

*“...Resta que verdadeiramente sejas tu. Essas vozes no crepúsculo
Disseram-te tudo e no entanto a narrativa continua...” 1*

I.

Poder-se-ia pensar com Peter Handke que “agora é agora” e nunca de modo nenhum “Viver o dia sem olhar às consequências!” Palavras vertidas em iconografias, albergadas sob distintos suportes e matérias, cumprem presença.

Já não se acredita nem Musas, nem tampouco em utopias – sejam elas individuais ou comungadas. Os deuses foram postos em descanso. As artes são maiores de idade, lúcidas e sem afectos. Todavia, nos campos de solidão e certeza intelectual, desejam-se mútuas e displicentes. Rígidas, auto-suficientes, discutem e atraíam. Interferem-se. Vejam-se 2 exemplos: a voz é um excerto de imagem em processo; a postura, em seu hieratismo ou sequencialidade, cresce entre a monocromia coreográfica, entre o desempenho e a intencionalidade justa.

As letras enquanto sinais, ausentes de compreensão ou famintas de entendimento, registam-se em suporte digital e evoluem até lugares onde duração e precariedade assumem novas simetrias.

Reconvertem-se as conveniências de visões; transmudam-se as percepções visuais e privilegia-se o intimismo (quicá “*voyeurisme*”) das imagens mentais que Miguel Ângelo Buonarroti amava.

As palavras enganam, as imagens mentem e, quando se olham umas e ouvem tantas, mentimos a nós mais que a outrem, enredados no conflito das interpretações sobre o qual advertiu Paul Ricoeur e cientes – ainda que arrelhiados – dos limites da interpretação, parafraseando Umberto Eco.

Querem articular-se sons/escrita de palavras como imagens e formatar imagens como letras e tacto, enfim desocultar sinais quase completos.

Suspira-se pela memória da linguagem visual anterior a qualquer escrita, sem dúvida universal, que Almada Negreiros chamou de “antegrafia” e Francisco de Holanda convocara em *Da pintura antiga*. Seria a “antegrafia” (sinais simples e perspicazes), uma, talvez, mais genuína linguagem? Usufruiria de maior razão iconográfica, secundada por sentimentos impremeditados?

Louis Marin, há alguns anos, questionava:

- Que texto poderia nascer da imagem?
- A leitura de uma imagem, à semelhança da leitura de um texto, seria possível?
- Quais seriam as condições diferenciais?
- Teria consistência um discurso da imagem que fosse discurso *da* imagem e não discurso *sobre* a imagem?

E, tantas outras interrogações que se anunciam, hoje, quando se constata a crise, “novíssima” (desculpe-se a ironia), da estética e/ou da arte. Ou talvez não exista qualquer crise e seja tão-somente justificação para nada, um exercício restringido e em voga.

II.

Com a implementação dos modelos diferenciais da Arte Conceptual, a linguagem institui-se matéria da arte. A linguagem é, continua a ser, substância; a linguagem exaltou a sua mais genuína propriedade de ideia, de conceito. Assim, se por um lado, a herança das experiências gráficas sedimentou a poesia visual – vinda desde Simias de Rodes (Grécia – séc. III A.C.) até às diversificações caligramáticas de Apollinaire; por outro lado, deve ponderar-se a complexidade de tendências, quase abusivamente extenuantes, da pragmática da palavra, bem como as distintas vertentes exploratórias do conceptualismo.

A selecção de autores portugueses para esta exposição fixou-se num espaço de continuidade e diálogo. Os casos apresentados são emblemáticos, históricos, e contemplam algumas das vertentes que se inscrevem em *Olhares e escritas*, em *Imagens e palavras*, domínios predominantes na contemporaneidade da arte portuguesa. Não se esgotam, nesta mostra, os nomes significativos constantes na historiografia de arte em Portugal...e, tampouco, nas produções mais actuais!

As obras dos artistas gerem, através de sua intencionalidade e produção, diferentes intencionalidades, afirmações ou dúvidas. Todos os autores instauram – através da coerência e rigor de seus percursos – planos de relacionalidade polissémicos, onde imagens e escritas se provocam, discutem ou, afinal, são cúmplices. A história da arte portuguesa no século XX poderia construir-se, tomando como focagem a interrelacionalidade entre a imagem e a escrita, cuja persistência e relevância se concentrou em autores incontornáveis.

O afã de modernidade e vanguardismo, sobejamente tratado entre nós (portugueses) e em toda a Europa, evidencia, paradoxalmente, uma tradição remota, quer na *praxis* artística, quer na reflexão filosófica, quer na criação literária. Pense-se, também, nos exercícios literários (estilísticos) do *Barroco* e *Gongorismo* (em paridade ao sucedido em Espanha).

Ganhando tempo para trás: a partir do Renascimento, impera a continuidade entre poesia e pintura, literatura e artes visuais. A pintura passou a constar entre as artes liberais, em confluência à tradição humanista; assim, de meados do séc. XVI até à segunda metade do séc. XVIII, estabeleceu-se estreita cumplicidade entre poesia e pintura e mesmo entre poesia, música e pintura, caso de autores como Poussin, como se lê numa das suas Cartas a Chantelou: “*Lisez l’histoire et le tableau pour voir si chaque chose est approprié au sujet*».

A tradição desta relacionalidade transporta raízes da antiguidade, desde Simónides de Ceos (citado por Plutarco) – “a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura falante”, evidenciando-se na célebre máxima de Horácio.² “*Ut pictura poesis*” converteu-se em afirmação de identidade ou indistinção entre ambas, alterando, com alguma frequência, os teóricos das artes plásticas seus termos: “como a poesia, assim é a pintura.”

Lessing, no séc. XVIII, contrariou o posicionamento de Charles Batteux quando, no seu *Laaconte*, proclama a indistinção entre poesia e pintura, literatura e artes plásticas. Evocou a Antiguidade pelo que, o seu *Laocoonte* foi entendido, inicialmente, como novo episódio da “querela” sobre “antigos” e “modernos”, que trespassou toda a estética da Ilustração. A indistinção entre poesia e pintura procede da “completa similitude” de seus efeitos, desagarrando o facto de ambas diferirem tanto pelos seus objectos, quanto pelo seu modo de imitação.

Em finais do séc. XIX, alguns escritores europeus dirigiram a escrita para territórios plásticos, ilustrando os seus textos, enquanto alguns artistas ampliaram suas reflexões escritas, conferindo-lhes um carácter menos técnico e mais criativo. Nomeadamente, a caligrafia transverteu-se em gesto pictórico e a ocupação da superfície do quadro ou os vazios das obras tridimensionais trasladaram-se para espaços em branco no papel; adquiriram dimensão silenciosa, portadora de densidade e primazia sobre os signos da pontuação e sua valência.

Em inícios do século XX, o caso paradigmático português do *modernismo*, Amadeo de Souza-Cardoso, introduzira elementos de escrita, estabelecendo-lhes espaço privilegiado nas suas composições, procedimento, aliás, em consentaneidade às linguagens cubista sintética, futurista e dadaísta, então emergentes (e conclusivas). Por outro lado, nos domínios da poesia e da literatura, a esse tempo, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e seu heterónimo Álvaro de Campos, mas sobretudo Almada Negreiros exploravam novas orientações de escrita, articulando pressupostos de vertente iconográfica, sem todavia se inscreverem nos tópicos mais teorizadores de

uma qualquer *ekphrasis*. As experiências visuo-poéticas às quais se associaram Sonia e Robert Delaunay quando da sua permanência em Portugal, por ocasião da 1ª guerra mundial, em singular cumplicidade a Blaise Cendrars (recorde-se o “Transiberiano”) denotam o primado de imagem e escrita trazido entre si. O fenómeno das muitas revistas de arte, literatura e cultura então publicadas, a interpenetração – veja-se o design gráfico – das mesmas é revelador de novas orientações estéticas, devidamente exploratórias, às quais não estavam isentas predisposições mediáticas e performativas.

Os textos de juventude de Almada Negreiros, verdadeiras marginalidades estéticas e poéticas – de valência panfletária – demonstraram desde logo, a jornada dialogada que entrecruzou ao longo da sua obra: a concatenação, sem prejuízo de autonomia ou identidade, entre a palavra e a imagem.

Cerca de três décadas mais tarde, no advento tardio do surrealismo português, palavra e imagem desenvolveram uma relação privada, estimulante e irreverente, *modus vivendis* irreversível. Mário Cesariny ou António Maria Lisboa, entre outros intervenientes, exponencializaram ambas (palavras e imagens), numa vasta obra que se prolonga em pertinência, entrado agora o século XXI. Esta via, nos anos subsequentes, assumiria distintas tipologias: ver-se-ia radicalizada por António Areal (combinando surrealidade e neo-dadaísmo) e Álvaro Lapa – caso das diferentes séries que assumem uma experimentação incessante, quer em termos picturais, quer semiológicos.

Nos anos 60, fruto de uma situação intelectual em que os protagonistas evidenciavam ser um privilégio cultural em si mesmos, concretiza-se um movimento sob designação de poesia experimental – *PO-EX*. Os autores procediam da poética-literária e das artes plásticas: E.M. de Melo e Castro, António Aragão, Alberto Pimenta, José Alberto Marques e Ana Hatherly. Saliente-se, ainda, a obra da poeta Salette Tavares.

III.

Ana Hatherly

“A palavra é um facto visual que cria uma janela sobre o mundo. Através da palavra, da sua dimensão física, temos acesso a um espectro de realidades que ainda não tinham sido reveladas. Ela é, por isso, uma fábrica de realidades.”³

Ana Hatherly apresentou, primeiro em Lisboa e, depois, no Porto, em 1968, na Galeria Alvarez, dois trabalhos emblemáticos, a *Operação I* e a *Operação II*.⁴ A sessão, recorde-se, constou de uma palestra em que a poeta abordou o tema, finalidades e contextualização teórica subjacentes aos trabalhos expostos, a que se seguiu um debate. Fundamentando-se nas conceptualizações de Ferdinand Saussure, a explanação realizada não seria de fácil ou alargada compreensão para um público absorto...⁵ O colóquio concluiu-se com uma intervenção de música experimental, que consistiu na audição simultânea de três composições de Jorge Peixinho.

Em “Operação I”, em palavras de E.M. de Melo e Castro:

Ana Hatherly propõe um alfabeto sem chave. Partindo de uma forma geométrica elementar constrói um sistema segundo um método combinatório e serial. Este alfabeto permite a construção aberta de unidades sintagmáticas infinitas.⁶

A iconicidade do alfabeto estrutural, organiza-se segundo elementos isolados simples, através de uma arte combinatória, cuja leitura visual pode confundir com repetitividade axiologicamente e quase minimalista. A explicitação iconográfica do alfabeto procura uma operatividade individual, propugnando a recepção – em termos

semiológicos; procede de uma actuação estética, deliberada da autora, gerada numa proximidade – unidade a unidade, olhada para o todo.

De acordo com a sua fundamentação teórica, nos domínios da semiótica, estética e poética, Ana Hatherly concebeu, pois, um extenso campo de experimentação onde o acto se concentrou na visibilidade, sem exclusão da substância ideológica ou ética. Prescindindo, aparentemente, do jugo/jogo da interpretação, compreensão e/ou explicação, que justifica a palavra escrita, com as inesgotáveis intencionalidades hermenêuticas, a poeta e pintora quis exacerbar a força da escrita a ser vista, olhada, mostrada.

“As minhas reflexões sobre o acto poético à luz do princípio da experimentação ajudaram-me a compreender os poemas visuais antigos, pois algumas das regras básicas do Experimentalismo do século XX aplicavam-se surpreendentemente bem ao “experimentalismo” do passado.”⁷

A escrita foi tomada como acto e fim em si, sem desentranhar a sua endógena força comunicacional, sendo embora esta, uma não servil fanática. Consoante as épocas de produção de séries e investigação teórica, a autora enfatizou diferentes dimensionamentos, vertentes do dualismo escrita-imagem. Sublinhe-se que a sua produção como poeta se mantém constante, em exercícios de rigor – quer como conteúdo, quer como continente de imagens inexauríveis. Vejam-se as aproximações fiéis aos paradigmas procedentes de culturas orientais milenárias, os redimensionamentos de práticas imagéticas ocidentais, as reinvenções/revisitações modelares de exercícios estilísticos afectos à tradição literária e filosófica praticados no barroco europeu ocidental.

“A “verdade” paradoxal da obra desta artista plástica é que a imagem, para além das suas naturais conexões, nos surge como um elemento igualmente autónomo, i.e., é algo substancialmente independente, sem renunciar às suas origens, que são as da formação da escrita e não propriamente as da escrita.”⁸

Para além do tempo da experimentação, a procedência das fontes da sua acção estética converge para uma unidade dinâmica e infundável que não pretende erradicar o acto e substância da escrita em si. Os Experimentalistas, bem assim como os Concretistas brasileiros, queriam a experimentação levada à sua radicalidade extrema; pretendiam atingir uma mais plena “utilização dos recursos de todas as linguagens, indo muito além do conceito futurista de palavras em liberdade.”⁹

Álvaro Lapa

“...A escrita pictográfica não é literária na sua tradição nem nos seus meios. Pode sê-lo indirectamente (p.ex. usando letras) sem se situar como forma literária.” (...).¹⁰

Autodidacta nas artes e filósofo de formação, “emerge num meio artístico onde a facção académica lhe é hostil, mas a sua obra, desde cedo, foi reconhecida pela crítica que lhe atribui valor indiscutível na arte portuguesa. Praticando um voluntário anti-esteticismo típico de uma experiência pós-surrealista, Lapa confere às imagens que produz uma extraordinária força de emergência, um valor de aparição, jogando por vezes com frases e conteúdos literários.”¹¹

A sua actividade criativa articulou o pensamento e a visualidade pictural, tendo-se expandido em séries de rigor, como é caso: *Os Criminosos e suas Propriedades, Os cadernos de...*, *As profecias de Abdul Varetti*, entre outras.

A dominante “criticista/ironista” exigiu-lhe uma postura de austeridade que impregnou sempre a sua estética de uma condição (imperativa) ética da qual se ausentou qualquer cedência pessoal

perante determinações externas. A sua realização pictural foi gerada por uma emergência racionalizadora ligada à dinamização pulsional - cúmplices efectivos.

Sem título (letras), é uma tela integrada por elementos icónicos/sígnicos que percorrem - em continuidade e intenção - a obra do pintor desde há décadas. As letras - que se conjugam em palavras e em frases - associam-se, de fora quase inequívoca a essa pequena mancha preta, que foi instituída enquanto matéria emblemática, para o reconhecimento da sua linguagem visual, ajustando motivação pictural e semiológica, possuindo presença múltipla, como se de uma sociedade tribal de tratasse. Apresenta uma carga ideológica irreversível nos afectos mentais do autor. A morfologia possui notoriamente uma pulsão de posse, de apropriação que nunca permite questionar a identidade do autor, nela se subsumando os princípios ontológicos.

A série de *Cadernos* que se apresenta pertence a uma totalidade conceptual que congrega 19 unidades. Cada uma das peças estabeleça uma ligação às pinturas realizadas, correspondendo a 19 autores intemporais, emblemáticos e controversos na literatura, pensamento e poesia da humanidade: *Caderno de Rimbaud, Caderno de Kerouac, Caderno de Han-Shan, Caderno de Stirner, Caderno de Gregory Corso, Caderno de Artaud, Caderno de Burroughs, Caderno de Beckett, Caderno de Malcom Lowry, Caderno de Homero, Caderno de Henry Miller, Caderno de Pessoa, Caderno de Céline, Caderno de Sade, Caderno de François Villon, Caderno de Joyce, Caderno de Kafka, Caderno de Michaux e Caderno de Gombrowicz*. Assim, ideias, desígnios e paixões traduzem-se em grafismos, sinalética e entendimento da superfície como essência ideológica.

António Olaio

*« Puis le voyage sur les lieux (400 km) notes prises c'est-à-dire par exemple nombre de maisons dans chaque village, ou bien encore nombre de chaises Louis XV dans chaque maison
Le paysage géographique (à la perspective, ou sans perspective, vue de plan comme les cartes) pourrait enregistrer toutes sortes de choses, avoir une légende, prendre un air statistique.-
Il y a aussi le « paysagisme géologique » : Différents terrains différentes couleurs - Quelle mine !
Paysagisme météorologique (Barométrie, thermométrie, etc.)»¹²*

Nos anos 80, então integrando o "Grupo Missionário"¹³, António Olaio iniciou a sua actividade na performance, razão e acto que tem vindo a solidarizar-se com a sua produção de pintura e vídeo sonoro. Uma das primeiras intervenções - "Intervenção Zero", na Escola Superior de Belas-Artes, onde era aluno, consistiu numa "operação de limpeza" onde, simbolicamente, propugnava a denúncia do sistema de ensino artístico então vigente.

As palavras surgem integradas na composição pictórica, sendo impulso para a criação de canções (em parceria com João Taborda). Assim, a cada série de sua pintura se associa uma base sonora, ilustradora de conceitos e potencialidades iconográficas implícitos e vice-versa. Na sua obra, desenvolvida desde inícios dos anos 80, pintura, escultura, música, performance e multimédia constroem identidades pessoais que reflectem uma analítica e crítica densas, recebido testemunho/paradoxo conceptual da iconoclastia/iconolatria de Marcel Duchamp.

Como autor/artista, António Olaio afirmou uma identidade social própria, desafectada de carreirismos estéticos ou posicionamentos plásticos reducionistas. A produção realizada atende à fixação de uma iconografia miscigenada.

As imagens finais (quer nas pinturas, quer nas canções, quer nos vídeo-canções) surgem(-lhe) por evidente associação e distorção de imagens prévias (numa amplitude de citações que pode ir da história da arte à produção musical popular, da escrita – letras de canções – à criação videográfica, do gosto kitsch à erudição).¹⁴

Os títulos que atribui às diferentes unidades/séries denotam uma carga poética elaborada, portadora de referências polissémicas, acentuadas, nalguns casos:

1. pela forma interrogativa: "If I wasn't na artist what could I be?"; "What makes a home a house?"; "What happened to Henri Matisse?"; "When did the founder of Portugal begin to feel portuguese?"; "What do you you want for Christmas?"; "What do you think you're saying?";

2. pela remissão anatômica: "My left hand is changing"; "My hand a ready-made"/My feet a parade/My heart is fading red"; "If my heart had a brain";

3. pelas efabulações conceptuais (quase epifânicas): "I think differently now that I can paint"; "Today I discovered stereo sound"; "I have seen the light"; "My home is a logo";

4. pelo cruzamento de fantasmias psico-sociais e culturais: "Telepathic agriculture"; "Foggy days in old Manhattan"; "In Coimbra law is red"; "and this is the drawer where he kept is gun"; (...)

Por outro lado, o desenvolvimento dos poemas das canções evoluem a partir do título enquanto "mote", gerando uma ritmicidade semântica e harmónica, sujeita a uma estética musical (ainda) tonal.

Trata-se, assim, de uma produção exclusiva, cuja substância pictural exige a sonora, tornando-se objectos singulares mas casados com comunhão de bens...

Helena Almeida

"Desde 1969 que, subtilmente, rigorosamente, Helena Almeida segue o fio dos respectivos gestos. O fio dos gestos, o traço do corpo. E repetimos: não um corpo qualquer, nem sequer o próprio corpo, mas o corpo-próprio. O corpo-dádiva, com todas as características próprias, porque quem dá, dá alguma coisa.."¹⁵

A partir da consciencialização perceptual do corpo torna-se viável a apropriação do espaço em redor; percepção essa que engloba a pluralidade dos sentidos, a convocação de todas as substâncias pessoais. O corpo/unidade pessoal centra-se na sua permeabilidade cognitiva, afectiva, genésica; expande-se desde o seu íntimo resíduo, parte para o domínio, a vigilância do espaço, no que este significa ser extensão, altura, largura... Os movimentos básicos instituem a consciência do local para reconhecimento e posse, interiorizados pelo próprio, definindo-se assim a sua cumplicidade com a envolvimento abstracto-concreta do território.

O teor singular do seu trabalho imagético, implica a intervenção da pintura sobre a fotografia, e desenrola-se em diferentes séries de intensa dramaticidade individual, marcada pela concepção desmitificadora do suporte pictórico e pela capacidade de transfigurar a imagem fotográfica, tomada na sua acepção hermenêutica: *habitar* - através de imagens e palavras. É permeável a diferentes apropriações, decorrentes da visibilização do real, cumprindo-se em exigência e formatos vários, na complementaridade desejada. Conjuga o plano interior e o plano exterior para a desocultamento de uma experiência estética, mediante ideias vistas através de palavras que são remissões directas aos sentidos, expressando, também, seu fundamento antropológico.

"Se a pintura foi para ela uma "técnica de conhecimento", esse conhecimento não é nem teórico nem artístico, esse conhecimento é

uma forma agónica e dramática de encenar a sua impossibilidade de pintar, de encenar os limites da pintura, (...) e cerimónia celebrativa, tematizando a ilusão própria da pintura de forma irónica, benévola, enfeitizada e destruidora: a um tempo reter e derrubar, cativar e transpor, atravessar e expor-se.”¹⁶

A identidade pessoal da autora é a matriz de todo esta experimentação que assumiu proporções notáveis de assunção antropológica, sem se exaurir numa mera sedução egóica ou numa encenação maneirista, isenta de conteúdo existencialista. Na sequência do ocorrido com outros autores na arte contemporânea, a tridimensionalidade exercida na obra bidimensionalizadora, é experimentada com valor experimental – no plano afectivo, tomada a artista como sujeito constitutivo de exploração imagética – modelo e substância para a fotografia.

*“Apaga-me os olhos: inda posso ver-te,
tranca-me os ouvidos: inda posso ouvir-te,
e sem pés posso ainda ir para ti,
e sem boca possa inda invocar-te.(...)”¹⁷*

João Louro

*“...um nome não nome o mesmo nome
um outro nome nome que nomeia
em cada nome o meio pelo nome
que o nome no nome se incendeie...”¹⁸*

Através de uma produção que abarca a pintura, escultura, fotografia e vídeo, uma de suas intencionalidades privilegia a reorganização do mundo visual e suas condições, meios e condicionalismos. Uma das estratégias estéticas (poéticas, mesmo) usufrui e emprega a linguagem – aparentemente em distintas possibilidades e aspectos – para protestar equívocos, tautologias e remissões culturais, psico-sociais ou ideológicas da contemporaneidade. Simultaneamente, interroga – em prol de uma assertividade – as convenções perceptivas, procedentes da cultura cinematográfica (*Blade Runner* de Ridley Scott), artística, literária e mediática.

A série *Blind Image* remete para um universo monocromático – por vezes bi-cromático; para uma acepção de parentesco aos “campos de cor” mais rigorosamente delimitados; para um écran cego, onde as legendas imperam sobre os conteúdos de uma narrativa (que existe apenas pelas frases, nunca pela iconografia absolutamente ausente!)

As legendas destes seus trabalhos revisitam excertos, episódios, situacionais, procedentes de distintos meios de comunicação social, em particular, revistas e jornais.

“... a situação é paradoxal, na medida em que o espectador está perante uma tela, embora esta característica seja, de alguma forma, escondida pela camada glossy do acrílico que apaga o carácter pictórico da pintura, para além de não se encontrar nessa tela nenhuma das personagens, lugares ou situações descritos nas legendas.”¹⁹

A conceptualização de imagem assume a ambiguidade que a fenomenologia, supostamente, lhe proíbe. A imagem cega impõe um domínio de ausência visual quase total. Torna a situação perceptual quase insustentável para o espectador; constrange-o, retirando-lhe a possibilidade directa, imediata de ver: arreda-o de ver, pois olha e nada acha (na aparência sensorial), havendo que transitar para terrenos de compreensão, de associação, de legitimidade cognitiva mais austeros e impenetráveis. O texto incluso deveria indiciar para a reconstituição visual de cenas, de narrativas, enfim, de evocações

susceptíveis de representação de índice filmográfico, mimético mesmo. Todavia, nem figuras, nem paisagens, nem espaços urbanos...antes superfícies de privado intimismo, imagens mentais preservadas pela camada, pela espessura que torna opaca qualquer volúpia de visão. É um procedimento anti-voyeurista, introjectando a imagem do próprio espectador, revertido pelo seu reflexo no vidro que isola a tela. O vidro protege a ausência de qualquer representação de dentro da tela, para desdobrar diferentes ângulos, sempre susceptíveis de mudança, pois dependem do próprio espaço em que a peça é montada. A envolvimento, o *Umwelt* passa a ser, simultaneamente, conteúdo e continente...preservando respectivas objectualidades.

Os *Naked Drawings* retomam variantes caligráficas mecanizadas sobre fundo quase negro. As afirmações direccionam múltiplas interpretações que parecem conter uma certa saturação informativa, quase familiar à redundância literária...Pois: "As palavras possuem uma memória segunda que se prolonga, misteriosamente, no meio de novas significações..." (*Naked Drawing 2*) e "imagem é um facto, imagem é um pacto..." (*Naked Drawing 3*)

João Penalva

*"Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.*

*Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não captura,
e vingam."*²⁰

336 Rios, é um vídeo/filme que começa, se desenvolve e termina. No espaço que simula a tipificação de uma sala de cinema, é projectado um filme/narrativa, respeitando factos, intenções e conceito, assim configurando uma relacionalidade específica entre palavras e imagens. Em testemunho do próprio autor, em entrevista a Francis McKee, sublinhe-se:

*"...It seemed to me perfectly fitting that this list was after all not of 336 rivers but of 277, although the figure of 336 is still the one most commonly referred to, and that there are only 277 names because some of those rivers are in fact streams that were never given a name. (...) Whether 336 or 277, I knew that this would structure the use of time in the film.(...) When the park image comes back out of the yellow it is the frame next to the last one you saw at the end of the fade into the yellow; I 'suspended' the image, drifted off somewhere else for a time when I wanted to give the viewer all the freedom to picture those rivers or think about something else, whatever, while listening to a film where at this time there is nothing but a yellow screen with a white subtitle. But sound is continuous – 59 minutes of it."*²¹

As palavras faladas pelo narrador, o russo Yuri Tepanov, associam-se os ritmos formatados das legendas, constituindo-se consciências próprias de tempo no filme e de tempo para os espectadores. A imagética ganha uma fisicalidade quase imperceptível, onde efabulações e domínios se afirmam.

*"De acordo com a lenda contada na história narrada no filme, e que também é um facto, existe um rio que sai do Baikal: o Angara. O seu nome deve-se à filha única do tirano Starik Baikal que tinha 336 filhos. Angara era prisioneira do seu pai que queria vê-la casada com o rio Irkut; mas ela apaixonou-se pela ideia de Yenisei, um formoso gigante, de quem lhe tinham falado as aves aquáticas do Norte..."*²²

É um filme onde paisagem e figura se implicam, gerando uma consciência de tempo e espaço que ultrapassa as estipulações

filmográficas (de valor ontológico mesmo) radicadas em Godard ou quiçá, mesmo, Wim Wenders... Para além dos indícios (à maneira de Charles Peierce!?) estabelecidos pelas opções estéticas do autor, o espectador precisa, por salvaguarda perceptiva e existencial, de transpor as realizações que lhe são fornecidas pela globalidade da imagem em si; precisa, também, de aceder a um complexo fenomenológico (bem husserliano, pois!) onde a suspensão domina - colocando-se em *époché*, transitiva e quase projectiva, apenas transmissível por via iconográfica.

O filme é muito sonoro, sendo as imagens potenciais razões de palavras, ainda que ditadas em língua indecifrável para a maioria, o que lhe confere uma evocação substantiva, próxima a uma convocação icónica que certas obras de Tarkovsky possa ter-nos ensinado.

A obra de João Penalva obriga a um rigor, a uma acuidade extremos, certificando a vida perante as coisas telúricas, quase cosmogónicas, de um tempo circular, eterno, ou seja, coisas vividas na duração.

Julião Sarmiento

*Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.*²³

A sua obra articula e atravessa os territórios do cinema, fotografia performativa, pintura e desenho. Ao longo de diferentes séries, o conceito egóico *versus* societário confirma-se enquanto tópico constante em sua estética, statements e produção. A série *Parasita* externaliza mitografias, problematiza conceptualizações e desmitifica estereótipos sócio-culturais, remetendo (designadamente) para a edificação contemporânea de "estudos de género": "a vulgaridade é um lar", "repudiei sempre que me compreendessem", "sou metade sonâmbulo e outra metade não"; e também: "sounds in her throat with every breath", "contingent rather than constitutive", "an intruder in his own"... associa-se, em atracção e sombra, como ideia e consciência, a afirmativa (quase tautologia): "a mulher que sou quando me conheço". Mesmo quando o autor diz/escreve: "missing"... ela (a figura incompleta de mulher), com bastantes probabilidades, estará lá - recordando a acepção heideggeriana de *Dasein*...

*"i like my body when it is with your
body. It is so quite a new thing.
Muscles better and nerves more.
i like your body. i like what it does,
i like its hows. i like to feel the spine
of your body and its bones, and the trembling
-firm-smooth ness and which i will
again and again and again..."*
(e.e.cummings)

A figuração da mulher está subjacente, desde início, na obra de Julião Sarmiento. Figuração, enquanto substância, entendida como "presentificação", a mulher está em exaustiva corporalidade, donde não excluída a carga simbólica, ideológica que carece(ia) ser denunciada na época contemporânea, muito mais, ainda, considerando as sequelas sócio-culturais do Estado Novo português.

Já nos trabalhos iniciais, através de experimentações cinematográficas, a figura feminina na sua identidade nominal que talvez não assim tão imprescindível, aferia uma procura plástica e performativa, em desenvolvimentos cenográficos de forte densidade simbólica. Transportando as referências epocais do cinema de autor, em particular, francês, de Godard e Truffaut, a iconografia preto/branco,

servia - entre certa sublimidade e volúpia - aos desígnios estéticos emergentes.

Nesta série, não por acaso denominada de "Parasita", pois o artista (e o espectador) se apropria efectivamente de...algo e de tudo, é trabalhada num bicromatismo rigoroso; as formas são compactas, não alcançando qualquer dúvida de pertença. O que contraria a apreensão semântica de algumas das afirmações que servem para que, através de certas formulas interrogativas, obrigar à certificação existencial. São trabalhos de foro ontológico que enredam as grandes questões acerca da essência e da existência, através da picturalidade e da ficção escrita. Os ícones denunciam os equívocos, os confrontos relacionais, quer de carácter intersubjectivo, quer de valência auto-analítica, mergulhados sobre si mesmo.

Lourdes Castro

"- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar... ”²⁴

Em Lourdes Castro, a dimensão do corpo configura a poeticidade da obra realizada através do primado da linha, do contorno. Quando escreve, borda, torneia e fixa, é o corpo que se forma em linhas, em fios de palavra. Desenvolve, pois, uma produção fundada nos perímetros psicossociais da identidade, através de diferentes registos e meios, que convocam códigos visuais específicos. Os trabalhos aqui apresentados, quase contemporâneos às pinturas que incorporavam letras/caracteres tipográficos como substância, revelam uma subtil poeticidade da escrita caligráfica. Atenda-se, também, à desmontagem semântica e simbólica que resulta da convivialidade dos trabalhos (bi e tridimensional, respectivamente) na sua produção, casos de *Letras e duas casas* (1962) e *Máquina de escrever* (1961).

Nas suas *Sombras*, a identidade pessoal revela-se na transparência de "raios-X" que esconde a privacidade, a matriz, subvertida para um público que se comporta em voyeur credibilizado. São da família dessas outras sombras que se atravessam no campo visual: ervas, folhas, flores e demais seres.

A leveza e fragilidade das peças confrontam-se com a intemporalidade que os objectos traduzem. Malas, sacos de compras e/ou de breve viagem são símbolos de transito, de jornadas a cumprir por deliberação própria, para atingir um qualquer, mas nítido, objectivo pessoal: caso explícito em títulos posteriores como "Ombres en voyage" e "Sombras dobradas" (1977); "Tiroir d'ombres", "Panier d'ombres", "Sombras em sacos" (1976); "Sombra caixa" e mesmo em "Sombra cadeira vimes" (1977). A decisão das viagens implica a necessidade de objectos/continentes para conduzir os objectos e ideias/conteúdos. As deslocações dirigem-se e sedentizam-se em "Sombras Berlim" (1978).

O desenho revela, em Lourdes Castro, a propriedade mais essencial que se lhe reconhece no pensamento e acto da humanidade: é fluxo de pensamento que ganha fixação, que adquire identidade decisória. O desenho respeita o olhar interno que procede da percepção retentiva das coisas e figuras no mundo.

"O olho ocupa um lugar, os olhares se sobrepõem, e a luz que os olhos têm vai e penetra o ar indo depois aterrar naquilo que eles vêem. (...) E não é particular e não pode ser nomeada, de alguma coisa ou de nada essa luz do olhar. E não pode ser pensada, e não é o pensar. E não pode ser desenhada, mas é mais o desenhar." ²⁵

A necessidade de enunciar elementos, com o valor que as palavras lhes atribuem, lembra a função das legendas que explicitam com maior certeza o que se vê; garantem a certeza do que se vê. Como se no quotidiano, se necessitasse de uma reafirmação de que as coisas são o que são" e "como são", em terminologia de Wittgenstein...

A imobilidade destas duas obras garante uma certa intemporalidade que, na realidade, o tempo linear rouba das pessoas. As malas preservam o sentido de mensageiros - como se de deuses se tratara. Esses mensageiros, mediadores entre seres, lugares e coisas, num limbo, onde as possibilidades se realizam segundo a vontade de sombras, conceptualizações platónicas, retiradas de cavernas e, portanto, ofuscadas pela luz.

Nuno Ramalho

*"A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos munir-nos sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa proposta."*²⁶

A sua produção artística contextualiza-se numa base conceptual, performativa, onde a busca individual se concilia a uma noção gregária e geracional. A série *Derrotados* integrava uma exposição, espécie de obra conjunta, sob a temática "Baseado em factos verídicos" (2006). Desenho-instalação, vídeo, elementos de substância tridimensional, glosa os ícones do contemporâneo - urbanos e privados, questionando-lhe a significância, agregações interpretativas.

O sentido performativo da sua obra surge plasmado, fixo, em elementos visuais materializados. Os graffiti simulados (espécie de visão pós-moderna do *trompe l'oeil*) pertencem ao espaço interno, interior que o artista quer.

Do tecido urbano, matérias recortáveis de muros, paredes ou portas, foram trazidos para dentro. Dentro do espaço, dentro de si, dentro do espectador que deve reforçar as suas convicções, fragilizar os seus estereótipos para - talvez - se redimir da precariedade, anacronismo e/ou estupidez.

As mitografias urbanas assumem, pois, um domínio sociológico reversível. Transpõem o ordenamento urbano, derrubam qualquer "PDM" (Plano director municipal) para acudir à possibilidade de romper com dogmas individuais entendidos como reservas ou heranças societárias. Os desenhos aprisionados por contornos em que as quase monocromias se circunscrevem ganham uma nova capacidade ideológica. Parecem grafitadas, decifradas ou codificadas, cabe ao espectador decidir. A inclusão no tempo de uma instalação, difere relativamente aos demais elementos com os quais convivem, dando razão a essa contextualização flexível e certa que à arte se quer, hoje.

Pedro Casqueiro

*" (... Letra a letra revelado
No mármore distraído
No papel abandonado)"*²⁷

A atribuição de títulos às pinturas adquire uma regularidade que não esgota a capacidade de, quer autor, quer público, explorarem interpretações e extrapolações que, de modo algum são limitativas ou condicionadoras. A natureza semântica dos títulos, paralelamente, reassegura e provoca o acesso a um estágio de cognição de que, na contemporaneidade, a Arte se apropriou e fez condição. Os títulos correspondem, a título exemplificativo a representações sonoras versus visibilizações escritas: *Splash Zing, vrrr...vrr...ahrr..ahrrr...* que são voluptuosas, "coisas de outro mundo sensorial", segundo o pintor, estabelecendo-se assim um certo paralelismo entre as artes, gerando

sinestesias. A audibilidade dos sons traduz-se em harmonização de cores, em paladares "descidos à boca", parafraseando Paul Auster: a boca como veículo para a audibilidade dos conceitos; a boca como órgão erógeno primário, disponibilizador de múltiplas sensações de posse, estabelecendo propriedade estética e erótica. As imagens confrontam-se com uma palavra, um som, um paladar, um desejo, interjeições e com um conceito, "tendo à frente a palavra", dentro do balão, externalizam-se as ambiguidades, geram-se efeitos inenarráveis:

*"A realidade é sombria, existencial, assim, pretendo contrariar estes conceitos, através de pinturas de aspecto atraente, tornando-a [a realidade] mais viva. Faço "armadilhas visuais", coisas que atraem o olhar; coisas que possuem uma eficácia visual; crio imagens contemplativas, onde se pode estar a meditar um pouco."*²⁸

As telas realizadas nos derradeiros anos consolidam a racionalidade, melhor a cumplicidade entre palavra-imagem. A série mais recente, composta por telas, cuja identidade é contida no significado poético e na receptividade estética, glosa um aprofundamento do autor como sujeito/emissor que não descarta as identificações de todos e cada um dos sujeitos/receptores. Em certas composições desta fase, as inserções escritas possuem um valor narrativo indirecto, ao quase descreverem imagens susceptíveis de serem contempladas, escritas convertidas em paisagens - mediante a asserção efectivas dos topos que lhes correspondem. Noutros casos, as palavras são liberadas de associações e/ou ênfases quase implícitos, ganhando uma acepção interpretativa desafectada, portanto, não estipulada, segundo convencionalismos gnoseológicos ou epistemológicos, previsíveis ou estimulados.

A austeridade gráfica e pictórica de algumas telas, cujas iconografias decorrem de incentivos externos aos domínios da pintura - música, poesia aberta... como se mencionou - adensa a vivência de leituras enxutas e precisas, portanto objectivas, sem todavia lhes retirar propriedades capazes de empolgar as dinâmicas mais subjectivistas.

Pedro Valdez Cardoso

*"Os objectos, as vozes, a realidade, todas essas coisas sedutoras que nos atraem e nos guiam, que perseguimos e sobre as quais nos precipitamos...será isso no entanto a realidade autêntica, ou apenas se tratará de um sopro imponderável pairando acima da realidade proposta?"*²⁹

Guilt, 2006 - "A peça consiste na palavra "Guilt", feita a partir de silhuetas de pássaros, em napa preta. A peça dialoga, quanto às questões conceptuais que lhe estão na base de concepção, ou seja, os pássaros como símbolo popularizado de liberdade contrastam com a palavra que criam, numa alegoria das imposições normativas sociais."

Na sombra, 2006 - "A peça recria uma cena de pic-nic que remete para uma estética novecentista em estilo vitoriano, reproduzindo os diversos elementos (comida, chapéu de sol, cesta, toalha, pratos, etc.) que constituem habitualmente essa situação. O chapéu-de-sol apresenta uma série de palavras e expressões de calão usadas como ofensa a diversos grupos étnicos. O estilo vitoriano da peça em conjunto com a sua aparente destruição, cria uma leitura crítica em torno da necessidade de camuflagem e máscara, bem como da instrumentalização e opressão ocidental."

A partir do pensamento do artista - atrás transcrito - parece-me que as palavras na sua produção bi e tridimensional podem ser tomadas, de forma complementar:

- no seu suporte matérico - palavras costuradas em tecidos, definidas em frases ou parcelas de frases;
- na sua assunção simbólica: sob forma de objectos, atributos e seres;
- na sua abstracção gráfica, autónoma (alheia) do sentido habitual;
- como índices visuais desconstrutivos da sua conceptualidade;
- na sua gestualidade performática e societária;
- no seu valor lúdico, táctil - propensas a manipulação cultural;

Em trabalhos anteriores, a presença de palavras, frases possui sentidos específicos, traduz intencionalidades de diferentes valências, convergindo todavia para uma intervenção pública - caso nítido de *Simulacro*, acção urbana realizada na Praia da Areia Branca em 2004.

A atenção concentra-se em palavras laboriosamente escolhidas, onde valência semântica, conotação sociológica e impacte plástico se combinam. A síntese estética é determinante e irreversível: contém a razão funda que o autor pretende junto dos receptores. Lembra a postura implícita ao que José Ernesto de Sousa designava por "operador estético".

Rosa Almeida

A linguagem, ou melhor, o desalinhar da linguagem é o tema do trabalho de Rosa Almeida. (...)

Os trabalhos de Rosa Almeida constroem narrativas fragmentadas, convulsivas, sem sentido aparente.

(Nuno Faria)

A constante presença da palavra, caligrafia e caracteres gráficos, agitam-se na interrelacionalidade de registos em desenhos, fotografias, pinturas e vídeo, trabalhando os conceitos e ideias no espaço. A sua discursividade gráfica dirige-se para a recepção estética pura, atendendo à:

- concentração de várias palavras num todo deliberado;
- desagregação das letras integradas numa palavra;
- fragmentarização das sílabas (p.ex.);
- reconstrução (letras constitutivas das palavras).

Atendendo às palavras da artista:

*"... ao contrário de um livro, onde o espaço é abstracto e neutro, nos meus trabalhos a linguagem escrita em múltiplas direcções, é inseparável do espaço, vivenciado, na aparência de mapas, linhas de percurso ou mesas de jantar. Neste sentido a leitura corresponde a uma experiência real, física até, reforçada pela escrita superfragmentada."*³⁰

O seu trabalho em imagem - nomeadamente o videográfico - precisa da vivência do tempo para a sua decifração. *Either way* aponta para valores casuísticos, garantidos pela certeza da presença de palavras sincopadas, reagrupadas, dissolvidas, enfim, capazes de reconstrução identitária. Solucionado o tempo, o espaço de decisão (caso sociológico também) pode ser domado. Os seus desenhos, à semelhança do acontecido com outrem, são vestígios de intimismo equívoco, artificial, acutilante e decisório. Possuem uma força intrínseca, quase inabalável ainda que sob força de mutações, transfigurações e quase ausências de cinza de cigarro - *Smoke gets in your eyes*. Os seus trabalhos superam as ausências de seres queridos ou impossíveis, através de palavras que talvez sejam elementos de mapas conceptuais mas vividos, palavras que expressam actos, sons, trajectos...

"Os meus desenhos são para serem lidos aos poucos de cada vez. Eu escrevo monólogos, diálogos, sons, musicas, de momentos imaginados das pessoas

em geral. Os escritos dos desenhos são diarísticos mas não são acerca da minha vida. Têm mais haver com o espaço exterior, como se o papel do próprio desenho fosse sensível aos sons. (...)” (Rosa Almeida)

Susana Mendes Silva

*Quando Susana Mendes Silva desenha como quem borda, numa actividade em que concorrem atenção fixa e puro automatismo, está a apontar para a possibilidade de desvario dentro da ordenação mais rigorosa. Note-se ainda que a artista não se limita a escrever uma vez cada frase, mas muitas vezes repete-as.*³¹

Ritual, como refere a artista, nos domínios da Psicologia, remete para o que considera ser uma “acção específica ou série de acções que não têm uma razão ou objectivo aparente. O termo é especificamente utilizado no caso dos comportamentos obsessivo-compulsivos que são executados para obter algum alívio de pensamentos indesejados.” Daí a acção da própria artista mimetizar, através da assunção de um comportamento psico-afectivo e gestual que transfigura a escrita em desenho:

“No vídeo a frase é escrita repetidamente (como nos castigos escolares de repetição de frases) até a leitura da mesma se tornar impossível. A repetição e a sobreposição transformam a escrita em desenho.” (Susana Mendes Silva)

Evoque-se, assim, a ideia dispendida de que a repetição, sendo repetida incessantemente, se transforma em diferença, em mudança. Em palavras de Manoel de Barros: “Repetir, repetir até ser diferente”. A repetição, para lá do destino patológico que recupera, é desenvolvida através de uma intencionalidade conceptual, advém acto estético que, radicado no gesto mecanizado da escrita se transfigura e palavras ilegíveis, portanto sinais visuais, pertença reinventada de um outro código - linguagem visual, da qual, de forma deliberada se ausentam os significados de valência cognitiva. Acto ritualizado num vídeo que repensa a consciência/inconsciência mais pulsátil: “as palavras são também actos” como queria Wittgenstein.

É também questão de memória, de aprendizagem imposta de memorização, à semelhança do que era exigido no ensino primário...repetir como castigo...repetir para não repetir a acção condenada...pequenas subversões que se convertem em acto estético - mas igualmente em acto ético! A ideia de memória, de sinal visual, de acto que convoca as palavras, subjaz à instalação de cerca de 70 desenhos que se apropriam e, simultaneamente, se adequam ao espaço de montagem. O detalhismo, a minúcia de uma caligrafia expande-se, de forma organizada - quase “clínica”, diz a artista...

Maria de Fátima Lambert

(“...para ti, para que não penses que o dedico a outro” - Almada Negreiros)

NOTAS:

¹ John Ashbery, *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, p.169.

² Nesse texto, Horácio estipulava a comparação entre pintura e poesia, referindo que em ambas, numa a aproximação e noutra a distância, era o que lhes conferia maior intensidade: “*Tal como a pintura é a poesia; uma, quanto mais perto te encontres,/mais te cativa e outra, se mais longe estiveres.*”

³ Paulo Cunha e Silva, “O Pavão Negro”, in *Ana Hatherly - O Pavão Negro*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003, p.9

⁴ Em *Operação I*, a poetisa apresentava os seus “alfabetos estruturais”: nestes, o desenho resultava da aplicação de um conjunto de regras finito susceptível de gerar um conjunto infinito de produtos visuais. Na revista *Operação II*, editava-se o seu *Tratado das Estruturas Poéticas*.

⁵ “Ora os trabalhos ali expostos relacionam-se com essa pesquisa de estruturas linguísticas. Assim Ana Hatherly mostra-nos, nos seus trabalhos, como se pode construir um alfabeto sem chave, e dá um exemplo da sua aplicação. É um alfabeto sem significado mas que tem uma lógica interna apesar disso e se organiza coerentemente, embora falho de significação.”

⁶ *Operação I*, organização de E.M. de Melo e Castro, edição dos Autores, Lisboa, 1967

⁷ “Uma vez conhecidas as suas bases teóricas – sobretudo nos *labirintos*, nos *anagramas* e nos textos em que o processo combinatório era determinante – tornava-se evidente o valor que neles era dado ao cumprimento de um programa, considerado como um valor em si mesmo. O recurso à técnica da combinação e da permuta era algo que, caracterizando esses textos, os aproximava do Experimentalismo actual.” Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p.11

⁸ Jorge Molder in Catálogo da Exposição *Ana Hatherly – Hand made – obra recente*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, C.A.M., 2000, s/p.

⁹ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Op. Cit., p.197

¹⁰ Álvaro Lapa, *De um livro que há no Museu Trocadero*, citado no Catálogo da *Exposição Retrospectiva Álvaro Lapa*, Porto, Fundação de Serralves, 1994, p.19

¹¹ Sílvia Chicó, “Anos 70-80”, in *Panorama da Arte Portuguesa no século XX, Panorama da Arte Portuguesa do Século XX*, Porto, Ed. Serralves/Campo das Letras, 1999

¹² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.111

¹³ Com Alzira Relvas, António Melo, Nuno Santacruz e Pedro Tudela. O objectivo do Grupo era explorar “as potencialidades conceptuais deste contexto [enquanto alunos da *EsbaP*], que motivou a sua formação e conduziu as suas intervenções e projectos. O nome do grupo, explicitando uma pretensa atitude missionária, procurava criar uma imagem despidamente moralizadora.”

¹⁴ João Lima Pinharanda, *António Olaio – o artista é um ready-made auxiliado*, Porto, Mímésis, 2004, p.9

¹⁵ Ernesto de Sousa, *Helena Almeida*, 1982

¹⁶ Maria Filomena Molder, *Matérias sensíveis*, “Helena Almeida – Os Sonhos da Eterna Insone”, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, pp.175-176

¹⁷ Rainer Marie Rilke, “Livro Primeiro – Livro da vida monástica” (1899), *Poemas – As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, Lisboa, Oiro do Dia, 1983, p.105

¹⁸ E.M. de Melo e Castro, “Uma Chama” (1968) in *Projecto: Poesia*, Lisboa, INCM, 1984, p.145

¹⁹ Delfim Sardo in *João Louro – Blind Images*, Lisboa, CCB, 2005, p.23

²⁰ Carlos Drummond de Andrade, “Contemplação no banco”, *Antologia Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p.177

²¹ João Penalva entrevistado por Francis McKee, *On the other hand, this is my voice.*, Tramway Glasgow, 2000, pp.11-20

²² Juliana Erngberg, “Cinema Chartreuse”, *João Penalva*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1999, p.114

²³ Sophia de Mello-Breyner Andresen, “Posfácio”, *Livro Sexto*, Lisboa, Moraes Ed., 1976, p.75

²⁴ Manoel de Barros, *Arranjos para assobio*, Rio de Janeiro, Record, 2002, p.32

²⁵ Manuel Zimbro, *Albúm de Família*, vol. XVI, 1977

²⁶ Herberto Helder, “em volta de”, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p.70

²⁷ Alexandre O’Neill, “Há palavras que nos beijam”, *Poesias Completas 1951-1986*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1990

²⁸ Pedro Casqueiro in entrevista realizada no seu atelier, em 22 de Outubro de 2001

²⁹ Robert Musil, *O homem sem qualidades*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.155

³⁰ Rosa Almeida, “Photodrawings”, Dezembro 2003

³¹ Ricardo Nicolau, “O que é que lhe passou pela cabeça?”,

<http://www.susanamendessilva.com/susanamendessilva.html>