

Hoje, não nos chamam escravos, mas temos dono:
denúncia e libertação em *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* de Alberto Pimenta

Inês Cardoso

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Pensar a arte da performance em Portugal, bem como as relações que esta tem vindo a estabelecer com a poesia, conduz-nos invariavelmente ao trabalho de Alberto Pimenta. Trata-se de uma obra vastíssima e que não se constitui apenas de poesia escrita, mas também de diversos ensaios, performances, atos poéticos e *happenings*. Considerando o afastamento temporal entre *Homo Sapiens* (1977) e *Homo Venalis* (1991), este artigo pretende demonstrar como ambos os *happenings* procuram responder a problemáticas comuns, encontrando o seu ponto de convergência na iminente possibilidade de denúncia e libertação.

Palavras-chave: Alberto Pimenta, *happening*, performance, poesia portuguesa

Abstract: Reflecting on Performance Art in Portugal, as well as the relations it has been establishing with poetry, leads us invariably to the work of Alberto Pimenta. It is a vast production which is not only constituted by written poetry, but also several essays, performances, poetic acts and *happenings*. Considering the temporal gap between *Homo Sapiens* (1977) and *Homo Venalis* (1991), this article aims to demonstrate how both these *happenings* try to answer common problems, finding its point of convergence in the imminent possibility of denunciation and liberation.

Keywords: Alberto Pimenta, *happening*, performance, Portuguese poetry

If something has happened here and now, if the actual is made of consequential, irremediable, and irrevocable acts and exchanges, and if these involve risk for the performers (and maybe for the spectators too), then there will be changes, new dimensions of integration and wholeness. Change will either be bunched, troubled, difficult — an initiation; or smooth and continuous.

Richard Schechner

No catálogo de *Registo(s) de Viver*, exposição comemorativa dos cinquenta anos da obra de Alberto Pimenta, encontramos um breve testemunho no qual o poeta, ao dar conta das várias facetas que caracterizam a sua produção, nos oferece uma definição para o conceito de performance: “chama-se PERFORMANCE: é apenas um poema que não pode ser dito por palavras... tem de ser escrito com o corpo... escrevi muitos assim” (Pimenta 2014: 29). Com efeito, não podemos afirmar que poesia e performance surjam na obra de Pimenta como formas artísticas marcadamente díspares ou independentes. Na realidade, encontramos-nos perante manifestações que devem ser perspectivadas de um modo integrado, revelando-se útil recordar as palavras do próprio poeta, quando questionado por Morgana Rech acerca da impossibilidade de fixarmos a sua obra numa só classificação:

faz-se isso com o Almada Negreiros, não é? É o Almada pintor... é o Almada poeta... é o Almada... da performance... o Almada é só um e é preciso integrar – a verdadeira maneira de entender é INTEGRAR... perceber como é que tudo aquilo são facetas de uma só pessoa... e normalmente uma pessoa criativa e onde a emoção supera... essa racionalidade do sistema... normalmente utiliza várias formas de expressar isso... porque se utilizasse só uma então estava no plano do sistema... dos políticos que também utilizam só uma e de uma certa maneira... e dos economistas que utilizam só uma e de uma certa maneira... e por aí fora... (Pimenta 2013: 105)

De facto, o carácter inovador da obra de Pimenta assentou, desde sempre, na coexistência de múltiplos vetores. Embora esta afirmação possa parecer desnecessária para

um leitor que possua um amplo conhecimento do trabalho do poeta, o certo é que nunca deixará de se revelar pertinente ressaltar que não apenas de poesia escrita se constitui esta obra, mas também de diversos ensaios, textos em prosa, performances, *happenings* e atos poéticos. Neste sentido, não é difícil compreender a razão pela qual pensar a arte da performance em Portugal conduz, invariavelmente, à atividade do poeta.

Como sabemos, os anos 1970 assinalam o início de um período particularmente profícuo ao nível do desenvolvimento da arte da performance em Portugal. Sandra Guerreiro Dias sublinha precisamente esse facto, destacando o surgimento dos primeiros festivais e afirmando que “[e]ntre 1977 e 1986, e após, têm lugar manifestações e experiências determinantes no campo específico da performance, que abrem o campo e a reflexão teórica sobre o assunto” (Dias 2016: 95). Ora, ao nível da obra de Alberto Pimenta, esta década corresponde não só à sua primeira publicação, intitulada *O Labirintodonte* (1970), como marca o regresso do poeta a Portugal, após cerca de dezasseis anos a viver na Alemanha, país onde exerceu a função de docente universitário. Assim, à semelhança de outros nomes, entre os quais Salette Tavares, António Aragão, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Pimenta participou ativamente num momento em que a exploração das potencialidades subjacentes à arte performativa se revelou extremamente criativa. Como refere, uma vez mais, Sandra Guerreiro Dias:

por oposição a uma memória do luto em torno de uma “revolução cultural” de teor marxista, amplamente defendida pela *intelligentsia* portuguesa nas décadas anteriores mas falhada por motivos, ainda, em grande parte, por estudar, este movimento de performance e poesia experimental inaugura, ainda que efemeramente, um momento pós-histórico e pós-utópico da arte portuguesa, situando-se para além das categorias históricas do luto e da disforia utópica que em grande parte marcaram a produção cultural e intelectual do país antes e imediatamente após 1974. (Dias 2015: 43)

Porém, não deixa de ser verdade que se torna necessário reportar à década de 1960 – período em que observamos o surgimento do Movimento da Poesia Experimental –, a fim de compreendermos a origem das primeiras experiências. Por conseguinte, torna-se relevante destacar dois importantíssimos *happenings*, tendo o primeiro ocorrido a 7 de janeiro de 1965 e o segundo no dia 17 de abril de 1967. Refiro-me, por um lado, a “Concerto e Audição Pictórica”, realizado por Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, Manuel

Batista, Mário Falcão e Melo e Castro, no âmbito da exposição *Visopoemas*, na Galeria Divulgação em Lisboa; por outro, a “Conferência Objecto”, relacionado com a exposição e publicação *Operação I* e cuja equipa foi constituída por Ana Hatherly, José Alberto Marques, Melo e Castro e Jorge Peixinho. Acerca destes dois acontecimentos, Ernesto de Melo e Castro refere: “Julgo que, embora diferentes essencialmente, estes foram os dois únicos ‘acontecidos’ *happenings* realizados em Portugal até aquela última data com carácter público, conscientemente preparados e executados como tais” (Melo e Castro 1993: 59).

Já em 2000, Alberto Pimenta foi entrevistado por José Mário Silva para o DNA, um suplemento do Diário de Notícias. Interessa-nos reportar a esta conversa, para tentar compreender qual a opinião do poeta acerca dos desafios e entraves com que o *happening* e a performance se deparam atualmente. Quando questionado sobre a possível efetividade destas linguagens artísticas, Pimenta respondeu:

Eu acho que um certo tipo de “happenings” continua a fazer sentido, mas temo que não exista muito espaço para eles no actual cenário mediático. Por exemplo, qualquer “happening” com uma intervenção política está a entrar no campo da manifestação. Há espaços hoje muito bem delimitados em que o “happening” não estará nunca, talvez, totalmente à vontade. O mesmo não se passa com a “performance”. É um espectáculo que exige muitíssimo, muito mais do que um espectáculo de teatro, porque não é representar, é qualquer coisa de único. (Pimenta 2000: s.p.)

Neste sentido, torna-se pertinente aprofundar a distinção entre os dois conceitos. Se a performance constitui um ato previamente anunciado, muitas vezes levado a cabo em museus ou em espaços próprios para o efeito, o *happening* pode ocorrer a qualquer momento em espaços banais do nosso quotidiano. Consequentemente, desenvolver uma reflexão em torno de um *happening* implica, *a priori*, o entendimento de dois pontos essenciais: em primeiro lugar, de que estamos perante uma forma artística intrinsecamente camaleónica; em segundo, de que se trata de um ato performativo imprevisível e, por definição, efémero. A reflexão proposta por Allan Kaprow pode, aliás, ajudar-nos a compreender o potencial criativo que subjaz a cada *happening*:

Composed so that a premium is placed on the unforeseen, a Happening cannot be reproduced. The few performances given of each work differ considerably from one another; and the work is over

before habits begin to set in. The physical materials used to create the environment of Happenings are the most perishable kind: newspaper, junk, rags, old wooden crates knocked together, cardboard cartons cut up, real trees, food, borrowed machines, etc. They cannot last for long in whatever arrangement they are put. A Happening is thus fresh, while it lasts, for better or worse. (Kaprow 2003: 20)

Efetivamente, o objetivo de pensar uma operação isolada apresenta-se como uma tarefa tão delicada quanto exigente. Embora seja possível identificar traços particulares no modo de execução de cada performer, o certo é que a tentativa de criar pontos de contacto entre diferentes operações pode, não raras vezes, revelar-se uma tarefa improfícua. Destaque-se a afirmação de RoseLee Goldberg, em *Performance Art: From Futurism to Present*: “no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution” (Goldberg 2001: 9).

O reconhecimento do afastamento temporal entre *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* poderia levar-nos a considerar arriscada a proposta de uma análise conjunta. Com efeito, se a primeira operação ocorreu a 31 de julho de 1977, dia em que Alberto Pimenta esteve exposto numa jaula do Palácio dos Chimpanzés do Jardim Zoológico de Lisboa, a segunda viria a suceder no dia 27 de maio de 1991, encontrando-se o poeta exposto para venda à porta da Igreja dos Mártires da mesma cidade. Porém, não deixa de ser verdade que estas operações parecem responder a problemáticas comuns. A denúncia de um mundo progressivamente mais desumanizado estabelece-se como um traço distintivo e unificador da globalidade da obra de Alberto Pimenta. Contra a violência perpetrada pelo poder político e religioso, estes dois *happenings* surgem como manifestações de uma profunda consciência da rudeza dos dias, bem como da violência incitada por um quotidiano no qual os automatismos se reificam.

Importa, neste sentido, considerar que o conjunto de mutações que caracteriza o nosso quotidiano remonta, precisamente, à década em que o primeiro *happening* em causa foi desenvolvido. Na verdade, os anos 70 e 80 transportam consigo inúmeras transformações, constituindo-se como períodos fulcrais para o entendimento dos processos subjacentes ao fenómeno da globalização. Assim, poderíamos cair no ato falacioso de

acreditar que a crítica aos valores propostos pelo neoliberalismo constitui um aspeto mais tardio da produção poética e performativa do autor. Todavia, o certo é que é possível constatar, já nas suas primeiras obras, a existência de um olhar profundamente lúcido face às consequências do modelo neoliberal. Recordemos, a título de exemplo, o poema “Recordação”, presente em *Os Entes e os Contraentes* (1971), por dar conta de preocupações inquietantemente atuais e que se encontram patentes nos *happenings* a analisar:

Acorda por vezes
e recorda então
a recordação da
corda côm de cor
da e salta a cor
da salta a recor
dação dorme sal
ta acorda e a co
rda trabalha enq
uanto dorme e re
corda também a r
ecordação do cão
pela corda na ta
rde côm de corda
a secar ao ar ac
orda na tarde côm
r de corda sente
a corda a apert
ar a apertar a a
pertar o ar e mo
rre enquant a c
orda continua a
trabalhar na ta
rde côm de corda (Pimenta 1971: 53)

A verticalidade da mancha gráfica sugere-nos, desde logo, a imagem de um corpo enforcado. Trata-se, no fundo, de um poema que expressa a rotina de um ser humano que

se insere na sociedade de consumo, regendo-se pelos princípios da otimização, da eficiência e da produtividade. Tal como Byung-Chul Han refere na sua obra *Psicopolítica*, perante o «regime neoliberal da auto-exploração, cada um orienta a agressão em direcção a si próprio. Esta auto-agressão transforma o explorado, não em revolucionário, mas em depressivo» (Han 2015: 16). Desta forma, torna-se evidente a razão que permite “a corda” – o sistema – continuar a trabalhar. Se a violência do modelo neoliberal reside, precisamente, na impossibilidade de lhe apresentarmos algum tipo de resistência conjunta, então compreendemos que enquanto a exploração de outrem pode levar à solidariedade entre os explorados, o fracasso da autoexploração apenas origina a frustração individual.

Note-se que em *A Agonia de Eros*, Byung-Chul Han afirma que a “sociedade do rendimento está dominada na sua totalidade pelo verbo *poder*, por oposição à sociedade da disciplina, que formula proibições e utiliza o verbo *dever*” (Han 2014: 17). Assim, torna-se fácil compreender que *Homo Venalis* se encontra temporalmente inscrito numa época dominada pela palavra *poder*. Contudo, tal não significa que *Homo Sapiens* não transportasse já traços de uma conjuntura semelhante. Na realidade, trata-se de um *happening* que, ao espelhar uma sociedade ainda vergada pelo espírito subserviente que perdurou ao longo de 41 anos de ditadura, dá igualmente conta de um pensamento em transformação.

Ademais, não deixa de se revelar curioso pensar a integração de ambas as operações em *IV de Ouros*, publicado em 1992. Como sabemos, esta obra, de carácter antológico, apresenta-nos parcelas dos registos de diferentes atos performativos desenvolvidos por Pimenta. No que diz respeito a *Homo Sapiens* e *Homo Venalis* é possível encontrar, já no final do livro, uma proposta de confronto entre as reações expressadas pela audiência. A irónica divisão destes textos, sugerida pelos títulos “Vox Populi” e “Vox Dei”, confirma a pertinência de pensar estas operações enquanto atos que encontram o seu ponto de convergência na iminente possibilidade de denúncia e libertação.

Seria, contudo, imprudente ignorar o facto de que o registo completo de *Homo Sapiens* se encontra originalmente publicado pela editora *&etc.* Torna-se relevante esclarecer que este livro se encontra dividido em três partes essenciais: em primeiro lugar, encontramos as palavras daqueles que se depararam com “um animal seu semelhante”

(Pimenta 1977a: 13); em segundo, o relato de Almeida Faria; e, por último, o “relato de dentro para fora”, escrito por Pimenta. Começamos por atentar numa passagem retirada do testemunho do próprio poeta, por se revelar elucidativa da intenção desta operação:

o que aqui está a acontecer não é transformável nem realizável noutra parte. apenas aqui, numa destas jaulas: por exemplo, nesta. da qual se vêm aproximando os visitantes. olho de relance para alguns, pergunto: que é que está a acontecer aqui comigo? e também: que é que está a acontecer aqui? e ainda: que é que está a acontecer aqui com eles? com estes homens? sei no entanto que não sou eu, mas sim eles, quem têm que achar as respostas. (*idem*: 51)

Desde logo, interessa destacar o modo como Pimenta parece adotar dois posicionamentos aparentemente distintos: ao assumir-se enquanto agente do ato performativo, o poeta não deixa de equacionar o seu papel enquanto espectador, questão que se encontra em perfeita consonância com o carácter profundamente autoanalítico da sua obra. Deste modo, não podemos deixar de recordar “Jardim Zoológico”, poema pertencente a *Ascensão de Dez Gostos à Boca*, publicado dois meses antes da execução de *Homo Sapiens*:

dum lado da jaula
os que vêm
do outro
os que são vistos

e vice-versa (Pimenta 1977: 87)

Podendo a obra de arte constituir-se como um gesto de rutura com a cultura uniformizada, então compreendemos que nela existe um poder transformador ao qual é possível expormo-nos. Assim, estas operações não deixam de transportar consigo um desafio que se impõe aos presentes. No ano de 1980, Alberto Pimenta foi convidado do programa Café Concerto, da Rádio Comercial, com o intuito de conversar com Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca acerca de *Homo Sapiens*. Nesta entrevista, torna-se evidente que o poeta compreendeu esta operação como um ato que visou, através do inusitado e do chocante, incitar o questionamento e a reflexão por parte do público:

Estão presos, naturalmente. A diferença entre estes animais que estão dentro da jaula e os animais... Entre os animais que estão dentro da jaula e os Homens que também estão dentro de jaulas, mas invisíveis, jaulas de outro tipo, jaulas espirituais, a diferença é que estes aqui naturalmente não foram voluntariamente para dentro da jaula. Abra-lhes a porta e verá que eles voam, vão-se todos embora. Mas na sociedade humana abra-lhes a porta, tente abrir-lhes a porta. E a obra de arte normalmente é uma dessas tentativas de abrir a porta, mas pouca gente a aproveita. E eu quando me meti aqui dentro da jaula, isso foi também uma abertura, foi um abrir da jaula. Quer se queira quer não, foi. Quer se tenha aproveitado ou não essa intenção. (Pimenta 1980: 5min51seg)

O mesmo propósito parece nortear a intenção que levou Alberto Pimenta a criar *Homo Venalis*. Perante uma sociedade na qual o ato de homogeneizar surge como o mecanismo de controlo mais eficaz, questionar o discurso dominante, bem como os comportamentos estabelecidos e legitimados pelo senso comum, parece apresentar-se como o único caminho para uma possível libertação. De resto, este exercício encontra-se intimamente relacionado com um processo que o poeta impôs a si mesmo. Trata-se de um projeto que se encontra, inevitavelmente, conotado com um profundo trabalho sobre a linguagem e que podemos considerar fulcral para o entendimento da sua obra – o projeto de desaprendizagem:

Nasci há quarenta e dois anos. Como não existe o direito explícito ao analfabetismo, que eu acho que seria um direito do homem como outro natural, fui para a escola, ensinaram-me uma data de coisas. Começaram-me a ensinar, nessa altura, muito cedo, e durante cerca de quinze, dezasseis, dezassete anos, ensinaram-me muitas formas de comportamento e muitas coisas acerca da vida, que me foram complicando cada vez mais a vida, dificultando-me. (...) A partir de uma certa altura decidi começar a desaprender essas coisas todas que me ensinaram. Naturalmente, comecei pelas últimas que são as mais fáceis e estou em pleno processo de desaprendizagem e espero, tendo tempo para isso, levá-lo a bom termo durante a minha vida. (*idem*: 0min55seg)

De modo a compreendermos a perplexidade experienciada pelo público, torna-se pertinente reportarmo-nos aos registos fotográficos de ambos os *happenings*:



(Pimenta 1977a: 1)

Esta fotografia, da autoria de Jacques Minassian, poderia levar-nos a considerar desconcertante a ideia de visionar um homem dentro de uma jaula, especialmente se considerarmos o modo como a figura do chimpanzé contrasta, desde logo, com a imagem do poeta. Com efeito, a câmara de Minassian capta um momento em que a posição corporal do animal sugere uma ideia de humanização do mesmo. A cabeça, levemente curvada e segura pela mão, remete para um momento de reflexão característico do ser humano. A seu lado, podemos ver o performer, que permaneceu enjaulado das 16 às 18 horas, acompanhado por vários objetos, entre os quais um caderno no qual anotou as reações dos presentes. O que se torna interessante constatar é que enquanto o poeta estava enjaulado voluntariamente e, como tal, rodeado por grades visíveis, aqueles que contra a sua própria vontade permaneceram estáticos a observá-lo encontravam-se aprisionados por grades invisíveis e espirituais. Tal como Pimenta refere, “trazem roupa quente demais e sapatos apertados, vê-se que a roupa os incomoda e que têm os pés maçados, passam de um pé para o outro, porque ficam aqui muito tempo, estão aqui a contragosto (...), mas estão, porque os outros estão” (*idem*: 54). Esta mesma subjugação voluntária e inconsciente da humanidade parece encontrar-se também evidenciada em *Homo Venalis*, cujo registo fotográfico foi efetuado por Fernando Aguiar:



(Pimenta 1992: 25)

Como podemos compreender, o poeta apresentou-se minuciosamente embrulhado e acompanhado por dois cartazes, sendo que no primeiro pode ler-se a mensagem “Homem Vende-se. Trata: Divisão de Recursos Humanos do Estado” e, no seguinte, a respetiva tradução em inglês. A recolha das palavras da audiência processou-se, similarmente, durante o período em que Pimenta permaneceu voluntariamente exposto. Desta forma, das 17h30 às 19h30, foi possível reunir diversos comentários que expressam um profundo desassossego, resultante do confronto do ser humano com a sua própria fragilidade. Passagens como “— Mete mesmo impressão, coitado” (*idem*: 67), ou ainda “— Eu gostava de ir lá mexer, mas não sei porquê tenho medo...” (*ibidem*) parecem espelhar não apenas um mundo no qual a miséria do outro não encontra um porto seguro, mas também uma sociedade que, em evidente situação de desconforto, opta por permanecer imóvel, a fim de validar uma liberdade ilusória. De facto, e embora houvesse exceções, a tendência apresentada pelos presentes foi a de particularizar o caso bizarro daquele homem, negando

assim qualquer tipo de identificação com o mesmo. Alberto Pimenta dá conta deste fenómeno, considerando-o transversal às duas operações em causa:

É extraordinário imaginar o que passa pela cabeça de alguém para dizer certas coisas que ali se disseram. É curioso verificar que a atitude recorrente foi uma certa forma de distanciamento. Diziam que eu era maluco, ou que tinha feito alguma coisa para merecer aquilo, ou que estava a fazer publicidade. (...) Eu fiz, 14 anos depois, uma coisa a que chamei “Homo venalis”, uma espécie de “homem vende-se”, ali junto a uma igreja do Chiado, num dia do turista, embrulhado numa grande serapilheira e os comentários, as hipóteses de explicação, foram praticamente os mesmos. “Isto é um filme”. “Isto é publicidade”. Quer dizer, as pessoas queriam defender-se, pensando “isto não é comigo”. (Pimenta 2000: s.p.)

Na verdade, compreender o impacto que subjaz a estas duas operações pressupõe o entendimento de que ninguém passa impune à crítica mordaz proposta pelo performer. Segundo Carlos Nogueira, encontramos-nos perante uma denúncia que “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” (Nogueira 2004: 442). Por outras palavras, a iminente possibilidade de um autorreconhecimento pela negativa pode, não raras vezes, dificultar o estabelecimento de uma relação empática com a audiência. Uma análise cuidada das anotações retiradas não só confirma integralmente as afirmações do poeta, como permite constatar que os posteriores registos em livro se dirigem a um leitor bastante específico. Atentemos, primeiramente, nos comentários em torno de *Homo Sapiens*:

- Tem cara de parvo, deve ser anormal.
- Tem um tipo esquisito.
- Se calhar é tarado sexual. – Não, ele é racional. – Mas não fala.
- Vamos mas é embora daqui.
- Ele é português? – Deve ser estrangeiro.
- Ele que ali está, é porque alguma fez. (Pimenta 1992: 64)

Esta intervenção visava denunciar não só o modo como o sistema, minuciosamente concebido, apenas permite a liberdade dentro de jaulas, mas também a forma como a

própria força humana sempre residiu na imposição de grades – ou seja, num jogo de poder que pressupõe, invariavelmente, a submissão do outro. Embora seja inquestionável que este *happening* constituiu uma transposição da grade, não deixa de se revelar desolador observar que, catorze anos depois, a necessidade de abrir a porta permanecia tangível. Uma vez mais, torna-se difícil não constatar que a grande maioria dos presentes rapidamente desumanizou Alberto Pimenta. No fundo, trata-se de um público que profere comentários diante do performer como se este não fosse capaz de os ouvir ou compreender:

- Ele que está ali, está a ganhar bem. – Mas é um homem ou um boneco?
- Eu é que não tinha coiso para estar ali...
- (...)
- Olha, vem aí a camioneta para levar o morto, isto é um morto.
- Homem vende-se! É maricas, o gajo!
- Mas isto é algum estrangeiro. (*Idem*: 65)

Perante uma realidade cada vez mais absurda e desumanizada, *Homo Venalis* apresenta-se como uma crítica acérrima à decadência da pós-modernidade. Em “Questões de Vocabulário”, Rosa Maria Martelo afirma: “o neoliberalismo diz-nos (e repete-nos) que vivemos sempre entre o *risco* e a *competitividade*, num mundo onde apenas triunfam os que são guiados por objetivos como os de *optimizar a produtividade, a qualidade, a eficiência*” (Martelo 2013: 6). Com efeito, a sobrevivência do sistema capitalista assenta não apenas na debilidade causada por um quotidiano onde tudo é efémero e passível de ser mercantilizado, mas também na aura de incerteza que propicia a inoperância e a resignação. Poderá existir forma mais contundente de combater este marasmo do que confrontar os presentes com a constatação de que até os próprios direitos humanos se encontram, também eles, reduzidos à insignificância de poderem ser comercializados? Sendo verdade que Pimenta sempre persistiu na resistência ao temor provocado por estas lógicas corrompidas, não podemos afirmar que alguma vez o poeta se tenha revelado ingénuo face à sociedade em que se insere. Recordemos, por exemplo, os versos que findam *Ainda há muito para fazer* (1998):

*mas
ainda a propósito de tonto
dizia o de Epidauro
ao doente receoso
do banho que lhe propunha:
não há cura
para quem tem tanto apego
à qualidade do próprio lixo (Pimenta 1998: 82)*

Acresce que se torna também evidente o porquê de Pimenta considerar que a intervenção patente em *Homo Sapiens* não poderia ser equacionada noutra local. Embora a ideia de concretizar este *happening* tenha surgido na Alemanha, sabemos que a efetividade da mensagem transmitida no ato performativo depende, não raras vezes, do espaço em que este é realizado: “Eu tive essa ideia já na Alemanha, muito tempo antes. Mas nem sequer pensei em fazê-la, porque passaria a ter, imediatamente, uma outra conotação. Eu seria logo o estrangeiro, o imigrante. E isso não me interessava” (Pimenta 2000: s.p.). Ademais, afirmações como “— Antes do 25 de Abril não havia nada disto” (Pimenta 1977a: 21), ou ainda “— Ó pá, isto é um festival do caraças. Vamos embora, que isto é para nos tramar!” (*ibidem*) expressam, de um modo exímio, a desconfiança subjacente a uma mentalidade moldada pela opressão vivida aquando do Estado Novo. Sobre a relevância do espaço na ação performativa, Vera M. Pallamin esclarece:

Sendo uma aventura no sensível, a performance repotencializa o mundo, nele abrindo novos terrenos. Ao efetivar-se promove uma reviravolta na imediaticidade do espaço habitual ou familiar: é o oposto do lugar-comum, configurando, em seu campo de ação, um ‘espaço incisivo’. Sua concreção exige uma consciência aguçada quanto à temporalidade do gesto e sua carga semântica, imantando-a num espaço de atuação que se torna devorador: nada será insignificante, nenhum detalhe será desprezível. (Pallamin 2007: 184)

Deste modo, torna-se válido afirmar que a opção de desempenhar *Homo Venalis* à porta da Igreja dos Mártires de Lisboa em nada se revela gratuita. Inegavelmente, o conservadorismo político parece ter caminhado sempre de mãos dadas com o domínio religioso, tornando-se expectável que o poeta nunca tenha deixado passar impunemente os

resultados devastadores dessa mesma realidade. Profundamente consciente da influência que a Igreja Católica detém na construção dos valores morais ocidentais, a denúncia formulada apresenta-se tão incisiva quanto desencantada. A leitura dos comentários proferidos pelos presentes permite-nos, aliás, constatar que Pimenta se encontrava precisamente diante da sociedade que pretendia desmascarar: “— Ao que isto chegou!/ — Aqui à porta da Igreja onde eu venho rezar o terço é que se vem pôr isto!” (Pimenta 1992: 65).

Revela-se ainda interessante compreender em que momento se efetivou o poder transformador destes atos performativos. Em *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Erika Fischer-Lichte dá conta de como a performance se constitui enquanto parte integrante da realidade, incitando a reflexão em torno da mesma: “The lives of all participants are entwined in performance, not just metaphorically but in actual fact. Art could hardly get more deeply involved with life or approximate it more closely than in performance” (Fischer-Lichte 2008: 205-206). De facto, o diálogo de pendur reflexivo e silencioso em que assentam estas operações encontra, de um modo inegável, o seu expoente máximo nas interpretações oferecidas por um número reduzido de espectadores: “— Ele se calhar também está ali a mostrar como nós somos” (Pimenta 1977a: 25); “— É para pôr as pessoas a pensar” (Pimenta 1992: 67).

Resta, por último, questionar: poderia o poético residir no entendimento destas operações? Ou, se preferirmos, seria possível afirmar que a qualidade de poético se encontra intimamente conotada com o posterior registo em livro? Ao que é possível acrescentar ainda outra pergunta: bastará a própria imagem de um homem cativo para considerar estes *happenings* poéticos? Alberto Pimenta oferece-nos respostas e, uma vez mais, não deixa de se revelar curioso constatar como as palavras que ilustram *Homo Sapiens* poderiam, na verdade, aplicar-se a *Homo Venalis*:

Creio que poético é um conjunto... das duas coisas... creio que só uma sem a outra não seria... só a exibição do Homo Sapiens para outros assim sem mais... seria um mero ato circense — o que tem o seu encanto — mas não é poético ainda... é um ato incompleto... tão incompleto que a questão será... mas o que é isto? indefinidamente todos perguntarão o que é isto... agora... é definitivo? não é?... um homem estar dentro da jaula e como... agora acrescentando a isso o que uma série de gente anônima que vai ao jardim zoológico ver animais diz perante esta circunstância... temos a dialética perfeita da

criação e da receção... algo de inesperado... algo que quer ter um sentido e que ele adquire nesse momento... no momento em que há uma certa receção... uma certa expressão dessa receção... então o poético é essa totalidade... e só poderia ser naquela circunstância até em certo ponto real que se chama jardim zoológico... ou seja, isto feito numa galeria não tinha absolutamente nada de poético... tinha de artístico sim... que é uma coisa diferente... era um ato de artista... construir uma jaula numa galeria e meter-se lá dentro da jaula... é uma forma artística... uma forma de criação de arte... de estética artística... mas não era poético ainda... não era... (Pimenta 2013: 107)

Bibliografia

Dias, Sandra Guerreiro (2015), “Arte da performance, poesia e pós-utopias nos anos 80 em Portugal”, *digitAR*, nº 2, 39-51.

-- (2016), *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, Tese de Doutoramento em Linguagens e Heterodoxias: História, Poética e Práticas Sociais, Universidade de Coimbra.

Fischer-Lichte, Erika (2008), *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London, Routledge.

Goldberg, Roselee (2001), *Performance Art: from futurism to the present*, London, Thames & Hudson.

Han, Byung-Chul (2014), *A Agonia de Eros*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

-- (2015), *Psicopolítica*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Kaprow, Allan (2003), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press.

Martelo, Rosa Maria (2013), “Questões de Vocabulário”, *Cão Celeste*, nº 4, 5- 13.

Melo e Castro, Ernesto de (1993), *O fim visual do século XX e outros textos críticos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Nogueira, Carlos (2004), “Da Irreverência como Princípio Estético ou a Poesia de Alberto Pimenta”, *Separata de Dedalus*, nº 9, 427-458.

Pallamin, Vera (2007), “Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano”, in *Espaço e Performance*, Brasília, Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 181-193.

Pimenta, Alberto (1970), *O Labirintodonte*, Coimbra, Edição de Autor.

-- (1971), *Os Entes e os Contraentes*, Coimbra, Atlântida Editora.

-- (1977), *Ascensão de Dez Gostos à Boca*, Coimbra, Atlântida Editora.

-- (1977a), *Homo Sapiens*, Lisboa, &etc.

-- (1980), “entrevista por Aníbal Cabrita e Jorge Fallorca”, in *Café Concerto*. <http://cafe-concerto.podomatic.com/entry/2010-11-06T12_58_29-07_00>

-- (1992), *IV de Ouros*, Lisboa, Fenda Edições.

-- (1998), *Ainda há muito para fazer*, Lisboa, &etc.

-- (2000), “entrevista por José Mário Silva”, in *DNA: Suplemento do Jornal de Notícias*. <<http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2010/07/alberto-pimenta-entrevista-ao-dna-em.html>>

-- (2013), “entrevista por Morgana Rech”, in *A vontade de criar (arte literária): Uma leitura inaugural acerca da existência de Alberto Pimenta*. <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70671>>

-- (2014), *Catálogo da Exposição Registo(s) de Viver*, Lisboa, Perve Global.

Schechner, Richard (2010), *Performance theory*, London, Routledge.

Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta*. Integra o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa como investigadora em formação. Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013 – POCI-01-0145-FEDER-007339.