



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém alguns dos resultados do projecto 'PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa', financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

ALBERTO PIMENTA: UMA LEITURA QUASE INCOMPLETA

Maria do Carmo Castelo Branco¹

Estamos a ir para o futuro, um futuro pensado, uma estrada aberta. (...) Entramos numa área de sombra. Uma época com conotações medievais. Não direi que a era é apocalíptica, mas é confusa. É sombria... (Eduardo Lourenço, entrevista a Clara Ferreira Alves. *Expresso*, Revista Única, 31/12/09)

Como dar um sentido ao meu silêncio, se de toda a maneira não posso falar? (*Roland Barthes por Roland Barthes*. Edições 70: 142)

Não se trata de suprimir a ordem: mas a ordem tem que ser interior, porque a ordem exterior é hierarquia e essa é que tem que ser suprimida. (Alberto Pimenta, *Obra Quase Incompleta*: 281)

1.

Quando, em 1976, Alberto Pimenta (em “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”) reclamava liberdade para a arte (literária ou outra), não deixava de passar, de forma argumentativa, pelas condições históricas da dependência da literatura, nomeadamente, a dependência de processos técnicos e formais e a da sua aceitabilidade social, para chegar a uma “quase” conclusão paradoxal: “a liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade por parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente, ainda, pela parte de ambos” (1982: 101). E continuando a análise, dentro dos pressupostos iniciais, quase conclui com uma definição do que considera “liberdade da arte”:

O que me parece que, em suma, define a liberdade da arte literária moderna é a sua emancipação da retórica e de géneros pré-estabelecidos que, fingindo imitar a Natureza, reproduziam, afinal (estilos sublimes, estilos rudes) a escala de valores da hierarquia social (...). É essa emancipação e, mais ainda, a existência, a partir do século XIX, de duas correntes que cada vez mais negam esse equilíbrio que se pretendia absoluto e transcendente e não passava de apenas dogmático. (...). Na verdade, acho que é justamente a existência de dois tipos opostos de arte literária, com interesses diversos, que garante a liberdade cuja manifestação está no princípio da escolha... (1982: 100)

Avançando mais para dentro desta ideia da “liberdade de escolha”, no prefácio a *O Silêncio dos Poetas* (de 1978, reeditado em 2003), o autor como que anuncia a anulação da própria literatura, enquanto sistema não

¹ Professora catedrática convidada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto.

só de expressão, como de significação e comunicação, ao eliminar, num acto só, emissor e receptor, autor e leitor, isto é, parecendo anular, afinal, a tradicional “razão de ser literatura”, para entrar na inutilidade da leitura ou no desejo do total silêncio estético:

Pelo que diz respeito ao produtor, é cada vez menos o que se sabe, e é cada vez mais duvidoso e exíguo o espaço do que é possível, e cada vez mais vaga e imprecisa a razão de ser da literatura. E da leitura. No fim da sua última obra narrativa, Max Frisch pergunta: «Porque conto eu isto? A quem conto isto?» (2003: 56)

Falávamos em “conclusão” paradoxal, porque, aparentemente, encontramos nela, não só a confirmada quase morte do autor, dado “o exíguo espaço” que poderá ocupar, como também uma quase recusa (ou o seu “excesso”) de um aspecto que tinha configurado nos últimos anos a teoria literária, isto é, a sua abertura ao leitor, a sua possibilidade de interpretação (ilimitada, limitada ou de sobreinterpretação)².

Resumindo: O que parece resultar das ideias transmitidas nos ensaios referidos é a impossibilidade da comunicação literária, uma vez que, negando autor e leitor, não deixa sequer ao primeiro a possibilidade desse “momento incompleto de existência” de que falava Sartre em 1947:

O acto criador não é mais que um momento incompleto e abstracto da produção de uma obra; se o autor fosse o único homem existente, por muito que escrevesse, jamais a sua obra veria a luz enquanto “objecto”; não teria outro remédio senão abandonar a pena e desesperar-se. Porém a produção da escrita pressupõe a de ler como seu correlativo dialéctico e estes dois actos conexos *necessitam de agentes distintos*. O que fará surgir esse objecto concreto e imaginário da obra de espírito, será o esforço conjugado do autor e do leitor. Só há arte por aí para os outros. (Cit. in Castellet, 2001: 41.)

Alberto Pimenta, aparentemente recusando já, nos fins da década de 1970, a estética de recepção que a escola de Constança vinha a desenvolver desde os fins da década de 60³, recusa igualmente o conceito de “prazer estético” que lhe está subjacente, aquele prazer que Freud descreve como prazer de identificação, isto é, “relacionamento do prazer no outro com o prazer de si” e que Hans Robert Jauss (1979) integra nas

² Seguindo o trajecto conhecido de Umberto Eco, (*Obra Aberta* de 1962, *Lector in Fabula* de 1979, *Limites da Interpretação* de 1990 e *Interpretação e Sobreinterpretação* de 1992), sem parar numa obra clássica importantíssima para esta temática, como é *Apocalípticos e Integrados* de 1964, fixemo-nos nas últimas palavras da “Réplica” final do último livro apontado, na sua tradução portuguesa de 1993: “a despeito das diferenças de grau de certeza e de incerteza, cada imagem do mundo (quer se trate de uma lei científica quer de um romance) é um livro aberto por direito próprio, aberto a posterior interpretação. Mas certas interpretações podem ser reconhecidas como sem êxito, uma vez que são como uma mula, quer dizer, são incapazes de produzir novas interpretações ou não podem ser confrontadas com as tradições das interpretações anteriores. A força da revolução copernicana não se deve apenas ao facto de ela explicar certos fenómenos astronómicos melhor do que a tradição ptolomaica, mas ao facto de – em vez de representar Ptolomeu como um louco mentiroso – explicar porquê e em que base ele acertava ao apresentar a sua própria interpretação. Penso ser desta maneira que devemos abordar também textos literários ou filosóficos...” (1993, pp. 132-133).

³ Desde essa altura, em Constança, Jauss vinha a preconizar uma revolução dos estudos literários, dentro da perspectiva dos conceitos de paradigma e de revolução científica de Kuhn, considerando, no âmbito da literatura, o paradigma “clássico- humanista”, enquanto momento de aceitação dos modelos clássicos, o “histórico – positivista”, ligado aos movimentos de legitimação nacional (séculos XVIII e XIX), o “estético – formalista (ligado aos pressupostos do Formalismo russo e do New Criticism) e, finalmente, uma “nova visão literária” que, de acordo com o título de um dos seus estudos de 1975, tinha o leitor “como instância de uma nova história literária” e cujos termos desenvolveu, essencialmente, em 1978, em (*Pour une esthétique de la réception*). Entrava-se assim nos pressupostos de uma visão mais global do fenómeno literário, deslocando o foco da produção, para o da recepção e dando ao leitor um papel maior do que simples destinatário: “O leitor não se encontra já na situação de primeiro destinatário da obra, mas sim na de um terceiro ao qual não é fornecida a chave e que, colocado diante de uma realidade, cujo sentido lhe é ainda estranho, deve encontrar ele próprio as perguntas que lhe revelarão qual a percepção do mundo e qual o problema moral visados pela resposta da literatura.” (1993: 116).

categorias fundamentais da fruição estética: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*, (entendidas não como “uma hierarquia de camadas, mas como relação de funções autônomas”) e considerando, em linhas gerais, a *Poiesis* como “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos (...) e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo...”, a *Aisthesis*, compreendida (na linha de Baumgarten, do conceito de “estranhamento” de Chklovski, de Sartre e de Dieter Henrich) como “significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis”, e a *Katharsis*, como “aquele prazer dos afectos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à libertação da sua psique (Jauss, 1979: 63-82).

Alberto Pimenta, porém, de certo modo seguindo Adorno, considera negativamente a ideia de “fruição estética”, considerando que está nessa sequência e na força da *aisthesis*, a forma de adaptação da arte ao consumismo burguês das emoções. Para ele, na interpretação de Fernando Guimarães,

A manifestação estética deve «ocorrer» no domínio do silêncio o que faz com que retire a tónica, nessa experiência, ao momento comunicativo, mesmo que recorra ao artifício de a abordarmos apoiados num novo texto virtual, *este não prescindindo de alcance comunicativo, fornecido a uma metalinguagem*. (1982: 114. Itálico nosso)

Talvez para manifestar isso, Alberto Pimenta serve-se, em *O Silêncio dos Poetas* (e como base do discurso sobre esse silêncio, entretanto simbolicamente ou ritualmente destruído), de uma epígrafe de Eugénio de Andrade (“O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental estão gastas, envelhecidas, envilecidas...”), para concluir, interessantemente, em verso e em tom de advertência, no “terceiro excurso”:

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 (...)

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 uma consciência irrepitível e intransmissível
 cada vez mais intensa e em si
 tu em ti eu em mim... (2003: 260-261)

Fernando Guimarães, procurando interpretar este silêncio - ou, como o considerara Alberto Pimenta (2003: 166), essa “recusa integral dos últimos restos de mimese e de mito” (2003: 166) - e a decorrente impossibilidade de comunicação,⁴ interroga-se retoricamente, como que reforçando afirmações anteriores:

Mas não será esta concepção uma imagem radical de que Alberto Pimenta se serve, interessado como está num tipo de análise que se aproxima mais duma metalinguagem que de uma linguagem de conotação, a qual, pelo menos, poderia também pôr em questão a própria “língua que destrói a língua”? (1982: 115)

E é no âmbito desta questão que o ensaísta orienta as linhas de uma resposta, reabrindo-a para a percepção da experimentação estética, quando refere que é essa recusa de uma linguagem “voltada para uma conceptualização da realidade, que faz com que a poesia moderna se oriente para um conhecimento de tipo estético capaz de revelar vocação para novos tipos de expressão...” (1982: 115).

De facto, para além de uma constante decomposição e contrafacção paródica da metalinguagem, Alberto Pimenta, no seu desejo de cortar a comunicação normalizada pela língua, acaba por anular simbolicamente (e, afinal, reproduzindo-a), na sua própria escrita, aquilo que se pode traduzir como uma espécie de antropofagia do autor pelo leitor, ou do leitor pelo autor, ou de ambos, enquanto seres específicos e separados. Na verdade, o que é manifesto na sua obra é, precisamente, a tentativa de conjugação ou anulação, mesmo em si próprio, do autor que é simultaneamente leitor e em cuja criação existe (sobretudo e mais do que uma intertextualidade devoradora) a incorporação de um texto noutro texto – incorporação perfeitamente manifestada e aberta ao olhar (mesmo ao menos atento, dado os autores que manipula e congemma) – espécie de encontro ou permuta ostensiva e anunciada – e fá-lo, diríamos, através de uma paródia “liberta”, sem qualquer pudor, sem qualquer neutralização. Afinal, como diria Roland Barthes, “abolindo, impiedosa e fraudulentamente, as aspas que, segundo se diz, devem envolver com toda a honestidade uma citação, e distribuir juridicamente a posse das frases segundo os respectivos proprietários, como as parcelas de um terreno” (1980: 49).

Abolindo todas as aspas, enquanto re-cria e mostra deliberadamente a visibilidade de um texto dilacerado, mas transportado para outro, Alberto Pimenta, desenvolve aquela “arte totalmente livre e feita de procedimentos integralmente desnudados”, que já Tomachevski preconizava:

Il existe deux attitudes littéraires différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première qui caractérise les écrivains du XIXe siècle, cherche à dissimuler le procédé (...). Une autre attitude s’oppose à celle-ci; elle n’essaye pas de dissimuler le procédé et tend même à le rendre évident (...). Le futurisme à ses débuts et la littérature contemporaine ont rendu traditionnelle la dénudation du procédé. (1965: 300)

Muitas vezes (diria a maior parte das vezes), esta atitude conduz, como dizíamos atrás (e em graus de hipo /hipertextualidade não neutralizados, nem hierarquizados), à paródia (como iremos verificar em alguns dos seus textos ou artefactos) – uma paródia que retoma o dialogismo entre discursos, entre enunciados, não

⁴ Interessantemente, na mesma obra, Alberto Pimenta encontra já em Camões, no último terceto do soneto, “o céu, a terra, o vento sossegado...” (Ninguém lhe fala;/ o mar de longe bate / Move-se brandamente o arvoredo; Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.), o começo desse silêncio e dessa recusa. É, porém, na concepção do fragmento romântico que, essencialmente, encontra literariamente formulada essa “recusa voluntária”: “Negando-se à harmonia morfológica do acabamento, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado e harmónico” e acrescenta, recuando na História “Os próprios grandes exemplos estéticos da antiguidade encontram-se já nos momentos fragmentários, desintegrados, naqueles momentos em que a expressão se suspende e se nega ao acabamento lógico-formal requerido pela poetologia.” (2003: 167). Atrevo-me a perguntar: Seria assim o entendimento do fragmento no romantismo alemão? Seria assim com Novalis? (Mas isso são outras questões...).

directamente com o social, como pretendia Bakhtine, mas, de forma indirecta, com “o outro” ou com dois ou mais “outros”, num registo externo de perfeita consciência da espécie de desdobramento metapoético que, indiferente/irreverentemente, assume.

É dentro destes princípios metodológicos que nos propomos estudar ou ler, depois de um olhar que se procura estruturante (se algum olhar o pode ser em absoluto e, sobretudo, a respeito de um autor assumidamente desestruturado) e num registo mais alargado, essa *Obra Quase Incompleta* de Alberto Pimenta – misto heterogéneo de textos, paratextos, índices semióticos diferenciados, autos de fé, desafios ou rituais de poluição – e, depois, dentro e fora dela, em registo mais apertado – ler (ou procurar fazê-lo) *read & mad* – texto que se tornou, em 1990, parte do que fora o todo em 1984.

E propomo-nos fazer esse estudo, alterando talvez, mas não esquecendo João Barrento quando afirma, a propósito de anti-cultura e dos desassossegos modernos, as possíveis formas assumidas, enquadrando Alberto Pimenta numa dessas tendências (a única que registamos):

Estes desassossegos cultivados por uma contracultura literária que já tem de lutar pela sobrevivência (especialmente a poesia que é contracultura por natureza numa «idade de prosa» como a nossa), apresentam-se sob várias formas, que sintetizo em três tendências: a) A literatura a que se poderia chamar desconstrucionista, desagregadora de certezas, hábitos e estabilidades, ou questionadora de tradições e mitologemas pequeno-burgueses (de Ana Hatherly e da inquietante estranheza das suas Tisanas, à verve iconoclasta de Alberto Pimenta e outros, ou à desconstrução desconcertante de tradições e lugares-comuns na poesia de Adília Lopes; mas também à obra inclassificável de Maria Gabriela Llansol). ... (2001: 60-61)⁵

2.

Como base desta leitura, avançamos, desde já com dois possíveis conceitos ou alicerces da arrumação possível (melhor dizendo, duas hipóteses para pôr uma certa ordem no caos): a ideia de “emigração” e a ideia de “rizoma”. Para o bom entendimento desses conceitos de que nos apropriamos, deixemos falar, sucessivamente, Roland Barthes, pela extensão sugestiva que concede à ideia de emigrar e Agustín Fernández Mallo, pela simbólica que faz incidir sobre a figura da transformação.

Roland Barthes, na análise de uma das unidades de leitura (lexias) da *Sarrasine* de Balzac, afirmava, a propósito da castração, que esta não sendo uma doença mortal, pode curar-se “emigrando para outros textos do autor”, já que, “gradualmente um texto pode entrar em contacto com outro sistema” e anotava ainda que “o intertexto não possui outra lei a não ser a infinidade da repetição”, isto desde que o autor “renuncie a fazer da sua pessoa o assunto, o suporte, a origem, a autoridade, o Pai de onde derivaria a sua obra” (1980: 157).

Por sua vez, Fernández Mallo, lembra o texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari que serviu de prólogo à obra monumental *Mil Mesetas* e cujo título “Rizoma” – seria entendido, na sua significância, como a designação e o encontro de um novo paradigma estruturante, substituto da estrutura da árvore que “até então tinha ordenado todo o pensamento ocidental”. E justifica, de este modo, a substituição:

⁵ Limitamo-nos a esta “forma” (a que mais nos interessa neste momento, sem todavia deixar de pensar que todas elas se cruzam), omitindo as outras duas apresentadas pelo autor e que reduzimos brevemente às linhas iniciais propostas: “o desassossego de recorte niilista” de um Gastão Cruz ou Fernando Guerreiro, e o “desassossego da melancolia”, de um Vasco Graça Moura, ou Pedro Tamen ou Fernando Pinto do Amaral” (Barrento, 2001: 61).

El rizoma, por el contrario, carente de raíces, flota en el espacio, es un mapa abierto sin principio ni fin, en el que las jerarquías no existen, porque todas las partes, por alejadas que estén, se hallan inmediatamente conectadas, facilitando así la múltiple significación de las partes en juego; tal como los autores dicen, el rizoma es una antigenealogía. (2009: 174)

Desta forma (como acrescenta), o sujeito e o objecto do texto deixam de existir como tais para se diluírem num organismo complexo, ora solto, ora viscoso. Assim, através desta figura, podem ser explicadas as bases da poesia pós-moderna, ou, como quer o autor, a pós-poesia, entendida como rede, isto é, poesia não feita de unidades, mas de “dimensiones cambiantes” – quer dizer, “uma interacção de planos (meseta), múltiplamente conectados, não sujeita a uma utopia de progresso, antes dada num presente, sem passado nem futuro. No fundo, a pós-poesia apresentar-se-ia como antigenealógica – resultado de uma “memória curta ou de uma anti-memória” – cujos procedimentos e formas seriam consequência de “variação, expansão, captura, conquista, injeção” – de “conexão, nomadismo, aculteração, heterotopia, heterocronia”.

Pois bem: sejam então as figuras da emigração e do rizoma, aquelas que, na nossa opinião, presidem à construção / desconstrução dessa nova sátira menipeia que é o texto cormófito de Alberto Pimenta⁶.

Como poderemos, porém, demonstrar metodicamente aquilo que se projecta como transformação, ou, se quisermos, aquilo que se adivinha para além da exuberância pluriforme de uma “ordem suprimida”? Caminhando, talvez, no início, pelo que, globalmente, R. Barthes designou por “jogo plural”, por essa espécie de montagem paradoxo- paratextual, densa e multiforme, representada exemplarmente na obra que está na base e na primeira paragem (necessariamente curta) da nossa análise (*Obra Quase Incompleta*), onde o título funciona como primeiro sinal do transformismo paradoxal. (Diz Roland Barthes - 1980: 28, que o paradoxismo “é a última tentativa do código para fazer ceder o inexplicável”...).

Dentro desta perspectiva, vamos procurar esboçar o primeiro gesto (se há primeiro gesto) da emigração paródica, penetrando, depois do título, num tufo de caules que se entrelaçam e retorcem, tomando novas variações, expandindo-se, cruzando os lugares, interseccionando os tempos e os textos – espécie de corno folhoso, onde o discurso se emaranha nos seus campos periféricos, constantemente transitando e se metamorfoseando, sem marca nem presença (mesmo ténue) do autor ou da sua voz primeira⁷, ou talvez também, em certos casos e por uma nova antonomásia, pela sua presença tão excessiva e vertiginosa que se torna, poderíamos dizer, também anulação.

Logo o título identifica a linha rizomática e paródica do “convencional” – assumindo-se, como o lugar onde começa essa aventura lúdica de entrelaçamento de escritos, mas também o que poderia ser a “armadilha”

⁶ De certo modo, a combinatória que propomos, se a entendermos em termos arquitecturais - no sentido que lhe dá G. Genette (1979: 88) -, isto é, como relação de inclusão que une um texto aos géneros e suas determinações “temáticas, modais, formais e outras...”, se a entendermos assim, poderemos ligá-la a uma nova forma da sátira menipeia – discurso carnavalesco estruturante que, como quer Bakhtine, “est dialogue, pleine de parodies et de travestis, dotée de styles nombreux, ne craignant même pas un certain bilinguisme”, através do qual o autor explora os mais variados processos de encenação semiótica (linguística ou outra).

⁷ Roland Barthes, em *S/Z*, em dois momentos diferentes, e através de pergunta /resposta, dá um sentido importante a esta “não presença” do autor, interrogando-se: “... O que poderia ser uma paródia que não se assinalasse como tal? É o problema que se põe à escrita moderna: como forçar o muro da enunciação, o muro da origem, o muro da propriedade?”. Mais adiante, de novo a propósito da “palavra clássica” que é a paródia, como que responde à questão: “O único poder do escritor sobre a vertigem estereotípica (essa vertigem também é a da «tolice», da «vulgaridade») é o de entrar nela sem aspas, construindo um texto e não uma paródia.” (1980: 40 e 77, respectivamente. Itálicos nossos).

(aqui bem armadilhada) “da ênfatuação” do autor⁸: Isto é, não *Obra Completa de...*, mas o seu contra senso, a assunção irónica da sua impossibilidade lógica (a quase incompletude) – mantendo, porém, “a frase escondida” de que falava Yves Lecerf⁹. Poderíamos dizer, com Ana Margarida de Carvalho (2009), que o título se transforma, assim, num autêntico “bilhete de identidade” ou, mais visivelmente, um “rosto”.

Como o título, todo o livro é a representação da ironia expandida, da assunção dos textos como aparente soma de trabalhos realizados, mas simultaneamente, de um espaço escrito sem término e sem quase articulação, numa esquisita operação discursiva e retórica onde a ironia e a sátira se encontram (vão ao encontro de) com a paródia, inserindo no texto síntese (“sem aspas”, como pretendia Roland Barthes) o contra-canto ou as marcas da diferença, mas também, por ironia, as da intimidade, numa ostentação paratextual que quebra as fronteiras do texto e com ele se imiscui, incluindo na estruturação a diferença que a paródia, em si mesma, representa, enquanto combinatória de contextos, como a define Linda Hutcheon:

La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes. Le trope aussi bien que le genre rallie la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation. Cette similitude structurale explique l'usage privilégié (au point de passer pour naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique. Là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale. (1981: 144)

Assim, ainda com Hutcheon, a forma paródica oferece a Alberto Pimenta, enquanto leitor /escritor, uma entrada inesperada pela metatextualidade adentro¹⁰, produzindo o talvez pretendido ethos no leitor /auditor e que, ultrapassando a recepção estática, lhe facilita uma reacção e também a ancoragem numa certa clandestinidade, criadas pela multiplicidade e heterogeneidade discursivas, pelo seu tom provocatório e, simultaneamente, pela exigência de entrada “no domínio difuso e complexo da definição dos contornos da poeticidade, no senso comum (...), voltada, antes de mais, para o que o humano tem de mais sublime”, mas, igualmente, para aquilo que “é um dos traços essenciais da sua poética” que é “justamente a natureza prosaica de inúmeras notações, numa apropriação sem circunscrições, com fins retóricos de provocação, do sórdido que percorre o quotidiano do homem”, como quer Carlos Nogueira – o que não invalida, como afirma este mesmo autor, que (e talvez por isso) ocupe “por direito um lugar privilegiado no espaço do que poderemos chamar criação literária de vanguarda pós-moderna” (2004: 429) ou, como antes aponte, uma autêntica recriação menipaica da nossa época.

3.

Entremos então, rápida e sub-repticiamente pelo átrio de *Obra Quase Incompleta*, por essa estranha e imigrada mistura paratextual babelicamente embrulhada no interior do texto base (se ele existe). Entremos, pegando, como exemplo, em alguns aspectos dela, tentando desembaraçá-los dessa ampla e confusa varieda-

⁸ Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a respeito da escrita e da obra, refere o autor: “Armadilha da ênfatuação: fazer crer que está de acordo em considerar o que escreveu como uma «obra», passar de uma contingência de escritos à transcendência dum produto unitário, sagrado. Já a palavra obra é imaginária.” (1976: 165).

⁹ Yves Lecerf, em “Les poèmes cachés dans des poèmes” (*Poétique* nº 18), considera que, muitas vezes, o título poderá ser considerado como um micro-poema ou um micro-texto: «Il a déjà fait allusion plus haut à cette catégorie très particulière de phrases que sont les titres de poèmes, les titres de livres, les noms de tableaux et l'on a fait observer que de tels segments pouvaient à bon droit être considérés comme des phrases, certes très courtes. Il semble justifié de les prendre en compte dans des inventaires de phrases cachées...» (1978: 145).

¹⁰ De facto, é através de um discurso metapoético (algumas vezes, parodicamente transformado, como acontece com a introdução a *read & mad*) que ele marca, no mesmo tom, “a transgressão da doxa literária”.

de semiótica que nela se entrelaça, variedade congregada em textos linguísticos, fotográficos, pictóricos, em estranhas combinatórias geométricas emolduradas ou bamboleantes, escritos cuneiformes antes e depois de terem sido “comidos pelo bicho”, paratexto (nas diferentes espécies que Gérard Genette lhe empresta, incluindo notas de rodapé fugidas de um discurso preliminar a descobrir, na sua delirante e subvertida metatextualidade), símbolos parodiados, autos-de-fé, desafios, variantes joycianas, metástases dialogantes¹¹, metástases históricas da “puta da poesia”, numa destruição quase perversa na sua iconoclastia, combinando paisagens (talvez como queria Amiel ou Pessoa por ele) com novos estados de alma e, a crescer a tudo isto, ainda “um mapa de actividades” – espécie de agenda de duas entradas, combinando a “espécie” com o ano em que se desenvolveu... para, somando as “falas”, resumirmos de forma rápida toda essa confusão perturbante que é a *Obra Quase Incompleta*.

Fixemo-nos, porém e só, em três aspectos periféricos do texto.

Primeiro, aquele aspecto importante e singular com que logo nos deparamos, quando abrimos “a obra”: a imagem de um centauro, essa figura dupla e combinada do homem e do cavalo, emoldurada em oval, olhando um grosso livro aberto, aparentemente sem letras – imagem que acolhe um memorial paródico e migrante que em si inscreve e insere todo o poder transformativo de um longo passado significativo que reduzimos a três variantes: a que vai do mito grego do guerreiro brutal, entretanto exterminado; ao seu reaproveitamento recolhido e humanizado, tapando dramaticamente o rosto, no hors-texte de Christiano Cruz para a revista decadentista - simbolista *Centauro*; e, por fim, à nova reprodução do mito, levantando provocantemente a cabeça e o livro, como que anunciando a sequente e introdutória sentença de Tansillo, na parte final da citação de Giordano Bruno que abre a colectânea – citação epigráfica que, cumprindo o seu destino e missão, nos adverte, religiosamente, depois de um debate sobre a idiotice dos “fazedores de regras de poesia” (nomeadamente Aristóteles), de que “a poesia não nasce a partir de regras, a não ser por mero e insignificante acaso; as regras é que derivam da poesia: por isso há tantos géneros e espécies de regras quantos os géneros e espécies de autêntica poesia” (e já temos, entrelaçado, o segundo aspecto).

Finalmente, fechemos o círculo envoltório, esse último ritual da poluição (em palavras), antes do “plano de actividades” – com esse “quase” pós-fácio, ou deslocada didascália, onde retoma os dois primeiros textos apontados, reiterando, liturgicamente e em termos de anafórica pressuposição, a fórmula, “até parece que...”, para terminar, ironicamente, com o contracanto da doxa, ou, se quisermos, com “a ideologia arrogante”, essa “Violência do preconceito” de que falava Roland Barthes (1976: 56) e da qual o poeta quer libertar-se, como já afirmara, no rasto de Adorno, em *O Silêncio dos Poetas*¹²:

normal para eles
é santo Agostinho
ou o diário de notícias

¹¹ Dentro do que poderá ser “uma poética ainda possível”, a Metástase I é antecedida por um parágrafo explicativo da formulação dos poemas que a configuram: Mantendo a figura retórica que pressupõe a declinação da responsabilidade do 2º para o 1º soneto (“Transforma-se a amador na coisa amada...” de Camões), o autor como que responde ao primeiro, reconstituindo-o / desconstruindo-o “no campo sonoro e não no campo semântico”, numa nova fragmentação anagramática, ou autêntico paragrama saussuriano que Madsen compara com a paródia, dentro do quadro figurativo que vimos evidenciando: “Le paragramme est une «parodie» au niveau même de l’écriture, du langage. L’usage classique du terme indique quelque chose comme l’inversion des lettres.” (1973: 132). Liberta, apenas, como diz, as iniciais do autor autêntico e, afinal, do mesmo por “interposta pessoa”.

¹² “(...) a intenção da produção estética não é atingir uma nova dimensão comunicativa, mas exprimir a luta do indivíduo pela posse de si mesmo dentro do grupo que ameaça absorver-lo a ponto de lhe destruir a individualidade” (2003: 43).

ou a revue
 ou o papo
 uns com os outros...(2003: 399)

4.

Agora só nos resta (acompanhados de um Duchamp parodicamente transformado) emigrar no tempo, partindo da *Obra Quase Incompleta* para trás, para um texto base de sucessivas emigrações do autor¹³ – obra, onde, logo no título e no seu “evolutivo estudo”, as falsas e lúdicas apócopas do “y” (transformado, depois, numa espécie de crase, em “&” e do “e” em mad(e), não só transformam erosivamente o discurso, como o enlouquecem: Ready-Made para *read & mad*.

A didascália, por sua vez, em jeito de dramatização lexical, é dada no fim, em feitiço editorial: “(...) Realizou e montou Alberto Pimenta: figuraram Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa; participação especial de Monsieur Marcel Duchamp e São João Baptista...”, e, para terminar, a síntese da execução temática ou, melhor, dos seus executantes: “República Portuguesa em mancebia com Alberto Pimenta”.

A capa, essa, é semioticamente híbrida e com retornos variados, combinando um S. João Baptista (em jeito trágico) com “O Pensador” de Rodin, na primeira hipótese da sua realização – aquela que deveria representar Dante, em frente às portas do Inferno, ponderando o seu grande poema épico/ reflexivo...

É, porém, no prefácio que o tom parodístico (diria, também, auto-parodístico) começa mais visivelmente a alastrar-se do título para o texto, tornando-se sinal metatextualizado, não só de uma história (em incursões viciadas) do pensamento artístico, história feita de pernas para o ar (ele é Mallarmé, ele é Thomas Mann, ele é Marcel Duchamp – principalmente Marcel Duchamp, ele é Aristóteles, ele é Kristeva...) como, essencialmente, de uma escrita gerada por encontros de sectores textuais, espécie de cópula em agressão mútua, recriando, em versão caricatural e pessoalizada, a teoria pessoana do super – Camões (essa “teoria personalizada” que, na opinião de Bloom, tanto o enervava¹⁴) em tom, digamos menor, isto é, resvalando da épica para a lírica. Escrita “clarificada” jocosamente, na proclamação final¹⁵, em jeito de objectivo, ou melhor, de resposta à única (para ele) hipótese de escrita:

(...) tentar encaixes, tentar encaixes de fragmentos com fragmentos, isso sim, há que deixá-los... uns com os outros: copular, juntar-se, sempre em novas posições, como a lola recomendava, e por que não a beatriz? E sem dúvida mallarmé. (...) ladies and gentlemen: vejam, vejam só como a obra de camões e fernando pessoa combinam bem, como entram uma pela outra, heteras homónimas vindo-se com as suas estrofes como yod e hé na alquimia que produz vau. onde está o outro tão falado hermetismo? a complexidade da heteronímia? o problema de fixação dos textos? claro que só nas vossas cabeças adicionais (...)

¹³ Referimo-nos a *read & mad*, transportada da sua origem (em edição da & etc, de 1984) para *Obra Quase Incompleta*, 2003, pp. 249-275 (Editorial Fenda – versão em língua portuguesa da edição de 1990), passando por breves emigrações de três poemas acoplados (sob a epígrafe glosada “o inverso e vice-versa), como “erros meus...”, “Quando de minhas mágoas a comprida...”, “Busque amor...” com acréscimo de um verso final... na tónica da obra em que está inserido (1986).

¹⁴ Em entrevista a Frank F. Sousa (*Expresso*, “Cartaz”, 19 de Maio de 2001), Harold Bloom dizia, a propósito: “Acho que na Mensagem se mostra um pouco mais nervoso e ansioso relativamente a Camões do que quer fazer crer e penso que, no geral, a tentativa de se tornar num super-Camões o enerva. Em muitos sentidos, Camões – tal como o foi Walt Whitman – é um problema para Pessoa.”. Seria?

¹⁵ Como nos palcos isabelinos, disse Borges, “o prólogo era [e é aqui também] o autor proclamando o tema do drama” (1989: 12).

Depois são só os exemplos. “Além dos exemplos mais nada”. A não ser o gozo (que juntamos ao do autor) “de finalmente ter chegado a compreender”. E é dessa quase compreensão que iremos dar notícia.

5.

read & mad ergue-se como um espaço projectado e espacialmente prolongado procurando atingir o Soneto Maior ou, por outras palavras, alarga-se num trabalho de busca da nova pedra filosofal, onde o processo alquímico se fixa na tentativa de descoberta do “verdadeiro ouro”, a *Grand Oeuvre*, mas sempre sabendo que esta “nova alquimia “não admite nem prevê qualquer defesa do intruso, nem também a ideia de dono, apenas e só daquele que transforma, papel que considera ser o do poeta no mundo.

Assim, nos 14 poemas que compõem o texto (não surge por acaso este número: os 14 versos do soneto / os 14 poemas...) – nesses 14 poemas, dizíamos, cumpre-nos ainda assistir, de verdade, a um “bailado em pontas” executado por Camões e Pessoa, através de investimentos poéticos de justaposição alucinante, num diálogo quase audível, através do qual “aquele que transforma”, neste caso, Alberto Pimenta, cria um hibridismo lírico que não tem a ver com os pressupostos lúdicos, mas antes com uma tarefa de junção de tempos criando o não tempo poético. Desta forma, viajamos pelos confrontos fragmentários, ou pela junção de estilhaços, que (sendo soma de rupturas) se reconstroem numa unidade – alguns “passos da dança”, ao sabor da mesma música. Serão “esses passos” que, aproveitando expressões de Roland Barthes, atingem, não um segundo, mas um terceiro texto que “é o relevo (resto e aspereza)” dos outros dois (1976: 113).

Este “relevo (resto e aspereza)”, sente-se na conjunção dos ritmos, nas alargadas e modernamente inovadoras tmeses, que filiam a sua re-ligação, afinal, no desenvolvimento temático, como que anunciando que os rituais poéticos “não têm princípio, mas também não têm fim”. Nessa interligação, acabam por gerar um novo motivo, se considerarmos com Jacinto Prado Coelho que “o sentido etimológico de motivo se relaciona com moveo, portanto, aquilo põe em movimento, que desencadeia” (1996: 304).

Aqui, o que, declaradamente, desencadeia o novo poema, ou o motivo que lhe está subjacente, é “a proposta de uma nova alquimia” ou, poderíamos dizer, de uma outra estética interseccionista /simultaneísta (funcionando “como estímulo para nova criação”¹⁶) – conseguida, em termos espaciais, como uma actualização temática (a obra “como criatura”, “coisa feita”).

A construção que permite esta nova escrita estabelece, fundamentalmente, o encontro de Camões com Pessoa ortónimo, embora três vezes se cruze com o heterónimo Álvaro de Campos, com este começando e com este concluindo o diálogo. Durante esta ligação dialógica dançante, vão-se entrelaçando, nos tempos e nas novas “falas” deles derivadas, as grandes temáticas universais, geridas por uma linguagem híbrida que tende a acertar formas convencionais da poética renascentista com a da modernidade. Desta forma, vamos, progressivamente, assistindo à encenação do tema do tempo e da “figura” do rio como a sua imagem mais corrente (com as inflexões da irreversibilidade, da transitoriedade da vida e das emoções, consubstanciadas

¹⁶ Nesta asserção, socorremo-nos, ainda, de Jacinto Prado Coelho quando, reportando-se a Jansen, considera que o conceito de motivo “se ajusta à perspectiva genética, à visão do poema como realidade que se elabora no tempo, na alma e no espírito do autor, sob estímulos diversos (percepções de objectos, recordações, sentimentos, desejos, leituras, etc.) e que tema corresponde antes a uma atitude descritiva”, a “uma estrutura de elementos sincrónicos”. Assim, podemos admitir que um tema já tratado muitas vezes, e conhecido por via cultural, funcione como estímulo para nova criação, provocando o aparecimento de um novo motivo estético: *os poetas não se inspiram só na vida, mas também nos outros poetas*” (1996: 306. Itálico nosso).

na ideia de mudança); do conceito de fingimento, enquanto sonho, e da ausência, enquanto fingimento poético; ainda da ideia do próprio erro (em duas figurações: “o duro génio” e o “sentimento do oco e do vazio”) – tornado gerador da incapacidade e inutilidade da existência. Depois, igualmente se seguem outras temáticas legitimadas pela história da literatura: a saudade, a rememoração e a reminiscência; o cansaço e o tédio de existir; a fragmentação; a contemplação estéril; a morte; a solidão; a “loucura sem loucura”...

Pegando, como antes referi, no simultaneísmo e no interseccionismo pessoais e transformando-os numa nova perspectiva de intertextualidade, Alberto Pimenta mostra, em *read & mad* e quase materialmente (como configuração evidente – diria, montagem ou design), a nova poética ou anti-poética da modernidade, enquanto tece também, com várias linhas mais ou menos coloridas, a imagem de um conceito marxista tão querido a Júlia Kristeva: o conceito de produtividade - produtividade onde a redistribuição destrói e constrói, sem inutilizar ou desfazer a palavra dos textos, (sem a desfigurar), operando sem neutralização aparente, apenas cruzando segmentos, onde a linguagem do construtor (o novo autor) se manifesta apenas na combinatória que marca o encontro do(o) sentido(s). Não deixa, todavia, de demonstrar, no tecido da escrita, uma linguagem “cheia de recordações dos seus usos anteriores”, num compromisso “entre a liberdade e a recordação” como diria Roland Barthes (1982: 22).

Não lhe chamaríamos, portanto, de forma alguma, contracultura... pelo menos no seu sentido de prolongamento dadaísta... nem a incluiríamos na “crise de versos”, de certo modo, sancionada por *Un Coup de Dés* de Mallarmé... Preferiríamos antes, na indecisão em que estamos sobre a terminologia adequada e sem, portanto, termos qualquer conclusão definitiva, repetir a voz do Rabi Tarphon de *A Ética dos Pais*, por sua vez citada por Harold Bloom: “Não é necessário que completem o trabalho mas também não estão livres de desistir de o fazer”... (2001: 365).

REFERÊNCIAS

AA.VV. (1965). *Théorie de la Littérature (Textes des Formalistes Russes)*. Paris, Seuil.

BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris, Gallimard.

BARRENTO, J. (2001). *A Espiral Vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa. Cotovia.

BARTHES, R. (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1980). *S/Z*. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1982). *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa, Ed. 70.

BLOOM, H. (2001). *Como Ler e Porquê*. Lisboa, Caminho.

BORGES, J. L. (1989). *Obra Completa*, Vol. IV. Lisboa, Círculo de Leitores.

CARVALHO, A. M. (2009). “O que farei com este título?”. *JL*, 25 Fev 2009.

CASTELLET, J. M. (2001). *La hora del lector*. Barcelona, Ed. Península.

- COELHO, J. P. (1996). *A Letra e o Leitor*. Porto, Livraria Lello.
- ECO, U. (1993). *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa, Presença.
- EIRAS, P. (2008). “Alberto Pimenta, Tanto Fogo e Tanto Frio. O Último Sonho de Olímpio; Prodigioso Acanto”. *Colóquio Letras*, Novembro.
- GENETTE, G. (1979). *Introduction à l’architexte*. Paris, Seuil.
- GUIMARÃES, F. (1980). “Arte Experimental e Transgressão Estética”, *Colóquio Letras* n° 54, Março. 1980.
- GUIMARÃES, F. (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, INCM.
- HENRIQUES, J. G. (2008). *Expresso*, “Ípsilon”. 14/3/2008.
- HUTCHEON, L. (1981). “Ironie, Satire, Parodie”, *Poétique* n° 46.
- JAUSS, H. R. (1979). *A Literatura e o Leitor* (Coord. Luíz Costa Lima). Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- JAUSS, H. R. (1993). *A Literatura como provocação*, Lisboa, Vega.
- LECERF, I. (1978). «Les poèmes cachés dans les poèmes», *Poétique*, n° 18.
- MADSEN, P. (1973). «Poétiques de contradiction», *Essais de la théorie du texte*, Paris, Éd. Galilée.
- MALLO, A. F. (2009). *Postpoesía – Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- NOGUEIRA, C. (2004). “Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta”, *Dedalus*, n° 9, pp. 427–457.
- PIMENTA, A. (1982). “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária” (1976), in: *Cadernos da Colóquio/ Letras 1: Teoria da Literatura e da Crítica*, pp. 91-101).
- PIMENTA, A. (1984). *read & mad*. Lisboa, & etc.
- PIMENTA, A. (1986). *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa, José Ribeiro, editor.
- PIMENTA, A. (1990). *Obra Quase Incompleta*. Lisboa, Fenda.
- PIMENTA, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa, Cotovia.
- STEINER, J. (2006). *Os Logocratas*. Lisboa. Relógio D’Água.



UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA

WWW.UFP.PT