

## **Carlos Nogueira**

Universidade de Lisboa – CTPP

### **Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta**

Sátiro herdeiro – pelo menos se entendermos, numa definição necessariamente genérica, a sátira e os dispositivos que lhe são adjacentes e com que interage (ironia, cómico, burlesco, grotesco...) como formantes denunciadores e terapêuticos de escamoteamentos individuais e universais – de Ovídio, de Bocage, de António José da Silva, de Eça de Queirós e de muitos outros nomes da sátira universal e portuguesa, Alberto Pimenta conseguiu uma especificidade que lhe granjeou uma acentuada reputação, não obstante o silêncio quase absoluto a que a crítica tem sujeitado a sua obra<sup>1</sup>. Este poeta de vanguarda orienta-se, em larga medida, pela transgressão dos códigos culturais vigentes e incontestados, através de um fazer poético que diríamos ser o único comportamento seguro a partir do qual o mundo ganha sentido, porquanto acolhe qualquer tipo de significação, operando-se assim uma conjugação perfeita entre a linguagem do poeta que fala e o universo que por ele é nomeado.

---

<sup>1</sup> Da sua fortuna crítica, que não é de forma alguma copiosa, devemos salientar os estudos de Ana Hatherly (“Situação da Vanguarda em Portugal. A Propósito dum Livro de Alberto Pimenta”, in *Colóquio/Letras*, 45, 1978, pp. 57-61), de Fernando Guimarães (“Arte experimental e transgressão estética”, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 111-116) e de Joaquim Manuel Magalhães (“Alberto Pimenta. Até a capa faz sentido”, *Rima Pobre*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, pp. 158-162) e a recensão de Manuel Frias Martins do livro *Metamorfoses do Video* (Lisboa: Ed. José Ribeiro, 1986) de Alberto Pimenta (“Os Anseios e as *Contradições* da Pós-Modernidade”, *As Trevas Inocentes*. Lisboa: Aríon, 2001, pp. 225-227).

O social e o humano oferecem amplo território ao génio poético irascível de Alberto Pimenta, poeta que recria a escrita no interior da própria escrita, ensaia construções que carregam visões muito próprias do mundo e da vida. Visões conectadas – autêntica ou forjadamente – com focagens enviesadas que provocam o riso despreocupado do leitor ou inquietam, sem nunca deixarem de colocar a questão das verdadeiras intenções do autor em relação à sua obra. A ideia imediata que transparece de um contacto – mesmo que desprevenido – com a abundante e diversificada obra poética de Alberto Pimenta é a da assunção sem condicionantes de uma expressão absoluta e livre, consubstanciada numa como que orgástica experiência de liberdade com várias faces, unificadas pela mesma muito viva vontade de transformação ou inovação. A sua obra, vista globalmente, concebe uma contrafacção irónica que equaciona a fundamental questão da representação em poesia: a de saber o que é real, o poema e a figuração que concentra em si, a realidade tangível ou a sua construção/idealização.

Recordemos que Alberto Pimenta, na sua posição de cultor duma Contracultura nascente da perturbação dadaísta, materializada em formas e acções artísticas embrionárias já no Surrealismo-Abjeccionismo português e exponencial na revista *& Etc* (1973-1974), manteve-se irrepreensivelmente à margem do grupo da Poesia Experimental, extensão peninsular, como se sabe, da Poesia Concreta brasileira dos anos 1950-1960, movimento de ruptura que encontrou terreno fértil na Europa pela voz de E. Gomringer. Ora, o facto de não ter estado ligado ao grupo dos poetas experimentais, marcado por nomes como Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, não significou que não pertencesse de pleno direito às fileiras de poetas de vanguarda portugueses mais significativos. Conforme afirma Ana Hatherly, a marginalização que o caracteriza na década de 70 (e que nunca deixaria de o acompanhar até hoje, prova evidente da sua absoluta independência intelectual e estética) «não é exclusivamente sua, nem se deve à sua “independência” relativamente aos grupos nacionais ou internacionais»; é antes uma consequência que resulta das suas inclinações estéticas, estreitamente motivadas por postulados como os de que a literatura de vanguarda, oponente da rígida estratifi-

cação do poder e das instituições, não tem grande sucesso nos circuitos comerciais<sup>2</sup>.

Trata-se de uma poesia recebida praticamente em contexto de clandestinidade, uma poesia de elite, antes e depois da Revolução de Abril, lida, comentada em surdina pelos leitores fiéis do controverso autor do *Discurso sobre o Filho-da-Putá*<sup>3</sup>, que ocupa por direito um lugar privilegiado no espaço do que poderemos chamar criação literária de Vanguarda pós-moderna. Parece-nos que a poesia de Alberto Pimenta coloca de modo muito próprio a questão da sua utilidade, a responsabilidade ontológica do autor, aquilo que se quer fazer, sem que essa percepção invalide a sua importância estética, que não se torna, por sua vez, uma obsessão. Ou melhor, entramos no domínio difuso e complexo da definição dos contornos da poeticidade, imediatamente associada, no senso comum e não só, a delicadeza formal e conteudística, voltada, antes de mais, para o que o humano tem de mais sublime. Nesta perspectiva, não faz grande sentido o juízo crítico de Manuel Frias Martins, que considera “no mínimo duvidosa a eficácia dos efeitos estéticos de versos como, por exemplo, “Dar um peido/ que brada aos céus”<sup>4</sup>, quando sabemos que um dos traços essenciais da poética de A. Pimenta 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. Não é por acaso que certos pormenores de excreção são ou parecem ser os nódulos catalisadores de vários poemas, em rota contrária, deliberada, relativamente às marcas de idealidade e de perenidade que a estética geralmente transporta.

Esta poesia aparece portanto como experiência que preza o seu fechamento no espaço intelectual da criação artística, configurando um

---

<sup>2</sup> “Situação da Vanguarda em Portugal. A Propósito dum Livro de Alberto Pimenta”, op. cit., p. 59.

<sup>3</sup> 6.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Editorial Teorema, 2000. Esta obra, em que perfilam estirpes diversas de heróis negativos da nossa modernidade, apresentados num registo arguto e pessoalíssimo que harmoniza o rigor ensaístico (etnológico e sociológico) com a visão feroz do panfletário, conta já com cinco edições estrangeiras (italiana, 1980, brasileira, 1983, espanhola, 1990, catalã, 1990, francesa, 1996).

<sup>4</sup> “Os Anseios e as *Contradições* da Pós-Modernidade”, cit., p. 225.

universo de invenção no qual cada coisa incorporada no poema extravasa as fronteiras referenciais para se posicionar nesse reduto criativo. Reduto que começa por ser autotélico, até porque o poema vale por aquilo que nomeia e pelos recursos (fónicos, visuais, materiais) que o edificam, funde-se com os seus objectos, iluminado por um consciente arrebatamento criador. Alberto Pimenta investe em inéditos processos de significação e em procedimentos técnicos (poéticos, no entendimento aristotélico do termo) que incutem na manifestação de arte literária um estranhamento que o leitor desprevenido terá certamente dificuldade em desmontar. Onde, de resto, o principal fascínio desta poesia – pensamos sobretudo nos últimos livros do autor –, que conforma uma ideia de literatura em radical colisão com os cânones sucessivos que a pós-modernidade tem vindo a acumular, a repetir e a (des)construir (atente-se nos casos paradigmáticos de poetas como Herberto Helder, Al Berto, Manuel António Pina ou Nuno Júdice). Num dos seus textos programáticos, o autor esclarece o significado e o valor do “ritmo visual” em poesia, naquele estilo assertivo que se lhe conhece em todos os géneros que cultiva: “A Poesia passou de ritmo sonoro a efeito visual à semelhança de toda a cultura, isto é, conceptualizando-se. Passando de ritmo a conceito. Porque na formação de conceitos entra sobretudo o conhecimento de tipo visual”<sup>5</sup>.

Alberto Pimenta revela-se um mestre no poema longo, objecto magnético que prende o leitor até ao final, em busca de pontos de ruptura com um equilíbrio que se sabe ser invariavelmente tenso, numa poética que cultiva a surpresa como factor de sedução e captação para a leitura. É fácil perceber que grande parte dos seus textos, breves ou longos, incompatíveis com qualquer resquício de facilidade e confessionalismo, se recobrem de um propositado pendor enigmático, críptico, a suscitar as respostas do leitor, confrontado portanto com um jogo muito engenhoso de intenções. Essas obras denotam uma conformação estilística e semântica de tal modo singular e inapreensível que o receptor não pode deixar de se questionar quanto ao seu verdadeiro alcance, e de procurar a solução ou as soluções mais adequadas, no que parece

---

<sup>5</sup> *Acerca da Poética ainda Possível, Obra Quase Incompleta* (Lisboa: Fenda, 1990), p. 281.

corresponder ao estímulo principal do autor. Neste sentido, estamos perante uma poesia tendencialmente democrática pela pluralidade de leituras (contraditórias) que admite, embora, como é óbvio, não se possa turvar por completo a matéria ideológica autoral que a enforma na raiz, desde logo porque é notório, neste criador de corpos desconhecidos, o desiderato de o sistema poetográfico substituir o sistema poetológico. O caminho fica aberto para que cada um possa escolher a saída que se lhe afigurar mais correcta.

Irreverente, sarcástico, mordaz, Alberto Pimenta veicula, na nossa contemporaneidade, uma voz poética de insurreição séria e jocosa, satírica e desalentada ou desencantada perante o surpreendente espectáculo do mundo, fiel a uma orientação de pensamento coerente desde as suas primeiras obras poéticas (que começaram por ser edições de autor). As suas operações artísticas denunciam um poeta de sistema nervoso sensível, um produtor de acção, de efeitos e não de sentimentos ou estados de alma, de perguntas incómodas mais do que de respostas. Isso mesmo o prova o insólito da sua atitude no Jardim Zoológico de Lisboa, num domingo do Verão de 1977, quando se encerrou numa jaula de macacos. A imprensa internacional não deixou passar despercebido este *happening* – A. Pimenta dentro duma jaula do Palácio dos Chimpanzés, “exposto entre as 16 e as 18 horas”<sup>6</sup>, sentado a uma mesa, identificado por um cartão, fora das grades, onde se lia “Homo Sapiens” –, situação limite que de resto viria a ser aproveitada por outros *performers* europeus. O objectivo desta operação, que pretendia obrigar as pessoas a pensar e a opinar, não se esgotava na mera piada, na simples inversão ou desconstrução do binómio homem-animal. Intentava-se a valorização de uma ampla conjuntura mais dramática, fundeada no relacionamento do homem consigo próprio, com o enfoque mais intenso posto sobre a condição humana, o absurdo e as mordagens que a afectam. No poema “jardim zoológico”, o autor, “Alberto Pimenta, cidadão nacional n.º 0727697”, haveria de regressar ao assunto nestes termos secos, judiciosos, com o apoio de uma significativa fotografia a preto e branco em que se pode ver a jaula em que Alberto Pimenta, descontraído, come, com livros e uma garrafa de vinho à sua frente; na jaula ao lado, um

<sup>6</sup> Alberto Pimenta, *IV de Ouros* (Lisboa: Fenda, 1992), p. 8.

chimpanzé, junto às grades, sentado, com a cabeça inclinada para baixo, coça a cabeça com uma mão:

dum lado da jaula  
os que vêm  
do outro  
os que são vistos  
  
e vice-versa<sup>7</sup>

Na obra deste escritor maldito habitam múltiplas vozes poéticas consagradas, sem que nem sempre seja fácil determinar, se não se conhecer a feroz predisposição do autor, se o texto parodiante pretende deformar ou renovar o intertexto. Claro que até o leitor mais desprevenido deverá com alguma facilidade aceitar que essa tipologia de escritos rompe, numa forma provocatória, com normas, modelos ou códigos convencionais ou escolásticos, justamente na linha da já referida proclamação de total liberdade para a arte literária. Mesmo que por vezes pareça que o trabalho poético de Alberto Pimenta se esvazie numa pura diversão lúdica para leitores competentes, detentores de uma pelo menos razoável cultura literária. A destruição de símbolos considerados eternos é uma forma de negação da intolerância da simbologia totalitária, da concepção categorial unívoca de “poesia”, conceito que Alberto Pimenta vê como relativo em vez de eterno, ao contrário do que pretendem as teorias que apenas aceitam o cânone da arte e da poesia antigas<sup>8</sup>. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer a importante teorização de Adorno na *Estética*, lembrada, de resto, pelo próprio Alberto Pimenta numa entrevista em que mantém o perfil polémico que lhe conhecemos:

---

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 8-9.

<sup>8</sup> A este propósito, são significativas as palavras do poeta: «depois disso andei na universidade e houve senhores e senhoras que me ensinaram a fazer frases, entre elas a dum tal senhor testa, ou cabeça, ou valéry, que diz que “tudo quanto é novo em arte corresponde a um desejo antigo”. isto é que eles gostavam desta! isso é que eles fizeram os possíveis por substituir os desejos naturais que eu tinha por antigos desejos da humanidade! talvez para me levarem a compreender melhor a nova arte, presumo...» (*Read & Mad, Obra Quase Incompleta*, cit., p. 253).

“Talvez a única maneira de prestar homenagem às obras de arte do passado seja a ironia ou a desconstrução”<sup>9</sup>. Luís de Camões e Fernando Pessoa (Álvaro de Campos, no excerto transcrito a seguir), dois dos poetas mais convocados em refractados palimpsestos, ostensivos de tão directos (e ofensivos para a tradição literária)<sup>10</sup>, aparecem concatenados neste poema, com junturas da lavra do próprio Alberto Pimenta, que deste modo faz claudicar a apoteose que em geral acompanha a comunicação imediata ou mediata de sentimentos e a feição etérea das composições líricas contaminadas pelo desnudamento interior exacerbado:

Erros meus, má fortuna, amor ardente...  
Não sei. Falta-me um sentido, um tacto  
Para a vida, para o amor, para a glória.

Tudo passei: mas tenho tão presente  
A grande dor das cousas que passaram!  
Para que serve qualquer história  
Ou qualquer facto?

Estou só, só como ninguém ainda esteve,  
Oco dentro de mim, sem depois nem antes.

---

<sup>9</sup> “Alberto Pimenta: Duvidar por uma Certa Ordem”, entrevista de António Pocinho, *Ler – Livros & Leitores* (46, Verão de 1999), p. 53. A resposta lapidar à última questão que lhe foi colocada – “Você ensina... O que é que se pode ensinar?” – é esclarecedora do pensamento avançado deste artista: “Só se pode ensinar a saber ter as dúvidas por uma certa ordem. Mas não estou, sequer, seguro, de que isso se possa aprender” (p. 57).

<sup>10</sup> O escárnio de que um determinado intertexto é objecto pode obrigar à detecção de um hipotético pormenor, no qual se polariza o fundamento da leitura, como acontece num texto epigramático de *As Moscas de Pégaso* (Lisboa: & etc, 1998), que interage com o poema XX de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro (“O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia/ Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia/ Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia (...). O indício é proporcionado em informação parentética, portanto à primeira vista secundária: “o rio (da aldeia dele)/ ora corre/ ora vai devagar/ cheio de merda/ ter ao mar” (p. 54).

Parece que passam sem ver-me os instantes  
Mas... em minha perdição se conjuraram:  
Passam sem que o seu passo seja leve.  
(...)

Os erros e a fortuna sobejaram,  
Que para mim bastava amor somente;  
Oh quem tanto pudesse que fartasse  
Este meu duro génio de vinganças!<sup>11</sup>

Vozes, curiosamente, procedentes não apenas do sistema lógico-simbólico vigente, mas também, no caso de um poema de importância primacial na desfiguração das linguagens honoríficas, da linguagem subversiva de rua, vivente nos recessos da urbanidade, mormente nas retretes públicas, espaços que acoitam os graffiti, práticas marginais de grande tradição na cultura portuguesa<sup>12</sup>. Referimo-nos ao texto que começa com o verso, grafado em itálico, “*Neste lugar solitário...*”<sup>13</sup>, o qual provoca um monólogo, ou um diálogo, feito de pseudo-admirações e pseudo-hesitações perante o facto de esse verso constar presumivelmente da “folha literária” (“Isso vem na folha literária?/ não pode ser!”). A composição que – supomos – preside a esta investida contra a poesia de factura sentimental, neo-romântica, é a célebre quadra gráfica “Neste lugar solitário/ Onde a vaidade se acaba,/ Todo o cobarde faz

---

<sup>11</sup> *Read & Mad* cit., p. 261. No ensaio que abre esta colectânea, o autor conclui assim, numa eloquente opinião que nos elucida sobre as montagens com poemas de Camões e Pessoa, a rejeição incondicional do preceito de Valéry, para quem “tudo quanto é novo em arte corresponde a um desejo antigo”: “*ladies and gentleman: vejam, vejam só como os pés de camões e fernando pessoa combinam bem, como bailam em pontas, 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 taras adicionais* (Idem, p. 255).

<sup>12</sup> Sobre este assunto, cf. Maria Augusta Babo, “Ars Scribendi: do Grafo ao Graffiti”, Francisco Rui Cádima e Jorge Martins Rosa (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens: Pop* (30, 2001), pp. 225-232.

<sup>13</sup> *Tomai Isto É o Meu Porco* (Lisboa: Fenda, 1992), pp. 54-55.



força,/ Todo o forte se caga”, que tem acompanhado gerações de portugueses, seduzidos pela sua força concentrada e pelo humor que ressalta da oposição dos dois dísticos, o primeiro revestido de um pretense tom solene, metafísico, continuado mas já esbatido no terceiro verso, o segundo dístico, em especial o último verso, revelador da mensagem subterrânea (e subventral) que afinal tonifica todo o texto. A memória tradicional e patrimonial é na circunstância rasurada pelo acção censória de uma voz que simula o seu repúdio por essa forma abjecta e a sua aprovação da nova forma (“Se acoite!!!/?/ Sim, se acoite./ É boa!/ e vem na folha literária”), autorizada por uma concepção eterna de arte (e de poesia): “*Neste lugar solitário/ que faz mais saudosa a noite,/ quero que ao mundo fugido/ o meu coração se acoite*”. A epifania que Alberto Pimenta demanda radica no distanciamento calculado da matéria sentida e vivida e na centralização do seu trabalho na linguagem, no manuseamento da fisicidade dos vocábulos e de várias modalidades icónicas, numa objectivação poética com recortes muitas vezes matemáticos ou quantitativos.

Ancorada numa desenvolva consciência poética, em construções libertas das limitações gramaticais e lógicas, esta poesia desdobra-se em várias dimensões, pela forma como o labor oficial da disposição escritural semantiza o todo poemático visual, que não se faz apenas de versos distribuídos em linhas sucessivas, disciplinadas por um marginado rigoroso. As metodologias do autor saltam à vista em *Metamorfoses do Video*, obra que congrega uma parte significativa da produção poética publicada e inédita de Alberto Pimenta até 1986, incluindo poetogramas exibidos em exposições de poesia visual. A recolocação de materiais diversos em livro antológico implica que respirem de um outro modo e ganhem uma imponência que o espartilho em vários livros não permitia vislumbrar. As lições das *vanguardas* presentem-se na arquitectura experimental dos poemas, que ostentam não raramente um automatismo associativo de impulsão ocasional – *Santa Copla Carnal*<sup>14</sup> é neste aspecto um livro modelar, atravessado por um interessante multilinguismo que potencia os virtuosismos semânticos e sonoros do signo linguístico (são numerosas as palavras inventadas),

---

<sup>14</sup> (Lisboa: Fenda, 1993).

contorcido em fluidos arabescos conducentes a formas renovadas –, em corroboração do novo formalismo que Pimenta advoga para a poesia. Aos géneros poéticos clássicos (ditrambo, epigrama, madrigal, epitáfio, hino, canção, etc.) sobrepõe Alberto Pimenta alternativos modelos formais, sempre numa perspectiva criadora de experimentação relacional entre o lado interior e o lado exterior do texto. A constituição gráfica é o tipo predominante dessa articulação que estrutura os objectos poéticos enquanto entidades figurativas. Os processos poetográficos mais perseguidos na organização do texto poético de Alberto Pimenta, na esteira dos poetas que se apelidavam de “vanguardistas”, prendem-se com as componentes visuais e morfológicas do fazer poético, designadamente e sobremaneira a semantização da estruturação espacial do poema, da arrumação espacial das palavras, dos caracteres em dimensões e tipos distintos, da translineação desregrada, dos espaços em branco para representação de figuras geométricas (circunferências, por exemplo) ou outras (o órgão sexual masculino erecto, fotografias jornalísticas, etc.), em íntima conexão com o significado dos lexemas que as desenham ou acompanham. Recurso de grande amplitude retórica é ainda a multiplicação das possibilidades combinatórias entre segmentos fonéticos ou morfológicos, activada pela gestão dos diferentes espaçamentos que separam as palavras ou os segmentos de palavras, a partir dos quais o poeta opera o seu trabalho de propagação de sentidos e de busca precisa de ritmos. O espaço gráfico do papel propicia a criação de diversas modalidades de ideogramas substitutos da sintaxe regrada e imutável. Veja-se, a este respeito, o “Segundo quadro” de *Heterofonia – Libreto para uma Acção Poética*<sup>15</sup>, magistral glosa da origem bíblica do Homem, aqui matizada por uma subtil carga erótica, cuja sugestão irrompe precisamente da tendência do autor para a poesia visual, prenhe de sentidos intermináveis que ressumam a cada momento das letras, dissílabos e outras sequências, e das suas combinações (horizontais ou verticais), colagens de sons e de significados. A significação é potenciada até à desmesura, numa recuperação inventiva da poética e da estética barrocas, no prosseguimento actualizado de um TRABALHO

---

<sup>15</sup> (Lisboa: & etc, 1979), pp. 19-35.

QUE FORA INICIADO NO PASSADO E QUE DEVERÁ SER CONTINUADO NO FUTURO<sup>16</sup> :

**manando**

e ele viu que era bom a  
e ele viu que era bom n  
e estava  
n  
d  
então o uni verso  
re pleto de formas  
e cheio deste indi  
cio

cio cio cio  
cio cio cio  
cio cio cio  
cio cio cio  
cio cio cio cio cio cio

e eu disse  
ir ão  
pela terra inteira<sup>17</sup>

A organização dos elementos construtivos verbais que participam na estrutura poemática alimenta-se muito do inusitado, que pode vir da repetição insistente de versos ou de segmentos de versos, da variação vocabular na linha do verso, de mudanças bruscas de conteúdo, de significados profunda ou supostamente desconexos, de registos delicados entremeados de fulgurações irreprimíveis de licenciosidade e de fúria incontida. Se, no texto que acabámos de transcrever, as valências das referidas combinações produzem efeitos semânticos facilmente perceptíveis, noutros momentos entra-se intencionalmente num exercí-

<sup>16</sup> Ana Hatherly, “Situação da Vanguarda em Portugal. A Propósito dum Livro de Alberto Pimenta”, p. 61.

<sup>17</sup> *Heterofonia – Libreto para uma Acção Poética* cit., p. 28.

cio de verificação construtiva das possibilidades fonomelódicas e fonossemânticas da língua, inscrito numa laboração que passa muitas vezes pela destruição da linguagem articulada e na valorização dos grafemas como meros elementos visuais. No poema “Balada do resplendor deste século”<sup>18</sup>, por exemplo, travejado pelos motivos da água, do pó e da terra, os versos vão-se sucedendo libertados pela relação entre som e sentido, contígua de um outro binómio – imaginação e linguagem – que vem reforçar essa dinâmica técnica que apela a uma semântica aberta e explosiva. Versos em que é detectável pelo menos um sentido imediato (“ama ama/ ama zonas/ certas zonas/ miss issipi/ ama indo/ ama vindo”), a que se somam depois outras leituras possíveis, alternam com outros que exigem uma maior atenção (“ama olga/ ama volga/ ebro ébrio”), sem que possamos atribuir-lhes sempre um valor referencial ou conceptual. Adota-se a técnica, próxima do processo associativo usado nos métodos psicoterápicos, da rápida correlação fónica e/ou semântica (“e ama deu/ ama teu/ e ama tua/ ama frates/ e eufrates”), com resultados bem conseguidos (“colorido/ colorado/ ama tejo/ ama sena/ ama sado”), culminantes, do ponto de vista sonoro, em dois versos constituídos por segmentos fónicos desprovidos do sentido da linguagem articulada, a evocar as séries frásicas *nonsense* típicas das rimas infantis, as quais valem justamente pelos fortes ressaibos de corporalidade e de rumor inaugural (“orinoco e tocantim/ xingu ural tarim”). A nossa perplexidade aumenta nesta fase de sons anómalos (com uma certa propulsão oriental) no contexto do nosso código linguístico de conotação, como se o autor quisesse provocar-nos com a certeza de uma leitura interdita, adiada inapelavelmente em multiplicados desvios. Concorde com a proposta de uma leitura que não deve reger-se apenas pelo seu nexu significativo (um extremado construtivismo fónico está na base dessa mecânica), o ritmo flui num andamento rápido, cadenciado pelo trissílabo prevalecente, apenas quebrado por dois tetrassílabos, um hetptassílabo e um pentassílabo, ao que importa ainda juntar o complexo de associações sonoras decorrente de procedimentos retóricos de amplitude fónica (aliteraões, assonâncias, rimas internas e finais). Nesta espécie de sátira amargurada e piedosa, explica-

---

<sup>18</sup> *O Labirintodonte, Obra Quase Incompleta* cit., p. 37.

da, em jeito de epígrafe, a seguir ao título (“que o resplendor deste século são empoças de água, e pó sacudido do vento, que todas as cousas da terra têm por fim a terra”), o desfecho barroquizante (no léxico e no tema adoptado: a passagem do tempo) indicia a maliciosa ironia que percorre todo o texto, na sua falaciosa construção de vertical euforia (dada pelas contagiadas sonoridades, pelo cromatismo). Encerrada pelo verso performativo “ama tudo”, essa série vertiginosa cede lugar a um movimento contrário, anunciado por um inevitável verso conclusivo (“e por fim”) que abre uma verdade incontornável – a de que “todas as cousas da terra têm por fim a terra” –, enunciada de modo por assim dizer cínico, ao juntar atitudes e conceitos inconciliáveis para o homem Ocidental: “ama pó/ ama pó/ ama pó/ cinza e nada”. O sorriso de quem se julgava fora do alcance das teias lúdicas do texto depressa se esbate após alguma dúvida e reflexão.

Toda a poesia de Alberto Pimenta é percorrida por nutridos veios de informações culturais que sinalizam a postura iconoclasta do autor, como exemplarmente se pode confirmar na memorável sátira ao mundo pós-moderno *Ainda Há Muito para Fazer*<sup>19</sup>. Do olhar concreto e corrosivo que o poeta lança sobre os sistemas e subsistemas socioculturais provém a execução sumária de vícios colectivos, degradações e sobranças mal medidas, armada num discurso sarcástico-abjeccionista que não admite complacências ou mimos retóricos. Sente-se, do primeiro ao último verso deste manifesto anti-sociedade mercantilista – que lembra, na forma física e no timbre ideológico, outros libretos do poeta (os já referidos *Heterofonia* e *As Moscas de Pégaso*, ou a recente *Ode Pós-Moderna*<sup>20</sup>, memoráveis no estilo e na dissecação exaustiva das coordenadas dos nossos dias) – um ódio compulsivo de devastação dos pilares do mundo sabotado pelos mitos (novos ou reformulados) da pós-modernidade. A atmosfera paródica principia logo na badana, que reescreve um dos muitos discursos fotocopiados que passam de mão em mão com promessas de felicidade, agora também transmitidos através da *Internet*, sinal de uma religiosidade que funde materialismo com transcendência voltada para o mundano, de investimento no bem-estar consumado na

<sup>19</sup> (Lisboa: & etc, 1998).

<sup>20</sup> (Lisboa: & etc, 2000).

vida terrena e esvaziado de promettimentos de eternidade<sup>21</sup> : “para come-  
çar/ beije alguém que você ama/ quando folhear este livro/ porque/ este  
livro vai lhe trazer sorte/ a cópia original está em vários jornais/ todos de  
referência/ e de largo espectro/ e agora/ a sorte está consigo/ de resto  
esta semana/ há jackpot”.

Na globalidade de funcionamentos endógenos e exógenos configu-  
rada por este poema-mosaico, o poeta desmonta a complexidade do  
corpo orgânico social, desventrando e questionando, através de um  
humor satírico de vocação moralizante (mas longe do beatismo dos que  
se entretêm a maldizer inconsequentemente o progresso), as trajectórias  
desse tecido movente, recosido com fios desordenados. Os fragmentos  
que radiografam (transversal e criticamente) o edifício social, espelhan-  
do a multiplicidade vertiginosa do real, são ora cosidos numa lógica de  
temas ou motivos que se engendram com maior ou menor facilidade,  
ora somados em mudanças súbitas e propositadas<sup>22</sup>. A mensagem lê-se  
na opositividade apartada, estratégia que orienta o mapeamento lumino-  
so dos principais domínios nevrálgicos do nosso mundo plural e desu-  
manizado. A voz do poeta ressoa no fundo tempestuoso que os versos  
entretecem em jorro ininterrupto até à última palavra do poema, vertido  
em comunicabilidade lúdica e dialéctica, magoada e escarninha. Essa  
posição – essa ironia que não veda a decifração célere, mas já contami-  
nada pelo veneno do poeta, da repreensão ou censura levemente dúpli-  
ces – abre com o primeiro segmento discursivo, um intróito assinado  
por um *eu* problematizante que se ocultará no discurso de terceira

---

<sup>21</sup> Cf. José Augusto Mourão, “Do Uso Selvagem do Sagrado. A Religiosidade Vaga-  
bundeante”, José Augusto Bragança e Eduardo Prado Coelho (org.), *Revista de  
Comunicação e Linguagens: Tendências da Cultura Contemporânea* (28, 2001),  
pp. 271-291.

<sup>22</sup> Assinale-se essa técnica na resposta à questão colocada por uma “...jovem/ com  
menos de 20 anos”, ainda virgem, que “... gostaria/ de saber um pouco mais sobre  
sexo”: “ah mas a sua vida, cara jovem/ só ganhará uma dimensão de verdade/  
quando tiver ocasião/ para alcançar/ o claro alado/ almejado/ e sofrido prémio do  
amor/ num ambiente propício/ na companhia de uma pessoa que ame/ sabendo que  
é amada por ela/ e depois de feito o teste de/ **Impacto Ambiental**/ então tudo o  
mais morrerá/ como diz o poeta Dante/ que dessas coisas sabia como ninguém”  
(*Ainda Há Muito para Fazer* cit., pp. 10-11).

peessoa, depois de alinhavar a sua presença (discreta) enquanto actor ou testemunha privilegiada da comédia ou da tragédia de que nos dá parte: “A vida/ o cotidiano/ as paixões/ penso que este/ é/ um momento importante na minha carreira// vou dar o meu melhor/ e/ mesmo não conseguindo/ a máxima pontuação/ estarei/ envolvido numa situação/ diferente/ que/ me vai criar/ nova responsabilidade// não sei /se todos/ estarão prontos/ para receber a mensagem/ quem o pode saber?” O que se segue é a conceptualização dos fenómenos que programam o devir comunitário, encadeados numa aparente desordem enumerativa de vícios, deformações, orientações, dependências do homem em relação ao homem.

A atracção desta obra decorre em larga medida da destreza com que Alberto Pimenta maneja discursos de sentido ilusoriamente estável, discordantes por consequência da persecução da beleza poética convencional. Política governamental, acções de solidariedade social, programas para a terceira idade, conversas ocasionais, blocos de telenovelas, excertos do espaço público de certas revistas femininas<sup>23</sup> são apenas alguns dos principais vectores que intervêm na engenharia criativa desta obra, sempre condicionados pela visão oblíqua de um poeta que se tem demarcado como pesquisador e analista capcioso e circunstanciado dos apertados esquemas sociais. O inconformismo perante os meandros de uma sociedade assaltada por taxas de juro, créditos e débitos, seguros, “*timings* governamentais”<sup>24</sup>, problemas fiscais, questões ambientais, relatórios, estatísticas, inspecções, etc., coabita com a ruralidade e o provincianismo portugueses, sinónimos de obscurantismo mesclados com essas atitudes pós-modernistas, prenhes de anseios e paradoxos (“HOJE/ GRAÇAS AO PROGRESSO/ JÁ NÃO É VERDADE QUE/ A POBREZA/ SEJA UMA DOENÇA INCURÁVEL”<sup>25</sup>): “claro que há lugares malditos/ junto a cemitérios/ ou pelo menos/ lugares/ onde se perdem coisas/ à porta/ dum convento abandonado/ para não falar das

---

<sup>23</sup> “namoro há 4 anos/ e/ a primeira vez que tivemos relações/ usámos preservativo/ a meio o preservativo rebentou/ (o pénis do meu namorado/ nem é assim tão grande!)/ nós parámos: será que perdi a virgindade?” *Idem*, p. 10.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 29.

banheiras/ onde acabaram de tomar banho homens/ e/ ao crepúsculo/ as mulheres que vão a seguir/ podem engravidar/ segundo os ensinamentos/ do Padre Macedo/ de Cinfães”<sup>26</sup>.

As linguagens que aqui convivem pertencem a variados planos retóricos, unificados pela mesma intenção de atingir um pragmatismo voltado para uma moral sarcástica, que não rastreia a recreação conceptual em supérfluos ornamentos retóricos. Nesta babelização interdiscursiva, entra com especial dinamismo a paródia das linguagens cada vez mais tecnicizadas das ciências sociais e humanas e das ciências exactas, sobretudo no que toca à sua relação com a venda de produtos: “hoje vivemos um clima de progresso/ nesta matéria/ e se deus quiser/ há muito a esperar da/ tão ansiada/ revisão da Concordata/ a qual deverá incidir/ sobretudo ou porém/ em questões de matéria fiscal/ isto caso se concretize/ a vontade negocial das partes/ ou seja/ a viabilização de templos não rentáveis”<sup>27</sup>. A poesia – nesta inteligente figuração paródica – é participante activa do mundo novo, logo invadida pelo seu discurso burocratizante, instrumentalizado, alienante; é superfície pronta a receber a linguagem publicitária, nos seus actos verbais como nas variações grafémicas de que se serve para otimizar as suas mensagens, poderosa máquina de imposição e deificação do falso, do frágil, do sobreavaliado. A retórica figurativa que geralmente acciona a mitologização da arte é ultrapassada pela declaração processual, por actos discursivos pragmáticos, vulgares. *Ainda Há Muito para Fazer* é uma caixa de ressonância onde ecoam nomes de marcas registadas de renome na cultura do nosso país – “Ariel”, “Sagres” e “**Superbock**”, por exemplo –, inflectidas, neste novo contexto, em provocação e contestação humorística e humoral: “é uma mensagem cultural/ tal como a/ do ARIEL/ esse de facto/ poderoso/ reencarnado/ no melhor detergente/ e comprovei-o/ diz Marta/ que tem 42 anos/ é doméstica/ vive em Lisboa/ e não se cansa de afirmar:// desde que uso/ **ARIEL** / sou outra mulher”<sup>28</sup>. A mesma intromissão da publicidade ocorre nesta outra manobra de diversão que não tem nada de gratuito, respeitante aos

---

<sup>26</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 30-31.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 7.



emigrantes «que em 1998/ vieram de Paris a Lisboa/ reelaborar a “identidade perdida”/ o “Cantinho do Emigrante”/ televisão em estado puro»: “... Heitor em Paris/ costuma seguir o programa/ e acha positivo/ uma pena só/ não haver/ cerveja SAGRES/ por acaso/ parece que é/ SUPERBOCK”<sup>29</sup>.

O poeta não fala de uma sociedade alegórica, mas de uma existência social empírica e rapidamente identificável pelos topónimos, antropónimos, situações e casos da sociedade portuguesa, europeia e mundial, com que é autenticado o referencial poético-programático do seu texto. Fornecidos com enfática frequência como remate de certos apontamentos, os endereços (jocosos) de páginas na *Internet* sugerem a mundialização dos espaços, da cultura e do conhecimento e, ironicamente, a ineficácia, ou os efeitos perversos, dessa inter-relação à escala planetária: “a Bélgica/ é o país de acolhimento das/ vítimas de tráfico sexual/ eis os contornos da questão/ trata-se sobretudo/ de jovens meninas/ em primeira prospecção/ incapazes de avaliar/ a real intenção dos pequenos anúncios/ por cuja veracidade/ exaltante/ e expressividade/ ao mesmo tempo invasora e subtil/ se deixam atrair/ como moscas mortas// [www.tnet/redis.pum](http://www.tnet/redis.pum).” Ou “residência universitária/ Peito Lusitano:/ novos Descobrimientos/ música animação/ jogos línguas// [www.ru/pu/tu-tu/pin.tu](http://www.ru/pu/tu-tu/pin.tu)”<sup>30</sup>.

O humor desvelado ao longo destes versos não pode ser tomado à letra. A par dos exercícios conceptuais e de linguagem tendentes a um riso solar, flexível, purificador pela justeza das análises de que é extraído, em registo voluntariamente revisteiro (“...também há escorregadelas/ como por exemplo/ a do Barão Peter Max von Lepel/ o administrador da/ **CLEAN CONCEPT**/ senhor de 25 patentes inovadoras/ todas/ em volta do autoclismo/ e da cerâmica sanitária...// trabalhadores/ e grupos em risco de exclusão social/ viram o seu dinheiro ir por água abaixo/ e agora todos dizem/ que o Barão pode limpar as mãos/ à parede// no entanto/ esta é uma excepção/ no mundo limpo/ dos negócios sem fronteiras/ muito dependentes é certo/ dos emigrantes”<sup>31</sup>), so-

---

<sup>29</sup> *Idem*, p. 65-66.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 16-17.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 13.

bressaem exemplos apurados daquele humor negro, visceralmente cruel, que persegue a necessária maceração da alma colectiva. Fica feito, por essa via estigmatizante, o convite à reflexão, como neste fragmento (Pimenta chamar-lhe-ia acção poética) logo rasgado com um trocadilho (“Vila Nova” vs. “6 mil idosos”) que poderá confundir-se com desbragada insolência: “Famalicão/ Vila Nova/ uma vila do norte do país/ uma noite/ abalou com mais de 6 mil idosos/ até à EXPO de Lisboa: aguentariam a mudança de vaso?/ iam acompanhados/ por 3 ambulâncias/ uma das quais/ de cuidados intensivos: são como estrelas cadentes/ as festas e celebrações/ da velhice/ uma imensa bicha de luz antes de morrer”<sup>32</sup>.

Seria de admirar se Alberto Pimenta não arrostasse contra a religião católica e os seus epítomes no contexto humano e transcendente. Fá-lo sem deferências nem polimentos, por entender que o real quotidiano se contende e comprime num ensimesmamento erosivo, perde força de reacção face a um catecismo cerceador das liberdades individuais. A acentuação do lugar central do sujeito lê-se na magnífica “Carta a uma iniciante”<sup>33</sup>, cuja qualidade resulta, antes de mais, da concomitância íntima, mas entre si contráctil, da chacota e do humor com um lirismo enraizado na expressão de uma ontologia directa (nesse aspecto pouco vista no caminho trilhado por Alberto Pimenta na generalidade das suas obras). O sujeito que controla o enunciado reclama para si uma autoridade que em parte depende do local (misterioso, desconhecido) de elevada prerrogativa em que se encontra. O processo de aproximação – um momento pretensamente sóbrio, pedagógico no sentido tradicional, e a sua imediata distorção pelo inopinado – é característico do arsenal retórico deste escritor, por se tratar de um modo funcional de revelação: “daqui/ donde estou/ só posso dizer-te: aprende/ as melhores maneiras./ passa as mãos por ti, mete os dedos/ em todas/ as tuas entradas e saídas./ só assim as aprenderás,/ as melhores maneiras,/ ou julgas que/ facilmente encontrarás/ quem tas ensine?” O valor educativo deste texto, que de certa forma refunde, em terceira pessoa, a filosofia do “Cântico negro” de José Régio, remete para o plano de uma práxis existencial activa de realização terrena do homem. Uma realização que independe de lineari-

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>33</sup> *Ascensão de Dez Gostos à Boca, Obra Quase Incompleta* cit., p. 192.

dade accional e comodismo psicológico, “as boas maneiras” a que se refere o poeta, que propõe a sua substituição pelas “melhores maneiras”, conceito amplo que resume uma antipedagogia abrangente e difusamente desenhada (anti – ou contra – são os prefixos que mais convêm a este poeta): “repara/ como todos/ te querem ensinar/ as boas maneiras/ mas já alguém te/ falou das melhores?/ já alguém/ te deu a conhecer/ e a cheirar/ os caminhos da tua glória?” A acumulação de formas verbais no imperativo contamina os versos com uma entoação injuntiva doutrinal, porventura encaminhada para uma actualização franqueada do *carpe diem* horaciano. O metaforismo (que em Alberto Pimenta não constitui o âmago da escrita poética) que fecha o poema delinea a inexorável realidade infra-humana – a morte e a putrefacção do corpo – e explica os apelos do sujeito, opositor da fascinação que ela exerce sobre “deus, o amador de cadáveres”: “cuida-os/ dá-lhes toda a atenção enquanto/ é tempo,/ não te afastes nem te privas/ do que és tu, do que tu és,/ aproveita/ bem o tempo antes que/ comece o passado/ a parecer-te/ mais longo que o possível futuro/ e tu/ começas/ a cheirar daquele modo/ que agrada e sobretudo atrai/ a deus, o amador de cadáveres”.

Noutros passos da longa obra poética deste prestidigitador da palavra, a demolição do aparelho religioso segue um entono ora mais velado num humor ardiloso – “convém lembrar/ que nos funerais/ as flores não são aprovadas,/ no entanto a Igreja/ não condena o seu emprego,/ mas tão-somente o excesso/ a extravagância e a vaidade”<sup>34</sup> –, ora mais mortificado por uma ridicularização detonada por uma imaginística de leitura mais ou menos inequívoca. Note-se, por exemplo, para além da reescrita paródica do discurso eucarístico no título do livro *Tomai Isto É o Meu Porco*, a acrobacia verbo-icónica patenteada num poema que articula a figura do Papa – os seis primeiros versos encerram, paragramaticamente, na leitura vertical da primeira letra de cada verso, o gentílico “polaco” – com uma marca de papel higiénico com o nome “Paraíso”, devidamente enquadrado num logotipo arquitectado com enfeites floreados: “Porém/ O papa/ Limitar-se-á/ A/ Clamar e proclamar que/ O// Paraíso/ É o mais macio e absorvente de todos// (além disso apresenta-se desde agora em/ modelos dúplex com 900 folhas em

<sup>34</sup> *Ainda Há Muito para Fazer* cit., p. 70.

todas/ as gamas de cores do arco-íris e/ em estojo da maior utilidade!)//  
O/ Paraíso/ Ao seu alcance...”<sup>35</sup>

A retórica dos títulos – seja o título dos livros como macrotextos ou dos poemas *per se* – antecipa ao leitor habituado aos escritos deste autor o ambiente de subversão explorado no texto, de destruição do discurso institucionalizado, e surpreende os menos avisados para os mecanismos destas novas formas de comunicação. “Elegia”<sup>36</sup> é um desses pórticos de entrada numa superfície textual que vem desdizer a contextura séria, lutuosa, que marcava a poesia elegíaca clássica e os seus sucedâneos modernos. Se o primeiro verso levanta algumas suspeitas quanto ao tom que vai imperar no tratamento do tema da mudança – “já nada é o que era” –, os seguintes confirmam a subversão da linguagem e dos conteúdos desse subgênero lírico. Integradas nas contradições desencadeadas pela acumulação de formas do verbo de estado “ser” (“e provavelmente nunca mais o será/ e mesmo que o fosse/ algo me diz que já não seria o que era/ porque o que era/ era o que era por ser o que era”), encontramos referências que põem em causa as dúvidas existenciais de modernistas como Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro, ou a perturbação do sujeito descentrado típica das teorias poéticas da modernidade (“deixar de ser é a minha maneira de ser/ sou a cada instante/ o que já não sou”).

Também “Écloga”<sup>37</sup> reenvia para a perversão da espécie homónima do género bucólico, numa prática textual que opera, com muito de climatização surrealizante, uma caricatura aberta a múltiplas leituras. O humor pespegado aos versos e ao seu encadeamento discorre de um acentuado fragor do significante, aberto por uma escolha lexical de significado dúbio e talvez, nalgumas ocorrências, algo aleatória: “a coisa de José de dia não abre/ a coisa de Maria de dia não fecha/ a coisa de Mané de noite não fecha/ a coisa de Miló de noite não abre/ a coisa de Antão de dia já se sabe/ a coisa de Milú de dia não deixa/ a coxa de João

---

<sup>35</sup> *Metamorfoses do Video* cit..

<sup>36</sup> *Idem*. Sem numeração de páginas, procedimento que certamente visa obrigar-nos a repensar o papel dos livros, que são, como os definiu o próprio Alberto Pimenta, “paralelepípedos de formato bastante variável” (*Tomai Isto É o Meu Porco* cit., p. 7).

<sup>37</sup> *Ascensão de Dez Gostos à Boca* cit., p. 191.

não abre não/ a coxa de lurdes não abre nem fecha/ o queixo de juca de dia não obra/ o queixo de maria toda a noite se queixa/ o caxo de antão de noite não pode/ o caxo de joão que ninguém lhe mexa/ a cuja de josé de dia não sai/ a cuja de maria de dia não pode/ a cuja de mané de dia não vai/ a cuja das cujas nunca lhe acode”. O fecho do poema proclama o olhar irónico, distanciado, de alguém que se diverte com o palco das acções humanas, aqui quase apenas entrevistas pela dimensão ontológica dada pelos nomes próprios: “assim se passa o tempo/ assim sopra agreste o vento/ e todos desencontrados/ uns abertos outros fechados”.

“Poema húmido”<sup>38</sup> procura uma sugestão de desenvolvimento erótico-sexual que acaba por não se confirmar, já que o texto se constrói literalmente à volta do motivo da chuva, satirizando impetuosamente a atmosfera sentimental que envolve a produção poética dos autores canónicos: “tinha na mão/ a antologia/ e primeiro não sabia/ que show via/ o que ouvia/ ou via./ mas de repente/ ouvi ou vi/ que chovia/ e fechei/ a antologia./ mas só trinta anos/ mais tarde/ fiz/ esta poesia”.

O autor aposta também em titulações estranhas que, conquanto possam encerrar a chave da estrutura profunda do texto, adensam o já obscuro entretecimento do poema, como sucede com “Hebdomático”<sup>39</sup>, narrativa poética cujas três personagens (“david o polícia”, “um ratoneiro” e “o mestre” do curso de promoção de “david”) participam do mesmo impulso amoroso conjugal. Os versos que contêm essa descrição variam apenas nalguns reajustamentos da conjugação verbal, num manifesto efeito de redundância que fractura aquilo que no início poderia parecer um momento de lirismo imoderado: “segunda-feira/ david o polícia david estava fazendo o seu/ serviço, quando começou sentindo vinda do/ fundo de si uma impaciente vontade que alastrando/ lhe trouxe à lembrança a esposa querida/ a onda dourada dos seus cabelos e/ a longa arte dos seus abraços. Acabado/ o serviço, logo david se pôs a caminho de/ casa com asas nos pés supondo adivinhando/ já que algo de belo e inefável iria passar-se (...)”. A subjectividade, que não resiste a um contexto invadido por psicologias desgastadas pelo quotidiano, transforma-se em cómico acintoso. O final, inesperado, diferente do que

<sup>38</sup> *Os Entes e os Contraentes, Obra Quase Incompleta* cit., p. 40.

<sup>39</sup> *Corpos Estranhos, Obra Quase Incompleta* cit., pp. 126-127.

superíamos (se não conhecêssemos os artifícios técnicos do autor), seduzidos pelas pistas sinalizadas ao longo do texto, avanta-se numa irrupção de disforia que confirma a profundidade antipanegírica de Alberto Pimenta. O “polícia david” acaba por passar a noite a dividir orações, tarefa indicada pelo “mestre”: “assim passou david a sua noite, dividindo orações,/ sentindo pressentindo que lhe/ não era possível satisfazer todos os desejos/ e todas as exigências”.

“Espermático”<sup>40</sup> é outro dos muitos títulos com que este autor cartografa difusamente o substrato dos seus textos, hábeis na arte do chiste, na edificação de finas redes de sentidos desconcertantes. Neste poema, o relato de um dia de trabalho da “cozinheira berta” evoca-nos, parodisticamente, a “débil” de Cesário Verde, “ténue, doce, recolhida”, mas numa modulação mais realista, com pouca ou nenhuma complacência perante o estatuto subserviente da personagem, de quem tanto sabemos, por exemplo, que “às vezes (...) tem os olhos rasos de lág/ rimas”, “olha na parede a imagem do papa, do/ santo velhinho (...)”, como que “(...) ajeita a saia, vinda da retrete onde/ foi urinar (...)”. A sintagmática textual está sujeita a uma ordenação estrutural em nove secções interdependentes, disciplinadas graficamente por margens fixas que constroem um pilar de letras, portanto um poema vertical, que funde a captação ideográfica e a compreensão analítico-discursiva. A insinuação fálica da mancha gráfica encontra um correspondente intra-textual muito sugestivo nas enguias que “berta” confecciona para o jantar, em movimentos com inevitáveis transições sexuais: “berta deixa 4 centímetros de pele agarrad/ a à parte inferior do corpo da enguia, un/ ta então cuidadosamente o corpo esfolado/ das enguias com bastante manteiga tempera/ da com piri-piri e, à medida que as unta,/ vai-lhes puxando outra vez a pele para ci/ ma, para o seu primitivo lugar (...)”. No final, é ainda o sujeito cogital que pinta em traços firmes as atitudes burlescas da cozinheira face ao “triunfo” de servir as enguias como entrada e a resposta consentida do “senhor director”: “(...) na fronte austera do/ senhor director desenhar-se-á um afável s/ orriso e berta terá aquele seu suspiro mu/ ito leve, quase imperceptível, muito leve”.

---

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 142-143.

Ao mesmo elenco de personagens que transmigram de uma literatura sentimental – em que um determinado modelo de mulher, como a “débil” ou Cecília Quintino de Júlio Dinis, constituía o antídoto contra o cepticismo e a depressão provindas do social – para uma poesia do concreto, que as recebe já em estado de degenerescência, pertence a protagonista da virulenta sátira “O milagre de joaninha”<sup>41</sup>. Neste extenso poema com doze colunas (duas por página) de 35 versos cada (à exceção das duas últimas, com 33), estruturado em versos brancos, metricamente irregulares (desde o dissílabo até ao verso de onze sílabas), percorrido pelo encavalgamento tão do agrado de Alberto Pimenta, certamente por se tratar de um traço estilístico que favorece o ordenamento gráfico do texto e um corrimento versífico oralizante, coloquial, fica claro desde o início que não haverá concessões ou simpatias de qualquer ordem. Os primeiros versos podem suscitar dúvidas ou embalar falaciosamente os leitores (apenas, insistimos, os menos acostumados com os princípios estético-ideológicos que regulam a poética deste autor) – “esta é a joaninha, aquela que/ por ser tão pobrezinha teve/ que remendar o vestido à luz/ dum lâmpada muito fraquinha,/ e por isso pôs um remendo/ verde no vestido azul. Ou foi (...)” –, porém a transformação discursiva operada a partir do final do quinto verso evidencia os reais propósitos do poeta: “um remendo azul no vestido/ verde? talvez tenha sido um/ remendo verde no vestido/ azul, ou então foi um remendo/ azul no vestido verde, mas/ não seria antes um remendo/ verde no vestido azul? (...)”. Em nenhum momento “Joaninha” – um estereótipo insuportável para a mente impiedosa de Pimenta, que sublinha que ela “(...) lê, como deve/ ser, uma revista feminina” – perde a compostura e a candidez, características suficientes para, do ponto de vista do senso comum, merecer a adesão delirante do público. Adesão originada por um lance surreal, fantástico, no seguimento da atenção que a personagem devota a um “manequim vestido de noiva”, epítome dos seus anseios, também estereotipados: “(...) mas o coração de/ joaninha acha tão lindo ser/ noiva, ir de noiva, ficar/ noiva, estar noiva, noivar, que/ linda noiva que joaninha/ poderia ser, e que linda/ noiva joaninha haveria de”. Perante o sonho de “joaninha” diante da montra, o

---

<sup>41</sup> *Ascensão de Dez Gostos à Boca* cit., pp. 166-171.

manequim “sai sorrateiramente da montra/ por uma saída secreta dos/ manequins conhecida e/ suavemente, muito suavemente,/ empurra joaninha para dentro/ da montra, para o seu posto”. O poeta aproveita para, ironicamente, insistir na rectidão comportamental e ética da personagem, recortada contra o fundo de um cenário biográfico que retoma os tópicos das histórias das folhas volantes e dos folhetos de cordel: “joaninha está na montra, muito/ discreta, muito correcta, com as/ pernas unidas e o rosto baixo,/ joaninha tem um grande sentido/ da responsabilidade, apesar de/ ser tão nova e tão pobrezinha,/ e órfã de pai e de mãe (...)”. Contra as expectativas de “joaninha” e dos proprietários da loja, a multidão que se amontoara junto à montra apreciou o feliz acaso, que se volveu assim em origem da nova vida dessa figura humilde do povo, celebrizada pela força dos media: “já há dezenas e dezenas de/ encomendas, já há fotografos e/ jornalistas, já veio a rádio/ e a televisão, todas vieram/ cumprir o seu sagrado dever/ e com elas veio o sucesso e/ a beleza e a felicidade (...)”. A isto acresce a coincidência entre os acontecimentos narrados e a época festiva em que se enquadram, bem notada nesta identificação textual: “sinos incessantemente repicando/ festejam o nascimento do/ menino e o júbilo de joaninha”. O outro motivo de sucesso da heroína popular, se bem que mais verosímil, não deixa também de ser imprevisito: “e joaninha atira beijos à/ multidão que a aclama e/ grita e chora e ri e,/ só agora se sabe, só agora/ chegou a notícia, joaninha/ ganhou o primeiro prémio/ na lotaria do natal, e um/ locutor pergunta a joaninha/ se ela se sente feliz/ e joaninha mostra o seu sorriso/ rasgado e diz ‘muito’ (...)”. Alberto Pimenta acerta na essência da sociedade capitalista, mediática, cuja natureza privilegiada é o mercado que nivela classes, vivências, sentimentos, gerando uma massa amorfa, igual em pensamentos e nas reacções a estímulos programados: “e, ao chegar ao mais lindo/ jardim da cidade, joaninha/ manda parar e o motorista/ pára e joaninha sai do/ carro e todos se empurram/ para a ver melhor, para/ lhe tocar, e alguns ficam/ esmagados, mas outros não”. Este retrato perfeito das engrenagens da “aldeia global” de finais do século XX tem hoje maior actualidade, depois das várias edições do “Big Brother”, portentoso motor de cinzelagem de heróis do ecrã cujo delineamento no terreno não dispensa as respostas emotivas (medidas estatisticamente), contíguas do património comum instruído pelas ne-



vroses e hipocrisias comunitárias. O cavado desprezo do livre-pensador pode medir-se, em toda a sua extensão, no hilariante remate do poema, propositadamente hiperbólico, exposto a uma lupa poderosíssima que deforma sem piedade, através da qual Pimenta mostra como não há objecto que mereça o seu canto de amor: “e subitamente joaninha/ deixa de se ver, joaninha/ agacha-se e, levantando,/ atrás, o vestido verde,/ começa a urinar, que ainda/ nesse dia não tivera ocasião,/ e nesse lugar logo brota/ uma fonte e todos se/ precipitam para ela, e eis/ que a fonte sara os doentes,/ e junta os amantes e dá, como se sabe, ainda/ hoje, um considerável considerável/ lucro anual”.

Esta sátira contempla, portanto, dois grandes alvos diferenciados, embora complementares: por uma lado, o repúdio, como vimos, de uma vivência social gerida pelo comércio desenfreado, actuante numa sociedade que acredita cegamente nos valores do dinheiro e no poder da mediatização; por outro, a adopção de uma linguagem deliberadamente lamechas (“... sim que interessa tudo/ o resto quando o coração vai/ a transbordar de amor e de/ ternura, como neste momento o/ coração de joaninha, parada/ diante da montra, na madrugada/ fria...”), jocosa (veja-se o pormenor da cor do remendo do vestido, ou passagens como esta: “... joaninha vai pela rua/ fora, não vai depressa nem vai/ devagar, vai como vai...”), pseudo-poética (repare-se como a uma ambiência romântica, ou mesmo finissecular, visível na imagética e no léxico seleccionado, o poeta opõe um irreduzível prosaísmo ditado pelo momento: “... por/ cima da cabeça de joaninha/ há um céu cheinho de estrelas,/ de rútilas estrelas, mas/ joaninha não as vê, joaninha/ leva os olhos postos no/ chão, pois é noite e está/ escuro e vê-se mal e joaninha/ tem medo de escorregar e de/ sujar o vestido...”), com vista à desconjunção paródica do sistema literário consagrado. Este autor expõe o seu arrojado programa poético em substituição das reproduções (artísticas) ininterruptas daqueles que fingem estar a “fazer novo quando na realidade estão só a fazer de novo, e pior, muito pior, cada vez pior claro. e isso é que é o pior”<sup>42</sup>.

Neste mesmo registo de sofisticação terrorista dirigido às consciências individuais e colectivas, acomodadas numa reprodução artística

---

<sup>42</sup> *Read & Mad* cit., p. 252.

desgastada, devem ser lidas as composições fesceninas do autor, igualmente participantes da revolução que importa instaurar no panorama poético português, enredado numa linguagem trivial que redundava na repetição inane, no entendimento renovador de Alberto Pimenta<sup>43</sup>. A violência de algumas composições – que a parte mais conservadora dos leitores ou da crítica certamente não vê como poesia, mas sim como antipoesia ou não-poesia – liga-se estreitamente à repugnância que pode partir da crueza das notações realistas, microscópicas, que iluminam a uma luz intensa partes do corpo humano geralmente desprezadas pela poesia mais divulgada (“a hóstia do cu”<sup>44</sup>). O uso intensivo do palavrão (até o mais especializado, de circulação mais restrita: “... as cricas que passam apontadas para o chão...”; “... a chantra tem os pés sujos...”) e da obscenidade que lhe costuma estar associada, ou, simplesmente, do vocábulo que abala o pudor pelo seu conteúdo demasiado vulgar (“cu”, “merda”, “nádegas”, “urinar”, “vagina”...), enquanto código secreto ou restrito da linguagem postergado pelas classes dominantes, é outro traço recorrente de uma poética interessada em provocar e, concomitantemente, em vincar o imperativo da libertação total da palavra. Num nível mais concretizante, declaradamente pornográfico, pontuam algumas descrições dramatizadas de tendências ou comportamentos sexuais vistos pela ortodoxia moral instalada como desviantes (muitos não hesitariam em dizer aberrantes), homossexuais (“... os companheiros acordam. olham sonhador/ es para as nádegas uns dos outros, com vontade de/ se aconchegar...”<sup>45</sup>) ou heterossexuais (“duas pastoras de coisas e coifas amarela/ e dois pastores por trás delas (...)/ piças deles nas bocas delas e as conas/ delas nas línguas deles, e as orelhas ouvindo”<sup>46</sup>). Se à primeira vista as duas composições de que acabámos de extrair fragmentos parecem esgotar-se na descrição pornográfica (principalmente o segundo, uma vez que no primeiro avulta desde o início uma explícita força de contestação ideológica (“... joaquim manso foi condenado por ter a/ rrotado durante o içar da bandeira. alziro neves e/ stá preso

---

<sup>43</sup> Cf. *O Silêncio dos Poetas* (Lisboa: A Regra do Jogo, 1978).

<sup>44</sup> *A Sombra do Frio na Parede* (Porto: Edições Mortas, 1996), p. 19.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 19.

ninguém sabe porquê...”), nos respectivos finais desagua uma avaliação cínica da sociedade actual: “... enquanto ao longe o cantante alegre/mente anuncia ao mundo mais um dia de sol e labuta”; “... entre os actos e os tactos sacramentais”.

O particular abjeccionismo que surpreendemos na escrita de Alberto Pimenta, corporizado numa arguta e mordente análise do desejo sexual resolvido no secretismo das casas de prostituição, assim como das suas implicações recalcadas no relacionamento homem/mulher, tem, na nossa opinião, a sua obra-prima no poema “d’entro há-de”<sup>47</sup>. O imaginário que estriba na visão da mulher como fonte ou reservatório de prazer, “vaso de receber”, nas palavras de José Saramago<sup>48</sup>, é desconstruído com inteligência nesta curiosa *fala*, direccionada para um público bem determinado, em tom de relato ameno, neutro apenas na aparência: “as senhoras e os senhores imaginam uma pensão”. O episódio que o sujeito conta não é corrente – daí os sintagmas enfáticos: “... claro que as senhoras/ e os senhores não imaginam, ninguém imagina,/ ninguém acredita” –, como não é corrente a forma porventura chocante que assume a tematização de um quadro comportamental, sociobiológico, com foros de universalidade, profundamente enraizada na cultura de todos os povos. Do caso do homem que entra na “chamada casa de passe”, com a intenção única de “perfurar a mulher”, acede-se a uma lei geral: “porque os homens que para aí andam e acendem o/ cigarro de mão em concha, já ao olhar para as/ mulheres parecem estar a emprenhá-las, a perfurá/ las, todos esses homens são senhoritos e senhore/ cos, tudo senhoritos e senhorecos”. O que torna este realismo inédito em toda a poesia portuguesa é a feliz conjugação entre um incidente irrisório que envolve a morte de um homem (“move-se desajeitadamente na cama, para perfurar/ a mulher, e num gesto mal calculado, de impaci/ ência, de raiva, bate com a cabeça na esquina da/ mesa de cabeceira, uma mesa com tampo de mármo/ re”) e a espessura dramática da miséria humana, veiculada em versos em que deflagram “tumores, os miomas, as infecções”, resultantes da carnalidade concupiscente, animalésca, dos homens: “ninguém acredita que o sangue saia da cabeça/

<sup>47</sup> *Metamorfoses do Video* cit..

<sup>48</sup> *Memorial do Convento* (Lisboa: Editores Reunidos), 1994, p. 7.

do homem e não da vagina da mulher, porque a/ intenção do homem não é jorrar sangue da cabe/ ça, é levar a mulher a sangrar pela vagina, a/ sangrar do útero”. A linguagem de denotação empregue na enumeração das consequências físicas do acto sexual assim praticado – “furam, espetam as mulheres, e daí os filhos, fon/ tes de rasgões nas paredes do útero, // fontes de infecções, de tumores, de septicémias, / as mulheres ficam a sangrar durante semanas, / impregnando tudo do cheiro do sangue” – atinge na derradeira estrofe um cume que inverte, sem qualquer condescendência para com o morto (que “... conservava ainda a erecção, ainda/ estava pronto a perfurar a mulher, talvez se/ ela quisesse o senhorito morto pudesse ainda/ ser pai, como todos os outros senhoritos”), ainda que apenas na realidade erguida pela escrita, a secular supremacia sexual (e não só) masculina: “o homem bateu com a testa na esquina da mesa/ e o sangue não queria parar. a mulher levantou/ se e ficou-o olhando por instantes e, não exa/ gero, se acrescentar que ela urinou, se urinou/ levemente, pelas pernas abaixo, e num leve es/ guicho, que caiu na testa do morto”. A troca de substâncias líquidas (o fluido feminino não é o esperado, nem o mais dignificante) efectiva-se, portanto, numa estrangida fusão.

O mérito mais proeminente deste texto reside na capacidade de não se exaurir no discurso meramente moralista, preferindo o pragmatismo e a acuidade de um processo de conhecimento que não retira ao poema a criação do seu próprio sentido. Mesmo que a “divina multi(co)media”<sup>49</sup> quotidiana e o esvaziamento ou a ausência de conteúdo humano dentro do próprio humano pareçam constituir-se como motores insuspeitos desta arejada poesia. A autognose e, por inerência, uma indisfarçada auto-ironia, não está ausente deste método, que pode apanhar nas suas malhas, ainda que apenas tangencialmente, o próprio autor empírico, se para a compreensão deste poema quisermos arriscar (e forçar) a aplicação do correlato experiência vivida / escrita. Lembremos que Alberto Pimenta declarou já que, aos sessenta anos, a sua vida sexual era paga<sup>50</sup>, o que não quer dizer, como é evidente, por tudo o que se relaciona com a sua reputação, que possamos emparceirá-lo com os utentes que ele

---

<sup>49</sup> Cf. Alberto Pimenta, *A Divina Multi(Co)Media* (Lisboa: & etc, 1991).

<sup>50</sup> Cf. “Alberto Pimenta: Duvidar por uma Certa Ordem” cit., 52.

designa “senhoritos e senhorecos”. Daqui procede um postulado que coincide com um dos maiores valores da boa poesia: o nosso mundo muda em função da leitura do texto, na sua sortílega simbiose de reflexões e acontecimentos vividos, fictícios, pessoais, impessoais.

Na mesma família genológica, mas num suporte mais brincado, que não esconde, contudo, uma funda densidade humanista, situa-se o poema “Letra para brioché e fagotin”<sup>51</sup>, no qual pontifica a voz de uma mulher de rua, afeita às lides retóricas da profissão (“venha cá jóia,/ venha aquecer-me/ que estou com frio/ ... para o amor/ estou sempre pronta/ sempre pronta jóia”), gasta pelas condições que a sua forma de vida lhe impõe. A visualidade de certos pormenores repulsivos aproxima este texto do anterior (“não olhe para esta perna jóia,/ a ligadura já a trago/ há muitos anos;/... e depois começou a crescer e a inchar,/ a inchar e a encher jóia,/ e agora a carne/ está toda preta e mole/ mas a perna para cima/ está boa jóia,/ está toda boa”), mas a circunstância de se tratar da reprodução da fala despachada de uma personagem, com as suas individualizações verbais, o seu idiolecto extensível a uma classe, que deixa transparecer uma interessante mistura de humor, pessimismo e amargura, confere-lhe uma maior vivacidade e um alcance irónico (pessoal e colectivo) mais vasto: “não jóia/ não me aperte os peitos/ que me doem ao tacto,/ não carregue jóia,/ não esprema,/ de resto faça o que quiser jóia,/ menos meter no lugar do costume/ e despejar lá os leitinhos jóia:/ já tenho muitas crianças jóia,/ muitos homens para a nação,/ e mais não pode ser jóia,/ mais não pode ser”.

Nesta área percorrida pela licenciosidade, ou, dito de outra forma, explicitamente centrada no corpo da mulher, são bem diversos os desígnios que regem “Obra carnal”<sup>52</sup>, peça partidária da sobre-realidade erótica onde o acto sexual, acompanhado ou não do problemático e indefinível amor espiritual, se traduz na totalidade da sua irreprimível pulsão de psiquismo e de carne. Poética na essência e pulsionalmente sexual, esta composição ousada – que se filia num *corpus* tutelado por outras composições modelares, como o poema visual “Alfa e ómega”<sup>53</sup>

<sup>51</sup> *Ascensão de Dez Gostos à Boca* cit., pp. 159-160.

<sup>52</sup> *Os Entes e os Contraentes* cit., p. 64.

<sup>53</sup> *Ascensão de Dez Gostos à Boca* cit., p. 193.

– eleva a poetização da sensualidade a um nível de sublimidade raro na nossa poesia erótica (quase sempre focada pela óptica masculina<sup>54</sup>). A comparação de recortado cosmológico que encerra o poema outorga-lhe, por uma lado, um brilho lírico moderadamente asséptico, quer dizer, despojado de concretizações físicas e anatómicas denotativas (a descrição inicial do órgão sexual feminino socorre-se do registo – eufemístico, sinestésico – metafórico e sinedóquico), e, por outro lado, uma refulgência genesíaca universal, compatível com um comprazimento carnal sem pecado, desligado da sua função orgânica primordial:

ajoelha com a cabeça pousada  
de lado as pernas abertas os  
lábios palpitando na orla da  
fresta abrasadora deixando e  
ntrever o claro fundo coralí  
ceo com os joelhos roçando n  
o queixo e abrindo lentament  
e os dedos dos pés enquanto  
eu vou penetrando de várias  
maneiras ociosamente até sen  
tir a caudalosa corrente de  
bens espraiando-se como a via  
láctea nas negras e eternas  
muralhas do universo visível

Pensamos que Alberto Pimenta é simultaneamente um poeta de excepção e a voz desabrida do Portugal do nosso descontentamento, um filão activo de ideias, humorismo e crítica, elementos que tem consubs-

---

<sup>54</sup> Natália Correia nota que, entre nós, Maria Teresa Horta foi a primeira mulher a “poetizar a realidade tangível do acto sexual”, cantando convertidamente a “pujança fálica”, sem recorrer a eufemismos objectores do irradiante mistério telúrico de que o sexo feminino é portador (Natália Correia, selecção, prefácio e notas, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Antígona e Frenesi, 1999), p. 473.

tanciado com uma eficácia sem paralelo nas letras sátiras dos nossos dias (ressalvando-se o lugar muito próprio de Adília Lopes, cuja poesia, na sua singularidade inegável, não irradia ainda, apesar de tudo, o sofisticado esmero semântico, nem a evolução técnica da produção de Alberto Pimenta). A sua crítica acolhe escárnio, desdém e amargura, pontuada por marcas indeléveis de um lirismo raro (“por mais oculto que possa parecer”, como bem notou Ana Hatherly<sup>55</sup>, a propósito de *Ascensão de Dez Gostos à Boca*), a visão, afinal, de um homem atento e erudito, incómodo e incomodado com o curso da História. A sua sátira, truculenta ou aparentemente inofensiva e serena, não oculta, apoiada numa técnica hábil, um altivo desprezo pelos maquinismos da sociedade neo-liberal e pós-modernista, nem rasgadas gargalhadas sobre o Portugal (e o Homem) que se diz e se quer evoluído.

Por tudo isto, Alberto Pimenta bem merecia uma atenção mais séria, menos inquinada pelo que nele pareça conotado unicamente com excentricidade. A sua extensa obra justifica sem qualquer dúvida textos críticos que cumpram o relevante papel de mediação/divulgação, como justifica trabalhos académicos de fôlego, que, a existirem em vida do poeta, certamente merecerão o seu riso, ele que parece furtar-se a uma apreensão mais ou menos segura por parte da crítica (tantas vezes apenas preocupada com os promovidos da nossa poesia actual, numa espécie de atávico onanismo colectivo, propiciado e mantido pela exiguidade das nossas fronteiras). Admitamos, aliás, que o valor de uma obra não se avalia directamente pela quantidade de leituras de que é alvo, nem necessariamente pela qualidade das respostas críticas expendidas. Continuemos, entretanto, acompanhados por este poeta lúcido e visionário, que tem sabido sobreviver na sua mundividência muito própria, na expectativa de que a História persista em praticar os seus desígnios (in)sondáveis de irracionalidade e angústia:

---

<sup>55</sup> *Os Entes e os Contraentes* cit., p. 59.

os cegos dizem: veremos.  
nós vemos e calamo-nos.

os mudos gesticulam.  
nós temos as mãos nos bolsos.

os surdos põem a mão em concha.  
nós tapamos os ouvidos<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Alberto Pimenta, *A Sombra do Frio na Parede* cit., p. 36. Em “Nota” ao poema, a autor esclarece: “*Não se deveria escamotear nunca o problema dos deficientes, sob pretexto algum. Assim é que a poesia me faz sentido, como a vida. – Like gratefulness to God!*” (*Ibidem*).