

Morgana Rech

2º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartes

A vontade de criar (arte literária): Uma leitura inaugural  
acerca da existência de Alberto Pimenta

2013

Orientador: Celina Silva

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

*Este trabalho é inteiramente dedicado aos meus pais, Marilise e Rudimar Rech, que na distância de um oceano me apoiaram diariamente com muito empenho, carinho e cuidado. Nestes dois anos, aprendi muito mais que uma disciplina científica, produzi muito mais que um trabalho acadêmico. Fui muito além do que conhecia do mundo e de mim. E graças a estes meus dois primeiros professores, que possibilitaram tudo isso, compreendi mais uma vez que é com amor e esforço que se vai em frente.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a valiosa orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Celina Silva, com a qual tive o privilégio de contar não só para este estudo, mas durante um ano de seminários que foram essenciais para chegar até aqui. Como única aluna inscrita na variante Teoria da Literatura em 2011, estou certa de que o meu percurso foi particularmente enriquecido pela oportunidade de aprender com a sua impressionante capacidade de transmitir um vasto conhecimento de forma profunda e genuína. Agradeço especialmente o apoio e a cautela com que geriu o ensino sem desvalorizar a minha formação prévia, de modo que a minha limitação para absorver uma complexa disciplina como a Teoria passou a ser desafio instigante e motivador. Com igual destreza fui orientada e encorajada em cada etapa da construção deste trabalho, principalmente nos momentos de maior dificuldade, que em menor ou maior grau, foram decisivos para conseguir concretizá-lo.

Ao Alberto Pimenta agradeço profundamente por ter me recebido em Lisboa com tamanha atenção, por duas vezes (com um ano de intervalo), tendo me concedido uma proveitosa entrevista que me valeu sobretudo como experiência de vida. O conhecimento por particularidades acerca do seu trabalho e da sua interessante história de vida me permitiram compreender empiricamente questões que o “teórico” Pimenta enfatiza como fundamentais para o conhecimento das coisas, sobretudo de uma produção poética. Assim, comprovei por duas vezes a coerência com que as suas convicções, os temas que trabalha e o modo de os trabalhar se integram a sua personalidade, de maneira que também ficaram integradas em mim a admiração pelo seu trabalho (que já tinha) e a admiração pela sua amabilidade, simplicidade e seriedade com que tratou as minhas humildes aspirações de aprendiz.

Ao Prof. Doutor Pádua Fernandes, pela solicitude com que recebeu as minhas dúvidas, e pelo envio dos importantes textos que foram fundamentais para o “arrancar” do trabalho, inclusivamente a excepcional antologia que organizou sobre a obra de A. Pimenta, que me foi gentilmente oferecida.

Às colegas Eduarda, Tânia e Zélia, com as quais formei um verdadeiro campo de forças de trabalho, além de uma bonita amizade que levarei comigo.

Ao Miguel e à Isabel, que fizeram deste Porto mais familiar, e por isso mais amoroso, seguro e aconchegante.

# Índice

<b>Introdução</b>	5
<b>I. A VONTADE DE SABER</b>	9
<b>1.1. Da inexistência</b>	14
1.1.1. A lógica da censura e estratégia da inexistência	17
<b>1.2. Dos espelhos</b>	22
1.2.1. Homo Sapiens	24
<b>1.3. Da vontade de saber</b>	27
1.3.1. Sexualidade como dispositivo	29
1.3.2. Direito de morte e poder sobre a vida	35
<b>II. A VONTADE DE (NÃO) SABER</b>	39
<b>2.1. Das negativas</b>	44
2.1.1. Símbolo	46
2.1.2. Conceito	47
2.1.3. Autor	49
2.1.4. Literatura	51
<b>2.2. Da vontade de não saber</b>	52
2.2.1. A inversão da inversão	56
<b>III. A VONTADE DE CRIAR</b>	60
<b>3.1. Da razão poética</b>	64
3.1.1. A força dos contrários	66
<b>3.2. Da natureza da arte</b>	69
3.2.1. O instante poético	70
<b>3.3. Da vontade de criar</b>	73

<b>ANEXO A – Poemas</b>	80
1. METÁSTASE I	81
2. canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)	82
3. discurso preliminar	83
4. Homo Sapiens	91
5. refrigério	94
6. (sem título)	95
7. (sem título)	96
8. o poeta	98
9. monografia	99
10. Já reparaste que tens o mundo inteiro	102
<b>ANEXO B – Entrevista com Alberto Pimenta</b>	104
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	111

## INTRODUÇÃO

Empenhar-me na realização de um tese acadêmica sobre o autor Alberto Pimenta tem sido um constante despertar de sensações e ideias, algumas das quais são dignas de relato nesta introdução. Em primeiro lugar, pela natureza da tarefa em si, que articula investigação, reflexão e criatividade, processos que em quaisquer circunstâncias nos levam por um caminho de crescimento e amplitude do conhecimento, relativamente não só ao nosso objeto de estudo, mas às suas relações com a realidade, e principalmente de nós próprios. E em segundo lugar, o mais importante, deriva da difícil missão que é traçar um fio condutor específico na abordagem de uma obra de complexidade e extensão invulgares, com o esforço perseverante por uma leitura não restritiva e reduzida da mesma.

Com efeito, um ano não é suficiente para abarcar a amplitude que uma produção como a de Alberto Pimenta é capaz de levar um sujeito, seja com objetivos científicos ou não. Foi preciso, antes de mais, um longo silêncio para apreender uma fração deste labor poético peculiar, sobretudo para superar as dificuldades que de igual modo se impuseram à partida desta escolha desafiadora. Este trabalho, portanto, deve ser entendido menos como um estudo em Teoria da Literatura em seu rigor epistemológico, do que o resultado da superação de sucessivas dificuldades que se foram ultrapassando e podendo se dispor, na medida do possível, a favor desta reflexão. Tais dificuldades decorrem principalmente do desafio de unir à minha formação de psicóloga o estudo de uma disciplina laboriosa como a Teoria da Literatura, fato que se reflete decisivamente nas limitações deste que não pretende ser senão um primeiro exercício.

Dito isto, também é lícito afirmar que a escolha pela obra em questão vai ao encontro da nossa proposta de uma reflexão de âmbito interdisciplinar, que procura desenvolver algumas das questões incipientes do literário sem suprimir temas tangenciais situados entre a Psicanálise e a Arte. No nosso entendimento, paralelamente às objeções que assomaram o caminho teórico que se pretende, afigurou-se, por outro lado, a possibilidade de superação das mesmas, visto que a pluralidade da produção de A. Pimenta abrange ela própria uma dimensão que transgride normas e categorias disciplinares. Foram, portanto, diversas as questões que visaram o estudo deste autor. Para além da perspectiva de uma reflexão que comportasse a minha formação teórica diversa, a ausência de estudos sobre esta multifacetada obra provocou especial curiosidade e motivou um interesse gradual pela extensão dos seus

mais de cinquenta títulos<sup>1</sup>, que abrangem uma variedade incansável de formas (poesia, prosa, performances, happenings, teoria, ensaio, poesia visual) em que foram publicadas nacional e internacionalmente<sup>2</sup>, embora com uma irregularidade de circulação de igual modo curiosa.

De fato, tal irregularidade se apresenta de forma complexa e articulada à excêntrica produção de Alberto Pimenta, bem como ao contexto sócio-histórico em que se expande, dado que as primeiras obras são publicadas em Portugal na primeira metade da década de 1970, quando o poeta ainda residia na Alemanha - onde viveu por dezesseis anos (1960-1977). Este fato por si só poderia explicar, ainda que em parte, o motivo pelo qual parece não ter havido, na época, uma recepção crítica à altura da obra deste polêmico autor. Contudo, passados tantos anos, nota-se que permaneceu um certo bloqueio em lidar com os escritos de Alberto Pimenta de modo integrado, abrangendo uma crítica que corrobore a sua complexidade e magnitude artística, evitando a disseminação de leituras reduzidas.

Que o artista, de modo geral, seja considerado até pelos sentidos mais comuns como um indivíduo com capacidade perceptiva ímpar (em casos mais raros, como um indivíduo “além do seu tempo”) é coisa assente. O mais difícil, portanto, parece ser desfazer a distância irrecuperável do mesmo em seu meio social, principalmente na época em que vive. E neste sentido a dificuldade de absorção de uma obra como a de Alberto Pimenta pareceu ser uma incontestável oportunidade de reflexão crítica. Este trabalho, para além das limitações já referidas, é sobretudo um paradoxo. Justamente pela sua natureza acadêmica, nos colocamos em “desvantagem” uma vez que grande parte desta arte literária com a qual nos deparamos venha afirmar que na compreensão da arte, o conhecimento conceptual estará sempre aquém do seu conhecimento empírico. Isto é, sensório, sensual, tal qual a natureza da própria criação literária.

Sendo assim, não poderemos ter outra pretensão senão uma discussão sumária destas questões aquando da articulação que possam fazer entre si. Nosso ponto de partida se fixa

---

<sup>1</sup> Grande parte dos quais conseguimos reunir em nossa bibliografia (Pg. 110), embora seja do nosso conhecimento que a mesma não compreenda a dimensão total do que foi publicado, principalmente em território internacional. Devido à extensão do que foi publicado e à brevidade deste trabalho, propusemo-nos estabelecer um *corpus* que se abreviou nas seguintes obras e que afigura-se como uma espécie de antologia por nós elaborada: *A Más(cara) diante da cara* (1982), *Metamorfozes do Vídeo* (1986), *Obra quase incompleta* (1990), *Tomai, isto é o meu porco* (1992), *IV de Ouros* (1992), *Os olhos são melhores testemunhas que as orelhas* (2000), *Tempos do Homem e da Natureza* (2002), *O Silêncio dos Poetas, precedido de Reflexões sobre a função da arte literária e de A dimensão poética das línguas* (2003), *Imitação de Ovídio* (2006), *O discurso sobre o filho-da-puta* (várias edições).

<sup>2</sup> Alberto Pimenta publica obras em português, inglês, espanhol, francês, italiano, alemão e latim. O *Silêncio dos Poetas*, por exemplo, foi publicado originalmente sobre o título *Il silenzio dei poeti* (1978), pela Feltrinelli, de Milão.

numa interessante proposta do investigador brasileiro Pádua Fernandes<sup>3</sup>, que de certo modo condensa estas proeminentes questões erigidas por ele sob a ideia da *inexistência* de Alberto Pimenta. Este autor (talvez o único que no Brasil escreva há tanto tempo e tão aprofundadamente sobre o poeta em questão), com a intenção de investigar o desconhecimento da *existência* de Alberto Pimenta no cenário literário brasileiro (aspeto que também nos interessou à partida), acaba por formular um conjunto reflexivo acerca deste desaparecimento em maior dimensão. Isto é, na dimensão que abrange o desconhecimento de Alberto Pimenta do próprio contexto da comunidade lusófona.

Este problema é, assim, o ponto de enfoque da primeira parte deste trabalho – *A vontade de saber*<sup>4</sup> –, no qual procuramos desenvolver um ponto específico da ideia da *inexistência*, pensada por P. Fernandes em conformidade com o complexo pensamento de Alberto Pimenta, uma vez que a aponta como uma operação dinâmica, denominada pelo referido pesquisador como uma *estratégia* (poética e política) da *inexistência*. Na tentativa de expandir as pertinentes reflexões, a possibilidade de leitura através do diálogo com a ótica do pensador francês Michel Foucault, será o nosso ponto de partida:

Pode-se ver em toda essa passagem um tratamento literário da biopolítica, que Foucault teorizaria alguns anos depois, no primeiro volume da História da Sexualidade, *A vontade de saber* (...) A precedência dos poetas – antenas da raça, na célebre expressão de Pound – sobre os teóricos é bem conhecida (Fernandes, 2010: 87, grifo nosso).

Todo o primeiro capítulo, portanto, pode ser entendido como uma tarefa de articulação desta com as demais reflexões que selecionamos sobre Alberto Pimenta, de modo a não desprezar os problemas que vão aparecendo como jogos contraditórios relativos à dinâmica *existência vs. inexistência* deste autor em seu contexto literário nacional. Pretendemos sobretudo mostrar brevemente que as questões abordadas por Pimenta não se alienam à

---

<sup>3</sup> P. Fernandes é doutor em Direito pela Universidade de São Paulo, onde leciona e desenvolve pesquisas direcionadas para a área dos Direitos Humanos, com amplo contato com áreas tangenciais das Humanidades, nomeadamente a literatura. Em Portugal publicou *O Palco e o Mundo* (&etc, 2002) e colaborou com a revista eletrônica *Ciberkiosk*. É autor do blogue «O palco e o mundo ([www.opalcoemundo.blogspot.com](http://www.opalcoemundo.blogspot.com))» e parece ser o maior divulgador da obra de A. Pimenta no Brasil, tendo publicado uma antologia do autor em 2004 (*A Encomenda do Silêncio*, São Paulo, Odradek Editorial).

<sup>4</sup> O título remete à obra escrita por Michel Foucault, *La volonté de savoir* (1976), que compõe o primeiro dos três volumes de *Histoire de la Sexualité*, publicados entre 1976 e 1984. Os três volumes abrangem um estudo sobre a sexualidade no mundo ocidental, tendo sido publicados em 1984 os outros dois volumes, *L'usage des plaisirs* e *Le souci de soi*. O quarto tomo, que em português teria o título "Os prazeres da carne" não chegou a ser concluído, e nunca foi divulgado em consideração ao pedido do próprio autor para que os textos inacabados não fossem conhecidos.



dinâmica do que pode e não pode ser dito, formulada por Foucault em termos de *lógica da censura*, questão que incide no diálogo com a problemática do esquema *poder-saber*, evidenciando o relevo que é dado, pela obra em análise, às questões diversas relativas ao aprisionamento do saber.

Assim sendo, negar os mecanismos da vontade de saber é sobretudo não aceitar como único o modo como o conhecimento é construído, adquirido e dinamizado nos discursos científicos dominantes. Para demonstrar os âmbitos e os modos com os quais o poeta em questão opera esta negação, a segunda parte do trabalho delimita *A vontade de (não) saber* como forma de integrar, a partir da densa base teórica que o poeta em questão considera, os processos que vão além da simples negação. Sendo Alberto Pimenta um *produtor de literatura*, é próprio admitir, para um mínimo entendimento da sua obra (da sua *arte experimentada*), que está em jogo uma relação direta com o meio social; de modo que não lhe é suficiente apenas negar, e sim inverter, ou melhor (des)inverter o que já está invertido. Trata-se, sobretudo, de uma ponte que vai até o terceiro elemento da nossa reflexão, *A vontade de criar*, finalmente. Esta parte final consiste numa tentativa de revelar toda a *existência* que há por trás da *(in)existência* de Alberto Pimenta, no que diz respeito à sua complexidade enquanto artista criador. Por isso, tentaremos buscar maior contato com ideias provenientes do campo de estudo psicanalítico, nomeadamente dos processos da criação artística como mecanismo de uma reexistência constante. Conhecer, desconhecer, e criar novamente. Eis o ciclo.

## I. A VONTADE DE SABER

*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... que é essa mesma maneira normal de tematizar aquilo que se escapa à tematização geral social... que é a criatividade...*

*Alberto Pimenta<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Trecho da entrevista que me foi gentilmente concedida pelo autor a propósito da realização deste trabalho. Ver anexo B, p. 103

Por este ser um estudo que busca desenvolver um olhar sob um ângulo específico de um autor e sua obra, conviria que iniciássemos com a sua apresentação em aspetos biográficos relevantes, seguida da contextualização sobre o género literário em que possivelmente se situa o seu trabalho (ou uma mínima parte dele, como é o nosso caso). Contudo, é justamente pela peculiaridade dos textos de Alberto Pimenta (evidente à primeira leitura), que abordagens mais interessantes e produtivas se mostram possíveis. Não tanto pelo impedimento de estabelecer ligações daquela natureza, uma vez que quanto mais se lê deste autor, mais géneros dentro de outros géneros podem se revelar<sup>6</sup>, assumindo a dimensão dinâmica, essência do literário. Concebendo o género como entidade mutante, é imperativo verificar à partida que estamos diante de um autor que se serve desta mutação em potencial máximo, desafiando com destreza os sistemas classificatórios, fato que o torna um autêntico agente do literário<sup>7</sup>. Assim, partimos do axioma que para se chegar a A. Pimenta, é preciso um primeiro desprendimento de qualquer impulso categorizante, com intenção de evitar uma leitura restritiva; porque é preciso não esquecer que este autor parece pouco interessado em atualizar classificações pré-estabelecidas, em interdependência do que para ele reproduz, em grande parte, o funcionamento hierárquico da sociedade, como os géneros literários (Pimenta, 2003: 32)<sup>8</sup>.

Os autores que se tem ocupado em escrever sobre A. Pimenta parecem não se furtar em exaltar o carácter inovador e libertário do autor, dentro de uma ótica ou outra, mais ou menos redutora. Nota-se que as críticas que privilegiam a participação de A. Pimenta no contexto português, de modo geral parecem oscilar entre três grandes temas (ainda que estejam eventualmente interseccionados, e interajam entre si); a literatura marginal ou maldita, a poesia política e/ou satírica, e o movimento que se constituiu como Poesia Experimental Portuguesa.

No âmbito do estudo de Alberto Pimenta como poeta satírico, destaca-se a visão de Carlos Nogueira (2005)<sup>9</sup>, que o insere como um dos vinte poetas revelados na segunda metade

---

<sup>6</sup> No mesmo sentido que entendemos do que refere Nogueira (2004): “poeta que recria a escrita no interior da própria escrita”, salientando a capacidade de conexão que há dentro da sua obra (capítulo III, p. 59).

<sup>7</sup> Cf. SILVA, Celina. *Pluralidade e Convergência: leituras, fragmentose notas acerca da teoria da literatura*. Suplemento revista forma breve; 4. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

<sup>8</sup> “Os géneros reproduzem o funcionamento hierárquico da sociedade com as suas interdependências” (Pimenta, 2003: 32)

<sup>9</sup> A tese de doutoramento deste autor, em *Literatura Portuguesa* (2011), foi apresentada em 2008 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e consiste numa leitura da poesia satírica portuguesa organizada cronologicamente, no qual algumas páginas são dedicadas a A. Pimenta. Além disso, Nogueira publicou mais

do século XX. Este autor afirma que os temas desenvolvidos e a escrita de A. Pimenta servem para promover “a manutenção do seu estatuto já antigo de marginalidade” (Nogueira, op. cit.: 270), num “contraestilo”. Nesta aceção, o cômico de A. Pimenta não é ironia velada, mas um “processo explosivo de fabricação”, cuja força está nas evidências absurdas da contradição, desdobramento poético que Nogueira define como “repúdio pela normalização” (Nogueira, op.cit: 271), um curioso processo de subversão aplicada do poeta a ele próprio.

Pádua Fernandes (2003) também trabalha o elemento satírico da obra de A. Pimenta como uma das aplicações metonímicas da *estratégia da inexistência* (que merece atenção no primeiro ponto deste capítulo). Num sentido mais profundo, este autor salienta o modo peculiarmente radical da sátira que incide em textos como por exemplo “*Metástase I*”<sup>10</sup>, uma vez que a própria forma do texto traz em si a “anulação” de Luis de Camões.

Dos críticos que optam por um olhar sobre o poeta dentro do contexto da Poesia Experimental<sup>11</sup>, é notória uma certa cautela ao abordar esta obra, que dentro deste contexto se situa em campo limítrofe devido à forte relação que A. Pimenta estabeleceu com o movimento alemão de poesia concreta e o grupo italiano chamado “Grupo 63”, liderado pelo italiano e teórico da neovanguarda Edoardo Sanguineti<sup>12</sup>. A. Pimenta desenvolve seu trabalho nitidamente sobre o pressuposto de que “não adianta «discutir se a vanguarda está viva ou morta, se o establishment levou a melhor ou a pior», mas «digerir» e superar a vanguarda precedente” (Sanguineti, citado por Saraiva, 1972)<sup>13</sup>.

Não admira, deste modo, que a portuguesa Ana Hatherly (1978), tendo trabalhado diretamente com A. Pimenta<sup>14</sup>, afirma que o autor enriquece o quadro do poema concreto português com um “brilhantismo excepcional” (Hatherly, op. cit.: 61). Para Hatherly, trata-se

---

dois textos em revistas acadêmicas sobre o poeta em questão: *Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta* (Dedalus, 2004), e *Sátira e Libertação em Alberto Pimenta* (Metamorfoses, 2005).

<sup>10</sup> Ver Anexo A, n.º 1, p. 80.

<sup>11</sup> Convém assinalar que A. Pimenta, embora tenha uma vasta produção de textos concretos e a sua obra possa ser considerada “experimental”, não houve, de fato, uma “pertença” ao Movimento de Poesia Experimental. Em seus textos teóricos há, evidentemente, uma vasta referência a poetas e teóricos do concretismo, em grande parte alemães e ao grupo brasileiro Noigandres, bem como aos propulsores do movimento em Portugal, como Ernesto Manuel de Melo e Castro e Ana Hatherly.

<sup>12</sup> Também compuseram este grupo nomes como Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Renato Barilli e Umberto Eco.

<sup>13</sup> Em prefácio (“Sanguineti, a vanguarda, e a vanguarda em Portugal”) ao livro de Sanguineti *Ideologia e Linguagem*, Porto, Portucalense, 1972 (traduzido do italiano *Ideologia e Linguaggio*, 1965).

<sup>14</sup> Destaca-se um livro publicado em coautoria de título “*Elles: um epistolado*” (Lisboa, Escritor, 1999).

de um autor que acrescenta importante contributo à *situação da vanguarda literária em Portugal*<sup>15</sup>, rompendo com o modo tradicional de se equacionar os problemas da cultura portuguesa, principalmente quando pensada pelo problema da vanguarda artística, aqui entendida como “renovação pela contestação” (Hatherly, op. cit.: 58). Para a autora, em livros como *Ascensão de Dez Gostos a Boca*<sup>16</sup>, o gosto pelo jogo da escrita (nos recursos utilizados pelo autor) está para além da simples renovação pela contestação; constitui, decerto, “uma antologia de sátira e crítica, a visão dum homem que conhece o mundo e como tal sabe ao que ele sabe – (esse «travo do malogro» e esse travo da revolta?)” (Hatherly, op. cit.: 59). Também Nogueira (2005) corrobora esta ideia, quando afirma:

uma poesia que entre nós continua a assumir-se como a mais legítima representante de uma Vanguarda sinónima de recurso a meios originais de caricatura e dissolução dos conceitos tradicionais de literatura e poesia, entendida apenas como manifestação do inefável ou transcendente (Nogueira, 2005: 269)

No âmbito da literatura marginal, o professor Arnaldo Saraiva (investigador conceituado relativamente às questões da vanguarda), destaca a contribuição de A. Pimenta como “crítico criador” (Saraiva, 2002: 422 apud Silva, 2011: 522), isto é, aquele que entende que a crítica é, antes de mais uma operação intelectual e criativa, e que o texto é uma fala entre dois grandes silêncios. Efetivamente, torna-se imperiosa a compreensão do caráter múltiplo do silêncio de A. Pimenta, cuja força reside justamente neste paradoxo do “não dizer”, advindo do contraste com a produção de uma literatura que ecoa com o máximo de ressonância no recetor atento. O princípio desta dinâmica parece ser aludido por alguns críticos quando dizem: “A. Pimenta não dá respostas” (Guimarães, 1980 e Fernandes, 2006)<sup>17</sup>, ou no realce que dão à pluralidade de ângulos pelos quais se pode olhar uma obra do autor, como por exemplo João Barrento<sup>18</sup>, a respeito do livro *Jogo de Pedras* (um dos mais rescenceados pelos críticos).

---

<sup>15</sup> É o título do texto “*Situação da vanguarda literária em Portugal (a propósito de um livro de Alberto Pimenta)*” publicado na revista Colóquio / Letras, 1978, n.º 45.

<sup>16</sup> Coimbra: edição de autor, 1977.

<sup>17</sup> Nota-se, considerando a distância de vinte anos entre uma perspetiva e outra, que a ótica de Fernandes, que é muito mais recente (2006), parece mais assertiva e coerente com o todo do texto que escreve, enquanto Guimarães, em 1980, ao mesmo tempo que faz esta afirmação, também parece ter uma visão circunscrita de *O Silêncio dos Poetas*, lendo-a através de uma perspetiva anarquizante.

<sup>18</sup> Rescensão crítica a ‘Jogo de Pedras’, de Alberto Pimenta, revista Colóquio / Letras, 1982, n.º 68.

Nos extremos a que pode chegar esta interessante dinâmica, Hugo Santos<sup>19</sup> (2006), sugere de modo irónico que A. Pimenta é um “poeta pouco literário” (Santos, op. cit.: s/ p.), mostrando que esta ideia vem do próprio autor quando diz: “de todos os poetas vivos e mortos sou o menos poético por ser o mais exato” (Pimenta, citado por Santos, op. cit.: s/ p.). O mesmo crítico também sustenta que o longo poema *Imitação de Ovídio*<sup>20</sup> (e tantos outros, inferimos) “instala um tempo definitivamente não cronológico, que corrompe em silêncio a lógica, o mundo, a duração” (Santos, op. cit.: s/ p.). Curiosamente, Maria Irene Ramalho (2002), na análise do poema “*canção cuneiforme (antes e depois de dar o bicho)*”, afirma que este texto assinala o instante poético<sup>21</sup>.

Sendo assim, no jogo entre o incomunicável e o múltiplo, nota-se que o diálogo com o meio social é feito de um modo direto, “exato” como diz o próprio autor, trazendo nas obras que apresenta questões sempre atuais e fielmente articuladas com a problemática da liberdade artística (e, conseqüentemente, do aprisionamento). Como sustenta P. Fernandes, tal problemática é trabalhada por A. Pimenta não só em relação à arte, mas também deslocada para o campo político numa configuração irónica. Na aceção do pesquisador supracitado, também a posição política do poeta é utilizada por ele para produzir a sua obra, num jogo estratégico<sup>22</sup> em que a autoridade (da censura, do exílio e das relações de poder que organizam as margens, em suma) é convocada pelo poeta num conceito de arte que, nas suas próprias palavras, se empenha em *dizer* e não apenas em *querer dizer* (Pimenta, 1978).

Evidentemente há muito que se possa discorrer sobre esta questão no que diz respeito ao contributo teórico que A. Pimenta acrescenta ao problema das vanguardas (como já afirmou Hatherly), principalmente naquilo que não só encontra, mas sobretudo transcende a poesia visual do projeto concretista, em seu contexto transnacional<sup>23</sup>. Como veremos mais

---

<sup>19</sup> “Imitação de Ovídio – Alberto Pimenta” (recensão crítica publicada no blog literário “Rodobalho”, material fornecido por Alberto Pimenta para este estudo).

<sup>20</sup> Lisboa: & etc., 2006.

<sup>21</sup> *O Labirintodonte*. In: *Obra Quase incompleta*, 1990, p. 30. Ver pg. 58 (capítulo III) e Anexo A, n.º 2, p. 81.

<sup>22</sup> Fernandes chama este processo de *estratégia de inexistência*, que será vista de modo mais aprofundado ao longo deste trabalho. À título de curiosidade, cabe salientar que esta é uma aceção apreciada por A. Pimenta. Em entrevista concedida a Floriano Martins, este pergunta: “Desde quando inexistes?”. O poeta responde: “Desde que Pádua Fernandes entendeu definir assim, por metonímia, a relação dos meus textos com o público, ou melhor, do público com os meus textos. Acho que foi da parte dele, a esta distância toda do Atlântico, um lance de dados com muita perspicácia e sabedoria”. (Jornal de Poesia, Projeto Editorial Banda Lusófona, Fortaleza, janeiro de 2010, retirado em 13/06/13 de «<http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLalbertopimenta01.htm>»)

<sup>23</sup> Ver prefácio de Melo e Castro em MARQUES, J. A; MELO E CASTRO, E. M (org.). *Antologia Da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

tarde, este empenho também está ligado à ideia da função da arte como conhecimento do mundo, cujo fundamento se apoia em Theodor W. Adorno<sup>24</sup> na crítica ao domínio do conhecimento conceptual que, de modo geral, fomenta o *pensamento identificador*, originário da “ideologia”<sup>25</sup> uma vez que pretende atingir o horizonte de certezas.

P. Fernandes tem escrito há cerca de uma década sobre A. Pimenta, sustentando que a relação do poeta (e dos textos que escreve) com a ordem social, opera sempre no mesmo nível do jogo entre o dito e o não dito (tanto de um lado, por interdição ou esquecimento, como do outro, por estratégia poética). Assim, é neste contexto que se pode desenvolver um diálogo com o pensamento de Michel Foucault, visto a questão dos jogos de forças da dinâmica social suceder nos interstícios do *esquema poder-saber*. Como afirma Carvalho (2001), na teoria do filósofo francês é possível “desocultar, no tecido subterrâneo das «políticas do saber», as linhas, os cruzamentos, as interseções, os nós e as arestas do tecido dos «saberes» que tem submetido o homem ao mais penoso dos sofrimentos: o do seu silêncio” (Carvalho, op. cit.: 15).

### 1.1. Da inexistência

Em seu grau mais primordial da analítica do poder, no intuito de libertá-lo da representação “jurídico-discursiva”, Foucault (1976) alerta que há um ciclo de interdição que diz: “Tua existência só será mantida à custa de tua anulação” (Foucault, op. cit.: 81). Tal ciclo de interdição deve ser entendido de modo mais amplo que um simples “limite à liberdade”, uma vez que a noção de poder é tomada por este pensador em sua máxima possibilidade dinâmica, rejeitando posições tradicionalmente globalizantes (cf. Carvalho, 2001: 47).

---

<sup>24</sup> “Otimista inquieto” foi um termo sugerido para designar a linha de pensamento da escola de Frankfurt (nomeadamente de Adorno), pelo apresentador Julio Isidro, em entrevista a A. Pimenta, concedida em 16 de fevereiro de 2001 no programa televisivo “Do Outro Lado da Lua”, termo com o qual o poeta concordou, dizendo “Sim, pode ser, em certos casos”. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Lq\\_4I9ImoA](http://www.youtube.com/watch?v=_Lq_4I9ImoA)>.

<sup>25</sup> “Ideologia” deve ser entendido aqui no sentido marxista. Na crítica de Adorno à dialética de Hegel, ele sugere que a *síntese* é a necessidade do *pensamento identificador*, da qual este goza como adequação da coisa que se reprime nele mesmo. Contudo, há uma contradição importante levantada pelo próprio Adorno, neste contexto: “A dialética negativa está ligada como a seu ponto de partida com as categorias mais elevadas da filosofia da identidade. Nessa medida, ela também permanece falsa, participando da lógica da identidade; ela mesma permanece aquilo contra o que é pensada”. (*Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, pp. 127-129)

O poder, para Foucault, é um conceito que abrange uma “situação estratégica complexa” e por isso deve ser analisado na ótica das suas relações, e não inversamente; os métodos que utiliza - a arqueologia e a genealogia (este fortemente inspirado por Nietzsche) desenvolvem-se sob este pressuposto de modo assistemático e sempre mutável, nunca universalizante. As questões por ele analisadas mostram que “a interrogação sobre a constituição das ciências do homem deve ser colocada, preferencialmente, no território da política e não no domínio «asséptico» da ciência” (Carvalho, op. cit.: 16). A anulação do indivíduo, portanto, é substrato da inflexão que o autor faz a partir do poder como fio condutor: “A inflexão que Foucault opera relativamente às análises do poder (...) prende-se com a constatação de que o Estado ocidental moderno, apesar de ser globalizante e totalizador, é, simultaneamente, individualizante” (Carvalho, op. cit.: 53). Neste sentido, o que sobressai do caráter dinâmico das relações de poder, é que no seu papel de proibição e normatizador, jaz acima de tudo um papel “diretamente produtor” (Foucault, 1976: 90). Isto é, que produz instâncias para que a sua própria natureza possa ser exercida, e formar, assim o ciclo de interdições:

O Poder é um meio de relações estratégicas, ou seja, um conjunto de meios estabelecidos (de uma racionalidade) para atingir um objetivo que pressupõe a existência da liberdade, a qual é uma condição da existência do próprio poder. Este apenas se exerce sobre as ações dos outros, tornando-se, por isso, necessário que esses outros possuam um campo de possibilidades que lhes permitam vários comportamentos (Carvalho, 2001: 53).

A censura, neste sentido, pode inserir-se como parte deste ciclo de interdições, como algo simultaneamente produzido e que produz, atuando paralelamente com o saber: o que não pode ser conhecido é o mesmo que não pode ser dito. Com efeito, a problemática da censura opera intensivamente na literatura, de modo a permanecer nos interstícios da própria história e ciência literárias, tendo a sua participação sido relevante na criação do “género” *literatura marginal*, que de certo modo se constitui em linha paralela à das dinâmicas da ordem social; uma espécie de história literária que, segundo Saraiva (1975), no contexto português se faz na contramão, inversamente, tal como notou Barthes acerca da literatura marginal francesa. A. Pimenta percebe este processo com maestria, mostrando que tal dinâmica se insere na ordem social expandindo-se até os critérios de receção do público, no sentido de aceitabilidade/rejeição:



É sabido que estes «aplausos hipócritas» pretendem compensar os artistas cuja obra ainda «dá satisfações», em oposição aos outros, aos livres. E é sabido que todos os sistemas de poder (os totalitários obviamente de modo mais radical) resolveram o problema posto pelo exercício desta liberdade oficializando ao nível comercial, escolar, científico e crítico uma certa arte literária e marginalizando as restantes tendências (Pimenta, 1990: 16).

As antologias de poesia moderna portuguesa mostram-se oscilantes relativamente ao aparecimento de textos do autor em questão. A tese de P. Fernandes parte deste aspeto, e desenvolve uma constatação acerca da *inexistência* de A. Pimenta, nomeadamente na *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea*, publicada em 1999 pela Lacerda editores do Rio de Janeiro (e que utiliza a data – século XX - como critério de contemporaneidade). Tomando como princípio a inexistência política no cenário literário brasileiro<sup>26</sup>, P. Fernandes sugere que o não-aparecimento, seja por esquecimento, ato falhado (quando mencionado)<sup>27</sup>, ou mera ignorância da parte dos seus organizadores já é facto conhecido nas antologias desta espécie, salvo as seguintes exceções: *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: Anos 60–Anos 80*<sup>28</sup>; *Poemas Portugueses: antologia da poesia portuguesa do século XVII ao século XXI*<sup>29</sup>; *O Futuro em Anos-Luz: Antologia de Poesia Portuguesa*<sup>30</sup>; *Poetas Escolhem*

---

<sup>26</sup> Além da ausência de A. Pimenta na referida antologia, P. Fernandes constata outras curiosidades – de forma muito irónica, cabe salientar - como por exemplo o desaparecimento da editora brasileira Codecri (que publicou *O Discurso sobre o filho-da-puta* em 1983), insinuando a “contaminação” que este tipo de inexistência pode acarretar. Fernandes pergunta: “Vítima de contaminação do autor (inexistente) publicado, assim como o contato com a antimatéria destrói a matéria?”; ou, relativamente ao desconhecimento da existência de A. Pimenta no meio universitário, a respeito do qual afirma: “Não há como duvidar dos doutos e dos poetas. Ele, evidentemente, não era”. Convém assinalar que a obra de A. Pimenta é praticamente inexistente nas livrarias brasileiras. Entretanto, sugeriu-me P. Fernandes o contato com o livreiro português Chinguito, proprietário da Livraria Poesia Incompleta situada no Rio de Janeiro, que possui grande parte da obra disponível. Em nossa breve correspondência, Chinguito referiu que como representante da poesia portuguesa no Brasil, seria um grande erro não ter a venda os livros de um artista importante como A. Pimenta.

<sup>27</sup> P. Fernandes está a referir a *Antologia de Poesia Portuguesa 1940-1970* de Maria Alberta Menéres e de E. M. de Melo e Castro, em que um grave erro é cometido relativamente à data de nascimento de Alberto Pimenta. Entretanto, cabe salientar o reconhecimento de P. Fernandes da superior qualidade desta antologia comparada à brasileira.

<sup>28</sup> Orgs. Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, Coimbra, Angelus Novos, 2004. Situam A. Pimenta como produtor de “uma das mais estimulantes obras poéticas enquadráveis no âmbito do Experimentalismo português” (p. 354)

<sup>29</sup> Sel., org., introdução e notas Jorge Reis-Sá, Rui Lage; pref. Vasco Graça Moura; colab. Arnaldo Saraiva et. all. Porto, Porto Editora, 2010.

<sup>30</sup> Sel. E org. Valter Hugo Mãe, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2001.

*Poetas: coletânea de poesia portuguesa (1970-1990)*<sup>31</sup>, *Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*<sup>32</sup> e ainda a recente coletânea *Resumo: a poesia em 2012*<sup>33</sup>.

### 1.1.1. *Lógica da censura e a inexistência como “estratégia”*

Trata-se, desse modo, da demarcação de uma complexa problemática entre o jogo de forças externa e interna à escrita, que equaciona de modo muito eficaz *a lógica da censura*, que para Foucault assume três formas: “afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista” (Foucault, 1976: 82). O autor ressalta que não são formas isoladas, e sim integradas numa lógica em cadeia, fundamental aos mecanismos de censura:

[a lógica da censura] liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência (Foucault, op. cit.: 82)

Nas palavras de P. Fernandes (2010), para que a censura exista, “é preciso haver dizeres para se calar e ao mesmo tempo obrigar que algumas coisas sejam ditas” (Fernandes, 2010: 83). É, nessa medida, segundo o mesmo autor, o lugar onde se estabelece uma certa “naturalização cultural da censura”, fato que vai ao encontro das teorias que trabalham pela via negativa. Isto é, que entendem a noção de interdição como um fator que não vem somente do externo, mas antes dinamizada através de um jogo de forças, presentes em todas as instâncias do social, inclusive no próprio trabalho do artista. Podemos lembrar o que Adorno e Horkheimer (1986) afirmam sobre a censura que não ocorre somente no campo político, isto é, externo, havendo uma autocensura que se estende do próprio autor até ao mercado editorial.

---

<sup>31</sup> Pref., sel. Antônio Rebordão Navarro, Orlando Neves; il. Francisco Laranjo. Porto: Lello e Irmão, 1992.

<sup>32</sup> Org. Osvaldo Manuel Silvestre, Pedro Serra. Braga, Lisboa, Coimbra, Angelus Novos & Cotovia, 2002. Trata-se de uma antologia crítica em que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos escreve um importante texto sobre o poema de A. Pimenta “Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)”.

<sup>33</sup> Livro publicado em parceria da editora Documenta e da livraria Fnac. Menciona fragmentos do último livro publicado de A. Pimenta, *De Nada* (Boca, 2012)

Para além de denunciar o grau de inexistência que politicamente incide sobre A. Pimenta, como o exemplo da referida antologia brasileira, P. Fernandes (2003) também desenvolve aquilo que chama de *aplicações metonímicas da inexistência*, isto é, o já referido deslocamento e o uso que faz A. Pimenta de tal inexistência na sua poesia. O autor brasileiro defende, nos diversos textos que analisou, que “a multifacetada obra de Pimenta oferece diversos exemplos da estratégia da inexistência” (Fernandes, op. cit.: s/ p.), e exemplifica com aspetos que podem ser sintetizados em seis pontos:

1. A inexistência associada ao desaparecimento (isto é, a morte) face ao desprazer de viver. Estratégia poética que melhor serve, politicamente, como denúncia da “falta de sentido, a burrice e a vacuidade desses anos autoritários” (Fernandes, op. cit.: s/ p.). Aqui há referência ao animal denominado por Pimenta como “*Labirintodonte*”<sup>34</sup>, que no entendimento de Fernandes está intimamente ligado ao cidadão exilado.

2. A inexistência associada ao silêncio, isto é, «o discurso agônico da palavra que busca inexistir» (Fernandes, op. cit.: s/ p.).

3. A inexistência como sátira, evidenciada em textos como “*discurso preliminar*”<sup>35</sup>, cuja inexistência do texto anotado em contraste com as sarcásticas notas de rodapé configuram, para P. Fernandes, “uma dialética da inexistência, gargalhada sobre o nada”.

4. A inexistência como forma de denúncia crítica do lado colonialista/tradicionalista de Portugal, como no texto “*lembranças da pátria*”, assim como em “*retrato do soldado desconhecido* que traz em si a denúncia da guerra que mantém o homem num estado de desaparecimento psíquico: “A guerra, lucrativo exercício do nada, desafia a representação, ou melhor: representa-se pelo nada, pelo descarte do homem” (Fernandes, op. cit.: s/ p.).

5. A inexistência expressa na ausência do poético tradicional. P. Fernandes exemplifica este aspeto da inexistência com o texto “*convival*”, abordando o uso da repetição como demonstrativo direto do quotidiano repetitivo – de que trata o poema - e mais eficaz em

---

<sup>34</sup> Título do primeiro livro de Alberto Pimenta publicado em 1970 em edição de autor.

<sup>35</sup> Publicado originariamente em *Os entes e os contraentes*, o poema consiste em oito páginas de um “texto” composto por pontilhados, pontuações e chamadas para notas de rodapé. Ao todo, formam um conjunto de 34 notas de rodapé, de tom irónico que remetem ao rigor (e ao mesmo tempo à vaga prolixidade dos discursos académicos). As referências teóricas ficticiamente citadas completam a configuração do poema trazendo títulos que remetem aos extremos da linguagem redundante: “*A Importância da Vida*”, “*A Finalidade da Finalidade*”, “*O Peso do Tempo*”, “*O Futuro do Passado*”, “*A Teoria da Teoria*”, e o estudo “*Achegas para a Interpretação dos Versos das Páginas*”. Ver Anexo A, n.º 3, p. 82.

relação a sua intenção crítica. Outro texto analisado pelo autor é “*semiótica*”, cujo título justifica a crítica silenciosa (pela negativa) das “convenções sociais sobre nudez e pudor – vazias” (Fernandes, op. cit.: s/ p.).

6. A inexistência como estratégia de sobrevivência, que abrange a denúncia do exílio, reflexões sobre a pena de morte e o abandono injusto pela pátria, havendo aqui uma comparação com o francês Villon (que teve de desaparecer após uma acusação injusta) a partir dos poemas “*da ‘teoria dos conjuntos’ com brio*” (com referência ao “bom bec de Paris”) e “*desenvolvimentos operacionais*”.

Não há dúvidas: Pimenta, como Villon, também foi condenado à morte por sua pátria, e sua estratégia de sobrevivência foi a da inexistência, expressa por meio do milenar recurso do exílio. É sabido que o exílio, o desterro são formas de morte civil do indivíduo e, por isso, devem ser enquadrados dentro da estratégia da inexistência (Fernandes, 2010, s/ p.)

Nos jogos que se dão entre as relações poder-saber, Foucault (1976) não deixa de equacionar as forças de resistência que se inscrevem nesta dinâmica, chegando mesmo a falar em “estratégias anônimas”, que resistem, sendo outro termo nas relações de poder:

onde há poder há resistência (...) resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ao fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder” (Foucault, 1976: 91).

Neste sentido, é sem ressalvas que P. Fernandes (2010) situa Alberto Pimenta como “um dos grandes poetas políticos da atualidade” (Fernandes, op. cit.: 82), afirmando: “Para ele, a censura não foi simples temática, mas também uma poética voltada para a resistência política, e nisso está um dos fatores de sua originalidade, e torna-o tão singular no quadro da poesia de língua portuguesa” (Fernandes, op. cit.: 82)<sup>36</sup>.

Admitindo que a posição paradoxalmente crítica e silenciosa opera também como denúncia, Fernandes convoca a *função contrariadora do Diabo*, tal como refere Fernando

---

<sup>36</sup> *O desejo a escapar da boca: Alberto Pimenta e a censura como poética* é um artigo publicado na revista Letras ConVida – Literatura, Cultura e Arte, em que Fernandes sustenta a pouca literatura que se produziu em Portugal após a Revolução dos Cravos, pelo que analisa a relação peculiar que A. Pimenta estabelece com a censura.

Pessoa, e o conceito de *sombra* de Carl G. Jung, com os quais pretende edificar uma representação arquetípica de A. Pimenta no quadro da literatura portuguesa. Portanto, de um lado temos a figura do Diabo divergente da habitual concepção (uma espécie de mestre da música, do luar, dos sonhos), que é o avesso e a oposição de tudo, dizendo:

Tudo vive porque se opõe a qualquer coisa. Eu sou aquilo a que tudo se opõe (...)  
Contrariar ideias é fazer com que nos abandonem, e se caia no desalento e de aí no sonho e portanto se pertença ao mundo (Pessoa, 1997: 18).

Do outro lado, temos a “inexistência” a nível da consciência de tudo aquilo que é inaceitável na sua superfície, porque sombrio. Um lugar, portanto, onde “sub-existe” o que não pode ser dito e nem conhecido, e precisamente por isso deduz-se que opera pela via da força de equilíbrio, uma vez que a sombra, para Jung (1964), existe somente em contradição com as forças da *ânima* ou *ânimus*. Isto é, embora a sombra carregue a parte “animalesca” da personalidade, é nela também que se potencializam as forças espontâneas capazes de despertar as emoções profundas.

Nesta figura arquetípica, portanto, habita o fundamental da estratégia de inexistência, a qual se resume, para P. Fernandes, numa dinâmica que opera pela mesma via da *lógica da censura*, uma vez que esta é utilizada por A. Pimenta como o próprio material poético<sup>37</sup>. Ressalta-se assim o valor que adquire o argumento do poeta, quando analisado de perto, por uma via constante de negação; nesta, o calar-se é utilizado na medida em que não há mais nada a negar, pois é silenciada a própria substância da cultura “oficializada”:

No entanto, a inexistência que lhe é atribuída por literatos, brasileiros ou não, é revidada pela ação do próprio Pimenta: a estratégia da inexistência. Aquilo que se reprime à luz do dia retorna a cada vez que um gesto, diante do brilho, produz a sombra. A inexistência, por conseguinte, e isto constitui a faceta heroica da poética de Pimenta, corresponde também a uma estratégia de permanência da poesia (...) Poética e política são irmãs siamesas na múltipla obra de Pimenta no âmbito de uma tradição contestatória (mais do que, na expressão de Eduardo Lourenço<sup>38</sup>, uma tradição provocatória). E, por vezes, o melhor a fazer para contestar é nada dizer: a greve de palavras, que pode ser tão contundente quanto uma greve de fome, não

---

<sup>37</sup> Esta afirmação é trabalhada numa pertinente comparação com o poeta brasileiro Ferreira Gullar, que na visão de P. Fernandes trata a censura como tema, de modo mais explícito, para evidenciar a diferença do uso estratégico face a A. Pimenta.

<sup>38</sup> *A Nau de Ícaro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 17.

significa uma greve de discurso. Pelo silêncio, por vezes, os poetas podem ser mais críticos (Fernandes, 2003, s/ p.).

Deste modo, torna-se relevante perceber como uma poética sustenta a sua própria permanência por esta via da negação e/ou anulação, que em A. Pimenta, se manifesta declarada e silenciosamente. É neste paradoxo, convém ressaltar, que segundo Foucault, o “sucesso” da *lógica da censura* opera no sentido do apagamento do indivíduo, processo que permite ao mesmo tolerar as relações de poder:

é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos. O poder seria aceito se fosse inteiramente cínico? O segredo, para ele, não é da ordem do abuso; é indispensável ao seu funcionamento. E não somente porque o impõe aos que sujeita como, também, talvez porque lhes é, na mesma medida, indispensável: aceitá-lo-iam, se só vissem nele um simples limite oposto a seus desejos, deixando uma parte intacta – mesmo reduzida – de liberdade? O poder, como puro limite traçado à liberdade, pelo menos em nossa sociedade, é a forma geral de sua aceitabilidade (Foucault, 1976: 83)

Ao invocar o que não pode ser dito, seja pela contestação, através da figura do Diabo, ou pela função de porta-voz, sombra da cultura portuguesa, deve-se admitir que na *arte literária* de A. Pimenta predomina uma invulgar capacidade de refletir, como num espelho, as questões do seu tempo. Para o poeta, este é, por excelência, o único meio de trabalhar o problema da função do artista, sem que lhe seja negada a liberdade de expressão, isto é, a liberdade de interagir no meio. Por isso o artista é um *produtor*, tal como afirmou Adorno, pois estabelece uma relação produtiva uma vez que reflete, também, produções. Segundo A. Pimenta, este aspeto da arte é por vezes esquecido na problemática da liberdade artística:

O artista é um homem de sensibilidade excepcional, e é afinal o perpetuador dos mais profundos conflitos do seu tempo e da sua sociedade; nenhuma espécie de constrangimento social ou moral sobre a sua pessoa é necessária ou justificável. Esta exigência de liberdade total para o artista, liberdade em relação aos modelos poéticos e liberdade em relação às normas morais e sociais de valor geral, faz parte do processo de emancipação intelectual e psicológica do indivíduo, levado a cabo ao longo do século XVIII (Pimenta, 1990: 13).

## 1.2. Dos espelhos

A analítica do poder de Foucault demonstra como a lógica da censura opera na relação estratégica dentro do esquema poder-saber, na complexidade do dito/não-dito que no seu ponto mais extremo, define o socialmente *existente/inexistente*. Como propõe Foucault (1976), a única maneira de dialogar frente a frente com o poder é entender a lógica do que é dito e do que não é dito, “buscar o esquema das modificações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo” (Foucault, op. cit.: 94). Como já vimos, os jogos estratégicos de produção (seja de interdições, por uma parte, ou de denúncia/resistência, por outro) podem estar envolvidos em diversas configurações, e a arte em seu potencial criador altera e altera-se no cerne destas dinâmicas; tal como notou Dolezel (1990), “as potencialidades criativas da imaginação estão em tensão dialética com as condições históricas e as convenções sociais” (Dolezel, op. cit.: 24), questão que incide na discussão infinda a propósito do confronto *tradição vs. inovação*, por sua vez fundamento da dinâmica literária. Na sua reflexão sobre A. Pimenta<sup>39</sup>, P. Fernandes ressalta a conceção invulgar com que este poeta trabalha tal processo, numa relação em que praxis e teoria não se dividem. A dita asserção é referida pelo poeta quando escreve, em *acerca da poética ainda possível*<sup>40</sup>: “A produção humana não se altera linearmente: o homem não produz apenas objetos, mas também relações entre si e esses objetos, e essas relações influenciam de novo a sua produção” (Pimenta, 1990: 281).

Entretanto, para além do que já formulou Fernandes (relativamente aos conceitos de “sombra” e “contestação”), parece haver ainda espaço para uma inferência acerca do caráter especular da *estratégia da inexistência*, uma vez que um dos pontos de ocorrência desta dinâmica é a escrita em seu cariz dramático, capaz de pôr a linguagem em cena (Barthes, 1997: 20); é neste espaço que está situada uma vasta produção teórica de A. Pimenta a propósito do que chama “*arte experimentada*”, fórmula que traduz o seu posicionamento relativamente à *arte experimental*<sup>41</sup>, explicitando aquilo que lhe interessa e, sobretudo o que não lhe interessa nesta corrente artística:

---

<sup>39</sup> Fernandes fala em “censura como poética em Alberto Pimenta”.

<sup>40</sup> Trata-se do título de um texto publicado em tradução espanhola em Jornada Literário n.º 117, Tenerife, maio de 1983, em A Ideia 30-31, Lisboa, outubro de 1983, e na antologia Poemografias, Lisboa 1986.

<sup>41</sup> Conceito mais utilizado em Portugal e que substitui o de *poesia concreta*, transnacionalmente difundido. Cf. MARQUES, José Alberto; CASTRO, Ernesto Manuel Melo e (org.). *Antologia Da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.



Os concretos puseram em ato o que certos críticos de arte chamam a “opacidade” do quadro, isto é, o material bruto e puro, a pincelada, que neste caso é a palavra ou a letra (...) Mas devolver a visão do material 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 (...) Por isso a poesia que foi atual/antes deve pôr-se agora em ato, isto é, tornar-se atual/atuante. Para isso convém julgá-la, mas não basta julgá-la, é necessário experimentá-la. *Poesia experimentada* (Pimenta, 1990: 335, grifo nosso).

O título do texto supracitado, *Poesia dos Quatro Elementos*, que remete a um texto de Hölderlin<sup>42</sup>, tem, segundo A. Pimenta, o intuito de designar a “aproximação ao interior das coisas através de certa organização de signos” (Pimenta, op. cit.: 335); o subtítulo, por seu turno (*ou por que é que a obra de arte reflete o que lá não está*), sublinha a ideia da *arte experimentada* como possibilidade de as palavras serem espelhos (reais e/ou virtuais), tal como defendeu Eco (1989) relativamente à capacidade da obra de refletir, sem que exista necessariamente o outro lado, a outra ocorrência, por assim dizer. Eco parte de uma reflexão que insere os espelhos no limite entre o real e o imaginário, de acordo com a teoria lacaniana, para trabalhar a sua intervenção do real, isto é, a capacidade ativa de que dispõe a imagem especular e os seus jogos. Segundo o autor, é neste ponto que sobressai a relação semiótica em sua dimensão extrema, naquilo que lhe escapa enquanto mera significação conceptual; portanto, o espelho é abordado como relação que põe em jogo os sentidos, visto trazerem em sua natureza a função de prótese e de canal (Eco, op. cit.: 19).

Diferentemente dos “espelhos congelantes” (fotografia, pintura, cinema), os quais concedem o artifício de “traduzir” a realidade através da sua semantização, a *arte experimentada* relaciona-se com a realidade de modo mais direto, porque ela própria é espelho do recetor em sua percepção atual. A arte experimentada é *atual/atuante* e está paradoxalmente inserida de modo mais imediato no espaço público. Os espelhos são também expressamente convocados por A. Pimenta para responder à pergunta sobre a pretensão do produtor, no contexto daquilo que o autor rejeita das teorias clássicas a respeito da harmonia

---

<sup>42</sup> Em “Hälfte des Lebens”, segundo A. Pimenta, “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 ação. Desse apagamento nasceu no ar o fogo, que cobriu a água de cinzas” (Pimenta, 1990c: 335)



entre os princípios técnico e estético; deste modo, questionar o que pretende o produtor é mais importante do que resolver a problemática da harmonia, uma vez que:

a) “o princípio técnico não é apenas um conjunto de processos formais e técnicas construtivas, mas igualmente um *espelho simbólico das estruturas da hierarquia social*” (Pimenta, 1990: 15);

b) “o princípio técnico não é senão uma organização de elementos construtivos compensatórios que tornam a manifestação estética (a qual por natureza é subjetiva e associal) socialmente aceitável” (Pimenta, 1990: 15).

### 1.2.1. *Homo Sapiens*

Na performance “*Homo Sapiens*”<sup>43</sup> realizada em 1977 por A. Pimenta, a ideia de *arte experimentada* opera de modo fundamentalmente ilustrativo da relação especular. Aproxima-se, desse modo, das afirmações de Eco a propósito dos espelhos atípicos (esfumaçados, escurecidos, côncavos, convexos), ou da relação de múltiplos espelhos que operam um verdadeiro jogo de forças de uma situação particular, como parece ser o caso do “acontecimento” *Homo Sapiens*. Isto é, situação em que se torna mais interessante perceber como, ao *experimentar* a sensação do animal enjaulado, o autor se põe no limiar da comunicação artística com o intuito não só de expor a sua sensação, mas de provocar a inserção deste acontecimento no espaço público. Instaura assim uma ação refletida que provoca a reação do recetor:

o que aqui está a acontecer não é transformável nem realizável noutra lugar. apenas aqui, numa destas jaulas: por exemplo, nesta. da qual se vem aproximando os visitantes. olho de relance para alguns, pergunto: que é que está a acontecer aqui? e ainda: que é que está a acontecer aqui com eles? com estes homens? sei no entanto que não sou eu, mas sim eles, quem tem que achar as respostas. fui eu que entrei aqui, mas são eles que me vem ver. são eles, estes homens, que saíram do lugar que

---

<sup>43</sup> “José Alberto Resende de Figueiredo Pimenta, cidadão nacional n.º 727697, natural do Porto, soldado sem instrução incorporado na reserva territorial, licenciado em filologia germânica pela universidade de Coimbra, esteve exposto, no dia 31 de Julho de 1977, entre as 16 e as 18 horas, numa jaula do Palácio dos chimpanzés do Jardim Zoológico de Lisboa” (Pimenta, *Metamorfoses do Vídeo*, 1986, s/ p.)

habitam e vieram aqui com a intenção de ver os habitantes destas jaulas, e hoje um desses habitantes sou eu (Pimenta, 1986: s/p.).

Há, como nos mostra o autor, todo um jogo de experimentações, em sentido multidimensional, que põe o homem frente a frente consigo mesmo na veracidade especular:

Dum lado da jaula  
os que veem  
do outro  
os que são vistos  
e vice-versa<sup>44</sup>

Segundo Eco (1989), o espelho “regista o que atinge tal como atinge. Diz a verdade de forma desumana, como bem sabe todo aquele que – ao espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria frescura” (Eco, op. cit.: 18). O que foi experimentado é, portanto, o próprio material da escrita, uma escrita que – retomando a ideia inicial – nada quer dizer, e por isso se materializa como uma escrita que diz<sup>45</sup>:

Os visitantes, estes homens, continuam a chegar, param, comentam e seguem, vem como em romagem, às vezes murmuram como quem reza. Os chefes religiosos, durante as cerimônias das suas igrejas, devem ter a mesma impressão que eu agora tenho. Penso no papa, no gordo das flores ao peito, nos bispos americanos independentes e até nas santas das aldeias. Eu tenho a vantagem de estar mais longe e protegido pelas grades. Assim não me tocam, nem tenho de os ver muito de perto, nem que sentir-lhes o cheiro quando abrem a boca, escarram, mostram a falta de dentes e deixam sair o hálito penetrante. Estou na jaula. Os que estão lá fora não estão só lá fora, estão também com os olhos, com a cabeça cá dentro. Eu também estou com os olhos, com a cabeça lá fora. Podia ficar horas e horas olhando estes visitantes, estes homens que vem e vão, sempre os mesmos, todos no limite da angústia e da ignorância da vida (Pimenta, 1986, s/ p.).

---

<sup>44</sup> Pimenta, *Ascensão de dez gostos à boca*, op. cit: 87.

<sup>45</sup> Como veremos no capítulo II, esta questão é inseparável do problema da expressão vs. comunicação, que em A. Pimenta é fundamental. Contudo, diante do texto supracitado, torna-se oportuna uma breve alusão: afirmar que a poesia diz e não apenas quer dizer é sobretudo afirmar que a poesia é mais expressão do que comunicação, a poesia é a possibilidade de tornar possível o que é impossível, é poder dizer o indizível (mas não traduzi-lo).

O fenómeno descrito por A. Pimenta bem poderia ilustrar o que Eco (1989) afirma sobre os *espelhos como canais*, que “nos permite ver melhor o mundo mas também vermos a nós próprios tal como nos veem os outros” (Eco, op. cit.: 20), levando em consideração que “todo e qualquer canal, enquanto funcionante, é sintoma da existência de uma fonte emissora de sinais” (Eco, op. cit.: 20). O cariz dramático da literatura referido por Barthes (1990), que implica “reflexividade infinita” (Barthes, op. cit.: 20) do saber, levado ao seu máximo grau pelo uso da performance, passa a ser em A. Pimenta criação e recriação de saberes (Pimenta, 2003).

Nogueira (2005) afirma que os temas desenvolvidos por A. Pimenta servem, como já se viu, para promover “a manutenção do seu estatuto já antigo de marginalidade” (Nogueira, op. cit.: 503), num processo de fabricação que tem força em evidências absurdas de contradição. A ideia de textos-espelhos também é convocada por Nogueira para indicar o efeito de fazer luz sobre a sociedade e perseguir as “calhas da vaidade humana, nas multiplicadas formas de que se reveste e nos diversos quadros sociais em que se aloja” (Nogueira, op. cit.: 271). Dito isto, torna-se oportuno notar que o autor escreve um poema com uma série de frases que são a própria reação dos recetores de Homo Sapiens, os referidos visitantes, que procuram enquadrar o acontecimento dentro daquilo que ele quer dizer, como por exemplo: “é para alertar que andamos a viver todos como ele (...) é maluco (...) é tarado sexual (...) deve ser homem político (...)” (Pimenta, 1986, s/ p.)<sup>46</sup>. Se admitirmos estas afirmações como um jogo de “saberes” que se dá do outro lado do “*homo sapiens*”, sublinhasse portanto a constatação do aprisionamento do recetor, que se vê diante do desconhecido e reproduz possibilidades dentro dos limites do que pode ser dito, salvo exceções.

A hipótese aqui formulada acerca da *estratégia da inexistência de A. Pimenta como modo de relação especular estabelecida com o poder*, remonta no espaço público às questões que para A. Pimenta são fundamentais no cerne artístico, quer na sua discussão teórico-poética, quer relativamente à sua função social. Aquela vai ao encontro, portanto, da necessidade de liberdade em todas as instâncias da ordem social, a nível coletivo e individual. Por isso, a *estratégia da inexistência* serve para encarar frontalmente não só a lógica da censura que acontece somente no círculo literário, e sim todo o tipo de controle que regula os dizeres. É neste sentido que a poética de A. Pimenta se torna “politicamente eficaz”, como afirma P. Fernandes (2010), pois consegue atingir o desvelamento do que é silenciado (op.

---

<sup>46</sup> Trata-se de um longo poema composto pelos comentários que o autor ouviu acerca do seu “Homo Sapiens”, publicados em *IV de Ouros (Fenda, 1992)*, *Tríptico (&etc., 1983)*, e também na antologia organizada por P. Fernandes, *A Encomenda do Silêncio* (Odradek, 2004). Ver Anexo A, n.º 4, p. 90.

cit.: s/ p.), lidando com maestria a relação com o desejo da censura, utilizando em seu máximo grau o potencial expressivo da poesia (Cap. II). Como notou Nogueira (2011: 502), “a voz de A. Pimenta visa um poder cada vez mais difuso e abstrato, tentacular e opressor, o mesmo que fornece aos cidadãos comuns uma sugestão de vida saudável e feliz”.

### 1.3. Da vontade de saber

A lógica da censura que movimenta a dinâmica do falar / calar relativamente ao corpo é especialmente trabalhada por Foucault em *A Vontade de Saber* (1976), o primeiro volume dos três de *História da Sexualidade*. Com cinco capítulos, esta obra constitui essencialmente um questionamento ao nível mais primordial da reflexão sobre a repressão numa análise acerca do valor político do sexo<sup>47</sup>. A sexualidade é pensada em termos de *vontade de saber sobre o corpo* e analisada pelo método genealógico<sup>48</sup>, em seu caráter de constituição de uma ciência (médico-biológica); afigura-se, em sentido mais amplo, como uma reflexão acerca da subjetividade nas práticas sociais e políticas, além de revelar a emergência dos discursos envolvidos nesta dinâmica. Analisando um percurso histórico<sup>49</sup>, o pensador francês põe em causa a dinâmica das perguntas que vão sendo feitas, principalmente no que diz respeito à evidência e/ou “disfarce” da repressão do corpo. Sendo assim, a ideia de que a sexualidade é reprimida em alguns discursos e épocas, e libertada por outros discursos e épocas, é posta em causa. Com o máximo de “desconfiança”, o autor chama-lhe *hipótese repressiva*, a qual ele deixa claro que é insuficiente para explicar a dinâmica constitutiva de uma ciência da sexualidade, em seu grau mais subterrâneo; isto porque importa, antes, entender a dinâmica do poder como capaz de produzir discursos em torno da verdade sobre o sexo.

À imagem de *Vigiar e Punir* (2004), Foucault assinala a existência de “técnicas polimorfas do poder” que operam como detentores do saber sobre a sexualidade humana, e

---

<sup>47</sup> Cf. Carvalho, 2001: 56

<sup>48</sup> O método genealógico, inspirado em Nietzsche, consiste no método “segundo o qual todos os discursos conscientes são sintomas que dissimulam pulsões inconscientes, tornando-se necessário revelar o que eles dissimulam e o interesse que eles veiculam. Não há discurso neutro; ele é sempre o lugar onde se exprimem, de modo disfarçado, interesses inconscientes” (Carvalho, 2001: 42-43).

<sup>49</sup> Não é a nossa intenção a descrição minuciosa dos fatos históricos ligados à repressão da sexualidade, que Foucault discute; contudo, deve-se salientar que ele parte do século XVII, data em que a primeira repressão consiste em reduzir o sexo ao mesmo nível da linguagem.

implantam a normalização de sexualidades também polimorfas, classificando o regular e o marginal. Sendo assim, é também intuito do autor debruçar-se sobre as contradições que se vão estabelecendo na constituição desta ciência nos seus interstícios com o poder; para tal, é necessário “buscar as instâncias de produção discursiva (que, evidentemente, também organizam silêncios)” (Foucault, 1976: 17).

A noção de discurso, por seu turno, é desenvolvida por Foucault em *A Ordem do Discurso* (1970)<sup>50</sup> no qual analisa a formação e manutenção dos discursos baseando-se nas interfaces do poder e controle social. Segundo Foucault, mais importante que o conteúdo dos discursos, é o papel que eles desempenham na ordenação do mundo: um discurso dominante tem o poder de determinar o que é aceito ou não numa sociedade, independentemente da qualidade do que ele legitima; desta maneira, o discurso dominante não está comprometido com uma verdade absoluta e universal; pelo contrário, é ele que produz a verdade (logo, esta é arbitrária), legitimando um certo campo de enunciados e marginalizando outros - num processo que o autor chama de *partilha da verdade*. Sempre haverá, assim, um desnível entre os discursos: haverá sempre um discurso constringendo os demais a se restringirem à verdade predominantemente estabelecida. Portanto, não importa a substância daquilo que um discurso profere, e sim o seu posicionamento nessa malha de tensões sociais. Aquilo que pode ser dito ou feito em uma sociedade é definido por critérios muito mais arbitrários que propriamente orientados por um significado maior, uma fundamentação conceitual sólida.

Em *A Vontade de Saber*, o autor reforça que “não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de força” (Foucault, op. cit.: 97) e deste modo asseguram a possibilidade de coexistência de discursos contraditórios, movimentando-se entre estratégias. Logo, no caso específico da sexualidade, Foucault aposta numa interrogação a dois níveis: o da sua “produtividade tática (que efeitos recíprocos de poder e saber proporcionam)” e o da “interrogação estratégica (que conjuntura e que correlação de forças torna necessária sua utilização em tal ou qual episódio dos diversos confrontos produzidos (Foucault, op. cit.: 97))”.

---

<sup>50</sup> Sob o título original, *L'Ordre du discours* consiste numa aula inaugural pronunciada por Michel Foucault no Collège de France em 2 de dezembro de 1970.

### 1.3.1. *Sexualidade como dispositivo e “poética da libido”*

De acordo com Foucault (1976), a dinâmica que incide no saber sobre o corpo individual é a mesma que vai formando um “corpo social”, sendo as relações de poder elo de ligação e denominador comum de tais instâncias. Este saber tem o objetivo unificador das sexualidades polimorfas, e por isso incide sobre determinados domínios, os quais para o pensador francês podem ser definidos em “conjuntos estratégicos”. Tais conjuntos, por seu turno, desenvolvem dispositivos específicos para a manutenção da macrofísica do *esquema poder-saber*. A sexualidade que se ergue como dispositivo instala-se, segundo o pensador francês, a partir do *dispositivo de aliança*, que abrange uma rede estratégica que alia o sexo ao campo jurídico, tornando-se suporte das relações humanas:

uma grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (...) Numa palavra, o dispositivo de aliança está ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é a sua função manter; daí o seu vínculo privilegiado com o direito; daí, também, o fato de o momento decisivo, para ele, ser a «reprodução». O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global. (Foucault, 1976: 100-101)

Uma vez que o conceito de dispositivo<sup>51</sup>, em seu cariz operacional, “encerra em si o discursivo e o não discursivo, o «que é dito» e o «que não é dito»” (Carvalho, 2001: 34), Foucault apresenta no trecho supracitado o que seria a lógica dos “dispositivos discursivos inversos”, em que está oculta uma dispersão dos focos, a partir desta transformação que vai ao encontro do discurso em seu caráter produtor. A sexualidade como dispositivo entendida deste modo parece ser tema frequente noutra face da obra de A. Pimenta, que a título genérico pode ser pensada como nomeou Nogueira (2011), isto é, como “*poética da libido*”, ou “tema da fúria libidinal” (Nogueira, 2011: 503).

Todavia, Fernandes (2012) descreve um processo mais complexo desta “face” (embora muito sucintamente), indicando que este permanece no mesmo registro da hipótese

---

<sup>51</sup> Cf. Carvalho 2001: 34-35). “O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre elementos heterogêneos como são as instituições”, tem função “desmascaradora”, e “é uma estratégia dominante que, num dado momento histórico, responde a uma necessidade (...) o dispositivo supõe sempre uma certa manipulação de forças, com uma finalidade determinada, sustentado continuamente pelo jogo do poder e do saber”.

estratégica, pois: “A. Pimenta não se ilude com as políticas do corpo, cujo potencial emancipatório parece se ter esgotado nas décadas de 1960 e 1970” (Fernandes, op. cit., s/ p.). Esta observação parece assertiva, dado que as ideias foucaultianas, escritas na época referida, ainda hoje parecem fazer luz às discussões que requerem uma visão crítica acerca de certas dinâmicas sociais e da construção dos saberes. Com o foco na questão da sexualidade, Foucault demonstra de forma hábil que é no corpo que se dá o limiar com a razão e por isso deve ser tomada em análise a constituição do saber que o circunda. “Porque uma coisa é a engenharia do corpo (...) e do comportamento em geral tomados como objeto; outra é a intuição compreensiva do seu profundo significado enquanto texto que revela, provoca e faz falar” (Cândido de Agra, em prefácio a Carvalho, 2001: 7-10)<sup>52</sup>.

Sendo assim, os textos de A. Pimenta que convocam o caráter instintivo e desejanste do corpo já foram abordados de forma incipiente por Nogueira (2011), que os considera como registro de um “processo retórico que subverte carnavalescamente a consciência geral” (Nogueira, op. cit.: 504). Embora este autor assinale que a sexualidade é revalorizada por A. Pimenta no questionamento dos seus “excessos dos saberes e dos poderes” (Nogueira, op. cit.: 504), a sua proposta acerca da “poética da libido” consiste num posicionamento que confere a estes textos cunho satírico e apologista, característico do “desvelamento autoritário das aparências encobertas pela hipocrisia da dialética das virtudes” (Nogueira, op. cit.: 504)<sup>53</sup>, numa direção mais generalista desta questão.

As observações de Fernandes alcançam, efetivamente, uma maior profundidade; parecem ir ao encontro do que Foucault assinala em diversos níveis, atingindo a conceção de uma “microfísica do poder, que é elaborada para tornar a máquina humana mais útil e mais produtiva” (Carvalho, 2001: 58), de modo a encontrar na obra questões relativas ao corpo sob ângulos plurais (talvez os mesmos que foram separados pelo esquema poder-saber de forma irreconciliável). A questão posta nestes termos corrobora a afirmação de Foucault que diz utilizar o problema da sexualidade unicamente porque o corpo é o elemento de maior instrumentalidade (Foucault, 1976: 98), no sentido de ser utilizável no maior número de estratégias, pelo esquema poder-saber, permitindo a vigilância dos indivíduos e a sua disciplinarização (Carvalho, op. cit.: 58). Portanto, a *estratégia da inexistência de A. Pimenta*

---

<sup>52</sup> Prefácio de título: “Michel Foucault: o pensador do impensado”

<sup>53</sup> A abordagem de Nogueira dá-se exclusivamente neste aspeto, entretanto deve ser levado em consideração que toda a pesquisa deste autor é voltada para a poesia satírica portuguesa, no sentido de um apanhado histórico, com ênfase em Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill. Sendo assim, a pesquisa sobre Alberto Pimenta é breve e reduzida à questão da sátira.

como modo de relação especular estabelecida com o poder é estendida, também, à problemática das dinâmicas do corpo e da “ciência sexual” no mesmo nível explorado por Foucault. De modo geral, temos dois campos principais em que tal problemática se manifesta na escrita do poeta em questão:

1. O corpo na sua natureza erógena e desejante: a poética da libido propriamente dita, que invoca o sexo em sua natureza libidinal e carnal:

ambos têm a boca molhada  
quando se levantam,  
passada uma hora,  
arfando enlaçados,  
mas,  
devora-os ainda  
uma sede infinita  
e impossível de satisfazer<sup>54</sup>

A obra de título *Tomai isto é o meu porco*<sup>55</sup> chama especial atenção neste contexto, visto que A. Pimenta expõe os diversos níveis da apropriação do corpo individual (que, com as sílabas trocadas, torna-se carne animal) pelo corpo social:

Dizes  
que nasceu  
e morreu.  
dizes sempre  
onde nasceu  
e morreu;  
é assim que dizes: duas datas,  
nasceu e morreu<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> A. Pimenta, “regrigério”. *Ascensão de dez gostos à boca*. In: *Obra Quase Incompleta*, p. 155. Ver Anexo A, n.º 5, p. 93

<sup>55</sup> Lisboa, Fenda, 1992.

<sup>56</sup> A. Pimenta. *Tomai isto é o meu porco*, op. cit., p. 10. Ver Anexo A, n.º 6, p. 94



Nesta mesma obra, a prática sexual abstêmia de qualquer representação discursiva é convocada, retirando-lhe o estatuto de “legalidade” e explicitando o seu cariz carnal e clandestino:

ela veste-se e não diz nada  
ele fuma um cigarro e não diz nada  
ela sai e não diz nada  
E de facto não há nada a dizer<sup>57</sup>

Para Foucault, o estatuto de legalidade do sexo é direcionado para as formas científicas de que o sexo se constitui, para as quais a clandestinidade é inadmissível:

porque o funcionamento do sexo é obscuro; porque escapar faz parte de sua natureza e sua energia (...) porque seu poder causal é, em parte, clandestino. O século XIX desloca a confissão ao integrá-la a um projeto de discurso científico; ela não tende mais a tratar somente daquilo que o sujeito gostaria de esconder, porém daquilo que se esconde ao próprio sujeito, e que só se pode revelar progressivamente e através de uma confissão da qual participam o interrogador e o interrogado, cada um por seu lado (Foucault, 1976: 65).

Ainda é possível estabelecer, nesta “face” da obra de A. Pimenta, ligações com a questão da apropriação das práticas sexuais pelos três códigos (civil, religioso e jurídico) que são indicados por Foucault (1976) como os três grandes reguladores do sexo, de acordo com as exigências da relação matrimonial. A partir da regência das práticas sexuais por estes códigos, é possível explicar os privilégios que a monogamia vitoriosamente passa a ter, bem como a marginalização dos prazeres ex/cêntricos. Em *Tomai isto é o meu porco*, A. Pimenta escreve sobre a função do poeta, que se mantém atento ao autoritarismo dos referidos códigos circunscritos no corpo:

- Quer dizer que eu  
é comum de dois,  
pelo menos de 2 dos 3 poderes,  
se é que isto  
não é falar de mais...

---

<sup>57</sup> A. Pimenta. *Tomai isto é o meu porco*, op. cit., p. 11. Ver Anexo A, n.º 7, p. 95.

Para um poeta  
essa tecla nunca é de mais<sup>58</sup>

Igualmente se integra neste quadro o tema da corrosão do tempo sob o corpo que envelhece e deixa de ser comercializável:

tem os dent  
es podres as nádeg  
as e coxas coberta  
s de espessa camad  
a de gordura o vem  
tre dilatado e um  
cheiro pestilento  
liberta-se-lhe do  
corpo sujo dado ao  
comércio venéreo e  
cuidando sempre da  
invenção de vícios  
para os usos da vi  
d  
a<sup>59</sup>

2. O caráter político do corpo desprovido de subjetividade, que só tem valor quantitativo<sup>60</sup>.

Em *Corpos Estranhos*<sup>61</sup>, obra publicada durante a ditadura (chamando atenção já pelo título), há uma série de textos relevantes neste contexto, como por exemplo “monografia”. De acordo com Fernandes, este texto é por excelência uma das manifestações da estratégia da inexistência, pelo fato de ser utilizada como metonímia da existência interdita, isto é, da impossibilidade de existir. Consistindo na voz da própria guerrilheira morta, “monografia” é analisado por Fernandes como desvelamento da autoridade constituída:

---

<sup>58</sup> Pimenta, A. *Tomai isto é o meu porco*, op. cit., p. 10. Ver Anexo A, n.º 6, p. 94.

<sup>59</sup> Pimenta, *Os entes e os contraentes*. In: *Obra Quase Incompleta*, p. 73. Ver Anexo A, n.º 8, p. 97

<sup>60</sup> Segundo P. Fernandes, faz parte da “estratégia de inexistência” ser uma resposta à inexistência do cidadão exilado (pois o exílio também é uma forma de morte civil). Cabe salientar a pertinência desta dinâmica no caso de Alberto Pimenta, que teve de permanecer forçosamente na Alemanha a partir de 1963, quando foi demitido pelo governo salazarista, só retornando à Portugal em 1977.

<sup>61</sup> Coimbra: edição de autor, 1973.

lembro-me de ter levado as mãos à barriga.  
e de ter ouvido passos abafados. caí de borco. e  
vomitei. assim senti o tempo a sair-me da boca<sup>62</sup>.

Foucault (1976) assinala que a constituição discursiva acerca da sexualidade é a própria característica da sociedade moderna; nela existe uma mudança a nível discursivo, que inaugura a permissão, mas que mantém intocável o estatuto secreto do que é dito, dentro de uma relação que alia prazer (de falar) e poder (de institucionalizar): “O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar” (Foucault, op. cit.: 45). Deste modo, o sexo como discurso institucionalizado segue o caminho que Foucault denomina *a implantação perversa*, a qual consiste na instalação de uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora.

Continua sendo, portanto, uma operação que age de modo inverso, onde impera sobretudo uma lógica compensatória: a maior liberdade para a distribuição de poder é feita naquelas instituições de maior organização hierárquica e discursiva (como nas escolas e nas alas psiquiátricas). Ao explicar a “implantação das perversões”, o pensador francês expõe um processo que acontece não só nos discursos acerca da sexualidade, mas sobretudo para todos os elementos da ordem social que se vão (perversamente) instalando nas margens (a loucura, o crime, o sexualmente ilícito). Assim, o pensador francês indica a tendência do silêncio (de não se poder falar) ceder lugar ao excesso de linguagem e, por isso, excesso de códigos, demonstrando os mecanismos sociais nos quais tal operação ocorre:

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas (Foucault, 1976: 48)

---

<sup>62</sup> Pimenta, *Corpos Estranhos*. In *Obra Quase Incompleta*, p. 108. Ver Anexo A, n.º 9, p. 98

### 1.3.2. *Direito de morte e poder sobre a vida*

A estratégia da inexistência como relação especular das relações de poder, quando estendida até à instância mais primitiva da repressão (o corpo), experimenta na sua complexidade artística a mesma rede complexa que encerra as relações de poder, ocorrendo um processo que Foucault (1976) descreve do seguinte modo: “o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições (...); mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras” (Foucault, op. cit.: 96). De acordo com esta conceção e com o que afirma Fernandes acerca da eficácia política desta poética, a inexistência é a estratégia que melhor cabe a Alberto Pimenta, encontrando o seu máximo grau de mutismo numa obra cuja inexistência coincide com a sua própria finalidade: *O discurso sobre o filho-da-puta*. Retomando o autor de *A Vontade de Saber*:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo (Foucault, 1976: 96).

À diversidade dos formatos nos quais foi apresentado *O discurso sobre o filho-da-puta* ao longo de trinta e seis anos<sup>63</sup>, acrescenta-se um fato revelador relativamente à irregularidade da sua circulação nacional e internacional, que põe a descoberto o estatuto de marginalidade de A. Pimenta. Em posfácio<sup>64</sup> à edição de 1987, António Martins sublinha a peculiaridade com que o livro foi recebido pelo público português; no entendimento deste autor, a receção do *Discurso* configura uma espécie de emergência dos temas latentes no imaginário nacional, oferecendo uma possibilidade de “surpresa/transgressão” a partir da provocação. Esta, por sua vez, pode acarretar no leitor por um lado a rejeição ou incompreensão, e por outro a passagem a um “desejo de penetrar (...) aguardando numa esperança viciosa, a oportunidade de viajar

---

<sup>63</sup> Seis edições portuguesas (Teorema, 1977; A Regra do Jogo, 1979 e 1981; Centelha, 1987; Fenda, 1991; 7 Nós, 2010), uma italiana (Scheiwiller, 1980), duas brasileiras (Codecri, 1983; Edições Achiamé, meados dos anos 90) uma catalã, uma castelhana (ambas de 1990), uma francesa (1996), além de uma adaptação à cena por Xerome Calero, e um folheto escrito em francês nos anos 90 da autoria de Joëlle Ghazarian.

<sup>64</sup> “Posfácio a um discurso do silêncio”, *Discurso sobre o filho-da-puta*, Centelha, 1986, pp. 79-83.

um texto crítico-obsceno-humorístico que permitirá, suavemente, a experiência breve da transgressão” (Martins, posfácio a Pimenta, 1987: 79)

Martins, no referido texto, exalta que a singularidade deste texto está no fato de conseguir abranger e fundir excepcionalmente a dimensão crítica (relativa ao logos cristão-ocidental<sup>65</sup>) e a dimensão estética inovadora para a qual o texto aponta. Nesta aceção, A. Pimenta inaugura através da “desconfiguração” do discurso tradicional, o desvelamento do cariz silenciador dos próprios códigos do discurso do poder. Tal configuração, segundo Fernandes (2003), fundamenta a permanência da obra diante daquilo que não é nunca dito, diante do centro sob o qual a mesma permanece: a identidade do protagonista. Na visão dos editores da última edição do *Discurso* (7 Nós, 2010) tal “permanência” é melhor entendida a partir da sua “intemporalidade”, aspeto merecedor em si da reedição, uma vez que a referida obra se move numa larga espiral (Nota dos editores, Pimenta, 2010: 7). A este propósito, em 2004, é feita a seguinte pergunta a A. Pimenta: “Em que te distancias hoje do protagonista do *Discurso sobre o filho-da-puta?*”<sup>66</sup>, ao que ele responde:

Mas quem é afinal o “protagonista” do *Discurso sobre o filho-da-puta*? Deve ser o filho da puta, claro. Em 1977, no livro simbólico e realmente autobiográfico *Repetição do Caos*, escrevi: “1956: uma noite prenderam-me por eu berrar em plena rua e a plenos pulmões que a polícia, a autoridade em geral, eram tudo filhos da puta. / É extraordinária a minha precocidade: hoje não seria capaz de dizer melhor. Mas acrescentava: - Os outros também” (Pimenta, *Jornal Rascunho*, 2004).

O direito de morte e poder sobre a vida são pensados por Foucault (1976) como mecanismo primero e último que faz a homeostase do poder; deste modo, é onde tudo começa e tudo termina, pois constitui grau máximo da apropriação assimétrica dos corpos, existente desde quando o poder era centrado no soberano, que *deixava viver ou fazia morrer*. A mudança surgida a partir da época clássica, segundo o autor francês, opera no sentido de que este poder de *fazer morrer* é dissolvido no poder que se exerce sobre a vida, em nome da existência de todos, sendo a guerra o exemplo extremo a que esta dissolução pode chegar (a morte em nome da nação). O direito de morrer, antes decidido pelo poder centrado na

---

<sup>65</sup> Cf. António Martins (Pimenta, 1987: 80), “O DISCURSO é a crítica poético-filosófica do espírito cristão-ocidental. É a obra que faz tábuas rasas, para em cima se erguer o corpo em triunfo” A. Pimenta em carta a Eduardo Kac (que escreveu o posfácio “Pimenta nos meus olhos é refresco” à edição brasileira de 1983), cf. António Martins (Pimenta, 1987: 80)

<sup>66</sup> *Jornal Rascunho*, “morte ou para a morte”, por Floriano Martins, 2004. Material fotocopiado gentilmente oferecido por Alberto Pimenta para este estudo, sem data precisa.

existência do soberano, espetáculo do gládio, é então devolvido ao indivíduo, transformando-se em poder sobre a vida (bio-poder):

Só é verdadeiramente compreensível em função da morte, só em função da morte é que se compreende tudo o que o filho-da-puta faz durante a vida, tudo o que faz ao longo da vida, o que faz ou não deixa fazer, ou finge que faz ou que deixa fazer; na verdade, só em função da morte é que tudo isso é compreensível. Na verdade, o filho-da-puta não vive para a vida, vive para a morte, vive para depois da vida e portanto para a morte, vive para a salvação da alma não durante a vida mas depois dela. gosta de deixar, e até de fazer morrer, porque isso faz parte da sua disposição de espírito, da sua fatal disposição de espírito para não viver nem deixar viver (Pimenta, 2010: 56-57)

Assim como neste fragmento, em toda a obra em questão torna-se possível estabelecer um amplo diálogo com o que Foucault (1976) postula como o *exercício do bio-poder*, o qual por sua vez engloba um conjunto de técnicas polimorfas, operando no centro *a vontade de saber sobre o corpo*, o investimento sobre o corpo vivo. Neste contexto, é próprio da *estratégia da inexistência* de A. Pimenta a utilização, neste célebre *Discurso*, das mesmas políticas que a própria *lógica da censura* lhe impõe. A hipótese de Fernandes (2003), é de que a obra denuncia as interdições que incidem sobre o ato de se fazer poesia, seja de modo explícito (no caso da censura específica de certas épocas), ou implícito (no caso da marginalização do artista que não obedece a determinados critérios do público). É neste sentido que parece ter maior valor a peculiaridade de A. Pimenta no que diz respeito à relação que estabelece não só com a superfície da ordem social, mas principalmente na sua profundidade. Admite-se assim que a estratégia da inexistência engloba sobretudo um *modo poético articulador* de uma complexa relação entre a produção literária e o posicionamento do autor enquanto *produtor de literatura* e, sobretudo, indivíduo social. A situação de marginalidade não é contestada por A. Pimenta; pelo contrário, é entendida como o próprio lugar da sua arte, uma vez que a censura como meio determinador da “literatura oficial”, acaba por ser utilizada como o próprio instrumento que permite a liberdade do seu ofício produtor.

No que foi visto acerca das ideias de Foucault, parece ser possível inferir que o autor de *O Silêncio dos Poetas* repensa os problemas envolvidos nas mais diversas dimensões do que é entendido por *vontade de saber*; numa obra que tem tantas faces quanto as que são inseparáveis pelo esquema poder-saber, o qual por sua vez *mantém entrelaçado o*

*conhecimento com a verdade. A estratégia de inexistência* como relação especular interage diretamente com o espaço social na medida em que, ao invés de dar respostas, A. Pimenta põe à frente do homem as verdades acerca do homem, num formato incansavelmente questionador. Assim, ao refletir silenciosamente o que não é dito pelo social, incide na sua escrita menos o fechamento (limitador), do que a amplitude (libertária), havendo uma multiplicidade neste silêncio, ou como nas palavras de Barrento, 1982, uma “pluralidade de ângulos”, cuja força ressonante se destaca sobretudo pela maestria com que o autor (des)faz artisticamente os caminhos inversos do homem.

é que  
a vida  
é pura ressonância  
apenas<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Pimenta, *Imitação de Ovídio*, op. cit. p. 28

## II. A VONTADE DE (NÃO) SABER

*negação de quê? negação de que a teoria... a palavra... a arte sobretudo... seja uma solução de qualquer espécie... a maior parte da arte no momento em que se identifica com o sistema... está a negar-se a si mesma... porque a função da arte é sair do sistema... pôr em causa o sistema e CRIAR valores diferentes do sistema... a negação principal é essa... se a arte não faz isso... se a arte em tudo o que nos dá está dentro do sistema... acho que não interessa.*

*Alberto Pimenta<sup>68</sup>*

---

<sup>68</sup> Trecho da entrevista que me foi gentilmente concedida pelo autor a propósito da realização deste trabalho. Ver anexo B, p. 103



Como vimos, parece ser possível conceber, nos temas e nos modos como o faz, que A. Pimenta aborda alguns dos elementos que Foucault revela acerca do sistema poder-saber, fazendo circular na esfera pública a emergência dos discursos envolvidos nesta intrincada relação, através da dinâmica da relação especular. Em suma, *a vontade de saber*, para Foucault, configura-se na *vontade de ter controle sobre a vida*, que em parte é condição natural do ser humano e em parte é construção realizada pelas relações deste saber com o poder centralizado:

“O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e intervenção do poder” (Foucault, 1976: 134).

Nesta configuração, todavia, fica implícito o estado de fragilidade em que se afigura a espécie, cujo direito de morte, conforme o pensador francês, está destinado a outrem. Este ponto extremo e obscuro da *vontade de saber* está latente numa das obras de maior impacto de A. Pimenta: “*E até o filho-da-puta mais mesquinho e avaro se torna pródigo perante a morte, encomenda o caixão de mogno por vergonha de mandar embora o seu morto num caixão de pinho*” (Pimenta, 2010: 61). Portanto, afirmar que A. Pimenta denuncia o estado de conflito do ser humano em sociedade, parece coisa assente; porém, na tentativa de alcançar um nível mais subterrâneo do pensamento do autor, deve-se admitir que tal “reprodução” é ainda mais complexa na medida em que a relação especular da *arte experimentada* opera pela via da *anulação/negação*, negando a *vontade de saber* em seu cariz operacional.

Retomando Eco (1989), sabe-se que a relação especular, a partir do momento em que foi entendida pelo psicanalista francês Jacques Lacan como elemento constitutivo do eu, se funde com os fenómenos perceptivos, fundamentais para a sua contextualização. Desta maneira, “percepção, pensamento, consciência da própria subjetividade, experiência especular, semiose, surgem como momentos de um nó bastante inextricável” (Eco, op. cit.: 12), destacando-se a linguagem como veículo de “passagem” de tal fusão: do sujeito ao

“universal”, “do eu especular ao eu social”. Para A. Pimenta, este processo é muito claro, definindo a tendência do homem de pensar simbolicamente<sup>69</sup>:

Efetivamente, o homem é o único animal que (logo a partir dos cinco meses de idade aproximadamente) se reconhece no espelho, isto é, reconhece a sua imagem no espelho. Reconhece a imagem, mas diz: sou eu. Do mesmo modo que do retrato diz: é Carlos VIII. Animal mimético, que conhece por formas e imagens! (...) na medida em que o homem reconhece o objeto na imagem, ou no símbolo imagético, e está em condições de partir deste símbolo imagético para novas formas de conhecimento, *o seu conhecimento pode considerar-se fundamentalmente simbólico*. Por isso mesmo, a representação mais deliberadamente abstrata e sem motivação no real (na pintura, por ex.) desencadeia no observador o desejo de encontrar o referente real de que é símbolo; por outro lado, a representação mais concreta, imediata e «real» (p. ex.; na poesia) desencadeia no observador o desejo de encontrar por trás símbolos ocultos (Pimenta et al., 1982: 42)

Segundo o citado, a História do uso do logos pelo homem ocidental compõe um conjunto de conhecimento simbólico o qual obedece, ao fim e ao cabo, a uma “exigência obsessiva por unanimidade” (Pimenta et al.: 42); nesta medida, A. Pimenta questiona o cerne da “civilização baseada no símbolo”, que na sua aceção direciona-se num modo progressivo e irrefreável de conhecimento da realidade, mas por fim, somente a conhece superficialmente ou a desconhece por completo. Ao analisar este caminho, o autor equaciona, de modo amplo, o problema do conhecimento sobre a vida através do conceito, e as contradições que lhe subjazem. Trata-se, antes, de um caminho que para o autor é um *processo invertido*: a vontade de saber (e/ou ter controle) sobre a vida, sob a qual o homem ocidental se desenvolve, não só é insuficiente para o conhecimento da realidade da vida humana, mas o mantém cada vez mais afastado e inacessível a ela. A necessidade de levantar os aspetos políticos ocultos nos modos como o conhecimento é construído, adquirido e dinamizado nos discursos dominantes afigura-se como problema fulcral para A. Pimenta, estabelecendo um diálogo com o que Foucault questiona, sobretudo: “O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão” (Foucault, 1976: 134)

---

<sup>69</sup> Eco ressalta que o pensamento simbólico definido por Lacan, que ocorre exatamente como A. Pimenta descreve, é o próprio semiótico, “momento de «encruzilhada estrutural» ou, como dizíamos, fenómeno-limiar” (Eco, 1989: 13)

Um elemento fundamental dos processos invertidos apontados por A. Pimenta é a dificuldade de desprendimento do sistema mimético-mitológico, como sistema representativo. No campo da poética, o autor aponta em *O Silêncio dos Poetas* (2003) para o caráter de obediência linguística a que está submetido tal sistema, definindo o mito como “a semantização ideal da realidade, isto é, ato segundo o qual a realidade é interpretada, justificada e fixada” (Pimenta, op. cit.: 151). Em termos filosóficos, salienta-se a afinidade com Adorno e Horkheimer, que defendem esta dependência como resultado do uso da razão instrumental, isto é, a chamada *radicalização da angústia mítica*<sup>70</sup>, a qual assinala a fraqueza subjetiva do homem que vive sob a suposição de ser dominador da natureza. O mito é, deste modo, o seu “radicalizador” uma vez que arrasta ao longo dos tempos as narrativas que carregam a sua pretensão de eternidade e de controle sobre todas as coisas. Num texto mais recente<sup>71</sup>, A. Pimenta escreve:

Mito, isto é: criação dum cultura dum tempo comum ao homem e à natureza, um tempo de sempre, dos dois (...) só o mito persiste como lembrança e também como presença, e dá um enorme conforto saber que Ulisses, que todos conhecemos com alguma intimidade, se detinha também a olhar para o mar, que talvez não fosse exatamente “violeta”, Homero é que dizia assim (supomos nós), e isso já é outra questão, situada na orla do próprio mito. (...) Tudo leva a crer que é aí, no mito e seus derivados, narrativas sem tempo cronometrado, feitas sempre com o fim de tentar e tornar a tentar um acordo entre o tempo do homem e o da natureza, entre o tempo ideológico e o metafísico, entre o que morre e o que é eterno, é aí que eles se encontram e por vezes se fundem e se eternizam (Pimenta, 2003: 78)

Na aceção dos autores da Escola de Frankfurt, a inversão acontece na medida que a pretensão de ter controle de toda e cada coisa, originária da radicalização da angústia mítica, generaliza-se quer na forma teórica quer na forma empírica, acabando por voltar-se sob a forma do enfraquecimento intelectual de que sofre a sociedade moderna, diminuída na sua capacidade de ter pensamento crítico. Desta angústia subentende-se também o sentimento de

---

<sup>70</sup> Para Adorno e Horkheimer (1986), o conceito “esclarecimento” indica, sobretudo, o *processo de desencantamento do mundo*. A destruição do mito, originada no Iluminismo, é o processo “pelo qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar o seu desamparo em face dela” (Adorno e Horkheimer, op. cit.: 8), ou ainda “o processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências míticas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência” (id, op. cit.). Portanto, nesta conceção, a ciência positiva não é encarada como uma simples desmitologização, e sim um caminho civilizatório que continua a produzir ideologia

<sup>71</sup> *Tempos do Homem e da Natureza. Natureza, Técnica e Cultura*. in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas*. nº. 15, Lisboa, 2003.

culpa: “Ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceptual científica e cotidiana, mas igualmente da linguagem de oposição” (Adorno e Horkheimer, 1986: 12).

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”. O conhecimento da cultura por esta via implica uma espécie de sublimação do abismo existente na relação de dominação entre homem e natureza:

(o homem) fala do seu tempo, mas curiosamente não fala nunca da sua natureza. E não é por razões linguísticas, para evitar ambiguidades de sentido, ou seja, para evitar que “natureza” pudesse no transporte adquirir o sentido de “ser” ou “essência”, nem também por se considerar a si mesmo parte da natureza (se alguma vez o foi, deixou de o ser há muito). O homem não fala da sua natureza, porque não pode relacionar-se com ela de igual para igual (como afinal faz com o tempo, mas este não se manifesta materialmente). O homem sabe que a natureza é eterna e imutável em relação a si mesmo, aparentada com os deuses, com forças primordiais, e portanto longe, muito longe de si, ainda que manifestando-se muito perto. A solução é encaixá-la em eternidades criadas pelas culturas, que nem é para outra coisa que elas existem (Pimenta, 2003: 77)

Tais questões, juntamente com a crítica da arte mercantilizada, proposta por Adorno, fundamentam um pensamento que se mantém constantemente atualizado em A. Pimenta, principalmente no que diz respeito à sua conceção do processo artístico; a arte, em seu máximo potencial criativo deve ter a capacidade de desfazer esta inversão, de modo que o homem possa reconectar-se à vida e à sua realidade social. Desfazer esta inversão compreende, deste modo, uma anulação do que já foi anulado, segundo A. Pimenta; a anulação da anulação, e não a anulação da presença, isto é, do que já foi feito. Segundo o autor, a unidade que o homem ocidental almeja, abarca “dois que se anulam (...) o sujeito anula no objeto o objeto (a sua realidade), e o objeto acaba por anular no tempo a representação que o anulou. a anulação é sempre momentânea, embora se julgue eterna” (Pimenta 1992: 46); o poeta propõe a visualização matemática desta questão, de forma muito clara: “o zero concebe-se, como o fez sempre a filosofia oriental, e certa filosofia ocidental, como o resultado de dois que se anulam (+ *um* com – *um*)” (id., op. cit.: 47).

Convém assinalar que é neste contexto que se distingue a *arte experimental* da *arte experimentada*, proposta pelo autor em questão. Segundo ele, a rutura que o modernismo

marca é relativa a tal necessidade por unidade, o primeiro momento de “recriação por anulação assumida” (id.). Porém, o grau zero que foi pretendido pelo modernismo, e teorizado brilhantemente por Barthes, é no ponto de vista de A. Pimenta um paradoxo, uma vez que “o próprio ato de conceber a ausência já é uma presença” (Pimenta., 1992: 47). Portanto, o interesse do autor não está tanto no instaurar da anulação, e sim em pensar no que está sendo anulado, porque é o “tipo de anulação que o objeto procede com a sua presença que define a sua relação com o estabelecido: o que fica de fora é o que dá sentido ao que passa para dentro” (id., op. cit.: 48).

## 2.1. Das negativas

A via negativa é, com efeito, uma constante na leitura de A. Pimenta, manifestando-se no cerne da sua produção teórica e prática em mais de uma dimensão, havendo notoriamente uma concordância substancial com o que formulou Adorno (2009) acerca da *dialética negativa*. Sumariamente, podemos entender tal conceito como um sistema filosófico que denuncia a negação ao homem do direito à própria vida (biológica, social, intelectual, política, econômica) no exato momento que o afirma ideologicamente<sup>72</sup>.

No sentido estrito do termo, «dialética negativa» designa a autoconsciência da submissão da subjetividade à sua prisão categorial, a crítica da mutilação dos indivíduos pelo cativo social moldado pelo aparato de autoconservação. A meditação, a reflexão «especulativa» preserva a negatividade ante o existente, limpando o terreno para um «pensamento de conteúdos» (Revista Cult, n.º 173, Out/2012, p. 25)

Por isso, o fator negativo implica um modo de reequacionar a fusão da racionalidade com a realidade social (por seu turno, promovida pela visão positivista); a negativa é assim largamente trabalhada por A. Pimenta em afirmação à *lógica dos contrários*. No que diz respeito à compreensão do objeto artístico, esta lógica é importante principalmente para esclarecer a relevância dada pelo autor à questão da oposição entre conhecimento conceptual

---

<sup>72</sup> Conscientes do poder mistificador da ideologia, os teóricos de Frankfurt criticam a indústria cultural que é usada para manipulação das massas e para o apagamento das legítimas manifestações culturais dos seres sociais. Esta questão encontra-se de modo sistemático em Adorno, Th. W. *Teoria Estética*, trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.).

e conhecimento que se dá pela via dos sentidos. É neste contexto que, para o poeta português, *os olhos são melhores testemunhas que as orelhas*<sup>73</sup>, como referido no aforismo de Heráclito, porque captam melhor a mudança constante da realidade.

O que o aforismo de Heráclito certamente está a determinar é que o conhecimento dos fenómenos por meio da perceção visual (e este conhecimento apresenta-se como imagem) é mais fidedigno que o conhecimento que chega através da linguagem que os descreve, ou seja, o conhecimento de “ouvir dizer”. Bierwisch notou que as marcas semânticas não representam características do real, mas são expressões das diferenças a que o homem chega em função de seus órgãos sensoriais e do seu sistema nervoso (Pimenta, 2000: 62).

Do múltiplo aparato teórico no qual A. Pimenta desenvolve o seu pensamento pela via negativa, destaca-se também o *princípio de antagonismo* de Lupasco (1968). Segundo este princípio, há um viés negativo necessário para a compreensão da realidade em sua complexidade, isto é, um antagonismo fundamental que é uma espécie de lógica energética do mundo. Portanto, nesta aceção, mais importante que a procura por definição das coisas (homogeneidade), é o conhecimento dos aspetos contraditórios a elas subjacentes.

Fernandes (2003, s/ p.) salienta a anulação operada por A. Pimenta no poema “Metástase I”<sup>74</sup>, como ponto extremo da sátira ao “bardo português”. Tal poema consiste numa recombinação das palavras que compõe um soneto de Camões (“Transforma-se o amador na cousa amada”), a partir do qual A. Pimenta forma um novo soneto com a alteração da ordem dos elementos de cada verso. Entrementes, ao fim da recomposição, nomeadamente no último verso, “sobram” os segmentos “L” e “C”, propositadamente, os quais são postos na linha abaixo, onde tradicionalmente se situa a assinatura do autor. A. Pimenta comenta, referindo um processo que em muito se parece com o que Lupasco (1994) denomina “espaço T”, isto é, um processo de equilíbrio e de densa energia, decorrente do dinamismo antagónico entre o homogéneo e o heterogéneo:

”é uma reconstrução dum campo poético, não dum campo semântico; não é uma interpretação (ou reinterpretação), mas uma reconstrução feita dos segmentos

---

<sup>73</sup> Título do texto publicado na Revista da Faculdade de Ciências Humanas. n.º 13, Lisboa, Edições Colibri, 2000. Curiosamente, Heráclito é citado por Arnaldo Saraiva (1975) como aquele que “poderia passar por pai de toda a vanguarda” (Saraiva, op. cit.: 41).

<sup>74</sup> Ver Anexo A, n.º 1, p. 80.

mínimos alternáveis, minimal. Digamos (e isso é que define a poesia em oposição à comunicação pragmática) que o segundo soneto já estava contido, e se separou dele por uma reorganização da energia que o disse pela primeira vez, porque a poesia diz-se ou comunica-se a si mesma (e a mais nada) (Pimenta, 1990: 319).<sup>75</sup>

### 2.1.1. Símbolo

A negação do uso dos símbolos como via de acesso ao conhecimento do mundo é trabalhada em sentido amplo por A. Pimenta, de modo a desocultar o seu cariz manipulador da realidade. Os símbolos, enquanto portadores de significados universais, capazes da função comunicativa, são questionados pelo autor revelando o seu carácter político e as máscaras de que são revestidos na interseção dos mesmos face ao pensamento cultural ocidental (Pimenta et. All., 1982). Há, segundo o autor, um equívoco relativamente ao privilégio do uso do símbolo na reflexão acerca do objeto artístico: “historicamente, o objeto artístico é considerado sintoma duma relação, duma consciência, e expressão de uma ciência que o sujeito vai tendo do objeto ao longo do tempo” (Pimenta, 1992: 43); assinala-se assim que a estética é uma relação, e não um sintoma, resultante daquela; é aquilo que *diz*, e não algo exterior, que *quer dizer*, onde a relação simbólica prevalece: “nos objetos artísticos, a vida que ganha é a tal simbólica” (id., op. cit.: 44). A. Pimenta assinala que desde o sistema platónico-aristotélico<sup>76</sup>, o símbolo sempre se afastou da realidade num processo de desclassificação do prazer (sensorial) quando submetido à razão simbólica.

“assim, em vez de procurar o mundo com os sentidos, a opção foi para a resposta simbólica. esse erro, além de intencional (ideológico), foi também involuntário (técnico): nenhuma espécie de representação do mundo, nem utopicamente entendida como mão de obra para atingir o universal, pode entender-se para além do ato de manifestação e ilusão que é” (id. op. cit.: 45)

---

<sup>75</sup> Colóquio Imaginário do espaço, Abril de 1987, Funchal.

<sup>76</sup> Esta reflexão, datada de 1992, é equacionada por A. Pimenta na análise do percurso do contexto platónico-aristotélico, que postula a tendência nominalista, definida por Aristóteles como a tendência humana por definir a substância das coisas; e por Platão como a distância da ideia à coisa: “acima das coisas está a ideia delas, e é esta que originariamente se liga de modo imediato ao símbolo, de modo que este está, tal como no conceptualismo nominalista, mais próximo da «essência» ou da ideia que da coisa simbolizada” (Pimenta et al., 1982: 32)

Esta postura, por assim dizer, persiste no homem moderno na tentativa de interpretar e classificar todas as coisas, cujo processo subjacente consiste na busca por eternidade. Para A. Pimenta, o caráter político que aí persiste ocorre na medida em que o Estado perpetua esta tendência, tal como propõe Foucault (1976) a respeito da *vontade de não saber*; o uso do símbolo é questionado pelo poeta na sua capacidade de manter o sujeito alienado à realidade, via por onde escapa tudo aquilo que, enquanto indivíduo, não se pode saber; porque é só através do símbolo (discursivo, racional) que, conforme A. Pimenta, a realidade pode ser conceptualmente partilhável, conhecida. O objeto artístico pensado sob a razão simbólica ocidental<sup>77</sup>, torna-se perspectiva parada no tempo, ou uma ciência subjetiva do objeto, que o reforma em nome da ciência. Chegando assim ao símbolo, mas não à arte. Chega-se deste modo à cultura, mas não à realidade social, por sua vez, responsabilidade do indivíduo:

O problemático neste modo de entender a formação do símbolo e o papel do símbolo na formação da cultura e da comunicação humanas é fácil perceber: ao homem é retirada a capacidade individual de entendimento do mundo e, simultaneamente, a responsabilidade social dentro dele (Pimenta et al., 1982: 33).

### 2.1.2. Conceito

A necessidade de definição é, neste sentido, “súmula do processo de conceptualização”; para A. Pimenta, o “des-aprisionamento” do símbolo implica a “des-totalização” do conceito, dado o próprio caminho do conhecimento conceptual ser visto pelo autor como uma inversão; a necessidade da presença do simbólico na coisa, acaba por afastar a realidade da própria coisa. Isto significa afirmar que o conhecimento conceptual não chega, de fato, à essência das coisas, tornando-se “apenas um conhecimento refletido (simbólico) das coisas” (Pimenta, op. cit.: 44). O conhecimento conceptual é então visto pelo autor como o conhecimento do *querer dizer*, de modo que a contradição ocorre na medida em que este tipo de conhecimento pretende, ao fim e ao cabo, atingir a certeza. Porém, para A. Pimenta, a validade do conhecimento conceptual através da verificação fica sempre aquém do

---

<sup>77</sup> A. Pimenta especificou esta questão a respeito da linguística: “em linguística (e apesar de J. Kristeva entender que a partir do século XV o pensamento em termos de símbolo deu lugar ao pensamento em termos de signo), o signo é considerado ele mesmo como símbolo, sobretudo se para o seu entendimento se tiverem em vista os sistemas semióticos originais, como os hieróglifos ou os caracteres chineses” (Pimenta et al., 1982: 25)



conhecimento sensorial. Este é um ponto fundamental no que diz respeito à concepção que o autor tem de expressão estética, que por este motivo *implica indispensavelmente uma apreensão estética*.

O conhecimento vem de fora pra dentro e vai a seguir de dentro para fora, sempre através do olhar, sempre centrado neste. Claro que o conhecimento que fica dentro (o da memória) facilmente se conceptualiza e dá lugar a um l o g o s qualquer que substitui o ato de olhar e apreender concretamente, fonte única do conhecimento real (Pimenta, 1978: 208).

Com efeito, de uma forma ou de outra “tudo o que está no sujeito está no objeto, e ainda mais alguma coisa; tudo o que está no objeto está no sujeito, e ainda mais alguma coisa” (Pimenta, 2000: 63)<sup>78</sup>. Tal ponto de vista está de acordo com Adorno principalmente no que diz respeito ao caráter ideológico/inconsciente na passagem do conhecimento conceptual ao discurso; assim, A. Pimenta apresenta a sua maneira de rejeitar a ideia de verdade imutável, como equivalente (simultâneo e inegável) à crítica do progresso. Isto é, não é suficiente assumir a queda do conceito de verdade universal no pensamento moderno; e sim articulá-la com os diversos modos de alienação que o indivíduo vai sofrendo ao longo da sua inserção no mundo e na História, que é onde o fracasso – o obscuro - se mostra mais próximo.

Com isto afasta-se a ideia de que o sistema simbólico de conhecimento é deliberadamente repressivo na sua natureza, e funciona como megacontrole do comportamento social. Antes: o sistema que serve para conhecer e para comunicar o conhecimento deixa teoricamente a cada um toda a liberdade de seleção. A priori sim; a empiria, a passagem ao discurso envolve obscuras opções, inextricavelmente ancoradas na individualidade e nunca definitivamente interpretáveis. Graças a Deus! É esse o próprio fundamento da liberdade de opinião e de expressão (Pimenta, 2003: 64)

Estas considerações põem em causa, sobretudo, o caráter totalitário do conhecimento conceptual em contraste com o conhecimento sensorial, que por sua vez tem posição secundária na construção da epistemologia ocidental tradicional.

---

<sup>78</sup> Trata-se de uma citação de Goethe, que segundo Alberto Pimenta, estabelece uma oposição face às propostas de Kant.

O grande problema é o da existência de substantivos e nexos abstratos que pretendem simbolizar «essências» (ou categorias «universais»), quando na verdade não passam de abstrações produzidas na mente humana em dadas condições de organização simbólica semiótica (...) constrói-se um edifício de categorias «essenciais» e depois vira-se o objeto de todos os lados (se necessário engole-se e expele-se reduzindo a metade), por forma a nele se espelharem (ou se espalharem) as tais categorias: o objeto é que passa a ser uma espécie de símbolo das categorias abstratas edificadas pela mente humana possessa da vontade de dominar pelo conhecimento (Pimenta et al., 1982: 28-30).

### 2.1.3. Autor

A negação da noção de Autor tal como foi trabalhada por Barthes (1968) denuncia o modo como encerra a visão positivista da literatura tiranicamente centrada na pessoa do autor e da sua obra, num sentido de “confidência de uma verdade” sobre ele. Assim, instaura-se na modernidade, desde Mallarmé, a ideia do “scriptor”, defendendo-se que “é a linguagem que fala, não é o autor” (Barthes, 1968: 50). Para Barthes, trata-se da libertação de uma instância castradora que inaugura a leitura como o verdadeiro lugar da escrita. Com as ruturas precursoras do esvaziamento da enunciação (como o Surrealismo por exemplo), a leitura torna-se lugar onde a multiplicidade se reúne, onde “se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia” (Barthes, op. cit: 53).

Foucault (2012) questiona a ideia da morte do autor afirmando que tal desaparecimento configura um momento de superação da literatura para com a ideia da morte<sup>79</sup>, mas não é suficiente para refletir sobre a vontade de nomear; e neste sentido, é preciso levar em consideração o seguinte exame:

O nome de um autor (...) põe os mesmos problemas que todos os nomes próprios (...) No entanto – e daqui derivam as dificuldades particulares do nome de autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (Foucault, 2012: 42-43).

---

<sup>79</sup> “A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor” (Foucault, 2012: 36)

Desta maneira, o pensador francês levanta a questão da propriedade de que se incumbe o conceito de “autor”, cuja função está ligada a um sistema complexo jurídico-institucional, que atribui à *produção* uma articulação com o “universo dos discursos” (Foucault, op. cit.: 56). Em A. Pimenta, nota-se que o mesmo conceito é preterido em favor do de *produtor*, em grande afinidade com o que formularam os autores da Escola de Frankfurt, nomeadamente Walter Benjamin (1992)<sup>80</sup>, acerca do *autor enquanto produtor*. Trata-se de uma aceção que problematiza dialeticamente, no contexto social, a relação entre forma e conteúdo em que a arte é apresentada, conduzindo a pensar a arte em seu efeito social.

Saraiva (1975) refere a importância do conceito de *produtor* para a teoria da crítica literária no contexto português, indicando que é menos o conteúdo do que é produzido e mais o *ato produtor* que deve ser entendido como revolucionário (tanto para quem produz como para quem lê). Benjamin apoia-se na ideia de “escritor operante”, de Serge Tretjakow, para trabalhar a importância da “dependência funcional” que a obra assume face às relações de produção da escrita de uma época. Deste modo, toda a estratégia de inexistência, em A. Pimenta, pode ser pensada como resultado desta relação produtiva, uma vez que abrange:

O nível das suas relações com a totalidade (sócio-ético) e o seu direito ou não à existência, ou seja, o momento intencional da sua produção e o momento intencional da sua receção, como momentos de realização (ou não) tanto do produtor como do público (Pimenta, 2003: 22)

Para A. Pimenta, a noção do produtor problematiza o grau de dependência artística não só relativamente à dimensão técnico-formal, sobretudo à sócio-histórica. Posto nestes termos, o problema da produção artística deve focar a diferença existente entre comunicar e exprimir; por isso o produtor, segundo o supracitado, interessa-se antes em exprimir:

isto é, encontrar e utilizar uma forma expressiva própria sua (do produtor), diferente da norma objetivada do medium, que é de todos; uma forma adequada integralmente, ou pelo menos tanto quanto possível, à sua consciência sensível de existir e ao seu modo de conhecer o mundo” (Pimenta, op. cit.: 28).

---

<sup>80</sup> “O Autor enquanto produtor” consiste numa conferência pronunciada no Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt, em 27 de Abril de 1934 (cf. edição portuguesa Relógio D’Água Editores, 1992, p. 137)

#### 2.1.4. Literatura

A adoção do termo *arte literária* em detrimento do termo *literatura*, por A. Pimenta, está igualmente apoiada nas ideias dos teóricos de Frankfurt, na senda de Roman Ingarden. Em certa medida, condensa as negações anteriores (da arte como conhecimento simbólico-conceptual, e do autor como instância “neutra”), uma vez que pretende negar a representação feiticista da arte (cf. Adorno, 1970: 25). Nas palavras do poeta português, *arte literária* “trata-se de um conceito que está criticamente contra toda a análise que aspira à ressemantização discursiva como meio de recuperar o texto estético para um sentido conceptual (Pimenta, 1978: 11)”.

É um posicionamento que discute mais profundamente a simples negação da tradição tal como foi pretendida pelo modernismo, dado que acusa a inversão inerentemente contraditória dos “ismos”; isto é, a contradição da arte moderna que pretende negar o passado, mas buscando positivar a sua característica estética, de modo a manter uma ambivalência relativamente à necessidade de totalidade. Na senda de Adorno, A. Pimenta “desfaz” a noção do tempo como marcador do conflito *Novo vs. Antigo*, criticando a inversão que há no fato de só se poder pensar na nova forma a partir da forma antiga: “a verdade do Novo, enquanto verdade do já não ocupado, reside na ausência de intenção” (Adorno, 1970: 39). Salienta-se que o filósofo alemão fala do *gestus experimental* imposto ao artista, que opera como critério de aprovação ou reprovação, limitando a possibilidade do involuntário em arte, fato que acarreta um “mal-estar”. A. Pimenta analisa esta limitação como um processo que ocorre em nome da “arte de expressão puramente estética”, a qual por sua vez volta a ser enquadrada pela “objetividade poetológica” (Pimenta, 1978: 155); isto corrobora a ideia de Adorno a respeito do isolamento a que se submetem os *ismos* para manter a sua segurança, que por seu turno é paradoxalmente fraca, impotente, pois conhece a sua ineficácia perante a história e a inevitável morte próxima (Adorno, op. cit.: 38).

Arte literária, portanto, é um conceito e vertente de pensamento que rejeita a dimensão institucional da literatura, a qual institui a reflexão teórica como significado de cultura artística; por isso, visa uma maior proximidade com as outras artes (pintura, escultura, música) do que com a reflexão teórica *poetológica*, como refere A. Pimenta em *O Silêncio dos Poetas*. É neste sentido que, segundo ele, se cria margem para o mal entendido existente entre comunicação e expressão; o uso do conceito *arte literária* enfatiza sobretudo o problema dos métodos de análise, os quais se mantêm afastados do potencial expressivo da obra, na medida que procuram o respetivo valor comunicativo. A este respeito, A. Pimenta denomina

como “psicose dos teóricos” a tendência de canonizar a linguagem como valor comunicativo, por sua vez confundindo-o com a “língua”: “Ó grande bruto, como é possível ter um grande poder comunicativo identificável? O rigolo está a misturar valor comunicativo com a língua que ele fala, mas coitado, não é só ele que sofre da psicose dos teóricos” (Pimenta, 1990: 335)<sup>81</sup>. A utilização do conceito assinala sobretudo a necessidade de se pensar a questão do valor comunicativo em poesia, o qual para A. Pimenta se vê tradicionalmente demasiado limitador, pois subjuga o seu valor expressivo. Numa elucidativa entrevista concedida a Julio Isidro, em 2001, A. Pimenta diz:

A poesia utiliza a função expressiva da linguagem, e não a comunicativa. A comunicativa é útil; aliás o mesmo Adorno disse que «comunicar é adaptar-se à realidade», é «ceder o espírito à utilidade». Nós podemos comunicar, uns com os outros, enquanto não descermos muito ao fundo (...) A comunicação só é possível numa base assim superficial. Esse é o problema, e é enfim a função da linguagem comunicativa. A linguagem expressiva não comunica (...) Há quem pense que a poesia comunica... Mas que absurdo pensar que alguém para comunicar iria fazer uma coisa enigmática, em versos, com ritmo.. Que maneira esquisita de comunicar! Ele não comunica, ele exprime. Exprime aquilo que é incomunicável numa linguagem comum. E por isso usa as antíteses, usa as metáforas, transforma... É isso. Agora, tudo isso tem que ser em função de si mesmo, [quer dizer], da sua própria história, e em função de uma realidade que se vive. Em continuar fazendo poesia como se fazia há cem anos, o único problema é que não tem mais nada que ver com a nossa realidade. É só isso, mais nenhum.

## 2.2. A vontade de (não) saber

Foucault (1976) afirmou que existe, paralelo à vontade de saber, um processo que se desenvolve como a *vontade de não saber*; esta seria como uma estratégia da primeira, resultando do conflito epistemológico em que circulam os discursos dominantes, isto é, em que circula a vontade de saber a “verdade”. Nesta dinâmica reside sempre a tendência a manter o jogo de ocultação, ou como refere o autor, de “ofuscações sistemáticas” (Foucault,

---

<sup>81</sup>O autor está a referir-se nomeadamente à citada frase do Professor François Rigolot, que fala da perda do estatuto poético da linguagem utilizada pelo dadaísmo, uma vez que seu valor comunicativo se torna não identificável, nos dias atuais.

op. cit.: 55). O interesse do Estado nesta dinâmica ocorre na medida que instala a dúvida e consequentemente o desconhecimento e a falta de interesse em saber a verdade em seu campo de força:

Pois só pode haver desconhecimento sobre a base de uma relação fundamental com a verdade. Esquivá-la, barrar-lhe o acesso, mascará-la, são táticas locais que surgem como que em sobreposição, e através de um desvio de última instância, para dar forma paradoxal a uma petição essencial de saber. Não querer reconhecer ainda é uma peripécia da vontade de verdade (Foucault, op. cit.: 55).

A. Pimenta abordou esta questão de modo muito semelhante ao questionar o uso do símbolo como conhecimento do mundo e da vida “real”, por assim dizer; segundo o próprio, neste processo está envolvida a aquisição de “máscaras sociais”, que encontram no potencial simbólico a justificativa para o estado de alheamento político do indivíduo. Neste sentido, o interesse do Estado pelas “respostas eternas e definitivas” é justificável, e no dizer de A. Pimenta afeta, de modo imediato, a liberdade de se pensar sobre a arte.

“Pergunta-se é qual o jogo que nós queremos jogar. Dizer o que uma coisa significa é traduzi-la para o próprio sistema simbólico semiótico. Qual é o nosso afinal? Segundo o que se vê, é um bocadinho cristão, um bocadinho psicanalítico, um bocadinho aristotélico, um bocadinho platônico, isto é «pluralista» (...) A sociedade humana está erguida sobre formas de conhecimento simbólico, que se estendem das hierarquias e seus atributos aos rituais e excluem tudo o que as possa pôr em causa e perturbar no seu funcionamento. E deste edifício, que afinal é só fachada, faz parte uma outra fachada que finge que o edifício é mesmo edifício e não só fachada: é que o conhecimento simbólico apresenta-se, em vários dos seus graus, como se fosse conhecimento «essencial», e assim justifica o servir de fundamento teórico tanto à ética como à praxis sociais”. (Pimenta et. al., 1982: 42)

Os modos como o conhecimento simbólico do homem se funde com a própria noção que faz do real é, segundo o poeta portuense, zona de conflito do homem com os próprios conceitos que cria, destacando, nas discussões acerca do *real vs. simbólico* o caráter irreversível do real, existente no tempo e no espaço (Pimenta et al., 1982: 47); isto é, como aquilo que escapa à linguagem representativa (o inantecipável), tal como formulou Lacan (Juranville, 1987). Por esse motivo o posicionamento de A. Pimenta acusa a tendência da poesia dominante de se intrinca nas redes da *vontade de não saber*, preocupando-se mais em

“redimir o passado e sonhar com o futuro, anulando o presente”. A questão radica, imperiosamente, num processo invertido visto as negativas de A. Pimenta operarem menos pelo desejo da ausência do saber (que alguns críticos reduzem à tendência anarquista) que por *um saber mais conectado com a realidade* e conseqüentemente, como se viu, com as questões da ordem social atual. Muito anteriormente, em 1975, Saraiva afirma, a propósito da literatura dita “marginalizada”:

Escrever é lutar – de acordo. Mas digam contra quê: concretamente (...) o acento há que pô-lo sobretudo – ou simultaneamente – na desigualdade e na dominação de qualquer tipo (económico, mas também político, mas também afetivo, mas também social, mas também sexual) (Saraiva, 1975: 125).

Segundo o autor supracitado, a manifestação artística entendida como *vontade de conexão com o real* (ou vontade de saber sobre o seu tempo atual) é, efetivamente, o cerne do problema das vanguardas, conferindo-lhe o seguinte conflito: “não há verdadeira vanguarda que não se ponha a cada instante o problema da vanguarda” (Saraiva, op. cit.: 39). Isto é, a inversão, já abordada, acerca da vanguarda que quer “saber” o novo, mas acaba por se enredar nas complexidade inerte do saber categorizado. A. Pimenta equaciona de forma brilhante esta dinâmica ao longo de todo *O Silêncio dos Poetas*, suportado, como já foi dito, pela *Teoria Estética* de Adorno relativamente à questão da poesia moderna (vs. poesia antiga), afirmando que “a estética ou vem com a forma ou não vem” (Pimenta, 1990). Tal fator é o que melhor caracteriza a liberdade artística, eixo pelo qual supostamente opera a arte vanguardista; essa inversão tem o seu início mais primordial, nas palavras de Saraiva desde que a vanguarda foi entendida como a “ideia da guerra na arte” (Saraiva, op. cit.: 40-41), por Marinetti; contudo como o mesmo teórico afirma, o único pensamento vanguardista é ainda o de Heráclito em sua teoria da contradição, entendimento de que tudo é movimento, pondo abaixo a ideia do tempo como noção categorial e organizativa dos conceitos.

Retomando o que foi visto no Capítulo I a propósito do esquema poder-saber, Foucault denomina *incitação aos discursos* um processo iniciado no século XVII relativamente à liberdade de falar em sociedade sobre o sexo, surgindo uma “explosão discursiva” que se estende por três séculos, segundo a qual tudo o que não se tinha falado até então é convocado a inserir-se na organização linguística e institucional<sup>82</sup>; conseqüentemente, “no próprio campo

---

<sup>82</sup> “Instituição”, tal como entende Foucault é: “todo o comportamento mais ou menos forçado, educado, tudo o que, numa sociedade, funciona como sistema de constrangimento (...) em resumo, é instituição todo o social não discursivo” (Dits et Écrits, vol. III, p. 301, Cf. Carvalho, 2001: 34)

do exercício do poder” (Foucault, 1976: 22). Aquilo que não é mais proibido, deve ser regulamentado, organizado e categorizado, inserindo-se no caráter autoritário e proporcionando prazer, simultaneamente. Sobre esta dinâmica<sup>83</sup>, ou “a política do sexo”, Foucault escreve:

“O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo” (Foucault, 1976.: 26)

A inserção deste procedimento naquilo que, para o pensador francês, caracteriza o bio-poder, faz com que toda análise de *A Vontade de Saber* parta da constatação do silêncio em contraste com o ruído (produção de discursos), importante para se conseguir ir além da “hipótese repressiva” tal como é apresentada na visão historicista e positivista. De acordo com Foucault, o silêncio enquanto signo da repressão não atende às necessidades para uma compreensão nítida acerca dos mecanismos de repressão social e individual, como afirma a seguir:

Trata-se, em suma, de interrogar o caso de uma sociedade que desde há mais de um século se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar” (Foucault, 1976: 14)

A. Pimenta escreveu algo de muito semelhante, porém com a ótica centrada na questão do conhecimento da poesia; no prólogo de *O Silêncio dos Poetas*, relativamente ao pouco que evoluíram a poética praticada e a teorizada (desde a primeira edição, em 1978), o autor indica que o silêncio como signo de emancipação artística acaba, de uma maneira ou de outra, por se mostrar insuficiente, reforçando a ideia de que a arte é muito questionada, mas pouco sentida: “Fala-se insistentemente de um silêncio qualquer, mas está-se muito abafado pelo ruído

---

<sup>83</sup> Este mecanismo projeta-se, inclusive, na literatura, como sustenta Foucault. Numa breve análise de *My Secret Life*, de Marquês de Sade, sustenta que este foi um representante desta passagem instaurativa do sexo em discurso social. “Ao invés de ver nesse homem singular o foragido corajoso de um “vitorianismo” que o forçava ao silêncio, eu seria tentado a pensar que (...) ele foi o mais direto representante e, de certa maneira, o mais inocente, de uma injeção plurissecular de falar do sexo”. (Foucault, 1976)



global” (Pimenta, 2003: 13). Daí resulta o que o autor pode afirmar da arte literária: que *a sua função é apenas existir*, para que assim possam – ambos, o produtor e o recetor – alcançar e realizar o fenómeno arte.

Na referida obra, o silêncio é posto em análise enquanto signo que atravessa a literatura ocidental moderna revelando a sua evolução libertária face às exigências estéticas do cânone clássico. Esta travessia que irrompe como fio condutor desde Mallarmé, Joyce, Apollinaire Pound, Cummings, desaguando no concretismo é questionada por A. Pimenta no seu nível mais primordial; não só o silêncio é problematizado, mas sobretudo os modos e os porquês de ser feito silêncio em arte, trabalhando pela via negativa, como vimos. Assim sendo, de acordo com esta revisão do percurso elaborada pela travessia do silêncio, sobressai o sistema de “dependência” em que a arte se situa ao fim ao cabo, o qual é resolvido por A. Pimenta levando em conta o seguinte princípio:

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 de significação 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 represente. Estes dois momentos de dependência estão ligados um ao outro, e não é metodologicamente conveniente reduzir a perspectiva da reflexão a um deles apenas (Pimenta, 1990: 13)

### 2.2.1. A inversão da inversão

Tal como constataam alguns autores, A. Pimenta não dá respostas, rompe e deixa em abstinência a vontade de saber *a priori*. A este respeito, pode-se ir além do que escreveu Guimarães (1980), que interpretou este processo de negação do conhecimento totalizador como “aleatório” e “oscilante”. Ao criticar o uso da negativa, este autor refere um aspeto muito polémico de *O Silêncio dos Poetas*, alegando que A. Pimenta desvaloriza a abertura “concedida” à poesia moderna relativamente à leitura em sua potencialidade múltipla<sup>84</sup>. Deste

---

<sup>84</sup> Lembrando o que P. Fernandes afirma sobre o equívoco frequente dos críticos que modalizam A. Pimenta a partir, somente de *O Silêncio dos Poetas*, E. M. de Melo e Castro atentamente comenta o posicionamento de Guimarães (1980) afirmando que foi desvalorizado o aspeto mais importante da referida obra, pois nela “Alberto Pimenta explicita uma rigorosa polémica entre a POETOLOGIA e a POETOGRÁFIA, que de fato é a espinha dorsal do problema das Vanguardas” (MELO E CASTRO, “[Recensão crítica a 'Simbolismo, Modernismo e Vanguardas', de Fernando Guimarães]” In: *Revista Colóquio/Letras*. n.º 74, Jul. 1983, p. 95).

modo, temos um exemplo nítido do “desconforto” com o qual o indivíduo se depara quando as respostas lhe são negadas e o mesmo é convidado a conhecer uma realidade nova, fora dos seus parâmetros habituais de conhecimento. Ora, numa atenção um pouco mais aprofundada relativamente à produção de A. Pimenta, torna-se evidente que o caráter múltiplo da leitura é justamente um fator valorizado pelo autor de modo excepcionalmente perspicaz:

“Isso faz parte integrante do meu modo de comunicar (...) Eu entendo que a verdadeira libertação do indivíduo está ligada à sua capacidade de encontrar, ele próprio, o caminho que lhe convém (...) Eu não posso dar soluções a ninguém, qualquer solução que dê é minha. Eu não sou um apóstolo, não quero converter ninguém. Se alguma coisa eu quero em relação aos outros é que eles encontrem e sigam o seu caminho. Por isso todos os meus textos são perguntas e não respostas. Eu ponho perguntas incômodas, perguntas que normalmente são escamoteadas. (...) As saídas é o leitor que as tem de encontrar, eu não lhas posso fornecer. Senão caímos sempre no mesmo. Na História..., a História é uma sequência terrível de pessoas a darem soluções e a imporem as suas soluções aos outros” (Pimenta, 1986: s/ p.)

P. Fernandes (2006) também salientou a acumulação de respostas que não são dadas por A. Pimenta, situando-a como caminho “em direção ao silêncio e ao nada, à inexistência” (Fernandes, op. cit.: s/ p.)<sup>85</sup>. Trata-se de um comentário acerca de dois livros relativamente recentes do poeta, *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*<sup>86</sup> e *Imitação de Ovídio*<sup>87</sup>, dos quais o pesquisador supracitado ressalta a capacidade de “despersonalização” que dá lugar à outras vozes, seja a de um poeta iraquiano ou num retorno recriado de Ovídio<sup>88</sup>. A relação especular evidencia-se quando P. Fernandes nota que “Pimenta volta-se ao poeta romano não para o citar ou falar das desventuras da Antiguidade. Ele evoca, como

---

<sup>85</sup> Cf. Manuel de Freitas, que valoriza a poética de A. Pimenta em termos de ironia e *corrosão*: “exemplar mestria prosódica que, não abdicando da ironia e da elipse, concede a este poema um ritmo e um grau de persuasão a que só a melhor poesia acede” (Esplendor & Miséria: Entre a ironia e a corrosão, um longo poema de Alberto Pimenta, publicado no jornal português *Expresso* 15 jul. 2006).

<sup>86</sup> Lisboa, &etc., 2005.

<sup>87</sup> Lisboa, &etc., 2006.

<sup>88</sup> *Alberto Pimenta, Iraque e Ovídio: vozes e silêncios da inquietação*, 2006. Disponível em: «[www.germinaliteratura.com.br](http://www.germinaliteratura.com.br)».

faz o autor antigo, o contraste entre um passado melhor e um presente de infortúnio” (Fernandes, op. cit.: s/ p.)<sup>89</sup>. Ou seja, o seu *reflexo no presente*.

perto de nós  
ao alcance dos nossos olhos  
quando nos voltamos  
passam  
sobrepostos interpostos  
divididos corretamente  
como um prédio  
nos seus espaços:  
onde se fala a norte  
e se fala a sul  
e se fala a poente  
mas nunca  
do que se passa a nascente.<sup>90</sup>  
(...)  
ainda não é tempo  
de retratar-nos,  
que podemos conhecer nós amanhã  
de nós hoje?<sup>91</sup>

Admitindo que a *arte experimentada* de A. Pimenta interage com a realidade atual de forma a não anular o presente em prol do passado, ao passo que desfaz as inversões que obscurecem este conhecimento, não será impróprio afirmar que se trata de uma dinâmica especular que faz a *inversão da inversão*. Eco (1989) escreveu sobre a relação especular em seu caráter desfasador da percepção e do juízo; segundo este, a reflexão crítica jamais meditou sobre o fato da imagem invertida ser bem sucedida nos órgãos sensoriais (plano perceptivo), porém mal sucedida pela conceptualização (plano reflexivo), pois o homem habituou-se a entender a imagem invertida como reprodução fiel do que é refletido. Acostumou-se, sobretudo, a conferir aos objetos externos características seguramente internas, ou ver o mundo como uma extensão de si, sem poder percorrer os caminhos da inversão. Nas palavras

---

<sup>89</sup> P. Fernandes acrescenta: “já se o vê na epígrafe, da oitava elegia do livro IV de *Tristia* de Ovídio. A hostilidade do tempo atual reflete-se desde a capa, baseada em colagem do autor. Nela, se veem dois corpos que naufragam entre rasuras e restos de texto de linguística – a rasura chega a obscurecer o logotipo da editora”.

<sup>90</sup> Pimenta, *Imitação de Ovídio*, p. 10.

<sup>91</sup> Idem, p. 24.

do autor italiano, “usamos a imagem especular de forma correta mas falamos dela ainda de forma incorreta, como se fosse ela a fazer aquilo que de fato somos nós a fazê-la fazer (ou seja, virar-se)” (Eco, op. cit.: 16). Não dar respostas é, desta forma, não só colocar o homem de frente consigo mesmo, como no espelho narcísico. O fazer poético de A. Pimenta em seu modo negativo de operar, faz deste espelho um lugar de desfazer inversões e de refazer criações, ainda que a maioria dos indivíduos ou a ordem social não estejam preparados para isso.

### III. A VONTADE DE CRIAR

*então a literatura não pode ser outra coisa senão uma forma variada de  
ir procurar essa raíz do desejo que orienta o ato do ser humano... e  
duma e doutra maneira o literário com raras exceções é aí que vai ter e é  
em volta disso que se move... nessa raíz de desejos que leva à toda  
espécie de atos que nós conhecemos por parte do homem... então sim...  
então a relação é total.*

*Alberto Pimenta<sup>92</sup>*

---

<sup>92</sup> Trecho da entrevista que nos foi gentilmente concedida pelo autor a propósito da realização deste trabalho. Ver anexo B, p. 103

As questões anteriormente abordadas impõem o reelaborar da teoria lacaniana sobre os espelhos onde se postula que o elemento crucial e inegável da relação especular, reside no seu cariz constitutivo ou “formador da função do eu”<sup>93</sup>. Esta teoria, sob o nome de *estádio do espelho*, sugere que o momento de identificação do indivíduo com a realidade exterior e interior se faz a partir da experiência imagética de si mesmo; tal experiência ocorre pela via do real, embora o momento decisivo (posteriormente referido por Eco), da viragem “do eu especular no eu social” (Lacan et al., 1977: 26), só se possa desenvolver a partir da apropriação da linguagem pelo indivíduo, ou da integração do mesmo no sistema simbólico.

A consciência desta separação é trabalhada por A. Pimenta no contexto das suas reflexões acerca da compreensão do fenómeno artístico no seu sentido expressivo e apreensivo, como já vimos, visto o mesmo ser entendido como modo de relação especular com o mundo, isto é, em que “cada elemento do texto, bem como o texto na sua totalidade, hão de ser vistos simultaneamente como espelho e como vidro” (Schmidt, 1971, citado por Pimenta na epígrafe de *A Magia que tira os pecados do mundo*, 1995). A argumentação do autor que atesta a tendência da poesia moderna em permanecer fundindo real e simbólico nos seus sistemas de significação sublinha a urgência do entendimento de que o sentido é da ordem do sistema simbólico; já “o real em si não tem sentido nenhum. tal como o prazer” (Pimenta, 1992: 48), exatamente pelos mesmos motivos que explicita Lacan.

o real existe no tempo e no espaço e é irreversível: deixo cair a chávena, ela parte-se, deixa de existir, ou de ser (...) mas a sua imagem, a sua representação, que está fora do seu tempo e do seu espaço próprios de chávena, pode continuar a existir, porque é uma existência no tempo simbólico. do mesmo modo, quem nunca possuiu ouro aceita no entanto como real o seu valor que é meramente simbólico: sem essa aceitação, não haveria quem trabalhasse para os outros, julgando que está a trabalhar para si (...) o valor atribuído ao ouro é um valor de natureza simbólica: o valor do ouro não está no ouro, é um duplo do ouro, e por isso ele merece a mesma proteção policial que merecem as obras de arte. O ouro pertence assim aos objetos artísticos” (Pimenta, 1992: 47)

Segundo A. Pimenta, neste contexto, a língua e o símbolo já são opressores em sua natureza, por isso, “o sentido do real nunca é real-em-si, mas representação do real” (Pimenta,

---

<sup>93</sup> “O estágio do espelho como formador da função do eu” é uma comunicação de Jacques Lacan feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, a 17/06/1949 e publicada em *Écrits I*, ed. Du Seuil, 1966, sobre o título original de “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”.

op. cit.: 48); com efeito, a poesia entendida nestes moldes constitui, para o poeta, um objeto que se limita a alargar a imagem representativa do homem nele mesmo, e afasta os acontecimentos em seu caráter de real em si. Ramalho (2013)<sup>94</sup> salienta a consciência e profundo conhecimento que A. Pimenta possui da tradição poética ocidental, bem como naquilo em que ele a supera, porque “o conhecimento profundo disso a que chamamos a tradição é fundamental, mas mais importante ainda é a atenção rigorosa à realidade, o modo como o corpo do poeta se expõe no terreno para observar e estudar criticamente a sociedade” (Ramalho, op. cit.: 11). Na concepção desta autora de excelentes textos sobre A. Pimenta, nesse amplo saber e convivência com e sobre a tradição, o poeta “sabe-a em cada momento irrepitível” (Ramalho, op. cit.: 10), e por isso trabalha com maestria a ideia de que a arte não se repete, mas se recria:

A poesia não é invenção. A poesia é descoberta, e descobrir é que dá trabalho: não se descobre sem aprender a aprender. A arte do poeta assenta na assunção plena da vida, no estudo crítico da realidade, num imenso saber e numa enorme criatividade” (Ramalho, 2013: 11).

Esta recriação deve ser entendida em termos latos, devido à ampla reflexão que A. Pimenta desenvolve acerca do fenómeno literário no seu campo relacional, isto é, dos processos que em concordância ligam produtor e recetor um com o outro, e com a situação de ambos na atualidade da esfera social. Trata-se, assim, de uma recriação da própria realidade, cujas bases teóricas se apoiam, para além de Adorno, no entendimento de Siegfried J. Schmidt acerca da *literatura como campo de ação*, que pode – e deve – trabalhar por uma via sistêmica de reflexão, a favor da sua receção criativa. Assim sendo, a recriação (ou este processo de descoberta de que fala Ramalho) trabalha sobretudo por um reencontro do indivíduo consigo mesmo, pelos processos subjacentes à renomeação das coisas e do próprio indivíduo observador, o qual também deve descobrir em si a sua *irrepetibilidade* (isto é, a sua autenticidade). No terceiro excurso de *O Silêncio dos Poetas*, A. Pimenta escreve:

o que entra pelos teus olhos não pode  
entrar pelos meus olhos  
mas só pela minha cabeça através  
dos nomes dados pela tua cabeça

---

<sup>94</sup> Recente ensaio publicado no *Jornal de Letras* (20/Mar/2013) juntamente a entrevista com o poeta em questão, de título “Alberto Pimenta. Desobediência poética”

àquilo que entrou pelos teus olhos já com nomes  
e assim o que tu vês  
já está normalmente dentro de ti antes de tu o veres  
e assim o que eu vejo  
já está normalmente dentro de mim antes de eu o ver  
e tudo quanto tu possas ver para alguém ou para além dos nomes  
é indizível e fica dentro de ti  
e tudo quanto eu possa ver para alguém ou para além dos nomes  
é indizível e fica dentro de mim  
e é assim que vamos construindo a nós mesmos pela segunda vez  
tu a ti e eu a mim...  
construindo uma *consciência irrepitível e intransmissível*  
cada vez mais intensa e em si  
tu em ti eu em mim<sup>95</sup>

Com efeito, trabalha-se assim sob a perspetiva do conflito existente no processo de individuação face ao apagamento do mesmo em seu contexto social; salientando a afirmação de A. Pimenta de que “todo o grupo muito organizado é negação do indivíduo” (Pimenta, 2003: 38), de modo a não afastar da sua arte a necessidade de “re-inverter” este processo; o mesmo, na ótica do autor, vem se invertendo desde o romantismo, isto é, desde que se entende a língua como instrumento de conhecimento:

desde que se reconheceu que a língua é o instrumento do conhecimento e um dos principais formantes da chamada realidade, a transformação da norma linguística passou a desempenhar ela mesma um papel libertador; livre de regras formais e simultaneamente de compromissos éticos, o produtor pôde passar a servir-se do processo de transformação do medium não como até então para embelezar a ontologia do conhecimento, mas para encontrar o seu modo próprio de nomear o mundo (estético). Pois a língua é uma pré-designação do mundo, uma pré-interpretação carregada de fixações éticas e ideológicas, que não permitem a nenhum indivíduo a descoberta pessoal autêntica de si e das coisas. A língua é a prisão que cinge e unifica os interesses abstratos do poder. É pois na máxima transformação possível desse sistema que o sujeito pode renomear o mundo a seu modo e encontrar assim perante si mesmo a confirmação (estética) da sua existência absoluta e relativa (Pimenta, 2003: 38)

---

<sup>95</sup> Pimenta, 2003: 260-261, grifo nosso. Também está publicado em *Que lareiras na floresta*, Porto, 7 Nós, p. 104-105. Ver anexo A, n.º 10, p. 101.



Neste sentido, é pertinente a afirmação de Nogueira (2004) relativamente ao que chama de “recriação da escrita no interior da própria escrita” de A. Pimenta, processo no qual está em jogo a criação de “corpos desconhecidos”, “configurando um universo de invenção no qual cada coisa incorporada no poema extravasa as fronteiras referenciais para se posicionar nesse reduto criativo” (Nogueira, op. cit.: 2). Este argumento torna-se capital quando temos uma experiência artística que se situa a meio de múltiplas relações especulares, fazendo igualmente sentido o que afirma Ramalho (2002), sobre os poemas do autor serem “como pessoas” (Ramalho, op. cit.: 206).

### 3.1. Da razão poética

Por outro lado, a teoria de Lacan acerca do espelho também supõe uma experiência a partir da qual se aloja no sujeito a *constatação da incompletude*, jamais recuperável de modo semelhante, uma vez que o real é - desde as precoces formulações de Freud -, “o elemento mais secreto do desejo humano” (Juranville, 1987: 79). Isto é, aquilo que não se antecipa e não se recupera, que é “a suspensão do tempo puro, o aparecimento e o desaparecimento” (id., op. cit.: 78). O objeto absoluto só existe, portanto, na etapa pré-simbólica, e sendo a imagem especular pré-linguística, o real permanece para sempre perdido. Por esse motivo, o psicanalista francês afirma que o real continua sendo eternamente lugar de comprovação da falta, à medida que este objeto absoluto se desloca para as outras dimensões (imaginário e simbólico), surgindo instâncias que o representam; inerente a referida inscrição neste sistema de símbolos, o sujeito passa a ser um *sujeito de desejo*, que se move em direção ao mesmo. Segundo Lacan, o desejo enquanto instância tridimensional, é marcado pela negatividade, podendo ser experimentado no real somente a partir da mediação do simbólico. Entretanto, disso se subentende que a falta se posiciona de modos diferentes nestas três dimensões, assumindo por exemplo no simbólico o caráter positivo, na medida que passa a ser presentificada por aquilo que a que se refere.

O problema da falta é convocado por A. Pimenta quando o autor reflete acerca daquilo que apelida de *razão poética*, para ele associada à consciência de tal lacuna, ou nas suas palavras, “na consciência da incapacidade de me fundir com o mundo” (Pimenta, *Jornal de Letras*: 7):

Parece-me que para chegar à poesia uma das componentes fundamentais é a sensação de perda, ou melhor, de incompletude, de falta de qualquer coisa, mesmo nos momentos mais esplendorosos. É a diferença entre sujeito e objeto, a incapacidade de fusão. E essa falta pode ser sentida por uns como uma incapacidade e por outros como qualquer coisa que lhes era devido e não lhes foi dado. Aplicando este critério chegamos talvez a ideias muito interessantes sobre o que move e quem a fazer poesia. (Pimenta, *Jornal de Letras*: 8)

A escrita poética, uma vez retirada do entendimento equivocado acerca do seu valor comunicativo, é melhor entendida por A. Pimenta, como já foi visto, dentro do contexto do seu valor expressivo, afirmando este artista que há uma *dimensão poética da língua*, formulação que delinea a importância que o autor confere à necessidade de se ver a poesia em seu lugar próprio, no qual um modo distinto de cognição acontece. Tal fato constitui a existência do poema e perpetua a necessidade da criação poética. Trata-se de uma dimensão que marca sobretudo uma contradição crucial: a tarefa de *dizer o indizível*, isto é, de conseguir adequar o espírito<sup>96</sup> aos ditames da língua e simultaneamente fazer acontecer o *conhecimento poético*. Para A. Pimenta este é um processo inerente à natureza do homem e resume-se no desejo de “mostrar, ou provar, que o impossível é possível” (Pimenta, 2003: 69), uma vez que a língua é “veículo da estruturação da percepção e do pensamento” (Pimenta, op. cit: 75), e a poesia acha a sua via de acontecimento em “interstícios ocultos”.

Desta maneira, a ideia de que há uma *dimensão poética da língua* desafia a própria teoria de Lacan acerca da falta não poder ser experimentada diretamente no real, mas somente através da mediação do sistema simbólico; a escrita enquanto preenchimento da falta é entendida pelo psicanalista francês como identificação com o Outro simbólico: “Não é enquanto sujeito que o sujeito escreve, mas enquanto identificado com o Outro simbólico” (Juranielle, 1987: 252). Tal postulado implica uma compreensão do processo de escrita que se insere na cadeia do significante, fórmula característica do pensamento estrutural, esta distanciando-se da teoria freudiana somente na medida que lhe retira o fundamento romântico (da obra que nasce para satisfazer impulsos inconscientes). Com efeito, as ideias pioneiras de Freud são convocadas e podem ser mais produtivas na abordagem da razão poética proposta

---

<sup>96</sup> “Adequação ao espírito” é uma expressão é do poeta alemão Jürgen Beckelmann inserido num comentário a respeito do último verso do seu poema *A um soldado caído numa futura guerra* (tradução), «em tudo um poema alemão e de língua alemã», diz Alberto Pimenta, que o analisa no intuito de clarificar o problema da consciência poética, constatando que o poema em questão não poderia ter sido escrito em outra língua, muito menos o português. (2003, p. 92-93)

por A. Pimenta, porque na teoria das pulsões<sup>97</sup>, tal como foi finalmente elaborada pelo autor austríaco em 1920, está envolvido o jogo de forças de *vida vs. morte*, do qual a produção de poesia se forma e se funda (Pimenta, 2003: 79).

### 3.1.1. A força dos contrários

De acordo com o que escreve Freud, o conflito suportado pelo dualismo pulsão de vida vs. pulsão de morte relaciona-se sobretudo com o equilíbrio psíquico do indivíduo; convém esclarecer que na concepção freudiana a pulsão de morte não é forçosamente uma pulsão autodestrutiva, embora esteja ligada à comportamentos que podem vir a ser autodestrutivos visto abrangerem uma via pulsional que busca a descarga direta, enquanto a pulsão de vida é uma força dita sexual, isto é, ligada à libido objetal (por isso mais sublimada).

Na ótica de A. Pimenta, este conflito liga-se à produção de poesia na medida que esta compreende uma “inquietante suspensão, porque o tempo não é outra coisa senão a manifestação do equilíbrio-à-beira-do-desequilíbrio dessas duas pulsões: e à história desse equilíbrio que se vai desequilibrando chama-se vida” (Pimenta, 2003: 79). Efetivamente, a força dos contrários é recorrente na reflexão do autor acerca da *dimensão poética das línguas*, uma vez que, no referido modo distinto de cognição, também implica-se um modo de ver a poesia como acontecimento, oriundo de um modo de pensar que ocorre em polos de forças heterogêneas.

Sendo assim, relaciona-se igualmente com o já referido *princípio de antagonismo*, de Lupasco (1968), dado que compreende o jogo de forças antagônicas operando como uma espécie de equilíbrio (atômico, biológico, psíquico) da vida, formando e organizando “antisistemas” (Lupasco, op. cit.: 49); a arte seria, então, uma dimensão terceira, utilizando o próprio material do jogo antagônico (atração e repulsão) para romper com o estado de imobilidade. Os artistas, segundo Lupasco, agem exatamente nesta zona contraditória, dado a arte possibilitar a realização direta, lúcida e original com o próprio campo de forças

---

<sup>97</sup> A teoria das pulsões foi trabalhada por Sigmund Freud durante todo o percurso da sua obra; primeiramente entendida, em 1905, como uma única força, ligada ao instinto sexual, advinda das excitações das zonas erógenas. Em 1910, com a formulação da teoria do princípio de prazer vs. princípio de realidade, Freud dá início à concepção dual da pulsão, acrescentando à pulsão sexual um paralelo chamado de *pulsão do eu*. Somente em 1920, no texto *Mais Além do Princípio do Prazer*, Freud escreve sobre o conflito da dualidade *pulsão de vida vs. pulsão de morte*. Esta última teoria das pulsões parte da constatação de que há um certo prazer no desprazer, evidenciada em mecanismos de comportamento repetitivos (aos quais chamou “compulsão a repetição”).

heterogéneas no mundo, intensificando-os e causando o acontecimento. O princípio de antagonismo implica uma lógica que pretende alcançar o dinamismo da realidade, e compreende por isso estados de potencialização e atualização:

Para que un acontecimiento cualquiera ocurra en un momento y en un lugar cualquiera del universo es preciso que una energía, que un dinamismo pueda pasar de un cierto estado de potencialización a un cierto estado de actualización; sin esto, en un estado rigurosamente actual o actualizado, no se podría siquiera hablar de energía, de dinamismo, todo sería estático, igual desde siempre y para siempre” (Lupasco, 1968: 36)

Lupasco desenvolve estas reflexões articulando-as com a análise do funcionamento do homem desde o nível da sua fisiologia nervosa, que rege o psiquismo até o ato do conhecimento sensível da realidade, ou seja, concreto, apontando os processos adaptativos que ocorrem em cada estimulação do sistema nervoso, configuradores de constantes “despolarizações”, ocorridas antes de qualquer ciclo de excitação se completar. Deste modo, destaca-se um ciclo constante de renovações com que o indivíduo é acometido quando motivado por uma excitação sensitiva, equacionado por Lupasco como uma espécie necessária de “ressurreição”, sem a qual seria levado à morte. Tais constatações são convocadas no intuito de sublinhar o cariz renovador dado pela ciência contemporânea a conceitos como “antagonismo” e “oposição”, que nesta teorização são entendidos como inerentes na relação natural do homem com o mundo através dos seus sentidos:

En la base de todo conocimiento sensible, de toda prospección del universo llamado concreto (visual, olfativo, auditivo, etc.), y, por lo mismo, de toda elaboración mental se encuentra esta abstracción cuyas condiciones y cuyo mecanismo implican un antagonismo inicial, una agresión mortal y una reparación, en otros términos, una especie de prodigiosa sucesión de muertes y de resurrecciones (Lupasco, 1968: 21).

Para A. Pimenta, então, a por ele chamada *razão poética* corresponde antes a este tipo de incompletude relativa ao contraste entre o heterogéneo e o homogéneo, isto é, à consciência da existência dos opostos e da necessidade de oposição, uma vez que é este o princípio de toda relação sensível com a realidade. Fundamentalmente em grau máximo no caso da poesia, quer no momento da sua produção, quer no momento da sua apreensão, entidades que, na visão do autor, são inseparáveis, a tal ponto que o referido processo se

assemelha ao próprio jogo de forças configurador da dialética entre o individual e o social, isto é, no que diz respeito à capacidade de fusão de ambos:

Trata-se de um processo dialético, de uma ação permanente de duas forças, uma centrífuga outra centrípeta, uma que tende a afastar o indivíduo do grupo para assim ele poder reencontrar a sua identidade, outra que recupera este afastamento e, na medida do possível, o ressocializa (Pimenta, 2003: 39)

Segundo o psicanalista Michel de M<sup>U</sup>zan<sup>98</sup> (1977), o entendimento deste processo dialético revela-se fulcral para trabalhar a criação literária, sob a perspectiva da hipótese do ser de se constituir e como tal atender a sua própria verdade; por isso, afirma que a obra criada representa um momento recíproco entre a realidade exterior alterada e o sujeito cuja identidade se põe em questão, de modo que a realidade se mantém num constante estado de equilíbrio. Desta maneira, a criação literária, para o autor supracitado, é melhor entendida no funcionamento negativo da psique, ou seja, a partir da reflexão sobre a despersonalização (manifestações em que os limites do eu são imprecisos), ultrapassando, portanto, a ideia freudiana<sup>99</sup> de que a criação poética é um processo de cunho de “personificação edípica”, isto é, um processo de satisfação de desejo, como as manifestações oníricas. Para M<sup>U</sup>zan, esta conceção implica um entendimento restritivo, visto conferir um caráter positivo e mais estático ao problema da criação literária, isto é, na medida em que esta vem ocupar um dado lugar. Com efeito, a M<sup>U</sup>zan interessa pensar na obra como preenchimento de um intervalo dialético: a relação direta do sujeito com a realidade, questionando até que ponto pode o sujeito não só preencher a fenda na identidade, mas recriá-la, em sentido funcional.

“eis que me sento, porque me sinto, como todo o verdadeiro poeta, dominado pela irrefreável vontade de sair de mim, de abater barreiras, de rasgar portas. é a obra a chamar, a dizer que quer nascer, a obra dentro de mim. Desde manhã cedo que me

---

<sup>98</sup> Michel de M<sup>U</sup>zan é um psicanalista francês, membro da Sociedade psicanalítica de Paris e autor de *Chiens des rois* (Paris: Gallimar, 1964) e *Rire et la poussière* (Paris: Gallimard, Collection Blanche, 1962).

<sup>99</sup> Naomi Kon, em “Entre a psicanálise e a arte” (A.A.A.V, 2001) sintetiza o percurso teórico de Freud relativamente ao que formulou sobre o fazer artístico, sublinhando dois aspetos que merecem atenção para a compreensão das próprias limitações do que foi proposto. O primeiro é o fato de Freud dificilmente ter se desprendido do seu principal foco, que era o tratamento psicanalítico, justificando a tendência de pensar a criação artística como realização de desejos que ocorre igualmente como a construção onírica. No segundo aspeto, Kon trabalha, sob a perspectiva de Ernst Gombrich (*Les théories esthétiques de Sigmund Freud*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986), a influência do espírito romântico em Freud, cujo foco reside na experiência pessoal do criador.

sinto atravessado por esta urgência, este apelo do mais fundo e profundo, esta ânsia de explodir, mas dentro duma forma comedida, esguia, elegante, esgueirando-se de si mesma em si mesma. por enquanto ainda à procura dos últimos contornos, mas já movendo-se, já clamando por uma saída, já agitando-se nos meandros dos antros, nas linhas do cego labirinto, pronta a perder-se para encontrar-se, ávida de espaço, de ser vista, passando de terra em terra, de raiz em raiz, segura presa, pesada, sopesada, recomendada (Pimenta, 1986, s/p.)<sup>100</sup>.

### 3.2. Da natureza da arte

A ideia da inexistência, de P. Fernandes, entendida como um modo de relação especular, não despreza, portanto, o seu cariz constitutivo próprio, criador de uma nova realidade, chamando especial atenção para um dos aspetos por ele trabalhados relativamente à obra de A. Pimenta, que de modo geral se afigura como uma espécie de denominador comum, ao qual chamou “*discurso agónico da palavra que busca inexistir*” (Fernandes, 2010: s/ p.). Na visão deste pesquisador, tal cariz revela a capacidade inédita de unir crítica e silêncio, num sentido mais amplo que o da mera negação do tempo em arte, no qual muitas vezes o silêncio repousa ou se torna a própria poética (traço característico da vontade de silêncio dos poetas modernos após Baudelaire), tratando-se, de fato, da própria anulação de si mesmo para fazer a arte acontecer, porque, para Pimenta, “*a natureza da arte se manifesta mais na anulação do que na presença*” (Pimenta, 1992: 47).<sup>101</sup>

Naturalmente que esta hipótese tem os seus fundamentos baseados no já abordado nos dois capítulos anteriores, porém abrange, acima de tudo, o contraste da existência que é criada a partir da inexistência, isto é, da palavra que busca, angustiadamente, inexistir; inexistir e anular são, desta forma, duas instâncias da mesma experiência artística, atuando ciclicamente no campo de forças antagônicas do olhar do produtor. A anulação é, decerto, direcionada para o que A. Pimenta chama de “adicionais”<sup>102</sup> da arte, ou seja, tudo aquilo quanto concede as “ferramentas” para a interpretação racional do sentido estático e imutável, anulação do complexo sistema que promove a separação da realidade interior e exterior, de acordo com o pressuposto de Adorno (2003): “A consciência do antagonismo entre o exterior e o interior

---

<sup>100</sup> “À maneira de Antelóquio”, *Metamorfoses do Vídeo*, Lisboa: Tip. Casa Portuguesa, 1986, s/ p.

<sup>101</sup> Alberto Pimenta, *IV de Ouros*, p. 47. Esta sequência constitui a epígrafe do prólogo de Pádua Fernandes, juntamente com um verso de Paul Virilio e outro de Montesquieu.

<sup>102</sup> “Introito poético-crítico” de *Read & Mad*, Lisboa: & etc, 1984.

imane a arte faz parte da experiência artística. A descrição de experiências estéticas, a teoria e o juízo, são insuficientes” (Adorno, op. cit.: 145).

### 3.2.1. O instante poético

Situando a razão poética no jogo de forças relativo à incompletude, e entendendo a natureza da arte como proveniente do próprio jogo de forças vital, é possível afirmar que a escrita de A. Pimenta evidencia o instante poético como um momento que Ramalho (2002) considerou como “interruptivo”. O texto “*Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)*”<sup>103</sup>, definido pela autora como “quase concreto”, é um momento explícito de que “toda a obra de Alberto Pimenta (desde sempre «quase incompleta») é uma tessitura autointerruptiva de poesia e comentário crítico, subtil cumplicidade entre o «primário» e o «secundário»” (Ramalho, op. cit.: 203).

A interrupção é entendida por Ramalho como um momento suspenso, situado entre os dois momentos da escrita de *Canção cuneiforme*, de maneira que nem é a primeira parte que existe e nem é a segunda, e sim o instante poético que põe em causa a própria lógica do tempo, ou, como diz a autora, que comprova que não há antes nem depois. O instante poético em A. Pimenta configura um processo no qual a contradição da realidade incide numa produção que constantemente se destrói a si mesma, para se poder recriar; é neste sentido que o poema referido constitui um vértice do fazer poético do autor, justamente porque abrange “uma dramatização exemplar da sua própria vocação de «inexistência»<sup>104</sup>, ao mesmo tempo que é também a imagem perfeita da teoria poética que lhe subjaz”. (Ramalho, op. cit.: 203). É neste sentido como foi apelidado por Ramalho “poema quase concreto”, uma vez que há neste intervalo de tempo a perspectiva de superação do espectro concretista da poesia “útil, consumível” (Campos, 1987: 58). E isto porque um poema como *Canção cuneiforme* é tão fiel ao processo da produção criativa, da produção de arte (que não se separa da vida), visto assumir o mesmo carácter orgânico vital, o qual envelhece com o tempo, e que vive desta interação constante, entre se criar e se “autoconsumir” (Ramalho, op. cit.: 204).

---

<sup>103</sup> Texto publicado na antologia crítica de poesia portuguesa do século XX (*Século de Ouro*, Angelus Novos e Cotovia. Braga, Coimbra e Lisboa, 2002), já citado anteriormente, foi publicado originariamente em *O Labirintodonte* (1970) e após vinte anos foi republicado em *Obra Quase Incompleta* (1990), com o acréscimo da “segunda parte” e o subtítulo “antes e depois de lhe dar o bicho”.

<sup>104</sup> Ramalho refere-se explicitamente às ideias de Pádua Fernandes.



Segundo A. Pimenta (2003), a escrita é um *incluir* e um *distanciar-se* simultâneo, de modo que o instante poético, como encontro destes dois momentos, se caracteriza pela “tomada de consciência” por Ramalho entendida em termos de “imperfeiçoamento”, ou momento de interrupção; tal momento, nesta aceção, realiza-se constantemente na obra em questão, materializando a fusão entre sujeito e objeto de que fala o poeta: “o enganoso do objeto artístico, e ao mesmo tempo o engenhoso, é que ele parece *um*, mas não é, é *dois*. Quer dizer, é a coisa do objeto e a do sujeito, e isto sem que seja imagem dum, ou doutro” (Pimenta, 1992). Para a autora supracitada esta engenhosidade encontra-se magistralmente concebida no título *Obra Quase Incompleta*, o qual por sua vez é corolário da incompletude e imperfeição que estão em jogo no instante poético: “A imperfeição, ou melhor, o ato poético de «imperfeiçoar» é o primeiro princípio da poética de Alberto Pimenta (...) A escrita imperfeiçoa” (Ramalho, op. cit.: 205).

Esta perspetiva vai ao encontro do que escreve M<sup>U</sup>zan acerca do processo da criação literária<sup>105</sup>, afirmando que dar uma obra por acabada é finalizar as possibilidades do indivíduo continuar reexistindo, isto porque o processo criador tem na sua origem uma essência dramática, a qual revive e reorganiza a configuração econômica<sup>106</sup> do indivíduo. A *irrepetibilidade*, por A. Pimenta convocada na sua produção, torna-se capital na medida em que detém uma rutura nos processos repetitivos próprios da existência humana. O psicanalista francês levanta uma questão fulcral, que reside no fato de a economia psíquica se erguer como uma complexa narrativa, vivida imagetivamente como numa organização romanesca, enquanto os seus respetivos conceitos (“Édipo”, “castração”) são apenas tentativas de os teorizar (M<sup>U</sup>zan, 1977: “*Avant-propos*”).

Neste contexto, a criação literária é uma forma (literal) de enfatizar que nada se repete, tudo se refaz, ou refaz-se de outro modo, algo que não é propriamente da ordem do prazer e nem da do real e sim de *uma situação no mundo de um ser de desejo* (M<sup>U</sup>zan, op. cit.: 5); a vontade de criar uma nova realidade, segundo M<sup>U</sup>zan, pode resultar num simples jogo ou na

---

<sup>105</sup> Cf. «Aperçus sur le processus de la création littéraire», De l'art à la mort. Paris : Gallimard, 1964, pp. 2-27

<sup>106</sup> Por “configuração econômica” entende-se um dos vetores do aparato psíquico. Segundo Freud, econômico, tópico (ou estrutural) e dinâmico configuram os modos pelos quais interagem as três instâncias (id, ego e superego). O vetor econômico surge nas primeiras concepções freudianas (*Projeto para uma psicologia científica*, 1895), que abordam o psiquismo como algo sujeito às leis básicas do movimento, como a inércia, por exemplo. É um conceito que acompanha todo o percurso da teoria de Freud, desde o fundamento do narcisismo até ao funcionamento das neuroses. M<sup>U</sup>zan está a se basear na contribuição de Adolphe Jensen, que em “*Mythes et cultes chez les peuples primitifs*” (Paris: Payot, 1954), desenvolve a questão da economia relativamente à constituição do jogo que se dá entre o *princípio do prazer vs. princípio da realidade* (para a qual Freud desenvolveu a célebre ideia do *jogo de carretel*, em “dois princípios do funcionamento mental”, publicado em 1911).



obra de arte mais elevada, desde que nesta vontade esteja implicado o desejo, quer de recriação de si, quer de recriação do mundo. O fator decisivo da escrita poética é assim entendido como aquela expressão com caráter mais brusco e essencial, geradora do “instante” que o autor supracitado nomeou “*saisissement*”<sup>107</sup>. Este conceito implica a surpresa de conhecer o mundo de uma maneira nova, não restritiva à inspiração romântica, fazendo o indivíduo pensar criativamente sobre si e sobre a sua situação *relacional* com a realidade objetiva das coisas. M`Uzan sustenta que tal experiência parece revelar-se como "traumática", obrigando a necessidade vital, procurando tentativa de síntese para a unidade narcísica: “Sont à ranger dans cette catégorie le «saisissement» que j`ai décrit comme le moment de la création littéraire; certaines expériences de deuil; la naissance de l`affect”<sup>108</sup> (id., op. cit.: “*Avant-propos*”). Portanto, o “*saisissement*” abrange:

- 1) une modification de la naturelle alterité du monde extérieur;
- 2) l`altération de l`intimité silencieuse du moi psychosomatique;
- 3) le sentiment d`un flottement des limites séparant ces deux ordres (...) le sentiment éprouvé par le sujet d`un changement de sa position à l`égard du monde, voire de sa propre identité. L`état de saisissement qui y est lié suscite la conscience d`entrer en rapport avec quelque chose d`essentiel et pourtant d`ineffable” (id., op. cit.: 6)

A dinâmica que se dá (economia) na dramatização da realidade supõe que o inexprimível (o impossível de ser dito) se prende e se imobiliza, através de uma força capaz de levar o sujeito a construir diques e a quebrá-los simultaneamente, abrindo caminho para uma “inundação” energética, que é, no entendimento de M`Uzan, o início do “*saisissement*”:

Até que de súbito aflora a ponta duma forma que até então só existia em ideia. aflora e logo se retrai, fuge, esquiva, exigindo novas diligências, novo esforço, novos contornos ao seu contorno, novos elos lucubrantes, ou antes, lubrificantes. não tarda muito, os dedos vão entrar em ação. já conhecem a máquina de cor. já sabem onde

---

<sup>107</sup> O conceito é originalmente proposto por Frobenius e se resume, segundo M`Uzan (op. cit.) no fenómeno que se caracteriza por um acidente brusco e acidental. “Pour Frobenius, cet état de saisissement aboutit à un acte qui n`est pas seulement descriptif, mais organisateur, générateur d`un nouvel ordre qui constitue une acquisition” (M`Uzan, op. cit: 6).

<sup>108</sup> Na medida que nesta obra, M`Uzan trabalha as relações dos processos criativos com a psicanálise, a discussão é deslocada frequentemente para o tratamento psicanalítico; por isso o autor situa o “*saisissement*” como o próprio momento da tomada de consciência do analisando (em que uma nova realidade se cria), bem como da atenção do analista, que Freud denominou “atenção flutuante” (uma técnica através da qual o analista “seleciona” o material que se mostra como “isso”; uma atenção que de modo geral se prende pela surpresa). Na apresentação do livro supracitado, lê-se: “L`artiste, qui crée dans un moment de saisissement, mis pour ainsi dire hors de lui, le psychanalyste, qui se trouve un instant «saisi» par l`inconscient de son patient”.

pousar, onde apoiar, onde e como carregar, ir dentro; e enquanto, infatigáveis, vão dentro, a matéria sai, vem fora, vai saindo por entre eles, e depois cresce, alonga-se, inscreve-se sinuosa e carregada na pureza do fundo branco, sai graças à própria (pro) pulsão interior ah!... porque a matéria é longa, mas dúctil, e aí está ela ardente, pronta a derramar-se e derreter-se pelos recantos desta terra, pronta a descer até as entranhas de quem a não estranha, porta a subir até ao cosmos em ondas subtis, etéreas ondas (Pimenta, 1986, s/p.)<sup>109</sup>

### 3.3. Da Vontade de Criar

Partindo do pressuposto de M`Uzan (1977) de que “l`ouvre porte toujours la trace des verités interdites” (M`Uzan, op. cit.: 23), verifica-se, no modo transgressor com o qual A. Pimenta cria a sua diversificada obra, um deslocamento autêntico do lugar do saber supremo, fixo, estável. De tal acinesia, cabe mencionar um aspeto do que vimos relativamente à *vontade de saber* merecedor de especial relevo, isto é, o fato da *rede poder-saber* manter afastada da consciência humana a ideia da morte; segundo Foucault (1976), a construção dos saberes do homem sobre o próprio homem e suas composições, mantém sempre dissimulado (ou até erradicado) o problema da finitude. A realidade enquanto dimensão que possui o domínio do saber sobre a vida constrói-se, no ponto de vista do pensador francês, sobre a égide de um saber que não admite o mistério e a dúvida, numa tentativa incansável de desviar a ideia do desaparecimento da consciência humana. Neste sentido, inclusivamente a noção da “morte do autor” é situada nestes termos por Foucault (2012), isto é, como uma primeira possibilidade do pensamento teórico admitir a queda da imortalidade, anteriormente tão sacralizada na literatura.<sup>110</sup>

Tal dimensão oculta do saber é efetivamente desvelada por A. Pimenta num processo de integração da necessidade de criar em sentido individual e social, de modo a dramatizar no terreno social a ideia de Ostrower (1976): “criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam” (Ostrower, op. cit.:5). Para esta autora, o indivíduo comporta, na sua vontade de criar, dois polos de uma

---

<sup>109</sup> “À maneira de Antelóquio”, *Metamorfoses do Vídeo*, Lisboa: Tip. Casa Portuguesa, 1986, s/ p.

<sup>110</sup> Carvalho (2001) assinala que esta constatação ocupa lugar central no pensamento de Foucault, chamando atenção para o modo mais geral do autor considerar a parcela inconsciente da ciência e do saber em geral: “Há, por debaixo daquilo que a ciência conhece de si mesma, qualquer coisa que ela não conhece” (Foucault, 1994: 665-666, citado por Carvalho, 2001: 39).

mesma relação: a criatividade que representa as potencialidades do sujeito enquanto ser único, e a obra produzida que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. A. Pimenta escreve:

a verdade é que a criação artística, sendo uma obra do homem e não da natureza, é talvez a única cuja intenção profunda é sair do labirinto conceptual e reencontrar o caminho da integração ao natural (...) Talvez a criação artística resida, não em tirar a máscara (será isso de todo possível?), mas apenas em ordenar os símbolos de modo a que se torne claro que existe uma máscara, e uma cara por trás dela, desconhecida (Pimenta et al., 1982: 46.)

Afirmando que a realidade é constituída por sucessivas combinações de formas, por seu turno produtoras de efeitos mais ou menos concretos, o ímpeto por encontrar uma nova forma, desafiadora das formas já existentes, é entendido por Ostrower (1976) como continuidade essencial da criação de consciência sobre si enquanto indivíduo atuante na sua realidade social; nesta aceção, a criatividade, enquanto “porta de entrada das sensações” (Ostrower, op. cit.: 12) é abordada como eixo condutor e mediador do ser humano na sua potencialidade de expressão e apreensão, de modo a articular-se na dimensão inconsciente e consciente, isto é, perceptiva. A percepção, que chega em formas organizadas e abrange o ser intelectual, não é outra coisa senão a elaboração mental das sensações, sendo ela própria composta de natureza criativa, visto incorporar “um princípio configurador seletivo” (Ostrower, op. cit.: 17).

O universo das sensações, como já vimos, é magistralmente convocado por A. Pimenta na multiplicidade formal da sua escrita, integrando os diversos níveis do sensorio nos seus variados contextos: o do corpo natural (desprovido de pudores de ordem plural), como campo limítrofe face à razão e no sentimento de aprisionamento social e individual, etc.; a arte torna-se, desta maneira, um modo de estabelecer conexões inéditas neste sistema perceptivo-sensorial, que é a apreensão da realidade em seu potencial máximo. Numa via semelhante de pensamento, R. Arnheim (1974) aponta para a importância do uso dos sentidos nos processos de compreensão da arte, admitindo a premissa de que “the study of art is an indispensable part of the study of man” (Arnheim, op. cit.: 7). A obra complexa e incansável de A. Pimenta evidencia tal amplitude produzindo fenómenos sociais importantes, que, por sua vez, dramatizam a possibilidade da arte ser um *fato social* (M’Uzan, 1977), ou seja, da arte ser a *vontade de (se) criar e de (re) criar a realidade que o circunda*, num processo constante e contínuo.

“poucos a apreciam, ainda, talvez. poucos a sabem saborear no mel dos seus cantos e encantos e dos seus túrgidos tons. poucos a procuram, poucos a querem ver, alguns nem a querem cheirar, poucos se deliciam com ela, poucos se entusiasmam com a sua forma, poucos a contam entre as obras maiores. mas: quantos séculos não são sempre necessários para que o homem aprenda a apreciar as grandes obras, e não só as obras da glândula? que dizer desta, não apenas uma das grandes, mas a grande, a grande obra? quantos alquimistas não serão ainda necessários? mas virá, o dia virá, não tardará a vir, o dia em que o homem a elegerá como sua obra máxima. e a respirará por todos os poros. sim. e ousou dizer que sinto que esse dia já não vem longe. sinto, como todo o verdadeiro poeta” (Pimenta, 1986, s/p.)<sup>111</sup>

Assumindo a razão poética como consciência da falta que marca o sujeito na dialética da sua realidade interior e exterior, a poesia é apresentada por A. Pimenta como uma perda necessária; nas suas palavras, “cada poema é um ponto hipotético, um ponto de fuga, de fuga de si-centro, do seu centro, é a forma de encarnar (...) na sua própria língua, é para o poeta uma perda; é necessária, mas é perda, embora algum (duvidoso) lucro traga também” (Pimenta, 2003: 78). Este “lucro”, que o poeta opera nomeadamente por um caminho diversificado de inversão faz desaparecer não só conceitos fundamentais para o estudo literário, mas a si próprio, como já foi visto acerca da inexistência; a peculiaridade deste fazer poético, no jogo de forças que lhe é intrínseco e que comporta os grandes polos *existência / inexistência* põe em comunicação direta os problemas fulcrais do literário (transgredindo o seu campo puramente conceptual) em sua plenitude: a produção, o autor, o recetor, a cultura, a margem, o poder, o saber, o social, o individual, etc.

O carácter transgressor e múltiplo deste processo, na medida em que procura reduzir a distância da arte com questões da (des)ordem do real faz surgir, paradoxalmente, a existência de uma obra e de um autor que ultrapassa o plano tradicional do reconhecimento cultural.; vamos ao encontro do que Martins prefaciou ao *discurso sobre o filho-da-puta*:

Trata-se de tornar possível a experiência e o acontecimento estético que, silenciado que foi o discurso e a sua ordem totalitária, permite, no habitar esse silêncio, o horizonte no qual o indivíduo se descobre a si no mundo de forma autónoma e concreta. Este silêncio que agora se habita não se poderá entender de modo algum como sintoma de impotência, de decadência ou provocado por motivações de ordem

---

<sup>111</sup> “À maneira de Antelóquio”, *Metamorfoses do Vídeo*, Lisboa: Tip. Casa Portuguesa, 1986, s/p.

ética; ele é sim o horizonte por excelência afirmativo e criativo. Será nele e por ele que o indivíduo empreenderá uma viagem que, na ausência de qualquer horizonte teleológico ou ideológico, o confrontará continuamente com o instante sempre outro do ato criador.<sup>112</sup>

Trata-se do perfeito caminho negativo no qual o dinamismo do contraste é soberano; através dele, A. Pimenta faz ecoar a autenticidade da existência poética detentora da vontade de criar como condição única para existir, ainda que os temas e as formas desta criação tenham de passar pela inexistência primordial (marginal) do seu produtor; no ano da primeira publicação de *O silêncio dos poetas*, Hatherly (1978) já definira este “efeito” de uma maneira que pouco se alterou nos dias atuais:

Há uma diferença importante entre a marginalização desejada voluntária, do autor de vanguarda e o ostracismo a que o sujeita um «meio cultural» baseado no desconhecimento, na preguiça, na recusa do esforço implicado em toda a tentativa de renovação; uma coisa é recusar por fundamentada oposição, outra é recusar por ignorância, pela acomodatória razão de que «é mais seguro» o que se conhece da rotina, o certificado pelo passado, pelo que o esforço (alheio) já feito decantou (...) a marginalização de que [Alberto Pimenta] sofre não é exclusivamente sua, nem se deve à sua «independência» relativamente aos grupos nacionais ou internacionais; a sua marginalização é um fato naturalmente decorrente das suas opções estéticas (Hatherly, 1978: 58-59)

A arte *ativa* de A. Pimenta, além de perturbar o pré-estabelecido e confrontar as fronteiras do aceitável, instala a *vontade de criar* no âmago do suposto lugar da vontade de saber. Inaugurando pequenos deslocamentos (às vezes imperceptíveis à cultura que o circunda)<sup>113</sup>, o poeta portuense elabora um fluxo de maior dimensão, que é a busca por uma nova forma, não “estética”, mas uma forma de pensar o mundo. Como escreveu algures Rainer Maria Rilke, “a perda, por mais cruel que ela seja, não pode nada contra a possessão: ela a completa, ela a afirma: ela nada mais é, no fundo, que uma segunda aquisição – totalmente interior dessa vez – e também tão intensa”. Verificamos assim que a obra de A. Pimenta condensa de modo magistral a ideia de M`Uzan (1977) acerca do diálogo paradoxal inerente à criação literária, segundo o qual é possível, a partir de uma criação cuja origem é negativa (*saisissement*), estabelecer uma experiência positiva: *um novo silêncio funcional*, que

---

<sup>112</sup> Martins, posfácio à edição de 1987 de *O discurso sobre o filho-da-puta*, Coimbra: Centelha, 1987.

<sup>113</sup> Fato que vai ao encontro da afirmação de A. Pimenta de que a única coisa que não é a arte é a cultura.

é uma nova realidade adquirida a partir da rutura (M<sup>U</sup>zan, op. cit. 16-17). Desta maneira, a criação literária é renascer, é a procura da mudança, processo de comunhão com o mundo que só pode ser expresso diretamente através de uma forma em constante recomeçar, pois está sempre *Incompleta*.

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspetos concomitantes, aspetos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre (Ostrower, 1976: 27).

Ao ponderar a importância de se pensar na intenção do produtor, em articulação com a problemática da liberdade artística, A. Pimenta demonstra a necessidade de se retomar o olhar da arte com fim em si mesma, integrada na ideia de que a vida é uma constante criação de novas realidades tal como ocorre na dialética da criação artística. Segundo M<sup>U</sup>zan (op. cit.), há uma luta do escritor pela sua obra, pois na verdadeira preocupação da escrita há a busca pelo equilíbrio entre escrever à procura de prazer e à procura de dar prazer. O escritor vive um dilema, nesta aceção, uma vez que expressar-se sem ter prazer remete à impotência, e ter prazer sem se expressar (por motivos puramente estéticos) é renunciar à sua verdade. O ato criativo, (portanto expressivo), por conciliar esta contradição em sua natureza, não deve fixar-se em formas rígidas para não correr o risco, enfim, de afastar do entendimento da arte a própria arte.

É neste sentido que seria um grande equívoco a busca por um modelo fixo para trabalhar a obra de A. Pimenta; como já foi dito, não se trata tanto da impossibilidade de o fazer; mas acima de tudo da necessidade de compreender a produtividade de A. Pimenta como uma realidade ainda desconhecida do contexto literário nacional; uma *existência* que pode refletir e recriar, para além dos saberes do literário, os saberes da própria realidade de tal contexto. O ataque às questões tradicionais do literário (as negativas) não é motivado pelo

poeta em prol de uma imposição teórica, mas em prol da própria vontade de criar que, no seu caso, ultrapassa constantemente a ele próprio.

Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é um destruir. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspeto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. Já nos prenuncia o problema da liberdade e dos limites (Ostrower, 1976: 26).

A. Pimenta, na sua *múltipla (in) existência*, evidencia cabal e ironicamente que o escritor só existe quando escreve, numa apropriação inversa da “pseudo evidência” ou do lugar-comum que subjaz a esta afirmação. Com efeito, a escrita configura-se de modo quase visceral, pois nas suas palavras:

sento-me, dentro de mim a promessa da obra digamos «a haver», que se inscreverá esguia, escura, divagante, no disponível espaço branco, estreito, estreitamente. tenho os olhos semicerrados. o meu pensamento afunda-se, até ao mais recôndito, até ao mais cândido das entranhas em lume, candentes, incandescentes, quer estar com a matéria aí onde ela nasce e temporariamente jaz, acompanhá-la nos meandros em que se faz, arremessá-la em pura torrente ao mundo corrente. e o pensamento começa percorrendo as circunvoluções, os escanos, rodeando a matéria, com a qual avança, recua, e que delicadamente tateia em ideia, envolve, constringe para libertar, ajuda, obriga, rodeia, sem amortecer, sem esmorecer. a matéria é lenta, pesada, hesitante. os dedos estão impacientes, pousados nos joelhos. o resto também tudo crispado, cabelos em desalinho (Pimenta, 1986: s/ p.).<sup>114</sup>

Acrescente-se ainda a seguinte hipótese de ação/escrita:

*e poderemos ainda  
colaborar  
para que a morte  
não seja  
a melhor forma de libertação?*<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> “à maneira de Antelóquio”, *Metamorfoses do Vídeo*.

<sup>115</sup> Pimenta, *Imitação de Ovídio*, p. 61.

A estratégia poética-operatória de *(in)existência* pode, quiçá, ser exemplificada, à guisa de uma impossível ou improvável (in)conclusão, sempre provisória e lacunar através do seguinte texto:

*Eu,  
Alberto Pimenta,  
Nasci cerca de 750 anos depois de Alberto Magno,  
O qual conhecia 4 variedades de rosas (mais duas que eu),  
E ainda outras magias apreciáveis, que deixou registadas  
No Grande e no Pequeno Alberto.  
E algum que fosse só Alberto, sem ser grande nem pequeno, não havia?  
Parece impossível, mas a história não deixa:  
Todos hão de ser uma daquelas duas coisas.  
Esta foi a grande descoberta da minha vida,  
Foi como a descoberta de Copérnico: quem dá as dimensões é a história,  
E a plebe erudita tira por aí as medidas para fazer os fatos.  
Hoje vou tirar eu as medidas, com outras dimensões,  
Se V. Exas. não se importam.<sup>116</sup>*

---

<sup>116</sup> *A Magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia, 1995. Contracapa.



## **ANEXO A - Poemas**

## 1. METÁSTASE I

TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA,  
POR VIRTUDE DO MUITO IMAGINAR:  
NÃO TENHO LOGO MAIS QUE DESEJAR,  
POIS EM MIM TENHO A PARTE DESEJADA.

SE NELA ESTÁ MINHA ALMA TRANSFORMADA,  
QUE MAIS DESEJA O CORPO DE ALCANÇAR?  
EM SI SOMENTE PODE DESCANSAR,  
POIS CONSIGO TAL ALMA ESTÁ LIADA.

MAS ESTA LINDA E PURA SEMIDEIA,  
QUE, COMO O ACIDENTE EM SEU SUJEITO,  
ASSIM COM A ALMA MINHA SE CONFORMA,

ESTÁ NO PENSAMENTO COMO IDEIA:  
E O VIVO E PURO AMOR DE QUE SOU FEITO  
COMO A MATÉRIA SIMPLES BUSCA A FORMA.

\*

OUSAR A FORMA CANTOR! MAS SE DA NAMORADA  
NUA D`IMAGEM, TUDO RIO POR VIR TU  
NÃO TENS, OH JOGA, SEM QUE IDEIA  
E MENTE PASSEM, ADMITO, D`HARPEJO,

NADA, TERNO MAR, FALSAMENTE ILHAS. AMAS  
DESEJANDO AMOR QUE CALE CIO, PARCAS  
RIMAS, E OS DESENCANTOS PEDEM  
ODI ET AMO, CAOS, SIGLA, ALI PLANTAS

SETAS EM IDEIA, AINDA MEL, PURAS,  
SEMENTE QUE CAÍDO SUJEITO COMO EU,  
A LAMA MINHA INFORMAM. COM ACESSOS

TE PENSO E CATO O MÍNIMO. SE NADA  
MUDA, VÊ QUE FRIO E PÓ E RISO E VOTO OU  
ÍMPIO AMOR MATA O SER E BUSCA FAMAS.

L. C.

2. canção cuneiforme (antes e depois de dar o bicho)

**canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)**

sou feliz  
nesta minha  
vida debaixo  
de ciclâmens si  
cómoros janeiros  
fevereiros assim os  
passo descuidoso cant  
ando na minha harpaneta  
a fingida vida a qual  
despetalando despe  
talo despe talo d  
espetalo despe  
talo despetal  
o despetalo  
para amar

ou  
esta  
vida de  
de men  
os an os  
assim os  
passo idoso cant  
ando pan  
ida vida a qual  
es alando es  
alo es alo  
es alo es  
alo p  
p  
p

### 3. discurso preliminar

#### discurso preliminar

.....  
.....  
..... 1  
.....  
.....  
..... 2. ....  
"....."  
..... ; .....  
..... ; ..... "....."  
.....  
..... —  
.....  
..... "....."; .....  
.....  
..... ! 3  
..... ; .....  
..... ; ..... "....."  
..... —  
.....  
.....

- 
- 1 Porque esta questão não se põe apenas a respeito da poesia, mas também a respeito do homem; o melhor, no entanto, será pô-la a respeito de tudo. Cf. H. Emerenciano, *A Importância da Vida*, I, 5.
  - 2 A sua função não é apresentar certezas, porque as certezas constituem um obstáculo à progressão do conhecimento, sendo este, como é, o único garante de um dia se poder vir a atingir a certeza.
  - 3 Assim é, com efeito. *Op. cit.*, II, 37.



.....

..... ".....",.....

..... 32

.....

..... 33

.....

.....

..... 34

- 
- 32 Por isso se impõe cada vez mais a elaboração de um catálogo. Veja-se também o que dissemos já a este respeito no estudo: *Achegas para a Interpretação dos Versos das Páginas*.
- 33 Numa tentativa de consecução dessa ideia, elaborámos já um ficheiro composto por cerca de centenas de verbetes de vários formatos.
- 34 Em nota à margem, e na parte referente às observações, conviria pôr: o poeta oferece em todas as suas páginas destes exemplos de grandeza de pensamento misturada com singeleza literária.

.....  
.....  
.....  
..... 14. ....  
..... 15  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
..... 16  
.....  
.....  
..... 17  
.....  
.....  
.....

---

14 Aliás, a imperativa autenticação dos problemas intrinsecamente implica, a par de uma lide constante com a teoria, vivificando-os pelo intérmino trânsito, a exigência da sua vitalização no aprofundamento relacionado pela diligência da sua inserção no concreto. Cf. N. N., *O Peso do Tempo*, 53, III, 26.

15 Este é o nosso verdadeiro ponto de partida, ou hipótese de trabalho, a qual, uma vez aceite, se revelará muito exacta.

16 Porque, em última análise, é ela que define a fisionomia da situação existencial em que os princípios devem inserir-se. Cf. *Op. cit.*

17 Esta outra versão, ainda que ande na boca do povo, já não é popular: despopularizou-se ao passar de boca em boca. *Op. dei.*







.....!

.....

..... (.....) .....

.....,.....,.....,.....

.....

.....,..... 25

.....

...?26

.....?27

..... "....." .....

..... 28

.....,..... 29 .....

..... 30

.....,.....

.....

.....,.....

.....

..... 31

- 
- 25 Sem esquecer as restantes inseguranças metodológicas (ob  
servar, p. ex., como a posteridade está repleta de surpresas).
- 26 É no entanto o passado enlaçado com o presente de forma  
subtil e harmoniosa que fornece o exemplo vivo, apreensível  
e estável das nossas teorias, sem deixar de suscitar outras.  
Cf. B. Porfírio, *O Futuro do Passado*, XX, 37.
- 27 O primordial, todavia, é permitir este interesse.
- 28 O primordial, todavia, é permitir a criação e desenvolvimento  
de teorias onde as não há. *ibid.*
- 29 Primordial é a honestidade dos processos, a preocupação da  
objectividade, a solidez e perfeição dos métodos, o espírito  
de observação; tudo qualidades indispensáveis para estudar  
o saber humano. A. S., *A Teoria da Teoria*, VI, 323.
- 30 Com estes retalhos, que muitos julgam de pequena impor  
tância, se faz a história.
- 31 Assim estabelecidos os parâmetros da autenticidade teórica,  
afigura-se de imediata compreensão que, ao nível normativo,  
se torna imperativo requerer como cláusula fundamental a  
formulação de regras que os explicitem, pois a normativi  
dade vem a constituir o vector primordial da sua inserção  
no concreto. Cf. N. N., *O Peso do Tempo*, 53, III, 26.

.....

..... ".....",.....

..... 32

.....

..... 33

"....."

.....

....." 34

- 
- 32 Por isso se impõe cada vez mais a elaboração de um catálogo. Veja-se também o que dissemos já a este respeito no estudo: *Achegas para a Interpretação dos Versos das Páginas*.
- 33 Numa tentativa de consecução dessa ideia, elaborámos já um ficheiro composto por cerca de centenas de verbetes de vários formatos.
- 34 Em nota à margem, e na parte referente às observações, conviria pôr: o poeta oferece em todas as suas páginas destes exemplos de grandeza de pensamento misturada com singeleza literária.

#### 4. Homo Sapiens

vox populi

- *Ó homem, não te vás, anda práqui ver.*
- *Ver o quê? É algum strip-tease?*
- *Não, parece que vão cantar o fado.*
- *É para fazer algum exercício.*
- *Olha, ele aí vem, há espetáculo. Eu vou ver isto.*
- *Aí vem ele, meu Deus, vamos embora.*
- *Olha o homem, olha! Que vem a ser isto?*
- *Se calhar não tem casa. É a primeira vez que vejo isto.*
- *Aquilo ali é um homem, estás a ver?*
- *Espera aí que já vai dar. – Dar o quê?*
- *Ó pá, anda cá ver isto! Aqui o macaco é um homem.*
- *Ó pá, isto é um festival do caraças. Vamos embora, que isto é para nos tramar.*
- *Já me estão a lixar, o gajo está ali a fazer caricatura da malta.*
- *Tem cara de parvo, deve ser anormal.*
- *Tem um tipo esquisito.*
- *Se calhar é tarado sexual. – Não, ele é racional. – Mas não fala.*
- *Vamos mas é embora daqui.*
- *Ele é português? – Deve ser estrangeiro.*
- *Ele que ali está, é porque alguma fez.*
- *Ai que impressão isto faz, na quarta-feira ainda não estava cá nada.*
- *Ainda há bocado cá passei e quem estava era o gorila.*
- *Não percebo o que ele quer! Que é que quer dizer «homo sapiens»?*
- *Então, é uma espécie de macaco. É um animal como os outros.*
- *Pois, ele parece um homem em tudo... está vestido.*
- *Então havia de estar nu? – Sei lá!*
- *É um reclame qualquer, é só um reclame.*
- *É um homem, mas deve ser uma espécie rara.*
- *Isto não havia antes. São estes tempos, anda tudo maluco.*
- *Eu tenho a impressão que é um homem normal.*
- *Não, normal não pode ser, senão não estava ali. É maluco, anda à solta.*
- *Ou tarado sexual.*
- *Ora, isto é tudo preparado.*
- *Ele que está ali tem que ter um significado.*
- *Então, é uma ideia nova.*
- *Quem vai reagir mal são os católicos: isto quer dizer que o homem descende do macaco.*
- *O raio do homem é muito habilitado a estas coisas, mas não há-de-ser mais nada.*
- *Que horror isto!*

- *O aspeto dele é que me confunde. Se tivesse ar andrajoso, ainda estava bem. Mas assim...*
- *Já há portugueses enjaulados? Já não servem as cadeias?*
- *Ele não é português.*
- *Isto deve ter um mistério qualquer.*
- *Devem-lhe ter pago, ou então gosta. – Está ali, está a ganhar bem.*
- *Na minha, ele fez alguma coisa.*
- *Se ele fala, por que é que não diz por que é que está ali?*
- *Então, a gente diverte-se a olhar para ele, e ele diverte-se a olhar para a gente.*
- *Como é que é permitido isto é que a gente não percebe.*
- *É uma vergonha para o país.*
- *Ele é estrangeiro.*
- *Por que é que não faz isto na terra dele?*
- *Ele está a olhar para nós com aquele olhar fixo...*
- *Os macacos às vezes também é assim.*
- *Está ali um senhor dentro da jaula. O que é, paizinho?*
- *Não sei, filho, não sei. Não gosto de ver isto, meu Deus, vamos embora.*
- *Será parvo? Aquilo é lugar para um homem?*
- *Se calhar é para ver a reação do público.*
- *Não, ele não sabe fazer nada, tem aquele olhar imóvel.*
- *Fez alguma coisa má, e prenderam-no ali.*
- *A vergonha é para os outros, é para nós. – Sim, que é que a gente está aqui parado a fazer? Homens não faltam, não é preciso vir cá vê-lo.*
- *Pois é, mas os que estão presos, a gente não vê.*
- *Se calhar é isto que ele quer dizer.*
- *Isto é muito raro num jardim zoológico*
- *É preciso ser chanfrado.*
- *É preciso é ter uma coragem do caraças.*
- *Então não somos também animais?*
- *É o homem-macaco. Caçaram-no por lá na selva.*
- *Eu já ouvi falar. – É, é conhecido. – É o homem sapiens, é o homem da selva.*
- *E ele faz ali as necessidades?*
- *Isso acho que não. Ainda não se viu.*
- *Olha, filho, olha um mono igual a ti.*
- *Está o macaco, está o homem.*
- *É gente parva. Que espetáculo!*
- *Olha, uma coisa que eu não esperava. Já viste?*
- *Isto é novo aqui?*
- *Ai, que rico espetáculo, um homem na jaula. E de borla. Ai que macacão!*
- *Eu até gosto de ver isto. Deviam era estar lá mais com ele.*
- *Que escândalo, meu Deus! Se o pudessem noutra sítio, ao pé das aves, ainda vá, mas aqui ao pé dos macacos!*
- *Então a polícia já não serve para estas coisas? Que é que ele está a fazer lá dentro?*
- *Ele não tem medo de estar ali? – Por que é que havia de ter?*
- *Vocês vão andando, eu fico: quero ver o que isto dá até ao fim.*

- *É o homem da nossa época.*
  - *Não se entende!*
  - *Aquilo é qualquer coisa.*
  - *É o mundo em que vivemos.*
  - *Faz impressão.*
- etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc etc*

## 5. refrigério

um homem e uma mulher  
aproximam-se de uma porta  
com uma chave na mão.  
avançam  
como se não respirassem.  
um deles  
mete a chave na fechadura  
e entram.  
assim que fecham a porta  
atrás de si,  
olham-se um instante e  
lançam-se um ao outro,  
prendendo-se com as mãos e  
abrindo caminho com a cara, com a boca.  
passado pouco tempo  
arrastam-se no chão  
procurando cada lugar do corpo  
com cada lugar do corpo,  
arqueando-se  
ou amoldando-se e  
vorazmente passando de uma para outra entrada.  
ambos têm a boca molhada  
quando se levantam,  
passada uma hora,  
arfando enlaçados,  
mas,  
devora-os ainda  
uma sede infinita  
e impossível de satisfazer

6.

Ela chega despe-se e não diz nada  
Ele está despe-se e não diz nada  
Ela deita-se e não diz nada  
Ele deita-se e não diz nada

Depois durante algum tempo mais  
Ou menos na na na  
Na na na ah ahh aaahhh hhah hhaaaaaahhh HHAAh ah da  
Li ele levanta-se

E não diz nada  
ela veste-se e não diz nada  
ele fuma um cigarro e não diz nada  
ela sai e não diz nada

E não há  
de facto  
nada a dizer



7.

Nos últimos meses tive a honra  
De não estar entre

Que dizes?  
Quem te privou dos presuntos  
Da hospitalidade?

Nos últimos tempos não tive a honra  
De es

Que dizes?  
Quem te privou dos presuntos  
Da hos?

Nos últimos semestres não tive a honra  
De

Que dizes?  
Quem te privou dos presuntos  
Da

Nos últimos anos bissextos

Quem te privou dos presuntos?

Ainda não são presuntos  
Ainda não chegaram a esse estado.  
O mundo ainda não os esquartejou  
Nos seus quartos

Ainda não deixaram de escogitar  
Na profundeza  
Das suas fossas:  
Nasais, como é norma da sua fonação.

Dizes  
que nasceu  
e morreu.  
dizes sempre  
onde nasceu  
e morreu;

é assim que dizes: duas datas,  
nasceu e morreu.

- Quer dizer que eu  
É comum de dois,  
Pelo menos de 2 dos 3 poderes,  
Se é que isto  
Não é falar de mais...

Para um poeta  
Essa tecla nunca é de mais,  
Mas uma coisa é falar de mais,  
Outra é falar a despropósito.

- E falar a propósito que seria?

Seria falar das (p)partes  
Uma por uma  
A começar por baixo,  
Unhas enclavagistas,  
Dedos imputados,  
Varizes comemorativas, santa ampola,  
Os buracos que abrem e fecham  
Para a vida sair por um lado  
E entrar pelo outro, percebes?...  
Que é isso, para, não dispares!

- Não, ainda não foi desta  
Que encontrei um poeta  
À altura do seu discurso.

## 8. o poeta

no decurso do tempo  
mudou muito até  
a improporção das  
partes parece ter  
se acentuado com a  
idade, o rosto está  
mais achatado, os o  
lhos um maior que  
o outro a pele enr  
ugada sobretudo no  
ventre. tem os dent  
es podres as nádeg  
as e coxas coberta  
s de espessa camad  
a de gordura o vem  
tre dilatado e um  
cheiro pestilento  
liberta-se-lhe do  
corpo sujo dado ao  
comércio venéreo e  
cuidando sempre da  
invenção de vícios  
para os usos da vi  
d  
a

9. monografia

- 1 escondi-me no portal. queria entrar. mas a porta estava fechada.
- 2 apanhei o primeiro tiro no ombro. desse lembro-me. depois mais dois três quatro cinco não sei quantos na barriga no pescoço na cabeça.
- 3 talvez fosse um só e eu o tenha sentido no corpo todo e tenha ouvido os ecos da detonação que certamente chegaram até ao rio e irritaram os pescadores.
- 4 lembro-me de ter levado as mãos à barriga. e de ter ouvido passos abafados. caí de borco. e vomitei. assim senti o tempo a sair-me da boca.
- 5 estava um dia de chuva. as lajes molhadas ou eu que as molhei. molhadas de qualquer modo.
- 6 juntou-se pouca gente. neste país esta forma de morte já não espanta ninguém.
- 7 passada mais ou menos uma hora fui levada ou: foi levada a prova de que eu não existia.
- 8 um dos acompanhantes meteu-me o cassetete na boca. carregou, retirou-o molhado de sangue e qualquer coisa branca. cuspiu.
- 9 levaram-me para uma sala ampla, bem ventilada e com bastante luz natural.
- 10 o corpo ficou à espera. no dia seguinte entraram dois médicos e um ajudante e lavaram-me todo com água pura.
- 11 posto isso, mediram-me a estatura, depois de me e haverem previamente endireitado. verificar

am o meu estado de nutrição, o aspeto dos cabelos, a cor das íris, o estado da dentição. procuraram-me todas as cicatrizes, os vícios de conformação, as eventuais mutilações, por fim designaram os sinais da morte real.

- 12 seguiu-se o exame das aberturas naturais, para ver se nelas havia corpo estranho. a anterior introdução do cassetete não foi notada.
- 13 a atenção principal incidiu seguidamente nas várias placas pergaminhadas dispersas pela pele, a fim de ver se resultavam de escoriações feitas em vida ou depois da morte.
- 14 feito isso com grande cuidado, seguiu-se o mais incómodo para todos: a abertura das cavidades cefálica, torácica e abdominal. incisão transversal no couro cabeludo, de uma orelha à outra, extração do cérebro, análise de coágulos sanguíneos nas artérias de base, cor, forma, consistência.
- 15 o exame do pescoço foi demorado. aqui nova incisão, desde o queixo, passando à esquerda do umbigo e terminando no púbis.
- 16 libertaram-se os primeiros gases da decomposição. vi o estado das paredes das carótidas. as dimensões, cor e consistência do coração. senti um par de dedos perfurando as aurículas e penetrando nos ventrículos. e o cheiro.
- 17 o levantamento dos pulmões não foi fácil, por causa das aderências pleurais.
- 18 seguiu-se a análise das vísceras, inclusive o vários. o conteúdo do estômago foi recolhido num frasco. por fim extraíram-me os intestinos, abriram-nos ao comprido, observaram o seu conteúdo e lavaram.
- 19 o relatório concluiu que a morte era devida aos ferimentos internos produzidos por um do

s projecteis. e que eu fora alvejada durante um momento em que interrompera a fuga. alvejada em legítima defesa. porque eu estava armada.

20 o que é exato.

10.

Já reparaste que tens o mundo inteiro  
Dentro da tua cabeça  
E esse mundo em brutal compressão 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 compressão 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  
E o que eu tenho dentro da minha cabeça  
São os nomes do mundo em brutal compressão  
Como um filtro ou 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 os nomes  
E do mesmo modo  
o que entra pelos teus olhos não pode  
entrar pelos meus olhos  
mas só pela minha cabeça através  
dos nomes dados pela tua cabeça  
àquilo que entrou pelos teus olhos já com nomes  
e assim o que tu vê  
já está normalmente dentro de ti antes de tu o veres  
e assim o que eu vejo  
já está normalmente dentro de mim antes de eu o ver  
e tudo quanto tu possas ver para aquém ou para além dos nomes  
é indizível e fica dentro de ti  
e tudo quanto eu possa ver para aquém ou para além dos nomes  
é indizível e fica dentro de mim

e é assim que vamos construindo a nós mesmos pela segunda vez  
tu a ti e eu a mim...  
construindo urna consciência irrepitível e intransmissível  
cada vez mais intensa e em si  
tu em ti eu em mim  
no entanto continuando a falar um com o outro  
tu comigo e eu contigo  
cada um  
tentando dizer ao outro  
como é o mundo inteiro que tem dentro da cabeça  
e porque é e para que é  
tu o teu mundo que tens dentro da tua cabeça  
eu o meu mundo que tenho dentro da minha cabeça  
até que morra um de nós  
e depois o outro



## **ANEXO B – Entrevista com Alberto Pimenta<sup>117</sup>**

---

<sup>117</sup> A entrevista me foi concedida pelo autor no dia 07 de Setembro de 2013, em Lisboa, com a devida autorização para gravação e publicação neste trabalho. A transcrição do material gravado foi feita de acordo com as normas vigentes em PRETI, D. (org). O discurso oral culto. 2ª. ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, (Projetos Paralelos. V.2), 1999, 224p.

1. O trabalho inicia comentando resumidamente o que os críticos têm abordado da obra, trazendo a questão do AP não se deixar agarrar pelas classificações. Nota-se que a tendência dos críticos, neste caso, é a de se fixar num aspeto como a sátira, ou o experimentalismo, ou a marginalidade. O que o AP acha dessa tendência?

**Alberto Pimenta:** *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... que é essa mesma maneira normal de tematizar aquilo que se escapa à tematização geral social... que é a criatividade... a poesia sai fora da racionalidade... sai fora por uma emoção que não é compartilhada... então vamos tentar compartilhar essa emoção pela forma que ela adquire... já quando eu era aluno do liceu com quinze anos... e me falavam do Camões lírico... do Camões épico... e do Camões não sei quê mais...eu ficava...ahn::... não sei se era irritado... se a palavra está certa em relação a um rapaz de quinze anos... mas ficava incomodado... não há um Camões lírico nem há um Camões épico... há um Camões... há um senhor que se chama Camões... e que depois escreve lírica... escreve poesia que se chama lírica... escreve poesia que se chama épica... etc... e que são naturalmente distintas uma da outra MAS... que terão afinidades e tem...e interessam mais as afinidades para definir aquela personalidade e aquela razão de ser daquela poética do que meter mais uma vez o épico na tradição épica... desde o Homero... o lírico na tradição lírica desde não sei quem... e por aí fora... e faz-se isso desde então... 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::... essa racionalidade do sistema... normalmente utiliza várias formas de expressar isso... porque se utilizasse só uma então estava no plano do sistema... dos políticos que também utilizam só uma e de uma certa maneira... e dos economistas que utilizam só uma e de uma certa maneira... e por aí fora... e então é assim mais ou menos que se quer resolver... de maneira que eu acho que tem sido muito simples no meu caso resolver ou com o experimentalismo e chamar experimentalismo aquilo que não é... não experimenta nada... não se trata de experimentar, se trata de desconstruir e construir, como por exemplo naquele poema que falamos... a canção cuneiforme... que experimentalismo é que há ali? A canção cuneiforme é uma canção... é um poema que tem o título da forma que adquire... e a forma que adquire que é muito importante – o soneto é importante porque tem aquela forma... são quatro quatro três três... não pode ter outra... o soneto romano – aquela forma mostra – mostra já -- já uma evolução que depois é uma – que se transforma numa – involução repetitiva... mas numa involução que é por assim dizer na primeira fase uma chave daquilo que foi bom e que é bom repetir e que se repete... e é por isso que aquilo tem aquela forma...é aquilo que é... e faz parte – é absolutamente necessário ter aquela forma e manifestar-se assim para realizar tudo aquilo que se quer dizer que de outra maneira não era possível... se de outra maneira não era possível aquela é evidente... a segunda parte é simplesmente uma queda analógica às várias*

*quedas do corpo e espírito que sucedem ao longo do tempo do ser humano ou qualquer outro ser... que naquele caso funcionaram exatamente de acordo com a vontade poética... que se não tivesse funcionado não se tinha feito... e não há experimentalismo nenhum... quer dizer não há nada contra o discursivismo tradicional... mesmo porque aquilo é discursivo e eu uso normalmente formas discursivas... formas que discursam... que recorrem... que tem gramática... não utilizo letras soltas... formas soltas... de maneira que experimentalismo é um chavão que simplifica o entendimento através só de qualquer coisa de exterior... e todo resto... sátira... sátira eu já disse várias vezes que não é um gênero que me convenha muito... eu tenho uma constante ironia... essa constante ironia é uma ironia -- como todas as ironias -- do autoconhecimento... o autoconhecimento leva à ironia... o desconhecimento é que leva à segurança e a certeza... a dúvida leva à ironia... a incerteza leva à ironia... e essa ironia está presente em quase tudo... quase tudo leva à ela... tanto por vezes com melancolia por vezes com alegria... e todo o resto de maneira que isso não resolve normalmente nada... a única coisa que resolve para entender é (que) entender e entender terá que ser uma totalidade... e essa totalidade é feita dessas e doutras coisas... mas sobretudo... doutras.*

2. Você ainda se considera um inexistente? E como é se sentir um inexistente?

**A. Pimenta** – *A ideia da inexistência aplicada à mim... ou à pessoa – ao escrito, aos escritos – é uma ideia de Pádua Fernandes... e 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... o que eu faço não é uma existência que seja importante conhecer como parte da poética... não é de fato – não podemos de maneira nenhuma estar... a querer por exemplo contrapor esta ideia de inexistência à uma pluriexistência tipo Fernando Pessoa que organizou aquele sistema muito especial em volta da existência... não... nada disso... a mim quer dizer como eu de fato não frequento praticamente nada do que acontece por aí em eventos de realizações públicas... poéticas... culturais... não frequento nada... vou quando calha... quando alguma coisa para mim tem um significado importante que me faça ir... não frequento... não apareço onde faço ver... não tenho interesse nenhum em fazer ver... faço-me ver onde me faço ver como cidadão que tem um bilhete de identidade... que está quase a caducar neste momento... espero bem que não caduque por completo... porque se caducar então é que chego à perfeita inexistência... é uma ideia... deixá-lo caducar... aí está... é a inexistência.*

3. Ao trabalhar o problema da inexistência tendo como ponto de partida as ideias de P. Fernandes, cheguei até o problema dos espelhos, que muitas vezes é convocada por si como questão fundamental para pensar a poesia. Que tipo de espelho é a sua poesia?

**A. Pimenta** – *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... numa 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 numa dessas quebras... então revela-se... revela-se... como nós achamos que ela de fato poderá ser no meio numa totalidade que ela inevitavelmente pertence.*

4. O que é mais poético, o instante em que surpreende o Homo Sapiens refletindo-lhes a própria imagem na jaula, ou o texto que escreve depois com os comentários que ouviu?

**A. Pimenta** – *Creio que poético é um conjunto... das duas coisas... creio que só uma sem a outra não seria... só a exibição do Homo Sapiens para outros assim sem mais... seria um mero ato circense -- o que tem o seu encanto – mas não é poético ainda... é um ato incompleto... tão incompleto que a questão será... mas o que é isto? indefinidamente todos perguntarão o que é isto... agora... é definitivo? não é?... um homem estar dentro da jaula e como... agora acrescentando a isso o que uma série de gente anônima que vai ao jardim zoológico ver animais diz perante esta circunstância... temos a dialética perfeita da criação e da recepção... algo de inesperado... algo que quer ter um sentido e que ele adquire nesse momento... no momento em que há uma certa recepção... uma certa expressão dessa recepção... então o poético é essa totalidade... e só poderia ser naquela circunstância até em certo ponto real que se chama jardim zoológico... ou seja, isto feito numa galeria não tinha absolutamente nada de poético... tinha de artístico sim... que é uma coisa diferente... era um ato de artista... construir uma jaula numa galeria e meter-se lá dentro da jaula... é uma forma artística... uma forma de criação de arte... de estética artística... mas não era poético ainda... não era... não dava a reação que este deu... isto teria de ser... só é o que é... sendo de fato numa jaula de jardim zoológico real... embora sabendo depois ou muitos não sabendo exatamente se de fato o homem está compulsivamente ali ou não... -- isso é importante -- mas tem que ser ali... de forma que há de fato uma certa angústia em relação à categorização estética de espetáculos onde há a ilusão da prisão... onde há ilusões desse tipo... que são ilusões que duram um espaço... que são metáforas... isso são metáforas... isto não foi uma metáfora... a diferença está nisso... é que aqui não há metáfora nenhuma... aqui há um homem dentro de quê? numa autêntica jaula... um homem autêntico dentro numa autêntica jaula dum autêntico jardim zoológico... que é isto? voilá.*

5. Vê algum ponto em comum entre as políticas do sexo e as políticas do literário?

**A. Pimenta** - *Há aqui na maneira de pôr a questão uma outra questão... uma questão que de fato... talvez não seja uma questão ((risos))... eu agora vou ficar em volta disto... uma questão que talvez não seja uma questão para muita gente mas para mim é uma questão...*

que é o de falar de política do sexo e de política do literário... ou políticas... política do sexo em termos literais entendendo por exemplo as leis... leis que regulam idades em que é permitido ter sexo... considerando o sexo como um ato... como direi?... um ato fácil de definir... ou um ato elementar numa certa natureza... leis que consistem portanto nisso... leis que consistem em definir sexos... formas de sexo permitidas e formas não permitidas... ainda num certo limite leis do aborto... já num limite um pouco já ligado a outro aspeto... até aí eu posso falar de políticas do sexo... só nesse aspeto, não é? nesse aspeto de consideração dos autores das leis... daqueles que fazem as leis... fazem as leis para que o sexo -- aquele sexo normativo... aquele sexo que significa uma certa penetração dum órgão num outro órgão mais nada... nem menos nem mais... só isso... e políticas do literário já tenho que entender doutra maneira porque não há legislação sobre o literário a não ser eventualmente uma legislação geral... não sobre o literário mas sobre a escrita... sobre o texto... com limites ao que pode ser dito e o que deve ser censurado... o que não pode ser dito... bom e então... tentando agora ligar ou desligar as coisas ficam complicadas... ligar o sexo ao literário em si é uma coisa... ligar as políticas do sexo às políticas do literário é outra... não me parece muito produtivo sequer... a não ser que consideremos que no literário a censura em si essencialmente incide preferencialmente em descrição do sexo ou... elogio dum sexo que a lei não permite portanto em contradições entre a atitude do literário em relação ao sexo... com a legislação sobre o sexo... nesse sentido então acho que estamos mais em domínios do legislativo... da legislação... do que noutra... não estamos num domínio do ((interrupção)) especificamente tudo o que há de sensual... eu prefiro o sensual... o sexual é sensual... sensorial... sensual no ser humano... e a sua manifestação literária... já não estamos exatamente nesse domínio... estamos no domínio da legislação em vigor... bom legislação não a quero discutir porque acho que legislações não vale a pena discuti-las porque seriam todas tão discutíveis... desde as primeiras... as primeiras da Bíblia são as primeiras legislações... ou antes ainda... as de Hamurabi na Suméria... não são muito diferentes das de hoje... isso é que é curioso... e não vale a pena discutir aquilo que não nos diz respeito... isso não me diz respeito... pode me abranger... claro posso ser abrangido mas não me diz respeito... eu não me interesso... pela mente de pessoas que fazem leis... ESSE TIPO DE PESSOAS NÃO ME INTERESSA... agora... deixando portanto isso... se o literário -- portanto mais que o poético... o literário em geral... está a tentar... quer... deseja... procura simbolicamente pelas palavras que lhe foram dadas... lhe foram dadas logo ao adquirir uma língua... ou duas... ou três... as palavras que lhe foram dadas para conhecer o mundo... se eu quero usá-las de uma maneira tal que -- inovando a relação entre elas -- que defina aquilo que normalmente não está definido em lado nenhum que é o desejo... que é o móbil que está por trás... aqui está dito sexo... um desejo fundamental... um desejo fulcral... um desejo de raiz... radical nesse sentido... então sim... então a ligação é muito importante porque sendo o sexo talvez um móbil radical do desejo humano... do desejo de existência... que se procura precisamente na legislação fazer desaparecer... apagar... reduzir só... à utilidade... se esse desejo é de fato um grande móbil da existência humana... então a literatura não pode ser outra coisa senão uma forma variada de ir procurar essa raiz do desejo que orienta o ato do ser humano... e duma e doutra maneira o literário com raras exceções é aí que vai ter e é em volta disso que se move... nessa raiz de desejos que leva à toda espécie de atos que nós conhecemos por parte do homem... então sim... então a relação é total.

6. Das inversões que trabalha sob a via do pensamento filosófico da negativa, qual a mais importante para si, hoje em dia?

**A. Pimenta** – *Há aqui uma referência implícita à teoria da negação crítica de Adorno... negação de quê? negação de que a teoria... a palavra... a arte sobretudo... seja uma solução de qualquer espécie... a maior parte da arte no momento em que se identifica com o sistema... está a negar-se a si mesma... porque a função da arte é sair do sistema... pôr em causa o sistema e CRIAR valores diferentes do sistema... a negação principal é essa... se a arte não faz isso... se a arte em tudo o que nos dá está dentro do sistema... acho que não interessa.*

7. Como resume a sua vontade de criar, ao longo da sua produção?

**A. Pimenta** – *Como resume está bem perguntado porque eu vou resumir... a vontade de criar ao longo da produção... é a vontade... se é criar... é encontrar uma forma diferente... é essa.*

8. Há ainda, na sua opinião, um espírito criativo no homem como forma de saciar a insuficiência de existir?

**A. Pimenta** – *Claro que há porque se não houvesse há tempos que este mundo não existia... este mundo está tão bombardeado de todos os lados pelo espírito negativo... um espírito interessado em tudo o que não é humanidade... em tudo o que é negação da humanidade... para a substituir ou por utopias transcendentais ou por uma utopia imanente chamada dinheiro... ou por outras coisas assim... que se não existisse de fato ainda essa vontade de contrapor um valor real de humanidade... a humanidade já não existiria... a humanidade existe embora não me pareça socialmente importante... vai existindo ainda... enquanto existe essa música que nos transforma... essa pintura... que nos deixa perplexos...que nos leva a pensar... essa escrita que igualmente nos embala ou desembala para um outro mundo... é isso.*

9. A arte perdeu a função de conhecimento da realidade?

**A. Pimenta** – *Por muito complicado que seja hoje aplicar com segurança o conceito de arte seja o que for... perante uma instalação ou uma performance... por muito complicado que seja... na maior parte dos casos essa complicação é o resultado de a arte se ter apercebido da complicação que é... do absurdo que é a realidade... a realidade tornou-se tão absurda... tão sem sentido humano... o dia-a-dia... as obrigações... as normas... a possibilidade de as fazer e de as aplicar... a maneira de as aplicar... a maneira de viver... o viver pra quê... o viver para uma acumulação... uma acumulação que está sempre a*



*desfazer... essa ausência de um valor que satisfaça interiormente – não é exatamente o espírito... é interiormente... é o homem interiormente e exteriormente... essa ausência encontra uma arte com reflexos às vezes mais estranhos mais inesperados porque o espírito do artista só assim conseguiu dar a ideia da falta de ideia desse absurdo que é o real... esse real já não tem outra maneira de se exprimir senão essa... em matéria de instalações e performance tem havido momentos radicais... muito discutidos e já dificilmente se entendem ligados sobretudo à bodyart... à exposição do corpo em situações limite... que são apenas um reflexo -- e pálido -- de uma realidade que nós curiosamente aceitamos... quer dizer se a humanidade que se apregoa teoricamente existisse ninguém conseguiria continuar a existir sem saber o que acontece em certas prisões... as prisões de Auschwitz... e de outros países... não se conseguiria existir... não seria possível... só é possível existir ignorando... ignorando a um nível real de ignorância substituído por palavras... e isso é pelos vistos uma constante do ser humano... e simplesmente essa constante do ser humano intensificou-se de uma maneira tal... tornou-se de uma maneira tão brutalmente ofensiva que hoje só também uma arte igualmente ofensiva e brutal pode dar respostas... parece-me que é isso... ou uma arte que toma consciência e que se desfaz também a si mesma naquilo que tinha de belo e de harmônico... porque já não há o belo e o harmônico... ou se o há é momentâneo em circunstâncias muito especiais... de forma que ela não perdeu o conhecimento da realidade... ela toma conhecimento da realidade e ela está também perplexa... nela nota-se essa perplexidade.*

## Bibliografia

### 1. OBRAS DE ALBERTO PIMENTA

#### **Poesia:**

- 1970. *O Labirintodonte*. Coimbra, edição de autor.
- 1971. *Os entes e os contraentes*. Coimbra, edição de autor.
- 1973. *Corpos estranhos*. Coimbra, edição de autor.
- 1977. *Ascensão de dez gostos à boca*. Coimbra, edição de autor.
- 1981. *Canto nono*. Lisboa, edição de autor.
- 1982. Pimenta, A; Hatherly, A; Castro, E.M de M e; Aragão, A. *Homíada Joyce*. Lisboa, & etc.
- 1983. *In modo di-verso*. Salerno, Ripostes.
- 1984. *Adan, lima, hueso húmero*.
- 1984. *Read & mad*. Lisboa, & etc.
- 1988. *The rape*. Lisboa, Fenda
- 1990. *Um enlace feliz*. Lisboa, Destinos.
- 1992. *Tomai, isto é o meu porco*. Lisboa, Fenda.
- 1992. *A divina multi(co)média*. Lisboa, & etc.
- 1993. *Santa copla carnal*. Lisboa, Fenda.
- 1996. *A sombra do frio na parede*. Porto, Edições Mortas.
- 1997. *Verdichtungen*. Viena: Splitter.
- 1998. *As moscas de Pégaso*. Lisboa, & etc.
- 1998. *Ainda há muito para fazer*. Lisboa, & etc.
- 2000. *Ode pós-moderna*. Lisboa, & etc.
- 2001. *Grande coleção de inverno 2001-2002*. Lisboa, & etc.
- 2001. *Solos de Waldemar Santos (com selos de Alberto Pimenta)*. Porto, Éterogémas.
- 2002. *Tijoleira*. Lisboa, & etc.
- 2005. *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Lisboa, &etc.



- 2007. *Indulgência plenária*. Lisboa, &etc.
- 2007. *Tanto fogo e tanto frio: O último sonho de Olímpio*. Lisboa, &etc.
- 2007. *Planta rubra*. Lisboa, &etc.
- 2008. *Prodigioso Acanto*. Lisboa, &etc.
- 2011. *Reality Show ou Alegoria das Cavernas* (Mia Soave).
- 2011. *O Desencantador*. Porto, 7 Nós.
- 2012. *Al Face-Book*. Porto, 7 Nós.
- 2012. *De nada* (áudio-livro). Lisboa, Boca.

**Prosa:**

- 1977. *Discurso sobre o filho-da-puta*. Lisboa, Teorema.
- 1980. *Discorso sul figliodiputtana*. Milão, All`Insegna del Pesce.
- 1982. *Discurso sobre o filho-da-puta*. Rio de Janeiro, Codecri.
- 1984. *As 4 estações*. Lisboa, & etc.
- 1988. *Sex shop suey*. Lisboa, & etc.
- 1994. *O terno feminino*. Lisboa, & etc.
- 1996. *Adresse aux fils de pute*. Paris, L`insomniaque.
- 1997. *A repetição do caos*. Lisboa, & etc.
- 1999. Pimenta, A; Hatherly, A. *Elles: um espistolado*. Lisboa, Escritor.
- 2000. *Discurso sobre o filho-de-deus, ao qual se segue o Discurso sobre o filho-da-puta*. Lisboa, Teorema.
- 2003. *Discurso sobre o filho-da-puta*. Rio de Janeiro, Achiamé.
- 2004. *Deusas ex-machina*. Lisboa, Teorema.
- 2006. *Imitação de Ovídio*. Lisboa, & etc.
- 2010. *Discurso sobre o filho-da-puta*. Porto, 7 nós, 2010.

## Performances, happenings e espetáculos:

- 1977. *Homo sapiens*. Lisboa, & etc.
- 1978. A arte de ser português (televisão).
- 1979. *Heterofonia*. Lisboa, & etc.
- 1980. *SPECTacULU*.
- 1982. *A visita do papa*. Lisboa, & etc.
- 1984. Pimenta, A; Almeida, M. V. de; Simões, R; Areal, L; Zink, R. *Pornex: textos teóricos e documentais de pornografia experimental portuguesa*. Lisboa, & etc.
- 1985. *Desafio da mudança*. Lisboa, Escola Superior de Belas Artes.
- 1985. *A chávina portuguesa* (com Rui Zink).
- 1985. *auto de fé*. Évora, Galeria Municipal.
- 1985. *Poesia contra Verso* (com Fernando Aguiar).
- 1985. *A Cidade N*.
- 1985. *Afrodite da Triumph*. Galería Livrarte.
- 1985. *6 Árias para Cesário* (televisão).
- 1987. *Metástase I*. Funchal, Colóquio Imaginário do espaço.
- 1987. *Metástase II*. Figueira da Foz, Museu Municipal (1º Festival Internacional de Poesia Viva)
- 1987. *Bad painting/bed painting* (com Fernando Aguiar)
- 1988. *Esta peça é sua, estime-a*.
- 1988. *Ex-voto para Bocage*.
- 1989. *Poesia dos Quatro Elementos (ou por que é que a obra de arte reflete o que lá não está)*. Título original: Vier-Elemente-Poesie (oder das Kunstwerk spiegelt dem Betrachter immer etwas vor). Kunsthalle Nürnberg.
- 1989. *Arti-colazione*. Milanopoesia.
- 1990. *Rituais de Poluição*. Valência.
- 1992. *IV de Ouros*. Lisboa, Fenda, 1992.

### **Visuais:**

- 1962. *Ent-würfe* (colagens, mistos).
- 1983. *Uni-verso pro-Lixo*. Lisboa, Escola Superior de Belas Artes.
- 1985. *Poemografias* (colagens).
- 1986. *Murmúrios* (objetos).
- 1987. *Retítulos* (colagens).
- 1987. *Poesia Viva* (colagens).
- 2010. *Registo de viver*. Lisboa, Perve Global (Livro-objeto artístico e filme dirigido por Carlos Cabral Nunes, com participação da soprano Manuela Moniz).

### **Antologias:**

- 1980. *Jogo de Pedras*. Lisboa, Soc. Ind. Gráf. Telles da Silva.
- 1983. *In modo di-verso*. Salerno.
- 1986. *Metamorfozes do vídeo*. Seleção de textos Filipe Lis e Antônio Pocinho. Lisboa, Tip. Casa Portuguesa.
- 1990. *Obra quase incompleta*. Lisboa, Fenda.
- 2004. Fernandes, P. (org.). *A encomenda do silêncio*. São Paulo, Odradek Editorial.
- 1983. *Tríptico (Homo sapiens, SPECtacULU, Conductus)*. Lisboa, & etc.
- 2010. Pimenta, A; Gomes, J. do C (orgs.). *Que lareiras na floresta*. Porto, 7 Nós.

### **Teoria:**

- 1978. *Il silenzio dei poeti*. Milão, Feltrinelli.
- 1978. *O silêncio dos poetas, precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária Lisboa*, A Regra do Jogo.
- 1982. Pimenta, A; Barrento, J; Barros, E; Centeno, Y. K. *A (más) cara diante da cara*. Lisboa, Editorial Presença.
- 1989. *A metáfora sinistra*. Lisboa,, Quimera.

- 1995. *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa, Cotovia.
- 2003. *O Silêncio dos Poetas, precedido de Reflexões sobre a Função da Arte Literária e de A Dimensão Poética das Línguas*. Lisboa, Cotovia, 2003.

- **Periódicos:**

- 1984. *Almada Negreiros e a Medicina das Cores*. In: *Colóquio/Letras*, n.º 79, 1984.
- 2000. *Os olhos são melhores testemunhas que as orelhas*. Cognição e Linguagem. in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas*. n.º. 13, Lisboa, Edições Colibri, 2000.
- 2002. *Tempos do Homem e da Natureza*. Natureza, Técnica e Cultura. in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas*. n.º. 15, Lisboa, 2002.
- 2003. Quem incendiou Roma? (Uma recensão falhada). In: *Revista de Comunicação e Linguagem*, n.º 32, Lisboa.
- 2012. A Crise do Feio. In: "O feio para além do belo". Seminário Internacional de Estética e Teorias da Arte. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL), 2012.
- 1977. "Recensão crítica a 'Discursos do Texto', de Maria Alzira Seixo". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 40, Nov. 1977, p. 86-87.
- 1978. "Recensão crítica a 'Vinte Anos de Poesia Portuguesa', de Pedro Tamen" In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 41, Jan. 1978, p. 77-79.
- 1978. "Recensão crítica a 'Cinco Aproximações (Peter Weiss; A. Ramos Rosa; Alquimia e Misticismo; F. Pessoa; Hermann Hesse)', de Yvette K. Centeno". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 41, Jan. 1978, p. 87-88.
- 1978. Recensão crítica a 'In-Novar', de E. M. de Melo e Castro". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 44, Jul. 1978, p. 89-90.
- 1978. Recensão crítica a 'Objeto Selvagem. Poesia Completa', de Mário Chamie". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 46, Nov. 1978, p. 102-104.
- 1979. Recensão crítica a 'Escrita de Teatro', de J. A. Osório Mateus". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 48, Mar. 1979, p. 88-89.
- 1979. Perspetiva atual do surrealismo". In: *Revista Colóquio/Letras*. Inquérito, n.º 50, Jul. 1979, p. 57-58.
- 1980. Recensão crítica a 'Die portugiesische Lyrik des Segundo Modernismo [A Poesia Portuguesa do Segundo Modernismo]', de Helmut Siepmann". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 54, Mar. 1980, p. 87-88.
- 1980. "Recensão crítica a 'Símbolos de Totalidade na Obra de Hermann Hesse', de Yvette K. Centeno". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 55, maio 1980, p. 92-93.

- 1981. Recensão crítica a 'Poesia 1958-1978', de Ana Hatherly". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 59, Jan. 1981, p. 70-71.
- 1981. Recensão crítica a 'Stile der portugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert [Estilos da Poesia Portuguesa no Século XX]', de Winfried Kreuzer". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 62, Jul. 1981, p. 90-91.
- 1982. Recensão crítica a 'The Rediscoverers', de Ronald W. Sousa". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 68, Jul. 1982, p. 77-79.
- 1982. "Recensão crítica a 'Sebastião José', de Agustina Bessa-Luís". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 70, Nov. 1982, p. 81-83.
- 1983. Recensão crítica a 'Portugal Futurista', de AA. VV.; 'Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)', de Nuno Júdice". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 71, Jan. 1983, p. 102-103.
- 1983. Recensão crítica a 'Plano para Salvar Veneza', de Jorge de Sousa Braga". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 74, Jul. 1983, p. 76-77.
- 1984. "Recensão crítica a 'No Jardim das Nogueiras', de Yvette K. Centeno". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 77, Jan. 1984, p. 93-94.
- 1985. Recensão crítica a 'Quando Lançaram Meu Corpo ao Mar', de Gualdino Avelino Rodrigues". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 83, Jan. 1985, p. 98-99.

- **Outros:**

- 1986. Lilith ou as Mulheres duma Mulher. Prefácio ao “catálogo de Exposição de Maria Mendes”. Mulheres. Galeria Nasoni. Porto, 1986.
- 2013. Exposição “Instantes de P”. Instalação de poesia no Mosteiro de Tibães. 13 de abril a 5 de maio de 2013.

**Edições de obras raras:**

- 1978. Almeida Garret: *O magriço ou os Doze da Inglaterra*. Lisboa, Edições 70.
- 1978. José Daniel Rodrigues da Costa: *O balão ou os habitantes da Lua*. Lisboa, Edições 70.
- 1982. *Musa antipombalina (sátiras anónimas ao Marquês de Pombal)*. Lisboa, A Regra do Jogo.

**Traduções:**

- 1990. *Minetti. No alvo* (de Thomas Bernhard). Lisboa, Cotovia.

-1991. *A força do hábito: comédia; Simplesmente complicado* (de Thomas Bernhard). Lisboa, Cotovia.

## 1. ENTREVISTAS SELECIONADAS:

Jornal de Leiria, por Jacinto Silva Duro, em 28 de fevereiro de 2013, p. 8.

Jornal de Letras, “Alberto Pimenta. Desobediência poética” texto de Maria Leonor Nunes, seguida de ensaio “Não é preciso inventar” de Maria Irene Ramalho, em 20 de março de 2013.

Jornal de Notícias, “perguntar não ofende”, por Catarina Portas, em 29 de janeiro de 1995.

Jornal Rascunho, “morte ou para a morte”, por Floriano Martins, 2004.

RTP2, “Do outro lado da Lua”, por Julio Isidro, transmitida no dia 16 de fevereiro de 2001. Disponível em: «[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Lq\\_4I9ImoA](http://www.youtube.com/watch?v=_Lq_4I9ImoA)»

## 2. OBRAS SOBRE ALBERTO PIMENTA

NOGUEIRA, Carlos. *A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*. Braga, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

RAMALHO, Maria Irene. Canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho), in *Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.). Angelus Novos e Cotovia. Braga, Coimbra e Lisboa, 2002.

BARRENTO, João. "Recensão crítica a 'Jogo de Pedras', de Alberto Pimenta". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 68, Jul. 1982, p. 68-69.

FERNANDES, Pádua. *A Encomenda do Silêncio*. Odradek Editorial, São Paulo, 2004.

- *O desejo a escapar da boca. Alberto Pimenta e a censura como poética*. Letras ConVida – Literatura, Cultura e Arte, n.º 1, CLEPUL, Ed. Gradiva, 2010.

- *Da inexistência de Alberto Pimenta*. O Palco e o Mundo. São Paulo, 2003. Disponível em: «[www.opalcoemundo.blogspot.com](http://www.opalcoemundo.blogspot.com)».

- *Alberto Pimenta, Iraque e Ovídio: vozes e silêncios da inquietação*, 2006. Disponível em: «[www.germinaliteratura.com.br](http://www.germinaliteratura.com.br)».

FREITAS, Manuel. "Esplendor & Miséria: Entre a ironia e a corrosão, um longo poema de Alberto Pimenta". *Jornal Expresso*, 15 Jul 2006.

GUIMARÃES, Fernando. "Arte experimental e transgressão estética (crítica a 'O Silêncio dos Poetas', de Alberto Pimenta)". In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 54, Mar. 1980, p. 57-60.

HATHERLY, Ana. "Situação da vanguarda literária em Portugal (a propósito de um livro de Alberto Pimenta) [crítica a 'Ascensão de Dez Gostos à Boca', de Alberto Pimenta]". In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 45, Set. 1978, p. 57-61.

NOGUEIRA, Carlos. *Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta*. Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n.º 9, 2004. Lisboa, Edições Cosmos.

- *Sátira e Libertação em Alberto Pimenta*. *Metamorfoses*, n.º 6. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2005

SANTOS, Hugo. *Imitação de Ovídio – Alberto Pimenta (2006)*. *Culturas do mundo*. 2007. Disponível em: «[www.rodobalho.com](http://www.rodobalho.com)».

RAMALHO, Maria Irene. "O «Canto Nono» de Alberto Pimenta : a revelação da treva como luz [crítica a 'Canto Nono', de Alberto Pimenta]" / Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 80, Jul. 1984, p. 90-92.

### 3. GERAL

A.A.V.V. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo, Edições Invenções, 1965.

ADORNO, Th. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antonio de Almeida, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1986.

ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*. Trad.: Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 1970.

- *Dialética Negativa*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2009.

- Palestra sobre *lírica e sociedade*. In: *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades. 2003

- *Experiência e criação artística*; trad. Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 2003.

- *Minima Moralia*. Lisboa, Edições 70, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley, University of California Press, 1974.

BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa, Edições 70, 1997.

- A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. Trad.: António Gonçalves. Coleção Signos. Lisboa, Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Editora Perspetiva, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4ed. São Paulo: Perspetiva, 1977.

CARVALHO, Maria Manuela. *O Poder e o Saber: um olhar sobre Michel Foucault*. Porto, Campo das Letras, 2001.

COELHO, Jacinto Prado. *A originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

DOLOZEL, Lubomir. *Poética Ocidental - Tradição e Inovação*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*, trad. Helena Domingos e João Furtado ; rev. Pedro Dourado, Fernando Romão, Lisboa : Difel, 1989.



FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

- *A Ordem do Discurso*. Lisboa, Relógio D`Água, 2005.

- *O que é um autor?* pref.: José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais; trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, 8ª edição. Lisboa, Nova Veja, 2012.

FREUD, Sigmund. (1930). *O Mal-Estar na Civilização*. trad. Isabel Castro Silva. Obras Escolhidas de Sigmund Freud. Lisboa, Relógio D`Água Editores, 2008.

- *Psicologia de las Massas*. 4ª. ed. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1977.

- *Psicoanálisis Aplicado*. Buenos Aires, Editorial Americana, 1943.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, editora Nova Fronteira, 1964.

JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. O campo freudiano no Brasil, 1987.

KON, Noemi Moritz. Entre a psicanálise e a arte. In: A.A.V.V. *A Invenção da Vida: arte e psicanálise..* Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.

LACAN, Jaques et all. *O sujeito, o corpo e a letra*. Trad.: Fernando Cabral Martins e Maria Margarida Calvent Barahona. Lisboa, Editora Arcádia, 1977.

LUPASCO, Stéphane. *Nuevos Aspectos del Arte y de la Ciência*. Madrid, Ediciones Guadarrama, S. A., 1968.

- *O Homem e suas Três Éticas*. trad. Armando Silva. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.

MARCUSE, Herbert. (1955-1956). *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. trad. Álvaro Cabral 8ª. ed. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1981.

MARTINS, M. F. – *Matéria Negra: Uma teoria da Literatura e da Crítica Literária*. Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

M`UZAN, Michel de. - *De l`art à la mort*. Gallimard, Paris, 1977.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 187p., 1977.

PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

REIS, P. *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.

SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. trad. A. V. Ramos Rosa, Carmen Gonzales. Porto, Portucalense, 1972.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginalizada*. Porto, 1975.

SILVA, Celina. *Pluralidade e Convergência: leituras, fragmentose notas acerca da teoria da literatura*. Suplemento revista forma breve; 4. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

- *Textualidade-Caleidoscópio; sequências/convergências numa escrita-leitura : anotações elípticas sobre "fragmentos" de um corpus ensaístico de Arnaldo Saraiva*. coord. Isabel Morujão e Zulmira C. Santos - *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil : homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2011, p. 510-525

TAR, Zoltan. *A Escola de Francoforte*. trad. Ana Rabaça. Lisboa, Edições 70, 1977.

- Antologias

A.A.V.V. *Poemas Portugueses: antologia da poesia portuguesa do século XVII ao século XXI*. Porto, Porto Editora, 2010.

A.A.V.V. *Poetas Escolhem Poetas: coletânea de poesia portuguesa (1970-1990)*. Porto: Lello e Irmão, 1992.

A.A.V.V. *Resumo: a poesia em 2012*. Poemas escolhidos por Armando Silva Carvalho, José Alberto Oliveira, Luís Miguel Queirós e Manuel de Freitas. Lisboa, Documenta, 2013.

MÃE, Valter Hugo (org.). *O Futuro em Anos-Luz: Antologia de Poesia Portuguesa*. Famalicão, Quasi, 2001.

MARQUES, José Alberto; CASTRO, Ernesto Manuel Melo e (org.). *Antologia Da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.

RIBEIRO, Eunice - *Concretismo: experiência(s) de “intercodificação”*. In: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX. Volume Numero 1 do *ebook Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos*. Rui Torres (Org.) 2008.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro (orgs.). *Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Angelus Novos e Cotovia. Braga, Coimbra e Lisboa, 2002.

SOUSA, Carlos Mendes de; RIBEIRO, Eunice (orgs.). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: Anos 60–Anos 80*. Coimbra, Angelus Novos.