



Escrita e morte: labirintos da poesia de Ana Hatherly e Alberto Pimenta

Rogério Barbosa da Silva*

Resumo

Este trabalho procura enfatizar a relação entre escrita e morte na poesia de Ana Hatherly e na de Alberto Pimenta. Seus poemas sempre estiveram marcados pela radicalidade das propostas e por um acurado trabalho com a linguagem. Baseando-se nas reflexões de Maurice Blanchot, em especial, pretende-se mostrar que a morte é um tema central na poesia desses autores, uma vez que ela se apresenta nos textos poéticos como signo do vazio e do movimento do signo para o aberto e para o indefinido. O humor, a negação e a busca da não-representação são marcas desse discurso poético.

Palavras-chave: Poesia portuguesa; Morte; Não-representação; Alberto Pimenta, Ana Hatherly.

“39. quando o social renasce das cinzas, já o poeta morreu com a sua chama.
40. quando já morreu a chama do social, o poeta renasce das próprias cinzas.”
(PIMENTA, 1997, p. 89-92).

“Sim, a morte-em-vida é a presença da sua idéia ou do seu signo, no signo ou na idéia”. (E. Williams, via Alberto Pimenta. In: PIMENTA, 1995, p.189).

De algum modo, ao se pensar na escrita, evoca-se, conseqüentemente, a morte. Num primeiro instante, lembramos que o símbolo implica a ausência do mundo das coisas. Esse é um tema já tratado por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), quando mostra, a partir de *Dom Quixote*, o momento em que a escrita passa a representar a perda da imagem do mundo. Ali, assinala Foucault, que o protagonista tenta capturar a imagem de um mundo

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

em que a linguagem e as coisas confundiam-se. Até o século XVI, não era a linguagem real um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, aonde as coisas viriam refletir-se como num espelho para anunciar, uma por uma, a sua verdade singular. Ela era, antes, uma coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e totalmente enigmática, que se misturava aqui e ali às figuras do mundo, e com elas se confundia; tanto e assim que, todas juntas, formavam uma rede em que cada uma podia desempenhar, e, com efeito, desempenhava, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação (Cf. FOUCAULT, 1966, p. 57).

Num segundo momento, podemos perceber que essa tessitura vazia, que caracterizaria, então, a literatura moderna, conforme a análise de Foucault, teria também uma contraparte do esvaziamento discursivo característico da morte. A literatura moderna, esvaziada de seu conteúdo idealista, isto é, da possibilidade de uma transcendência da linguagem, realiza-se como jogo, no qual presença e ausência são marcas evidentes da negação. Alberto Pimenta discute esse problema em um dos capítulos de *A magia que tira os pecados do mundo*.

Retomando Coleridge, Pimenta deseja mostrar que a força da literatura não é criar uma forma distinta de realidade ou de construção do mundo, mas "... um funcionamento forte da mente, oferecendo o que é ainda repellido, e criando novamente o que é, de novo, rejeitado".¹ Nessa passagem, em que Coleridge aborda a força da imagem, em sua simplicidade, assim como os limites da pintura e o poder ilimitado da poesia. O poder dessa última derivaria do estado ativo da imaginação, enquanto que a pintura poderia induzir a mente a um estado de passividade, uma vez que os pintores recorreriam, por exemplo, para retratar a morte, à figura do esqueleto, uma imagem seca e dura, porém definida e concreta na imaginação. Ainda que o interesse de Alberto Pimenta nessa passagem de Coleridge seja para assinalar o movimento continuado dos símbolos, já que eles não morrem, mas sofrem transformações e interseções (Cf. PIMENTA, 1995, p. 180), é interessante observar que o romântico inglês sobreleva o poder de a arte de apresentar o não-representável, ainda que destacando a superioridade do verbal sobre a visualidade.

Em sua reflexão sobre a linhagem de escritores que tem o "fracasso" ou a ausência constitutiva da linguagem como meta criativa, Alberto Pimenta nos mostra que, depois de a Bíblia ter vingado, podemos falar em dois grandes tipos de literatura, cujos modos de produção simbólica se ancoram numa interpretação das

¹ "The grandest efforts of poetry are where the imagination is called forth, not to produce a distinct form, but a strong working of the mind, still offering what is still repelled, and again creating what again rejected (...)" (COLERIDGE *apud* PIMENTA, 1995, p. 179).

duas criações divinas do Gênese, respectivamente nos capítulos I e II. O Gênese 2, o qual se acredita ser cronologicamente o primeiro, revelaria um criador

apressado que cria tudo duma assentada, que começa por criar o homem antes de ter condições 'ambientais' para ele, que não cria os dois sexos, mas por um lapso aberrante, cria um só (apesar de criar os dois sexos no caso dos animais), que não acha nada bom, que torce o nariz a tudo, que não dá ao homem a terra, mas uma gaiola chamada paraíso com uma interdição central (portanto com a ordem autocontraditória de viver sem provar da vida) e que, só depois de o expulsar, faz referência à multiplicação, portanto como complemento do castigo. Como resultado directo da criação, introduz no mundo a temática da morte: é uma verdadeira criação para a morte, esta. (PIMENTA, 1995, p. 181)

Adeptos desta segunda criação, ressalta Pimenta, evidentemente haveria os malditos, e, quiçá, os idílicos para autores que tenham tomado à risca a história da primeira criação, o Gênesis 1; assim como haverá "hipócritas", que misturam as duas histórias, justificando o trabalho, o castigo e a morte como esperança de salvação, concluí.

No entanto, o que importa ressaltar é o funcionamento do regime dos signos no quadro dessa literatura "maldita", pois que, como analisa o autor português, essas "histórias" ou (re)presentações da pintura e da poesia trazem, em seu bojo, metáforas sucessivamente interseccionadas da criação:

Os signos com pretensão ontológica apesar da sua perda de interioridade (o léxico comum) são substituídos pelos da sua interpretação final, com o que as coisas adquirem um hálito de morte. A cadeia de símbolos que fundamentava uma interioridade viva foi sistematicamente substituída por signos que estão no último elo do conceptual: metáfora continuada sim, e ao mesmo tempo fim da metáfora, porque mais além é o silêncio. (PIMENTA, 1995, p. 183)

Essas considerações de Alberto Pimenta encontram eco também nas concepções de Maurice Blanchot (1987, p. 130) sobre a literatura e a morte. O escritor e filósofo francês também entende que o signo da morte está inserido no presente da arte e da vida, pois, para ele, a morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós. A esse lado não temos acesso porque estamos limitados por uma condição paradoxal, pois passar ao domínio da morte implica renunciar a vida, e vice-versa. No entanto, diz ele, a verdadeira forma de vida estende-se através dos dois domínios, que se irrigam mutuamente e formam uma grande unidade. Portanto, "cumprir tentar realizar a maior consciência possível entre esses dois reinos ilimitados" (p. 130), ainda que estejamos "desviados da morte". A ela só nos cabe lançar olhares oblíquos, fazer representar, através da arte, aquilo que se oculta à nossa visão: "Talvez só veja o que está diante de mim, mas posso representar-me o que está atrás. (...) Pela representação, restauramos,

na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós” (p.131).

Essa experiência é equivalente àquela que nos advém do vazio tumular, da qual nos fala Didi-Huberman, ao refletir sobre os cubos da arte de Donald Judd e Robert Morris, do minimalismo norte-americano. Isso é interessante, porque Didi-Huberman, ancorado nas experiências da arte de vanguarda, enfatiza uma dimensão de visualidade (aquela mesma negada por Coleridge em prol da imaginação da arte verbal) que nos ajuda a pensar o papel da poesia visual e da exploração multisensorial, encontrada tanto na poesia de Alberto Pimenta quanto na de Ana Hatherly. A experiência do vazio, conforme nos mostra Didi-Huberman (1998), contém alguma coisa do tátil e do visual. Segundo ele,

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra trabalhada seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. (p. 37)

Embora existam diferenças nas perspectivas entre os dois autores franceses, é importante observar que há uma certa coincidência na ênfase à dimensão do vazio que surge do trabalho artístico. Ao passo que Blanchot dirige toda a sua reflexão para a dimensão da escritura, da obra literária, a qual não é dado um estatuto objetivo e sua existência se evidencia pelo ato interior da leitura, Didi-Huberman privilegia uma abordagem fenomenológica que não renuncia ao plano estético e à dimensão semiológica da linguagem. Tanto a materialidade do texto quanto os volumes da arte minimalista norte-americana comportam, no trabalho artístico, um processo de contínuo esvaziamento e despersonalização. Mas, enquanto Didi-Huberman segue os caminhos de “uma antropologia da forma, uma metapsicologia da imagem’ originada no desafio representado pelas formas mais fechadas de um abstracionismo desprovido de traços humanos”, como referiu Stéphane Huchet (In: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 19), Blanchot reforça o estatuto de uma linguagem que quer se realizar como uma espécie de consciência sem sujeito (DE MAN, 1999, p. 97). Isto quer dizer em outras palavras, que a obra não pressupõe uma leitura intersubjetiva, pois, segundo o autor, “a leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto”. (BLANCHOT, 1997, p. 104).

Tendo em vista essas considerações, percebemos que as poéticas contemporâneas que evidenciam a morte o fazem por meio de uma “escrita” que instaura um questionamento sobre o próprio processo de representação. Postulam uma linguagem auto-referencial que, em princípio, nega o encadeamento discursivo lógico e sua apreensão pelas convenções da crítica. São, portanto, obras lúdicas, que almejam o aberto e a experiência máxima dos sentidos.

É isso o que propõem Ana Hatherly e Alberto Pimenta, dois poetas portugueses que têm produzido desde os anos 1960 (Ana Hatherly, a partir de 1958) uma poesia inquietante e provocativa. Suas poéticas têm manifestado, especialmente pela visualidade e pela mescla de gêneros e formas, uma acurada reflexão sobre a escrita. Em *Mapas da imaginação e da memória* (1969), Ana Hatherly (1969) argumenta que o

indivíduo que pratica um acto poético criador, procurará antes as combinações não-úteis, isto é, procurará para além da necessidade. Quero dizer: joga. Provoca o acaso, suscita o fortuito, colhe o inesperado mesmo dentro do conhecido, não rejeita o inexplicável, o ambíguo, o incompreensível. (...)

A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa. Mas as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação. (p. 8-9)

Embora aqui se manifeste a persona lúcida e didática da escritora, tal como jamais pretenderia Blanchot, a poesia de Ana Hatherly é um incansável dobrar-se sobre a escrita. Através desse gesto, ela perscruta o seu fazer e refaz-se em novos desafios. Depois de anos de prática de um rigor experimental, em que levou a extremos o processo da permutação e da seriação, Ana Hatherly publicou, no final dos anos 1990, *Rilkeana*. Um livro que surpreende, porque um poeta do rigor e da forma trabalhada, como disse João Barrento, raramente tende a se aproximar da poesia órfica e elegíaca, embora esse “orfismo” já não busque implicar qualquer transcendência. Barrento lembra que Hatherly é poeta da linguagem e do traço. Detesta a imprecisão, e talvez, por isso se manifeste, neste livro, um jogo paradoxal entre a expressão de um estado de espírito (ou de coisas) e a vontade de construção/desconstrução conceitual, realizada em cada primeiro poema-variação, inicialmente, e depois textual em suas sub-variações. Ainda conforme o crítico, a estrutura das “Variações Elegíacas” de Ana Hatherly faz lembrar a “coroa poética” barroca, que se apresenta como oferenda cética e distanciada de um poeta lúcido do final do século XX a outro, visionário e místico, do seu início.

Assim, tomando para a análise a primeira “Variação” de *Rilkeana*, isto é, uma das variações das dez feitas sobre *Elegias de Duíno*, observamos que o poema de Ana Hatherly realiza um completo palimpsesto do texto de Rilke. Ao assim pro-

ceder, ela evita a mera paráfrase e atualiza o texto glosado, na “Variação inicial”, deslocando a perplexidade metafísica do eu-poético da elegia sem, no entanto, deixar de enfatizar o absurdo existencial do homem contemporâneo. De alguma forma, ela realiza, com isso, um adentramento na zona de sombras da morte, a exemplo do que fez Rilke nas *Elegias*. Por exemplo, a idéia de que, só através da dor, podemos aprender a feliz transformação da morte, isto é, abandonar os hábitos apenas aprendidos, abandonar até mesmo o próprio nome, proposta das *Elegias* de Rilke, ecoa na poesia de Ana Hatherly como uma experiência do vazio refletida na inutilidade de perscrutar o silêncio ou no lançar-se nos braços vazios [dos anjos], “cheios só de vozes/ inaudíveis”.

As quatro sub-variações que se seguem à “Variação inicial” são marcadas por uma progressiva rarefação discursiva, produzindo um texto conciso, com intensificação imagética e uma disposição visual, que eleva gradativamente as pausas discursivas, instaurando uma tensão entre silêncio e fala. Além disso, as sub-variações dialogam umas com as outras e com o texto principal, sendo que a “Sub-variação I-A” corresponde criticamente a uma parte do poema I, e a “Sub-variação I-B” a uma outra parte. A “Sub-variação I-C” funde e nega as duas anteriores, assim como a “I-D” corresponde a uma versão extremamente concisa e antitética de todos os textos antecedentes. Por exemplo, os versos da “Variação I” (“Quem, se eu gritar/ me concede/ a profundidade inversa deste céu/ que ao fim da tarde/ eu vejo da minha janela/ contemplando os anjos/ que as nuvens imitam?”) são rigorosamente reescritos com uma exploração muito mais imagética e transformadora em “I-A”: “Quem/ me concede/ os anjos que as nuvens imitam?”. Em “I-C”, nova síntese: “Quem/ concede/ os anjos?”. O plano da concessão é evidenciada de maneira diferente entre as duas passagens, sendo que a última parece situar o problema da criação poética.

Como podemos ver, as sub-variações sugerem uma lição de corte e condensação imagética, o que justifica, de certa forma, o próprio conceito de escrita de Ana Hatherly, isto é, escrita é imagem, um roteiro de sinais marcados pelo gesto do escritor. A “Sub-variação I-D”, além de ser um exemplo de rigor e síntese alcançada a partir do trabalho sobre os textos anteriores, revela também a consciência crítica do escritor perante a linguagem. Neste sentido, o texto pode ser também lido de forma autônoma, sendo que ele revela também uma nova experiência de linguagem, como se lê em:

A beleza deste ocaso
 esplêndido
 afoga
 fascina
 oprime

A sombra avança
lança
me
em
braços
vazios
(HATHERLY, 1999, p. 35).

Embora se configure nesses textos de Ana Hatherly enumerações/seriações de “recorte barroco-experimental que martelam no espírito do leitor uma imagem de mundo às avessas, sem fundo nem essência”, conforme argumentou João Barrento (In: HATHERLY, 1999, p. 17), é possível falarmos dessa poética de Ana Hatherly como um trabalho que evidencia os vazios da linguagem. Isso é verificável tanto na temática quanto na enunciação dos textos. Já ao citar o texto de Rilke – um texto, como admitiu Heidegger, para cuja leitura abrangente não estamos preparados nem qualificados, por estarmos desacostumados ao esplendor (Cf. ANDRADE, 2001, p. 11) –, as “Variações” de Ana Hatherly mostram que “Nenhum rosto/ nos pode consolar/ do que é inventado” (p. 43). Talvez por essa consciência de que a linguagem não pode nos devolver o que está irremediavelmente perdido, as “Variações” e sub-variações negam-se, reciprocamente, de texto para texto, formando um tecido imanente e desencantado.

No caso de Alberto Pimenta, que foi um dos companheiros de Ana Hatherly no que se convencionou chamar de “Poesia Experimental Portuguesa”, é de se ressaltar, em primeiro lugar, que há uma profunda imbricação entre sua poesia e seu trabalho de crítica. Às vezes, o poeta chega mesmo a rasurar os textos de sua produção crítica em sua criação poética, sendo também quase impossível ler a sua poesia, sem pensar nos sucessivos deslocamentos que seu trabalho teórico manifesta. Alberto Pimenta (1983) notabilizou-se, especialmente, pelas performances realizadas em Lisboa e por seu ensaio *O silêncio dos poetas*. Para ele,

Quem hoje está empenhado em fazer algo mais que pintura, ou algo mais que poesia, decide-se pela linguagem do corpo. Incorpora ao visual e ao auditivo congelados a trindade dos sentidos “baixos” (tacto, gosto, olfacto), sempre escamoteados pela cultura, inclusive a que mais finge jogar com o corpo, a teatral. (p. 3)

Com isso, Alberto Pimenta explicita uma questão que o acompanha sempre seja no texto ensaístico seja na criação poética ou nas inúmeras performances (ele prefere a expressão “ações poéticas”) que protagonizou. O trabalho do poeta alcança, dessa maneira, um espaço de inquiet(ação), temperada pelo humor e, às vezes, pela sátira, o que faz dele um “herdeiro” de Bocage, ou muito mais dos antigos trovadores. Seus “atos poéticos” raramente encontraram boa compreensão do público, que, em geral, reage muito mal às ações muito provocativas de

Pimenta. Foi assim, por exemplo, nas performances de “Homo Sapiens”, no Jardim Zoológico de Lisboa, *spetaculu*, “*conductus*”, registrados no livro *Triptico*, ou na ação no “Dia do Turismo” no Chiado, entre outras, registrada em *IV de Ouros*.

Para Alberto Pimenta, a função da arte talvez seja a de revelar que o sistema simbólico lingüístico é uma máscara, e não tanto a de revelar algo oculto por trás dela. No plano estético, a língua seria liberada do paradoxo que envolve a sua dupla função lingüística e social, pois o comportamento do falante é submetido e julgado por sua própria fala. Nesse passo, o conhecimento que surge da ligação entre sujeito e objeto depende, sobretudo, da vivência e da experiência, capazes de suplantar a paralisia do logos, a qual se pode encaixar na lógica sintática e na ordem pragmática dos discursos. Assim, a arte literária, para fornecer o conhecimento novo, terá que partir não de variações de modelos conceptuais já conhecidos, mas duma experiência realmente individual, com o que se permitirá uma reordenação criativa dos símbolos existentes e, conseqüentemente, o conhecimento do novo.

Em *Tijoleira* (2002), Alberto Pimenta compôs o que sugeriu ser uma “narrativa concreta”, cuja temática é a morte. Todos os poemas tratam da morte e do fracasso. Ainda assim, não constitui um livro metafísico. É antes revestido de um humor que já tresanda do título, pois “tijoleira” é comumente designado nos dicionários como “fragmento de tijolo para ladrilho”. Entretanto há uma expressão popular em Portugal que nos ajuda a interpretar essa “narrativa concreta”: se alguém está “a fazer tijolos”, esse alguém está morto. Portanto, cada poema é a escrita de um epitáfio, e sua forma alongada centralizada na verticalidade da página, na maioria das vezes nos faz lembrar caixões enfileirados ou simplesmente túmulos. Cada poema evoca um nome fictício, compondo uma narração sintética e concisa de sucessos e insucessos de cada um desses personagens. No fim, os poemas evocam, de certa forma, o lema barroco da vaidade e da finitude do homem. Além disso, várias seções do livro são introduzidas por textos infantis em inglês ou textos publicitários, os quais reforçam o humor presente nos poemas do livro por misturar um tema “trágico”, como a morte, ao jocoso e lúdico. Por exemplo, a primeira página apresenta a frase “... e desculpem lá qualquer coisa!”. Depois, na página seguinte, vem uma pergunta em inglês “What are you looking for in a man?” (o que você está procurando num homem?; ver o poema à página 236).

Esses elementos instauram a dimensão irônica do poema, que se revela também no plano visual, pois cada poema, estruturado verticalmente no centro da página, sugere correspondência com um túmulo ou com caixões enfileirados. Como dissemos, os poemas realizam o epitáfio dos mais variados tipos de pessoa e classes, sempre referidos por um nome fictício, evidentemente. Esse proceder

Mariano, Dr.	<i>às vezes</i>
mexe	moroso
milhões	melancolia
maneja	miolo
mobiliza	<i>mas</i>
missões	MARIANO, DR.
modelo	MUITO
medidas	METÓDICO
minúcias	<i>um dia</i>
mãozinha	mangas
manobras	mármore
montagens	ministério
máscaras	mal-estar
mascates	metido
mascotes	meninges
mistérios	morte
magistérios	magazine
moratórias	matinal
medalhas	MAS...
medalhões	
monitórias	

(PIMENTA, 2002, p. 8-9).

lembra-nos alguns traços das cantigas de Escárnio, com suas sátiras indiretas, como no fragmento desta, escrita por Pêro Garcia Burgalês (200-):

... E non há já de as morte pavor,
 Senon as morte mais la temeria,
 Mas sabede bem, para as sabedoria,
 Que viverá, dès quando morto fôr,
 E faz-[s']en ser cantar morte prender;
 Desi ar viver i vêde que poder
 Que lhi Deus deu, mas que non cuidara. (...)
 ([s.p.]).

A Cantiga de Pêro Burgalês trata do trovador que se dedicou à amada e, sendo por ela desprezado, morreu de tanto cantar, embora tenha ressuscitado ao terceiro dia. Daí a estrofe citada referir-se à “sabedoria de que viverá quando morto for”. Assim, tal como nessa cantiga, em que o “poeta” vive depois de morto, o texto de Alberto Pimenta se constrói a partir daquilo que já foi, isto é, do extinto. Por isso, pesa menos a dimensão moralizadora habitual da sátira no texto de

morte como uma extensão da vida. Por isso há também esta permanente tensão em seus textos, envolvendo uma aprendizagem dos sentidos e permitindo jogar com os planos sociocultural e estético, a exemplo do que postula as suas 40 teses para mestres e mestrandos, citadas em epígrafe: “39. quando o social renasce das cinzas, já o poeta morreu com a sua chama. 40. quando já morreu a chama do social, o poeta renasce das próprias cinzas” (PIMENTA, 1997, p. 89-92).

Alberto Pimenta e Ana Hatherly desenvolvem poéticas muito individuais, apesar da tendência de generalização crítica na apreensão dos poetas ligados ao experimentalismo. Mas são poetas que conseguem conciliar a lucidez do jogo com o imprevisto das jogadas, e com isso abrir um flanco para uma reflexão sobre a linguagem, que passa também pela morte. Através do questionamento da representação, seus textos terminam por propor a “inelutável cisão do ver”, referido por Didi-Huberman, e que nos leva pela experiência dos sentidos a atravessar o vazio da própria linguagem.

Abstract

This work wants to emphasize relationships between writing and death on poetry of Ana Hatherly and Alberto Pimenta. Their poems were always marked by the radicalism of the proposals and by the best work with the language. Basing on Maurice Blanchot's reflections, especially, we intended to show as the death is a central theme in those authors' poetry, once she comes in the poetic texts as sign of the emptiness and the movement of the sign for the open and for the indefinite. The humor, the denial and the tendency for the no-representation are marks of that poetic discourse.

Key words: Portuguese poetry; Death; No-representation; Alberto Pimenta; Ana Hatherly.

Referências

- ANDRADE, Sérgio Augusto de. “Prefácio”. In: RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-14.
- BARRENTO, João. O astro Baço – A poesia portuguesa sob o signo de saturno. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 135-136, p. 157-168, jan./jul. 1995.
- BARRENTO, J. Mas resta ainda.... In: HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 11-19.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BURGALÊS, Pero. In: *Trovadorismo*. Disponível em: www.geocities.com/Athens/Styx/2607/portuguesa/trovadorismo.html. Acesso em 14 mar. 2005.

DE MAN, Paul. Impessoalidade na crítica de Maurice Blanchot. In: _____. *O ponto de vista da cegueira*. Coimbra/Lisboa: Ângelus Novus/Cotovia, 1999. p. 89-105.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAUT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução António Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966. p. 57.

HATHERLY, Ana. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

HATHERLY, A. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editora, 1973.

PIMENTA, Alberto. *Tijoleira*. Lisboa: & Etc., 2002.

PIMENTA, A. *Triptico*. Lisboa: & Etc., 1983.

PIMENTA, A. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.

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

PIMENTA, A. 40 teses seguidas de exercícios para mestre e mestrandos. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, n. 47, p. 89-92, fev. 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.