

A FACE CRÍTICA DO POETA EM *INDULGÊNCIA PLENÁRIA*, DE ALBERTO PIMENTA

THE CRITICAL FACE OF THE POET IN *INDULGÊNCIA PLENÁRIA*, ALBERTO PIMENTA

Ana Cristina Joaquim

RESUMO

Trata-se de um ensaio, cujo mote incide sobre a maneira de junção entre crítica e poesia, entre ética e estética, no longo poema *Indulgência Plenária* de Alberto Pimenta. Para o presente propósito, importa considerar a crítica numa dupla acepção: numa das abordagens possíveis, como um viés de leitura que explicita alguns dos procedimentos de linguagem, de modo que a escrita poética é apresentada como procedimento que se dobra sobre o seu próprio meio de efetuação, permitindo que a reflexão e a valorização da escrita seja evidenciada; e, numa outra possibilidade de abordagem, a crítica no sentido mesmo de um exame detalhado seguido de avaliação acerca do fato motivador da elaboração deste longo poema (a saber, a violência – seguida de morte – sofrida pela transexual Gisberta Salce na cidade do Porto), momento em que a conjunção entre ética e estética se fará pertinente. Tendo em vista o fato de que Alberto Pimenta também escreveu ensaios críticos, importa, por fim, considerar esta terceira acepção da crítica: gênero literário característico que servirá como base de algumas das reflexões suscitadas pelo poema. Desse modo, pretendemos pensar crítica e poesia como realizações confluentes na atividade de Alberto Pimenta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Crítica; Alberto Pimenta.

ABSTRACT

This is an essay whose motto focuses on the junction between criticism and poetry, between ethics and aesthetics, in the long poem named *Indulgência plenária* of Alberto Pimenta. For present purposes it is important to consider criticism in a double sense: first of all, a way of explanation of some of the procedure language, so that poetic writing is presented as

a procedure that folds over their own means, which allows reflection and valorization on the writing evidence; and, in another possible approach, criticism towards a detailed examination followed by evaluation about the motivating fact on which this long poem was wrote (violence - followed by death - suffered by the transsexual Gisberta Salce in Porto/Portugal) –, at this moment of the analyses, the conjunction of ethics and aesthetics will be relevant. Alberto Pimenta also wrote critical essays, which matter consider this third meaning of criticism: a characteristic literary genre that will be the basis of some of the reflections raised by the poem. We intend to think how the criticism and the poetry are confluent achievements in Alberto Pimenta activity.

KEYWORDS: Poetry; Criticism; Alberto Pimenta.

AS MULTIFACES DE ALBERTO PIMENTA

Alberto Pimenta chama atenção pela diversidade de sua atuação criativa que abarca, para além das artes tipicamente difundidas no século XX – tais como a performance, a vídeo-arte, a instalação, a colagem –, as artes propriamente letradas: a poesia, a crítica ensaística e o ensino (foi Leitor Português em Heidelberg, onde viveu por longos anos exilado em função da ditadura salazarista e, já de volta a Portugal, passa a lecionar na Universidade Nova de Lisboa até sua aposentadoria em 2007). Como poeta, publicou seu primeiro livro, *Labirintodonte*, em 1970. Em edição mais recente do volume, define a poesia como um jogo, e oferece ao leitor as diretrizes do jogo empenhado por si:

Claro que o termo “experimentalista” com que seguidamente foi definida a minha poesia não passa do labéu criado pela ignorância que não sabe que toda arte (excepto a académica, honra lhe seja feita) não é mais nem menos que modo de experimentar, a fim de tentar atingir formas novas de expressão, podendo chegar nelas a um conhecimento também novo em relação ao até então estatuído. É o que de resto se passa com o chamado método científico. Usado sem acinte, o termo pode assentar à minha escrita e às minhas acções poéticas, considerando que muito dela e delas, para quem está de fora, pisa os riscos que delimitam o campo de jogo poético-social. Claro que o meu jogo não é esse, como não o foi para tantos artistas ao longo dos tempos. O meu jogo passa-se no campo da “perturbação mental em que assenta a filosofia” (J. O. Urmson) e em que assenta o sistema social e as relações humanas, e tudo isso assenta na falsidade chamada língua. O que eu hoje faço (não sei se farei amanhã, é evidente), poemas muito longos, descritivos, épicos à sua maneira erótica ou cínica (ou seja, manifestos de salvação possível do indivíduo no meio do terror colectivo) é o que (nesta ou noutra dimensão) sempre fiz. (PIMENTA, 2012, p. 4).

O trecho supracitado é valoroso, uma vez que evidencia algumas questões que circulam em torno da criação do poeta: uma delas – provavelmente a mais recorrente – diz respeito à inserção de seu trabalho artístico no movimento PoEx (Poesia Experimental), largamente difundido por Ernesto Manuel de Melo e Castro e Ana Hatherly a partir da década de 60. Alberto Pimenta não apenas participou ativamente de eventos promovidos pela PoEx (exposições, performances, publicações coletivas), como apresentou uma produção bastante afinada com as diretrizes do movimento, uma vez que se dedicou, em grande parte, a uma poesia que evidenciasse a visualidade e sonoridade dos símbolos gráficos e fonéticos, bem como permitiu que outras mídias (tais como a gestualidade, o vídeo, a plasticidade) compusessem, juntamente com a palavra, sua atuação poética. Seu principal motivo de recusa incide sobre um fato, de tal modo declarado: “Programa e poética aplicada são pouco compatíveis (...). Escolas estéticas, além do vago odor a centros iniciáticos paroquiais, levam lenta e seguramente ao maneirismo, ou pior, ao autoplágio.” (PIMENTA, 2012, p. 5). Ora, temos já a faceta crítica do autor aqui colocada: a reflexão acerca da sua inserção no ofício poético é atestada em favor da reinvenção constante, por isso a recusa de se definir com base em qualquer movimento, que sempre exige do partícipe o cerceamento criativo em função da obediente militância em relação a uma estética determinada. A faceta crítica aparece ainda no modo como Pimenta define seu campo de atuação, ao enfatizar a postura do indivíduo diante do *terror colectivo*. Ora, é mesmo uma demarcação extremamente crítica a de situar sua atividade poética nestes termos, não apenas por afirmar o caráter individual do ofício (de algum modo já patente na recusa de se definir em relação ao movimento PoEx), mas sobretudo por manifestar seu ponto de vista sobre o “coletivo” de modo bastante negativo. Não aderir à coletividade é, sem dúvida, uma postura crítica *per si*, uma vez que exige do indivíduo a constante atenção ao “fora”, uma atenção necessariamente crítica que imprime nas atividades individuais a força mobilizadora da reinvenção constante. Para que o “si próprio” não se pareça com nada (de modo que a nada esteja vinculado), e para que não se pareça, antes de mais nada, consigo mesmo.

Adiante: seria possível uma listagem bastante extensa de exemplos dessa (auto)reinvenção constante empenhada por Alberto Pimenta – resultado da crítica contra a estabilidade prevista nas coletividades de modo geral –, desde a sua célebre performance (em que esteve nu numa jaula junto com macacos a gravar a reação das pessoas que se deparavam com a surpresa em forma de intervenção), até poemas tais como *Discurso sobre o filho da puta* (1ª edição de 1977, década de seu retorno à Lisboa e do fim do governo salazarista) – altamente crítico e irônico, já que a maneira com como o “filho da puta” é apresentado subverte qualquer possibilidade de delimitação histórica ou contextual acerca das motivações, definições, traços distintivos ou *modus operandi/vivendi* como possibilidade de demarcação do protagonista acerca de quem se discursa: “o filho da puta” está

em todos os lugares, vive, age e morre de todas as maneiras, é onipresente; também em *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta* – sobre a invasão do Iraque pelos Estados Unidos –, em que lemos: “A guerra não é/ Nunca de ideias,/ É sempre de falta delas.” (PIMENTA, 2005, p. 21); e dentre uma imensidade de outros títulos, finalmente, o livro de que trataremos mais pormenorizadamente: *Indulgência plenária*, publicado um ano após a morte da transexual brasileira, Gisberta Sauce na cidade do Porto em 2006.

O CONTEXTO DE SURGIMENTO DE *INDULGÊNCIA PLENÁRIA*

Em 2007, Alberto Pimenta publica um longo poema/livro com título proveniente do discurso religioso: *Indulgência Plenária*. Conforme o catecismo divulgado pela Igreja Católica, lemos, no parágrafo 1471 da *Indulgentiarum Doctrina*:

§1471 “Indulgência é a remissão, diante de Deus, da pena temporal devida aos pecados já perdoados quanto à culpa, que o fiel, devidamente disposto e em certas e determinadas condições, alcança por meio da Igreja, a qual, como dispensadora da redenção, distribui e aplica, com autoridade, o tesouro das satisfações de Cristo e dos Santos” (Paulo VI, Const. Apost., *Indulgentiarum doctrina*, 1) “A indulgência é parcial ou plenária, conforme libera parcial ou totalmente da pena devida pelos pecados (*Indulgentiarum Doctrina*, 2). Todos os fiéis podem adquirir indulgências (...) para si mesmos ou para aplicá-las aos defuntos” (CDC, cân 994). (AQUINO, 2005)

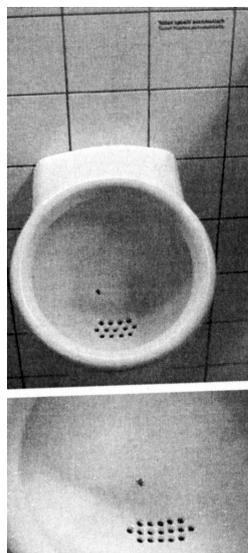
Ao começarmos a leitura do poema, entretanto, nenhuma informação religiosa nos salta à vista – a despeito de uma menção a Dante Alighieri: “conheci-te no mictório/ do aeroporto de Schiphol/ águas mais praticadas/ que as do Paraíso de Dante” (PIMENTA, 2007, p. 7), redimensionada em função da transgressão que promove ao aparecer ao lado de um mictório nas cercanias de Amsterdam. Tampouco alguma informação judicial (que, como veremos, também se faz pertinente para entender o contexto de surgimento da obra). Recorremos, então, a informações extra-poéticas motivadas pelo nome *Gisberta* que figura no poema, pela primeira vez, apenas na página 24. Na página 31, o nome completo *Gisberta Salce*, e a confirmação de que se trata de um poema composto a partir de um crime bárbaro ocorrido na cidade do Porto/Portugal, em 2006, um ano antes da publicação do livro em questão. A transexual brasileira Gisberta Salce, nascida em 1960, na cidade de São Paulo, e habitante do Porto desde 1990, é a protagonista deste longo poema que resulta, não apenas em uma homenagem e em um grito de indignação diante de tamanha violência – Gisberta, aos quarenta e cinco anos, é brutalmente torturada por um grupo de doze menores portugueses com idade entre doze e dezesseis anos –, mas em uma reflexão bastante complexa que integra ética e estética.

A crítica, tal como aqui se coloca, nada mais é do que a formali-

zação individual de um suposto encontro deste sujeito poético com a “personagem da vida real”, em que se nota a enfática discordância em relação ao discurso coletivo acerca do fato narrado. Importa frisar que o discurso coletivo, se entendido como a veiculação da notícia em jornais, repercussão local, debates comunitários para que se pensasse em um modo de ação que evitasse acontecimentos futuros semelhantes foi quase inexistente e, ironicamente, o maior coro contra o qual Alberto Pimenta se manifesta nesse poema, é o coro do silêncio. Por outro lado, há um discurso coletivo insistentemente veiculado, seja de forma explícita ou implícita, que serve de sustentáculo para a determinação cultural histórica e geograficamente circunscrita. Tal discurso, nesse caso, contra o qual Alberto Pimenta se manifesta, é não apenas prescritivo como discriminativo; defende e estimula a existência de modelos subjetivos (com ênfase para o aspecto da sexualidade de que qualquer subjetividade necessariamente se compõe) que obedeçam à formalização social preestabelecida, a saber: a formação social a partir de núcleos familiares consumidores, que não abalem a estrutura político-econômica vigente. Ao mesmo tempo, condenam e excluem as elaborações subjetivas que, de algum modo, possam abalar minimamente a estrutura dominante. No sentido que aqui se coloca, portanto, a crítica contra o coletivo coincide com a crítica contra o social: contra o pacto de “higienização” que a sociedade sela diante de comportamentos e elaborações subjetivas que fujam ao preceito da convenção.

INTERSECÇÕES CRÍTICO-DISCURSIVAS

O poema é precedido por uma fotografia de um urinol masculino com um recorte que evidencia a sequência de pequenos furos alinhados em três sequências, por onde deve escoar a urina: na primeira linha, uma sequência de quatro furos, na segunda, uma sequência de cinco furos, na última linha, uma sequência de quatro furos novamente, e acima desta pequena composição, uma mosca morta, um pouco deslocada à esquerda, conforme reprodução a seguir:



Nos versos introdutórios do poema, tal como transcrevemos há pouco, somos notificados de que este é o cenário de um primeiro encontro entre o sujeito poético e este “tu” que, saberemos algumas páginas adiante, faz referência à transexual Gisberta Salce. Sobre este primeiro encontro, o sujeito poético se pronuncia: “Olhaste e disseste bem alto/ Mosca e Haiku/ E saíste” e, na estrofe seguinte:

fiquei emocionado
fiquei intrigado
e na ânsia de seguir no teu encalço
fechei a carcela antes do tempo
senti as pernas húmidas
Era como se o dourado Juppiter fluvialis
viesse repetir comigo a visita à Dama da Torre
não sei se para gerar algum simbólico Perseu
quem podia saber. (PIMENTA, 2007, p.7-8)

Essa experiência estética inicial provocada pela intervenção de Gisberta, que faz com que o sujeito veja uma formalização poética num urinol (isto é, um haikai vem à luz a partir dos buracos funcionalmente elaborados para o escoamento da urina), muito tem a dizer sobre a construção de um olhar que, de modo acentuadamente crítico, subverte uma imensa gama de ditames morais instituídos, a começar pelo óbvio: um mictório, isto é, um lugar de depósito de dejetos, daquilo que já não serve ao corpo funcional, é subvertido de modo a tornar-se um lugar onde a experiência estética ocorre, um lugar que possibilita que este sujeito se emocione. “A Mosca”, conforme a voz de Gisberta concebida no poema, além da função prática de “atrair sobre ela o jato da mijada/ e assim evitar salpicos para fora” (PIMENTA, 2007, p. 8), também é conotada poeticamente, de acordo com o mesmo procedimento subversivo acima mencionado: “parece uma violeta esmagada/ num livro de orações” (PIMENTA, 2007, p. 9) (essa imagem deverá ser lembrada no desenrolar do texto e retomada em momento oportuno).

Na sequência do poema, a pressa com que o sujeito deseja ir ao encontro de Gisberta faz com que a urina escorra por suas pernas e este ato – com aceitação social apenas reservada às crianças de pouca idade, que ainda não aprenderam a controlar os instintos; aos loucos, que de alguma maneira enveredaram pela via instintiva; ou aos velhos, que já desaprenderam a controlar os instintos – é subvertido mediante a referência a Júpiter, deus da fecundidade, que assume a forma de chuva de ouro (metáfora da urina, tal como o poema sugere) para conseguir entrar na torre de bronze e fecundar Danae (mitologia grega), dando origem a Perseu. A subversão é mais complexa do que parece, uma vez que poderíamos supor o sujeito poético na posição de Júpiter; a Deusa da Torre, Danae, na posição de Gisberta; e Perseu, fruto desse encontro fecundo, seria, portanto, o próprio poema composto a partir dessa casualidade.

DA ÉTICA À ESTÉTICA (OU VICE-VERSA)

Uma atualização das relações mitológicas é o que ocorre nesse encontro entre um poeta e uma transexual que, tal como a grega Danae (embora por circunstâncias diversas...) é impedida de ter filhos. Impedimento, mais uma vez subvertido pela geração, como já sugerimos, do simbólico Perseu: o poema. As referências mitológicas abundam ao longo do poema, conforme atesta a seguinte passagem em que o sujeito poético interpela Gisberta: “passaste a fazer parte/ duma trupe clássica” (PIMENTA, 2007, p. 13). Ora, essa indicação é de grande utilidade para pensarmos o enlace entre construção identitária, ética e elaboração estética que propusemos como chave de leitura do poema, exatamente na linha de como Emerson Inácio estabelece essa relação que, embora se pronuncie acerca do travesti, suponho ser válida também no caso do transexual:

(...) o que aqui entendo por “travesti” é um procedimento estético-literário oriundo do desejo de um corpo em transformação, em deriva identitária, todo ele performance de gênero, identidade, trans-formação. Ao que redundo do “vir a ser” de que nasce toda obra literária e sobre o que se faz também o corpo travesti, nas suas múltiplas potências. (INÁCIO, 2012, s/p)

E, mais adiante, depois de pensar o travestimento, de forma bastante ousada, em poetas como Sá-Carneiro, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, ou Al Berto, afirma:

Discursivizam-se nos poemas que para serem como elas também precisam ser travestis, transformando-se, modificando os próprios corpos numa engenharia textual que é antes de qualquer coisa resistência a uma linguagem dicotomizada em masculino e feminino; inacabada, portanto, posto que não consiga absorver essa outra e nova experiência. (INÁCIO, 2012, s/p)

Em confluência, Severo Sarduy afirma:

Esses planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário. Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura. (SARDUY, 1979, p. 50)

Esse inacabamento da linguagem como resultado da resistência a uma visão dicotomizada, do qual nos fala Emerson Inácio, é o ponto de maior coincidência entre o discurso poético e o discurso de construção sexual ou de gênero, e creio que não deve ser visto como falta, carência ou incompletude, isto é, na mesma medida em que a linguagem poética tem como característica de maior valor desencadear uma rede discursiva sem limite de finitude, também o corpo, ao refletir a construção identitária, é inacabado no sentido muito próprio de situar-se no eixo do vir a ser, de

forma que a ambos – ao discurso poético e ao discurso de gênero – são caras a movência ou a metamorfose como princípio constantemente gerador. Em confluência com essa perspectiva, se situa o pensamento da estudiosa de gênero Anne Fausto Sterling, que acusa “Os modos euro-americanos de entender o funcionamento do mundo, que dependem, em grande parte, do uso de dualismos – pares de conceitos opostos, objetos ou sistemas de crenças (...) Nós geralmente fazemos uso dos dualismos como forma de hierarquização dos argumentos.”² (STERLING, 2000, p. 21). Hierarquizar não significa senão estabelecer valores e “desvalores” que adquirem, respectivamente, aceitação ou condenação social. Conforme se nota, há pouco espaço para a dúvida ou para a transformação, que, nada mais é do que o espaço da construção dos possíveis no qual a literatura se empenha. Também neste sentido, podemos afirmar a face crítica do poema de Pimenta, uma vez que a elaboração poética de um fato social verídico – como ocorre em *Indulgência Plenária* – demonstra grande consciência diante do aparato escritural e da abertura significativa que a poesia é capaz de operar: há sempre um ganho considerável e, no caso de propormos tal composição poética como um fato crítico, esse ganho não é destituído de uma reflexão ética, de modo que o grande valor implicado no poema em questão está subsumido a um fato de propriedade linguística mesma – uma nova elaboração discursiva permite que a nossa percepção sobre os fatos do mundo seja também reelaborada. Há, por trás deste poema, sem dúvida, a grande consciência crítica implicada no uso criativo da linguagem. Linguagem, por sua vez, geradora de espaços empoderadores e, por si só, via para subversão das *aflições da vida*: “Esta minha literatura inclusa nas curas é a grande literatura: as personagens não fingem que se amam, ou se odeiam. A única ambição da sua alma é pôr termo às aflições, às aflições da sua vida.” (PIMENTA, 1995, p. 237).

Tendo ainda como mote o vir a ser implicado no discurso poético e nos discursos de gênero e sexual; vale refletir sobre o aspecto material que compõem ambos. Para tanto, consideramos o corpo do poema – tal como o corpo do sujeito que se constrói do ponto de vista da sexualidade – como uma rede discursiva que se atualiza, seja pela materialidade da palavra (já que a palavra, para além de qualquer idealismo, é apelo sensorial: onda sonora que nos chega pela escuta, ou signo gráfico que nos chega pela impressão no papel), seja pelas materialidades orgânica e simbólica que possibilitam as transformações como eixo de valor. Nesse mesmo sentido, vale trazer a reflexão de Judith Butler, que se questiona a respeito de

como e por que a ‘materialidade’ se tornou sinal de irreduzibilidade; em outras palavras, como é que a materialidade do sexo é entendida como algo que apenas sustem as construções culturais e, entretanto, não pode ser ela mesma uma construção.”³ (BUTLER, 1993, p. 28)

Na mesma esteira de raciocínio, se pronuncia Anne Fausto Sterling:

Falar em materialidade é falar sobre os processos de materialização. E se os pontos de vista acerca do sexo e da sexua-

lidade já estão embutidos nos nossos conceitos filosóficos a partir da maneira como a matéria se transforma em corpos, a matéria dos corpos não pode formar um solo neutro e pre-existente daquilo que nós entendemos como a origem das diferenças sexuais. ⁴ (STERLING, 2000, p. 22)

Essa recusa em se pronunciar de acordo com os discursos socialmente codificados mediante o dualismo hierárquico é que possibilita que a inquietação de Alberto Pimenta, diante do crime violento que cessou a vida de Gisberta, tenha se manifestado por meio da criação poética. Ao recusar o “isto” ou o “aquilo”, o “homem” ou a “mulher”, como significantes que a ideologia “arbitrária” da língua impõe (vale dizer, sempre a serviço de uma distribuição de valores, no mínimo, amesquinhada), Alberto Pimenta pôde transitar pelas impropriedades da língua e compor os seguintes versos, que, sem dúvida, subvertem qualquer dualismo simplista:

Camadas e camadas
sulcos e marcas lambidas
a recortar tudo o que em ti se moveu
para dentro e para fora do teu previsível mundo
à Espera só que chegassem e partissem
os que perguntavam sempre a certa altura
Que fizeste ao Teu corpo

como se tivessem entrado
num labirinto
onde se iam perder
Como
se o não soubessem
desde o início. (PIMENTA, 2007, p. 15)

Trata-se, portanto, de um empenho linguístico diante do qual o poeta-crítico certamente não manifesta ingenuidade alguma, conforme atesta em belo ensaio teórico escrito muitos anos antes do poema (primeiramente publicado em Milão, 1978), com o título *O silêncio dos poetas*:

(...) talvez se possa considerar que as produções de arte literária que maior interesse despertaram, e por isso foram tidas como modelo, tiveram na sua base uma alta consciência entrelaçadamente subjectiva e objectiva da existência e, por isso mesmo, tiveram a capacidade de se desdobrar segundo várias perspectivas, num processo mais dialéctico que lógico, no qual a verdade e a certeza apareceram sempre como dados relativos do conhecimento. Não que se tratasse de ceder ao compromisso ou de tomar, em grosseiro e primitivo imediatismo, o partido do mais fraco, mas sim de *aventurar-se “expor-se ao incompatível”, vencendo, primeiro pela criação, depois pela destruição e sempre pela transformação da palavra, a opressão de todas as espécies, sobretudo a da mediocridade.* [grifo nosso] (PIMENTA, 2003, p. 54).

Eis a coerência de Alberto Pimenta, ou talvez ainda, a coincidência entre crítico e poeta expressa nas linhas supracitadas.

Retomando o mote da coincidência entre corpo e escrita, notaremos com ainda mais evidência a relação entre linguagem poética e linguagem corporal, neste outro trecho do poema:

Conversas sobrepostas
que abriam com a lua-nova do pôr-do-sol
e fechavam Quando vinha
o sol nascente
assassinar o brilho da Lua-cheia
parece impossível
o sentido dumas
e o sem-sentido das outras
Digamos hidratante primeiro e depois
terracota nos teus Lábios esgotados
Tudo isso
afastava-as de qualquer gramática
convencional

Um dia seria inevitável
seres Tu a vítima afogada
nessa emotiva troca de silêncios e falas
que só falavam nas formas
que emprestavas à carne. (PIMENTA, 2007, p. 16-17)

Ora, mediante a indicação de um afastamento relativo a “qualquer gramática convencional”, somos levados a interpretar a transexualidade de Gisberta Salce como evidência da construção do indivíduo contra todas as forças institucionais (representadas, em termos metalinguísticos, na instituição que se tornou a “gramática convencional”: eis a ponte entre linguagem e subjetividade). Novamente retomo seu ensaio de Alberto Pimenta (*O silêncio dos poetas*), em que o autor fala da autonomia poética conquistada pelos modernos, de forma tal que nos permite equiparar essa reflexão estética à reflexão ética decorrente da trajetória de Gisberta:

[A autonomia poética] é uma arte através do signo, na qual o indivíduo porém rompe com as fronteiras semânticas (o l o g o s) que lhe foram impostas pela totalidade. É uma arte na qual o indivíduo destrói o sentido que a sociedade total engendrou para si mesma, para encontrar deste modo o seu sentido individual na afirmação sem limites do seu corpo no mundo. (PIMENTA, 2003, p.176)

Se substituirmos a expressão “autonomia poética” pelo nome da transexual brasileira, “Gisberta Salce”, ficará evidente a coincidência entre o apelo poético de Pimenta e a construção identitária de Gisberta: a poesia é a afirmação do indivíduo contra as imposições, proibições, violências e convenções sociais. Um mesmo empenho em direção à autonomia que, no caso de Gisberta, no entanto, acabou de forma trágica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gisberta Salce, depois de ter sido torturada durante dois dias pelos menores, foi jogada num poço e morreu afogada, com o corpo em destroços. Novamente, Emerson Inácio acerta nas palavras: “Gisberta, Cabral em viagem contrária, terminara sua vida ali, no raso-fundo de um poço, na distância tão pequena até o fundo, entre terra e água, sem mares por achar ou terras a conquistar.” (INÁCIO, 2012, s/p). Essa descrição da morte como viagem figura em *Indulgência Plenária* como outra espécie de viagem, o exílio:

(...) em alternativa
algum exílio de má reputação
mas em exílio permanente na vida
estavas tu
como querias tu
que te exilassem
sem te matar” (PIMENTA, 2007, p.42-43)

Enfim, o assassinato é o exílio da vida. Conforme lemos em outro ensaio de Pimenta, intitulado *A magia que tira os pecados do mundo*, “a viagem (...) é literalmente a deslocação voluntária do corpo no espaço (e, concomitantemente, no tempo)” (PIMENTA, 1995, p. 62), e Gisberta, sabemos, não se deslocou voluntariamente...

Os menores foram julgados pelo tribunal que aplicou medida tutelar de internamento em centro educativo em regime semiaberto, pelo período de 13 meses. Penso que essa medida induziu o título do poema sobre o qual falamos inicialmente. Alberto Pimenta não poupa ironia, ao revelar, mediante a escolha do título, uma justiça claramente atrelada à dura moral católica como reflexo da sociedade portuguesa. Vale lembrar que, para se obter a indulgência plenária, basta: 1 - confessar-se e rejeitar todo pecado; 2 - participar da Missa e Comungar com o desejo de receber a Indulgência; 3 - rezar pelo Papa ao menos um Pai Nosso e uma Ave Maria; 4 - escolher uma das atividades: □ – Via Sacra na igreja diante dos quadros, ou □ – reza do terço em família diante de um oratório, ou □ – Adoração do Santíssimo diante do Sacrário, por meia hora, ou, ainda, □ – leitura meditada da Sagrada Escritura por meia hora. Em confluência, as palavras do crítico Alberto Pimenta:

Parece-me que há dois tipos de literatura depois da Bíblia ter vingado. Por um lado há os hipócritas, que misturam as duas criações [a do Génesis, 1 – manuscrito de Elohim – e a do Génesis, 2 – manuscrito de Jeová, que introduz no mundo o tema da morte]: assim tanto justificam o trabalho, o castigo e a morte, como a esperança na salvação. Por outro lado, os autores que tomam à letra a segunda criação, com tudo o que nela há de maldito. Escritores malditos? Talvez. (PIMENTA, 2003, p. 182)

Para concluir, retomo a imagem da mosca que, juntamente com o haiku, é responsável (conforme o poema) pelo primeiro contato entre o sujeito poético e Gisberta. Nas palavras conferidas pelo poeta à tran-

sexual, a mosca é transformada numa flor sem vida: “parece uma violeta esmagada/ num livro de orações”. Tal imagem, a meu ver, funciona como espécie de pré-exposição do mote do poema, e mais do que isso, sintetiza a postura acidamente crítica assumida na composição, já que a mosca, ali ladeada pelos buracos de escoamento da urina, se transforma numa flor sagrada (a que faz referência o trecho: “livro de orações”...) e os buracos se transformam num haiku, na exata proporção em que Gisberta morta se transforma em violeta esmagada, sacralizada, se transforma em haiku, se transforma num poema de extensão considerável escrito pelo poeta-crítico Alberto Pimenta. Mas é claro, tal processo de metamorfose só é dado a ver àqueles que assumem a linguagem como força empoderadora e subversora de percepções. Do contrário, apenas se veria naquele mictório em Schiphol um mictório sujo para escoamento de dejetos, exatamente como os jovens infratores que, incapazes de apreciar o perfume, a cor e a sacralidade da flor transmutada, viram na figura de Gisberta apenas uma infração contra as convenções católicas e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Felipe. “Indulgências significado e uso”, 2005. Disponível em: <http://formacao.cancaonova.com/igreja/doutrina/indulgencias-significado-e-uso/>. Acesso em: 04 de agosto de 2015.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York: Routledge, 1993.

FAUSTO-STERLING, Anne. *Sexing the body*. New York: Basic Books, 2000.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poemas e poemas). In: Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a diversidade sexual e de gênero da ABEH, 2012.

PIMENTA, Alberto. *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia, 1995.

_____. *Discurso sobre o filho da puta*. São Paulo: Codecri, 1983.

_____. *Indulgência Plenária*. Lisboa: & etc, 2007.

_____. *Labirintodonte*. Porto: 7nós, 2012.

_____. *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*. Lisboa: & etc, 2005.

_____. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

PIMENTA, A.; BARROS, E; BARRENTO, J.; CENTENO, Y. K.. Cinco teses para uma determinação do simbólico. In: *A (más) cara diante da*

cara: dos símbolos do homem e do homem como símbolo. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo.* São Paulo: Editora perspectiva, 1979.

Recebido para publicação em 18/05/2015

Aprovado em 22/08/2015

NOTAS

*Atualmente é bolsista de doutorado (CAPES) do programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, onde pesquisa a poesia de Herberto Helder, de Mário Cesariny e de Cruzeiro Seixas. Cumpriu estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa. É mestre em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2011), onde desenvolveu uma pesquisa relativa à questão da recepção da obra do Marquês de Sade de acordo com a polêmica noção de estabelecimento dos gêneros filosófico e literário/ficcional.

2 A tradução livre acima transcrita tem por fonte o trecho: “Euro-American ways of understanding how the world works depend heavily on the use of dualisms – pairs of opposing concepts, objects, or belief systems. (...). We use employ dualisms in some form of hierarchical argument.”

3 A tradução livre acima transcrita tem por fonte o trecho: “(...) to ask how and why ‘materiality’ has become a sign of irreducibility, that is, how is it that the materiality of sex is understood as that which only bears cultural constructions and, therefore, cannot be a construction.”

4 A tradução livre acima transcrita tem por fonte o trecho: “To be material is to speak about the process of materialization. And if viewpoints about sex and sexuality are already embedded in our philosophical concepts of how matter forms into bodies, the matter of bodies cannot form a neutral, pre-existing ground from which to understand the origins of sexual difference.”