



MANUEL
ANTÓNIO
PINA:
DES
IMAGI
NAR O
MUNDO,
DES
CRIÁ-LO

A relação entre a fotografia e a literatura, mais especificamente a poesia, tem uma longa história. A ambiguidade tantas vezes associada à imagem fotográfica favorece leituras e interpretações que levam a uma pendular oscilação entre o real e o imaginário e, por isso, poesia e fotografia podem articular-se, complementar-se, estimulando a discussão sobre a presença e a representação da realidade na produção literária e artística.

O verso do poema A ferida de Manuel António Pina – «Desimaginar o mundo, descriá-lo» – apareceu como um convite irrecusável a associar fotografias a cinco poemas propostos: Estarei ainda muito perto da luz?, Como se desenha uma casa, A ferida, Os livros, O regresso. Desafiámos 24 fotógrafos a apresentar duas fotografias ligadas aos poemas, não como ilustração, mas relacioná-los num processo de associação livre assumindo-se o registo pessoal, subjetivo da interpretação, da representação.

Manuel António Pina: desimaginar o mundo, descriá-lo

Ilídio Salteiro, João Paulo Queiroz, Manuela Matos Monteiro, Rita Basílio e Sónia Rafael

Organização: Ilídio Salteiro, João Paulo Queiroz, Manuela Matos Monteiro, Rita Basílio e Sónia Rafael

Capa: Sónia Rafael (imagem de Adelino Marques)

Design e paginação: Sónia Rafael

Impressão: FCLP

ISBN: 978-989-8944-10-8

Edição: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Apoio administrativo CIEBA: Cláudia Pauzeiro

Relações públicas: Isabel Nunes e Maria Teresa Sabido

Secção Financeira e Patrimonial: Isabel Vieira (Coordenação) e Andreia Valente, Carla Soeiro, Conceição Reis, Filipa Pires, Lurdes Santos, Rosa Loures

Janeiro de 2019

Cada autor responde pela escolha de escrever de acordo com a sua própria opção ortográfica.

b
a

cieba

belas-artes
ulisboa



FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

MIRA
FORUM



**MANUEL
ANTÓNIO
PINA:
DES
IMAGI
NAR O
MUNDO,
DES,
CRIÁ-LO**

Ilídio Salteiro
João Paulo Queiroz
Manuela Matos Monteiro
Rita Basílio
Sónia Rafael

Introdução	8
Rita Basílio e Sónia Rafael	
Desimaginar o Mundo. Sem Ordem Nem Desordem	12
Rita Basílio	
Desimaginar o mundo: do visível ao dizível	36
Sónia Rafael	
Ler imagens ver poesia	46
Ilídio Salteiro	
Manuel António de Pina: atrás das coisas à procura de ti	52
João Paulo Queiroz	
Desimaginar o mundo, descriá-lo	62
Manuela Matos Monteiro	
Um olhar fotográfico sobre a poesia de Manuel António Pina	63
Notas biográficas da organização	114
Notas biográficas dos fotógrafos	116

O presente livro faz parte de um percurso que foi iniciado em Novembro de 2018 com a realização – em S. Paulo, Porto e Lisboa – das primeiras Jornadas Internacionais dedicadas a Manuel António Pina. Comemorando o 75º aniversário do poeta, as Jornadas *Desimaginar o Mundo – Manuel António Pina* partilham o nome com o projecto de investigação que as integra e que se prolongará no tempo, abrindo lugares (em espaços físicos e digitais) capazes de convocar, fomentar, acolher e conectar as mais imprevisíveis propostas de leitura (nas mais diversificadas formas de linguagem) da Obra de Manuel António Pina, fazendo-a assim *crescer na multiplicação de legibilidades*.

Desdobrando-se, através de diferentes iniciativas, entre as cidades de São Paulo, Porto e Lisboa, as Jornadas *Desimaginar o Mundo – Manuel António Pina 2018* cumpriram, na circunstância que criaram (nas diferentes datas e nos diferentes lugares onde aconteceram) o seu propósito inaugural: chamar o escritor ao espaço público, ler e dar a ler Manuel António Pina, falar do seu pensamento e da sua escrita, desafiar leitores e artistas a abrir perspectivas de reflexão e a propor leituras da sua obra, em diferentes linguagens, a várias vozes.

Terminado o tempo do seu próprio acontecimento, as Jornadas podem dar lugar à publicação dos livros que, regressando ao que foi feito, recompõem o que fica(rá), agora noutra espaço, noutras circunstâncias, estabelecendo novas relações de convocação e de partilha.

Os livros *Desimaginar o mundo*, *descriá-lo* e *Dos olhos e da matéria* são as duas primeiras publicações destinadas à partilha e disseminação de algumas propostas textuais e artísticas que, de diferentes formas, estabelecem relações de diálogo com a escrita e com o pensamento de Manuel António Pina.

O autor que nos desafia a «desimaginar o mundo» incita-nos a desfazer limites que separem domínios no pensar, a desdizer preceitos e ideias feitas. Porque o «mundo» – o nomeável – é já uma construção do pensamento

humano (com todas as mais contraditórias interpretações de que é capaz). *Desimaginar* toda e qualquer interpretação que se queira impor como realidade única é o caminho de pensamento que Manuel António Pina nos incita a atravessar: «Sem horizonte ou lua, sem vento / nem bandeira» (Pina, 2012, p 231). Face à hipótese de que «já tudo é tudo», o acto de ler uma obra literária não pode senão ser irredutível à dimensão da linguagem verbal. Esta irredutibilidade da leitura à palavra ou ao discurso liberta a própria escrita dos constrangimentos do código linguístico que é o seu.

Fomentar a conexão da linguagem verbal com outras linguagens, outras técnicas, outros olhares – da pintura, da fotografia, do cinema, etc. – que *fa-lem com* ou *a partir das* palavras – ou até *sobre* elas, como um palimpsesto – é já um modo de *ler* Manuel António Pina, um modo de chegar um pouco mais longe (ou um pouco mais perto) na compreensão do que no poema «O livro» se afirma assim: «O que o livro diz é não dito» (Pina, 2012, p. 299).

É o «não-dito» – o que escapa sempre ao interpretado – que todas as palavras procuram; será também, talvez, o «não-dito» o que toda a arte procura, mesmo a que não tem na palavra a sua matéria-prima. O *não-dito* é, indecidivelmente, o que cria a necessidade de uma *forma* e o que essa mesma forma cria. *Desimaginar o mundo* é nunca desistir de escutar o «infallível», impedir o fechamento dos textos e das imagens no definido, no definitivo, *dando* lugar (eis a dádiva!) ao que fica, sempre, a cada vez, *por dizer*, ao que fica, em cada obra, *para ser dito, para ser visto* ou: «para ser escrito». (Pina 2012 p. 95).

Todo o gesto de leitura (e multipliquemos-lhe os sentidos) é já um acto de transformação, isto é, de (re)criação. Uma interpretação é sempre irredutível ao texto (ou à imagem) de que parte e não pode ser tomada, sem desvio, como seu efeito. Interpretar é assumir uma autoria, receber a responsabilidade da proposta, partilhar um olhar ou um ponto de vista, respondendo por ele. Assim se *desimagina o mundo*, mantendo-o criativo.

Manuel António Pina, o escritor que se descreve a si mesmo como «um leitor lendo-se a ler» (Sousa Dias, 2016, p. 61), solicita-nos essa liberdade e esse risco, incitando-nos à experiência e ao prazer de ler *de todas as maneiras!*

Bibliografia

Pina, Manuel António. (2012). *Todas as Palavras – Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sousa Dias (Org.) (2016). *Dito em Voz Alta, Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo* (2000-2012). Lisboa: Sistema Solar [Documenta].

Ensaio

Composição a partir de 24 letras¹. A proposta é alfabética e expressamente incompleta: 24 letras, que, sem ordem nem desordem (PR: 57), abrem a leitura a algumas palavras de Manuel António Pina – o escritor que se descreve a si mesmo como «um leitor lendo-se a ler» (DVA: 61).

Tratando-se de um jogo de composição, há um pressuposto orientador: «Uma citação, mesmo quando literal, é sempre uma interpretação» (Nava, 2004: 80) – questão estrita de cumplicidade. Eis o mote.

Como, em coisas desta natureza, a regra é não haver regra, na maior parte das entradas renuncia-se à interpretação manifesta, deixando à leitura apenas os fragmentos – as citações escolhidas; noutras, ensaiam-se breves diálogos com os textos de Manuel António Pina, sob interpretação.

A de Amor

Escrever poesia, como editar poesia, como sobretudo ler poesia, é um acto de amor louco, gratuito e perdulário em tempos como estes, de prosa e de literatura de negócios (CSL: 44).

Só se escreve por amor, toda a escrita é uma carta de amor: a *Real-literatur*. Não se devia morrer senão por amor, e não de uma morte trágica. Não se devia escrever a não ser por essa morte, ou cessar de escrever senão por esse amor, ou continuar a escrever, por ambas as coisas ao mesmo tempo. (Gilles Deleuze, 2004: 66).

¹ Esclarecimento prévio: no corpo do texto, em todas as citações de Manuel António Pina, recorre-se à sigla do título de cada livro do autor (cf. siglas na Bibliografia final), seguida do número de página referente ao excerto citado. As restantes citações seguem as normas da APA.

Toda a literatura fala da morte e do amor. E do tempo, que é a morada de ambos (DVA: 57).

(Amor cidade aberta; lugar comum;)
Edificarei a minha igreja sobre as tuas ruínas (TP: 20).

H **de Humor**

e ri-me de todo o mestre que não sabia rir-se de si mesmo.
(Nietzsche, 2002: 9).*

O humor é um traço inapagável da assinatura de Manuel António Pina, assim como o é o gesto contínuo com que a sua escrita nos leva a cair das mais seguras e cómodas zonas de conforto, fazendo-nos pensar de todas as maneiras, – «de pernas para o ar» por exemplo –, para que não nos falem perspectivas.

O meu humor é desprendido. Talvez se aproxime mais da irrisão do que daquela máxima que diz *ridendo castigat mores*, está longe de querer mudar qualquer coisa (DVA: 207).

Rir é um modo de (se) testemunhar.

G **de Gato**

O gato: eis, de facto, um assunto aparentemente razoável. Ignora, e ignora que ignora, crónicas, livrarias, galerias; malas e férias; está ocupado de mais a ser gato e a ignorar para pensar no que quer que seja. [...] Mas de gato para baixo, ó Mário Cesariny!

Alguns quilómetros abaixo do gato, com efeito, os homens têm de ter permanentemente assuntos. É preciso mostrar-lhes o que está à vista, dizer-lhes o que sabem. Têm que ouvir a sua própria voz, humana e monótona, de compreender, de sentir. O gato não, quer lá saber [...] A sua respiração respira, os seus olhos olham, o seu sangue sangra nas veias e ele não sabe, nem sabe que não sabe nem absolutamente nada. Nem sequer sabe que é gato. Vem-me o ortonimo à memória: «Invejo a sorte que é tua/ porque nem sorte se chama». E Cesário, e recordações, países: Kyoto, Berlim, Paris, S. Petersburgo, o mundo. (CSL: 89).

F **de Falar**

Pela boca do poeta fala – sublinho: fala, não escreve – a outra voz. É a voz do poeta trágico e a do bobo, a da solitária melancolia e a da festa, é a da risada e a do suspiro, a do abraço dos amantes e a de Hamlet diante da caveira, a voz do silêncio e a do túmulo, louca sabedoria e rigorosa loucura, sussurro de confiança na alfofa e tumulto de multidão na praça. Ouvir essa voz é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que no entanto regressa trazendo umas quantas sílabas cristalinas. (Octávio Paz, 1990: 68).

Estou sempre a falar de mim ou não (TP: 17).

É o infalável que fala.

Não o ouças: ouve-o (TP: 231).

M **de Morte**

a morte está para além (ou para aquém, sei lá) da possibilidade de sentido. (CSL:268).

A morte [...] ensina (Raul Brandão, 1906: 197).

Seja a morte o que for, mãe, esposa, amante de um só dia, partilha connosco o mesmo extremo e inconcreto lugar da vida. (CSL: 268).

Na mais extrema das ficções anti-subjectivistas, os mortos abrem a poesia de Manuel António Pina, com um aviso:

Os tempos não vão bons para nós, os mortos. (TP: 11).

Tempos risíveis, estes, que «não vão bons» nem para os mortos, diríamos. Mas o poema torce o riso em alerta: é quando os tempos não vão bons para os mortos que os vivos se devem verdadeiramente inquietar.

A morte, «com minúscula» – diz Eduardo Lourenço – é «o espaço matricial»

da visão poética de Manuel António Pina, é «só aquilo que lá está mesmo sem se anunciar» (Lourenço, 2010: 7). Na mais extrema simplicidade, o filósofo captura a mais estrita singularidade da escrita de Manuel António Pina: a morte é «só» (e neste «só» incluo a palavra «solidão») aquilo que *lá está* – todavia, é condição *que esteja*, «mesmo sem se anunciar»! *Estar* implica *ter lugar*.

Aos mortos empíricos não falta lugar. É por «NÓS, OS OUTROS» (CSL: 309) – «é sempre Outro quem escreve» (TP: 45) –, que a escrita de Manuel António Pina se interroga, interpelando-nos: «o que é feito de nós»? (TP: 12) Nós que somos feitos das «palavras que nos fazem» (*ibid*)? Em tempos em que se fala de mais, «As palavras esmagam-se entre o silêncio/ que as cerca e o silêncio que transportam», «são tempos de poucas palavras». Assim se calam os mortos, a *outra voz*. Sem memória, sem as vozes do passado que mantêm viva a indagação presente, é a gramática (que nos pertence) «que assim nos falta». Sem passado não há passagem

e eis por que não temos nada a perder e por que é
cada vez mais pesada a paz dos cemitérios. (TP: 11).

É nas palavras (onde, senão nelas, com e contra elas) que se indaga a morte – «não é a morte o que as palavras procuram?» (TP: 234).

O rio da morte corre para a nascente. (TP: 12).

O poema inverte o curso do rio de Heráclito, mas não interrompe, por isso, o fluir das transformações, da alteridade e da impermanência – o caminho é de regresso.

Em tempos em que «já tudo é tudo», procurar um lugar estrito é inventar o impossível. Como quem, antes de partir, já escreve para casa – «Escrevo para casa. /Conto estas aventuras extraordinárias» (TP: 23) –, Manuel António Pina começa no impossível – na morte enquanto espaço matricial daquele que se sabe ser, simultaneamente, um morto – «o escritor [...] é um morto» (TP: 339) – e um outro ainda – *aquele que quer morrer*: «aquele que quer morrer é aquele que quer conservar a vida» (TP: 68).

Para «memória presente» [...] Quero lá saber do futuro! (DVA: 143).

É nesta «memória presente», por onde passa eternamente o passado, que «aquele que quer saber» (TP: 73) começa do fim de todas as tranquilizadoras ficções da origem, da identidade e do sentido – «a mãe para sempre morta» (TP: 347) – como quem procura regressar à possibilidade primeira de morrer, em nome próprio:

Se eu não morresse
como morreria,
e como responderia
pelo nome que tivesse?

E quem me chamaria? (TP: 170).

No avesso do consolador lugar comum segundo o qual escrevemos para não morrer, Manuel António Pina escreve para poder morrer da sua «exclusiva vida», para poder ser chamado, como o cão do poema, pelo «absoluto nome» que (o) reconhecerá

Alguém o chamara por outro nome,
um absoluto nome,
de muito longe.

E o cão partira
ao encontro desse nome
como chegara: só. (TP: 239).

Morrer, porém, não é fácil,
ficam sombras nem sequer as nossas,
e a nossa voz fala-nos
numa língua estrangeira. (TP: 355).

Cada um só morre a sua própria morte. Mas, para morrer (por ter vivido) é preciso ter aprendido a viver, e «a viver» – lembra Jacques Derrida – «não se aprende [...] a não ser pelo outro e pela morte» (Derrida, 2005: 15).

Aí, no fundo da morte, se celebram
as chamadas núpcias literárias, o encontro do
escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa. (TP: 23).

Z **de Zero Poeta**

Numa certa conta havia
um zero dado à poesia
que tinha um sonho secreto:
fugir para o alfabeto.
Sonhava ser um O

nem que fosse um dia só,
ou ainda menos: só
o tempo de dizer: «Oh!»
[...]

E o que na alma lhe ia!
Sonhos de glória, esperanças,
ânsias, melancolia,
recordações de criança;

além de um grande vazio
de tipo existencial
e de uma caixa que um tio
lhe pedira para guardar;
[...]

Daí que andasse doente
de grave doença poética
e em estado permanente
de ansiedade alfabética.
[...]

Tanta ambição desmedida,
tanto sonho feito pó!
E aquele zero dava a vida
para poder dizer «Oh!»... (PLD: 18-20).

I de Infância

Totalmente tolerante é
a matéria metafórica da infância. (TP: 67).

A infância é um lugar de exílio. Se não tivermos, em qualquer sítio do coração, uma infância, onde nos refugiaremos quando os ladrões vierem para nos roubar a inocência e os sonhos e quando os assassinos baterem à porta? Se não tivermos uma pequena infância que seja [...] onde guardaremos os segredos mais secretos e onde brincaremos ainda? E quem nos responderá quando, diante do nosso rosto no espelho, nos virmos e não nos reconhecermos, ou quando, nos dias de infelicidade, chamarmos pelo nosso nome? (CSL: 140).

Como me ouvirei?

Como me reconhecerei? (TP: 113).

Uma das questões que fazem a singularidade deste poeta é precisamente a ambivalência da sua noção de «infância», que é simultaneamente concreta e abstracta, quotidiana e mítica. Porque a infância é, aqui, o que prescinde da linguagem (*infans*: sem fala, ou que não fala) e que assim coincide com o estar; mas também é a memória, a pureza, a bondade, a simplicidade. E, acima de tudo, seria a coincidência da mente consigo mesma enquanto mundo, matéria (que pensasse sem nisso gerar distância). (Rosa Martelo, 2014: 306).

Não é a infância uma espécie de ficção que contamos a nós mesmos? E o melancólico mito do «paraíso perdido» da infância não reproduz talvez a «saudade» da indiferenciação e naturalidade originais? [...] Talvez (mas que sei eu?) seja a «saudade» do homem natural anterior à organização e razão adultas que explica a persistência na memória e no coração de tantos de nós de livros onde desamparadamente fala o indistinto mistério da infância (CSL: 293).

Quantas vezes em
desolados quartos de hotel
esperei em vão que me batesses à porta,
voz da infância, que o teu silêncio me chamasse! (TP: 162).

Os poemas sobre a infância são uma tentativa desesperada de construir um passado onde possa regressar, onde possa encostar a cabeça. (DVA: 124).

Que coisa morreu
na minha infância
e está lá a ser eu?
A lâmpada do quarto? A criança? (TP: 115).

isso que, da infância, nos não pertence através da memória e das palavras é a Infância, o sem-tempo da infância. Talvez a poesia e o seu inseguro silêncio possam, quem sabe?, dar uma forma ao desejo desse sem-tempo, dessa coisa nenhuma – que é, evidentemente, um desejo de morte. A infância, como a morte, são limites sobre dois escuros abismos fundamentais. (DVA: 12).

Mas como ser *infans* e sabê-lo? Com que nenhuma palavra e com nenhuma lembrança? (DVA: 27).

[...] Em que lugares reais,
tão perto que as palavras são de mais? (TP: 378).

O
de Olhos, Olhar, Outro.

Somos seres olhados
RUY BELO (TP: 135).

Os nossos olhos são o nosso olhar, e são o nosso rosto. Procuramos o nosso rosto no rosto dos outros. É uma condenação. Mas, ao mesmo tempo, acho que a consciência é libertadora. (DVA: 98).

O outro, sobretudo o ser amado é o espelho onde procuramos a nossa (demasiado humana) imagem. O amor pode conduzir-nos à nossa humanidade. (DVA: 57).

E eu sou uns grandes olhos que em tudo isto há. (TP: 188).

Que rosto real / me olha e se vê? (TP: 112).

Poderei suportar o meu olhar
quando me vir, confundir-me nele? (TP: 113).

T
de Testemunha

Mas pode a morte ser
testemunha da vida? (TP: 196).

J
de Já

A carne é triste, ai de mim! E já li todos os livros. (Mallarmé, 1965: 38).

Já li tudo, já fiz tudo (quem?). (TP: 62).

Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo! (TP: 61).

Já não é possível dizer mais nada
mas também não é possível ficar calado. (TP:12).

A impossibilidade de falar e de
ficar calado não pode parar de falar. (TP: 70).

Quando todo o possível se fecha, é ao impossível que o poema se abre:

Se um criador não for atacado na garganta por todo um conjunto de impossibilidades, não será um criador. Um criador é alguém que cria as suas próprias impossibilidades, e que cria possível ao mesmo tempo. [...] [S]e não se tiver um conjunto de impossibilidades, não se terá essa linha de fuga, essa saída que a criação constitui, essa potência do falso que constitui a verdade. (Deleuze, 2003: 182).

Nada no poema é impossível e tudo é possível (TP: 14).

Eis o verdadeiro rosto do poema.
Assim seja feito: a mais e a menos. (TP: 12).

L

de Lugares. Literatura

Os lugares são
a geografia da solidão.
São lugares comuns a casa a cama (TP: 43).

A indagação do «lugar» – onde? (ou Quem?) – é um dos tópicos mais insistentes e instigantes da escrita poética de Manuel António Pina. Os lugares são, simultaneamente, lugares (palavras) comuns – a casa, a cama, os livros, eu, a literatura, a vida, a memória, a infância, a morte, o caminho... – e o que neles (ou nelas, nas palavras) é «pura coincidência» (TP: 285) com «outra coisa ainda» (Pessoa, 1933), alguma coisa que é e que *tem lugar aí* – em algum «nenhum sítio» – ou «qualquer sítio» – «onde nem a razão nem a vontade [...] podem alcançar». (CSL: 613). Por *isso se repete*, insistentemente, a palavra «onde» que reforça o uso de uma outra (tão ou mais intrigante) palavra: «isto».

O uso que o poeta fez das palavras *isto* e *isso*, recusando-se a ligá-las gramaticalmente à preposição *de*, especialmente nos seus primeiros livros, revela uma maneira de pensar a linguagem e de equacionar um hiato entre as palavras e o que elas deveriam designar ou tornar presente: o que Pina certamente chamaria vida. *Isto* deveria trazer a vida para a poesia, não uma ideia abstracta de mundo mas uma narrativa cheia de pessoas, de vezes que se confundem entre si numa muito complexa estratificação do tempo, misturando o real e o imaginário (Rosa Martelo, 2014: 300).

Na escrita de Manuel António Pina, o deíctico presente em «isto» cria, simultaneamente, *um lugar* de proximidade estrita e de distância extrema:

Que distância entre tudo, sobretudo tão perto de tudo! (TP: 59).

(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;) (TP: 71).

Todavia a «Literatura», na (in)coincidência do seu próprio fazer(-se), é, também ela, uma palavra que, com mais palavras, *dá lugar* ao que (a) faz: *alguma coisa*, ou *alguém*, em *algum nenhum sítio* – «Eu, isto é, palavras falando» (TP: 275) –, que pergunta pelo lugar onde possa *estar* ou *ser*.

Literatura que faço, me fazes
(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem? (TP: 23).

Entre tantas palavras e tantas lembranças, os lugares são a memória dos lugares, as palavras são a memória das palavras, de outras pessoas, outras passagens, outras lembranças: «isto está cheio de marcas, da passagem das pessoas / o que me lembra passou-se com outras pessoas / em lugares imponderáveis onde elas, ou alguém, estiveram.» (TP: 74). Os lugares são feitos e desfeitos de nós, nós que nos transformamos – transformando-o – *no que fica*: passado e distância.

Misteriosa coisa é a memória dos lugares, o que deles ficou em nós (o que é, talvez, um modo particular de dizer «o que de nós neles ficou») quando irremediavelmente se transformaram – e, com eles, tudo aquilo que uma vez fomos – em passado e distância. (CSL: 167).

Por onde vens, Passado,
pelo vivido ou pelo sonhado?

Que parte de ti me pertence,
a que se lembra ou a que esquece? (TP: 252).

Em que lugar o passado permanece imóvelmente passando para sempre? (CSL: 200).

A possibilidade da «revolução» – essa que realmente resiste ao tempo, criando a (sua) própria existência (a do movimento; a do corpo; a do tempo) – passa por aí: pela possibilidade do regresso do passado à memória presente, ou do corpo presente a lugares anteriores que estão (para) sempre por vir

Interrogando o tempo e a distância, a poesia de Manuel António Pina «*passa sucessivamente pelos/ mesmos Lugares*» (TP: 15), como quem está sempre a voltar ao princípio que é sempre a meio de um «aqui» – «Cada vez mais longe» – onde alguém (quem?) pergunta por si:

Quem está aqui
Cada vez mais longe?
[...]
Quanto tempo passou
pelo que já não sou
em que outro lugar
onde não estou a estar? (TP: 139).

Por que não encontra o sangue o seu lugar
Entre os dispersos mundos? (TP: 131).

Não foi o caminho de casa que eu perdi? (TP: 108).

*Para chegares aí,
Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás,
Deves seguir por um caminho onde não há êxtase.* T.S. ELIOT (TP: 75).

O L é uma letra forte em Manuel António Pina, L é também de Ler, de Leitura

Ler é um acto de amor (CSL: 632).

Ler e escrever sobre o que se lê é uma árdua tarefa quando se lê com amor, quando a leitura é encontro connosco mesmos e com aquilo (mundo, existência) que, em nós, é fundamentalmente impartilhável. É também uma tarefa generosa e um exercício arriscado; falamos sempre demais quando falamos de outros, de pessoas

ou de livros. Porque nesse momento estamos sós e, por muito que chamemos por companhia, memórias, nomes, outros livros [...] a companhia nunca vem. (DVA: 333).

Quem lê, lê-se. Com a sua experiência, a sua sensibilidade, as suas circunstâncias. (DVA, 58).

Estamos condenados a gostar daquilo que se nos assemelha. Só falamos de nós. [...] Eu acho que mesmo quando escrevemos sobre os outros é sobre nós que escrevemos. (DVA: 97).

Não há, acho eu, leituras mais certas ou menos certas. Há apenas leituras diferentes. Um livro é sempre também o modo, ou os modos, como é lido. (DVA, 90).

aquilo que podes saber está noutra sítio.
O que o livro diz é não dito (TP: 299).

O que dirá é outra coisa. E essa coisa é que é a verdadeira. (CSL: 235).

Q **de Quantum**

o *quantum* dir-se-ia uma boa metáfora do poético: a alteração mínima de um sistema realizada completamente ao acaso, isto é, à margem de qualquer previsibilidade ou determinação. (CSL: 229).

E **de Eu**

Eu, isto é, palavras falando,
e falando me perdendo
entre estando e sendo. (TP: 275).

(Luís Miguel Queirós): *A instabilidade do «Eu» na tua poesia, muitas vezes sublinhada por via sintáctica – «a minha vida é uma multidão onde, não sei quem, em vão procuro / o meu rosto» – é, como dizes, uma herança*

da modernidade. Rimbaud, também ele forçando a gramática, escreveu «je est un autre». Pergunto-me como seria este verso traduzido em «pinês». Talvez «eu (quem?) é um outro (qual?)»?

(MAP): Ou talvez: «Eu (o quê?) é um outro (quem?, qual?)». Ou ainda: «Eu (isto é, palavras falando) é um outro (palavras escutando)». Ou: «Eu (isto) é um outro (algo, outra coisa)». Talvez prefira a versão do meio. Devo no entanto observar, em defesa e honra do «Eu» na minha poesia, que ele, o «Eu», tem andado um pouco mais estável nos últimos livros. Provavelmente, mas que sei eu?, por cansaço. (DVA: 186).

Na poesia de Manuel António Pina *eu* é resolutamente uma categoria gramatical, um pronome vazio, um efeito do discurso. *Eu* fala a partir do discurso e como discurso (apenas) sem indicar ninguém por trás, às vezes nem sequer uma figuração autoral, e nessa medida torna-se facilmente numa voz de ninguém à procura do seu autor, processo que radicaliza absolutamente a des-subjectivação modernista, porquanto é propriamente um *eu* que se sabe efeito da escrita que toma a palavra a partir da palavra. Por isso, na poesia de Pina o *eu* é comutável com *isto* (que fala) (Rosa Martelo, 2014: 304, 305).

As palavras não chegam
para levar-me onde, fora
da infância, está alguma coisa:
isto que quer falar

e vê e é visto.
Não estou aqui, sonho
(eu, também um sonho)
fora de mim comigo. (TP: 113).

R **de Roubo**

[...] a literatura é uma arte
escura de ladrões que roubam a ladrões. (TP: 340).

Tudo o que temos pertence a outros,
desconhecidos de nós, e ainda a outros,

e temo-lo como se o perdêssemos
ficando uma sombra, a nossa sombra.
Estamos longe de casa e essa sombra
é a única morada a que podemos acolher-nos. (TP: 314).

É assustador pensar que tudo o que temos e somos é memória e o que conhecemos de nós e da nossa vida talvez seja, como a memória de um poema, uma narrativa fragmentária e volúvel de outras vidas e outras palavras, nossas e alheias, com as quais construímos um irmão gêmeo nosso, desconhecido, e que a nossa própria voz é provavelmente essa voz respondendo-nos quando perguntamos por nós. Que, quem quer que sejamos, somos talvez um outro, e que não sabemos, daquilo que de nós nos é dado saber, o que é a vida e o que é o sonho, ou o medo, ou o desejo. (CSL: 441).

[...] o escritor
é um ladrão de túmulos.

E é um morto
dormindo um sono alheio, o do livro,
que a si mesmo se sonha digerindo
sua carne e seu sangue e dirigindo
a sua mão e o seu livre arbítrio.
[...]
Nem a sua morte lhe pertence, roubou-a
a outro e outro lha roubará. (TP: 339).

Estou a lembrar-me do poema de Jorge de Sena «Camões dirige-se aos seus contemporâneos». Tudo aquilo de pouco que fizemos de nosso acabará por pertencer a outros. (DVA: 48).

Transforma-se a coisa estrita no escritor
[...]
Aquele que quer saber
tem o coração pronto para o
roubo e para a violência
e a alma pronta para o esquecimento. (TP:71).

Com efeito, mais do que aquilo que nos lembramos, somos sobretudo aquilo que esquecemos. Porque o esquecimento é um modo particular da memória, talvez o

seu modo mais profundo, um obscuro e pulsante sangue alimentando-nos. Não mera condição de sobrevivência, mas fonte elementar da própria vida. (CSL: 188).

Ninguém me roubará algumas coisas,
nem acerca de elas saberei transigir; (TP: 107).

U de Últimas

Todas as palavras

As que procurei em vão,
principalmente as que estiveram muito perto,
como uma respiração,
e não reconheci,
ou desistiram e
partiram para sempre,
deixando no poema uma espécie de mágoa
como uma marca de água impresente;

[...]

E também aquelas que ficaram,
por cansaço, por inércia, por acaso,
e com quem agora, como velhos amantes sem
desejo, desfilio memórias,
as minhas últimas palavras. (TP: 281).

S de Silêncio

não há silêncio senão escrito. (Blanchot, 1980: 19).

Nós, como o nosso próprio silencioso ser, somos palavras. (DVA: 56).

Palavras próprias e alheias falando num lugar vazio e
infalável – uma espécie de coração que não quer dizer
nada nem ouvir nada. (DVA: 57).

Talvez por ali ande uma saudade do mundo, do mundo sem palavras e sem lembranças, seja o da infância ou o da morte; a saudade de não ter saudade de coisa nenhuma. [...] o ser diante do estar. (DVA: 55).

Oh, apenas um instante de silêncio,
uma palavra de
harmonia e solidão,
de morte e de indistinção! (TP: 237).

O que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio (Herberto Helder, 1990: 63).

N **de Novo**

O novo, no fim de contas, é uma forma de reconhecimento. Isto é Bacon: «*Knowledge is not but remembrance*». Conhecer é reconhecer. Não um reconhecimento pessoal mas o reconhecimento de algo que eu já sabia mas não sabia que sabia ou não tinha palavras para dizer. (DVA: 215).

X **de Xadrez**

E se as peças do Xadrez tivessem querer,
se fossem capazes de sentir e de sofrer,
se tivessem coração à sua maneira,
uma vontade de tinta, uma alma de madeira?
[...]
Pode muito bem assim suceder
sem elas saberem nem ninguém saber.

E o jogo de xadrez ser uma vida
de uma maneira de madeira vivida
por gente para quem o Mundo inteiro
são as Casas pretas e brancas do Tabuleiro... (GTX: 43,44).

C

de Casa. Caminho.

Perde o viajante
o caminho do regresso. (TP: 131).

Não foi o caminho de casa que eu perdi? (TP: 108).

O CAMINHO DE CASA

Todas as viagens, principalmente a vida, são de regresso. (CSL: 532).

Seja a casa das palavras, seja a simbologia maternal, o problema do regresso, como todos os símbolos maternais, é simultaneamente ameaçador e protector. (DVA: 197).

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra; (TP: 347).

Se calhar a única maneira de construir é
sobre ruínas. Uma espécie de Sísifo, sempre a recomeçar. (DVA: 199).

O regresso a casa é a melancolia da infância e é também a morte. Do mesmo modo que nascemos do ventre da mãe, há um regresso, uma espécie de percurso circular, ao ventre da terra. (DVA 120).

Talvez as viagens, todas as viagens, se façam principalmente pelo lado de dentro. Talvez, quem sabe?, o viajante, procurando um mundo, caminhe sempre de regresso a casa. (CSL: 170).

isso é que viajar é, fundamentalmente regressar. (CSL 251).

Talvez quem um dia partiu esteja, afinal, ainda à porta de casa, hesitante, acenando. Ou talvez ninguém verdadeiramente parta, e fique parado para sempre ao fundo da rua, voltando-se para trás. Ou então talvez as viagens, todas as viagens, sejam um longo caminho para regressarmos a algum lugar interior e essencial de onde não se pode sair. (CSL: 172).

regressarei alguma vez
a tudo o que há-de vir? (TP: 87).

B **de Biblioteca**

Como eu gostaria de sair da minha Biblioteca, mas, para isso, teria que sair de mim, porque eu próprio sou a Biblioteca. Como ela, não estou vivo nem estou morto, estou fechado dentro de mim como num labirinto ou como se fosse um livro antigo escrito numa língua desconhecida, que ninguém, nem mesmo a Morte, é capaz de ler. (HSFSB: 25).

Na biblioteca, em cada livro,

em cada página sobre si
recolhida, às horas mortas em que
a casa se recolheu também
virada para o lado de dentro,

as palavras dormem talvez,
sílabas a sílabas,
o sono cego que dormiram as coisas
antes da chegada dos deuses.

Aí, onde não alcançam nem o poeta
nem a leitura,
o poema está só.

E, incapaz de suportar sozinho a vida, canta. (TP: 181).

P **de Poesia**

A poesia é um mistério incompreensível. Porque escrevem as pessoas poesia? E porque a lêem ou ouvem outras pessoas? [...] Talvez, quem sabe?, a poesia seja alguma espécie obscura de religião, talvez ela própria seja uma língua estrangeira falada em regiões distantes e interiores, talvez escrevendo poesia e lendo e ouvindo poesia estejamos perto de algo maior do que nós ou do nosso exacto tamanho. Porque alguma razão há-de haver para a persistência da poesia mesmo em tempos tão pouco gloriosos como os nossos. (CSL: 325, 326).

A poesia, naquilo que me toca, é um instrumento permanente de relação consigo mesmo, de relação com o mundo. [...] A poesia está sempre presente. Não propriamente o acto de fazer um poema, mas a relação que lhe está na base. Essa relação com as palavras, no fundo, está sempre presente. Faz parte da minha natureza, a minha relação com a escrita. (DVA: 33).

Mas estamos a falar de quê? O que é a poesia? [...] *Para uns, é a alma alcançada; / para outros, quilo tão ronceiro / que lhes dá resmoneio o dia inteiro / a conversa visceral fiada / que os versos são, primeiro.* As respostas (a referida é de Alexandre O'Neill) são tantas quantos os poetas, ou, se calhar, quantos os poemas, pois cada poema é também uma *arte poética*. (CSL: 228).

A poesia é feita e desfeita da volúvel matéria das palavras, dos seus murmúrios, dos seus sentidos dos seus tantas vezes misteriosos propósitos. E das raízes das palavras no mundo onde desgarradamente se prende a solidão do mundo, do formidável poder das palavras não apenas de nomear mas de *fazer* o mundo. A poesia é esse *fazer*, algo como explica Jean-Luc Nancy, feito do seu próprio fazer. (DVA: 277).

E, independentemente do que leve os homens a escrever poesia [...], o fazer feito da poesia tem o poder de nos olhar do lado de dentro dos nossos próprios olhos e do lado de dentro dos olhos do mundo. Porque, como escreveu um grande poeta, Ruy Belo, somos seres olhados. E isso não é uma coisa tranquilizadora (CSL: 314).

Provavelmente nenhum verso salvará o mundo. *Mas quem / é hoje capaz de salvar o mundo / ou apenas mudar o sentido / da vida de alguém?* A pergunta de Eugénio vem em *O sal da língua* e, de uma forma ou de outra, todos os poetas um dia a fizeram: para quê? (CSL: 228).

A poesia não tem respostas (às vezes, pobre dela, nem perguntas...), não oferece consolo, não promete coisa nenhuma. É apenas um fio de voz desprovido e solitário, vindo de lugares antiquíssimos dentro dos homens e persistindo obstinadamente no meio da vozearia do comércio e da gritaria dos media. (CSL: 257).

É certo que muitos poetas parecem convictos de que, escrevendo poesia, «se vão da morte libertando». Só que a camoniana metáfora é apenas isso, metáfora, e ninguém se liberta da lei da morte. [...] Não, a poesia, o que quer que seja a poesia, não protege da morte nem do esquecimento [...]; a poesia ajuda, mas que sei eu?, a viver e a encontrar nas palavras efêmeros instantes de coincidência connosco mesmos e com os nossos medos e desejos. O que, à nossa humana e irrelevante medida, já não é decerto pouco. Talvez, quem sabe?, a poesia sirva afinal para alguma coisa. (CSL: 594, 595).

Quem constrói um poema constrói uma assinatura, a sua morada, o seu testemunho. (Silvina Rodrigues Lopes, 2005: 254).

W **de Wittgenstein**

Ludwig W. em 1951

«As palavras (o tempo e os livros que foram precisos para aqui chegar, ao sítio do primeiro poema!) são apenas seres deste mundo, insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender, falando desamparadamente diante do mundo.

As palavras não chegam,
a palavra *azul* não chega,
a palavra *dor* não chega.

Como falaremos com tantas palavras? Com que palavras
[e sem que palavras? [...]]» (PR: 232).

Provavelmente está tudo dito. Mesmo o sentimento da ociosidade e da inutilidade das palavras é uma sensação infinitamente cansada. E, no entanto, temos de dizer tudo de novo todos os dias, de juntar os pedaços dispersos do mundo e, com eles, descobrir para nós um lugar do nosso tamanho ou, ao menos, uma forma de sentido para aquilo a que chamamos a nossa vida. E, para isso, tudo o que temos são palavras. O que sabemos: palavras; e a nossa própria boca que fala é, também ela, só uma frágil e insegura palavra. (CSL: 234).

Sem que palavras alguma coisa é real? (TP: 137).

A linguagem impede-nos de contactar com o mundo. As palavras separam-nos do mundo. Isso acontece com o mundo e acontece connosco mesmos. Contactamos com o mundo em termos linguísticos. Não temos outro remédio, só temos palavras, não temos mais nada, o que é que podemos fazer? [...] Gostava de estar mais perto das coisas. Nos animais vejo isso, essa inocência. Só vi uma inocência dessas no olhar da minha mãe pouco antes de ela morrer. Já não me reconheceu e olhou-me com um olhar estranho. (DVA: 198).

«Fora/ do corpo haverá alguma coisa?», algum móbil, alguma grande razão para além da razão? (CSL: 226).

As palavras são seres intranquilos. Mesmo as mais conformadas e mais comuns, dessas que servem, não para dizer, mas para comunicar, têm sobressaltos e caprichos de sentido que nos deixam de repente ainda mais desamparados diante do ameaçador mundo de todos os dias. E palavras desmesuradas e antigas, pelas quais pensámos um dia ser capazes de morrer e que envelheceram connosco ou julgávamos já mortas, assomam-nos ainda às vezes aos lábios vindas do fundo da memória (ou, quem sabe?, do fundo do coração) como se nos dissessem: «Sou eu, não me ouves chamar?». (CSL: 443).

São elas, as tuas palavras, quem diz «eu»;
se tiveres ouvidos suficientemente privados
podes escutar o seu coração
pulsando sob a palavra da tua existência,
entre o para cá de ti e o para lá de ti.
Tu és aquilo que as tuas palavras ouvem,
ouves o teu coração (as tuas palavras «o teu coração»)? (TP: 316).

V de Vida

A palavra, vida inteira, mata.
O seu silêncio não fala nem cala: ri. (TP: 231).

literatura, tornou-se tudo literatura!
E a vida? (Falo de uma vida
muda de palavras e de dias, uma vida nada mais que vida;
haverá uma vida assim para viver,
uma vida sem a si mesma se saber?) (TP: 282, 283).

O que é a vida de cada homem senão o esforço desolado de
ordenação do caos num cosmos onde se reconheça? (CSL: 267).

intacta ainda a possibilidade de morrer. (TP: 197).

Não passa pela cabeça de ninguém que a vida seja só
a «vidinha». (DVA: 89).

A vida e a morte não são coisas que se possam separar.
Mesmo quando a vida é mais pujante. Mesmo essa
pujança alimenta-se da morte. (DVA: 199).

É uma presença do Mistério. (DVA: 36).

Chamemos-lhe «vida», a esse Mistério, essa outra vida – a que palavra alguma alcança e todas as palavras procuram, isto que, talvez, sempre «a mais e a menos», é captado assim, por Manuel António Pina, ao falar da morte de Piazzolla, em 1991:

Porque os jornais não sabem, nem a medicina, que, sob a vida de Piazzolla, sob o seu sangue, sob o seu coração, como sob o coração de todos os homens vivos, outra vida, imensurável e secreta, pulsa, e que essa é que é, talvez, a vida verdadeira, feita também ela de sangue, e de nervos, e de sentidos, e inacessível à química e aos bisturis, aos «scanners», às sondas, às notícias das agências, à gritaria da publicidade, à esperança e ao medo, um pequeno ser lívido e frágil que todos os dias, no emprego, em casa, nos jornais, matamos dentro de nós. Por isso nos tornamos, os mais infelizes de nós, em «zombies» sem vida e erramos confusa-

mente entre palavras e paredes e, quando morremos, morremos para sempre, de uma morte de onde nenhuma coisa viva, nem a música nem a poesia, nos podem, por um só momento que seja, resgatar. (CSL: 136).

Quando eu me calar
sabei que estarei diante de uma coisa imensa.
E que esta é a minha voz,
o que no fundo de isto se escuta. (TP: 105).

D **de Dádiva**

Toma, este é o meu corpo, o que sobe as escadas
em direcção à tua escuridão, deixando-me,
ou a alguma coisa menos tangível,
no seu lugar. (TP: 359).

Referência bibliográficas

Manuel António Pina

- (TP) *Todas as Palavras – Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- (DVA) *Dito em Voz Alta, Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo* (2000-2012). Sousa Dias (Org.). Lisboa: Sistema Solar [Documenta], 2016.
- (CSL) *Crónica, Saudade da Literatura, 1984-2012 – antologia*, selecção de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, Porto Editora. 2013.
- (HSFSB) *História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2009.
- (PLD) *Pequeno Livro de Desmatemática*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2001.
- (GTX) *História com Reis, Rainhas, Bobos, Bombeiros e Galinhas e A Guerra do Tabuleiro de Xadrez*. Porto: Campo das Letras. 2004.

Geral

- Deleuze, Gilles e Parnet, Claire, (2004). *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- Eiras, Pedro, (2017). [...] *Ensaio sobre os mestres*. Lisboa: Sistema Solar (DOCUMENTA).
- Herder, Herberto, (1990). Carta a Eduardo Prado Coelho; ed. In Américo Lindeza Diogo, *Texto, Metáfora do Texto*. Coimbra: Almedina.
- Lopes, Silvina Rodrigues, (2005). *Anomalia Poética*. Lisboa: Vendaval.
- Martelo, Rosa Maria, (2014), CHEGAR (UM POUCO) TARDE – Manuel António Pina, o poeta e a poesia. In Izabel Margato (org.), *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. Disponível em: http://www.museudaimprensa.pt/biografiamultimedia_manuelantoniopina/testemunhos/?texto=rosamariamartelo
- Nava, Luís Miguel, (1991). «Intertextualidade na poesia portuguesa contemporânea». In *Ensaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- Nietzsche, Friedrich, (2002). *La gaya ciencia*. Tradução de José Mardomingo Sierra. Madrid: Editorial Edaf. *(A citação remete para a edição de 1887, onde consta a epígrafe: «Vivo en mi propia casa, nunca he limitado en nada a nadie, y me he reído de todo maestro que no sabía reírse de sí mismo». Sobre la puerta de mi casa».
- Pessoa, Fernando, (1933). Poema «Isto», 1ª publicação in *Presença*, nº 38 (Abril de 1933). Coimbra.

*Todas as manifestações da vida do espírito no ser humano
podem ser entendidas como uma forma de linguagem,
e esse entendimento abre em geral, como se fosse um verdadeiro
método, para novos questionamentos.*
(Walter Benjamin)

Numa época em que a palavra está desvalorizada e a imagem banalizada, tornou-se evidente a necessidade de refletir sobre o fragmento do verso, retirado do poema *A ferida* de Manuel António Pina, que veio a dar o nome às jornadas internacionais, comemorativas do septuagésimo quinto aniversário do nascimento do poeta.

Manuel António Pina propõe-nos *desimaginar o mundo*. Que sentido atribuir a estas palavras e o que realmente nos propõem? Uma libertação das imagens feitas, dos cânones instituídos, do excesso de passado que nos define?

Depois da democratização das imagens, com a reprodutibilidade técnica de Benjamin, como poderemos *desimaginar o mundo*, como podemos pensar o mundo sem imagens?

Que lugar ocupam as imagens e as palavras quando *já tudo é tudo* e ambos os sistemas de representação e significação estão envolvidos por uma névoa de desvalorização e descrédito?

Como reequilibrar a tensão entre a imagem e a palavra, algo que a contemporaneidade parece ter esquecido?

Imagens, Imagens, Imagens...

Sobre a imagem sempre persistiu uma sombra, uma desconfiança. Do anti-ocularcentrismo de Platão, à representação em perspetiva no Renascimento; do aparecimento das *imagens técnicas* dos dispositivos óticos (em particular na fotografia e no cinema), às *novas* imagens virtuais da contemporaneidade assiste-se frequentemente a um debate contraditório que osci-

la entre o fascínio e o desprezo. A controvérsia parece ser particularmente intensa quando relacionada com a *proliferação* ou *invasão* das imagens contemporâneas, facto que não é, de modo algum, alheio à sua associação aos média, à cultura de massas, à *sociedade do espetáculo*. Confundir imagem mediática, televisão, publicidade, imprensa, canais produtores e reprodutores de imagens envoltas em espetacularidade, equivale não somente a negar a diversidade das imagens contemporâneas, como a favorecer um certo número de equívocos prejudiciais à noção de imagem, à sua produção e receção.

O aclamado triunfo da imagem, que simultaneamente se configura como um prenúncio de morte, indiciou uma espécie de crise do visível que tem particular expressão na contemporaneidade. Mas a crítica militante contra os seus efeitos nocivos tem longa tradição na cultura ocidental. Algumas imagens sobrevivem à diabolização, sendo-lhes concedido o estatuto de arte, talvez por revelarem um potencial simbólico e alegórico capaz de apoiar e reforçar discursos analíticos facilmente enquadráveis na cultura visual (Arnheim, Panofsky ou Sontag).

O termo *imagem* é utilizado em inúmeros contextos, com uma diversidade de significados tão alargada, que encontrar uma definição simples ou consensual configura-se como tarefa complexa.

Material ou imaterial, visual ou mental, natural ou artificial, uma imagem é antes de mais uma *coisa* que se assemelha a outra, através da visão natural ou construída a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal ou visual). Este facto coloca-a na categoria das representações. Se a imagem for entendida como representação, tal significa que é entendida como signo.

Uma das mais antigas definições de imagem é atribuída a Platão, no livro *A República* (509e): «Chamo imagens (*eikones*) em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos (*phantasmata*) representados nas águas ou nas superfícies dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e todas as outras representações deste género». Para o filósofo, as verdadeiras imagens são, portanto, as sombras, o reflexo das imagens virtuais que nos devolve o espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação.

Estas imagens naturais (que correspondem à definição de índice), apesar de serem representação de uma *outra* imagem, não são entendidas pelo filósofo como *mediócras* cópias devido ao seu carácter indiciário são, sim, instrumentos de conhecimento. Deste modo, a imagem verbal da imagem indiciária (aludindo ao mito da caverna de Platão) funciona como uma ferramenta filosófica que leva ao conhecimento, à verdade e ao bem. As imagens são então entendidas como representações que fazem a mediação entre o homem e o mundo. Surgem em substituição de outra coisa, logo são cópias (*mimésis*) que imitam a realidade na sua aparência.

O sentido de imitação é descrito não só nas obras de Platão, nomeadamente

no último livro de *A República*, mas também na *Poética* de Aristóteles. As representações (figuração) imitam a natureza, são cópias da *physis* – que se manifesta num princípio de movimento relativo ao fazer-se das *coisas* (ou seres) nas quais mudam as aparências, mas que em si permanecem sempre as mesmas.

As imagens indiciárias mantêm uma relação inequívoca com a representação, estabelecendo a associação de uma *coisa* a outra através da experiência. À experiência estética, a representação do objeto é suficiente e não necessariamente a sua posse ou a sua existência. O belo não é uma propriedade dos objetos, mas o resultado de uma construção do sujeito com os objetos. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), Kant afirma que «o belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito». Nesse contexto, o *estético* kantiano significa aquilo cujo princípio determinante não pode ser senão subjetivo – é um *sentimento* (universal sem conceito, desinteressado, finalidade sem fim e necessário) e não *conhecimento*.

A suspeita antiga sobre a natureza da imagem e a representação do mundo por imagens não se estende de modo tão intenso à palavra. Será criticada a boa ou má utilização da linguagem verbal, mas não se julgará a própria natureza da linguagem.

Em contrapartida, facilmente se enunciam juízos acerca do carácter da imagem. Uma das razões parece estar relacionada com a sua vocação de veracidade e verosimilhança – espera-se que a imagem seja justa, autêntica e conduza à verdade, e se, pelo contrário, enganar e iludir, então poderá ser considerada falsa e sujeita às comuns depreciações.

Não é possível virar as costas a todo o peso histórico e cultural inerente às imagens, assim como aos vínculos existenciais, com o seu carácter ontologicamente indiciário e especular.

Etimologicamente, o termo *representação* provém da forma latina *repraesentatio*, derivação nominal do verbo *repraesento*, que se forma a partir do participio presente *praesens* (do verbo *praesum*, prae+sum, estar à frente), de que provém o adjectivo *presente*, significando, portanto, «que está à frente». Representar será, pois, voltar a dar presença, apresentar de novo ou voltar a tornar presente a coisa ausente (por exemplo uma ideia, por intermédio da presença de um objeto). Representar convoca, através de um simulacro de substituição, o ato de dar presença ao não presente.

Esta necessidade de correspondência entre imagem e realidade era estabelecida pela semelhança (carácter icónico) e parece determinar tacitamente a sua especificidade. Esta passa a ser entendida não como um simulacro ou um discurso em si, mas como a própria *coisa*, ao ponto de provocar o esquecimento do seu carácter representativo. Neste contexto, podemos especular que a imagem não está em vez de um *outro*, ela é o *outro*. Mas, o

mais relevante talvez nem seja o que representa, mas a *representação em si mesma*, a representação enquanto registo, enquanto desígnio de celebrar a presença, convocando ou presentificando.

A partir do racionalismo cartesiano, as *coisas* saíram do plano do real para o plano onde o real se estabelece pela ausência (através da abstração, da imaginação). A *coisa* não precisa de estar presente, sendo a própria imagem que a presentifica. A representação passa, por isso, a ter o carácter de *presentificação* ou *aparição*.

Por sua vez, apresentar significa *tornar presente*. Por ser essencialmente presença, a imagem nunca é impossível, mesmo quando a *coisa* representada não exista ou não possa ser construída materialmente, mas que ainda assim se *apresenta* com imagem.

Para a imagem é pouco importante a verdade do referente exterior – ela é essencialmente ideia ou conceito – e não assume valores de verdade ou de falsidade na medida em que não é uma proposição. A veracidade de uma imagem é ela própria, até porque as modificações constantes da realidade impossibilitam a réplica da *coisa* representada. A imitação (ou a cópia) não pode ser, por essa razão, um traço primordial da imagem (pode existir uma transposição, mas não uma cópia).

Assim, na imagem (conceptual) não há contradição, apenas a presença de formas visuais e/ou verbais, associadas através da percepção, do reconhecimento e da interpretação de quem as contempla.

As imagens podem então ser criadas por semelhança ou analogia com a *coisa* representada ou afastarem-se gradualmente, até que a relação de semelhança se torne inexistente. Mas quanto mais a imagem se afasta da sua vocação de semelhança (icónica ou figurativa) mais suscita incompreensão.

A imagem figurativa desencadeia uma analogia percetiva e estimula uma percepção próxima da que se tem da realidade. A expectativa é a de que a imagem proponha figuras análogas às que são apreendidas no mundo. Quanto menor for esta relação de semelhança, maior a suspeita e a incompreensão.

Assim, quer se trate do princípio de não figurativismo nas artes visuais ou o da não referencialidade da imagem mediática contemporânea, as expectativas sobre a imagem são perpetuadas sem serem cumpridas, o que explica que desiludam mais do que satisfaçam.

Por outro lado, também se espera que haja uma relação entre, não somente o modo como a imagem se configura enquanto representação (que tem tanto de acaso como de código), mas também no que se transfigura, de acordo com os discursos que criam sobre si. Esta expectativa varia segundo a época e é alterada em função dos tipos de mensagens visuais e do modelo de comunicação que lhes é implícito. O discurso ou legenda vai sofrendo alterações perante o imaginário cultural que caracteriza cada época.

Palavras que nos fazem

No caso das imagens verbais – representações mentais em palavras –, não se verifica confusão interpretativa, nem se põe a questão da sua «veracidade».

Na linguagem verbal, *imagem* é nome dado à metáfora. O *falar por imagens* ou metaforicamente consiste em empregar uma palavra por outra, em função da sua relação de semelhança.

Umberto Eco, em *Semiótica e Filosofia da Linguagem* (2001), refere que «uma metáfora não pode ser interpretada literalmente. Em termos extensionais (mesmo em relação a um mundo possível) ela jamais diz a verdade, quer dizer, ela nunca diz algo que o destinatário possa tranquilamente aceitar como literalmente verdadeiro».

A mentira da metáfora é tão flagrante que não pode ser entendida literalmente. As vocações de certos discursos verbais, ou mesmo visuais obrigam à renúncia de figuras de estilo que implicitamente propõem a *mentira* verbal ou visual, como por exemplo, no caso do texto jornalístico ou da fotografia documental. A linguagem verbal transfere para a imagem a necessidade de referência, que é uma das funções dos signos linguísticos. A imagem representa, porque tem capacidade de referência.

Por ter em comum com a linguagem verbal essa propriedade, afirma-se que a imagem é lida, embora os elementos de leitura visual sejam, em muito, distintos dos elementos de leitura verbal.

Nelson Goodman, em *Linguagens da Arte* (2006), afirma que «uma imagem para representar uma *coisa*, deve ser um símbolo, valer por ele, fazer-lhe referência; quase tudo pode valer por quase tudo. Uma imagem que representa uma *coisa* – ou um texto que a descreve – faz-lhe referência ou, mais particularmente, denota-a».

As imagens devem grande parte da significação ao seu carácter de símbolo. Esta *criação* dos símbolos é possível devido ao fundamento psicológico da imaginação, que permite justamente ir além do que a forma primordial propõe – o símbolo ultrapassa então a própria *coisa*.

O aspeto simbólico, no sentido peirciano – definido por parâmetros socioculturalmente codificados que se dispõem à interpretação –, e as *coisas* às quais os signos se associam, não tem necessariamente uma conexão visual. Tanto no que respeita à percepção como às representações visuais, *a visão ultrapassa o visível*. As *coisas* representadas não explicam a imagem porque há uma evocação de natureza conceptual, uma mundividência que provém do espírito humano, antes da percepção do mundo e das *coisas visíveis*. Esta natureza conceptual evoca ideias universais que se encontram também em conformidade com uma expectativa cultural e historicamente determinada, que está para além do estilo e do vocabulário das diferentes formas de representação.

Os aspetos da imagem como o indício (índice), a semelhança (ícone) e a convenção (símbolo) permitem compreender não somente a complexidade da interpretação, mas também a força da comunicação pela imagem.

Nas mensagens visuais interagem os signos icónicos, os plásticos e os linguísticos. A mistura dos diferentes tipos de signos cria um determinado discurso implícito.

Em *Retórica da Imagem*, texto integrado no livro *O Óbvio e o Obtuso* (1990), Barthes enunciou os princípios de interpretação que vão além da visualidade. A imagem não se significa a si própria como *coisa* do mundo, mas baseia-se num primeiro nível de significação – a que se chamou denotativo – para significar outra coisa num segundo nível, a que chamou de *discurso da conotação* (um termo retirado da linguística e da lógica).

A interpretação, seja por intermédio de ferramentas semiológicas, iconológicas ou psicanalíticas, consiste precisamente em descodificar, para além do aspeto denotativo, o aspeto conotativo da mensagem visual – o seu discurso implícito.

As mensagens visuais são particularmente conotativas por integrarem mais do que uma linguagem com vários sistemas de signos simultaneamente.

A interpretação não é uma propriedade das palavras e das coisas, mas uma construção do sujeito – o semiólogo é aquele que vê sentido onde os outros vêm objetos. Por um lado, existem as práticas e, por outro, as respetivas interpretações.

O regime representativo regula as relações entre o visível e o dizível, entre as manifestações sensíveis e a inteligibilidade.

Parece ser difícil conceber um sistema de imagens no qual possam existir significados fora da linguagem. Perceber o significado de algo é, inevitavelmente, recorrer à sua análise linguística. Valoriza-se o lado literário, justamente o *não visível*, que só é revelado quando as imagens são guiadas pela palavra.

A nomeação, ou seja, a transcodificação em palavras da *coisa* percebida, atesta a perceção e reforça a afirmação de que a linguagem e o pensamento estão ligados e de que o pensamento não existe sem linguagem.

Não há sentido que não aquele que é nomeado, e o mundo dos significados não é outro que não o da linguagem.

O pensamento mediado pela linguagem não é o único modo de pensamento. Para Arnheim (1989), em *Intuição e Intelecto na Arte*, existe o pensamento sensorial que se manifesta a partir das perceções dos órgãos dos sentidos. Nestes atos de pensamento, o pensamento visual um lugar privilegiado, distinto do pensamento verbal. O autor considera que não só a palavra permite a reflexão, como propõe a existência de dois tipos de

pensamento: o intuitivo e o intelectual.

A intuição e o intelecto relacionam-se com a percepção e com o pensamento de uma forma complexa. A intuição é definida como uma propriedade particular da percepção. A percepção não está em parte alguma separada do pensamento, a intuição é partilhada com todos os atos cognitivos, quer sejam perceptivos ou de raciocínio. E o intelecto também atua em todos os níveis de cognição.

Arnheim, em *Visual Thinking* (1969), refere que «a linguagem revela ser um meio perceptivo de sons ou de signos que, por isso, é capaz de conferir uma forma a um número muito pequeno de elementos do pensamento [...]. É em interação com outros meios de percepção, que estão os principais veículos do pensamento». Não é possível pensar sem recorrer a imagens e as imagens contêm pensamento.

Para que se mantenha a emoção, o irracional, o inexplicável, na contemplação de uma imagem, deve ser reservado o mistério. A interpretação pode ser recusada. A ensaísta e fotógrafa Susan Sontag, no seu livro *Contra a Interpretação* (1987), afirma que a *interpretação* (a abundância excessiva de significados) é a vingança do intelecto sobre a arte. «Interpretar é empobrecer, é reduzir o mundo para edificar um mundo fantasma de significações».

Uma imagem não se interpreta; pode ser vista, vivida, sentida, mas não interpretada. Evoca-se a universalidade dos símbolos, das formas, a mundividência, a metafísica. Opõe-se a razão à intuição.

Por um lado, a palavra faz *ver*, designa, convoca o ausente, revela o escondido; por outro, nomear em palavras aprisiona, circunscreve a leitura, condiciona o sentido, compromete a imaginação.

Um texto (ou legenda) não ilustra uma imagem, nem uma imagem ilustra um texto. Imagem e texto são em si ilustrações distintas que, quando justapostas, dão origem a outra coisa por definir – uma *frase-imagem* – pelo modo como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto e vice-versa. Rancière refere, em *O destino das imagens* (2011), «que o *dizer* e o *ver* entraram num espaço de comunidade sem distância nem correspondência. O resultado é não se ver nada: não se vê o que diz aquilo que se vê, nem aquilo que é dado a ver pelo que se diz».

Já tudo é tudo

Imagem e palavra, apesar de se constituírem como sistemas de significação e de representação distintos, cruzam-se permanentemente nos mais variados contextos. Essa interação materializa-se em exemplos antigos como a *tecnopaegnia* da Antiga Grécia, os *carmina figurata* medievais, os *rebus*, os acrósticos, os bestiários, os caligramas, os pictogramas, e outros exem-

plos de grafismo figurativo onde a fruição formal do texto se torna distinta da sua compreensão semântica o mesmo se passa em exemplos mais contemporâneos como a poesia visual, as artes visuais, o design, o cinema, a televisão, as relações entre fotografia e legenda, os objetos artísticos e o seu título, os discursos sobre as imagens, etc.

Há muito tempo que as imagens e as palavras estabelecem entre si uma ligação fundamental. A imagem clássica sempre manteve uma relação de sujeição à narrativa mitológica, teológica ou moralizadora, que lhe atribuía sentido. Desenvolveu-se, assim, toda uma invocação à visualidade, não apenas manifestada pela própria palavra, mas também pela disposição espacial dos textos nas páginas.

Num sistema retórico, as palavras, para além do seu sentido próprio, adquirem uma realidade visual, tornando-se a escrita num texto visual, com a finalidade de ser visto para além de ser lido.

Foram vários movimentos que se inscreveram nesta longa tradição de procurar visualizar a escrita.

Na Antiguidade, os pintores eram advertidos por se inspirarem nos escritores, mas, paralelamente, aconselhavam-se os poetas a inspirarem-se nas pinturas, alegando a necessidade do contacto com o visível. Atitude semelhante era desenvolvida na Retórica, onde se incitava o orador a fazer a audiência *ver* para além de ouvir. Outro sistema retórico utilizado foi o da *ekphrasis* (ou seja, o meio pelo qual um objeto concebido numa arte se torna assunto de outra) e o dos *eikones* (usado para realizar a descrição pormenorizada de uma obra de arte). Outros elementos descritivos, como a metáfora ou a personificação, eram considerados como figuras de pensamento.

Todo o sistema de signos se mistura com a linguagem e é muito difícil encontrar imagens que não sejam acompanhadas por palavras.

No artigo *Présentation* (1964), Barthes refere que sempre que a imagem é acompanhada por linguagem verbal estabelece uma relação estrutural com a mensagem visual: «a substância visual, por exemplo, reforça os seus significados ao fazer-se duplicar por uma mensagem linguística, de tal modo que, pelo menos uma parte da mensagem icónica se encontra enquadrada numa relação estrutural redundante ou de ênfase associada ao sistema da linguagem».

Seja qual for o meio de expressão ou o suporte, a forma visual interage com a sequência verbal para originar uma mensagem mais abrangente. A imagem não é *visível* e a frase não é *dizível*. Ambas se combinam, estabelecendo relações de consonância ou dissonância, para originar, por vezes, outro significado. A combinação de elementos visuais, fotografias, planos de cor, frases e palavras escritas, trechos de poemas, reforçam a ideia de que

fragmentos visuais justapostos fazem novas *imagens*, ou seja, estabelecem relações entre uma visibilidade e uma significação.

Real, real porque me abandonaste?

Um certo fascínio pela imagem reside na sensação de que as imagens parecem alcançar, de modo mais rápido e intuitivo, um resultado metafísico semelhante a raciocínios elaborados em extensos e complexos textos. O modo natural com que a imagem pode ser lida, sem que seja exigido qualquer tipo de aprendizagem prévia, está em muito associado a esse fascínio, mas também à sensação de manipulação e de desconfiança.

Da mesma forma que, para aprender a ler, a escrever ou a falar, é fundamental conhecer os códigos linguísticos, também para aprender a *ver* é preciso literacia visual, alfabetização, conhecer os elementos da linguagem visual e seus vocabulários, assim como os princípios da percepção e da composição visual que, em conjunto, permitem controlar os discursos visuais e os seus significados universais.

O conhecimento básico sobre linguagem visual permite perceber o que essa leitura natural e consensual evoca de convenção, de história e de cultura.

Todavia, a visualidade complexa das imagens contemporâneas requer uma nova literacia visual, que permita uma *visão* esclarecida perante os desafios que as *imagens tecnológicas* propõem. Convoca, por outro lado, a necessidade de um *espectador emancipado* (Rancière, 2008) na afirmação da sua capacidade de pensar a respeito daquilo que lhe é dado a ver.

Desde a Grécia Antiga que permanece uma reminiscência do pensamento lógico aristotélico. Este *programa* determinista influencia, na cultura ocidental, o modo de abordar a complexidade da vida contemporânea. A valorização do lógico e do raciocínio, em detrimento do sentimento e da intuição, continua a constituir-se como obstáculo à imaginação e à criatividade.

Sem ferramentas que permitam *ver* para além do visível, sentir para além do sensível, como é possível *desimaginar o mundo*?

As imagens, pelo excesso e indiferença, têm motivado um desligamento gradual do mundo e um empobrecimento da experiência. A simulação caracteriza a experiência visual contemporânea. A realidade passa a ser secundária em relação à imagem que a reconstitui enquanto simulação e só é real aquilo que foi traduzido em imagens.

O prestígio da imagem resulta da confirmação de que a experiência foi substituída pela representação.

Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991), afirma que «experimentamos um estágio terminal das imagens, onde já não cabe mais nenhum discurso sobre verdade e representação». Tudo pode ser simulado por um duplo que reproduz com perfeição a aparência, dispensando a autenticidade.

A ilusão é suficiente porque a imagem legitima o real.

Se a imaginação se traduz na capacidade de produzir *imagens* (memória), a *desimaginação* permite apagar o passado (esquecimento) e eternamente retornar ao niilismo nietzschiano.

Propõe-se recusar as imagens enquanto espelhos representativos, não aceitar somente o seu valor de mediação ou de substituição, manipulá-las como objetos do mundo e retornar ao mais imediato da experiência.

Denunciar a morte das imagens que não preenchem a sua função de significação, de referencialidade, de verdade, de sagrado, de conhecimento, de história. Dar as boas-vindas ao devir e às suas *desimagens* e fazer delas uma expressão empírica absoluta.

Referências bibliográficas

- Arnheim, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. California: University of California Press, Ltd.
- Arnheim, Rudolf (1989). *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (1964). «Présentation». In: *Communications*, 4. *Recherches sémiologiques*. pp. 1-3. Consultado em: Seuil. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_2189
- Barthes, Roland (1990). *O Óbvio e o Obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Antropos. Lisboa: Relógio D'Água.
- Eco, Umberto (2001). *Semiótica e Filosofia da Linguagem. Teoria das Artes e Literatura*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Goodman, Nelson (2006). *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos signos*. Lisboa: Gradiva.
- Joly, Martine (2005). *A Imagem e os Signos*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70.
- Kant, Immanuel (1790). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.
- Platão (380 a. C.). *A República*. Lisboa: Edição Calouste Gulbenkian, 2010.
- Rancière, Jacques (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2008). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sontag, Susan (1987). *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM Editores.

1

Ver e ler são duas ações muito comuns, semelhantes e complementares, praticadas por todos os que desejam comunicar, tanto com os outros iguais a si como com a Natureza. Ver o mundo e ler os sinais que dele se denotam faz parte de um conjunto de competências localizadas na gênese da civilização humana e indispensáveis para a sua sobrevivência. Elas são absolutamente imprescindíveis para a compreensão dos múltiplos universos da vida e das formas, dos mais simples aos mais complexos, desbravando sucessivos significados pelo domínio de níveis de metalinguagens cada vez mais profundos.

Saber descodificar a escrita e a visão é apenas um primeiro nível, porque, depois deste, tudo se complica e adensa, consoante a preparação individual e a exigência do meio social. Deste modo ler poesia e ver imagens correspondem a um primeiro nível de entendimento do universo. Enquanto ver poesia e ler imagens são ações que correspondem a níveis de interpretação suplementares e mais exigentes. Quando juntamos num mesmo evento a dimensão poética de cinco poemas de Manuel António Pina, *A Ferida*, *Os Livros*, *O Regresso*, *Como se Desenha uma Casa* e *Estarei muito perto da Luz*, com a dimensão poética das formas visuais estamos perante um segundo nível de percepção: ver poesia ler pintura!

2

A relação entre as artes pode ser relativamente simples de delimitar quando pensamos que todas tratam do mesmo assunto: a demonstração de uma dimensão humana perante a Natureza. Mas a relação entre a poesia e a representação visual é uma temática um pouco mais específica que tem sido muito discutida ao longo da História pela semelhança de ambas ao nível da composição, pela diferença de meios que estão implicados em cada uma delas, pela complementaridade entre a palavra e a imagem e pela sua eficácia social na «representação» do mundo. Discussões ou debates sobre diferen-

ças e posicionamentos estatutários que servem acima de tudo para aprofundar e definir o espaço próprio de cada uma delas (Aristóteles, 2017).

O que poderá ser um pouco mais complexo são os processos que cada uma exige, com formações e conhecimentos específicos para as pensar, fazer, mostrar e partilhar.

A poesia e a imagem eram motivo de debate e pensamento na antiguidade clássica. Aristóteles propunha a imitação da natureza como uma função primordial da arte e esta como coisa poética. A questão de relação entre a poesia e a representação visual eleva a comparações extremamente pertinentes como aquela que se depreende da leitura da epígrafe do poeta escritor Simónides de Keos (século VI a.C.):

«A pintura é poesia muda, a poesia é imagem que fala».

Trata-se de um verso que sublinha o silêncio da imagem e o som da poesia, como duas ações de uma mesma verdade: a expressão da mente. Nesta frase estão contidos os conceitos de pausa, de figura e de fundo, três princípios partilhados genericamente na Arte. Também «*Ut pictura poesis*», expressão atribuída a Quinto Horácio Flaco (poeta romano do século I a.C.), traduzível por *a poesia como a pintura*, é uma equação que define a relação entre dois modos de fazer arte através de uma igualdade quase matemática (Tobal, 2005). Mas de todos estes pensamentos, o que resta mais relevante é o embelezamento da vida, interpretando este conceito como deve ser interpretado no presente, ou seja, apenas como oscilação de sentidos baseada na representação de memória.

Mas, durante o período medieval, indiferente a primazias e comparações entre si, preferindo-se complementaridades, o desenho e a pintura, no contexto cultural do ocidente, transformaram-se num livro aberto onde a figuração e o ornamento enriqueceram textos, sagrados, secretos ou mundanos, manuscritos, ilustrando-os, iluminando-os com imagens que valiam como pensamento puro, como ideia e conhecimento registado em ambiente monástico e arquivista (Eco, 1980). Livros onde a letra é imagem, constituindo palavras desenhadas e intercaladas por sinais maiores aos quais chamamos letras capitais. Algumas destas ultrapassam a dimensão naturalmente decorativa e ornamental para adquirirem o estatuto de sínteses ou resumos visuais dos conteúdos escritos. A riqueza deste modo de escrever, desenhando e pintando, tem um desenvolvimento que pode ser observável, posteriormente ao período medieval, noutros momentos em que atin-

gem total autonomia como texto-visual, concretamente nos séculos XVII e XVIII (Hatherly, 1983).

A letra capital ou letra capitular é uma letra que se coloca no início de uma obra, de um capítulo ou de um parágrafo com uma dimensão superior à das restantes letras. Pode mesmo destacar-se em absoluto e ocupar largamente a página, com ornamentos e figurações, dependendo do saber do pintor e dos custos pré-estabelecidos, sempre muito avultados, uma vez que os médiums e pigmentos podem estar nos domínios das matérias preciosas.

A imagem e a palavra encontram-se também ligadas na iconografia cristã do tetramorfo, uma relação simbólica de quatros sistemas iconográficos que nos remetem para os quatro evangelistas maiores do Novo Testamento: S. João, S. Marcos, S. Mateus e S. Lucas. Esta fórmula, com um número infinito de soluções estéticas com mais de mil anos, torna-se um livro aberto, um texto-visual bíblico, presente em todos os espaços religiosos cristãos.

Na modernidade retoma-se o debate entre a poesia e a pintura, acima de tudo para assegurar um estatuto de dignidade profissional que faltava ao pintor medieval. Porque este artesão, conseguindo ultrapassar os domínios técnicos, pode aspirar a trabalhador intelectual livre, apoiado por uma classe social economicamente desenvolvida e humanista, à maneira da Renascença. Este artista é agora aquele que domina as relações forma-conteúdo, figura-fundo e palavra-imagem e que, por este motivo, trabalha a dimensão estética da obra. No *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci, os diálogos sobre poesia e pintura tendem sobretudo a valorizar a profissão de pintor e a defender para ela um estatuto de artista (Vinci, 1982).

Na atualidade alguns dos processos que operam na feitura do mundo propiciam-lhe imensas versões. Versões que combinam, enfatizam, ordenam, suprimem, completam e dilatam os espaços do mundo, pela palavra e pela imagem (Goodman, 1995). Quando a imagem está livre da palavra e palavra livre da imagem está-se na presença de algo que se vê, mas que não é o que se mostra. *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte, 1928-1929) é uma importante versão do mundo, simultaneamente uma emancipação da frase em relação à imagem e da imagem em relação à frase. Será o contrário do que se lê e vê? Será uma «Traição das Imagens»? Ler uma frase e ver uma imagem que não se encaixam, que não se enquadram, mas que, por outro lado, estão condenadas a viverem eternamente juntas, transforma a obra num acontecimento poético, pictórico e filosófico. E, por causa de tudo isto, existem artistas que, vendo, lendo, pintando e escrevendo, compõem,

ênfatizam, ordenam, completam, selecionam e dilatam o mundo através de inúmeras versões transformadas em obra.

Manuel António Pina tem uma obra poética que nos ajuda a ver outras versões de mundos cumprindo a missão da Arte, transcendendo a forma e motivando, intimamente, sinergias e inquietações. E são estas sinergias e inquietações desprendidas da poesia de Manuel António Pina que são os motores de uma homenagem ao poeta concretizada na presente exposição.

Uma exposição de imagens e um livro de poemas não serão a mesma coisa. Mas são um mesmo assunto em simbiose num mesmo momento. Este momento, não tendo missão ilustrativa ou decorativa do espaço de homenagem, tem a missão de marcar a presença de uma entidade artística, reforçando, apoiando e consolidando objetivamente a figura do poeta homenageado. Trata-se de um momento para ver poesia, lendo imagens. Ler poesia nos impulsos, nas intuições, nas abstrações formais de artes cujo elemento de gênese é a imagem. As imagens da Arte dão a ver a vida e a natureza, plenamente, muito para além de regras ou de modelos.

... as imagens possuem muitas vezes, para além dos seus motivos manifestos, um significado oculto que não é imediatamente compreendido, ainda que este significado possa ser, desde o início, muito impreciso. Elas são o resultado de um ato de invenção em parte inconsciente e actuam mais ou menos despercebidas no espírito do leitor... (Hauser, 1978, p.117)

Primeiro, o leitor observador vê a letra, palavra, frase, estrofe do mesmo modo que lê a cor, a linha, a textura e a luz como elementos essenciais e atuantes. Depois, em Arte, tudo se complexifica até ao infinito. A força expressiva e poética das obras selecionadas para esta homenagem é o resultado da leitura de alguns poemas de Manuel António Pina, como *A Ferida*, *Os Livros*, *O Regresso*, *Como se Desenha uma Casa* e *Estarei ainda muito perto da Luz*, que deste modo se transformam em estrutura de ligação entre diferentes pensamentos artísticos.

Uma estrutura de ligação que contém esta pergunta:

...Às vezes, como num sonho,
vejo formas como um rosto
e pergunto: «De quem é este rosto?»....
Manuel António Pina, *Estarei ainda muito perto da Luz*

E as respostas serão dadas por esse observador-leitor que, no seu íntimo, pode ensaiar se serão estas formas, as expostas nesta sala, que indicam o rosto de alguém. E de quem será esse rosto?

3

Nesta exposição está presente um conjunto de trabalhos que reflete verdade, pureza, empenho e dedicação, de um conjunto de artistas que trabalham a imagem como processo de construção da arte, procurando-a incessantemente, obra após obra.

Representações visuais em homenagem à poesia.

O que está em causa nesta exposição é a dimensão poética dessas representações num confronto saudável com a palavra, no mesmo espaço, complementando-se mutuamente, mas cientes de que

«A arte diz o indizível; exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.»
(Leonardo da Vinci)

As obras expostas expressam universos muito próprios, como convém a todo o trabalho artístico enquanto veículo capaz de transportar consigo a assunção da individualidade que existe em cada um de nós, e expor-se aos outros como exemplo disso mesmo. Esta é a generosidade maior do artista.

Mas a arte vive um tempo presente onde os paradigmas sociais se encontram em alteração constante, dando lugar a outros, e onde a arte contemporânea se debate entre dois pressupostos: o pressuposto de ser um género artístico e o pressuposto de ser a arte produzida no tempo presente (Heinich, 2016).

Este segundo pressuposto é aquele que estabelece o princípio do ser artista. E o que une as obras dos artistas é o facto de terem sido pensadas e feitas no seu espaço e no seu tempo, nesses lugares onde elas nascem todos os dias para vidas próprias, umas mais curtas, outras mais longas, indiferentemente, mas todas pertinentes para a constituição de seres na sua plenitude. E os artistas são aqueles que as disponibilizam para o infinito debate sobre poesia, imagem e vida ou, dito de outro modo, entre ler, ver e viver...

.... Como quem, vindo de países distantes fora de si, chega finalmente aonde sempre esteve e encontra tudo no seu lugar,

o passado no passado, o presente no presente...
Manuel António Pina, Regresso.

Ver e ler o presente no presente, como utopia de construções imaginárias, como espaço onde a luz é a metáfora da vida e da contemplação, como ensaio e experiência para uma reordenação global e como visão das coisas simples que vivemos e que nos cercam todos os dias, são os objetivos alcançados no confronto entre poesia e imagem desejado nesta homenagem.

Referências bibliográficas:

- Aristóteles (2017). *Poética*, (tradução Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Estudos Gerais Clássicos de Filosofia, ISBN: 978 -972 -27 -2492-0.
- Eco, Humberto, (1980). *O Nome da Rosa*. Lisboa: Difel.
- Goodman, Nelson, (1995). *Fazer Mundos*. Porto: Edições ASA, Argumentos, ISBN: 97241 1560 7.
- Hatherly, Ana, (1983). *A Experiência do Prodígio, Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVI e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Temas Portugueses.
- Hauser, Arnold, (1978). *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Heinich, Nathalie, (2016). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'Échoppe, ISBN: 978 2 84068 114 4.
- Magritte, René, (1928-1929). *Ceci n'est pas une pipe*.
- Tobal, Juan Manuel Rodriguez, (2005). *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Madrid: Edición Hiperión.
- Vinci, Leonardo da (1982) *Tratado da Pintura* (edição preparada por Angel Gonzalez Garcia). Madrid: Editora Nacional, ISBN: 84 276 1311-3.

Como falaremos com tantas palavras? ...
Manuel António Pina

1. Realidade, Linguagem, Pensamento

A poesia de Manuel António Pina fornece instâncias de estranhamento subjetivo, em que o pensamento se interroga enquanto linguagem, as palavras procuram as suas substituições. Se as representações partem das coisas sentidas para outras coisas pensadas, ou se, pelo contrário, as coisas pensadas se materializam pela primeira vez pela linguagem, é uma pergunta bem antiga. Mas a pertinência dos poemas de Manuel António Pina neste assunto consiste na consciência auto referida desta ambiguidade: as palavras são escritas, presentes aos olhos, e deles parte o mergulho da representação. A linguagem será assim a casa, que nos permite ser, e ver, o mundo.

A linguagem liga coisas ao pensamento. Se as coisas se verificam *in praesentia*, do lado do objeto, já o pensamento, do lado do sujeito, ocorre *in absentia*. A linguagem, nesta oposição, parece ser o lugar da mediação, o lugar da representação, da substituição, do signo.

Neste texto irei partir das materialidades, das substâncias, das formas e dos acidentes, como forma de refletir sobre a mediação das representações. Depois, com a compreensão desta articulação, ir-me-ei aproximar de alguns dos lugares de referência da poesia de Manuel António Pina (1943-2012), singularizando a sua interlocução privilegiada. Visitarei alguns lugares deste autor: as palavras, a casa, o autor, e tu, leitor.

Irei procurar visitar os lugares da representação que estão implícitos nesta articulação referencial que procura lugar na casa da linguagem. Esta casa tem sido feita de coisas antigas, de *vox*, *significatio*, *verbum mentis*, *cogitatio*, *figuratio*... é a casa que nos construiu antes de a sermos hoje.

2. A casa

Matéria: a casa como uma cifra para a linguagem.

A invocação da 'casa' está presente em alguns poemas de Manuel António Pina, justapondo-se-lhe tanto as 'palavras,' como o seu idêntico, o 'eu,' a própria identidade do sujeito. Onde se apresenta uma casa, estão as palavras; onde estão as palavras, pode-se colocar o seu resultado, a subjetividade vivida.

Volto, pois, a casa. Mas a casa,
a existência, não são coisas que li? (1-2)

....

Eu, isto é, palavras falando,
e falando me perdendo
entre estando e sendo (5-7).

...

O resto é silêncio (que resto?), p. 275.

Sabemos que as palavras são o barramento do simbólico, a divisão de uma separação, separação que faz do Real o irrepresentável (Lacan, 1949;1975;2005). A negociação da linguagem é tanto a negação da subjetividade, como a afirmação, ou criação, de um olhar sentido como o meu. «A existência, não são coisas que li?» O 'eu' segue falando, ou é antes falado, pelas palavras, que afinal 'me' constroem, como uma casa, em alguns dos poemas de Manuel António Pina.

Trata-se de habitar continuamente as subtilezas do quotidiano, do óbvio, sendo certo que o quotidiano nos liga ao mais distante, ao abismo, à construção da falha original.

Aqui, 'estar' e 'ser' não são idênticos: pois logo 'estar' é continuação infinita, e 'ser' é, além disso, nome construído, sujeito, cicatriz da ferida do simbólico:

...

as minhas palavras puderam estar
onde sempre estiveram:
no apavorado lugar
onde sou silêncio (13-16).

O resto é silêncio (que resto?), p.275.

A ferida fala de mim, a poesia fala-me. Esta fala tem divisões, fracturas, é tão dividida como a linguagem, posso passear – falar – ao longo da casa da linguagem. Posso estar do lado de fora sem sair da casa – o jardim – sem dela poder afinal sair. Posso atravessar-me, em figuras, em elipses, passar

pelo «misterioso mundo das escadas» («O quarto cor-de-rosa», p.218). Na casa, as escadas, o quarto, a porta, o jardim, estabelecem as visões presentes e pensadas, as presenças que já não são, excepto palavras, aquilo que de facto podem ser:

A infância vem
pé ante pé
sobe as escadas
e bate à porta

– Quem é?
– É a mãe morta
– São coisas passadas
– Não é ninguém (1-8)
...

As vozes, p. 244.

3. Vox

As palavras cumprem o ser, estando, e reprimindo o medo de estar mais que só nessa outra paisagem não pensável, e «apavorada». O Real, quase coisa, onde se vai colar a palavra, que é outra coisa e um ardil separado da linguagem. Linguagem do lado de fora, linguagem que lhe é estranha, sendo mais que uma substituição, uma construção. Como uma casa, onde se inclui um eu, sempre ficcional, o sujeito. Este sujeito é sangrante, a voz passa do grito à palavra, a ferida é cicatrizada com o texto, com a coberta das falas, com a mancha das letras. O grão da voz é o eu que fala. Pois as palavras, afinal artefactos, são apenas feitas de palavras:

São feitas de palavras as palavras
e da melancolia da
ausência da prosa e da ausência da poesia.

É o que falta que fala
do lugar do exílio
do sentido e da falta de sentido.

Tudo o que te disser
tudo o que te escrever
sou eu a perder-te (1-9),
...

Tudo o que te disser, p.272.

A voz é ouvida, e é a própria. As suas palavras cumprem uma falta e uma suspeita: quem escondem todas estas palavras? Se a voz é aquilo que se aproxima do vivo, do grito, e da dor, porque ainda para além fala esta voz? Porque sobram tantas palavras? Porque a voz faz acreditar que sou vivo, se as minhas palavras não são? Quem é este que é falado e morto?

...
A voz que fala,
a minha verdadeira voz de alguém,
é o silêncio que em
isto se cala? (5-8)
...
Voz, a quem me falas? (13)
...

Coração, sombras, de quem? p.114.

O autor desdobra-se entre o que fala e o que se lê, sendo que os dois momentos distam como um vivo do morto:

...
alheio e indiferente
chove em mim para sempre?
Também eu sou outro
transportando um morto (13-16).

Schlesiches tór, p.117.

As palavras falam-me, são a casa, que tem olhos, e que me conta:

A casa tinha olhos
que nos olhavam
de debaixo da mesa

Por eles se via
para dentro de nós, (1-5)

...

O quarto cor-de-rosa, p.218.

A casa é grande, é uma casa de palavras, é toda a linguagem que fala. «Como podia saber que vivia / num lugar tão distante / e numa casa tão grande? (1-3)» (Um casaquinho preto, p.221).

Quem me fala, se não sou eu?

4. Escrever a tinta

A casa a meio, como as palavras a tinta, e delas feita, escreve-se, desenha-se. A palavra esconde uma falta, e assim ameaça. Desenha-se com desespero, e com «remorso». É uma arquitetura de vozes, de escritas, «com alguma abstracção». Pois que a língua, como a casa, não tem um «plano rigoroso». É sempre fala que pensa e que me faz desenhar-me:

...

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso (13-16).

Como se desenha uma casa, p.347.

As palavras escritas que me escondem que sou o lugar da ficção, a construção a partir de nada, o não sujeito, o zero. Um vivo que é morto: «A palavra, vida inteira, mata» (1) (Primeiro Poema, p.231). Morto eu, sobras tu palavra, que me pensas. E «de memória» pensa-se, escreve-se: «8. O que não sou capaz de dizer dizendo-me. / 9. Eu (um lugar vazio) para sempre; tu, para sempre.» ([Escrito de memória], p.242).

Manuel António Pina sabe que as palavras não pertencem aos vivos, mas falam os vivos, e que os constroem. As palavras, que sobram desde que todos nascemos, já cá estavam. E depois de nós, da nossa fala, assim sobrarão. As palavras sobram:

Palavras não me faltam (quem diria o quê?)
faltas-me tu poesia cheia de truques.

De modo que te amo em prosa, eis o
lugar onde guardarei a vida e a morte (1-4).

...

Palavras não, p.13.

As palavras também guardam, protegem, escondem, e por isso se podem amar, do lado de fora da poesia.

Com a substituição das palavras, uma casa na dobra do Real, sou pensado, e já não estou vivo: «Um morto sonha a minha vida,/ vive na minha casa, come a minha comida (3-4)» (O morto, p.110).

5. O intruso

O estranhamento do autor atravessa a sua poesia, meditando sobre a agora evidência de, do outro lado das palavras, estar o que realmente existe, e que não sou já eu: «Não estou aqui, sonho/ (eu também um sonho) / fora de mim comigo (14-16).» (O espelho, p. 113) Este 'eu', é pensado do lado de fora, pelas palavras sempre dos outros: a casa das palavras pensa-o, a casa vê-o, a casa sonha-o, espécie de intruso gerado em si mesma:

...

como um irmão medonho
sonhando a minha vida
por outro vivida
em mim, também um sonho (9-12).

O intruso, p.109.

Nestes espaços de estranheza, a suspeita de que és sonhado do outro lado das palavras, fora da casa, e dentro de ti:

...

foge do que sabes, porque não o sabes.

Talvez sejas apenas o sonho
de um deus não mais desperto que tu.
Ouve-o dentro de ti, ao deus,
cantando luminosamente à tua volta. (9-12)

[Canção], p.126.

Na casa, as palavras unem exteriores, escondem coisas e permitem passagens, como as escadas, como as portas. Dentro de ti o sofrimento não te pertence:

alguma coisa fora de mim
está escondida em mim
como um coração exterior (1-3)
...
Talvez estas lágrimas
não me pertençam nem este momento
nem este sentimento de este sentimento (7-9).
...

A porta, p.112.

6. As palavras, obrigatórias

Obrigado às palavras, para poder ser. As palavras são obrigatórias e carregam a sua imposição. As palavras duram, para além da dobra presente, mostram-te que foste, e carregam quem serás: «Também aquele que escreve / é escrito para sempre (11-12)» (Alguém atrás de ti, p.115). O sítio de estranhamento é o lado de fora da casa, o jardim. Neste jardim fora de mim, na «tarde» que «estava errada», tudo está certo, menos ‘tu’ tratado por ‘eu’:

...
E eu, como um estranho, passava
no jardim fora de mim (6-7)
...
Tudo estava no seu lugar
(o teu lugar), excepto a tua existência, (11-12)
...

Primeiro Domingo, p.243.

O jardim da casa, ora fora, ora dentro, é o lugar do estranhamento, que em Manuel António Pina é apontado como falha, interrupção, ausência.

O autor gostava de se rodear dos seus, os autores da sua «família», onde há um «lanterna vermelha», o poeta Alexandre O’Neill. Diz este: «... – Sento-me na geral, vejo-me no palco e não me tomo a sério. / – Se eu te tomasse a sério (estás a ouvir, Alexandre?)... (23-24) (O’Neill, *O Lanterna*

Vermelha, 2017, p.210-3). E Manuel António Pina refere, já de cor, a parte final deste poema, que trata do ‘eu’ e do ‘tu’, cantado por O’Neill, bastante em «allegro para os críticos» (76):

...

Se não fôssemos nós
quem eram vocês?

Se não fossem vocês
quem éramos nós?

Quem nos lê a nós?
são vocês (e nós...)

Quem vos lê a vocês?
somos nós (e vocês...)
Tudo fica, pois,
entre nós, entre nós... (79-88)

Alexandre O’Neill, *O Lanterna Vermelha* (2017), pp. 210-3.

Manuel António Pina estranha-se, talvez mais, mas sobretudo sem risos, sem teatros, e sem colegas. É também entre ele e a poesia dos outros, os seus conhecidos companheiros, familiares, que estão todos fechados num livro, e falam com a sua voz. E interroga-se:

É então isto um livro,
este, como dizer?, murmúrio,
este rosto virado para dentro de
uma coisa escura que ainda não existe (1-4)

...

É isto um livro,
Esta espécie de coração (o nosso coração)
dizendo ‘eu’ entre nós e nós? (9-11)

Os livros, p.357.

Sabe que esta voz, a sua voz, é a voz de outros que o leram, e o que vão ler: está totalmente só. «E estou sozinho fora de mim / como um coração fora de mim.» (Mateus, 26, 26, p.140). Se é, há um autor outro, do lado de fora, e que o torna sozinho.

...
Em qualquer sítio fora de mim
há estas tílias, este jardim,
e há eu a estar lá em mim
e isto lembrando-se em mim (5-8).
...

Hansaplatz (1), p.118.

Dentro do estranhamento conhece talvez alguém o que está «atrás de ti?»
«Impossível é cada manhã aberta, / um deus sonha consigo através de nós.»
(Matéria de estrelas, p.125).

7. Oração

As palavras também se imobilizam na repetição de uma oração: com as palavras passar para o outro lado, o lado que as palavras calam, e isso feito com palavras caladas. A caminho de casa, a caminho da escola, nas serras da Sertã, a infância acendia-se:

Eu queria ser santo. (...) Queria ser bom até ao limite, ao extremo. Na Sertã, vivia num extremo da vila e a escola era noutro extremo; vinha a pé para a escola e aproveitava para rezar todo o caminho.

Manuel António Pina (2009) [entrevista].

O caminho de casa, sítio perto e deserto, cheio de palavras da oração certa de uma criança. As palavras sobram, sempre, cumprindo sem falta. De quem é esta oração? Os amigos vão-se embora, como eu, como os mais antigos, no Calvário. Ou, de outro modo: o caminho de casa, já não é caminho, pois já não leva ninguém a casa. «Os amigos partiram. / Fomos todos embora. / Quem ficou aqui e onde, e fala de isto agora?» (17-20) (O caminho de casa, p.104)

A recordação da oração é também ela feita de palavras, é pensada do lado de fora da casa, do lado de fora de mim. Este presente, aqui e agora, carrega as palavras do que já não é, do que já foi, e que é quase tudo: «Que coisa morreu / na minha infância / e está lá a ser eu?» (5-7) (Alguém atrás de ti, p.115).

As palavras não faltam, mas cumprem uma falta. É falta antiga e repete-se, com essa repetida herança, face ao pavor da pura ausência, da morte por falar. «As palavras não chegam, / a palavra *azul* não chega, / a palavra dor não chega (7-9).» (Ludwig W. em 1951, p.232).

As palavras sobram, e cada palavra não chega.

Referências bibliográficas

Alexandre O'Neill (2017). O lanterna vermelha. In *Poesias Completas & Dispersos*. Porto: Assírio & Alvim, ISBN 978-972-37-1947-5. pp. 210-3.

Lacan, Jacques (1949.) Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. (Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17-07-1949). *Revue Française de Psychanalyse*, volume 13, n° 4, pp 449-455. [em linha] Disponível em <http://aejcpp.free.fr/lacan/1949-07-17.htm>

_____ (1975-76). R.S.I. [em linha] Disponível em http://www.valas.fr/IMG/pdf/s22_r.s.i.pdf

_____ (2005) . O Simbólico, o Imaginário e o Real. In *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN 85-7110-868-4. Pp. 9-54

Manuel António Pina (2009) [entrevista]. In *Anabela Mota Ribeiro* [blog]. [Publicada originalmente na *Revista Pública*, em Abril de 2009]. Disponível em <https://anabelamotaribeiro.pt/manuel-antonio-pina-20326>

Pina, Manuel António (2012). *Todas as Palavras: poesia reunida (1974-2011)*. Porto: Assírio & Alvim. ISBN:978-972-0-79293-8

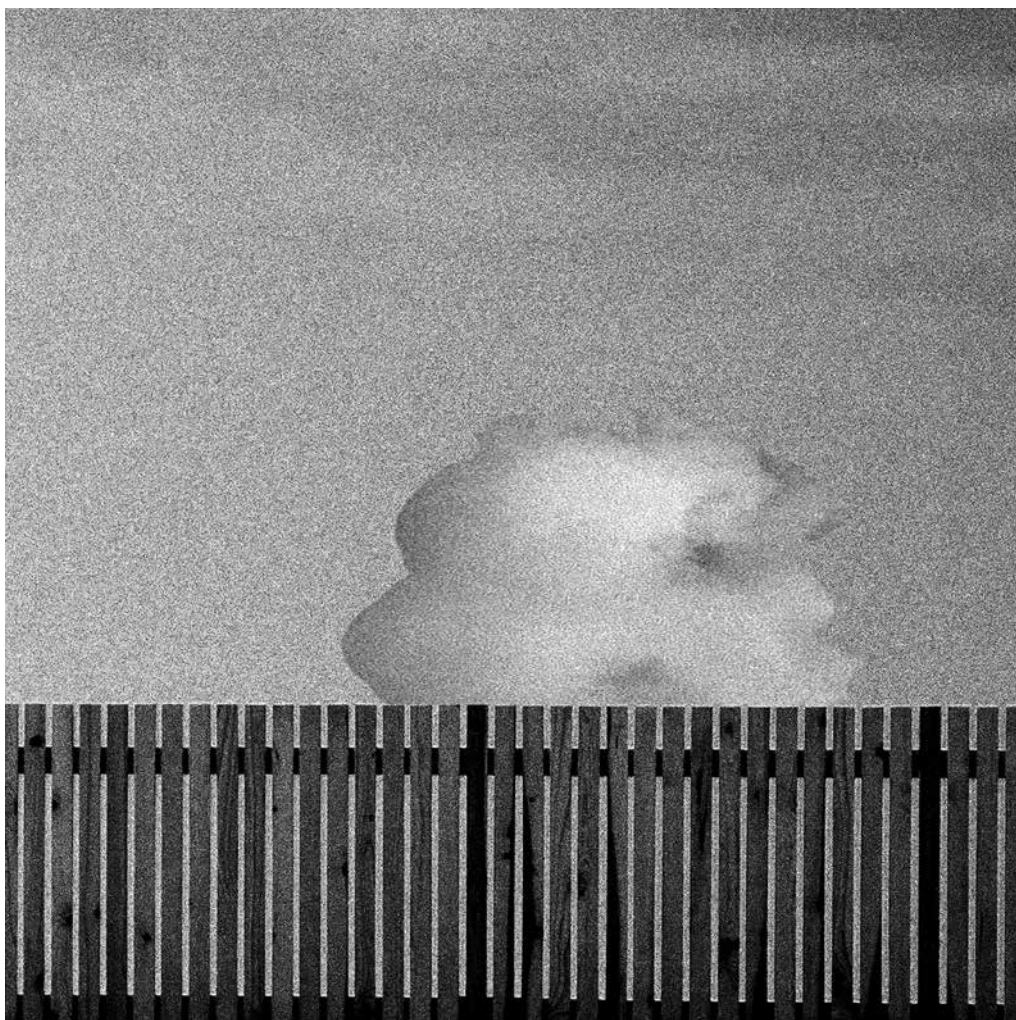
A relação entre a fotografia e a literatura, mais especificamente a poesia, tem uma longa história. A ambiguidade tantas vezes associada à imagem fotográfica favorece leituras e interpretações que levam a uma pendular oscilação entre o real e o imaginário e, por isso, poesia e fotografia podem articular-se, complementar-se, estimulando a discussão sobre a presença e a representação da realidade na produção literária e artística.

O verso do poema *A ferida* de Manuel António Pina – «Desimaginar o mundo, descriá-lo» – apareceu como um convite irrecusável a associar fotografias a cinco poemas propostos: *Estarei ainda muito perto da luz?*, *Como se desenha uma casa*, *A ferida*, *Os livros*, *O regresso*. Desafiámos 24 fotógrafos a apresentar duas fotografias ligadas aos poemas, não como ilustração, mas relacioná-los num processo de associação livre assumindo-se o registo pessoal, subjetivo da interpretação, da representação. O objetivo não era desvendar o enigma dos versos mas antes acrescentar-lhes o enigma da própria imagem. O objetivo não era revelar os poemas mas antes ampliá-los pela potência ambígua das fotografias. A este processo acresce a interpretação dos leitores.

Em Lisboa a exposição apresentou-se na Sociedade Nacional de Belas Artes (17 jan – 9 fev) e no Porto em dois espaços distintos: na galeria MIRA FORUM (17 nov – 22 dez) e na estação do Metro da Trindade (17 nov – 6 jan). Manuel António Pina era um habitante diário dos espaços públicos da cidade do Porto e foi essa dimensão do poeta que nos moveu a levar a exposição para uma estação que estabelece as ligações das várias linhas: os poemas afixados e as fotografias expostas interromperam a rotina quotidiana de passageiros apressados tornando-os mais lentos, mais meditativos, mais abertos ao mundo.

A vontade de levarmos os poemas do Pina ao maior número de pessoas possível levou-nos a alargar o convite a gente anónima para que publicassem fotografias associadas aos seus poemas. Para isso, usámos o facebook criando o grupo «Fotografias para o poeta Manuel António Pina». Em dois meses, foram publicadas mais de 6 000 fotografias no grupo que vai continuar ativo, prolongando no tempo e no espaço virtual a voz do poeta.

**Um olhar fotográfico sobre
a poesia de Manuel António Pina**



Estarei ainda muito perto da luz?



Estarei ainda muito perto da luz?



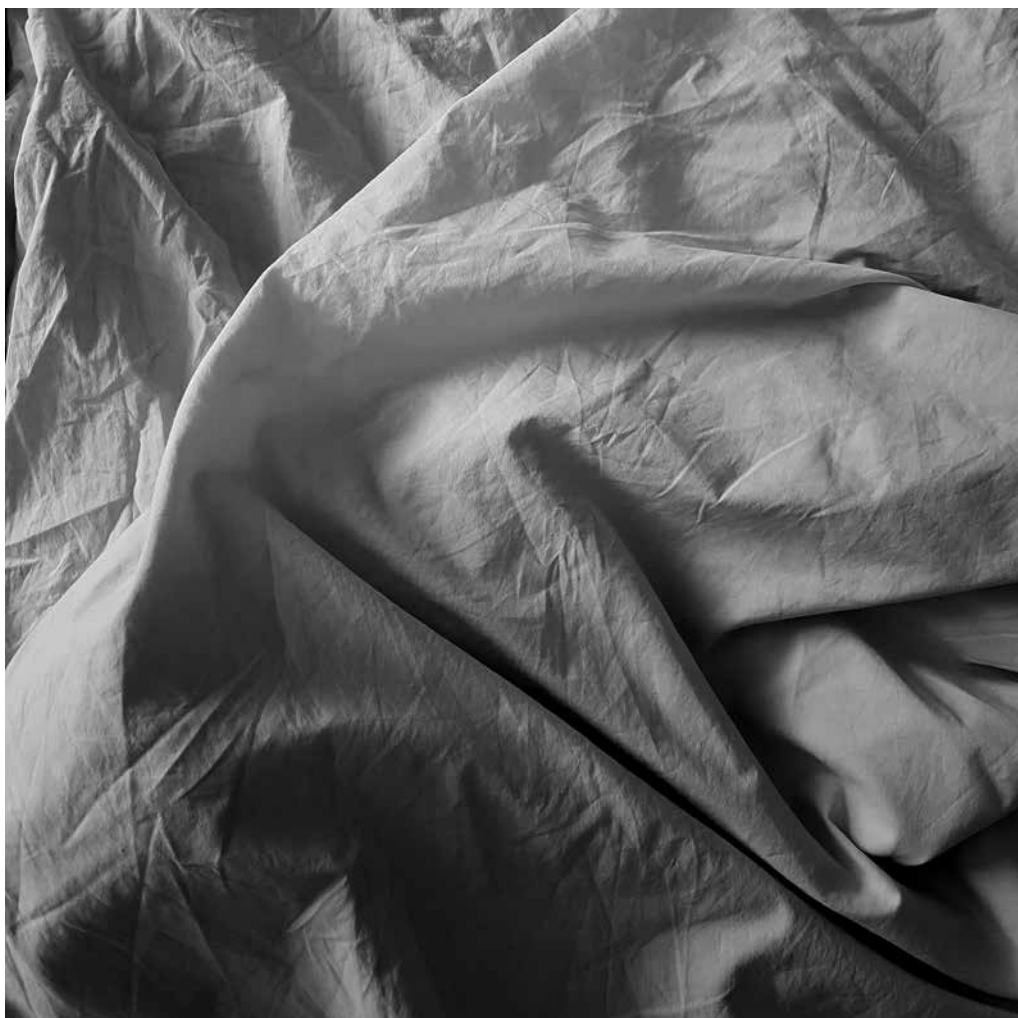
A ferida



A ferida



A ferida



[O regresso](#)



Como se desenha uma casa



Como se desenha uma casa



O regresso



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa



Como se desenha uma casa



Estarei ainda muito perto da luz?



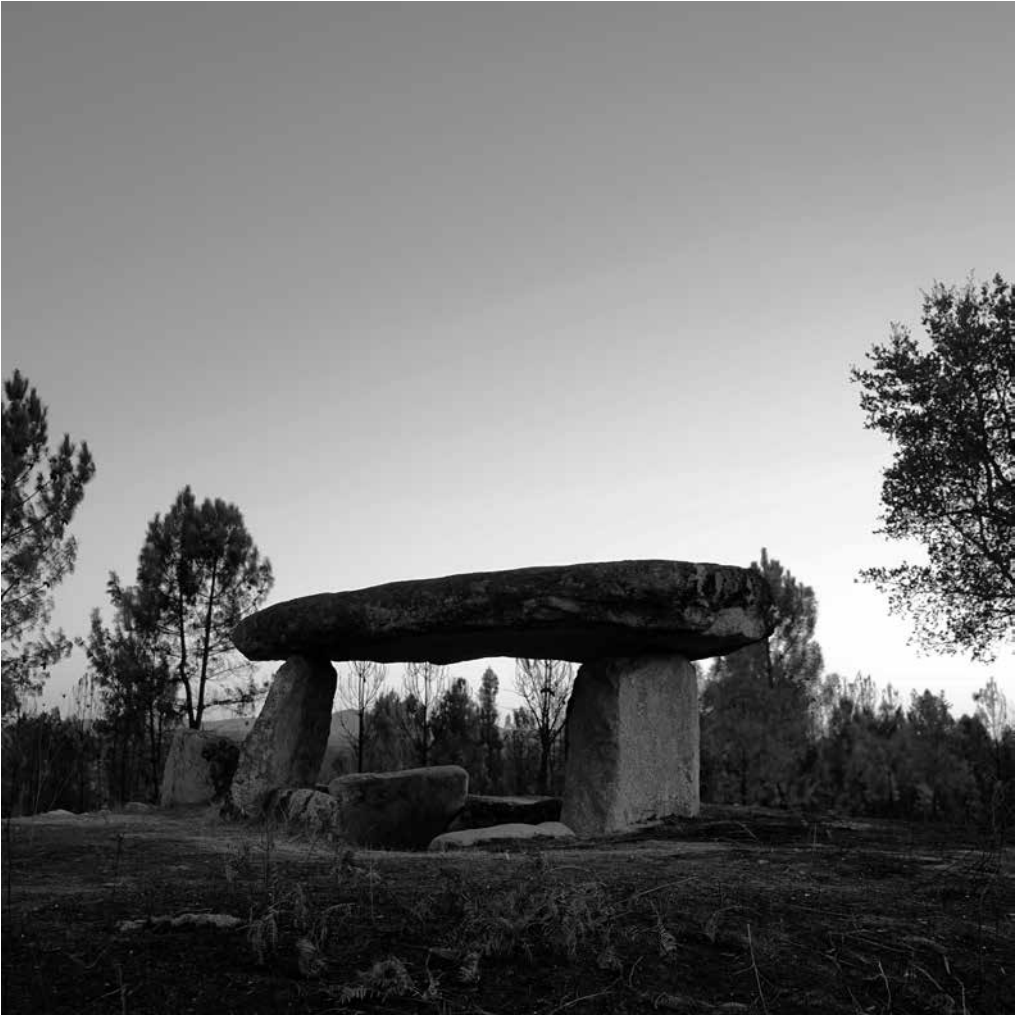
A ferida



A ferida



A ferida



[O regresso](#)



O regresso



Como se desenha uma casa



A ferida



O regresso



Como se desenha uma casa



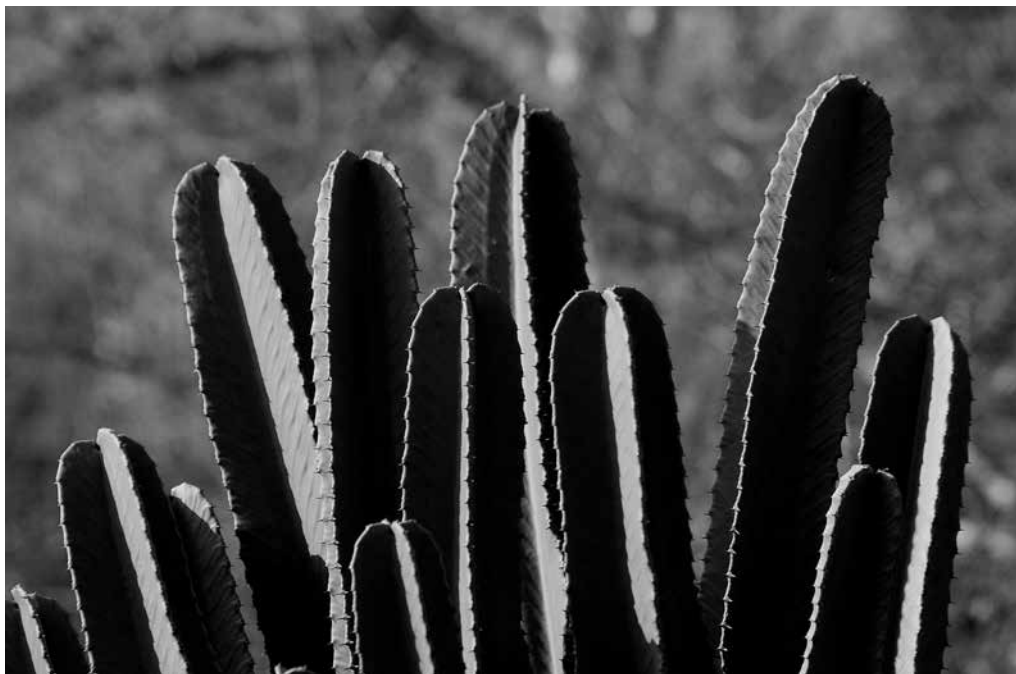
Estarei ainda muito perto da luz?



Estarei ainda muito perto da luz?



A ferida



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa



O regresso



Como se desenha uma casa

— Lauren Maganete



Estarei ainda muito perto da luz?



A ferida



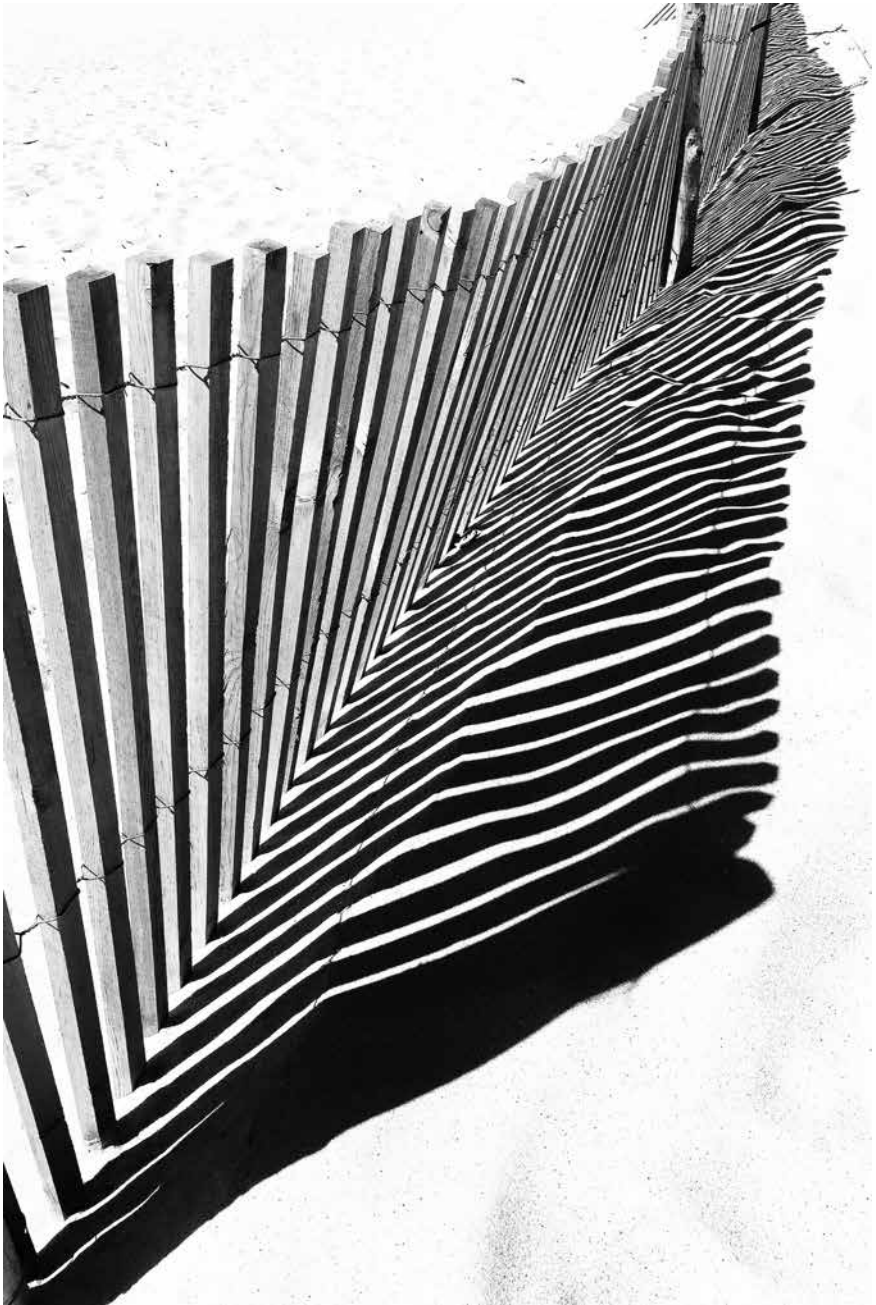
O regresso



Como se desenha uma casa



Estarei ainda muito perto da luz?



A ferida



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa

— Patrícia Vieira Campos



Estarei ainda muito perto da luz?



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa



Os livros



A ferida



Estarei ainda muito perto da luz?



Como se desenha uma casa



Estarei ainda muito perto da luz?

Notas biográficas

Ilídio Salteiro é Doutor em Belas-Artes especialidade Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2006. Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1987. Licenciado em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1979.

Professor de Pintura FBAUL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA – Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes. Membro dos conselhos editoriais das revistas *Estúdio*, *Croma*, *Gama*, *Matéria Prima* e *Arte Teoria*. Artista plástico, pintor com várias exposições individuais realizadas. Duas das mais recentes foram *The World Center* (2013) no Museu Militar de Lisboa e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL (2018). Como artista-curador desenvolve vários projectos nos âmbitos da investigação e produção artística contemporânea: *GAB-A – Galerias Abertas das Belas-Artes* (desde 2011), *Sala da Ruth* (2015), *Evocação* (2016 - 2019), *Money* (2016 - 2019).

João Paulo Queiroz é Professor na Faculdade de Belas-Artes, ULisboa (FBAUL) e nos cursos de doutoramento da Universidade do Porto e Universidade de Sevilha. Presidente do Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA).

Coordenador do Congresso «CSO, Criadores Sobre outras obras» e das revistas *Estúdio*, (QUALIS A2), *Gama* (QUALIS B1), e *Croma* (QUALIS B1). Coordenador do Congresso *Matéria-Prima*, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012) e da Revista *Matéria-Prima* (QUALIS B1). Graduação em Pintura, FBAUL. Mestre em Comunicação, ISCTE. Doutor em Belas-Artes, ULisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Manuela Matos Monteiro é cofundadora (2013), com João Lafuente, do Espaço Mira e Mira Fórum, à Rua de Mira Flor, na portuense freguesia de Campanhã, bem perto da estação de caminho-de-ferro. Natural da

freguesia de Paranhos (Porto), é formada em Filosofia e Psicologia sendo coautora de livros de Psicossociologia, Psicologia e de Pedagogia, Metodologia de Projeto, com a chancela da «Porto Editora».

Manuela Matos Monteiro dedica-se à fotografia há vários anos, tendo participado em exposições coletivas e individuais, tendo sido os seus trabalhos reconhecidos com prémios em diversos concursos, sendo de destacar o primeiro prémio no concurso internacional *La Femme et la Vigne*. Com trabalhos publicados em livros e revistas, de salientar um em coautoria com João Lafuente sobre o Douro: *fotografia oficial dos 250 anos da Região Demarcada*.

Manuela Matos Monteiro expôs já na Assembleia da República (com obras de Siza Vieira, José Rodrigues e Gracinda Candeias) e no Parlamento Europeu, assim como em Paris, Bordéus, Maputo, Beira (Moçambique) e em várias zonas do Douro e no Porto.

Rita Basílio é Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e Doutorada em Literatura Portuguesa Contemporânea, pela mesma Universidade, é, neste momento, bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia, com um projeto de pós-doutoramento em ensino da literatura. É autora de diversas obras de literatura infantil e dos ensaios *A Palavra – Realidade Interdimensional* (Diferença, 1999) em co-autoria com Cecília Basílio, *Mário de Sá-Carneiro: Um Instante de Suspensão* (Edições Vendaval, 2003) e *Manuel António Pina – Uma Pedagogia do Literário* (Sistema Solar – DOCUMENTA, 2017).

Escreveu também, em co-autoria com Gustavo Rubim, a peça de Teatro *Assim também Eu*, (2010). É ainda autora de diversos artigos, publicados em revistas, no âmbito da literatura portuguesa contemporânea.

Sónia Rafael é Professora Auxiliar na área de Design de Comunicação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Colabora com a Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (FAUL) na área de Design de Interação. Doutorada em Design de Comunicação pela FBAUL, Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE) e Licenciada em Design de Comunicação pela FBAUL.

Foi bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Integra projectos de investigação em Design de Comunicação, Design de Interação, Novos Media e Indústrias Culturais e Criativas. Foi Assistente na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e na Universidade Lusíada. Desenvolveu atividade profissional como designer e diretora criativa em ateliers e empresas nacionais e internacionais.

Adelino Marques nasceu em Gondomar, onde reside. Iniciou o contacto com a fotografia, na Faculdade de Medicina do Porto. Frequentou o curso livre de fotografia da Cooperativa Árvore em finais da década de 70 e mais tarde o IPF – Porto.

Tem exposto regularmente o seu trabalho, destacando: Galeria MIRA FORUM, AO NORTE, ARGO, MAJE, La Petite Galerie (Paris), Gallery «Na sali» e Galeria Ciasna (Polónia) em 2018. Expôs, em 2017, no Festival of Pinhole Photography, OFFO (Polónia). Columbus Museum of Art (2015), Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante (2015 e 2017), Bienal Internacional de Arte de Gaia (2015, 2017), «Mallatie senza dignità», (Roma e Cagliari 2015), FIPA Pro Series (Florença 2015), Fifth Annual Exposure Award (Paris, 2015), Fotofocus 2014 «Shedding Light» (Cincinnati, USA 2014), Lunch Box Gallery (Miami, USA 2012), Mobile-PhotoNow Exhibition, 3RDSpace (S. Diego, USA 2012) entre outros.

Aníbal Lemos nasceu em Estarreja em 1951 e reside em Salreu, Espinho. É professor, fotógrafo e investigador em Fotografia. É doutorado em Fotografia pela Universidade de Derby, Inglaterra, Faculdade de Arte e Design (Doctor of Philosophy, Photography; MPhil, Photography), tem Mestrado em Fotografia na Universidade de Derby e o Curso Superior de Fotografia da ESAP, Escola Superior Artística do Porto.

É professor do Centro de Arte desde 1989. Do seu curriculum constam múltiplas exposições no país – Estarreja, Porto, V.N. de Cerveira, Viana do Castelo, Aveiro, Matosinhos, Lisboa, Sintra, Funchal, Ovar, S. João da Madeira, entre outras. Expôs em vários países estrangeiros, entre os quais, Dinamarca, Alemanha, França, Bélgica, Espanha, EUA e Brasil.

António Martins Teixeira nasceu em Gaia em 1962. Tirou o Curso Superior de Fotografia, C.E.S.A. Árvore, 1982/85 e licenciou-se em Geografia, FLUP, 1984/88. Foi professor de fotografia na ESAP de 1986 a 2014. Tem apresentado os seus trabalhos fotográficos com regularidade desde 1985.

Nos últimos anos tem preferido explorar as potencialidades fotográficas das câmaras estenopeicas (*pinhole*), especialmente com as que constrói para cada projeto, tendo participado em várias exposições, orientado workshops, transformado espaços em câmaras escuras, como por exemplo, a capela do Ácer em 2018.

Coorganiza, desde 2015, exposições, conferências e workshops, de fotografia estenopeica, na galeria MIRA FORUM no Porto. Recentemente aderiu ao conceito e à prática da fotografia *mobile* tendo optado por realizar desta forma as fotografias que escolheu para participar na celebração do 75º aniversário do poeta Manuel António Pina.

Augusto Lemos nasceu e reside no Porto. Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, é Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. É um dos curadores das «Imagens Periféricas», evento que se realiza anualmente no Mira Forum, dedicado à fotografia estenopeica.

Expõe regularmente. Entre as exposições individuais recentes, algumas com grande itinerância, destacam-se: «Viagem à Beira Alta» (Galeria ImagoLucis, Porto, 2001); «Cartas Transmontanas» (Encontros da Imagem, Braga, 2002); «Antre Tejo & Odiana» (Palácio D. Manuel, Évora, 2004); «A Vespa: um jogo de distâncias e de luz2 (Bienal de Vila Franca de Xira, 2005); «Imagens Anunciadas» (Centro Português de Fotografia, Porto, 2008); «8 hours before» (Quase Galeria, Porto, 2015) e «Bloody Landscapes» (Centro Português de Fotografia, 2017).

Bárbara Moreira nasceu no Porto em 1960. Tendo como trisavô o grande fotógrafo do início do século passado, Emílio Biel, a fotografia esteve presente na sua vida. O primeiro livro que comprou, sem saber ainda a importância que tinha, e tem ainda na fotografia, foi «Americans «de Robert Frank, quando tinha 14 anos. Com o aparecimento dos telemóveis foi perdendo o medo e aprendendo a tirar o máximo proveito deste meio e neste momento a fotografia faz parte integrante da sua vida. Colaborou com a Revista Grega NOMAS, no número sobre o Porto. Foi uma das selecionadas na *shortlist* do concurso internacional MIRA Mobile Prize. Participou no programa televisivo Fotografia Total. A sua relação com a fotografia manifesta-se na afirmação recorrente: «Uso as imagens em vez das palavras.»

Carla de Sousa é natural de Luanda, Angola, onde nasceu em 1974; atualmente, a autora reside em Leiria. A par da sua atividade profissional, bem diversa, e após formação informal na área, assume a fotografia como modo de expressão artística, explorando, através das suas imagens, a poe-

sia do quotidiano, detalhes minimalistas, estudos de luz e o autorretrato. O seu percurso exploratório, neste último domínio, utiliza o autorretrato e a autorrepresentação simultaneamente como ferramenta de autoconhecimento e performance poética. Tem exposto o seu trabalho fotográfico em várias exposições, coletivas e individuais, em Itália, Espanha, Noruega e Portugal. O seu trabalho pode ser acompanhado em várias plataformas digitais, entre as quais se destacam, a sua conta de instagram.

Eduardo Araújo nasceu em 1988 em Barcelos, cidade onde reside e trabalha. Frequentou o Curso de Técnico Comercial. Teve o seu primeiro contacto com a fotografia, quando realizou o estágio num estúdio fotográfico no âmbito do curso. Contudo, só alguns anos mais tarde se iniciou na fotografia aquando da compra da sua primeira DSLR. Atualmente a trabalhar na área da restauração, vem tentando enveredar no mundo da fotografia. Foi vencedor do Prémio Norte Multimédia (em 2018) na categoria de melhor Fotografia. O concurso NORTE MULTIMÉDIA surgiu no âmbito dos Prémios «O Norte somos nós» e pretende contribuir para a revelação de novos fotógrafos, realizadores e produtores, profissionais e amadores, expondo o seu trabalho, e procurando despertar a criatividade e a criação, com origem no tema «A Europa está aqui!».

Estêvão Lafuente, é natural das Caldas da Rainha e médico de profissão. Frequentou o «Course in Professional Photography» do NYIP e o Curso de Fotografia Digital do IPF do Porto. Foi premiado em vários concursos internacionais entre os quais Agfa Multicontraste 2001, Black and White Spider Awards, 2005, Color Spider Award, 2008 e Photography Masters Cup International Color Awards, 2010. Foi nomeado na categoria de Fine Art no Black and White Spider Awards, 2012. Foi-lhe conferido o título de Honorary Spider Fellow Photojournalism and Silhouette no Black and White Spider Awards, 2014. Conferido o título de Honorary Color Master pelas nomeações no International Color Awards, 2015. Silver Award no Prix de La Photographie Paris (2016). Participou nos Encontros de Imagem de Braga, tendo as suas fotografias publicadas no catálogo EI (Encontros da Imagem) de 1998 e 2001. Está representado no «The World's Greatest Black and White Photography», em «Olhar a Arte» e nos três volumes da obra «Essência e Memória» (Editora Chiado). A última exposição «O meu Mapa» esteve patente na Galeria MIRA FORUM, 2017. Em 2018, publicou o livro «NY from uptown to downtown».

Francisco Varela é arquiteto e fotógrafo que utiliza a fotografia como meio de partida para o seu trabalho. A sua formação e prática é, sobretudo-

do uma reflexão pessoal e multidimensional sobre a noção de território. Os seus projetos fotográficos refletem o espaço em discursos de diversa tipologia e motivação. O espaço é fim e meio para questionamentos de ordem biográfica, arquitetónica, existencial, processual e estética. A exploração das inter-relações entre arquitetura, cidade, território e fotografia é um campo que trabalha continuamente e para a qual conflui todo o seu percurso, que sempre esteve relacionado com a investigação académica e a prática, do planeamento, urbanismo e a arquitetura em «novos contextos». A sua atividade compreende curadoria na inter-relação da fotografia com publicações de autor, workshops, exposições, instalações, apresentações performativas e a criação de livros-objecto /livros de artista, estando representado na coleção da FCG e na National Art Library do Victoria & Albert Museum.

Jorge Garcia Pereira nasceu em 1977 no Porto onde vive e trabalha. Em 2001 licenciou-se em Arquitetura na Universidade Lusíada do Porto. Entre 2000 e 2001 foi aluno de mobilidade, ao abrigo do Programa Erasmus na Bauhaus Universität-Weimar onde, além da conclusão da licenciatura, começa a dar uma maior importância à Fotografia inspirado pelo fotógrafo português, Manuel Xavier, seu grande amigo e mestre. Ainda em Weimar realiza a sua primeira exposição fotográfica juntamente com outros autores Ibéricos e é convidado a publicar o seu trabalho numa antologia de fotógrafos portugueses da editora Gótica.

Desde então tem intercalado a sua atividade principal, a Arquitetura, com a Fotografia, explorando de modo mais livre esta última, ora em viagem, ora retratando a transformação de edifícios aquando a sua reabilitação, reabilitação essa por si projetada.

Jorge Pedra nasceu em 1960 no Porto. É arquiteto de formação; fotografa desde que se conhece. Também escreve e pinta. Do seu percurso e obra podemos destacar alguns projetos realizados nos últimos anos: «Foram Objectos» – Exposição individual: Pintura e colagem. Fórum da Maia, 2009. «Porto Sonhado». Fotografia. Exposição individual. Porto. 2012 «O Concerto de Colónia». Edição de livro. Romance. 2012. «Do Quase Invisível» – Edição de livro. Fotografia e Poesia. – Com Renato Roque. (Poemas de Patrícia Lino e Regina Guimarães. 2014). «Formas desde o Corpo». Exposição individual de Fotografia. Porto. 2016. «Fénix de Ferro». Exposição individual de Fotografia. Porto. 2017. «Porto Mosaicos». Exposição individual de Fotografia. Porto. 2017. «Ausência». Exposição de Fotografia; colaboração de Alfredo Jorge, Ana Filipe e Jorge Velhote. MIRA FORUM (Porto). 2018.

Jorge Velhote nasceu no Porto em 1954. Vem publicando desde 1976 poesia e textos diversos em livros, revistas, jornais, catálogos de pintura e fotografia em Portugal e em vários outros países.

Publicou vários livros de poesia: *Atrito de Gotas* (em colaboração); *Os Sinais Próximos da Certeza*; *Hermeneutical Studies*; *Os Mapas Sem Fronteiras Sufocam os Lugares*; *Máquina de Relâmpagos*; *Pele*; *Narrativa da Foz do Douro*; *Luz Plural* (em coautoria); *O Invisível Interminável*; *Âmago*. Como fotógrafo tem participado, desde 2004, em várias exposições do Grupo *The She Mouse Photo Events*. Para além da participação em exposições coletivas, realizou duas exposições individuais de fotografia, em Vila Velha do Ródão (2017) e no Museu Municipal da Guarda (2018). É, desde 2012, um dos organizadores de *PHOTOBOOK CLUBE* no PORTO, e também do Grupo *ÁCER – Arte e Fotografia*, associação cultural. É um dos produtores e curadores de *Laissez Faire – Mostra de Arte Independente*. Em 2017 publicou o livro de fotografia, «*Coisas Mínimas & Outras Coisas*».

José Bacelar é fotógrafo e vive, atualmente, no Porto, Portugal. Iniciou a sua carreira como foto-documentalista, mas gradualmente começou a afastar-se dos média tendo começado a desenvolver projetos pessoais que desembocam em livros ou exposições. Produz imagens a preto e branco, muito contrastadas e com muito grão produzindo um efeito dramático e intenso sobre os seus sujeitos. Seguindo uma linha próxima do documentário o seu trabalho é um registo da vida comum nos seus contextos públicos e privados. José Bacelar vê a fotografia como a vida, usando-a para se entender a si próprio e ao mundo, levando-a aos limites das suas buscas, das suas questões e das suas experiências. Publicou, em 2016, o seu último livro «*(O)Porto*» e, neste momento, trabalha num novo projeto editorial. Nos últimos anos expôs em Londres, Paris, Oslo, Lisboa, Riga, Porto, Braga, Arles, entre muitos outros locais.

José Vaz Silva é natural de Caldas de S. Jorge, Santa Maria da Feira. Frequentou de curso de fotografia analógica do Centro de Arte de S. João da Madeira, orientado pelo professor Aníbal Lemos, entre 1989 a 1992. Em 2008 frequentou o curso de fotografia digital do Centro de Arte de S. João da Madeira, também orientado pelo professor Aníbal Lemos. Desde 2006 que se tem dedicado à fotografia infravermelho digital, e desde então já converteu diversas câmaras digitais para a captura infravermelho, que lhe tem permitido aperfeiçoar esta técnica fotográfica. Já participou em várias exposições com esta técnica fotográfica. Expõem regularmente por todo o país desde 1989. Entre outras realizou exposições em Oliva

Creative Factory, S. João da Madeira, 2012; Galeria da Colorfoto, Porto, 2014; Biblioteca Municipal, S. João da Madeira, 2015; Galeria MIRA FORUM, Porto, 2015; MIRA | artes performativas, Porto, 2017; Fundação Joaquim Oliveira Lopes, Avintes, 2018.

Júlio de Matos participa no Industrial Design Workshop 74 com Gerald Gulotta (Pratt Institute de Brooklyn). Licenciou-se em Arquitetura (ESBAP/UP 1976). Foi bolseiro Fulbright pelo ITT para estudos de pós-graduação no Rochester Institute of Technology (1979/81). Foi graduate Assistant em History of Aesthetics of Photography, 1980/81. Fundou o Curso Superior de Fotografia na Cooperativa Árvore (1982), e foi seu diretor e professor até 1986. Foi formador de fotografia no Citex (1986/2003). Lecionou na ESAP, 2001/04. Membro de diversos júris de fotografia. Comissariou exposições e instalações, nomeadamente: Retratos de Rua, FCD, Porto; Visões do Alqueva, (apoio CPF), Pavilhão Alqueva, Beja; Untitled, USA, 1980, (apoio RIT e Fernando Pernes). Expôs na Europa, Ásia, América do Norte e Sul. Presente em coleções nacionais e internacionais. Está presente em diversas publicações e livros. Pode-se destacar alguns projetos recentes: Ta Prahom, A Memória do Mundo; Porta do Paraíso – Manikarnika Ghat; Fading Hutongs; Casas de Brasileiro; Flat Water; Y Deolinda Correa se murrio de sede; Journey to Santa Fe, Crónicas de Ronci”. Fotografa, escreve e ensina fotografia.

Lara Jacinto é fotógrafa, vive e trabalha no Porto. Formou-se em design multimédia e mais tarde em fotografia. Trabalha como fotógrafa freelancer, focada sobretudo em projetos de fotografia documental. Fotojornalista freelancer, colabora regularmente com imprensa (Jornal Público, Monocle, der Zeit, Wall Street Journal, le Correspondente). Tem trabalhos publicados em Architectural Review, CNN, Spiegel, Lens Culture, C 41 magazine, Aint-Bad Magazine, Vice Italy, Trienal de Arquitectura de Lisboa, VSCO, Jornal dos Arquitectos, entre outros. Colabora com várias instituições públicas e privadas, tais como Volkswagen, C3 Creative Code and Content GmbH, LigthBox, Parachute, Made UK, 4see, Coliseu. Assume a direção de comunicação, fotografia e documentação da Skrei arq. Paralelamente tem estado envolvida em projetos individuais e coletivos. O seu trabalho é frequentemente exposto e publicado em Portugal e no estrangeiro. Em 2014, fundou com mais três fotógrafos o COLECTIVO, um coletivo dedicado a projetos de fotografia documental.

Lauren Maganete nasceu em Bragança em 1970 e estudou no Porto, licenciando-se em Gestão e Administração de Empresas. É fotógrafa oficial

da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia desde 2009. Tem trabalhos publicados em diversas revista e jornais, nacionais e internacionais.

Participa regularmente em exposições individuais e coletivas designadamente em Porto, Madrid, Lisboa, Vila Nova de Gaia, Coimbra, Bragança, Braga, Ovar, Águeda e em Cerveira. Trabalha como fotógrafa freelancer, colaborando com diversas instituições e empresas. A sua obra encontra-se em diversas coleções quer públicas, quer privadas. Em 2016 foi a portuguesa mais classificada do Mira Mobile Prize, promovido pelo MIRA FORUM. Participou como artista convidada e a concurso, na Bienal de Gaia de 2015 e 2017. Em 2018 conquista o prémio Aquisição na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira.

Luísa Sequeira é realizadora e faz curadoria de cinema. Estudou jornalismo e tem uma especialização em realização de documentários. Atualmente está a fazer um doutoramento em Arte dos Media. Luísa começou o seu percurso em Moçambique e trabalhou mais de uma década na RTP, coordenando e apresentando vários projetos, entre eles, o «Fotograma». Desde 2010, é diretora do festival de curtas-metragens «Shortcutz Porto» e organiza o «Super 9 Mobile Film Fest», o primeiro festival português dedicado a filmes realizados com dispositivos móveis. Realizou com o Sama a série de animação: «Motel Sama». Recentemente, estreou a sua primeira longa documental: «Quem é Bárbara Virgínia?». Realizou e produziu várias curtas, entre elas: » Os Cravos e a Rocha”, » La Luna”, «Memória, substantivo feminino» e » My Choice”. Atualmente está a realizar com o artista Sama um documentário sobre a situação política e social do Brasil.

Manuela Matos Monteiro nasceu e vive no Porto. É autora de vários livros na área da psicologia e pedagogia. Desenvolve desde a década de 70 trabalho fotográfico tendo participado em exposições coletivas e individuais. Faz formação na área de metodologia de projeto, fotografia e redes sociais. É coautora com João Lafuente da exposição que assinalou os 250 anos da Região Demarcada do Douro. «Douro: o tempo e a terra» que esteve exposta na Assembleia da República juntamente com obras de Siza Vieira e José Rodrigues. A exposição percorreu a região do Douro, esteve patente no Parlamento Europeu em Bruxelas, em Paris, Bordéus, Maputo, Beira, ETC. Tem vários prémios em concursos e expôs em Florença, Berlim (bienais de fotografia 2013 e 2016), Miami, Kansas City, Paris, entre outras. Tem integrado vários júris em concursos nacionais e internacionais. É responsável pela organização e coordenação de cinco edições do concurso internacional MIRA Mobile Prize. Dirige desde outubro de

2013, com João Lafuente, as galerias Espaço MIRA, MIRA FORUM e desde abril de 2017 a galeria MIRA | artes performativas.

Patrícia Barbosa nasceu em Braga em 1989 e vive no Porto. Licenciada em Ciências da Comunicação com especialização em Multimédia, pela Universidade do Porto. Pós-graduada em Fotografia pela Universidade Católica Portuguesa. Enquanto artista, participou em diversas exposições coletivas, com trabalho publicado em publicações nacionais e internacionais. Expôs, entre outros espaços, na Fundação da Bienal de Arte de Cerveira em Vila Nova de Cerveira e no CAAA em Guimarães. Vencedora do concurso Jovens Criadores Portugueses, na categoria Fotografia em 2015. Seleccionada para representar Portugal na categoria de Fotografia na mostra de Jovens Criadores da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa em 2017. Em 2012 participou numa residência artística pela Fundação Robinson, em Portalegre, integrada no programa Conviver na Arte.

Patrícia Vieira Campos vive e trabalha no Porto; é atualmente doutoranda em Arte dos Media na Universidade Lusófona do Porto. A sua área inicial de formação é a comunicação social. Foi jornalista no jornal Público e noutros órgãos de comunicação social impressa e digital. Desenvolveu atividade profissional nas áreas de comunicação, imprensa e redes sociais digitais no Teatro do Campo Alegre e no Planetário do Porto. Faz produção e comunicação na Filmes Liberdade. Foi assessora de comunicação de Paulo Cunha e Silva, no Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto. Tem vários trabalhos em fotografia (um livro e várias exposições individuais e coletivas) e um filme que obteve o 1º prémio no festival internacional de cinema Super 8 mm - Douro Filme Festival /2016). Patrícia Vieira Campos assina como PAT.

Renato Roque nasceu no Porto em 1952. É licenciado em Engenharia de Telecomunicações. Mestrado em Sistemas Digitais e Computadores na FEUP (Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto). Desde os inícios dos anos 80 que tem uma atividade regular em fotografia e na escrita. Tem Mestrado em Multimédia na Universidade do Porto em 2009, com uma tese sobre retrato e identidade que incluía o projeto fotográfico 'Espelhos Matriciais'.

Realizou muitas exposições individuais e, segundo as suas palavras, «deu o corpo e a mente ao manifesto em diversas demonstrações culturais» É autor de vários livros de fotografia e de ficção «mais ou menos ficcionada»: Catedrais do Silêncio (2004) - fotografia (texto de Eduarda Dionísio) Fotografia e Curadoria (2012) O Caracol (2011) entre outros.

Rita Pinheiro Braga nasceu em Braga no ano de 1984. É licenciada em Jornalismo e Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, fez posteriormente o curso profissional de fotografia no Instituto Português de Fotografia, altura a partir da qual começou a trabalhar na área. Hoje vive e trabalha no Porto, onde é também formadora de Composição Fotográfica e Organização e Métodos, no Instituto Português de Fotografia. Ao longo da sua prática tem vindo a apresentar o seu trabalho em exposições individuais e colectivas e a frequentar formações complementares, como a residência artística The PDF Project em Berlim, em 2010, a residência artística no Museu da Luz, Aldeia da Luz, em 2014, com orientação de Virgílio Ferreira, e a Mad Summer School com tutoria de Rosângela Rennó e Walter Costa, em 2018. Recebe em 2015 uma Menção Honrosa nos Novos Talentos FNAC Fotografia. E em 2017 é nomeada pela Sociedade Portuguesa de Autores para o prémio de Melhor Trabalho de Fotografia.

Francisco Rui Apolinário Correia nasceu em S. João da Madeira em 1961. Frequentou o atelier de fotografia com o professor Aníbal Lemos no Centro de Arte de S. João da Madeira (1988-1991) onde obteve formação nas áreas de processamento químico de películas fotográficas a preto e branco, diapositivos e impressão de fotografia (química). Posteriormente experienciou vários «workshops» na área da impressão (química) de imagens fotográficas a preto e branco, nos laboratórios do Centro Português de Fotografia, assim como no Laboratório «La Chambre Noir» em Paris sob orientação de Guillaume Geneste. Desde 2008 até ao corrente ano, tem vindo a frequentar ações de formação na área da fotografia digital (recolha, tratamento e impressão digital). Ao longo do seu percurso fotográfico tem vindo a expor individualmente, assim como tem participado em diversas exposições coletivas, onde se inclui a presença na 9ª Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira em representação da Cooperativa Árvore.

