa libertar as «vítimas do espetáculo», ou seja, que deseja fazer o *espectador participante* — o que aqui leva a convocar a problematização de Jacques Rancière acerca da crítica do espetáculo em seu livro *O espectador emancipado*. Interessa, sobretudo, recordar o modo como Jacques Rancière revaloriza a noção de *senso comum*:

Um “senso comum” é antes de mais uma comunidade de dados sensíveis; coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. O sistema da Informação é um “senso comum” deste género: um dispositivo espacio-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afectado e de atribuir sentido. (Rancière 2010: 149, 150)

Para Rancière, a potência do fazer artístico acontecerá, pois, no entrelaçamento de regimes de expressão que «criam combinações singulares de trocas, de fusões e de afastamentos» (Rancière 2010: 182). Para este filósofo, é neste entrelaçamento que a arte se faz política. «Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afectos determinam

capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível» (*idem*: 95, 96).

Em termos de trabalho com o *senso comum* e de criação de dissensos, importante é sublinhar as atuações de Alberto Pimenta na televisão, um *medium* que se revelaria especialmente produtivo para a obra do autor, tendo este inclusive criado e protagonizado duas séries televisivas. Pois, por um lado, é certo que Pimenta nunca deixou de expressar uma intensa antipatia por este veículo — como, de resto, fica exposto, inclusive, nos versos de *Al face-book* transcritos acima e que volto a citar: «e seguindo as instruções da tv à risca/ consumiram tudo/ todas as reservas/ todas as pizzas e burgers» (Pimenta 2012a: 70). Ao longo de sua obra, são mesmo muitas as passagens nas quais o poeta destrata frontalmente a televisão. É o que se pode ler em *Bestiário lusitano* (1980a), no poema «O Show da onça» (2014b: 44), que sugere o contexto de um programa de variedades, destes com concursos que valem prêmios; ou no poema «Entrevista com Nessie» (2014b: 59), que faz pensar numa entrevista com uma vedeta. Antipatia em relação ao discurso nivelador da televisão é também o que se lê em uma das cartas de *Os 3 farros. Descida aos infernos*, quando Pimenta escreve a António Aragão:

o meu dentista tem explicação para tudo. Tive lá uma conversa, conversa não, ele fala enquanto a gente está só de boca aberta. ele mesmo é que chamou a atenção para isso: “é como falar na televisão”, disse ele, “eu falo e o sr. está de boca aberta e olhos postos em mim, e eu vou falando, vou brocando [...]”. (Pimenta 1984c: 10)

São muitos os exemplos, inclusive nas obras mais recentes de Alberto Pimenta, como é o caso do poema «Nada falta», incluído em *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz*: «A televisão/ inunda-lhes a casa lá longe/ e eles gostam./ Também lhes afia as facas/ que trazem na cabeça/ e todos gostam./ Não precisam de amolador./ Não

precisam de mais nada» (2016a: 48)¹⁸². É perceptível na perspectiva pimentiana uma clara coerência com o que Adorno e Horkheimer já tinham antecipado, no célebre texto de 1947, acerca dos produtos da comunicação de massa (com a observação de, na época, o poder de tais meios estar ainda sendo apenas esboçado). «O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio» (Adorno/Horkheimer 1985: 128). Também patente, na obra pimentiana, fica uma crítica ao espetáculo nos termos em que a desenvolveu Guy Debord. Agora é, sobretudo, enquanto «o novo espaço público ou uma esfera pública expandida» (Bucci 2004: 258) que percebemos o interesse de Alberto Pimenta pelo discursivo televisivo. Nosso autor saberá muito bem explorar este veículo doméstico, cotidiano, onipresente, «que faz ponte entre a individualidade privatizada e o espaço público, que ela (TV) ocupa ou melhor, substitui» (Kehl 2004: 73). Que, na televisão, a esfera pública e a esfera privada se reflitam e se condensem é algo que parece interessar particularmente a uma obra de forte componente *performativo* e na qual a construção da subjetividade e a inquirição da realidade social são inseparáveis.

Aliás, diz muito o fato de Alberto Pimenta ter denominado os episódios da série *Arte de ser português* (cf. Anexos – 4.1.1, 4.1.2, 4.1.3, 4.1.4, pp. 167-170) como *performances* encenadas em televisão¹⁸³, na medida em que este meio irá justamente potencializar o que Roselee Goldberg dizia ser, na arte da *performance*, a capacidade de

¹⁸² Note-se ainda o profundo sarcasmo com que Alberto Pimenta responde ao jornal *Público* quando lhe é proposto imaginar como seria se, por cerca de 24 horas, a programação de um canal nacional de televisão estivesse em sua plena responsabilidade (1995d: 40). O trecho da entrevista pode ser lido na antologia *Que lareiras na floresta* (2010b: 36).

¹⁸³ Em uma das conversas que tivemos, esta em 30 de julho de 2018.

«comunicar directamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura» (2012: 8).

Parodiando o título da célebre obra saudosista de Teixeira de Pascoaes, *Arte de ser português* vai, com perspicaz ironia, pôr em cena um momento convulsivo da história de Portugal. E, em grande medida, o carácter humorístico desta série, exibida entre os anos de 1978 e 1979 para a RTP1, dever-se-á mesmo à exploração dos paradoxos que a cultura e a sociedade portuguesas viviam no pós-25 de abril. Uma forte tradição católico-nacionalista passava a conviver com uma mirada progressista, com pautas directamente relacionadas a questões de sexualidade, de liberdades individuais, de configuração familiar. O momento era também a ponta de lança de um alinhamento neoliberal global que se construía sobre alicerces de um sistema pesadamente hierárquico, clientelista e burocrático. É um momento que «assinala a transição entre dois ciclos históricos onde desembocam idiosincrasias, contradições e turbulências próprias de um período de transição, de mudança política, social e cultural, que foi não só profunda como extraordinariamente rápida», explica Sandra Guerreiro Dias (2016: 106).

Por um lado, então, este período não poderia ser mais propício para projetos televisivos ousados. Em finais dos anos 1970, a RTP — TV pública e ainda a única do país — vivia um momento excepcionalmente criativo. Primeiro, porque ainda não tinha um carácter propriamente comercial; depois, porque, tentando se desvincular do bolor da ditadura, procurava se desenvolver no embalo dos ideais de liberdade e renovação da abertura política. Apenas em 1978, a RTP será desdobrada em dois canais: a RTP 1, voltada para um público mais abrangente, em que se podia assistir sobretudo a programas de variedades, como concursos e shows musicais, e às novelas brasileiras; e a RTP 2, canal com uma proposta mais cultural e educativa. Os dois canais refletiam um franco desejo de produção de audiovisual nacional, e a atuação de intelectuais e artistas,

como o caso do tcheco Jorge Listopad, não era um fato isolado (entre os anos de 1978 e 1979, Jorge Listopad também esteve à frente do programa *Obrigatório não ver*, de Ana Hatherly, este exibido na RTP2). Mas, ao mesmo tempo que pulsava em Portugal o desejo de uma cultura portuguesa renovada, vigorosa e livre, esta se mantinha presa a uma base bastante conservadora e mesmo reacionária. Isso é algo que Alberto Pimenta evidencia logo na opção pelo título *Arte de ser português*:

Bem, foi num domingo de Maio ou Junho, na praia, que Jorge Listopad me propôs de chofre o título, “Arte de ser português” — ele conhece bem todos os clássicos portugueses, como este Teixeira de Pascoaes mal conhecido que está a ser relançado — como ideia ou tema para um programa. O título atraiu-me logo, embora numa segunda fase tenha posto a mim mesmo algumas reservas: o problemático das generalizações, cada português, como cada homem, é naturalmente diferente do próximo. Garcia Lorca dizia sentir mais afinidades com um chinês bom que com um espanhol mau etc. Mas depois, repensando, lembrei-me que desde a Antiguidade é costume atribuir a certos povos certas qualidades, certa mentalidade e certa maneira de ser, certos hábitos, enfim, um comportamento colectivo. Lembre-se, p.ex., só dos Lusíadas, onde o Alemão aparece como soberbo, o Francês como vaidoso ou coisa parecida, e o mais curioso é que esses atributos são, ou noutros casos será melhor dizer foram, cultivados mesmo pelos próprios, que passam a autodelimitar-se, a tentar saber “quem somos”. Como se poderia explicar de resto a própria obra de Pascoaes (“A Arte de ser português”) senão dentro desse modo de julgar? (Pimenta 1978d: 10)

Em reação a uma visão idealista e saudosista da cultura portuguesa — patente no livro de Pascoaes —, o autor afirmará que o seu «programa é por isso, e não só por isso, o mais anti-intelectual que se possa querer. Não me interessam ideias, mas a realidade, o que se passa nessas ruas, nessas casas, nessas lojas, nessas repartições» (Pimenta 1978d: 10). Isto mesmo ficará expresso no «Aviso» que abre o primeiro

episódio da série, no qual se afirma, sarcasticamente, que o programa «destina-se a pessoas mediantemente inteligentes e de gosto mediano. As pessoas altamente inteligentes e de muito bom gosto são convidadas a desligar o aparelho. Obrigado» (1978g: episódio 1, 00min07seg)¹⁸⁴. Tal aviso, acerca do que é «mediamente cultural» ou «mediamente intelectual», para além de satirizar o próprio carácter generalista da RTP1, vai ao encontro da tensão que o autor estabelece com os valores culturais vigentes. Ainda no primeiro episódio da série, «um artista» é apresentado como alguém que estará numa constante contenda com as instituições burocráticas. Tais instituições, por sua vez, serão apresentadas e invocadas, neste episódio, como musas que *mediam* a relação deste «artista» com a *arte* de se desvencilhar heroicamente das tarefas mais banais do cotidiano. Estas são a musa dos transportes, a musa dos despachos, a musa da inteligência e, por fim, a musa da televisão.

Mais uma vez fica evidente a maestria com que Alberto Pimenta consegue fazer confluir uma crítica da cultura com uma crítica de um modelo social e político. Vejamos, a título de exemplo, o sexto episódio de *Arte de ser português*, que escarnece da cultura enquanto validação de um modelo de estratificação económica e social, tanto no contexto do nacionalismo burocrático quanto no contexto da globalização neoliberal. Com uma sagaz montagem, o episódio começa com a imagem de uma placa de indicação numa porta: «É expressamente proibida a entrada de pessoas estranhas ao serviço» (0min50seg). Na cena seguinte, vemos papéis sendo carimbados. O som dos carimbos continua em *off* enquanto vemos a imagem de dezenas e dezenas de pessoas dispostas

¹⁸⁴ A propósito da primeira exibição do Programa, uma breve recensão no jornal *Diário de Lisboa* com o título “Arte de Ser... o quê?” comenta o seguinte acerca deste irónico «Aviso»: «a prevenção parece-me... de mau gosto. Pretende-se sugerir que não se trata de uma emissão intelectual ou, digamos, falsamente intelectual» (*Diário de Lisboa*, 11 de novembro, 1978).

em filas¹⁸⁵. O efeito do som do carimbo dá lugar a uma voz feminina, também em *off*, que parece se surpreender ao começar a recitar os primeiros versos do «Canto I» de *Os Lusíadas*. A voz continua sendo ouvida, falando, em diferentes línguas, dizendo frases que remetem a um ambiente de uma visita guiada a um museu. A imagem, por sua vez, revela uma guia que segura um funil de plástico, este apresentado como um objeto cultural muito sensível:

Um objeto realmente cultural por excelência, muito prático, largo em cima, estreito em baixo, estreito em baixo largo em cima... Não toque! Por favor, não toque! E como ao meu colega eu ia dizer, apesar dos caminhos difíceis, o que entra.... é muito prático, na realidade ... porque o que entra deste lado, é o que sai do outro ... yes, yes, yes...

(1978g-1979: 5min17seg)



Figura 10 – Fotograma episódio 6 de *Arte de ser português*

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-6/>

¹⁸⁵ Alberto Pimenta, como entrevistador, questiona um ator, que faz de passante, acerca do motivo de tantas filas. E ele as justifica do seguinte modo: «Tudo o que está ligado às instituições é um valor permanente que nos transcende a nós, meros indivíduos, e aos nossos interessezinhos pessoais. Não brinquemos por isso, portanto, nem sejamos demasiado impacientes. De resto, uma raça habituada a dar ao mundo lições de coragem, de abnegação, de paciência e sacrifício, como poderia queixar-se de ter que estar à espera umas horitas? O que é isso?» (1979: 2min35seg- 03min07seg).

Uma montagem que joga com os discursos da cultura e dos *media* é também o que vemos no quarto episódio da série, que vai simular um show de variedades apresentado por uma «nova e muito simpática locutora». Em uma euforia caricatural, ela tenta dar início ao programa, sendo, no entanto, sempre interrompida pelas observações de Alberto Pimenta em *off*. A cada nova tentativa, a apresentadora simula o mesmo sorriso e retorna ao mesmo ponto da fala. O processo de tentativa, ensaio e erro — que, na televisão, normalmente não é exposto — assume aqui toda a centralidade:

Locutora: Olá sou a nova locutora. Boa noite, queridos amigos. Estamos aqui uma vez mais para corresponder ao vosso bom gosto com a nossa boa vontade.

Alberto Pimenta (*fora de quadro*) sussurra: É ao contrário.

Locutora: Perdão. Boa noite, queridos amigos. Estamos aqui uma vez mais para corresponder ao vosso bom gosto com a nossa boa vontade. Hoje com entrevistas, música, distribuição de prémios, resultado do totobola...

Alberto Pimenta (*fora de quadro*): Não tem totobola.

Locutora: Perdão. Boa noite, queridos amigos. Aqui estamos uma vez mais para corresponder ao vosso bom gosto com a nossa boa vontade. Hoje com entrevistas, música, distribuição de prémios, leitura da correspondência recebida, corridas de automóvel...

Alberto Pimenta: Não têm corridas de automóvel...

(1979g-1979: 1min22seg)



Figura 11 – Fotogramas episódio 4 de *Arte de ser português*

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-4/>

Depois das leituras de algumas cartas enviadas ao Programa, o episódio seguirá com entrevistas com personagens que assumem os papéis de três figuras públicas: um político, um historiador e um poeta. E, tal como acontecia no caso da apresentação inicial da locutora, o efeito cômico das personagens em grande medida será operacionalizado por via dos próprios recursos de edição de áudio e vídeo. Durante a fala do político, no momento em que este vai falar de qual seria o problema mais premente da atualidade portuguesa, a transmissão fica completamente sem som. Efetivamente não se ouve nada durante os dois minutos da fala do político. E, ainda assim, a locutora agradecerá ao político pelas «elucidativas palavras» (cf. 1978f-79, episódio 4: 10min25seg-11h36seg). Na entrevista seguinte, um dos “grandes poetas portugueses da atualidade” surgirá interpretado por um manequim sem cabeça.



Figura 12 – Fotograma episódio 4 de *Arte de ser português*

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-4/>

Alberto Pimenta: Entretanto algo de muito importante: o nosso querido amigo, o meu querido amigo, Luís Reis, um dos grandes poetas portugueses da atualidade que nos vai dar a todos o prazer de ler, de dizer, um poema, naturalmente seu. Antes disso eu gostava de lhe fazer só uma pergunta, meu caro Luís Reis. Aqui para nós, todos os poetas sabem como é difícil a relação entre o poeta e o público. Para si certamente também. Você o que pensa exatamente do público, Luís Reis?

O poeta: O público é acéfalo.

Alberto Pimenta: Tem toda razão.

O poeta: O público não tem cabeça.

Alberto Pimenta: Também acho.

O poeta: O público é acéfalo.

Alberto Pimenta: Claro.

O poeta: O público não tem cabeça.

(1978g-1979: 13min11seg -13min53seg)

Por fim, teremos o depoimento do intelectual que ovaciona as glórias da história portuguesa. Em momentos-chave de seu discurso, seus movimentos e sua fala entram

em *looping*, como se o vídeo estivesse emperrado. O que acabamos por ver é o próprio *medium* ser confrontado: o *efeito* do discurso fica exposto como *defeito* da transmissão. Ao parodiar os recursos televisivos, o programa quebra a transparência da mediação.

Que um dos trunfos do programa *Arte de ser português* era o de abalar os contratos de cumplicidade, imparcialidade e de neutralidade estabelecidos pelo discurso televisivo também já havia se feito bem patente logo no segundo episódio da série. No ambiente de uma sala de classe média, um casal assiste ao programa de Alberto Pimenta na televisão. A determinada altura, o homem começa a risonhar. A partir da tela da televisão, Pimenta dirigirá diretamente a palavra ao espectador:

Alberto Pimenta: Sim, sim, o senhor. O senhor que está a dormir, está a dormir, claro. O senhor acha que isto não lhe diz respeito a si. Acha que diz respeito só aos outros, não é? Como de costume. Vá, diga, diga.

Mulher: Olha, vê lá aquilo. Parece-me que é contigo.

Homem: Comigo? Comigo o quê?! Que é que eu tenho a ver com isso?! Eu gosto de me informar e tenho a minha opinião sobre as coisas. Mas essa de ser comigo? Não faltava mais nada. Estou em minha casa. Eu não sou nenhum ator. Eu não sou comediante...

Mulher: Ah, homem, não te exaltes. Vê lá o que é que dizes.

Homem: É “o que dizes”, o quê!? Então ele tem alguma coisa a ver com que eu durmo em minha casa. Não me faltava mais nada! Isto não me interessa, não me diz respeito, ouviu? Cambada!

(1978g-1979: 18min20seg)



Figura 13 – Fotograma episódio 2 de *Arte de ser português*

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/arte-de-ser-portugues-episodio-2/>

Na porosidade entre o discurso televisivo e a realidade convencional — obtida através do efeito de *metalepse* —, é denunciada uma estrutura social assegurada por meio do consenso, da passividade. Alberto Pimenta cria situações que são destacadas da vida cotidiana e que são passíveis de se repetirem no cotidiano de quem assiste ao programa. Contudo, a forma usada e os temas abordados fazem com que o público não queira se reconhecer no que ali está e sinta-se incomodado justamente porque se reconhece. Mais que chamar o público para a ação, o que está aqui em questão é deslocar o papel que seria esperado por parte do público. Há uma desmontagem da ubiquidade do *médium*, deixando à mostra e reconfigurando seus mecanismos de identidade discursiva com a realidade.

Acerca do fato de o programa *Arte de ser português* ter chegado a ser discutido no Parlamento, e sobre o «escândalo» que *performances* como *Homo sapiens* causaram na cena portuguesa, devido ao seu suposto «caráter ofensivo», Alberto Pimenta vai dizer o seguinte:

Curiosamente, ao longo dos séculos, certas actividades estéticas, nem sequer muito importantes, como as minhas, causam muito escândalo. No século XVIII, o título *Os Lusíadas* causava escândalo ao Sr. Verney (que achava que se devia chamar, por respeito à tradição épica, *Gameida* (referência ao personagem), ou *Indíada* (referência ao lugar). Eça causava escândalo. Almada-Negreiros causava escândalo. Na

Antiguidade, Ovídio causou escândalo e por isso foi desterrado. Como, no século XVIII, Bocage. Como António José da Silva[,] que foi queimado num auto-de-fé. Mas os generais nunca causam escândalo. Matam milhões de pessoas, e isso não constitui escândalo. O que constitui escândalo, portanto, é não fazer o tipo de arte que diverte o rei, que lhe dá sossego, que lhe faz crer que tudo está bem, que só se lamenta de a amiga se recusar a ir para a cama, a falta dessa eterna telenovela é que escandaliza. Aristóteles dizia que o homem gosta de ver no palco o que não suporta ver na realidade, mas hoje é o contrário: no palco, o homem quer a utopia do mundo; na realidade quer o sangue. Como as minhas intervenções não satisfazem esse desejo de utopia, fatalmente escandalizam.

(Pimenta 1999f: 55-57)

Passe a autoironia pimentiana: seu programa de televisão, tal como a escrita de Camões, Bocage, Eça de Queirós e Almada-Negreiros, será “escandaloso”, na medida em que não projeta uma imagem que venha ao encontro da consensualidade — seja moral, seja política, seja formal — de sua época. E isto tem uma importância fundamental nas articulações de Alberto Pimenta acerca da cultura¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Na mesma entrevista a António Pocinho, citada também no início deste *Capítulo*, Alberto Pimenta falava de sua participação na televisão da seguinte maneira: «A minha relação com a televisão foi a mesma (ou é a mesma) que a minha relação com a rádio, com a imprensa, com colóquios, com estruturas mais ou menos institucionais, onde se pode produzir um trabalho avulso, estético ou científico. Primeiro, nunca fiz nada em nenhuma dessas instituições que não fosse por convite, quer dizer, nunca propus qualquer espécie de colaboração a uma instituição dessas, que se deve obrigar a saber o que quer. Isso deu-me sempre a liberdade de colaborar sem sair da minha linha de pensamento e sempre de acordo com o tipo de trabalho estético que faço. Por isso, ou não aceito todos os convites, ou retiro-me quando sinto que o meu estilo está deslocado. Se reparar, há-de ver que as minhas colaborações, quer na televisão, quer na rádio, quer na imprensa, ao contrário do que neste país é costume, nunca foram muito longas, às vezes foram até muito breves. Tudo à volta poderá estar em desarmonia. Eu tento, pelo menos, estar em harmonia comigo. De forma que, repegando na questão, quer nos dez episódios da “Arte de ser português”, quer nos seis de “Seis árias para Cesário”, quer nas noites em que participei da “Má língua” e outras intervenções, estive sempre em harmonia comigo e, de uma ou outra maneira, isso foi sempre ou é complemento do meu trabalho estético ou científico» (Pimenta 1999f: 54).

7.2. De espelhos e feitiços

[O] objecto é re-formado (passa para outra forma, e isto independentemente de a técnica ser a dita realista ou outra qualquer, porque em ambos os casos algo do objecto fica e algo passa para a representação), e, sendo assim, todo este trabalho só faz sentido se se admitir que, perdendo a sua vida própria, o objecto ganha outra vida qualquer.

IV de ouros (1992c)

O que muitas vezes se nota no trabalho de Alberto Pimenta é uma reconversão do que a cultura de uma época se encarregou de omitir — por valores morais, ou de legitimação de autoridade, ou de afirmação de um modelo de produção.

Acho que as coisas mais importantes que vamos ter são as que nos revelam as omissões. E que nos fazem perceber que a vida... A cultura não é a vida. A cultura, aquilo que nós pensamos, é feita de omissões. Os grandes: Carlos Magno, Napoleão, ... as batalhas... sim, mas o que eles faziam entre tantas batalhas? Não tinham ao menos umas feridas para curar? E como é que dormiam? Sós, acompanhados? Com duas, três... É que de facto não se sabe nada. É tudo omitido. A nossa cultura é pura omissão.

(Pimenta 2019g: s/p)

Entre os gestos que o trabalho de Alberto Pimenta operacionalizará estará, pois, o de buscar desfazer a inversão realizada pelas «imagens coletivas sancionadas» (Pimenta 1982e: 7). Conforme destaca Morgana Rech, chamando a atenção para o lugar que o espelho assume nas reflexões pimentianas:

A. Pimenta não se furta a equacionar a inversão que se dá acerca da noção de cultura enquanto conhecimento pela via conceptual, a qual constitui, segundo o autor, uma criação do homem que serve como mecanismo ilusório através da qual aquele consegue se conceber, conceber a sua “essência”. (2013: 43)

Grande conhecedor da tradição medieval, é de se supor que Alberto Pimenta tenha em conta o amplo simbolismo do espelho nesta tradição. Ali, o espelho tanto surgia como imagem do esclarecimento, do conhecimento, quanto — como sucedeu com Platão e a teologia cristã — funcionava como analogia da alma. Assim argumentava o teólogo cristão Gregório de Nissa: «como um espelho, quando é bem feito, recebe na sua superfície polida os traços daquele que lhe é apresentado, assim a alma, purificada de todas as sujidades terrestres, recebe na sua pureza a imagem da beleza incorruptível» (*apud* Chevalier/ Gheerbrant 2010: 302). Note-se, porém, que é numa feição completamente contrária a esta limpidez da representação que Alberto Pimenta abordará a questão do espelho, na entrevista concedida a Morgana Rech:

O espelho é o que leva à poesia... o que leva à poesia é o espelho que reflete as coisas... as coisas são refletidas como num espelho... não aparecem diretamente... é muito difícil ver as coisas diretamente e fazer delas algo que seja consistente porque elas escapam-se de vários modos e estão metidas no meio doutras... mas com espelhos... espelhos quebrados... espelhos que quebram e portanto mostram parte da realidade já como coisa quebrada... como coisa que não está perfeita em si... ou espelhos levemente reclamantes... aqueles espelhos côncavos e convexos... os há... então aí a realidade aparece nitidamente... começa a aparecer nitidamente... ela em si está... anda... aparece... surge... está aí... duma maneira que se escapa na sua essência... mas a sua essência com um bocadinho de convexidade... ou um bocadinho de concavidade... ou quebrando-a e fazendo-a parte duma dessas quebras... então revela-se... revela-se... como nós achamos que ela de fato poderá ser no meio duma totalidade [a] que ela inevitavelmente pertence.

(Pimenta 2013d: 106, 107)

O espelho que, para Alberto Pimenta, participa da imagem está bem distante da ideia de um espelho puro e polido, capaz, assim, de refletir uma realidade una e coesa.

E, para além de uma atenção ao que se dá no nível da materialidade do *medium* — espelhos quebrados, espelhos que quebram, côncavos —, a poética pimentiana operará também por meio de um reposicionamento do ângulo de visão das imagens culturais, numa inversão entre o público e o privado, entre o que fica explícito e o que se mantém oculto. Recordemos, neste âmbito, a peça *O desafio da mudança* (cf. *Supra*: 278), na qual a imagem que os espectadores veem na tela da televisão é a das próprias costas. Ou tomemos ainda uma *performance* como *Grande exposição de exemplares das Caldas*, realizada em 1993 (cf. Anexos – 2.30.1, p. 104), na qual os participantes, todos homens, eram convidados a entrar em uma tenda e, lá, baixar as calças diante de um espelho¹⁸⁷. Ao entrar na tenda, o participante se deparava com o seguinte comunicado (cf. Anexos – 2.30.2, p. 104)

Encontra-se no interior dum espaço concebido expressamente para esta grande exposição.

Queira passar ao compartimento seguinte, onde terá oportunidade de apreciar de todos os ângulos (se assim o desejar) um dos mais raros exemplares das Caldas. Tem ao seu dispor 3 minutos.

Pede-se que não toque nos objetos bem como, depois de abandonar o recinto, não os descreva, de modo a que todos os interessados possam gozar desta exposição sem estarem previamente influenciados.

No terceiro aposento encontra um livro onde, se desejar, pode deixar registada a impressão que a exposição lhe causou. (Pimenta 1993d: s/p)

Outro exemplo do uso que Alberto Pimenta faz dos espelhos em suas *performances* pode ser encontrado na ação *Spectaculu* realizada na Galeria Nacional de

¹⁸⁷ Alberto Pimenta faz uma descrição desta ação no filme *O homem pycante*: «E houve assim uma coisa qualquer lá nas Caldas... Nós conseguimos uma tenda militar onde eu montei, lá dentro, um labirinto e depois um espelho com indicação onde pôr os pés, como descer as calças etc... etc. Então, a fila que se fez, ou melhor, a bicha que se fez para ir ver esta exposição dos exemplares das caldas foi fantástica. Chegaram ao fim, tinham um espelho pela frente... Queriam ver um exemplar das Caldas, não é?» (Pimenta 2018e: 44min15seg – 44min27seg).

Arte Moderna, em Belém, Lisboa, em 1980 (cf. Anexos – 2.5.1, 2.5.2, 2.5.3, 2.5.4, pp. 37-39). No livro *Tríptico* (1983a), Alberto Pimenta explicou no que consistia a *performance*:

Trata-se aqui de confrontar o espectador com o seu próprio sado-masiquismo voyeurista, com a sua condição de espectador. Um balde, acerca de cujo conteúdo três mulheres lançavam insistentemente, monocordicamente, suposições que roçavam pela cabeça decapitada ou pelo cheiro de dejecto, tinha no fundo apenas um espelho, coberto por um pouco de água. (Pimenta 1983a: 5)

Em todos estes casos, o que está em causa é, sobretudo, a relação entre o que se vê e o que se oculta; entre imagem, exposição e *fetiche*. *Fetiche*, termo que, convém lembrar, decorre do vocábulo *feitiço*, nome que os colonizadores portugueses associaram, no século XV, a certos objetos valorizados nas religiões africanas não muçulmanas, mágicas, animistas. A palavra descrevia tanto os objetos fabricados nestas culturas quanto os objetos portadores de feitiço. Theodor Adorno, ao tratar do carácter *fetichista* da mercadoria em relação aos objetos artísticos, não deixará passar em branco tal herança mágico-religiosa presente na noção de *mercadoria*, observada de uma ótica marxista. E sublinhará, neste termo, uma aporia na qual arte e mercadoria assumem, ao mesmo tempo, um vínculo genealógico e uma distinção essencial:

Se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, permanece mesclado com as obras de arte um elemento fetichista que se distingue do fetichismo das mercadorias. Elas não podem nem desembaraçar-se dele, nem negá-lo; mesmo socialmente, o momento enfático da aparência nas obras de arte é, enquanto correctivo, o *órganon* da verdade. As obras de arte que, como se fossem o absoluto que não podem ser, não insistem de modo tão fetichista na sua coerência, são de antemão sem valor; mas a sobrevivência da arte torna-se precária logo que se torna consciente de seu fetichismo e — como desde meados do século XIX — a ele se fixa. Não pode denunciar a sua cegueira sem a qual não existiria. Isso impele-a para a aporia. O que vai um pouco além desta é unicamente a penetração na racionalidade da sua

irracionalidade. As obras de arte, que procuram desembaraçar-se do fetichismo por um empenhamento político verdadeiramente muito problemático, emaranham-se na falsa consciência por uma simplificação inevitável e em vão enaltecida. (Adorno 2008: 343)

Ao convocar, pois, espelhos feitiços e *fetiche*, o que aqui mais uma vez se vai sublinhar é que não basta ler o jogo que Alberto Pimenta estabelece com os dispositivos dos *media* apenas enquanto amostragem de seus mecanismos construtivos de alienação. Ou seja, não se trata simplesmente de *desfetichizar* ou de *desmitologizar* os discursos, mas, novamente — voltando aos termos da noção de *profanação* agambeniana — *de os abrir a um novo possível uso*.

De resto, a questão do *fetiche* — e do caráter *fetichista da mercadoria* em Marx — é algo em que Giorgio Agamben já se detivera, na obra *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977). Neste livro, o filósofo italiano conduzira as incursões teóricas acerca do *fetiche* no pensamento ocidental para o interior da própria discussão acerca do trabalho e da *razão* esclarecida, assim como para os seus desdobramentos na modernidade das artes e da poesia¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Acerca do fetiche da mercadoria, e da astúcia com que a sensibilidade de Baudelaire a reconverte, escreve Agamben em *Estâncias*: «A grandeza de Baudelaire diante da intromissão da mercadoria residiu no fato de ter respondido a essa intromissão, transformando em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte. Ele separou, também na obra de arte, o valor de uso do valor de troca, a sua autoridade tradicional de sua autenticidade. A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não tem outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável. *A aura de uma intocabilidade gélida, que começa a partir desse momento a envolver a obra de arte, é o equivalente do caráter fetichista que o valor de troca imprime à mercadoria*. Mas o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual *a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso*, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que o valor de uso e o valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria» (Agamben 2012: 75, *itálicos nossos*).

Mobilizando as diferentes entradas para as quais a palavra *fetiche* vai evoluir, Agamben chegará à seguinte proposta:

A história da migração semântica do termo “fetiche” esconde conhecimentos instrutivos. O que inicialmente aparece confinado na estranheza de uma cultura “selvagem” como “algo tão absurdo que quase não se oferece possibilidade de abordagem para um raciocínio que gostaria de combatê-la” volta primeiro como artigo de massas na esfera econômica e, depois, na intimidade da vida sexual, como escolha do perverso. (Agamben 2012: 94)

Ressalte-se ainda que, através deste percurso das *assinaturas* históricas do termo *fetiche*, Agamben já apontará para algo fulcral na noção de *profanação*: o gesto de *inoperação* do utilitarismo e do consumo, e a abertura dos objetos a novos possíveis usos.

O ingresso de um objeto na esfera do fetiche é cada vez o sinal de uma transgressão da regra que confere a cada coisa um uso apropriado. É fácil identificar qual é a transgressão: para De Brosses, trata-se da transferência de um objeto material para a esfera intangível do divino; para Marx, da violação do valor de uso; para Binet e Freud, do desvio do desejo de seu objeto próprio. O mapa das migrações do conceito de fetichismo delineia assim em filigrana o sistema das regras que codificam um tipo de repressão do qual os teóricos da libertação ainda não se ocuparam, a saber, aquela que se exerce sobre os objetos, fixando as normas do seu uso. Este sistema de regras é, em nossa cultura, embora aparentemente não sancionado, tão rígido que, tal como o mostra o *ready-made*, a simples transferência de um objeto de uma esfera a outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante. Mas existem objetos que estão desde sempre destinados a um uso tão particular, que se pode afirmar que realmente fogem a qualquer regra de uso. Trata-se dos brinquedos. (Agamben 2012: 94, 95)

Continuemos a seguir a articulação agambeniana quando — acerca dos

brinquedos, dos jogos e do *fetiche* — explica:

A localização da cultura e do jogo não está nem no homem nem fora dele, mas em uma “terceira área”, distinta tanto da “realidade psíquica interior, quanto do mundo efetivo em que o indivíduo vive”.

Fetichistas e crianças, “selvagens” e poetas conhecem desde sempre a topologia que se expressa aqui com cuidado na linguagem da psicologia; e é nessa “terceira área” que uma ciência do homem, que se tivesse libertado de qualquer preconceito do século XIX, deveria situar a sua pesquisa. [...] Assim *como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em lugar nenhum*, pois o seu lugar está aquém dos objetos e além dos homens, em uma zona que já não é nem objetiva, nem subjetiva, nem pessoal, nem impessoal, nem material, nem imaterial, mas onde nos encontramos improvisadamente diante deste x aparentemente tão simples: o homem, a coisa. (Agamben 2012: 98, 99, *itálicos nossos*)

Se, nas sociedades do espetáculo, as liturgias da glória converteram a aura dos objetos artísticos em fetichismo de mercadoria (*cf. Capítulo Dois*), a força do fazer artístico também se pode sentir pelo poder de criar novos usos, de revestir os signos de um novo feitiço, de um outro encanto, de uma nova vida. Foi em 2011, durante o ciclo *Imergências*, em Lisboa, que Alberto Pimenta apresentou uma *performance* justamente intitulada *Feitiços* (2011c) (*cf. Anexos – 2.40.1 - 2.49.9, pp. 140-144*). No vídeo de registro da *performance*, vemos Alberto Pimenta simular um bizarro cultivo de gravatas — ele fixa as gravatas numa mesa e, depois de regá-las, podá-las e arrumá-las em forma de ramo, apresenta o produto de seu trabalho, na forma de mercadoria, ao público. A esta sequência, segue-se uma outra na qual Alberto Pimenta tenta desfazer um nó numa linha em que várias conchas estão atadas umas às outras. Sem sucesso, o autor acaba por brincar, musicalmente e eroticamente, com o objeto.

Alberto Pimenta não se exime de pensar a arte no contexto do processo de produção capitalista. Mas o que está em questão não é, simplesmente, um

esclarecimento crítico, revelador de seus mecanismos. Brincando com os signos, o artista dota-os de um novo encanto, de uma nova vida.

7.3. A cultura consumada e consumível

Porque depois, mais tarde, passado o momento, feita a di-gestão da obra, a recepção é fria, cultural, encanastrada. “A cultura é o oposto da arte”, porque a arte quer mudar, e a cultura quer conservar. Também podemos dizer que a cultura é a arte de conserva, ou que a arte de conserva é cultura.

«Livro de Cumprimentos». *Grande Exposição de Exemplos das Caldas* (1993d)

Uma das formas que a arte encontrou para interromper o nivelamento operado pela «conservação cultural» foi se voltar contra si mesma sob uma autodestrutiva ironia. Atitude presente na obra de Alberto Pimenta, por exemplo, no seguinte poema de *As moscas de Pégaso*:

contribuo
com o que posso
para
a lixeira cultural

não é muito eu sei
outros dão muito mais
eu não passo dum amador

enfim
o importante
é cada um dar o seu melhor
como dizem os irresponsáveis (Pimenta 1998b: 12)

No poema acima e na epígrafe desta seção, destacam-se duas analogias das quais Alberto Pimenta recorrentemente faz uso: os valores culturais entendidos como matéria embalsamada, empalhada, encanastrada; os bens culturais vistos como matéria em estado de putrefação. São analogias que, na poesia pimentiana, parecem traduzir os modelos de gestão e conservação de uma «pseudovitalidade» da preservação da tradição¹⁸⁹. Estamos em consonância com o que fora apontado por George Steiner quando afirmava: «Lançados no mercado, os produtos de formação cultural clássica se diluem e degradam-se. No extremo oposto do espectro, esses mesmos produtos são arrancados à vida e postos ao abrigo das paredes e dos museus» (1992: 114). Contudo, ao invés de uma *pós-cultura*, ou de uma *semicultura* como chegara a anunciar Steiner (cf. 1992), estaríamos, na verdade, frente a uma *hipercultura* — o que significa «mais cultura» — na linha do que defende Byung-Chul Han:

Cultura se torna, assim, genuinamente algo cultural, hipercultural, uma vez que é des-naturalizada, que é libertada seja da “flor” seja também do “chão”, ou seja, dos códigos biológicos ou da terra. A des-naturalização intensifica a culturalização. Se o lugar constituir a faticidade de uma cultura, então a hiperculturalização significa uma desfactização da cultura. (Han 2019: *ebook* 179)

O que se verifica é que antes de a cultura de massas aparecer como declínio da chamada “alta cultura” ela já lhe é, ao fim e ao cabo, complementar. Tal ideia, amplamente debatida por Adorno e Horkheimer¹⁹⁰, será também o ponto de partida de

¹⁸⁹ «Uma pseudovitalidade de arquivo envolve o que foi outrora experiência vivida; uma semicultura ou subcultura domina o exterior, tornando impossível ao poema sobreviver na sua nudez, ou deixar, por si só, gravada no leitor a sua marca. De um lado, a universidade; do outro, o populismo. São dois casos recíprocos, que se polarizam e implicam mutuamente segundo uma necessidade dialéctica. A interação de ambos determina a nossa condição nos dias de hoje» (Steiner 1971: 110)

¹⁹⁰ «O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em *Cultura-Mundo – Resposta a uma sociedade desorientada*. Estes autores vão constatar que, na época de mercantilização mundializada da arte, não estamos diante de um eclipse da autoridade artística, mas de uma «experiência inédita em que a admiração pelas obras sobrevalorizadas — as mais amplamente reconhecidas — suscita, de facto, a mesma atitude e a mesma relação temporal que o consumo dos produtos mais vulgares» (Lipovetsky/ Serroy 2010: 132).

Em *As moscas de Pégaso*, no poema «no átrio da cultura», lê-se:

beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias
beethovénias

todas com o ódio
que dura o tempo dum beijo (Pimenta 1998b: 28)

inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada do relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito de cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação» (Adorno & Horkheimer 1985: 123).

Nos trabalhos de Alberto Pimenta, sobretudo a partir da década de noventa, nota-se claramente que a crítica à cultura avança para uma crítica dos desdobramentos da cultura no atual modelo do «hipercapitalismo» (cf. Serroy/Lipovetsky 2010; Han 2019) tentacular, tecnocientífico, globalizado de mercado, de uma *cultura-mundo*. Neste sentido, *As moscas de Pégaso* é mesmo um livro exemplar. A começar pela escolha do título.

Conta a narrativa mitológica que Belerofonte, vaidoso por seus feitos considerados dignos de divindade, resolve alcançar o Olimpo montado em seu cavalo alado, Pégaso. Os deuses, ofendidos pela prepotência de Belerofonte, enviam uma vespa para picar Pégaso. Ao ser atacado, o animal derruba Belerofonte. Ambos, Belerofonte e Pégaso acabam, contudo, por conquistar um fim entre apaziguador e grandioso: Atena faz a terra ficar macia para evitar a morte de Belerofonte e Zeus permite que o cavalo continue a subir até as estrelas do céu, transformando-o em uma constelação.

Em *As moscas de Pégaso*, também podemos entrever a derrocada de um ideal de perfeição. Ao longo do livro, este ideal vai se mostrando como ideal da cultura, da civilização e da própria poesia. Mas, em Pimenta, a queda não encontrará a salvaguarda de qualquer amortecimento ou de sublimação compensatória. O que se vai verificando é um choque dos valores culturais com sua realidade mais mesquinha, mais chã, mais *terra-a-terra*:

1 estrela no céu
2 estrelas no céu
3 estrelas no céu
4 estrelas no céu
5 estrelas no céu
6 estrelas no céu
7 estrelas no céu
8 estrelas no céu
9 estrelas no céu

10 estrelas no céu

11 estrelas no céu

tomadas

com *brandy*

a seguir ao jantar

são um poderoso

analgésico (1998b: 61)

No título *As moscas de Pégaso* vamos ainda encontrar outras das figuras recorrentes da obra pimentiana. Moscas, vermes, minhocas — que vivem do consumo do que já entrou em estágio de decomposição — são uma constante de seus livros. Neste “tema”, podemos também encontrar uma via produtiva de leitura da relação de Alberto Pimenta com a cultura enquanto «arte em conserva» (*cf. Supra*: 300), recolha de matéria sem vida, degradada, matéria em estado de putrefação. A tematização de insetos e vermes tanto vai expor uma vertente grotesca (que irá interromper o ideal de elevação, limpeza e pureza civilizacional) quanto pode ser lida como forma metonímica do consumo cultural. Recordemos que Alberto Pimenta já havia descrito a atividade cultural como um ato de «varrer cadáveres». Na mesma ocasião, a exibição do filme *O homem pycante*, Pimenta dizia ainda que o trabalho da cultura seria semelhante ao dos vermes nos cadáveres (2019e), ou ainda que seria uma forma de observar os vermes.

Em *Zombo* (2019a) — livro considerado por Maria Irene Ramalho como uma «re-escrita joco-séria e desmistificadora da tradição que informa a cultura (a “alta” e a “baixa”) do mundo em que vivemos» (2019a: 16) —, as moscas vão ganhar grande protagonismo. Na ilustração da capa do livro e no colofão, vê-se, impertinente, a figura de uma mosca. E, em «SETE PANFLATOS», lemos: «Eu sei, eu sei,/ não devia matar moscas.../ não sei fazer mais nada! e.../ não prejudico ninguém./ *prejudicas as moscas!* / sabes lá se elas não estão também fartas dessa merda!.../ *não há outra!*/ não sabes, a outra/ tem muitos crentes,/ que só pensam nela,/ nesta até jejuam/ só para lá ir

pousar!» (2019a: 35)¹⁹¹. Outro momento no qual os insetos assumem protagonismo ocorre em um poema de *Ode pós-moderna* (2000), onde se lê:

ah o sufrágio dos vermes
patrocinado pelos *bancos* de todo o mundo
decisivos para a colheita de temas
uníssonos
para
o consenso das epidemias revelações
que
com a proteção
da segurança territorial e global
descem como pedras os desfiladeiros do espírito
e só param ao fundo
junto à capelinha das adorações (2000b: 23)

E, em «O enigma das moscas», de *Bestiário lusitano*, lemos: «No princípio era o verbo? Ou era o verso? Ou era o verme? A pergunta, como veremos, não é tão descabida como parece» (2014b: 30). Nestes textos, nos depararemos novamente com a personagem-tipo do erudito Telles Capêlo (cf. 1973a, 1977b, 1995b) agora no papel de Professor, que irá apresentar sua «Teoria da Moscagem», numa deliciosa revisitação dos desafios de Retórica:

De acordo com a teoria do Prof. Telles Capêlo, a cultura ocidental foi-se desenvolvendo em íntima correlação com as moscas, facto esse de resto já devidamente salientado na antiguidade por Luciano de Samosata, no seu “Elogio das Moscas”, onde se diz que estas, mesmo arrancando-lhes a cabeça não morrem, o que prova a sua vocação eminentemente

¹⁹¹ Vale apontar que “moscas” eram também chamados os policiais disfarçados na época do regime salazarista. E pensamos que se pode dizer que hoje moscas são as que vivem dos *dados* das nossas “merdinhas” diárias — a internet é nova PIDE (polícia política portuguesa do Estado-Novo) defendia Alberto Pimenta numa entrevista (2017b: s/p).

cultural. Hoje em dia, para Telles Capêlo, é no jornal e, quase sempre, na revista que melhor se manifesta o resultado da frutuosa aliança do homem com a mosca, na incessante caminhada para a descoberta do sentido profundo das coisas. Mas também as disciplinas científicas, segundo Telles Capêlo, dificilmente seriam concebíveis sem as moscas, isto é, sem a possibilidade da moscagem cientificamente estruturada. (Pimenta 2014b: 31)

Contudo, e para além de recorrer à ironia para denunciar uma “parasitagem” cultural, a obra de Alberto Pimenta coloca-nos diante de uma *devoração* cultural que mobiliza outras narrativas e abre novos sentidos partilháveis. E desde logo porque a crítica à cultura, por parte de Alberto Pimenta, tem sempre presente aquela implicação da dialética adorniana segundo a qual a crítica à cultura é ela mesma cultural (*cf.* Adorno 1981: 19). E temos a percepção muito acurada de que «[n]ão há regresso. Não podemos optar pelos sonhos da ignorância» (Steiner 1992: 141). Ou seja, há a consciência de que a arte se faz desde sempre sob o lastro de uma cultura e de uma história. Diante disso, o que a poesia de Alberto Pimenta parece propor é, de um lado, a *inoperação* do consumo utilitarista da tradição; de outro, a *revitalização* do que foi degradado para a esfera do consumo. Dinâmica que se pode entrever no último poema de *Autocataclismos*:

poetas são como minhocas
comem a terra
cagam ouro no escuro

os poetas são úteis
fazem versos
poor lonesome poets

(Pimenta 2014a: s/p)

Relembremos que estes, como os demais poemas deste livro, oferecem dois modos de leitura: podem ser lidos como dois tercetos independentes ou como uma mesma estrofe. A propósito deste poema, Maria Irene Ramalho voltará a falar de uma

«assumida promiscuidade, recorrente em sua obra [de Alberto Pimenta] entre a “alta” e a “baixa” cultura, a pôr os tercetos a evocar a radical inutilidade da poesia (...)» (2016: 18). E, como mais tarde desenvolve Joana Meirim, podemos ver, «nessa pretensa inutilidade uma utilidade, sublinhada pelo verso “os poetas são úteis”, que pode ser lida sem ironia» (Meirim 2021: 264). Tal tensão entre utilidade e inutilidade tem sua síntese quando aproximamos, tal como o autor nos sugere, os dois tercetos: «poetas são como minhocas/ os poetas são úteis/ comem a terra/ fazem versos» (Pimenta 2014a: s/p). O poeta que solitariamente faz seus versos é aquele que habita a contraluz da História e da cultura, como destaca ainda Meirim em diálogo com a noção de contemporâneo de Giorgio Agamben.: «O “ouro no escuro” seria a possibilidade de iluminar, no sentido de tentar esclarecer e tentar entender, o escuro do tempo histórico em que se vive» (Meirim 2021: 265).

Gostaríamos de propor uma terceira via de leitura para este poema. Uma via que vai ao encontro de algo que Alberto Pimenta apontara em uma passagem do ensaio-arcano «15 o diabo», de *A magia que tira os pecados do mundo*, quando escrevia: «[O] tempo cria, mas também consome, e finalmente some. O seio da terra cria, e também consome, some nele. Não há materialismo mais tenebroso, mais “diabólico” que a saudade: ficar preso de clichés materiais que pereceram» (1995a: 209). Com isto, talvez seja lícito afirmar que, no fazer artístico, estaria para Pimenta a possibilidade de arejar o que foi sendo nivelado culturalmente; um pensamento capaz de «abrir espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais» (Lopes 2012: 14). A questão que se coloca é, pois, novamente de tomar a arte enquanto incessante movimento de transformação vital, mágico-alquímica (cf. *Capítulo Três*), uma transformação, por sua vez *erótica*, como será desenvolvido a seguir.

7.4. Do “porno” ao erótico: a profanação do improfanável

teologia
política e vice-versa

cinema
economia e vice-versa

teatro
indústria e vice-versa

turismo
filosofia e vice-versa

religião
orçamento e vice-versa

tantas maneiras de disfarçar
que a finalidade
nunca foi outra senão foder
(e mal)

isto foi um certo Lacan que disse
(e mal)

As moscas de Pégaso (1998b)

Seguindo a perspectiva que temos desenvolvido, os setores discriminados no poema acima — teologia, cinema, economia, teatro, indústria, orçamento, turismo, filosofia... — bem poderiam ser substituídos por uma só palavra: cultura. Mas, no poema, Alberto Pimenta opta por não a verbalizar. O poema *diz*: religião, cinema, economia, indústria, teatro... E *diz* que estas são maneiras de disfarçar que a finalidade nunca foi outra senão *foder* (e mal). Tal escolha vocabular gratuita não é (nunca é). Repare-se no que explicita o autor:

É o caso da própria palavra “foder”, suponho que nunca a usei, porque cada palavra que se refere à relação sexual já tem um tipo de conotação e essa que eu disse tem uma logo negativa. Só querendo mesmo uma conotação negativa, mas é preciso ter consciência de que tem essa conotação para depois fazer a escolha de acordo com a atitude mental e sentimental que se pode ter. (Pimenta 2018c: s/p)

E, afinal, temos um poema de Alberto Pimenta com a palavra *foder*. Sendo assim, seria justo concluir que a cultura *que disfarça que a intenção é foder (e mal)* é passível de ser lida como: 1) aquela que irá disfarçar o vínculo humano com uma natureza, que se manifesta, por exemplo, no que Pimenta denomina de «sentidos baixos»; 2) aquela que vai disfarçar que a intenção final é a de causar um mal, um prejuízo — e, neste ponto, já sabemos bem, a que prejuízos Alberto Pimenta se refere: aos que resultam das dinâmicas de opressão (sociais, políticas, ambientais) produzidas pelo modelo de produção material do capitalismo¹⁹².

O que o poema acaba por denunciar é uma economia capitalista que é, sobretudo, uma *economia libidinal*¹⁹³. Ora, o que ocorre é que hoje as dinâmicas de opressão, antes de se apresentarem na forma de uma secreta maquinaria, continuam a funcionar mesmo quando (ou apesar de) extensivamente e intensivamente expostas. É neste cenário que autores como Giorgio Agamben, Paul B. Preciado e Byung-Chul Han

¹⁹² O que está em sintonia com o que assinalaram Adorno e Horkheimer, na sistematização da crítica à indústria cultural: «[a] racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia» (Adorno/ Horkheimer 1985: 114).

¹⁹³ Acerca das decorrências psíquicas da passagem da sociedade da produção à sociedade do consumo, explica Vladimir Safatle: «Jacques Lacan identificou talvez a maior delas ao insistir que a figura social dominante do supereu na contemporaneidade não estava mais vinculada à repressão das moções pulsionais, mas à obrigação da assunção dos fantasmas. Não mais à repressão ao gozo, mas o gozo como imperativo. Daí porque ele nos lembra que o verdadeiro imperativo do supereu na contemporaneidade é: “Goza!”, ou seja, o gozo transformado em uma obrigação» (Safatle 2008a: 21).

vão apontar a atual era do capitalismo como *era pornográfica*¹⁹⁴. «O capitalismo intensifica o progresso do pornográfico na sociedade, na medida em que tudo expõe e exhibe como mercadoria», propõe Byung-Chul Han (2014: 38). Han se refere a um modelo do neoliberalismo no qual impera um *eu do rendimento*: «o processo do capital e da produção acelera-se até ao infinito, uma vez que se desliga da teleologia da vida boa. O movimento acelera-se até ao extremo ao despojar-se de direção. É deste modo que o capitalismo se torna *obsceno*» (*idem*: 29, *itálico do autor*).

Avancemos nesta questão através do diálogo com outra obra de Alberto Pimenta, o livro *Ainda há muito para fazer* (1998a). Este longo poema faz uma colagem de discursos com a reminiscência de versos que sarcasticamente elogiam o progresso — «hoje vivemos em um clima de progresso» (Pimenta 1998a: 38) — intercalados de um «tudo bem» seguido do grafismo de polegar estendido — o “like” — grafismo que também se repetirá ao lado de outros versos do poema. Seguindo por vezes um tom muito professoral, o livro acaba por resvalar para uma organização na qual o discurso técnico de mercado comenta o discurso técnico-científico (e vice-versa):

hoje
os caminhos da criação artística
procuram outra vez
contar
grandes histórias
criar
espaços de encontro
de ideias e projectos

¹⁹⁴ «Farmacopornográfica» é como Paul B. Preciado denomina a atual era do capitalismo na confluência entre processos de governo biomoleculares (fármaco-) e semiótico-técnicos (-porno) (*cf.* 2008: 33). Em uma obra mais recente, *Do desaparecimento dos rituais*, Byung -Chul Han definirá a nossa era como pornográfica nos seguintes termos: «O porno pode ser generalizado declarando-o um dispositivo neoliberal. Sob a coação para produzir, tudo se exhibe, se visibiliza, se desnuda e se expõe. Tudo fica à mercê da inapelável luz da transparência» (2020: 88).

no domínio multidisciplinar
respondendo
a um conjunto de preocupações
e necessidades
comuns a todos aqueles que
sentem a acção cultural
como
factor primeiro
de um projecto de desenvolvimento
pessoal e social muito bem

assim também

p. ex.

o Edital

“se veio visitar

a expo 69

use (chupeta)”

vem do Ministério da Saúde

será um Edital? (Pimenta 1998a: 6)

Ainda há muito para fazer irá expor a hiperpositivação de um *eu do rendimento* com um sarcasmo que escarnece o *eu lírico* ao anunciar: «vou dar o meu melhor/ e/ mesmo não conseguindo/ a máxima pontuação/ estarei/ envolvido numa situação/ diferente/ que/ me vai criar/ nova responsabilidade// não sei/ se todos/ estarão prontos/ para receber a mensagem/ quem o pode saber?» (Pimenta 1998a: 5). O poema cria tensões com uma linguagem que se converteu, ela mesma, em dispositivo pornográfico. Pois hoje a vivência mais ordinária, mais corriqueira, mais simplória da linguagem é uma experiência desde já engendrada no interior do discurso hiperpositivado dos *media*. «A linguagem torna-se pornográfica quando não joga, quando se limita a transpor informações», afirma Byung-Chul Han (2020: 88). Mas também se torna pornográfica quando faz do jogo um mero exercício recreativo-decorativo, dispositivo de excitação, incessante imperativo à produção. Aproveite,

conquiste, supere, sorria, goze: é este o vocabulário de aliciamento. À esta gramática de euforia novas formas de resistência vão se manifestar.

Num movimento de pensamento diferente do de Byung-Chul Han, Giorgio Agamben chegará a afirmar que a pornografia é o meio que, mais que qualquer outro, terá realizado o «sonho capitalista da produção do Improfanável» (Agamben 2006: 128). Recordemos aqui a noção agambeniana de *profanação*¹⁹⁵: «Profanar significa: abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou, melhor, faz dela um uso particular» (Agamben 2006: 106). Profanar o corpo seria desativá-lo de suas meras funções biológicas. Por sua vez, profanar a linguagem é usá-la negligenciando, ou dando um novo uso, à sua função comunicativa. No trabalho de Agamben, a pornografia e os *media* surgem, pois, como exemplos de dispositivos que capturam um potencial originalmente profanatório. E é nessa captura que o filósofo percebe o modo como operam tão eficazmente os dispositivos do culto capitalista.

Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios. Os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de todas as separações, são, por sua vez, separados para uma esfera especial. (*Idem*: 126)

A tarefa política do nosso tempo seria, assim, segundo Giorgio Agamben, a profanação do improfanável, visto que «[o] improfanável da pornografia — todo o improfanável — baseia-se na captura e no desvio de uma intenção autenticamente profanatória. Por esta razão, *é continuamente* necessário arrebatá-los aos dispositivos — a todos os dispositivos — a possibilidade de uso que estes capturaram» (2006: 133,

¹⁹⁵ É importante sublinhar que a noção de *profanação*, assim como a de *sacer*, apesar de pontos de contato, possui contornos e consequências muito específicas nas articulações de Giorgio Agamben e Byung-Chul Han, do mesmo modo que em Bataille.

itálicos nossos).

Diante do que se vai colocando como *improfanável* no atual sistema *pornocapitalista*, o fazer artístico não se cala, ou se ausenta e vai criando *continuamente novos possíveis usos*. Como fez um dos mais célebres poemas de Carlos Drummond de Andrade quando, ainda em 1934, deslocava a produtividade agressiva da lógica do progresso através dos versos «Oh! sejamos pornográficos/ (docemente pornográficos)» (Andrade 2012: 177). Como faz o filme *Antiporno* (2016), de Sion Sono, desprendendo camadas e camadas de disforia da estrutura narrativa da indústria dos filmes japoneses para “adultos”. E como faz Alberto Pimenta quando não deixa passar incólume a ironia e o cinismo com que a produtividade do capitalismo hoje opera¹⁹⁶. Em *Ainda há muito para fazer*:

Don't delay — phone today!
0897 515 779

26 anos corpo deslumbrante
meiga atende cavalheiros
e casais
festinha a três
faço porque preciso
despedidas de solteiro e
a Pantera Dominadora
acessórios
faz beijar os pés

¹⁹⁶ Vladimir Safatle ancorar-se-á na leitura que Adorno faz de uma bufonaria inerente ao autoritarismo articulando-a com uma forma contemporânea do capitalismo na qual os mecanismos de espoliação se fazem cinicamente evidentes. Safatle expõe o cinismo e a ironia como figuras estruturantes do funcionamento neoliberal. «Nossas sociedades “pós-ideológicas” não são exatamente marcadas pela ausência de construções ideológicas usadas de maneira recorrente na justificação de práticas e valores sociais. Ao contrário, elas são marcadas pela perpetuação de tais construções sob a *forma da ironia*. Pois mesmo que tais construções sejam ironizadas, elas continuam fornecendo o quadro narrativo estável e socialmente partilhado para a descrição de práticas e valores. Isto apenas nos evidencia como, atualmente, uma crítica da ideologia que vise dar conta dos modos de funcionamento do poder deve ser, antes de mais nada, uma *crítica da ironia*» (Safatle 2008b: 7).

chicoteia
obriga a submissão total
enfim
descargas pulsionais
que esvaziam o ego
de todo
o impulso narcísico
criando
um movimento de *spin-off*
depois
do *stress* provocado
pela presença em inúmeras sessões de trabalho
em unidades
de management
e comissões de gestão
com mulheres empresárias
de grande porte e potência
negocial
numa demonstração
de excelência profissional
aliada a um perfeito
conhecimento dos clientes

TUDO BEM 🤞

mas quem matou Michael?
entretanto
Kenny G. soma e segue
as raparigas da moda
a não perder
uma aventura real
um sacrifício de amor
uma viagem trepidante
um casamento desfeito
confrontos tecnológicos
techno
e além disso
divertido

sem ter o brilho e
a genialidade
(Pimenta 1998a: 26, 27 e 28)

Confrontemos, então, a ideia de um *pornocapitalismo* — evidenciado no poema acima — com a posição que Alberto Pimenta assumia em relação à cultura e à arte. Se aceitarmos, como defendido por Byung-Chul Han, que «[o] porno é os antípodas do Eros» (2014: 35) — ou, melhor, se seguirmos Agamben quando afirma que a pornografia é captura da «capacidade humana de fazer funcionar inutilmente os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato» (2006: 132) —, faz-se lícito perceber a expressão erótica na obra pimentiana enquanto um *contradispositivo*. O erótico se coloca como força motriz de uma resistência ao utilitarismo, de uma resistência à designação de todas as esferas da vida (entre elas, a da arte) como esferas de produtividade, de consumo e de exposição. Arriscamos mesmo em afirmar que é através do erótico que Alberto Pimenta profana o improfanável da hipercultura no capitalismo.

No poema «no átrio da cultura» (Pimenta 1998b: 28), citado anteriormente, as *bethovénias* — repetidas catorze vezes tal como os versos de um soneto — são expressas como algo que tomou o lugar de um beijo. Ou na performance *The pig brother* (cf. Anexos – 2.33.1 - 2.33.2, 2.33.3, pp. 123-124), particularmente no momento em que Alberto Pimenta afirma: «[O] beijo já não está *in*. Não se usa. É evidente porque é um gasto de energia enorme sem nenhuma produtividade. O sexo pelo menos ainda pode produzir» (2000d: 1min32seg). O que se coloca também aqui em discussão é o que George Bataille elaborara sob *a noção de dispêndio*. O erótico, as festas, as artes são para Bataille a demonstração do fato de que atividade humana não se reduz a processos de produção e conservação. Nesta via, na poesia, estaria o próprio cerne do dispêndio [*dépense*]:

O termo de poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas, de um estado de perda, pode ser considerado um sinónimo do termo de despesa: significa, com efeito, da maneira mais precisa, criação por meio da perda. O seu sentido é, portanto, vizinho do sacrifício. (Bataille 2005: 33)

Sabemos que, para Bataille, o erótico pressupõe o sacrifício e a transgressão. Em alternativa à articulação de Bataille, Octávio Paz propõe algo que interessa para articular com o erotismo da obra de Alberto Pimenta. Tal como Bataille, Paz também sublinha o erótico em seu carácter ritual, destacando a zona de tensão entre o natural e o cultural. Contudo, opta por deslocar a violência e a transgressão (centrais na articulação de Bataille) para um segundo plano. Assim explica Octávio Paz: «O erotismo pertence ao domínio do imaginário, como as celebrações, representações, ritos. Precisamente porque é um ritual — continuamente inventado e praticado por homens e mulheres — cruza-se aqui e ali com a violência e a transgressão» (Paz 2001: 61). Ou seja, o que é determinante para o erotismo em Paz não é a violência e a transgressão, mas o seu carácter ritual, que estabelece um limiar entre o cultural e o natural. E esta ideia parece essencial para o modo como Alberto Pimenta articula o erótico e o artístico.

Alberto Pimenta, considera, como vimos atrás, que a única entre as produções humanas que não é cultura é a arte. E, em uma edição do programa *Câmara clara* dedicada ao erotismo, não hesitará em declarar que toda arte é erótica. Mais: afirmará que «tudo o que é humano é erótico e tudo que é desumano no homem é utilitário» (Pimenta 2006e: 03min23seg – 03min24seg). E, tal declaração, como se pode perceber através da transcrição abaixo, nada tem de ligeira:

Ele [o eros] é portanto, o deus criador e fundador. Ele é o deus da vida, justamente. É o deus da alegria e da partilha da vida. E, ao ser o deus da alegria e da partilha da vida, naturalmente é propício considerá-lo o deus do amor. Porque a vida humana... caduca, mas reconstitui-se,

reproduz-se... e não é pelo olhar, não é por palavras, é pelo sexo. Portanto, há duas maneiras de lá chegar. Mas esse primeiro, esse primeiro eros, sendo o deus dos deuses, o grande, o maior, o inicial, o do big-bang, ou o próprio big-bang, esse deus liga o homem todo, não só o sexo, os sentidos todos, o corpo todo, o espírito todo e com a natureza toda, com o mundo, com o universo.

Eu dou-lhe um exemplo muito simples, muito simples, acho que mais simples não há. Vamos supor que estamos a comer um figo — porque agora é época deles — não é por causa do símbolo, porque o figo foi sempre um símbolo sexual, basta pensar na figa ... É, estamos a comer um figo delicioso e agora dizemos ou pensamos, “mas que maravilha haver figueiras no mundo!” e “que maravilha haver uma figueira que dá um figo destes” e que “maravilha caber a sorte a mim, este figo”. E este pensamento ou estas palavras são rigorosamente, nem tem outra descrição para mim, eróticas, do deus eros. E era a esse erotismo que eu, há bocado, me referia. Agora, vamos supor que eu estou a comer o mesmo figo e digo “é bom, é bom, também foi muito caro”. Ou então digo, “é bom, é bom, e ainda por cima foi barato”. Acabou o erotismo todo. Não há nenhum. Agora há utilitarismo. (Pimenta 2006f: 10min03seg - 12min07seg)

Tudo é uma questão de perspectiva, declarou Alberto Pimenta, em outra passagem desta mesma entrevista: «para quem está de fora é pornografia, que está a ver. Para quem está dentro, a fazer, é erotismo» (2006f: 12min42seg – 12min49seg). Arriscaríamos colocar então a seguinte hipótese: em Alberto Pimenta, à semelhança da diferenciação que o autor faz entre pornografia e erotismo, a relação entre cultura e arte se dá no espaço de tensão entre exposição/consumo/função e fruição/prazer. E, também, no que se renova vitalmente. O erótico estaria no interstício entre o natural e o social, ou mesmo na desativação tanto de um quanto de outro, numa perspectiva que pode ser novamente pensada em articulação com Octávio Paz quando este afirmava que o erotismo vivia «[n]uma osmose perpétua com a sexualidade animal e com o mundo histórico, mas também em perpétua contradição com ambos» (Paz 2001: 18). O objeto erótico, como explicitado por Paz, é algo de que não se pode dispor utilitariamente. Em

sua antinomia, «[o] objeto erótico não é nem uma consciência nem uma ferramenta, mas mais uma relação ou, mais exactamente, uma função: algo a que falta autonomia e que muda de acordo com as mudanças das condições que o determinam» (*idem*: 51). Acerca de uma plasticidade do erótico, de tratar-se da expressão do corpo liberta de qualquer finalidade, escrevia Giorgio Agamben:

Usar um corpo e servir-se dele como instrumento para um fim não são, de fato, a mesma coisa. Mas tampouco se trata aqui da simples e insípida ausência de um fim, com que frequentemente são confundidas a ética e a beleza. Trata-se muito mais, de tornar inoperosa uma atividade voltada a um fim, para dispô-la a um novo uso, que não abole o antigo, mas insiste nele e o exhibe. É o que fazem o desejo amoroso e a assim chamada perversão todas as vezes que usam os órgãos da função nutritiva ou reprodutora para desviá-los — no próprio ato do seu exercício — do seu significado fisiológico em direção a uma nova e mais humana operação. Ou o dançarino, quando desfaz e desorganiza a economia dos movimentos corpóreos para reencontrá-los intactos e, ao mesmo tempo, transfigurados na sua coreografia. (Agamben 2014: 147)

Em Alberto Pimenta, por diversas vezes é o próprio poema que se exhibe enquanto *corpo erótico* expondo uma contingente fragilidade de fazer e de se desfazer, de degradar e de renascer, de continuar e de interromper, de ser e de se pensar. Em *Imitação de Ovídio*, lemos:

e o corpo
sem voz
ainda mais inatingível
perdido,
talvez nunca tido
senão em aspecto,
agora sem ressonância
em si da matéria de si
e do universo,

começa a apodrecer.

mas
não nos olhem assim
como
se nos fossem excluir.

ou incluir
(penso que é o mesmo)
apenas
porque as nossas ideias
não chegam
aonde
não querem chegar
para aí pôr uma pedra.

elas espatifam-se
contra os ossos do crânio
e trazem à boca
sangue tirado ao coração:

não é assim, amor?

é bom este gosto
da vida
porque
é quente
e sabemos que é nosso.
(Pimenta 2006a: 11, 12)

Como explicitava o autor acerca da *poesia experimentada*: trata-se de tornar atual e atuante o que foi atual antes (cf. Pimenta 1990c: 335; 1990e: 10). De Ovídio ao vídeo, somos confrontados com *formas mudadas em novos corpos*. Isto mesmo se pode perceber através de outra das *performances* para televisão que Alberto Pimenta encena: *6 árias para Cesário* (cf. Anexos – 4.2.1, p. 172). Nesta série, Alberto Pimenta brinca com a *mídia* televisiva enquanto joga com o cânone literário. Exibida em 1986, na RTP2, na

altura do centenário de Cesário Verde, os seis episódios da série trazem Alberto Pimenta e Maria Emília Castanheira encenando um jogo erótico-amoroso de um encontro sempre sugerido, mas sempre deixado em suspenso¹⁹⁷. Nas vozes e nos gestos dos dois atores, em cenários que convocam diferentes épocas e estilos fílmicos, vemos os poemas de Cesário serem alinhavados aos textos de Camões, Fernando Pessoa, Jorge Sousa Braga, José Régio, Melo e Castro, Ana Hatherly, Fernando Aguiar¹⁹⁸ e do próprio Alberto Pimenta. Repetindo o procedimento proposto em *Read & mad*, a colagem dos poemas faz «copular todos esses fragmentos de corpos rituais nascidos a séculos de distância, mas feitos uns para os outros» (1984c: 9).

E já que indiretamente recorremos ao título da antologia *Metamorfoses do vídeo* (1986a), sublinhemos que esta reúne uma série de poemas, entrevistas, crônicas, colagens e outros trabalhos intermediais do autor, organizados, como dissemos logo no início da *Tese*, sem separação por categoria ou hierarquização. Este livro, tal como outros pimentianos, revela o entrecruzamento das nossas construções simbólicas — da tradição escrita à era da «cultura-ecrã» (cf. Lipovetsky/ Serroy 2010: 91). E vemos quanto Alberto Pimenta é poderoso em revolver os signos e conceitos que se sacralizaram numa esfera autônoma (e entre estes signos aquele pelo qual entendemos o conceito de *humano*), criando com estes signos, uma atualidade *sensível*, *política* e *erótica* (porque relacional, heterogênea, vital, em movimento).

¹⁹⁷ Assim explicita a seção de abertura do programa: «A matéria da poesia é a palavra, e a palavra poética é dupla: é um som e representa uma imagem. 6 árias para Cesário é uma imagem para vários sons poéticos, em 6 sequências. A Poesia de Cesário Verde é o som que estará sempre presente, alternando com outros, e é ele o fio condutor e o espírito que orienta o jogo simbólico poético, aqui encarnado por um homem e uma mulher que nunca se encontram e nunca se separam» (Pimenta 1986d: 00-8secs).

¹⁹⁸ Júlio Pinto, em uma recensão acerca do programa, dizia: «[o]s seis episódios fazem um todo. Percorre-os a escrita circular do autor de “Ascensão de dez gostos à boca”, mas nem por isso deixa de haver um crescendo de angústia e raiva, que culmina na encenação de um poema de Jorge Sousa Braga por onde “viaja o fantasma de Kerouac”» (Pinto 1986: 25).

PARTE 4 | RITOS FINAIS



Figura 14 – Alberto Pimenta em Coimbra – preparação e ensaio para uma *performance* no Teatro Estúdio CITAC, 18 de julho de 2000.

Fonte: Acervo pessoal de Alberto Pimenta

8. In verba magistri | Uma conversa com Alberto Pimenta

Ao longo dos anos de 2017 e 2022 foram diversos os encontros com Alberto Pimenta em sua casa na Mouraria, em Lisboa. Algumas das passagens das nossas conversas, tal como se pode verificar ao longo da leitura desta *Tese*, foram acompanhando e esclarecendo questões relativas às publicações do autor e a algumas ideias acerca da sua obra. Optamos por transcrever abaixo uma conversa/depoimento de novembro de 2021 no qual Alberto Pimenta, em um generosíssimo gesto, busca traçar o que ele percebe como pontos convergentes da sua própria obra. Esta, como as outras falas mencionadas, que aparecem no decorrer desta *Tese*, são transcrições de gravações em áudio autorizadas pelo autor.

Lisboa, 13 de novembro de 2021

A.P.: Eu levei estes dias todos a pensar nisto, para pensar naquilo que tem sido feito sem pensar. Tem sido feito espontaneamente. Então a coisa é assim: a crítica é a vida social. Desde a antiguidade há um grupo pequeno que domina um grupo grande ...

O ser humano tem dor e prazer. E claro que há uma ponte entre os dois casos. Os oprimidos estão automaticamente afastados da ideia de prazer. Não é possível estar a trabalhar vinte horas por dia, não sei quantas, a cavar a terra, e haver ainda a ideia de prazer. Como é que possível? A ideia de prazer implica ociosidade. Agora é preciso não esquecer, Seu Freud esqueceu, o prazer é individual, não é do grupo, não é do conjunto. É do indivíduo. E dá-se aquela tal epifania, ou seja, uma espécie de ascensão ao divino. Deus condenou os homens a perderem a divindade. E perdemos. E de facto, as pessoas

juntam-se para terem prazer, ou homens e homens e mulheres e mulheres, mas, sobretudo, homens e mulheres. E de repente ouvem dizer e sabem que tradicionalmente.... Ouvem dizer... que a natalidade está em perigo, é preciso fazer meninos. E, sendo assim, a sociedade passa a ser o tal coito que produz um coito que produz um coito, etc. Mas eu suponho que isso não é exatamente prazer. Prazer é algo indizível, como a dor. Embora a dor possa ser metida dentro de certos campos. A dor provocada por uma fratura é diferente da dor provocada por um outro efeito. Pode-se definir um pouco o tipo de dor, senti-la, não. O médico nunca pode sentir a dor que o doente tem. De maneira que o médico quer é ter os medicamentos que resolvam. O prazer é individual. Se é individual significa que encontrar um outro do mesmo ou do outro sexo — enfim, para ser do mesmo é necessário que a pessoa tenha uma orientação amorosa para o mesmo —, do outro sexo é o normal. É preciso encontrá-lo, é preciso que haja dois para quem o prazer é o mesmo. Isso é raríííssimo. Isso aparece muito dito não assim diretamente nos franceses: no Verlaine, no Apollinaire, no Rimbaud... Dito de várias maneiras, é a tal epifania, de que eu falei quando falei do Coleridge. O Coleridge também tentou chegar lá, à epifania, sem conseguir. Resumindo, a outra metade dos meus textos, se uma metade é crítica a outra metade é prazer. É simples.

L.E.: Mas nos textos, em geral, a dinâmica da crítica encontra a do prazer, não?

A.P.: Alguns têm. Mas não todos. Longe disso. Alguns... mas... Não cheguei a pesquisar isso, mas... Metade ou muito menos têm essas duas. Têm só quando a autoridade, a ordem, o estabelecimento, atinge concretamente o direito ao prazer... Isso não está em código nenhum. O homem tem direito a isso, tem direito àquilo... mas ao prazer, não, não, isso não está, não existe De maneira que quando há uma interferência, claro, têm que estar os dois. E, claro, isso aparece em alguns textos. Textos da interferência destes dois.

L.E.: Mas não me refiro aos textos pontualmente, penso na dinâmica da obra. Fico pensando, por exemplo ... o Alberto gosta de dar atenção aos títulos... E um título, por exemplo, *Ascensão de dez gostos à boca*, tem estes dois lados: a “ascensão dos desgostos”, que é crítico, mas também a ascensão de dez gostos, que é prazer. Dentro do mesmo título...

A.P.: Mas são dez capítulos diferentes...

L.E.: E que juntam o “gostar do prazer”, com o aspecto crítico.

A.P.: Mas todos diferentes.

L.E.: Mas fico pensando, enquanto dinâmica de obra, que estes dois lados sempre estão um pouco...

A.P.: Aí, nessa obra, claramente, mas em muitas obras há só uma e uma outra coisa. E mesmo que houvesse os dois era preciso distinguir os dois. Porque os dois são precisamente opostos. Um nega e combate. O outro, pelo contrário, anseia. Isso é oposição pura. Se se juntam... Juntam-se, precisamente em conflito... E isso se encontra, talvez de fato tenha razão, na maioria dos meus textos. Talvez, sim. Até talvez no *Discurso sobre o Filho-da-puta*.

No final do *Discurso...*, o vento leva as palavras. Mas é o vento. Ele estava a falar e o vento leva. E fica cortada a sintaxe. E ao ficar cortada a sintaxe, perde-se a ordem lógica de falar. Aí, sim, claro que está a entrar um valor diferente. Quer dizer, tudo o que ele disse fica anulado pelo vento, o vento leva. Tens razão. Mas não será em todos. Na maioria talvez encontres, esse... Pensando agora, porque alguns nem me lembrei do que escrevi, alguns nem os tenho...

L.E: E no *Zombo*, que o Alberto disse ser um título propriamente satírico, tem o homem que reflete, mas tem também o homem que brinca, que joga.

A.P.: Sim, logo na capa. De facto, aí tens razão. De resto, estou a tentar encontrar... No meu opúsculo *A visita do Papa*, quando estive aqui o Papa, é só negativo, não há nada de positivo...

L.E.: O que eu acho é que mesmo quando é crítico não é um crítico ressentido. É um crítico vitalista.

A.P.: Defenda essa posição. Eu não sou contra. Mas há dois focos. E eles podem estar virados um para o outro. Ou se anulam ou interferem.

CONCLUINDO | Ou como *pensar depois no caminho*

a poesia, essa, mil vezes avaliada
para se lhe alterar a valia,
como na finança
ora para mais, ora para menos,
pois é modo dela fabricar
algo sempre incompleto e
a completar doutra vez,
foi sempre assim, foi,
e, de cada vez, ela disse
que se aproximou
mas ainda não chegou
lá onde tem de chegar, ainda falta
e sempre faltará:
doutro modo já teria acabado.

Foge a nuvem com o tempo (2022a)

«Cada novo livro de Alberto Pimenta é um recomeço», defendeu Maria Irene Ramalho (2016: 18). Um recomeço no sentido em que, como ficou demonstrado nesta *Tese*, sem minimizar o que fora feito, Alberto Pimenta se recusa a apresentar um novo livro apenas enquanto exibição de uma estética já conquistada. Alberto Pimenta não é um reescritor, não renega a forma em que seus textos foram publicados originalmente, mas cada livro seu surge como uma espécie de retomada e rearticulação de temas e formas, num processo de *interrupção* e de agravamento de tudo que escrevera anteriormente.

Neste sentido, *Pensar depois no caminho* (2018a) funciona como um desses acasos que vêm iluminar e assentar caminhos para quem estuda a obra de um autor. É um livro que diz muito acerca do desassossego da produção pimentiana ao mesmo tempo que ajuda a vislumbrar estilos e temas bem próprios do autor. Quando se acreditava que sua poesia tinha derivado para um tom de solilóquio, mais subjetivo, mais discursivo e narrativo — tom que prevalecia em livros como *Marthiya de Abdel*

Hamid segundo Alberto Pimenta (2005a); *Imitação de Ovídio* (2006a); *Indulgência plenária* (2007a); *Tanto fogo e tanto frio: O último sonho de Olímpio* (2007b); *Planta rubra* (2007c); *Prodigioso acanto* (2008b); *De nada* (2012b); *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz* (2016) —, o poeta publica um livro que vai reabilitar as possibilidades de desarticulação drástica da relação entre som e sentido e de exploração da plasticidade do símbolo linguístico, assim como da própria organização do livro enquanto *corpo que performa*; modos de fazer mais marcantes nas suas publicações das décadas de Setenta, Oitenta e Noventa. *Pensar depois no caminho* é um livro que reverbera o *Discurso sobre o Filho-da-Putá* (1977), que elucida o processo de construção de *Sex-shop suey* (1988c), que traz a cadência desconstrutiva de *Canto nono* (1981a), que é criticamente ácido com a civilização judaico-cristã tal como acontece em *Tomai, isto é o meu porco* (1992b). É também um livro que reativa o processo de colagem recorrendo à colagem de fragmentos de discurso comum, tão presente em livros como *Ainda há muito que fazer* (1998a), *Tijoleira* (2002a) e *De nada* (2012b).

Em uma recensão a *Pensar depois no caminho*, Yvette Centeno diz acerca de Alberto Pimenta que «a sua força poética tem pulsão de performance» (2018: s/p). Esta declaração salienta que, no caso do autor, a via *performativa* vai, sobretudo, ao encontro de uma atitude especulativa do fazer artístico. E inclusive em relação à sua própria obra. A presente *Tese* procura demonstrar que esta *pulsão de performance* é central na obra de Alberto Pimenta. Como vimos, a relação ritualística que Alberto Pimenta estabelece com as artes, com a poesia, com a cultura e, sobretudo, com aquilo que chamamos de civilização desempenha um papel fundamental. A par da evocação dos ritos culturais e literários que conferem um sentido de comunidade a esta civilização, Alberto Pimenta consegue se colocar sempre numa posição ávida do acontecimento que venha recusar a legitimidade identitária, a violenta unanimidade e a hedionda universalidade desta mitologia, deste modelo civilizacional. Repetindo em

termos agambenianos: Pimenta inopera a arrogância da cultura ocidental numa leitura que a devolve ao uso.

Pádua Fernandes, no ensaio «Acabaram as possibilidades de fuga: Alberto Pimenta e o fim do mundo» (2021b), já destacou os aspectos que fazem de *Pensar depois no caminho* uma das mais ferrenhas críticas pimentianas ao antropoceno e uma das mais intensas demonstrações da atenção do autor aos conceitos teológicos na base ao capitalismo (cf. Fernandes 2021b: 172). Ora, o que podemos ler em *Pensar depois no caminho* é a história de como a teologia política tece sua épica — em seu culto, em sua ciência, em sua economia, ou seja, em seus *dispositivos*. E é uma épica na qual homens, diabos e deuses dividem o protagonismo.

Tal como em outros momentos da obra pimentiana, em *Pensar depois no caminho*, Deus surge enquanto uma figura patética (cf. Supra: 92). Deus e o diabo aparecem como «sócios adoptivos» que coabitam o mundo e que, juntos, vão regê-lo brincando com contas de vidro e assistindo a tudo que acontece em um grande ecrã. Em certa altura, Deus perde o comando do ecrã. O diabo, outros diabinhos e Astarte — deusa com rituais ligados à fertilidade e à guerra — brincam com o comando. Deus, raivoso, acaba por lançá-los ao espaço, e é assim que o Diabo passa a conviver e mesmo a ser confundido com os humanos.

Recordemos que a estrutura deste livro é composta de duas partes: a primeira, intitulada «Pensar depois», que vai até a página sessenta e dois; e a segunda parte, «No caminho», que passa a ser escrita, a partir da página sessenta e três, nas páginas ímpares. Temos assim dois livros/poemas para serem lidos em paralelo: «Pensar depois» nas páginas da esquerda, e «No caminho» nas páginas do lado direito. O momento da passagem surge quando se vê a *técnica* entrar em cena — a broca para a mineração e para a medicina (bronze no minério e trepanação como primeiro método cirúrgico da medicina ocidental, prática de furar crânios para fazer sair “demônios”). É a partir da página sessenta e dois que acontece a interrupção da sequência narrativa,

anunciada pelos versos: «fazer desfazer refazer/eis os lemas/ que serviram e os guiavam» (2018a: 62). Nas páginas ímpares começa então a ser escrita a outra seção do livro, «No caminho». Esta seção aparece numa outra configuração gráfica: as palavras apresentam-se quebradas, com suas unidades silábicas espaçadas. Enquanto, do lado esquerdo, o texto da seção «Pensar depois» continua seguindo uma via mais narrativa. Isto é: de um lado, a história, a epopeia; do outro, o que se vê são unidades semânticas e rítmicas laceradas. Em termos adornianos, trata-se de uma passagem para uma experiência na qual o poema se faz da sua própria impossibilidade, trabalhando «com farrapos [da] própria linguagem. E isso está ao nível gráfico, ao nível da disposição na página, de efeitos visuais que já não são do tipo lógico» (Pimenta 2004d: 7).

Mas *Pensar depois no caminho* é também (ou sobretudo) um terceiro livro – aquele que resulta da sequência convencional de leitura, da esquerda para a direita, na junção entre «Pensar depois» e «No caminho». É este terceiro livro que mais diretamente dialoga com a contemporaneidade, pois expõe a convivência entre regimes de verdade em um contexto pós-utópico (cf. Supra: 168). Trata-se da experiência de gaguejar um agora compartilhado, um agora, porém, ainda fiado por relações de poder e de verdade, agora determinadas por *acionistas e acionadores de um verbo feito verba* (cf. Pimenta 2018a: 63). Lemos nas páginas que se seguem: «não há poema pode haver é/ rap so dia» (Pimenta 2018a: 67); «Tróia já passou ficou o rasto cresc eu/ aqui ainda é o resto/ acabou-se/ a história é isto/ a festa acabou/ ficou a louça para lavar// venceram os heróis/ não eram ainda accionistas/ mas já se adivinhava/ que viriam a ser/ coisa ah sim» (Pimenta 2018a: 79).

Estamos, pois, diante de um livro que expõe os malabarismos de um *corpus textual* concebido na História, tendo em consideração o que nela envelheceu ou se fez novo, o que se criou e o que como criação se repetiu: «o futuro continua em si o passado» (2018a: 88). E estamos diante da *profanação* pimentiana do que se vai se mantendo credível na economia simbólica da religião capitalista. Intercalados no texto

«em farrapos» da seção «No caminho», leem-se, aqui e ali, trechos de uma convocação para uma Assembleia de acionistas. O texto da convocação se mantém firme, coeso, linear, impassível ao que está no entorno dele. E todavia, este texto, que na crença ao crédito *performaria* a fiabilidade, é o que no poema se coloca como mais risível. E aqui se evidencia um outro processo, que, como quisemos destacar, é muito caro a Alberto Pimenta: o de deslocar os enunciados de contextos e, neste deslocamento, torná-los cômicos.

Pensar depois no caminho traz aquela postura risonha, inconformada e mesmo sarcástica com que Alberto Pimenta dialoga com os códigos da nossa cultura. E essa acidez crítica coaduna-se com a convocação de um impulso de voltar a criar (a pensar) o depois e o caminho — restituindo-nos algo que é de certa forma inerente à inscrição de uma subjetividade: o embate da linguagem com a épica da nossa época, com nossa vivência singular e com nossa finitude neste mundo. O livro faz da experiência de leitura do poema uma experiência de leitura e de escritura de mundo. «*Já reparaste que tiveste o mundo inteiro dentro da tua cabeça?*», escreve Alberto Pimenta nas páginas finais de *Pensar depois no caminho* (cf. 2018a: 206, 207), retomando a pergunta que havia lançado em *O silêncio dos poetas* (cf. 2003b: 260, 261).

Trata-se de uma experiência de leitura crítica, desencantada, do mundo, mas que pretende reencontrar o encantamento através do ato poético. Voltamos aqui à proposta de uma ritualidade que animaria o poético, tal como a convocava Octávio Paz, ao afirmar:

Fórmulas mágicas, ladainhas, pregações ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde se chamariam poemas. Sem a imaginação poética não haveria nem mitos nem sagradas escrituras; simultaneamente, desde os primeiros tempos, a religião confisca para seus fins os produtos da imaginação poética. (Paz 1984a: 74, 75)

Devolver à imaginação poética o desejo de uma experiência mágica — entendida, em consonância com a passagem de Octávio Paz acima transcrita, como capturada pela forma da religião — vai ao encontro daquele processo de desencantamento/reencantamento que Maria Irene Ramalho sublinha na obra pimentiana (cf. 2014a: 10). Este processo de desencantamento/reencantamento parece condizer com dois movimentos intrínsecos à obra pimentiana que quis fazer evidentes ao longo dos Sete Capítulos desta *Tese*. Por um lado, Alberto Pimenta exhibe a degradação do que parecia eterno; por outro, revive e torna novamente fértil o que havia se degradado. Criticamente, Alberto Pimenta trabalha com processos que suspendem uma determinação teleológica (de causa-efeito); processos de montagem, deslocamento, amostragem. Criativamente, o autor funde os elementos conferindo-lhes uma nova forma, uma nova matéria. E isto muito se aproxima de uma noção que, como vimos, é fulcral na obra: a de poesia *experimentada*. Alberto Pimenta a destaca no texto de *Vier-Elemente Poesie* (1989c) — ou *Poesia dos Quatro Elementos — performance* apresentada em Nuremberg.

Poesia experimentada. No pôr em acto, como neste caso, o poema *Hälfte des Lebens* de Hölderlin (previamente julgado como poesia dos 4 elementos, isto é, como aproximação ao interior das coisas através de certa organização de signos) tornou-se *actual/actuante* o que foi *actual/antes*. Os signos de terra (pêras, rosas, muros, cataventos) foram pintados em espelhos frontais uns aos outros e depois apagados, ou pendurados e queimados durante a acção. Desse apagamento nasceu no ar o fogo, que cobriu a água de cinzas. Tudo, no seu movimento, fala de si e por si. (1990: 335)

Radicalizando as conjunções entre teoria e prática, arte e vida, antiguidade e história contemporânea, imaginação e ironia (cf. Paz 1974: 84), Alberto Pimenta busca na poesia um processo de reivindicação de liberdade e de experimentação de duas concepções de tempo: o tempo teleológico — que, por diversas vezes aparece na obra

sob a imagem de uma viagem de comboio — e o tempo cósmico — pendular, espiralar, sinuoso —, que é sobretudo um tempo no qual o vivo que perece pode frutificar num novo caminho. Nesse sentido, talvez possamos afirmar que a obra de Alberto Pimenta é toda um constante *Pensar depois no caminho* — com a pausa sem ponto final, a *interrupção* que avança ciclicamente, em um retornar sempre diverso, que se coloca entre o pensamento com o tempo (*pensar depois*) e a intensidade da vida no agora (*no caminho*). E note-se que, no encerramento do livro, não há mais numeração das páginas. Vê-se, do lado esquerdo, a página vazia e, do lado direito, escrito «enFIM». A forma como a palavra está escrita a leva a ser lida como *enfim* mas também como *em fim*. Neste jogo de palavras, há um percurso que é revolvido para ser repensado, mas também há um percurso que é colocado em cena como fim, como apagamento.

Nas mais recentes obras publicadas de Alberto Pimenta, não têm sido raras as vezes em que um fim, um silêncio, é anunciado. Dizem os primeiros versos de *Zombo*: «estou exausto deste serviço,/ mais não, não peçam,/ despeçam-me» (2019a: 7). Dizem as palavras de encerramento de *Ilhíada*: «—vê-se bem que a musa está cansada!/ — então, com ou sem boninas, que se estenda no prado que aí há, e repouse» (2021a: 181).

Agora, no momento que começava a escrever as primeiras linhas destas considerações finais, veio à luz uma nova publicação, a plaquete realizada com Rui Miguel Ribeiro, *Foge a nuvem com o tempo*, dedicada a Hans Magnus Enzensberger, falecido em 24 de novembro de 2022. E mais uma vez, Alberto Pimenta afirma que se vai calar. «Saio silencioso» é última frase do livro (2022: 15). Mas nem por isso deixamos de esperar o que o autor dirá depois, o que publicará depois, o que fará depois. E não é que o estejamos acusando de não saber manter a palavra. Na verdade, o que se percebe é o autor buscando ainda a forma mais contundente de mantê-la, de mantê-la viva: tendo sempre nesta palavra o horizonte do silêncio, interrompendo e renovando o que nesta palavra falha através da voz, do corpo, dos atos poéticos. O que vemos sempre é

o Alberto Pimenta que continua a indagar a incompletude, experienciando o gesto de finitude e de não acabamento do humano, este gesto a que ele quis chamar de poesia.

Referências bibliográficas e performativas

1. DE ALBERTO PIMENTA

1.1 LIVROS | EDIÇÕES AVULSAS

- (1970) *O labirintodonte*. 1ª edição, Lisboa: edição do autor; 2ª edição, Porto: 7 Nós, 2012.
- (1971) *Os entes e os contraentes*. Coimbra: edição do autor.
- (1973a) *Corpos estranhos*. Coimbra: edição do autor.
- (1977a) *Ascensão de dez gostos à boca*. Coimbra: edição do autor.
- (1977b) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 1ª edição portuguesa, Lisboa: Teorema; 2ª edição portuguesa [com Balada do pequeno e do grande filho da puta e anotações do Professor Têlles Capêlo], Lisboa: Regra do Jogo, 1979; 3ª edição portuguesa [com notas do Dr. Telles Capêlo], Lisboa: Regra do Jogo, 1981; 1ª edição brasileira Rio de Janeiro, Codecri:1982; 4ª edição portuguesa [com notas de Capêlo Filho], Centelha: 1984; 2ª edição brasileira, Rio de Janeiro: Achimé, 2003; 5ª edição portuguesa, Lisboa: Fenda, 1991; 6ª edição portuguesa [a partir da 1ª edição], Porto: 7 Nós, 2010.
- (1977c) *Homo sapiens*. Lisboa: &etc.
- (1978a) *Il silenzio dei poeti*. Milão: Feltrinelli.
- (1978b) *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A regra do jogo; 2ª edição [revista e ampliada com *A dimensão poética das línguas*, Lisboa: Cotovia, 2003.
- (1979a) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 2ª edição portuguesa [com Balada do pequeno e do grande filho da puta e anotações do Professor Têlles Capêlo], Lisboa: Regra do Jogo.
- (1979b) *Hetereofonia*. Lisboa: &etc.
- (1980a) *Bestiário lusitano*. Lisboa, Appia; 2ª edição, Lisboa: Momo.
- (1980b) *Discurso sul Figliodiputtana*. Milão: All'Insegna del Pesce.
- (1980c-1983) *Toma* [com António Aragão]. Lisboa: edição dos autores.
- (1981a) *Canto nono*. Lisboa: Appia.
- (1981b) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 3ª edição portuguesa [com notas do Dr. Telles Capêlo]. Lisboa: Regra do Jogo.
- (1982a) *A visita do papa*. Lisboa: &etc.
- (1982b) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 1ª edição brasileira. Rio de Janeiro: Codecri.
- (1982c) «Homíliada Joyce». In: Aragão, António/ Hatherly, Ana/ Melo e Castro, E.M. (orgs.), *Joyciana*, Lisboa: &etc.
- (1982d) «Cinco teses para uma determinação do simbólico»; «Imagens do corpo». In: Barrento, João/ Barros, Eulália/ Centeno, Y.K/ Pimenta, Alberto (orgs.), *A*

- (mús) *cara diante da cara*. Dos símbolos do homem e do homem como símbolo. Lisboa: Presença, pp. 25-57; 129-149.
- (1983a) *Tríptico (Homo sapiens, SPECTacULU, Conductus)*. Lisboa: &etc.
- (1983b) *Uni-verso pro-lixo*. Animação da área do Chiado, Organização do Departamento de Arquitectura. Escola Superior de Belas-Artes, Lisboa.
- (1984a) *As 4 estações. Discurso muito íntimo*. Lisboa: &etc.
- (1984b) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 4ª edição portuguesa [com notas de Capêlo Filho]. Lisboa: Centelha.
- (1984c) *Os 3 farros. Descida aos infernos - Correspondências*. 11 de fev. 82- 8 dez. 83 [com António Aragão]. Lisboa: Editora Danúbio.
- (1984d) *Read & mad*. Lisboa: &etc.
- (1988a) *Fanny O. the rape*. Lisboa: Fenda.
- (1988b) *Sex shop suey*. Lisboa: &etc.
- (1989a) *A metáfora sinistra*. Lisboa: Quimera.
- (1990a) *Discurso sobre el Hijo de puta*. Valencia: Víctor Orenge.
- (1990b) *Um enlace feliz*. Lisboa: Destinos.
- (1991a) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 5ª edição portuguesa. Lisboa: Fenda.
- (1992a) *A divina multi(co)média*. Lisboa: &etc.
- (1992b) *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa: Fenda.
- (1992c) *IV de ouros*. Lisboa: Fenda.
- (1993a) *Santa copla carnal*. Lisboa: Fenda.
- (1994a) *O terno feminino*. Lisboa: &etc.
- (1995a) *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia.
- (1995b) *Discurso sobre o Filho-de-deus*. Porto: Edições Mortas.
- (1996a) *Adresse aux Fils de pute*. Paris: L'insomniaque.
- (1996b) *A sombra do frio na parede*. Porto: Edições Mortas.
- (1997a) *Repetição do caos*. Lisboa: &etc.
- (1997b) *Verdichtungen*. Viena: Splitter.
- (1998a) *Ainda há muito para fazer*. Lisboa: &etc.
- (1998b) *As moscas de Pégaso*. Lisboa: &etc.
- (1999a) *Elles: um epistolado* [com Ana Hatherly]. Lisboa: Editorial Escritor.
- (2000a) *Alma persona. Discurso sobre o Filho-de-deus, ao qual se segue o Discurso sobre o Filho-da-puta*. Lisboa: Teorema.
- (2000b) *Ode pós-moderna*. Lisboa: &etc.
- (2001a) *Grande colecção de inverno 2001-2002*. Lisboa: &etc.
- (2002a) *Tijoleira*. Lisboa: &etc.
- (2003a) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 2ª edição brasileira. Rio de Janeiro: Achimé.
- (2003b) *O silêncio dos poetas*. 2ª edição [precedido de *Reflexões sobre a função da arte*

- literária e de A dimensão poética das línguas*]. Lisboa: Cotovia.
- (2005a) *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Lisboa: &etc; 2ª edição, *Indulgência plentária/ Marthia de Abel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Belo Horizonte: Chão de Feira.
- (2005b) *O juízo de Deus* [com César Figueiredo]. Livro-objeto. Edição dos autores.
- (2006a) *Imitação de Ovídio*. Lisboa: &etc.
- (2007a) *Indulgência plenária*. 1ª edição, Lisboa: &etc; 2ª edição, *Indulgência plentária Marthia de Abel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Belo Horizonte: Chão de Feira; 3ª edição, Lisboa: Língua Morta, 2019.
- (2007b) *Tanto fogo e tanto frio: O último sonho de Olímpio*. Lisboa: &etc.
- (2007c) *Planta rubra*. Lisboa: &etc.
- (2008a-2009) *Autobiographie mutuelles* [com César Figueiredo]. Supondo que: Porto.
- (2008b) *Prodigioso acanto*. Lisboa: &etc.
- (2010a) *Discurso sobre o Filho-da-puta*. 6ª edição portuguesa [a partir da 1ª edição] Porto: 7 Nós.
- (2010b) *Hommage à Polanski*. Livro-objeto. 555 Ciclo Gutenberg. Lisboa: Galeria Perve.
- (2011a) *Reality show ou alegoria das cavernas*. Lisboa: Mia Soave.
- (2011b) *O desencantador*. Porto: 7 Nós.
- (2012a) *Al face-book*. Porto: 7 Nós.
- (2012b) *De nada*. Lisboa: Boca.
- (2012c) *O labirintodonte*. 2ª edição, Porto: 7 Nós.
- (2014a) *Autocataclismos*. Lisboa: Pianola Editores.
- (2014b) *Bestiário lusitano*. 2ª edição, Lisboa: Momo.
- (2015a) *Indulgência plentária/ Marthia de Abel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Belo Horizonte: Chão de Feira.
- (2016a) *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz*. Lisboa: Pianola Editores.
- (2018a) *Pensar depois no caminho*. Lisboa: Edições do Saguão.
- (2019a) *Zombo*. Lisboa: Edições do Saguão.
- (2019b) *Indulgência plenária*. 3ª edição, Lisboa: Língua Morta.
- (2021a) *Ilhíada*. Lisboa: Edições do Saguão.
- (2022a) *Foge a nuvem com o tempo*. Lisboa: Edições do Saguão.

1.2 EDIÇÕES ANTOLÓGICAS

- (1980d) *Jogo de pedras*. Lisboa: Appia.
- (1983c) *In modo di-verso*. Salerno: Ripostes.
- (1986a) *Metamorfoses do vídeo*. Organização de Filipe Liz e António Pocinho, Lisboa: José Ribeiro Editor.
- (1990c) *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.

- (2004a) *A encomenda do silêncio*. Organização de Pádua Fernandes e apresentação de Alexandre João Barbosa, São Paulo: Odradek Editorial.
- (2004b) *Deusas ex-machina*. Lisboa: Teorema.
- (2009b) *Kivenheittopeli*. Helsink: Palladium Kijat.
- (2010c) *Que lareiras na floresta*. Organização de Júlio do Carmo Gomes e de Alberto Pimenta, Porto: 7 Nós.

1.3 PARTICIPAÇÕES EM ANTOLOGIAS E CATÁLOGOS

- (1973b) «His master's voice»; «Simetria». In: Marques, José Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro (orgs.), *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 28, 29.
- (1980e) «Alberto Pimenta. Algumas notas pelo Prof. Capêlo Telles»; «Espi-ritos Actu(ais) antes». *Novas tendências na arte portuguesa: poesia visual portuguesa*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas.
- (1982e) «teckentydning»; «sångtext för brioche och fagotin»; «madrigal». In: *Smaken av oceanerna – Nutida portugisk poesi i urval och översättning av Marianne Sandels* [Poesia portuguesa contemporânea traduzida por Marianne Sandels]. Sweden: Kristianstads.
- (1986b) «O ovo». *Rio interior – selecção de poesia portuguesa*. Porto: Limiar, p. 8.
- (1987a) «Lettera d' amore n° 500»; «Lettera d' amore n° 501». In: Cavallo, Giancarlo (org.), *Mappe dell'immaginario. Poesia visuale portoghese*. Cava de Tirreni: Edizioni Il Campo, s/p.
- (1987b) «Bienvenue à la nouvelle vague». In: Aguiar, Fernando (org.), *1° Festival de Poesia Viva*. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, p. 110.
- (1986c) «Lilith ou as mulheres duma mulher». *Catálogo da exposição de Maria Mendes*. Porto: Galeria Nasoni.
- (1988c) «Le romantique». In: Aguiar, Fernando (org.), *2° Encontro Internacional de poesia e performance*. Amadora: Associação Poesia Viva.
- (1989b) «le parole del pappagallo»; «dialogo». *Milano-poesia. VII Festival internazionale di poesia, musica, vídeo, performance, danza e teatro*. Cooperativa Nova Intrapesa Ente Autonomo Milano Suono, p. 60-61.
- (1985a) «Acerca da poética ainda possível»; «Manisse – poesia para 4 dedos e polegar». *Poemografias. Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- (1984e) «Operação Iracema Pinto». *Pornex 84 - Exposição de Arte e Objetos Pornográficos*. Lisboa: &etc.
- (1990d) «His master's voice»; «Black & White». *Concreta. Experimental. Visual. Poesia portuguesa 1959-1989*. Bordéus: Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian – Paris, Maison de L'Europe, pp. 28-29.

- (1990e) «Black & White (1977)»; «Salto de cavalo (1980)»; «Love letter nº 6 (1985)»; «Touristic guide (1985)». In: Aguiar, Fernando (org.), *Visuelle poesie aus Portugal*, nº 22, Siegen.
- (1992d) «Alberto Pimenta». In: Navarro, António Rebordão/ Neves, Orlando (orgs.). *Poetas escolhem poetas. Colectânea de Poesia Portuguesa (1970-1990)*, prefácio e seleção de textos de António Navarro e Orlando Neves, ilustração de Francisco Laranjo, Porto: Lello & Irmão Editores, p. 27-33.
- (1993b) «Moitié (1992)»; «Moi (1992)». *Wor(l)d poem. Poema Mu(n)do*. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr Santos Rocha, p. 21.
- (1994b) *Lisboa qualquer lugar. Lisboa qual Lisboa*. Fotografias de Agostinho Gonçalves, Américo Silva, Fernando Curado Matos, Jean Dieuzaide, Lúcia Vasconcelos, Luís Azevedo, Monteiro Gil, Pedro Mónica. Textos de Alberto Pimenta. Grupo Iris. Lisboa: Diferença comunicação visual.
- (1996c) «Auszug aus einem brief die sonette betreffend». *Visuelle poesie – Anthologie von Eugen Gomringer*. Stuttgart: Reclam and Universal-Bibliothek, pp. 97-105.
- (1997c) «Tür auf 1996»; «Tür zu 1996». *Visuelle poesie*. Berlin: Kurt Tucholsky.
- (2001b) «Selos». *Selos de Waldemar Santos*. Porto: Éterogémeas.
- (2001c) «Entrevista (excerto)». In: Mãe, Valter Hugo (org.), *Antologia de poesia portuguesa. O futuro em anos-luz*, Porto: Quasi Edições, pp. 115-116.
- (2002b) «A ruptura do hímen na Idade Antiga (dúvidas)»; «A ruptura do hímen na Idade Moderna (ao microscópio)». In: Aguiar, Fernando e Jorge Maximino (orgs.), *Imaginários de ruptura. Poéticas visuais*. Bienal de Poesia do Douro e Vale do Côa. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 66- 67.
- (2002c) [poetograma, sem título]. *Phayum 9. Revista de creación poética visual*. Coord. José-Carlos Beltrán e María Jesús Montía. Benicarló.
- (2002d) «Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)». In: Silvestre, Osvaldo Manuel e e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, p. 202.
- (2003c) «o poeta»; «SOS – some official selves»; «climático»; «coca cola song»; «Ela chega despe-se e não diz nada». *Encontros de Talábriga – 4º Festival Internacional de Poesia de Aveiro*. Aveiro: Limiar Cooperativa de produções culturais – CRL, pp. 66-70.
- (2004c) «canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)»; «a o s fala aos estudantes de Coimbra»; «Poesia para a CEE»; «Auto-de-fé»; «Guia turístico»; «Carta de Amor nº 6»; «Read and Mad»; «Bienvenue»; «Viagem poética 1»; «Afrodite da Triumph». In: Mendes, Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro,

- Antologia da poesia experimental portuguesa: anos 60- anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, pp. 233-242.
- (2010d) «Alberto Pimenta. Homo sapiens 1977». *Anos 70. Atravessar as fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 166-169.
- (2014c) *Registo de viver*. Catálogo, Lisboa: Perve Global.
- (2021b) «Canto XXXIII (Não segundo, mas seguindo a Vida Nova)». *Poetas de Dante*. Coord. Alberto Manguel. Posfácio António Megaferreira. Lisboa: Tinta da China, pp. 375-382.

1.4 PUBLICAÇÕES EM JORNAIS E PERIÓDICOS

- (1976) «Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária». *Colóquio letras*, nº 32, Julho, pp. 5-14.
- (1978c) «Recensão crítica a “Cinco Aproximações (Peter Weiss; A. Ramos Rosa: e Alquimia e Misticismo; F. Pessoa; Hermann Hesse, de Yvette K. Centeno)”». *Colóquio letras*, Recensões Críticas, Poesia, nº 41, janeiro, pp. 87-88.
- (1980f) «Ai-cais». *Colóquio letras*, nº 53, janeiro, pp. 52-53.
- (1980g) «Hitler: um filme da Alemanha». *O jornal*, 21 de março.
- (1980h) «Luiz Vaz de Camões/ José Gomes Ferreira – montagem de Alberto Pimenta». *Loreto 13 – Revista da associação portuguesa de escritores*. Lisboa: Editorial Notícias, p. 22.
- (1981c) «Recensão crítica a *Poesia 1958-1979* de Ana Hatherly». *Colóquio letras*, nº 59, janeiro, pp. 70-71.
- (1981d) «Recensão crítica a *Stile der portugiesischen* de Winfried Kreutzer». *Colóquio letras*, nº 62, julho, pp. 90-91.
- (1982f) «Recensão crítica a *The Rediscoveres* de Ronald W. Sousa». *Colóquio letras*, nº 68, julho, pp. 77-79.
- (1983d) «Recensão crítica a *Portugal futurista* – edição fac-similada, com estudos prévidos de Nuno Júdice e Teolinda Gersão». *Colóquio letras*, nº 71, janeiro, pp. 102-103.
- (1983e) «Recensão crítica a *Plano para salvar Veneza* de Jorge Sousa Braga». *Colóquio letras*, nº 74, julho, pp. 76-77.
- (1983f) «Acerca da poética ainda possível». *A ideia – revista de cultura e pensamentos anarquista*, nº 30-31, outubro, pp. 7-10.
- (1984f) «Adan». *Hueso Húmero*, nº19, outubro-dicembre, Lima, pp. 15-28.
- (1983g-1984) *Revista Plural (nº 1 a nº 7). Cartas de iniciação e mistério*.
 «Singularidades do plural», out. 1983, pp. 45-46
 «Qualidades do diabo ou diabos de qualidades?», nov. 1983, p. 45
 «Uma personagem real», dez. 1983, pp. 45

- «1984. Um horóscopo?», jan. 1984, pp. 40-41
 «Quanto não vale um dedo», fev. 1984, p. 39
 «Março, mês de culturas», mar. 1984, p. 51
 «O “abobasco” e/ou a “identidade nacional”», abril 1984, pp. 38-39.
- (1984h) «Almada Negreiros e a medicina das cores». *Colóquio letras*, nº 79, maio, pp. 23-28.
- (1984i) «A palavra da máscara». *DN Cultura*, 16 de agosto, p. 27.
- (1984j) «Falar sem vício de palavras». *RILP - Revista Internacional de Língua Portuguesa*, dezembro, nº 2, pp. 16-20.
- (1985) «Move nº 29 – Reading entrails»; «Move nº 32 - romanticism»; «Move nº 35- Portrait of the unknown soldier»; «Move nº 36 – The reserves; «Move nº 56 - Letter to a maiden beginner». *Micromegas – a poetry magazine*, vol. XII, nº1, [a portuguese issue]. Trad. Roger Krueger, Alida Bakuzis [a partir do livro *O jogo de pedras*], University of Northern Iowa, pp. 29-31.
- (1988d) «Que poesia exprim(o)mental?». *A phala. Edição especial. Um século de poesia (1888-1988)*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 144-149.
- (1988e) «Pós-modernismo e Teoria Crítica?». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº24, março, pp. 181-186.
- (1988f) «Esta peça é sua, estime-a». *Pravda* 6, pp. 47–53.
- (1990g) «alberto entrevista pimenta». *Revista da associação de estudantes da Universidade Nova de Lisboa*, pp. 6-7.
- (1990h) «Móvel com 6 Gavetas e 3 Escaninhos Mágicos». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 de março, p. 10.
- (1991b) «Lisbon by night». *Hífen – cadernos semestrais de poesia*, nº 6 - Heresias, fevereiro, pp. 54-55.
- (1991c) *Jornal de letras, artes e ideias - Redizer*
 «Carta aberta ao ministro dos Correios», 15 de janeiro
 «Mil notícias e um soneto», 05 de março
 «Gramática da guerra», 19 de março
 «Lisboa em abril», 09 de abril
 «O meu bestiário», 23 de abril
 «Vanitas vanitatum», 05 de maio
 «Truques de português», 21 de maio
 «Magna Carta no 10 de junho», 11 de junho
 «Santos Populares», 25 de junho
 «Requiem», 02 de julho
 «A primeira anedota de alentejanos?», 16 de julho
 «Os quinhones», 06 de agosto

- «Coisas de gangsters», 03 de setembro
 «Trans-acto», 15 de outubro
 «Um ás de copas», 29 de outubro
 «... sob, sobre, trás», 12 de novembro
 «Do Programa do Sr. G.», 26 de novembro
 «Que Suciedad!», 10 de dezembro
 «Na tal noite..», 24 de dezembro.
- (1991d) «Opera del barbone». *Bollettario 1 – quadrimestrale di scrittura e critica*. Ano II, nº4 – Gennaio, Consuente Edoardo Sanguineti. Portogallo a cura e traduzione di Carmen Radulet e Alberto Pimenta, pp. 15-18.
- (1991e) «Ascoltando Mussorski». *Passaggi. Rivista trimestrale di informazioni editoriali*, nº0, Primavera, Roma, pp. 6-10.
- (1992e) «Tomorrow's yesterday». *Pose 8*, september, Amsterdam, pp. 26-29.
- (1992f) «Imago semiotica». *Espacio/Espaço escrito – revista de literatura en dos lenguas*, nº 8, Badajoz, pp. 46-50.
- (1992g) «Tudo termina debaixo da terra (na batata)». *Hífen – Cadernos semestrais de poesia*, nº 7 – Dias inúteis, pp. 9-12.
- (1992h) *Jornal de Letras, Artes e Ideias. Redizer*
 «Mariquices», 07 de janeiro
 «Queremos tudo», 21 de janeiro
 «A semente do quinto império», 11 de fevereiro
 «A multiplicação do pão e do circo», 25 de fevereiro
 «Uma perfeita cagada», 03 de março.
- (1992i) «Três estrambotes para a CEE». *Malasartes (ex -Pravda)*, nº 8, Coimbra, pp.21,22.
- (1993c) *O fiel inimigo - Quarta Coluna. Pregações*
 «Filme em Família», 07 de agosto
 «Encontros», 14 de agosto.
- (1993d) «Palavras do livro de cumprimentos da Grande Exposição de Exemplos das Caldas». *Gazeta da Poesia*, 1 outubro, p. 11.
- (1993e) «Metáfora: discurso do fingimento». *Actas – 1ª Encontro de psiquiatria do Hospital de Lôrvão*, Coimbra, pp. 59-64.
- (1995c) «Ex-voto de A.P. ao divino M.M.D do Bocage». *Utopia- Revista Anarquista de Cultura e Intervenção*, semestral, nº 2, outono-inverno, pp. 5-6.
- (1996d) «Homenaje al poeta Abílio-José Santos». *Sibila* nº 4. Revista de arte, música y literatura. Sevilha, pp. 31-32.
- (1997d) «A arte do tempo». *O escritor – Associação portuguesa de escritores*, nº 9, março, pp. 48-50.

- (1997e) «A palavra errada para a coisa certa. E tudo ajuizado pelo método hegeliano». *Vida* – parte integrante de *O independente*, nº 471, 23 de maio, pp. 29-34.
- (1998c) «¿Quién otorga los derechos del hombre?». *El viejo topo*, nº 120, julho-agosto. Barcelona, pp. 46-48.
- (1998d) «Nomen est nomen». *Tranvia. Revue der Iberischen Halbinsel*, Miradas ibéricas, dezembro, pp. 26-27.
- (1999b) «Foi uma sorte». *Revista 365*, número 5, março, p. 34.
- (1999c) «gosto da/ música/ com instrumentos/ bem temperados». *Hífen - cadernos de Poesia*, nº13 - Partituras, novembro, p. 19.
- (1999d) «na serra/caem (com calma)/ as aves». *Comentário – Revista de Ciências Sociais e Humanas*, nº 0, março 1999, Associação de Estudantes da FCSH, p. 5.
- (2000c) «poema de Alberto Pimenta». *Bicicleta*, nº 4, março. Cascais: Mandrágora - Centro de cultura e pesquisa de arte, p. 17.
- (2000d) «romantismo». *Comentário – Revista de Ciências Sociais e Humanas*, núcleo editorial autónomo da FCSH, nº 1, janeiro, pp. 5-6.
- (2003d) «Tempos do homem e da natureza». *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 15. Lisboa: Edições Colibri, pp. 75-81.
- (2003e) «o galo/ ouvi-lo/ ouvi-lhe a voz/ toda/ a madrugada/ citar-se/ entre A e O». *Inimigo rumor*, nº 15, p. 70.
- (2005c) «Ditirambo da morte e sucessão de João Paulo II». *Magma 1*. Lages de Pico, pp. 11-21. Disponível em https://triplov.com/poesia/Alberto_Pimenta/Ditirambo/Magma11.htm, [último acesso 26 de fevereiro de 2021].
- (2005d) «Lembrando José Augusto Seabra». *Saudade - Revista de poesia*, nº 7, p. 8.
- (2006b) «Leikki kivilla». Trad. para finlandês Rita Dahl. *Tuli& Savu*. Helsinki, pp. 41-43.
- (2007d) «As minhas férias inesquecíveis». *Revista Única, Expresso*, nº 1815, agosto, pp. 24-25.
- (2007e) «Acentos no irreal da realidade». *Cadernos de literatura comparada – Poesia e outras artes, do modernismo à contemporaneidade*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 49-63.
- (2013a) «Diógenes». *Cão celeste*, nº 4. Lisboa, pp. 85-90.
- (2015b) «Os portugueses nunca comungaram do ideário marxista – instalação de palavras em 6 capítulos por Alberto Pimenta». *Intervalo*, nº 7. Lisboa: Vendaval e Pianola, pp. 11-17.
- (2017a) «Poesia dos quatro elementos». *Jornal de Letras Artes e Ideias - Performance Arte em Portugal*, 29 de março a 11 de abril, p. 18.
- (2017b) «sem título». *Cão celeste*, nº11, p. 15.

- (2018b) «Cena para dois homens, ou duas mulheres, ou uma mulher e um homem, etc.». *Eufeme – magazine de poesia*, nº6, março, pp. 8-10.
- (2020a) «Homo sum». *Torpor. Passos de voluptuosa dança na travagem brusca*, Abysmo, maio. Disponível em <https://torpor.abysmo.pt/ensaio/homo-sum/>, [último acesso 29 de novembro de 2021].
- (2020b) «Discurso sobre o Filho-da-puta» [publicação integral do livro]. *Serrote – uma revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*, nº35 -36, Instituto Moreira Sales.
- (2022b) «O espírito da coisa». *Ouriço - revista de poesia & crítica cultural*, nº2, pp. 50-51.

1.5 ENTREVISTAS | INQUÉRITOS

- (1973c) «Humor e o resto» [a Fernando Assis Pacheco]. *Jornal República*, Lisboa, 18 de outubro.
- (1978d) «“A arte de ser português” gargalhada muito séria na TV» [a José Manuel Moreira]. *Se7e*, Lisboa, 14 de dezembro, pp. 10, 11.
- (1980i) «Inquérito». *Cadernos de Literatura – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra* - Número 7, pp. 6-7.
- (1981e) «Alberto Pimenta risponde a tre domande sul ruolo del Diavolo nel teatro di Gil Vicente» [a cura di Luciana Stegagno Picchio]. *Quaderni portoghesi* 9-10, estratto. Primavera – Autunno, Giardini editori e stampatori in Pisa, pp. 321-327.
- (1985b) «Alberto Pimenta. A força do prazer» [a Maria Emília Correia]. *Suplemento Diário de Lisboa*, 28 de janeiro, p. 6.
- (1988g) «A cultura aceita sempre o estatuto da indigência» [a Carlos Benigno da Cruz]. *Diário Popular*, 8 de junho.
- (1988h) «O poder é sempre um abuso» [a Júlio Pinto]. *África*, 31 de agosto, p. 29.
- (1990i) «Insubordinar, diz ele» [a Carlos Vaz Marques]. *Jornal de letras, artes e ideias*, 9 de julho, pp. 8-10.
- (1991f) «Vivencias poéticas creadas con el cuerpo y la presencia. El escritor Alberto Pimenta» [a Concha Garcia]. *Cuadernos del Sul*, Cordoba, jueves 11 de Abril, p. 32.
- (1991g) «Rito e silêncio em Alberto Pimenta» [a Joelhe Herminé Ghararian]. *Jornal de letras*, 26 de fevereiro, p. 12.
- (1992j) «As minhas receitas são a fogo lento». *Diário de Notícias*, 27 de junho.
- (1992k) «Kuuden aistin runous» [a Merja de Mattos-Parreira] e poemas traduzidos por Isen von Hellens. *Nuori voima*. Helsinki, pp. 26-29.
- (1993f) «A minha poesia é muita pensada contra o pensamento» [a Mário Santos]. *Público*, 27 de novembro, p. 7.
- (1994c) «Censura inquisitorial». *Visão*, 7 de dezembro, p. 7.

- (1995d) «Já sei que estas coisas censuram sempre». *Público*, domingo, 23 de julho, p. 40.
- (1999e) «O país procura sempre colo onde se aninhe» [a Afonso Cautela]. *A Capital*, Sábado, 4 de novembro, pp. 19- 21.
- (1999f) «Duvidar por uma certa ordem» [a António Pocinho]. *Le, livros e leitores*, nº46, pp. 50-57.
- (2000e) «Alberto Pimenta» [a José Mário Silva]. *DNA – Suplemento de sábado do Diário de Notícias*, 18 de novembro, pp. 14-21.
- (2002d) «Um profundo conhecedor da Alemanha». *Diário de Notícias*, 22 de setembro, p. 17.
- (2004d) «morte ou para a morte» [a Floriano Martins]. *Jornal Rascunho*, p.21.
- (2004e) «Performances contra o vazio» [a Rogério Barbosa da Silva]. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Julho, Ano38, nº 1270, pp. 4-7.
- (2006c) «Sal e Pimenta» [a Eduardo Miragaia e Viriato Teles]. *Epicur*, pp. 53-59.
- (2008c) «Vítor Silva Tavares descobriu o título do último livro de Alberto Pimenta» [com Vítor Silva Tavares a Joelhe Herminé Ghararian]. *Ípsilon*, 14 de março, p. 9.
- (2010e) «Tortura e metafísica: Entrevista com Alberto Pimenta» [a Pádua Fernandes]. *O palco e o mundo*. Disponível [http://opalcoeomundo.blogspot.pt/2010/10/alberto-pimenta-tortura e-metaphisica.html](http://opalcoeomundo.blogspot.pt/2010/10/alberto-pimenta-tortura-e-metaphisica.html), [último acesso em 8 de agosto de 2018].
- (2012d) «Resposta ao inquérito “Poesia e resistência”». Disponível lyracompoetics.org/pt/pt/poesia-e- resistencia/ (consultado)
- (2013b) «Alberto Pimenta. Desobediência poética». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de março, pp. 8-11.
- (2013c) «Entrevista» [a Jacinto Silva Duro]. *Jornal de Leiria*, 28 de fevereiro, pp. 8-10.
- (2013d) «Entrevista com Alberto Pimenta» [a Morgana Rech]. In: *A vontade de criar (arte literária): Uma leitura inaugural acerca da existência de Alberto Pimenta*, pp. 104-110.
- (2013e) «For poet Alberto Pimenta anything is possible» [by Millecent Borges Accardi]. *Portuguese American Journal.com*. Disponível em <http://portuguese-american-journal.com/for-poet-alberto-pimenta-anything-is-possible-interview/>
- (2017b) «Entrevista a Alberto Pimenta». *Jogos Florais*, 29 de setembro de 2017. Disponível em <https://www.jogosflorais.com/entrevista/tag/Alberto+Pimenta>, [último acesso 12 de outubro de 2020].
- (2018c) «Cuidado. Este é um Homem-Picante» [a Joana Emídio Marques]. *Observador*, 5 de maio, disponível em <https://observador.pt/2018/05/05/alberto-pimenta-cuidado-que-este-e-um-homem-picante>, [último acesso 28 de fevereiro de 2019].

- (2019c) «Alberto Pimenta: o poeta que leva os bois a visitar o presidente». *Diário de Notícias*, 17 de agosto. Disponível em <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/17-ago-2019/alberto-pimenta-o-poeta-que-leva-os-bois-a-visitar-o-presidente-11208357.html>.
- (2020b) «Alberto Pimenta: “Tenho sido um grande contrabandista de ideias e palavras”» [a Bernardo Mendonça]. *Jornal Expresso*, A beleza das pequenas coisas, publicado em 28 de fevereiro de 2020. Disponível em <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2020-02-28-Alberto-Pimenta-Tenho-sido-um-grande-contrabandista-de-ideias-e-palavras> [último acesso 29 de novembro de 2020].
- (2021c) «A inevitabilidade da passagem do tempo» [a Manuel Halpern]. *Jornal de letras, artes e ideias*, 14 a 27 de julho, p. 9-11.

1.6 PREPARAÇÃO DE EDIÇÕES

- (1978e) *Almeida Garrett: O magriço ou doze da Inglaterra* (texto fixado e comentado). Lisboa: Edições 70.
- (1978f) *José Daniel Rodrigues da Costa: O balão ou os habitantes da lua* (texto comentado). Lisboa: Edições 70.
- (1982g) *Musa anti-pombalina* (sátiras anónimas ao Marquês de Pombal). Lisboa: A Regra do Jogo.

1.7 TRADUÇÕES

- (1985c) *O Parque*. Botho Strauss. Encenação de Stephan Stroux. Lisboa: Teatro Cornuscópia.
- (1991f) *A força do hábito*. Thomas Bernhard. Lisboa: Cotovia, Teatro Nacional D. Maria II.
- (1994d) «Guinqueseria» [Miscelânea, paródias e charadas de Lewis Carroll]. In: *Alice*. Thalia Theater. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- (1995e) «Boémia dá para o mar». Ingeborg Bachmann. *Runa – Revista portuguesa de estudos germânicos – A Áustria de 1945 aos nossos dias. Antologia literária bilingue, estudos de literatura e cultura, entrevistas*, nº 23-24, pp. 46-49.
- (2003f) «Ainda receio...». Ingeborg Bachmann. *Qual é a minha ou a tua língua. – cem poemas de amor de outras línguas*. Org. Jorge de Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 122.
- (2003g) «Comme». Robert Desnos. *Qual é a minha ou a tua língua. – cem poemas de amor de outras línguas*. Org. Jorge de Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 93.

- (2003h) «O bordel da Danaide». Georges Bataille. *Qual é a minha ou a tua língua. – cem poemas de amor de outras línguas*. Org. Jorge de Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 87.
- (2003i) «Recordação de Marie A...». Bertold Brecht. *Qual é a minha ou a tua língua. – cem poemas de amor de outras línguas*. Org. Jorge de Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 124.
- (2006d) «Marcial não moralizado – dúzia e meia de traduções a dedo de Alberto Pimenta». *Telhados de vidro*, n° 7, pp. 49-65.
- (2010f) «O ídolo. Soneto do olho do cu». Arthur Rimbaud/ Paul Verlaine. *Telhados de vidro*, n° 14, pp. 36-37.
- (2017c) *A balada do velho marinheiro*. S.T. Coleridge. Lisboa: Edições do Saguão.
- (2019d) *66 poemas*. Hans Magnus Enzensberger. Escolhidos e traduzidos por Alberto Pimenta. Lisboa: Edições do Saguão.

1.8 PERFORMANCES, HAPPENINGS, ATOS POÉTICOS & OUTRAS APARIÇÕES PÚBLICAS

- (1977d) *Homo sapiens*. Lisboa: Zoológico de Lisboa, Palácio dos Chimpanzés, 31 de julho.
- (1979c) *Heterofonia* [com Eulália Barros (assistência de encenação e construção sonora), Lina Novais (assistência de encenação e figurinos), José Castanheira (espaço cênico), Conceição Barreto (máscaras), Justo Prieto e Francisco Figueira (luzes), a cantora Natália de Matos e os actores Carmo Sousa Dias, Filipe Domingues, Francisco José Gonçalves, Henrique Manuel Viegas, Maria Emília Castanheira, Maria José Passos, Marina Pinto, Marques d’Arede (no papel de “cego”), Rui Pinto e Vítor Azevedo]. GITT - Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria, 9 de junho de 1979.
- (1980j) *Spectaculu* [com Maria Emília Castanheira, Maria Eugénia Vasques, Teresa Barata], PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa. Lisboa: GNAMB.
- (1982h) *Conductus*. “Projectos & progestos”. Coimbra: Teatro Estúdio CITAC.
- (1983h) *In-modo di-verso*. leitura-performance, lançamento de antologia, Salerno.
- (1984l) *Os 3 farros* [com António Aragão]. Salão da Casa de Lafões.
- (1984m) *Operação Iracema Pinto*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- (1985d) *A chávena portuguesa da asa quebrada*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, com a colaboração de Rui Zink, 17 de janeiro.
- (1985e) *Auto de fé*. Poemografias: Exposição Intinerante de Poesia Visual. Évora: Galeria Municipal.

- (1985f) *Conferência-performance*, Poemografias: Exposição Itinerante de Poesia Visual. Lisboa: Galeria Diferença.
- (1985g) *Poesia contra verso* [com Fernando Aguiar]. Lisboa: Animação da Área do Chiado, ESBAL.
- (1985h) *Teatro do artifício - O desafio da mudança*. Organização Escola de Belas Artes de Lisboa. Lisboa: Animação da Área do Chiado, 5 a 7 de julho.
- (1986d) *Afrodite da Triumph* [apresentação pública de *Metamorfoses do vídeo*]. Lisboa: Cave Livrarte, 15 de maio.
- (1986e) *Homenagem da vanguarda à retaguarda* [lançamento do livro *Poemografias*]. Lisboa: Sociedade Nacional das Belas Artes.
- (1987c) *Bed painting*, [com Fernando Aguiar]. Ciclo de Poesia Viva. Porto: Museu de Serralves.
- (1987d) *Metástase I*. Funchal.
- (1988i) *A metáfora sinistra*. Semana Cultural da Associação Portuguesa de Escritores dedicada ao tema “Literatura e Erotismo”. Lisboa: Fórum Picoas, 19 de março.
- (1988j) *Esta peça é sua estime-a* [com António Pocinho; Maria Emília Castanheira; Rui Zink]. Performarte II – Encontro Nacional de Intervenção e Performance. Lisboa: Galeria Municipal Recreios Desportivos.
- (1988k) *Ex voto de AP ao divino MM du Bocage*. Ação poética na inauguração da Exposição de Poesia Outras Escritas Novos Suportes. Setúbal: Museu de Setúbal (Convento de Jesus), 12 de Novembro,
- (1988l) *Metástase II*. 1º Festival de Poesia Viva. Amadora: Galeria Municipal, 10 a 28 de fevereiro.
- (1989c) *Arti-colazione*. Milano-poesia – VII Festival internazionale di poesia, musica, video, performance, danza e teatro. Milão.
- (1989d) *Vier elemente poesie*. Nuremberg.
- (1990j) [Happening apresentação de *Obra quase incompleta*]. Cooperativa Árvore, Porto.
- (1990k) *Rituais de poluição* [lançamento *Discurso sobre el Hijo de puta*]. Valencia.
- (1990l) *Um enlace feliz*. Lisboa: Vala Comum.
- (1991g) *Homo venalis*. Lisboa: porta da Igreja dos Mártires.
- (1991h) [Ação na “Feira do Livro de Lisboa”]. Feira do Livro de Lisboa, 10 de de junho.
- (1993g) *Grande exposição de exemplares das Caldas*. Caldas da Rainha: Praça do Mercado, 25 de setembro.
- (1993h) *Wor(l) poem - Poema mundo* [com Manuel Portela]. Abertura da exposição Internacional de Poesia Visual, Figueira da Foz.
- (1994e) *Conferências do inferno. A meio do caminho da nossa vida*. Porto: Instituto Ateneu Comercial.

- (1995f) [Participação em Encontro com poetas]. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 20 de maio.
- (1999g) *Uma tarefa para o ano vindouro* [com Carlos Macedo, Diogo Bento, Luís Barros, Marta Lança e Pedro Serra Lino]. Lisboa: Ler Devagar, 31 de dezembro e 1 de janeiro.
- (2000f) *The pig brother*, Festival w.a.y (who are you?). Organização Rui Nunes. Lisboa: Discoteca Lux, 20 de setembro.
- (2002e) *Fiquem com a cultura, que eu fico com o Brasil*. Cine-performance, instalação com Edgar Pêra. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=J4rT_VGS-5E, [último acesso 10 de agosto de 2022].
- (2003j) 4º Festival internacional de poesia "Encontros de Talábriga", Aveiro.
- (2006e) *Passagem*. Festival DizSonante - sound poetry, sound art, spoken word, oralidades. Guarda: Teatro Municipal, 30 de novembro.
- (2007f) *Pequenos estragos*. Coimbra: Teatro Académico Gil Vicente, 26 de maio.
- (2010g) *Registo(s) de viver*. Lisboa: Galeria Perve, 19 de janeiro.
- (2011c) *Feitiços*. Imergência - Encontro de performance. Lisboa: Galeria Zé dos Bois, 19 de janeiro.
- (2012e) *Lançamento do livro Al face-book*. Porto: Livraria Gato Vadio 31 de março. Trecho da apresentação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-25xLIKwXoc>, [último acesso 27 de maio de 2021].
- (2014d) *Hortense visita Lício* – Vídeo-instalação de Edgar Pêra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Xlr5rLz0Y>, [último acesso 10 de agosto de 2022].
- (2017d) Na atribuição do Prémio Diógenes [com Maria Emília Castanheira]. Lisboa: Paralelo W, 22 de dezembro.
- (2018d) *(Quase) toda uma vida* [entrevista a Anabela Mota Ribeiro]. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 14 de outubro.
- (2019e) [Áudio-instalação] leitura de poema inédito em homenagem à Livraria Gato Vadio, com Edgar Pêra, na antestreia de *O Homem Pykante: Diálogos kom Pimenta no Cinema Trindade*. Porto: Cinema Trindade, 9 de fevereiro. Áudio disponível no vídeo:
http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Edgar_pera/filme_edgar_pera_apresentacao.html
- (2019f) *Bónus e Bénus*. Vídeo-performance com Edgar Pêra. Disponível em: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Edgar_pera/filme_edgar_pera_apresentacao_2_parte.html, [último acesso 10 de agosto de 2022]

- (2019g) *Sessão especial - O homem pykante: Diálogos kom Pimenta, de Edgar Pêra*. Lisboa: Cinema Monumental, 6 de abril.
- (2019h) [Participação *Clube dos Poetas Vivos*]. Coord. Teresa Coitinho. Lisboa: Teatro Nacional Dona Maria II, 3 de dezembro.
- (2021d) *Evocação de Aragão. Cine-performance de Alberto Pimenta*. Um filme de Edgar Pêra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=78U1m3ZziOQ>, [último acesso 10 de agosto de 2022].
- (2021e) «Alberto Pimenta lê Samuel Taylor Coleridge». *Aula de poesia mundial*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 23 de setembro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C0ViL6raPkQ>, [último acesso 10 de agosto de 2022].

1.9 OBRAS GRÁFICAS | PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES

- (1962) *Exposição de colagens e outros materiais mistos*. Haus Buhl, Heidelberg.
- (1980k) *Espi-ritos actu(ais)antes*. Arte Portuguesa - Poesia Visual Portuguesa, CAPC, Coimbra, 1 a 14 de novembro.
- (1980l) *Exposição arte Postal*. Galeria Quadrum, Lisboa.
- (1983i) *Uni-verso pro-Lixo*. Instalação. Animação do Chiado, Escola Superior de Belas Artes, Lisboa.
- (1986f) *Murmúrios*. Exposição de objetos, Atelier 15, Lisboa.
- (1987e) *Retículos*. Exposição de visual e concretos, com E. M. de Melo e Castro; Fernando Aguiar; Ana Hatherly, Atelier 15, Lisboa.
- (1987f) *Poesia viva*. Exposição coletiva de poesia concreta e visual, Museu da Figueira da Foz.
- (1993i) *Paricipação Álbum de Eugen Gomringer, Konkrete poesie - zwei generation*, St. Gallen.
- (1993j) *Colagem*. Exposição Zwergomenta, Deutsches Gartenzwergmuseum.
- (1993k) *Díptico Moitié/Moi (1992)*. Wor(l)d poem. Poema Mu(n)do. Museu Municipal Dr Santos Rocha, 15 de maio a 06 de junho.
- (1997f) *Visuelle Poesie*. Kurt Tucholsky. Rheinsberg, 25 Mai bus 06 juli. Vídeo documental da exposição disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yDjM3c3vKs>
- (1999h) «SOS». Poesia dal mondo, *Terzo Festival Romapoesia*, Porta Portese, Roma, 14 a 16 de outubro.

1.10 SÉRIES DE TELEVISÃO

- (1978g-79) *Arte de ser português* [com direção de Jorge Listopad]. Série em 10 episódios, RTP 1. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/?advanced=1&s=Arte+de+ser+português>, [último acesso 10 de agosto de 2022].
- (1986g) *6 Árias para Cesário* [com direção de Cecília Netto]. Série televisiva em 6 episódios com Maria Emília Castanheira, RTP2. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/?advanced=1&s=6+árias+para+cesário>, [último acesso 10 de agosto de 2022].

1.11 PARTICIPAÇÃO EM FILMES

- (2000g) *Geração feliz (Happy generation)* - Filme de Leonor Areal
- (2018e) *O homem pykante - diálogos com Pimenta* - Filme de Edgar Pêra.

1.12 PARTICIPAÇÃO EM RÁDIO, TELEVISÃO, INTERNET

- (1978h) *Perfil* - um programa de Alexandre O'Neill e Rui de Britto, 21 de novembro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aNPUI9p3EtU>, [último acesso 20 de março de 2021].
- (1980m) *Café concerto*. 06 de novembro, Rádio Comercial. Disponível em https://www.podomatic.com/podcasts/cafe--concerto/episodes/2010-11-06T12_58_29-07_00, [último acesso 4 de agosto de 2022].
- (2006f) *Câmara clara*. RTP2, 22 de setembro. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/alberto-pimenta/>, [último acesso 2 de março de 2021].
- (2006g) «Portugal de... Alberto Pimenta». *Programa Portugal de...*, RTP1, 24 de outubro de 2006. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-de-alberto-pimenta/>, [último acesso 30 de março de 2021].
- (2008d) *Câmara clara*, RTP2, 20 de janeiro. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/alberto-pimenta-e-vitor-silva-tavares/>, [último acesso 4 de agosto de 2022].
- (2012f) «Alberto Pimentas's question». *Poems videos*. 10 março. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PVRJLNkzz-c/>, [último acesso 20 de março de 2021].
- (2014e) *Última lição de Alberto Pimenta na Universidade Nova de Lisboa*. 7 de janeiro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?>, [último acesso 25 de fevereiro de 2019].
- (2016b) «Alberto Pimenta. *Tanto fogo e tanto frio*». *Arquipélago - Episódio 4*, 28 de

- fevereiro de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mKkzLJ3Ri8I>, [último acesso 12 de abril de 2022].
- (2016c) *Alberto Pimenta lê poema Postscriptum no Gato Vadio*. 12 de abril. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=icgekfbFq1w&t=21s>, [último acesso 25 de fevereiro de 2019].

2. LEITURAS ENCENADAS, VERSÕES MUSICAIS E ADAPTAÇÕES DE TEXTOS PARA O TEATRO

Calero, Xerome

- (2003) *Discurso sobre o Fillo-de-puta*. Auditorio del Concello de Vigo, Máscara Produccións, 24 e 25 de outubro.

Rodrigues, Américo

- (2011) *Leituras da Poesia Experimental Portuguesa*. Coordenação: Rui Torres; Captura e edição de som: Luís Aly. Guarda, 30 de abril. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/americo-rodrigues-leituras-da-poesia-experimental-portuguesa/>, [último acesso 4 de agosto de 2022].

Alves, João/ Augusto, Pedro [aka Ghuna X]/ Deus, Ana/ Soares, Alexandre

- (2011) «Degrau (Cuidado)». In: *Reality show ou alegoria das cavernas*. CD com poemas de Alberto Pimenta. Lisboa: Mia Soave.

Bento, Diogo/ Bonneville, Miguel/ Fragoso, Elisabete

- (2014) *As 4 estações*. Teatro Nacional Dona Maria II, Lisboa.

Azguime, Miguel/ Ramos, Fernando Mora

- (2020) *Discurso sobre o Filho-da-puta, de Alberto Pimenta*. Teatro da Rainha, Caldas da Rainha.

3. SOBRE ALBERTO PIMENTA

Alonso, Antía Monteagudo

- (2018) *O conceito do poético em Alberto Pimenta e Antón Reixa*. Tese de mestrado em Estudos Literários, culturais e interartes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Amaral, Ana Luísa

- (2017) «*Marthya de Abdel Hamid, segundo Alberto Pimenta* – Da terra e e do corpo queimados, mas do coração regendo a vida». *Via Atlântica*, n° 32, dezembro, pp. 16-29.

Anglada, Carolina

- (2015) «Uma forma qualquer de silêncio: recusa e empenho na obra de Alberto Pimenta». *Revista dessassossego*, n° 13, junho. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i13p69-78>, [último acesso 12 de julho de 2021]

Ánguelov, Dimíter

- (1994) «recensão de *O terno feminino*». *Jornal Expresso*, Lisboa.

- Barbosa, João Alexandre
(2004) «A poesia afiada de Alberto Pimenta». In: Fernandes, Pádua (org.), Texto de apresentação da antologia *A encomenda do silêncio*. São Paulo: Odradek Editorial.
- Barrento, João
(1982) «Recensão crítica a *Jogo de Pedras*, de Alberto Pimenta». *Colóquio letras*, n.º 68, pp. 68-69.
- Branco, Maria do Carmo Castelo
(2014) «Alberto Pimenta: uma leitura quase incompleta». *Poesia experimental portuguesa: contextos, entrevistas, metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 56-66.
- Caetano, Maria João
(2000) «A procurar a verdadeira identidade». *Diário de Notícias*, 13 de setembro, p. 42.
- Cardoso, Inês Pereira
(2016) *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo. A resistência à globalização em Alberto Pimenta*. Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2017) «Figurações do feminino na poesia erótica de Alberto Pimenta». *Revista desassossego*, n.º 9, pp. 183-197.
- (2018a) «às vezes julgo-me na iminência de ver o horror: pensar a Europa em 3 farros. descida aos infernos de António Aragão e Alberto Pimenta». *Cadernos de literatura comparada*, n.º 38, pp. 430-438.
- (2018b) «Hoje, não nos chamam escravos, mas temos dono: denúncia e libertação em Homo Sapiens e Homo Venalis de Alberto Pimenta». *eLyra: Revista da rede internacional lyracompoetics*, n.º 10, pp. 213-230.
- Carneiro, Eduardo Guerra
(1972) «Formal/formol» [recensão de *Os entes e os contraentes*]. *Diário de Lisboa*, 31 de Março, p. 8.
- Carvalho, Augusto de
(1979) «Quem tem medo do espelho?» [recensão do programa *Arte de ser português*, RTP1]. *Expresso*, 6 de Janeiro.
- Carvalho, Teresa
(2021) «Alberto Pimenta. Contra os glutões, avançar avançar» [recensão a *Ilhíada*]. *Jornal I online*. 28 de junho. Disponível em <https://ionline.sapo.pt/artigo/739023/alberto-pimenta-contra-os-glutoes-avancar> avancar?seccao=Mais_i&fbclid=IwAR0MtEqQ4n8Z4F1mFzoV-zYmsrk9vnYRsLDYbgITEkZrzxxBhiwSGd6IMNQ, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- Centeno, Yvette
(1984) «*Os 3 farros - descida aos infernos*». *DN Cultura*, 6 de setembro de 1984, p. 26.

- (2018) «Alberto Pimenta, pensar depois/ no caminho». Blogue *Literatura e arte*, 17 de junho de 2018. Disponível em <http://literaturaearte.blogspot.com/2018/06/alberto-pimenta-pensar-depois-no-caminho.html>], [último acesso 3 de julho de 2018].
- Cilleruelo, José Angel
 (1987) «La pasión según Alberto Pimenta». *Borrador - página literária*, 18 de março, p. 13.
- Clemente, Miguel
 (2004) «Alberto Pimenta, um poeta silencioso?». *Jur.nal. Associação de estudantes da Faculdade de Direito da Universidade Nova de Lisboa*, maio, p. 16.
- Conrado, Júlio
 (1971) «Livros 70/ Panorâmica». *Vida mundial*, 1 de janeiro de 1971, p. 23
 (1974) «A Vida Literária em 1973». *Jornal o século*, Lisboa, 1 de janeiro, p. 4.
- Eiras, Pedro
 (2008) «Alberto Pimenta — *Tanto fogo e tanto frio. O último sonho de Olímpio e Prodigioso Acanto*». *Colóquio letras*. Recensões Críticas.
- Emílio-Nelson, José
 (1993) «Poesia Dissonante» [recensão de *Santa copla carnal*]. *Jornal de notícias, Leituras*, 7 de dezembro, p. 40.
 (1995) «O baralho de ensaios» [recensão de *A magia que tira os pecados do mundo*]. *Jornal de notícias, Leituras*, 27 de junho, p. 40.
 (1997) «Humor corrosivo». *Jornal de notícias*, 10 de junho.
 (1999) «A propósito da *Obra quase incompleta* de Alberto Pimenta. Agudeza e Arte de Engenho». *Jornal de notícias*, 31 de julho de 1999, p. 14.
- Evangelista, Lúcia Liberato
 (2017) «A arte de ser português. Um programa poético-performativo de Alberto Pimenta». *Ofício múltiplo — poetas em outras artes*. Org. Joana Matos Frias; Pedro Eiras; Rosa Maria Martelo. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 213-227.
 (2020) «[Recensão a] Alberto Pimenta, *Zombo* (Lisboa: Edições do Saguão, 2019)». *Portuguese Studies. The literatures, cultures and histories of the Portuguese-speaking world, Modern Humanities Research* 3- 2.
 (2021a) «A poesia não dá descanso». *Flauta de luz*, n° 8, julho, pp. 188-197.
 (2021b) «O enunciado performativo e a contraversão da autoridade em Alberto Pimenta». *Poesia e política na atualidade. Aproximações teóricas e práticas*. Porto: Afrontamento, pp. 213-227.
- Fernandes, Pádua
 (2004) «Da inexistência de Alberto Pimenta». Posfácio da antologia *A encomenda do silêncio*, Pádua Fernandes (org.). São Paulo: Odradek Editorial, pp. 166-169.
 (2007) «Extravagante e viajado estrangeiro daqui e de todo lugar: *Indulgência plenária* de Alberto Pimenta». *K Jornal de Crítica*, número 16, sexta-feira, 18 de novembro. Disponível em <http://opalcoemundo.blogspot.com/2011/11/alberto-pimenta-tortura->

- [estupro-e.html](#) com o título: “Alberto Pimenta, tortura, estupro e assassinato: a *Indulgência plenária*”, [último acesso 5 de julho de 2018].
- (2010a) «O desejo a escapar da boca. Alberto Pimenta e a censura como poética». *Revista Letras ComVida - Literatura, cultura e arte*, Revista do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa número 1, Lisboa, 1º semestre de 2010, pp. 82-88.
- (2010b) «Ainda a inexistência de Alberto Pimenta». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.pt/2010/07/ainda-inexistencia-de-alberto-pimenta.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2011a) «Tortura, estupro, assassinato: a *Indulgência plenária*». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2011/11/alberto-pimenta-tortura-estupro-e.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2011b) «Pimenta, poços e ONU: *Reality show ou a alegoria das cavernas*». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2011/03/pimenta-pocos-e-onu-reality-show-ou.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2011c) «Portugal, Alberto Pimenta e o *Desencantador*». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2011/08/portugal.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2011d) «Alberto Pimenta na tevê e a liberdade dos afetos». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2011/11/alberto-pimenta-na-teve-e-liberdade-dos.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2012a) «*Al face-book*, ou o que Alberto Pimenta dislikes». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2012/07/al-face-book-ou-o-que-alberto-pimenta.html>, [último acesso 27 de maio de 2021].
- (2012b) «Antes das redes sociais, Pimenta entre Roma e Iraque». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2012/04/antes-das-redes-sociais-pimenta-entre.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2013a) «Alberto Pimenta e *De nada*, ou a revolução como pergunta». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2013/02/alberto-pimenta-e-de-nada-ou-revolucao.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2013b) «“Andei na rua e fiquei com farrapos do que vi”: Alberto Pimenta, poesia e política». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2013/04/andei-na-rua-e-fiquei-com-farrapos-do.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2014a) «Alberto Pimenta: última lição na UNL e o Prêmio Diógenes». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2014/01/alberto-pimenta-ultima-licao-na-unl-e-o.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2014b) «Presença e ausência de Alberto Pimenta nos palcos portugueses: *As 4 estações e Gisberta*». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2014/07/presenca-e-ausencia-de-alberto-pimenta.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2015) «O maior poeta da língua volta ao Brasil: livros contra a invasão do Iraque e o assassinato de transexuais». *O palco e o mundo*. Disponível em

- <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2015/12/o-maior-poeta-da-lingua-volta-ao-brasil.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2016) «Alberto Pimenta a toda voz». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2016/05/alberto-pimenta-toda-voz.html>, [último acesso 5 de julho de 2018].
- (2018) «O roteiro da humanidade segundo Alberto Pimenta: *Pensar depois no caminho*» blogue *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/search?q=Pensar+depois+no+caminho>, [último acesso: 10 de setembro de 2019].
- (2019) «Do Bolso ignaro à boca de Parmênides: Alberto Pimenta zomba». *O palco e o mundo*. Disponível em <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2019/06/do-bolso-ignaro-boca-de-parmenides.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2020) «Alberto Pimenta e o *Discurso sobre o filho-da-puta* de volta, em tempos muito apropriados, ao Brasil». *O palco e o mundo*. Disponível <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2020/12/alberto-pimenta-e-o-discurso-sobre-o.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2021a) «Contra o fascismo, as poéticas da memória: *Ilíada*, de Alberto Pimenta». *O palco e o mundo*. Disponível <http://opalcoeomundo.blogspot.com/2021/07/contra-o-fascismo-as-poeticas-da.html>, [último acesso 11 de agosto de 2022].
- (2021b) «Acabaram as possibilidades de fuga: Alberto Pimenta e o fim do mundo». *Flauta de luz*, nº8, julho, pp. 166-174.
- Ferreira, Daniel
- (2016) «E agora, Gisberta? E agora, você? A resposta a partir de *Indulgência plenária*, de Alberto Pimenta» *Cadernos de literatura comparada*, nº 35, 12/ 2016 | 147-160, Porto. Disponível em <http://dx.doi.org/10.21747/16451112/litcomp35a8>, [último acesso: 5 de julho de 2018].
- Ferreira, Fernando Moreira
- (1970) «Balanço (incompleto) de um ano tépido». *Diário popular*, 31 de dezembro de 1970, pp. 6-8.
- Figueiredo, César
- (2021) «Apontamento com foto em busca da invisibilidade». *Flauta de luz*, nº 8, julho, p. 207.
- Figueiredo, Maria Leonor Camarinha Parada de
- (2014) *Calma é apenas um pouco tarde: resistência na poesia portuguesa contemporânea*. Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Freitas, Manuel de
- (2006) «Esplendor e miséria. Entre a ironia e a corrosão, um longo poema de Alberto Pimenta». *Jornal Expresso*, 15 de julho.
- (2021) «Qui Tollis Peccata Mundi»; «Olarias». *Flauta de luz*, nº 8, julho, pp. 176-177.
- Garcia, Chianca

- (1972) «Eles vão achar Baril». *Diário de Lisboa* - Carta do Brasil, Lisboa, 1 de Julho.
- (1973) «Corpos Estranhos». *Diário de Lisboa* - Carta do Brasil, Lisboa, 28 de outubro.
- (1974) «Menos um português no mundo». *Diário de Lisboa*, Cartas do Brasil, Lisboa, 7 de janeiro.
- Ghararian, Joelhe Herminé
- (2021) «Elegia das sintonias». *Flauta de luz*, n° 8, julho, pp. 233-235.
- Gomes, João Manuel
- (1988) «Subversão de uma língua que se quer casta e pura [recensão de *Sex shop-suey*]». *Jornal de letras*, 1 de março, p. 9.
- Guimarães, Fernando
- (1980) «Arte experimental e transgressão estética [recensão de *O silêncio dos poetas*, de Alberto Pimenta]». *Colóquio letras*. Notas e Comentários, n.º 54, mar. pp. 57-60.
- Hatherly, Ana
- (1978) «Situação da vanguarda literária em Portugal (a propósito de um livro de Alberto Pimenta) [recensão de *Ascensão de dez gostos à boca* de Alberto Pimenta 151-152]. *Colóquio letras*. Notas e Comentários, n.º 45, set. pp. 57-61.
- Horta, Maria Teresa
- (1974) «Corposestranhos de Alberto Pimenta». *Expresso*, 26 de setembro, p. 28
- Henriques, Júlio
- (2021) «Nota introdutória». *Flauta de luz*, n°8, Julho, pp. 144-148.
- J.B. Martinho, Fernando
- (1984) «Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): poesia». *Colóquio letras*, Balanço, n° 78, pp. 17-29.
- Joaquim, Ana Cristina
- (2015) «A face crítica de *Indulgência plenária* de Alberto Pimenta». *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 7, n° 15, 2º sem., novembro, pp. 113-125.
- Lança, Marta
- (2003) «Contra o ruído da mediocridade» [recensão de *O silêncio dos poetas*]. *DNA*, Sábado n° 336, 10 de maio, pp. 36 -37.
- Leone, Carlos
- (2004) «Como uma sombra até ao princípio (sobre o ensaísmo de Alberto Pimenta)». *Cacto - poesia & crítica*, n° 4, pp. 182-186.
- Lopes, Rui
- (2018) «Poemas de agora - “5. vejo/a pequena suja”, *De nada*, Lisboa, 2012». *Jogos florais*. Disponível em: <https://www.jogosflorais.com/poemas-de-agora/2018/1/26/5-vejo-a-pequena-suja>, [último acesso 26 de março de 2021].
- Magalhães, Joaquim Manuel
- (1993) «Até a capa faz sentido» [recensão *Tomai, isto é o meu Porco*]. *O Independente*, Rima Pobre, 8 de janeiro de 1993, p. 34.
- Martelo, Rosa Maria

- (2013) «Tensões e Implicações entre Poesia e Resistência na Contemporaneidade Portuguesa». *Elyra*, nº2, pp. 37- 53. Retomado in Rosa Maria Martelo, «A Poesia é Uma Forma de Resistência?», *Devagar, a Poesia*, cap. 03, Lisboa: Documenta, 2022, pp. 55-72.
- Matos-Cruz, José de
 (1973) «Algumas Nótulas da Manga». *Diário de Setúbal*, 26 de Outubro.
- Meirim, Joana
 (2018) «153. Alberto Pimenta. 2016. *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz*. Lisboa: Pianola 12» [recensão]. *Forma de vida.org*. Disponível em <https://formadevida.org/recensoes/153-alberto-pimenta-2016-nove-fabulo-o-mea-vox-de-novo-falo-a-meia-voz-joana-meirim>, [último acesso em 12 de julho de 2018].
- (2021) «*Poor lonesome poets* — Alberto Pimenta e a utilidade da poesia». *Poesia e política na actualidade. Aproximações teóricas e práticas*. Lisboa: Afrontamento, pp. 261-269.
- Menano, António Augusto
 (1970) «Um experimentalismo que anda de pé». *Vida Mundial*, 11 de Dezembro, p. 41.
 (1971) «Poesia balanço rápido». *Vida Mundial*, 31, XII, 31 de dezembro, pp. 46-47.
 (1973) «Dos livros e da vida. *Corpos Estranhos* de Alberto Pimenta». *Mar Alto*, Figueira da Foz, 28 de novembro.
- Navarro, António Rebordão/ Neves, Orlando (orgs.)
 (1992) «Alberto Pimenta». *Poetas escolhem poetas. Colectânea de Poesia Portuguesa (1970-1990)*, prefácio e seleção de textos de António Navarro e Orlando Neves, ilustração de Francisco Laranjo, Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 27-33.
- Nogueira, Carlos
 (2002) «O humor sarcástico perante o espetáculo». *Jornal das artes e das letras*, segunda-feira, 25 de março, pp. 18-20.
 (2004) «Da Irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta». *Separata de Dedalus*, nº 9, pp. 427-458.
 (2005) «Sátira e libertação em Alberto Pimenta». *Metamorfoses*, nº 6.
 (2012) «Recensão: “Alberto Pimenta, *Al Face-book*, s.l. / 7Nós, 2012”». *Colóquio letras*, nº 181.
 (2021) «Alberto Pimenta, o poeta que perdeu o tacho». *Flauta de Luz*, nº 8, julho, pp. 198-206.
- Moura, Vasco Graça
 (2009) «Alberto Pimenta». *Poemas Portugueses - Antologia da Poesia Portuguesa do Séc.XIII ao Séc. XXI*. Selecção, organização, introdução e notas: Jorge Reis-Sá e Rui Lage. Prefácio: Vasco Graça Moura, Porto: Porto Editora, pp. 1727-1730.
- Pacheco, Fernando Assis
 (1973) «Humor e o Resto». *Jornal República*, Lisboa, 18 de outubro.
 (1990) «Pimenta, o garimpeiro». *O jornal*, 15 de junho, p. 14.
- Paes, Rui Eduardo

- (1988) «O sátiro-maior da República» [recensão da *performance*, *Esta peça é sua, estime-a*]. *Diário de Lisboa*, 25 de julho de 1988, p. 18.
- (1990) «Um triste teatro» [recensão da *performance* *Um enlace feliz*]. *Diário de Lisboa*, 20 de fevereiro de 1990, p. 20.
- Pinto, Carlos Saraiva
- (1993) «Os dizeres da poesia». *Diário de notícias*, quinta-feira, 10 de junho, p. 41.
- Pinto, Diogo Vaz
- (2014) «Alberto Pimenta. Este irascível mago das palavras que nos cospem no rosto». *Jornal I*, 11 de agosto. Disponível em: <http://ionline.sapo.pt/263489>, [último acesso 3 de julho de 2018].
- Pinto, Júlio
- (1986a) «A poesia deve ser vista por todos - *Poemografias* nas Belas-Artes». *Diário popular*, Cultura, 10 de fevereiro, p. 27.
- (1986b) «*Seis Árias para Cesário*». *Diário Popular*, 6 de dezembro.
- Porto, Carlos
- (1979) «Fui ao Jardim da Celeste» [recensão do espetáculo *Heterofonia*]. *Se7e*, 22 a 28 de junho, pp. 7-8.
- Portela, Manuel
- (2021) «Redescrições de “Alberto Pimenta”». *Flauta de luz*, n° 8, Julho, pp. 222-230.
- Praça, Afonso
- (1979) «A arte de ser português: um programa sitiado» [recensão ao programa *Arte de ser português*, RTP1]. *O jornal*, 26 de Janeiro, p. 31.
- Quelhas, Vítor
- (2003) «O silêncio dos poetas de Alberto Pimenta». *Expresso*, «Livros», 25 de abril.
- Queirós, Luís Miguel
- (1995a) «Um poeta apimentado». *Público*, 20 de maio, p. 64.
- (1995b) «Um actor consumado. Alberto Pimenta na Fundação Eugénio de Andrade». *Público*, 23 de maio, p. 26.
- Radulet, Carmen M.
- (2000) «Um refinado antropófago». *Comentário – Revista de Ciências Sociais e Humanas*, núcleo editorial autónomo da FCSH, n° 1, Janeiro, pp. 5-6.
- Ramalho, Maria Irene
- (1984) «*Canto nono* de Alberto Pimenta. A Revelação da Treva como Luz». *Colóquio letras*, n° 80, julho, pp. 90-92.
- (1989) «A metáfora da viagem em Alberto Pimenta». *Colóquio letras*, n° 110/111, julho, pp. 136-138.
- (1994) «Apontamento para “completar” Alberto Pimenta. Sobre *A obra quase incompleta*». *Colóquio letras*, n.º 132/133, abril-setembro, pp. 200-202.
- (2002) «Leitura crítica de “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”». In: *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, pp. 202-208.

- (2013) «Não é preciso inventar». *Jornal de letras, artes e ideias*, 20 de março, pp. 10-11.
- (2014a) «Prólogo» *Discurso sobre el Hijo-de-puta*, trad. Jorge Carrasco, Pepidas de Calabaza, La Roja, pp. 9-31.
- (2014b) «Ao largo. Entrevista por Martha Mendes». *Rua Larga - Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, n° 26. Disponível em https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/26/26_17, [último acesso: 18 de julho de 2018].
- (2016) «Alberto Pimenta. A “humana condissooooooooong”». *Jornal de letras, artes e ideias*, 3 a 16 de agosto, pp. 18- 19.
- (2019) «Alberto Pimenta. Um olho que ri e um olho que chora». *Jornal de letras, artes e ideias*, 25 de setembro a 8 de outubro, pp. 16, 17.
- (2021a) «As musas inquietantes da *Ilíada*». *Jornal de letras, artes e ideias*, 14 a 27 de julho, pp. 8-9.
- (2021b) «O Alberto que se diz mínimo». *Flauta de luz*, n°8, julho, pp. 148-154.
- Ribeiro, Rui Miguel
- (2021) «Ainda a lira, ainda a ira». *Flauta de luz*, n°8, julho, pp. 180-186.
- Rocha, Luís de Miranda
- (1972a) «Notícia sobre um livro. *Os entes e os contraentes* de Alberto Pimenta». *Artes e letras*, Mar Alto, 12 de janeiro de 1972, p. 3
- (1972b) «Textos de análise crítica». *A capital*, 16 de fevereiro, p. 2.
- (1977) «Alberto Pimenta. Autores e editores» [recensão a *Ascensão de dez gostos à boca*]. *Diário de Lisboa*, 27 de agosto a 2 de setembro, p. 7.
- Rodrigues, Manuel
- (2021) «Duas oferendas a Pimenta». *Flauta de luz*, n° 8, Julho, pp. 156-164.
- Rodrigues, Urbano Tavares
- (1971) «Algumas considerações sobre o ano literário de 1971». *República*, 31 de dezembro de 1971.
- (1972) «*Os entes e os contraentes*». *O século*, 30 de janeiro.
- (1973) «*Corpos estranhos* de Alberto Pimenta». *O século*, 15 de outubro.
- Sampayo, Nuno
- (1971) «Crítica literária». *A capital*, quarta-feira, 17 de Novembro, pp. 4- 8.
- Santos, Hugo Pinto
- (2016) «Dizer onde está a nascente» [recensão de *Nove fabulo, o mea vox. De novo falo, a meia voz*]. *Cão celeste*, n° 9, pp. 81-85.
- (2018) «A épica do presente contínuo» [recensão de *Pensar depois no caminho*]. *Cultura ípsilon*, 23 de agosto. Disponível em <https://www.publico.pt/2018/08/23/culturaipsilon/critica/a-epica-do-presente-continuo-1840896>, [último acesso em 27 de agosto de 2018].
- (2021) «No meu começo está o meu fim» [recensão de *Ilíada*]. *Cultura ípsilon*, 28 de março. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/05/28/culturaipsilon/critica/comeco-fim-1963973>, [último acesso 30 de maio de 2021].

- Santos, Vasco
(2021) «Branco como esperma de negro». *Flauta de luz*, nº 8, julho, pp. 231.
- Simões, João Gaspar
(1970) «Crítica literária». *Diário de notícias*, 22 de outubro.
(1972) «Crítica literária». *Diário de notícias*, 20 de janeiro.
- Silva, Rogério Barbosa da
(2004-2005) «Duas poéticas marginais: A dessacralização do lirismo na poesia de Alberto Pimenta e de Sebastião Nunes». *Diacrítica* [separata], nº18/19, vol.3, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, pp. 331- 341.
(2006) «Escrita e morte: labirintos da poesia de Ana Hatherly e Alberto Pimenta». *Scripta*, v. 10, n. 19, Belo Horizonte, 2º sem., p. 228-238
- Sobrado, Pedro
(2018) «Poemas de agora — “Nada Falta”». *Jogos Florais*. Disponível em: <https://www.jogosflorais.com/poemas-de-agora/2018/1/26/nada-falta>, [último acesso 26 de março de 2021].
- Sottomayor, Appio
(1979) «Duas artes: ser português e ter humor» [recensão do programa *Arte de ser português*, RTP1]. *A Capital*, 13 de janeiro, p. 17.
- Tamen, Pedro
(1973) «Corpos estanhos» [recensão]. *Expresso*, 17 de Novembro.
- Teles, Viriato
(1991) «O silêncio de Pimenta». *O jornal*, Periscópio, 14 de junho.
(2007) «Um poeta na varanda dos deuses». *Mini International*, 3 de março de 2007, pp. 16-17. Disponível em <https://www.viriatoteles.com/web/arquivo> imprensa-2000/118-um-poeta-na-varanda-dos-deuses, [último acesso em 23 de maio de 2019].
- Veloso, A.
(1966) «O problema da Justiça». *Bibliografia*, volume 80, Novembro, pp. 581- 582

4. BIBLIOGRAFIA GERAL

- Adorno, Theodor
(2008) *Teoria estética* (or. *Aesthetische theorie*, 1970). Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
(1981) *Prisms – studies in contemporary german social thought* (or. *Prismen*, 1967). Translated by Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Adorno, Theodor/ Horkheimer, Max
(1985) *Dialética do esclarecimento – Fragmentos filosóficos* (or. *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, 1944). Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Altieri, Charles
(2009) «Why modernist claims for autonomy matter». *Journal of Modern Literature*, vol. 32, No. 3, Spring, Indiana University Press, pp. 1-21.

Agamben, Giorgio

- (2006) *Profanações* (or. *Profanazioni*, 2005). Trad. Luiza Feijó. Lisboa: Edições Cotovia.
- (2007a) *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (or. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977). Trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2007b) *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. (or. *Homo sacer – Il potere sovrano e la nuda vita I*, 1995). Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª reimpressão.
- (2008) «Arte, inoperatividade, política». In: *Política. Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serralves 2007*, Porto: Fundação Serralves
- (2011a) *O reino e a glória. Uma genealogia teológica da economia e do Governo* (or. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'a economia e del governo*, 2007). Trad. Selvino J. Assmann, São Paulo; Boitempo Editorial.
- (2011b) *O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento* (Homo sacer III, 3). (or. *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, 2008). Trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- (2012a) *O homem sem conteúdo* (or. *L'uomo senza contenuto*, 1974). Trad. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2012b) «Agamben: O pensamento é a coragem do desespero» (or. «Le philosophe Giorgio Agamben: "La pensée, c'est le courage du désespoir"», propos recueillis par Juliette Cerf, Publié le 09/03/2012, *Télérama*). Trad. Pedro Lucas Dulci, *Blog Outras Palavras*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/entrevistas/giorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformacao>, [último acesso 10 de agosto de 2022]
- (2012c) «Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro». *Blog da Boitempo*, trad. Selvino J. Assmann. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>, 31 de agosto de 2012, [último acesso 27 de agosto de 2018].
- (2013) «O que é um dispositivo?» (or. «Che cos'è un dispositivo?», 2006). In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.
- (2014) *Nudez* (or. *Nudità*, 2009). Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Aguiar, Fernando
- (2001) *A essência dos sentidos*. Lisboa: Associação Poesia Viva.
- Aguiar, Fernando/ Pestana, Silvestre (orgs.)
- (1985) *Poemografias. Perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Aguiar, Gonzalo/ Cámara, Mário
- (2017) *A máquina performática: a literatura no campo experimental* (or. *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*). Trad. Gênese Andrade, Rio de Janeiro: Rocco Digital.
- Aguirre, Peio
- (2010) «Forma, sentido, realidade». In: *Às Artes, Cidadãos*, Fundação de Serralves, pp. 45-59.

- Amaral, Ana Luísa Ribeiro Barata do
(1995) *Emily Dickinson: uma poética do excesso*. Dissertação de doutoramento em Literatura Norte-Americana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Amaral, Fernando Pinto do
(1991) *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andrade, Carlos Drummond de
(2012) *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição das coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify.
- (2018) *Amar se aprende amando*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- Andrade, Oswald
(1978) *Obras completas VI. Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Artaud, Antonine
(1983) *Escritos de Antoine Artaud*. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer, Porto Alegre: LP&M.
- Austin, John Langshaw
(1990) *Quando dizer é fazer* (or. *How to do things with words*, 1962). Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho, Porto Alegre: Artes Médicas.
- Arroyo, Eduardo
(2007) «La cama de Lorca». *El País*. Disponível https://elpais.com/diario/2007/12/04/opinion/1196722812_850215.html, 4 de dezembro, [último acesso 25 de fevereiro de 2019].
- Bakhtin, Mikhail
(1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (or. *Tvorchestvo Fransua Rable*, 1965). Trad. Yara Frateschi Vieira, Editora Hucitec: São Paulo.
- Baltruch, Burghard
(2017) «Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplos da *street art* em Banksy e MaisMenos». In: *Ofício múltiplo. Poetas em outras artes*. Porto: ILCML e Edições Afrontamento, pp. 369-391.
- Barrento, João
(2001) *A espiral vertiginosa - ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia.
- Barros, António
(2006) «Projetos & progestos: novas tendências nas linguagens artísticas contemporâneas». In: *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, p. 104-113.
- Barthes, Roland
(1978) *Aula* (or. *Leçon*, 1967). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- (1997) *Crítica e verdade* (or. *Critique et vérité*, 1966). Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70.

- (2001) *Mitologias* (or. *Mythologies*, 1957). Trad. Rita Buorguemino e Pedro Souza, 11ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- (2004) *O rumor da língua* (or. *Le bruissement de la langue*, 1984). Trad. Mário Laranjeira, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bataille, Georges
- (1968) *O erotismo* (or. *L'Érotisme*, 1957). Trad. João Bérnard da Costa, Lisboa: Moraes Editores.
- (2005) *A parte maldita precedido de A noção de despesa* (or. *La Part Maudite - précédé de La Notion de Dépense*, 1967). Trad. Miguel Serra Pereira, Lisboa: Edições Fim de Século.
- (2015) *Teoria da religião. Seguida de esquemas para a história das religiões* (or. *Théorie de la religion*, 1974). Trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte/ São Paulo: Autêntica Edições [ebook].
- Belo, Ruy
- (1984) «Poesia nova». In: *Obra poética de Ruy Belo* – volume 3. Lisboa: Presença, pp. 59-86.
- Bernardo, Fernanda
- (1992) «O dom do texto — Leitura como escrita. (O Programa Gramatológico de J. Derrida)». *Revista filosófica de Coimbra* -I, pp. 155-189.
- Benjamin, Walter
- (2006) «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem». Trad. Susana Kampff Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, Rio de Janeiro: Editora 34, pp. 49-73.
- (1987) «A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução» (or. «Das Kunstewerl im Zeitalter seiner tehnschen Reproduzierbarke», 1961). In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 55-95.
- (2012) *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Revisão técnica e fixação do texto para português brasileiro Marisa Guerra Andrade, Belo Horizonte/ São Paulo: Autêntica [ebook].
- (2013) *O Capitalismo como religião*. Org. Tiedemann, Rolf/ Scweppnhauser, et. al (1991). Trad. Nélío Schneider, Renato Ribeiro Pompeu, org. Michael Lowy, São Paulo: Bointempo [ebook].
- Benveniste, Émile
- (1976) *Problemas de linguística geral* (or. *Problèmes de linguistique générale*, 1966). Trad. Maria Glória Novak e Luiza Neri, revisão de Isaac Nicolau Salum, São Paulo: Companhia Editora Nacional - Editora da Universidade de São Paulo.
- Blanchot, Maurice
- (2010) *A conversa infinita* (or. *L'entretien infini*, 1969). Trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta.
- Bourdieu, Pierre
- (1997) *Sobre a televisão seguido de A Influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos* (or. *Sur la télévision – suivi de L'emprise du journalisme*, 1996). Trad. Maria Lúcia Machado, Rio de Janeiro: Zahar.

- (2001) *A produção da crença - contribuição de uma economia de bens simbólicos* (or. *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*, 1977). Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira, Porto Alegre: Zouk Editora.
- (2008) *A economia das trocas simbólicas: o que falar quer dizer* (or. *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*, 1982). Trad. Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbara Catani, Paulo Montero, José Carlos Durand, São Paulo: Edusp.
- Bucci, Eugênio/ Kehl, Maria Rita
(2004) *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Bointempo.
- Bürger, Peter
(2008) *Teoria da vanguarda* (or. *Theorie der avantgard*, 1974). Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- Butler, Judith
(1997) *Excitable speech. a politics of the performative*. New York & London: Routledge.
- Brüeke, Franz Josef
(2004) «Romantismo, mística e escatologia política». *Lua Nova. Revista de cultura e política*, n° 62, pp. 21-44.
- Britto, Paulo Henriques
(2000) «Poesia e memória». In: Pedrosa, Célia (org.), *Mais poesia hoje*, Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 124-131.
- Calinescu, Matei
(1999) *As cinco faces da modernidade* (or. *Five faces of modernity*). Trad. Jorge Teles Menezes. Lisboa: Veja.
- Campos, Augusto de
(2006) *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva.
(2015) *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, Haroldo de
(1977) *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
(2004) *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.
(2006) *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, 2ª reimpressão, 4ª edição. São Paulo: Perspectiva.
- Carlos, Luís Adriano
(2006) [Entrevista concedida a Raquel Monteiro]. Po-ex.net. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/raquel-monteiro-entrevista-luis-adriano-carlos/>, [último acesso 17 de janeiro de 2023].
- Casas, Arturo
(2012) «Preliminar: acción pública del poema». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura Comparada*, n°18, pp. 3-15.
- Castro, Edgardo (coord.)
(2009) *Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos autores* (or. *El vocabulario del Michel Foucault*, 2004). Trad. Ingrid Muller Xavier; revisão técnica Alfredo Veiga Neto e Walter Oman Kohan, Belo Horizonte: Autêntica.

- Carlson, Marvin
(2010) *Performance: uma introdução crítica* (or. *Performance: a critical introduction*, 1996). Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira, Belo Horizonte: UFMG.
- Ceia, Carlos (coord.)
(2013) *E-dicionário de termos literários* - EDTL. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt>, [último acesso 13 de agosto de 2022].
- Cirlot, Juan-Eduardo
(1988) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain
(2010) *Dicionário dos símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (or. *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Costumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, 1982). Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- Cohen, Renato
(2007) *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Costa, Sílvia Laureano
(2017) «Ver em Almada Negreiros o poeta-performer». In: *Ofício múltiplo. Poetas em outras artes*. Porto: ILCML e Edições Afrontamento, pp. 339-349.
- Clüver, Claus
(2006) «Inter textos/ Inter art/ Inter media». *Aletria - Revista da Pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Minas Gerais*. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen, pp. 11- 41.
- Danto, Artur C.
(1992) *Beyond the Brillo Box. The visual arts in pos-historical perspective*. University of California Press.
(2001) *Philosophizing art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Debord, Guy
(2012) *A sociedade do espetáculo* (or. *La société du spectacle*, 1972). Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Antígona.
- Deleuze, Gilles
(1991) «Mil platôs não formam uma montanha» (or. *Libération*, 23 de outubro, 1980). Trad. Ivana Bentes. *Dossiê Deleuze*, ESCOBAR, Carlos de Henrique (org.). Rio de Janeiro: Hólon Editorial, pp. 115-126.
(1997) *Crítica e clínica* (or. *Critique et clinique*, 1993). Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, Jacques
(1973) *Gramatologia* (or. *De la grammatologie*, 1967). Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
(1977) «Signature, event, context». *Limited inc*. Evanston: Northwestern University Press.
(1980) «The Law of Genre». *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, *On Narrative*, The University of Chicago Press, p. 55-81.

- (2002) *Torres de Babel* (or. *Des tour de Babel*, 1987). Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG.
- (2005) *A farmácia de Platão* (or. *La pharmacie de Platon*, 1972). Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras.
- (2009) *A escritura e a diferença* (or. *L'écriture et la différence*, 1967). Trad. Maria Beatriz M. N. Da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- (2014) «*Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida*» (or. «*This Strange Institution Called Literature*», 1992). Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Dias, Sandra Isabel Guerreiro
- (2016) *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal*. Tese de Doutoramento em Linguagens e Heterodoxias, Poética e Práticas Sociais, Universidade de Coimbra.
- Didi-Huberman, Georges
- (2013) *Exvoto: imagen, órgano, tiempo* (or. «*Image, organe, temps. Approche de l'ex-voto*», 1998). Barcelona: San soleil ediciones.
- Drucker, Johanna
- (2004) *The century of artist's books*. New York: Granary Books.
- Eagleton, Terry
- (2003) *A ideia de cultura* (or. *The Idea of Culture*, 2000). Trad. Sofia Rodrigues. Lisboa: Temas e Debates
- Eiras, Pedro
- (2005) «*Scherzo com helicópteros: A metáfora do voo em Herberto Helder*». *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, série II, vol. XXII, Porto, pp. 151-184.
- (2021) *Língua bífida. Ensaio sobre Ecce Corpus, uma performance de António Gonçalves*. Porto: Documenta.
- Eiras, Pedro/ Frias, Joana Matos/ Martelo, Rosa Maria (orgs.)
- (2017) «*Apresentação*». *Ofício múltiplo. Poetas em outras artes*. Porto: ILCML e Edições Afrontamento, p. 7-9.
- Fischer-Lichte, Erika
- (2019) *Estética do performativo* (or. *Aesthetik des performativen*, 2004). Trad. Manuela Gomes, Lisboa: Orfeu Negro.
- Foucault, Michel
- (1999) *História da sexualidade I: a vontade de saber* (or. *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, 1976). Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J.A Guillon Albuquerque, Rio de Janeiro: Graal.
- (2001) *Os anormais: cursos no Collège de France* (or. *Les anormaux - Collège de France (1974-1975)*). Trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes.
- (2005) *As palavras e as coisas* (or. *Les mots et les choses*, 1966). Trad. António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70.
- (2009) «*Prefácio à transgressão*» (or. «*Préface a la transgression*», 1963). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa, *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura*,

- música e cinema*, org. Manuel Barros Mota, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2009) «Isto não é um cachimbo» (or. «Ceci n'est pas une pipe», 1968). *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manuel Barros Mota, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2010) *O governo de si e dos outros. Curso no Collège de France (1982-1983)* (or. *Le Gouvernement de soi eu des autres. Cours au Collège de France*). Trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes.
- (2013) *O corpo utópico. As heterotopias. Com posfácio de Daniel Defert*. Edição bilingue. Trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo: N-1 edições.
- Foster, Hal
(2017) *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX* (or. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, 1996). Trad. Célia Euvaldo, São Paulo: Ubu Editora.
- Figueres, Josep M. e Seabra, Manuel de
(1977) *Antologia da poesia visual europeia*. Lisboa: Editorial Futura.
- Genette, Gérard
(2010) *Palimpsestos: a literatura de segunda mão [extratos]* (or. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982). Trad. Cibebe Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva-Voz.
- Gil, José
(2011) *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água.
(2018) *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goethe, Johann W.
(2013) *Fausto* (or. *Faust, Eine Tragodie*). Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goldberg, RoseLee
(2012) *A arte da performance. Do futurismo ao presente* (or. *Performance art: from futurism to the present*, 1979). Trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro.
- Goldsmith, Kenneth
(2011) *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press.
- Guimarães, Fernando
(1989) *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho.
- Gusmão, Manuel
(2010) *Tatuagem & palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Grupo Krisis
(2017) *Manifesto contra o trabalho* (or. *Manifest gegen die arbeit*). Trad. José Paulo Vaz. Lisboa: Antígona.
- Han, Byung-Chul
(2014) *A agonia de eros* (or. *Agonie des Eros*, 2012). Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

- (2015) *Psicopolítica. Neoliberalismo e novas técnicas de poder* (or. *Psychopolitik*, 2014). Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2019) *Hiperculturalidade: cultura e globalização* (or. *Hyperkulturalität – Kultur und Globalisierung*, 2005). Trad. Gabriel Salvini Philipson. Petrópolis: Vozes.
- (2020) *Do desaparecimento dos rituais. Uma topologia do presente.* (or. *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, 2019). Trad. Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hatherly, Ana
 (1959) «O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta». *Diário de Notícias*, 17 de setembro, pp. 91-94. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-o-identico-inverso/>, [último acesso 8 de julho de 2022].
- (1979) *O espaço crítico - do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Hatherly, Ana/ E.M. de Melo e Castro (orgs.)
 (1981) *PO-EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Morães Editores.
- Helder, Herberto
 (2009) *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hegel, G.W.F.
 (1993) «Sistema das artes». *Estética* (or. *Vorlesungen über die Asthetik*, 1920-1929). Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães editores.
- Hutcheon, Linda
 (1989) *Uma teoria da paródia* (or. *A theory of parody*, 1982). Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Jamenson, Fredric
 (1998) *The cultural turn. Select writings on the postmodern 1983-1998*. London-New York: Verso.
- Jarry, Alfred
 (2005) *Ubu*. Trad. Luísa Costa Gomes. Porto: Campo das Letras.
- Kaprow, Allan
 (1993) *Essays the Blurring of Art and Life*. Berkley-Los Angeles, London: University of California Press.
- Kirby, Michel
 (2005) «Happenings: an introduction» (1965). In: Sanford, Marillem (org.), *Happenings and Other Acts*, London/NY: Routledge, pp. 1-24.
- Krauss, Rosalind E.
 (1986) *The originality of the avant-gard and other modernist myths*. MIT Press.
- (1980) «Poststructuralism and the 'Paraliterary'». *October*, vol. 13, 1980, pp. 36-40. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3397700. Accessed 31 Mar. 2020.
- Kurz, Robert/ Trenkle Norbert
 (2019) «A superação do trabalho: um olhar alternativo para além do capitalismo» (or. «Die Aufhebung der Arbeit. Ein anderer Blick in das Jenseits des Kapitalismus», 1999). Trad. André Villar Gomez e Marcos Barreira. In: *Blog da Bointempo*.

- Disponível em https://blogdaboitempo.com.br/2019/07/04/a-superacao-do-trabalho-um-olhar-alternativo-para-alem-do-capitalismo/#_ftn1, [último acesso 20 de julho de 2021].
- Lars, Ellestrom (org.)
(2010) *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Leminski, Paulo
(1965) «Anti-projeto à poesia no Brasil». *Convivium* – número especial sobre poesia brasileira, n° 5-6, vol. 7, pp. 104-112.
- Lipovetsky, Gilles/ Charles, Sébastien
(2010) *Os tempos hipermodernos* (or. *Les Temps Hypermodernes*, 2004). Trad. Luís Felipe Sarmiento, Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, Gilles/ Serroy, Jean
(2010) *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada* (or. *La Culture-Monde. Réponse à une Société Désorientée*, 2008). Trad. Victor Silva, Lisboa: Edições 70.
- Ljungberg, Christina
(2015) «Intermediality and performance art». In: Rippl, Gabriele (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Satz: ficus Publikations-Service GmbH, Nordilingen, pp. 547- 561.
- Lourenço, Eduardo
(1974) *Tempo e poesia*. Porto: Editorial Inova.
- Lopes, Silivina Rodrigues
(2012) *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira.
- Ludmer, Josefina
(2010) «Literaturas pós-autônomas». *Sopro*, n° 20 — Panfleto político-cultural. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>, [último acesso 10 de agosto de 2022].
- Lüttickem, Sven
(2010) «Actuar nas fronteiras onnipresentes da autonomia». In: *Às artes, cidadãos*, Fundação Serralves, pp.123-145.
- Magalhães, Joaquim Manuel
(1999) *Rima pobre. Poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Presença.
- Maingueneau, Dominique
(1995) *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (or. *Le contexte de l'œuvre littéraire: Enonciation, écrivain, société*, 1993). Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes.
- Martelo, Rosa Maria
(2004) *Em parte incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
(2007) *Vidro do mesmo vidro - tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.

- (2015) «Fim do mundo/reiniciar». In: *ELyra: revista da rede internacional lyracompoetics*, n. 5 (julho). Disponível em <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/73>, [último acesso 13 de agosto de 2022]. Retomado in Rosa Maria Martelo, «Fim do mundo, reiniciar?», *Devagar, a poesia*, cap. 10, Lisboa, Documenta, 2022, pp.183-194.
- Marx, William
(2020) *Ódio à literatura. Uma história da antiliteratura* (or. *La haine de la littérature*, 2015). Trad. Humberto Pereira da Silva, Jundiaí: Paco Editorial [ebook].
- Mbembe, Achille
(2016) «Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte». Trad. Renata Sentini, in: *Arte & ensaios* – revista do ppgav/eba/ufrrj, n° 32, dezembro, pp. 123-146.
- Meschonnic, Henri
(2015) «Manifesto em defesa do ritmo» (or. «Manifeste pour un parti du rythme», 1999). Trad. Cícero de Oliveira, *Caderno de Leituras* n° 40, outubro de 2015, Belo Horizonte: Chão de Feira.
- Méchoulan, Éric
(2003) «Intermedialités: les temps des illusions perdues». *Érudit Revue Intemédialités*, Numéro 1, printemps, pp. 9 – 27. Disponível em <https://www.erudit.org/en/journals/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/>, [último acesso 12 de agosto de 2022].
- Melo e Castro, E. M. de
(1965) *A proposição 2.01 poesia experimental*. Lisboa: Editora Ulisseia.
(1976) *Dialéctica das vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte.
(1977) «A Poesia Experimental Portuguesa» (texto escrito para o catálogo da exposição da representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo). In: *Livro-catálogo - reúne obras da exposição Poesia Experimental Portuguesa*, Espaço Líquido Editora, 2018, pp. 17-22.
(1987) *As vanguardas na poesia do séc. XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Melo e Castro, E. M. de/ Marques, José Alberto
(1973) *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Melo e Castro, E.M. Ernesto de / Menéres, M. Alberta
(1971) *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. 3ª edição revista e atualizada. Círculo de Poesia. Lisboa: Moraes Editores.
- McLuhan, Marshall
(1977) *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico* (or. *The Gutenberg Galaxy, the making of typographic man*, 1962). Trad. Leônidas Gontijo Carvalho e Anísio Teixeira, São Paulo: Editora Nacional.
(1998) *Os meios de comunicação como extensões do homem* (or. *Undestading media: the extensios of man*, 1966). Trad. Décio Pignatari, São Paulo: Cultrix.
- Milder, Patricia

- (2010) «Teaching as art. The contemporary lecture-performance», *PAJ* 97 (2011), pp. 13-27. Disponível <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/PAJ.2011.00019>, [último acesso 20 de janeiro de 2023]
- Nancy, Jean-Luc
 (2005) *Resistência da poesia* (or. *Résistance de la poésie*, 1996). Trad. Bruno Duarte, Lisboa: Vendaval.
- Negreiros, Almada
 (1936) «Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia» in: *Revista de Portugal*, n° 6, janeiro; *ed.ut*: «Elogio da ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia», in: *Obras completas de Almada Negreiros. Ensaio I*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, pp. 115- 127.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm
 (1976) *Crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo* (or. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1888). Trad. Edsson Bini e Márcio Pugliesi, São Paulo: Hemus.
 (1999) *Para além do bem e do mal* (or. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886). Lisboa: Relógio D' Água.
 (2004) «Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral» (or. «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn», 1873). In: *O livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias, 6ª edição, São Paulo: Centauro.
- Paz, Octávio
 (1984a) *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda* (or. *Los Hijos del limo*, 1974). Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
 (1984b) *O arco e a lira* (or. *El arco y la lira*, 1956). Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
 (2001) *Mais do que erótico: Sade* (or. *An erotic beyond: Sade*, 1993). Trad. Pedro Lopes d'Azevedo, Algés: Difel.
- Pignatari, Décio
 (1971) *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.
 (1975) «Depoimento». In: *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos 1950-1960*. Campos, Augusto de/Pignatari, Décio/ Campos, Haroldo. São Paulo: Duas Cidades.
- Pessoa, Fernando
 (1979) *Obras Completas de Fernando Pessoa. Poemas de Alberto Caeiro*. 7ª edição, Lisboa: Edições Ática.
- Pedrosa, Mário
 (2004) *Acadêmicos e modernos, textos escolhidos III*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2º reimpressão.
- Pelbart, Peter Pál
 (2003) *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Perloff, Marjorie

- (2013) *O gênio não original. Poesia por outros meios no novo século* (or. *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, 2010). Trad. Adriano Scandolara, Belo Horizonte: UFMG.
- Portela, Manuel
 (1993) «Wor(l)d poem/ poema mu(n)do». In: *Catálogo da exposição Wor(l)d poem. Poema Mu(n)do*. Museu Municipal Dr Santos Rocha, pp. 5-8.
- Preciado, Paul B.
 (2008) *Testo Yonqui*. Madri: Espasa.
- Rabant, Claude
 (1977) «O mito... no porvir (re)começa». In: *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento, São Paulo: Duas Cidades.
- Rajewsky, Irina O.
 (2012) «A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade» (or. «Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality», 2010). Trad. Isabella Santos Mundim, in: *Intermedialidades e Estudos Interartes. Desafios da Arte Contemporânea*, Volume 2, Tahis Flores Nogueira Diz e André Soares Vieira (orgs.), Rona Editora: Fale/UFMG, 2012, p. 51-71.
- Rancière, Jacques
 (2009) *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (or. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998). Trad. Cecilia Gonzáles, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010) *O espectador emancipado* (or. *Le spectateur émancipé*, 2008). Trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.
- Rippl, Gabriele (ed.)
 (2015) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Walter de Gruyter GmbH. Berlin/Boston: Satz: ficus Publikations-Service.
- Santiago, Silviano (org.)
 (1976) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- Saraiva, Arnaldo
 (1960) «Carnets de um aprendiz de crítico à margem da Poesia Experimental». In: *Po.ex. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, 1981, pp. 179-182.
- (1966) «Um novo espectáculo: happening». *Jornal de letras e artes*, ano V – nº 247, 6 Julho 1966, pp. 1-3. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/arnaldo-saraiva-um-novo-espectaculo-happening>, [último acesso 30 de março de 2022].
- Sardo, Delfim
 (2017) *O exercício experimental da liberdade. Dispositivos da arte no século XX*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Siscar, Marcos

- (2016) *De volta ao fim. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Safatle, Vladimir Pinheiro
- (2008a) «Por uma crítica da economia libidinal». *Revista Ide – Psicanálise e Cultura*, 31 (46), São Paulo, p. 16-26
- (2008b) «Sobre um riso que não reconcilia: notas a respeito da ideologia da ironização». *A parte rei. Revista de Filosofia*, nº 55. Enero, p. 1-13.
- Sontag, Susan
- (2009) *Contra a interpretação e outros ensaios* (or. *Against the interpretation and other essays*, 1964). Trad. Denise Botmamn, São Paulo: Companhia das Letras [ebook].
- Silveira, Paulo
- (2008) *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS [ebook].
- Stierle, Karlheinz
- (2008) «Existe uma linguagem poética?» seguido de «Obra e intertextualidade». Apresentação e tradução de Rui Mesquita, Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Tavares, Salette
- (1992) *Obra poética 1957-1971*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Schechner, Richard
- (2013) *Performance studies – an introduction*. New York: Routledge.
- Sloterdijk, Peter
- (2017) *O zelo de deus: sobre a luta dos três monoteísmos* (or. *Gottes Eifer: Vom Kampf der drei Monotheismen*, 2007). Trad. Nélío Schneider, São Paulo: Editora Unesp Digital [ebook].
- Sousa, Márcia Regina Pereira de
- (2011) *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Udesc.
- Steiner, George
- (1992) *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para redefinição da cultura* (or. *In Bluberad’s Castle. Some notes towards the redefinition of culture*, 1971). Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D’Água.
- Stallybrass, Peter / White, Allon
- (1986) *The politics and poetics of transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan
- (2018) *Os gêneros do discurso* (or. *Les Genres du discours*, 1978). Trad. Nícia Adan Bonati, São Paulo: Unesp Digital [ebook].
- Turner, Victor
- (1974) *O processo ritual. Estrutura e antiestrutura* (or. *The ritual process*, 1969). Trad. Nancy Campi de Castro, Petrópolis: Vozes.
- Vidal, Carlos

- (2010) *Invisibilidade da pintura: história de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*, Tese de doutoramento, Belas-Artes (Pintura), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- (2014) «Poéticas de fim de século: vanguarda e academismo, da demarcação à hibridação», in: *And painting? A pintura contemporânea em questão*, Lisboa, p. 22-29. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/15820>, [último acesso 28 de novembro de 2019].
- Virno, Paolo
(2005) *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* (or. *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, 2003). Trad. Eduardo Sadier, Madrid: Traficante de Sueños.
- Valéry, Paul
(2018) *Variedades* (or. *Variété*, 1957). Organização e introdução João Alexandre Barbosa; trad. Maiza Martins de Siqueira; posfácio Aguinaldo Gonçalves, São Paulo: Iluminuras [ebook].
- Zumthor, Paul
(2016) *Performance, recepção, leitura* (or. *Performance, réception, lecture*, 2006). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify.